



SİYASET VE EDEBİYAT MÜNASEBETİ BAĞLAMINDA ERCÜMENT BEHZAT LAV'IN KARAGÖZ STEPTE OYUNUNUN DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF KARAGÖZ STEPTE TIYATRO PLAY, ERCÜMENT BEHZAT LAV, IN THE CONTEXT OF POLITICS AND LITERATURE RELATIONSHIP

Bilâl KAS¹

Öz

Ercüment Behzat Lav, yirminci yüzyılın ilk yıllarında dünyaya gelmiş, Osmanlı'dan yeni Türk devletine giden tarih sürecin şahidi olmuştur. Art arda patlak veren savaşları, siyasi çatışmaları, sürgünleri, kendi ailesinde görüp duyan sanatçı, aldığı eğitimlerin de katkılarıyla bir sanatçı olarak siyasetin hep içinde olmuştur. Osmanlı'nın yıkılışı, yeni Türk devletinin kuruluşu, Atatürlü yıllar ve devamındaki siyasi hadiselerle şahitlik eden sanatçı, yakın dönem Türk tarihine siyaset ve edebiyat odağından bakan tavrıyla edebiyat, siyaset ve toplum münasebeti bağlamında bir araştırma zemini yaratmış olur. İlk çağlardan beri sanatın devletle, iktidarla ve toplumla münasebeti tartışılmış, sanatın ve edebiyatın bir eserin üretimi sürecinde toplumun maddi ve manevi kurumlarıyla ve iktidarla yakından etkileşimlere belli ölçülerde girdiği kabul edilmiştir. Bu bağlamda Ercüment Behzat Lav'ın Karagöz Stepte (1940) başlıklı tiyatro oyunu, siyasetin unsurlarıyla girdiği etkileşim manasında değerlendirilerek ve toplumcu gerçekçi sanat anlayışının sınırlarında eser veren sanatçının devrin toplumsal yapısıyla, siyaset unsurlarıyla oluşturduğu sıkı bağ değerlendirilerek sanatçının tiyatro yazarlığı ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ercüment Behzat Lav, Göstermecî Tiyatro, Karagöz Stepte, Siyaset-Edebiyat Münasebeti.

Abstract

Ercüment Behzat Lav was born in the first years of twentieth century and witnessed the historical process from the Ottoman Empire to the new Turkish state. The artist, who saw and heard the wars, political conflicts and exiles that broke out one after another in his own family, had always been in politics as an artist with the contributions of the education he had received. The artist, who witnessed the collapse of the Ottoman Empire, the establishment of the new Turkish state, the Atatürk years and the political events that followed, created a research ground in the context of literature, politics and social relations with his attitude that looks at recent Turkish history from the focus of politics and literature. Since the early ages, the relationship of art with the state, power and society has been discussed, and accepted that art and literature enter into close interactions with the material and spiritual institutions of society and power to a certain extent in the process of producing a work. In this context by evaluating Ercüment Behzat Lav's theater play titled Karagöz Stepte (1940) in the sense of interaction with the elements of politics, and the artist's theatrical writing aspect, which has been brought to the forefront in terms of poetry in the history of literature, by evaluating the close bond that the artist created with the social structure of the period and the political elements has been dealt with.

Keywords: Ercüment Behzat Lav, Show Theater, Karagöz Stepte, the Relationship between Politics and Literature.

1. Dr., MEB, bkas2322@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0003-1355-5681>

Makale Türü **Article Type**
Araştırma Makalesi Research Article

Başvuru Tarihi/Application Date
18.07.2022

Yayına Kabul Tarihi/Acceptance Date
20.09.2022

DOI
10.20875/makusobed.1144964

Bu makaleye atıf yapmak için:

Kas, B. (2022). Siyaset ve edebiyat münasebeti bağlamında Ercüment Behzat Lav'ın Karagöz Stepte oyununun değerlendirilmesi. *MAKU SOBED*, (36), 108-119. <https://doi.org/10.20875/makusobed.1144964>

EXTENDED SUMMARY

It has been argued for centuries that art reflects many elements in society to a certain extent. The artist can't be indifferent to the various events of the period in which he lived as a member of the society. By adopting a political attitude, the artist is the defender of a political idea, as well as a political stance with their silence. Thus, it can be said that Ercüment Behzat Lav created an interactive space for his works by observing the social and political environment of the period he lived in.

Ercüment Behzat Lav creates a dramatic weave in which the revolutionary achievements of the Atatürk Era are defended with the play *Karagöz Stepte* published in 1940. The idea that the gains of the revolution were in danger starting from 1923 and Ottoman cultural elements in general could be revived as an option to the revolution at any moment gives politicians a content that criticizes the past that developed with the revolutionary discourse. So, the play *Karagöz Stepte* is noteworthy in that it is one of the works that proves that the relationship between the politics of the period and the literary work is deeply linked.

The *Karagöz* play, one of the traditional show-based products, is established with revolutionary political discourses, the existence of the "old" is again destroyed by an "old" literary genre with the *Karagöz Stepte* play. The artist's desire to modernize the shadow play should be sought in the fact that the *Karagöz* play has established a great affinity in the public since time immemorial. Thus, Ercüment Behzat Lav, while directing the people with his art in the political sense, also changes the game of *Karagöz* within the act of destroying the Ottoman culture and preventing the resurrection of this culture. In the play, where the motivation of political will go far beyond making art, some activities of Atatürkist development are exhibited one after another. Without listing the "great" achievements of the revolution without proceeding to this exhibition, the "backwardness" of the Ottoman culture that is shown as "out of date", is underlined in terms of science, education and the inability to prevent the exploitation of religious life. After this destruction was created, with the riches in Izmir Fair, Nazilli Weaving Factory, production in Karabük Iron and Steel Factory, *Karagöz*, *Hacivat* and *Cyclops* types one by one with revolutionary discourses and slogans, the audience is emphasized where Turkey has come from despite the backwardness of the Ottoman Empire. The work also carries the characteristics of demonstrative theater with the feature in which the ideas of political power are defended. Among the aims of demonstrative theater, the aim of conveying an idea beyond making art to the audience, Ercüment Behzat's *Karagöz Stepte* and his ideas of moving away from making art as the defender of the discourses of political power meet at the same point.

In this article, where the artist's political attitude, the breadth of the sphere of influence of the political and social events of the period, the effect of the interventions of the political power in the art on the production process of the work of art are investigated, the literary personality of Ercüment Behzat Lav, the interventions of the early Republican political power in art and the content of the *Karagöz Stepte* play have been proven to interact with close ties. Thus, as a contribution was made to the literary personality of Ercüment Behzat, the close relations and interventions established by the early Republican administration with art were revealed and an interpretation was brought to the literary atmosphere of the period.

1. GİRİŞ

Sanat eseri, sanatçı, siyaset özelinde iktidar arasındaki üçlü münasebet ve etkileşim; karmaşık, katmanlı ve tabii bir yapı özelliğini taşır. Platon'dan Stendhal'a sanatla toplum arasındaki münasebet tartışılırken sanat eserinin içine doğduğu toplumun hususiyetlerini belli ölçülerde yansıtır oluşuna ilave olarak toplumu idare etmeyi isteyen ve yönetmek istediği toplumun bir parçası olan siyasi iktidarın öznelere, sanat eserinin yaratıcısını da etki dairesi içine alır. Sanatçı ya da edebî eserin yaratıcısı olarak edebiyatçı, kimi zaman bir siyasi düşüncenin “ideoloğu” olurken kimi zaman ise siyasi iktidardan maddi beklentiler içine giren tavrıyla belirir (Coşkun, 2007, s. 96). Ancak edebî eserin yaratıcısını siyasetin bir öznesi ya da nesnesi görenek siyaset ve edebiyat ilişkisini açıklamak yeterli olmaz. Sanatçının siyaseti de içine alan toplumun bir parçası olduğu, belli ölçülerde bu toplumun yaşam şeklini ve kültürünü “yansıtmaya” eylemine girdiği kabul edildiğinde, eseri üretenin iktidara ve onun faaliyetlerine karşı çeşitli tavır alışlarla, görmezden gelme ya da susuşlarla da politik olabildiğini göz önünde tutmak gereklidir. Asım Bezirci, sanatçının siyasetle münasebeti konusunda alınan sanatçı tavrı, teslimiyet ve kaçış kavramlarıyla açıklar (1997, s. 66). Sanatçı, devrinin ideoloğuna soyduğunda da siyasi iktidarın faaliyetlerinin toplumda yansımalarını görmezden geldiğinde de politik bir duruş sergiler. Aynı doğrultuda düşünen Terry Eagleton (2017, s. 40) da edebiyatı toplumla ve iktidarla yakından münasebetler kuran bir ideoloji olarak tanımlar.

Buraya kadar edebî eserin yaratıcısı olarak sanatçının siyasetten ya da iktidardan etkilenmesi “sanatçıdan ideolojinin öznelere doğru” giden bir çizgi takip edilerek açıklanmıştır. Siyaset ve edebiyat münasebetinin, etkileşiminin bir başka tarafı vardır ki o da siyasi iktidarın sanat eserleri kanalıyla ideolojilerini halka benimsetme, yayma ve köklendirme politikasıdır, bu da güdümlü edebiyat ya da dirijizm tartışmalarını beraberinde getiren bir tavidir. Kapitalizm unsurlarının modernleşme kavramıyla Osmanlı kültür dairesine girdiği zamandan itibaren eski cemaat yapısının tenkit edilen tarafları Tanzimat aydın ve sanatçıları tarafından halka gazetelerle, roman ya da diğer edebî türler vasıtasıyla “sosyal fayda” (Kaplan, 2020, s. 18) prensibiyle verilmeye çalışılmış, Batı kültürünün özenilen “meşrutiyet”, “adalet”, “eşitlik” gibi demokratik kavramları konuşmaya başlanmış ve Osmanlı idarecileri çok uluslu bir imparatorluk için büyük bir tehlike barındıran fikirlere siyasi iktidar olarak müdahalelerde bulunmuştur. 1908 senesinde II. Meşrutiyet'in ilanı kısa ve neticesiz bir “hürriyet” heyecanı ve edebiyat dünyasında ciddi bir hareketlilik getirirse de zamanla Osmanlı'nın art arda gireceği büyük savaşlar, karşılaştığı egemenlik hedefli isyanlar, bilhassa Balkan Savaşları ardından siyasi iktidarda milliyetçi bir refleks oluşturur. 1911 *Genç Kalemler* dergisinin millî edebiyat cereyanını programlaştıran faaliyetleri millî bir lisanın ve “halka doğru” ilerleyen bir Türk edebiyatının güçlenmesini sağlar. İttihat ve Terakki idarecileri millî iktisattan millî bir edebiyata ilerleyen kökleri Türk kültürüne sıkı sıkıya bağlı bir edebiyatı ve bu edebiyata yönelik eserler üreten sanatçıları destekler, maddi ve manevi güdüler. Bilhassa Ziya Gökalp'in kendi kalem tecrübeleri yanında edebiyatın Türkleştirilmesi için Ömer Seyfettin başta olmak üzere devrin birçok sanatçısıyla kurduğu yakın münasebetler ve iktidarın her türlü desteğinin sağlanması güdümlü bir edebiyatın gündeme gelmesini sağlar (Koroğlu, 2010, ss. 54-55).

Millî iktisat programında olduğu gibi millî ve inkılapçı bir edebiyatın tesisi konularında da İttihat ve Terakki idarecilerinin devamcısı olan Atatürk Devri idarecileri, edebiyatta Osmanlı kültüründen koparak Batılılaşma anlayışıyla desteklediği bir “inkılap kanonu”nun meydana gelmesi için uğraşlar (Çıkla, 2007a, s. 53). Yeni bir neslin yeni, modern ve Batılı fikirlerle inkılabın birer neferi olarak yetişmesi için başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere devrin idarecileri ve aydınları bir “inkılap edebiyatı”nın hızla tesisi konusunda hemfikirdirler. Edebiyatın birçok türünde halka yeni değerleri benimsetmekle kendini mükellef sayan iktidar; halkı Osmanlı'nın dinî merkezli algısından uzaklaştıracak eserlerin yazılması konusunda yazarları teşvik eder ve aynı zamanda eserlerin eskiyi olumlu manada hatırlatacak bir muhtevadan uzaklığını da kontrol altında tutar. Bu manada tiyatro türü, bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından halka yönelmenin bir aracı olarak görülür. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın temel ilkeleri ve uzak Türk tarihine dönüş fikri iktidarın, kimi eserlerde bizzat Mustafa Kemal'in müdahalelerine maruz kalır (And, 1973, ss. 4-6). Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*, *Özyurt*, *Kahraman* başlıklı oyunlarında Atatürk'ün yazarı teşviki bilinmektedir. Hatta *Akın* oyununun sonuç kısmını Atatürk'ün değiştirmesi bu müdahalelerin en bilinenlerindedir (Tan, 2022). Bu manada Cumhuriyet idarecilerinin tiyatroyu halka yeni nesil ruhunu aşılacakları samimi bir tür olarak görüşleri modern tiyatro faaliyetlerini de zamanla artırır.

Atatürk Devri'nde Darülbedayi, özel tiyatro grupları ve önce Türk Ocakları bünyesinde sonra Halkevleri bünyesinde tiyatro faaliyetlerinin devam ettirildiği görülmektedir. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın düzenlediği yarışmalarda, tiyatro eserlerinin yazım sürecinden basım ve sahnelenme sürecine kadar sıkı bir denetimin olması estetik değeri eksik, halka ulaşmakta yetersiz eserler topluluğunun ortaya çıkmasına sebep

olur (Aydemir, 2017, ss. 86-87). Ercüment Behzat Lav, Osmanlı'dan yeni Türk devletine tiyatro sanatının geçtiği evrelere bizzat şahit olmuş, sahnelerin tozunu solumuş, “inkılap kanonu”nun destekçilerinden biri olmuştur. Osmanlı kültürünün içine doğsa da çatırtıları duyulan imparatorluğun yıkımının verdiği bunalım, sanatçıyı muhalif, modern ve toplumcu bir zemine doğru götürür.

Ercüment Behzat Lav, Osmanlı kültürünün modernleşme aşamasının iyiden iyiye ilerlediği 1903 senesinde İstanbul'da dünyaya gelir. Asker ve şair yakınlarıyla beraber Osmanlı iktidarının tenkit edildiği, modern bir ailenin içinde doğan sanatçı, çocukluktan itibaren şahit olduğu kimi adaletsizlikler, sürgünler ve ölümler sebebiyle siyasi bir duruş, muhalif bir kişilik, eleştirici bir tavır geliştirir. Almanya'da aldığı eğitim kanalıyla dünya edebiyatına açılan sanatçı, şiirlerinde yansıttığı toplumcu gerçekçi tavrı diğer eserlerinde ve iş hayatında da sürdürür (Demirkan, 2002, ss. 7-11).

Atatürk Devri'nin inkılapçı, Osmanlı kültüründen uzaklaşmayı hedefleyen siyasetinin; halkın özümseyeceği sadeliği içeren ve halkın ayağına kadar gidecek bir nitelikte ve yapıda olan tiyatro türü kanalıyla, halkı daha kolay ve hızlı tesirine alabileceği devrin siyasi iktidarı tarafından düşünülmüştür. Roman, hikâye, gazete yazılarının halkı tesiri altına almadaki gücü yanı sıra Tanzimat'tan beri tiyatronun canlı ve samimi havasının da tesiriyle tiyatro oyunları, halkı etkilemekte daha önemli bir yer tutmuştur. Ercüment Behzat Lav, yeni Türk devletinde ilk dönem tiyatro oyuncularından biri olarak inkılapçı ve toplumcu bir edebî, siyasi duruş geliştirir. Ercüment Behzat, geleneksel tiyatronun önemli bir türü olan Karagöz oyununa siyasi iktidarın birçok edebî eserde uyguladığı müdahalelere benzer bir tavırla yaklaşır ve eserinde Osmanlı kültürünü tahrip edici bir fikir savunarak inkılapları, yeni Türk devletinin inşasını metheden bir muhtevayla seyirciye sunar. Böylelikle siyasi iktidarın fikirlerini benimseyen sanatçı tavrıyla, *Karagöz Stepte*'yi siyasetin bir “yansıma” aracına dönüştürür.

2. ATATÜRK TÜRKİYE'SİNİN İNŞA VE KALKINMA SÜRECİNE BİR METHİYE: KARAGÖZ STEPTE

Millî Mücadele'nin nihayete ermesi cephede yapılan savaşların sona erdiği anlamına gelir; ancak yeni Türk devleti; imparatorluğa kesilen ağır faturaların, art arda patlak veren savaşların doğurduğu ıstırap ve maddi sıkıntıların uzun vadede yaşandığı bir coğrafya olmanın menfi vaziyetine rağmen her sahada büyük bir kalkınma faaliyetine girer. Bir “kalkınma modeli olarak Atatürkçülük”te İzmir İktisat Kongresi'nin iktisadi sahada güçleneceği fikrinin yüksek sesle dile getirilmesiyle iktisadi kalkınma faaliyetlerinin temelleri atılırken öte taraftan teknolojisi alınmak istenen Batı'nın bilimi, bilim ve teknolojiyi ortaya çıkartan Batı felsefesi, sanatı ve geniş manada kültürü de kalkınma modelinin içerisinde yerini alır. Kemalizm ya da Atatürkçü kalkınma modeli, topyekün bir kalkınma anlayışıdır (Akşin, 1997, ss. 94-95). Üniversiteler, modern okullar, demiryolları, bankalar, fabrikalar, konservatuarlar bu geniş ve büyük kalkınma modelinin birer parçasıdır.

Siyasi iktidar; inkılapların halka benimsetilmesi hedefiyle beraber sanat eserine ve sanatçıya inkılapların kazanımlarının sürekli canlı tutulması maksadıyla, devrin yazarlarına üretecekleri eserlerde demiryollarından, şehirleşmeden, açılan fabrikalardan, kadının toplum hayatına güvenle çıkışından, çalışma hayatındaki hareketlilikten bahsedilmesi koşulunu sıklıkla dile getirir. Sanata müdahale boyutunda algılanması gereken iktidarın uyguladığı bu soydan tavırlar dâhilinde Ercüment Behzat'ın *Karagöz Stepte* oyunu dikkate değer malzemeler içermektedir. İktidar, Osmanlı kültürüyle bağların koparılarak yeni bir insan tipini yaratmayı da en büyük hedefleri arasına aldığından Osmanlı'ya ait çoğu kültürel unsur geleneksel ve geri, Cumhuriyet'e ait olan her unsur ise yeni ve modern olarak tanıtılıp “yeni” olanın eserlerde savunulması, “eski” olanın yerilmesi istenir. *Karagöz Stepte*, adıyla müsemma geleneksel Osmanlı tiplerinden Karagöz ve Hacivat'ın hikâyelerine odaklanır. Ancak bu iki geleneksel tipin birbirlerini yanlış anlamaları, Karagöz'ün cahilliği, Hacivat'ın ukala tavırları korunmasına rağmen isimleri eski bu iki tipe Cumhuriyet iktidarının sanat anlayışı, başka özellikler de yükler. Dramatik örgünün önemli kişilerinden Karagöz, inkılapların birbiri ardı sıra çıktığı 1930'lu yıllarda üfütükçü, din sömürücüsü, sahtekâr gibi sıfatlarla donanmış ve Osmanlı gibi konuşan, hareket eden “eski”yi çağrıştıran bir tip olarak sunulur. Hacivat ise Cumhuriyet değerlerini, bir “eski” uzantısı olarak elinden geldiği kadar kabul etmiş biridir. Geleneksel hayal perdesinde olduğu gibi her iki tipin özellikleri arasında yer alan zıtlık, bu eserde de sağlanmıştır.

Geleneksel gölge oyununun şekil özellikleri çok değiştirilmeden sahneye uyarlandığı *Karagöz Stepte*'de; perde gazeli, semai, yanlış anlamalar, klasik ifadeler bir şekilde korunmuştur. Yeni ve modern sanatı rahatsız etmeyeceği düşünülerek değiştirilmemiş olan bu şekli unsurlarla göstermecî tiyatronun da özellikleri devam ettirilmiş olur. Sahneye yansıtılanların bir oyun olduğunun seyirciye hissettirildiği, müzikle ya da dansla oyunun kesintiye uğratıldığı ya da bölümlerinin belirlendiği, soyutlamaların bulunduğu, amacın

seyirciye bir konuyu iletmek ve açıklamak olduğu göstermeci tiyatronun tüm özellikleri Ercüment Behzat'ın eserinde de mevcuttur (Tekerek, 2001, s. 205). Eserin seyirciye iletmek istediği bir iletisi vardır ve bu ileti, açıkça, sık sık hatırlatmalarla ve yüksek bir ses tonuyla anlatılır. İnkılapların ve Cumhuriyet değerlerinin hâlâ düşmanları vardır ve bu düşmanlar bir şekilde ortadan kaldırılmalıdır. Cahil Karagöz de hâlâ insanları modern tıbbın değil nefeslerin, üfürüklerin ve muskaların iyileştireceğine inanan fikrî yapısıyla, “eski”yi çağırıştıran kıyafetleri, konuşması ve tavırlarıyla Cumhuriyet değerlerinin düşmanı konumundadır. Hacivat, modern olana alışmış, çok benimsemese de safını belirlemiştir. Arkadaşının üfürükçülerden ders aldığıını, insanları yanlış yollara sevk edebileceğini anlayan Hacivat, Cumhuriyet değerlerinin koruyucularının buna izin vermeyeceğini, sonunun hapishane olacağını söyleyerek Karagöz'ü eski düşüncelerle örülü, moderne karşı tutumundan vazgeçirir. İkinci tablo, Karagöz'ün oğlunun da iki arkadaşa katıldığı bölümdür ve Tepegöz adlı kişi, bu iki arkadaştan daha farklıdır. Cumhuriyet'in eğitim politikalarıyla yetişmiş, inkılaplara bağlı yapısının yanında bilimsel yeniliklerin farkındadır, zekidir. Asıl Cumhuriyet nesli, Osmanlı'dan kalan Karagöz ve Hacivat değil, onların çocuklarıdır. İktisadi kalkınma unsurlarının seyirciye gösterilmesi, az zamanda Cumhuriyet idarecilerinin birçok iş yaptıklarının yansıtılması maksadıyla, bir anda bir “tayyareyle” Nazilli Dokuma Fabrikası'nı, Karabük Demir Çelik Fabrikası'nı masalsı bir hızla yansıtmakla sağlanır, böylelikle Cumhuriyet değerlerine bir kez daha seyirciler de dâhil Türk milletinin borçlu olduğu fikri hatırlatılır. Göstermeci tiyatronun özelliklerinden biri olan olaydan çok durumun, fikrin öne çıkarılması, mekânda sıçramalarla art arda 1923'ten beri yapılan bazı yenilikler sıralanır. “Bozkır Sefası” adını taşıyan oyunda Anadolu'nun mamur edilmesinin altı da çizilir. Bataklıkla dolu toprakların tarıma kazandırılması başarısı, köy ve kent arasında bilhassa eğitim konusundaki ilerlemeler, Köy Enstitülerinin başarıları seyirciye tek tek sayılır. Dramatik örgü, Karagöz, Hacivat ve Tepegöz'ün Anadolu semalarında sihirli bir kilimle geziyormuşçasına zamanda sıçramalarla, hızlı geçişlerle bir inkılap değerleri sergisi hâlini alır. İnkılap kazanımları ve kalkınma hamlelerinin bir siyasetçi metni gibi sıralanışı, göstermeci tiyatronun bir fikri ya da konuyu seyirciye yansıtmaya çabasıyla örtüşür.

Oyunda Karagöz'ün Osmanlı'yı yani “eski”yi temsiliyle Hacivat ve Tepegöz'ün inkılap kazanımlarını savunan ve tanıtan tavırları bir zıtlık oluşturmuş, bu zıtlık sayesinde Cumhuriyet kalkınmasının başarıları sahneye birbiri ardı sıra yansıtılmıştır. Oyundaki tiplerin varlık sebepleri bu kazanımları yansıtmak olduğundan söylenmesi gerekenler bittiğinde oyun da bir anda sonlandırılır.

2.1. Osmanlı Yaşam Tarzı ve Kültür Unsurlarının Tahriri

Batılılaşmanın bir devlet programı olarak yeni Türk devletinin iskelet sistemini oluşturması ister istemez padişah, hilafet gibi kavramlarla ve genel manada Osmanlı kimliğiyle, mazisiyle bağları kesin bir şekilde koparmayı gerekli kılar. Tarihî şartlar içinde değerlendirildiğinde Osmanlı'yı yok sayma eylemi, Cumhuriyeti ve inkılapları koruma anlayışıyla zamanla iç içe geçer. Sanatın toplumu tesiri altına almadaki kudreti Atatürk Devri iktidarı tarafından da dikkate alınır ki bu bağlamda, eski metinlerin muhtevalarının değiştirilmeleri gibi müdahalelerin yanı sıra yeni yazılan ama gelenekselin ürünü olan *Karagöz Stepte* oyunu gibi metinlerde de devrin iktidarının söylemleri bir dirijizm olarak kendini gösterir (Çıkla, 2007b, s. 67). Osmanlı İmparatorluğu siyasi anlamda tarih sahnesinden silinmiş olsa da Osmanlı çatısı altında yaşayanlar aynı vaziyetlerini yeni Türk devleti çatısı altında devam ettirirler. Kültürdeki, eğitimdeki düalist yapı ve toplumun dinî fikirler etrafında şekillenmesi gibi sosyolojik gerçeklikler yeni Türk devletinin Batılılaşma programında ortadan kaldırılması gereken ve “eski”yi hatırlatan düşünceler olarak yerini alır. Bu sebeple sanat eserlerinde Osmanlı kültürü geri, eski ve çağ dışı olmakla yeninin, üretken olanın ve modernin karşısında yer alacak, sürekli hırpalanıp hasar görecektir.

Ercüment Behzat Lav, 1940 senesinde yayımladığı *Karagöz Stepte* oyununda Osmanlı kültürünü temsil eden Karagöz üzerinden hâlâ Cumhuriyet değerleri için bir düşman ve tehlike olarak görülen Osmanlı tenkit edilir. Bu tenkit, ciddi bir tahrip olur.

Oyun, “Uvertür” başlığıyla geleneksel Karagöz oyununun mukaddime bölümü söyleyeni belirtilmeyen biri tarafından Hacivat'ın semai ve perde gazelini hatırlatan bir üslupla başlatılır. Ancak bu kısımda seyirciler dramatik örgünün çatışma unsurunu ve bu çatışma unsurunun kötü tarafı olan Osmanlı kültürü ve yapısı olduğunu anlarlar; çünkü eserin geneline yayılacağı hissedilen düşmanlık ilk sözcüklerden belli ettirilir.

“Ve ağzı sakızlı, macunlu, elma şekerli,
eti, senin- kemiđi, benim,

sıksa- marsık çocuklara
kokmuş imparatorluğun musallat ettiği,
dili- tecvitli, beli divitli,
fodlacı, sarıklı korkulukların loncası: mektep,
Duvarda bir uyuz ip:
ucunda bir karış tahta;
çatlak, maurlu çocuk elleriyle
Şak:
Amedi!
Şak:
Refti!
Şak:
Falaka-
dayak!” (s. 553).

Osmanlı eğitim sisteminin ilk kademelerine inilerek sarıklı hocaların eğitiminden geçen talebelerin hâli hastalıklı bir zayıflık içinde sunulur. Hacivat’ın sözleriyle başlayan oyunda seyircilerin Karagöz oyununa aşına olunduğu bilindiğinden ilk sözlerden biri, artık “eski”ye dair çoğu şeyin geride bırakıldığı fikridir.

“Asırlara, boy salan çınar- yaşımız!
Şeklimiz-eski, kafamız-yeni...
Bize, ne şeyh, ne de- pir,
Önderlik etmemiştir!” (s. 556).

Hacivat, “eski”yi bir yana bırakmıştır; artık yeni düşüncelerin savunucusu olmuştur. Osmanlı’nın tekkeleri, zaviyeleriyle ve onların içindeki şeyhleriyle yeni nesle önder olamayacakları vurgulanır. Oyunda birinci olarak Cumhuriyet neslinin nasıl bir eğitim ortamında ve kimler tarafından yetiştirilmesi gerektiği zıt unsurlar olan şeyhlerle, sarıklı hocalarla verilerek seyircide eski eğitim sistemine dair menfi fikirler uyandırılmasına gayret edilir. Cumhuriyet idarecilerinin istediği yeni ve modern tip Türk genci, modern ortamlarda ve bu ortamların serbest fikirli öğreticileriyle vücut bulacağı düşüncesi, eserin önemli tezlerindedir. Cahil Karagöz’ün çağdaş oğlu Tepegöz, hedeflenen inkılap değerlerinin bir neticesidir.

Hacivat, asıl oyuna geçmeden dâhil oldukları tiyatro oyununun yazarı Ercüment Behzat’ı ve yazdıklarını ilk usta Şeyh Küşteri ve devamcılarında ayırır. Karagöz oyunu, hem Osmanlı kültürünün bir taşıyıcısı olarak hem de geleneksel bir sanat eserinin adı olarak Cumhuriyet Devri’nde kendine ancak değişerek, dönüşerek bir yer bulabilecektir. Yoksa eserde sıklıkla geçen “yobaz”, “sarıklı”, “kambur” ifadeleriyle çağrıştırılan ve 1940 senesi Türkiye’sine yakışmayan düşman bir tip olarak ya yok olmayı, unutulmayı tercih edecek ya da oyunda Karagöz kişinin yaptığı gibi yeni değerlerle barışık yaşamayı seçecektir.

“H: Biz, bugün ilk defa;
bir ahbabın, karınca kararınca kalemiyle
yeni bir şekilde yazıldık
ve bir matbaada basıldık...
bize bugünleri gösteren-
makinanın şerefine”(s. 556).

Hacivat, seyirciyi Cumhuriyet değerlerinin müspetliğine, Osmanlı’nın ise “eski”den ibaret, çağ dışı hüküm ve düşüncelerle dolu olduğuna inandırdıktan sonra Hacivat’ın Karagöz’le karşılaşmaları gerçekleşir. Bu karşılaşma aynı zamanda modern olanla çağ dışı olanın da karşılaşmasıdır. Karagöz inkılap kazanımlarını

sindiremediğinden sarıklı ve cübbeli bir hâlde arkadaşı Hacivat'ın yanına çıkagelir. Karagöz, bir üfürükçünün yardımıyla kendini deva dağıtan biri konumunda görür. Aslında para kazanmanın çabuk bir yolu olarak bulduğu üfürükçülük, muskacılık işleriyle sahtekârlık yaptığının farkında olmayan Karagöz, Hacivat'ın aşığılamaları, alayları ve ikazlarıyla baş başa kalır. Karagöz'ün el aldığı hoca, oyunda "Kabasakal'daki Kambur Hoca" namıyla sunulur. İsmine menfi özellikler yüklenen hocanın "Yecüc, Mecüc, Sabi, sübyan, Tayyî mekân, pırrr!" (s. 561) ifadelerini belli bir sıklıkla söylediğinde uçağına inanan Karagöz'ün saflığı sayesinde ve Hacivat'ın zekâsıyla beraber yaratılan zıtlıkta seyirciye, akıldan yoksun fikirlerin yirminci yüzyılda işinin olmayacağı düşündürülür.

Tekke ve zaviyelerin 30 Kasım 1925 tarihinde kapatılmasına rağmen hocalar, şeyhler ve sarıklılar olarak oyunda ifade bulan Osmanlı'yı temsil eden kişilerin hâlâ varlıklarını bir şekilde korudukları, bunların tamamen tarihten silinmesi için Cumhuriyet değerlerinin korunması fikri tekrar edilir. Bu bağlamda göstermecî tiyatrodâ, anlatılanların önemli olduğunun, seyircilerin oyunun kurgusuna ve büyüüne kapılmamalarının sağlandığı düşüncesi *Karagöz Stepte* oyununda da görülmektedir. Hacivat ve Tepegöz, yeni değerlerin taraftarı ve bunların yüksek sesle savunucularıdır.

"Aman Karagözüm böyle saçmalarla kafanı yorma... Herif senden para sızdırmak için sana masal okumuş. Makine devrinde buna maskaralık derler:

Sarıklılar kurda benzer

Kurttan kuzu,

Köpekten olmaz tazı!" (s. 562).

Hacivat, yanlış anlamalarla çatallaşan muhaverelerinin bir yere varamayacağını anlayana kadar arkadaşı Karagöz'ü akılla, güzel sözlerle, yumuşak ifadelerle muskacılıktan, üfürükçülüğten uzaklaştırmaya çalışır. Karagöz'le alay eden Hacivat'ın derdi aslında 1940 senesinde bu tip kişi ve faaliyetlerden medet umanlardır.

Yumuşak ikazlarla yola gelmeyen Karagöz'ü Hacivat, kolluk kuvvetleriyle korkutur. İnkılap kazanımlarının aleyhine davrananların cezalandırıldığı devir halkı tarafından bilinmektedir ki "devlet korkusu" bir anda cahil Karagöz'ü de inkılap değerlerine yaklaştırıp eskimiş diye sunulan fikir ve eylemlerden uzaklaştırır.

"H: (Bağırarak, devam eder) Evet... Atın şu herifi zindana da aklı başına gelsin... İlme güler, doktorluğa inanmaz... Tıp tıp diye alay eder... Hocalarla, büyücülerle düşer kalkar, hâlbuki devlet, kanunları bunları şiddetle men etmiştir. Neredesiniz polisler, jandarmalar? İçimizde hâlâ kara kuvvetler var... Bunları temizlemek hepimizin vazifesidir.

(...)

K: Eyvah yandık! (Ağlayarak) Ah benim başıma gelenler... Şey polis efendi... Ayağını öpeyim, kulun kölen olayım... Beni mahkemeye götürme... Bir daha yapmam... Tövbeler tövbesi" (ss. 564- 566).

Karagöz'ün aydınlanması iktidarın kolluk kuvvetleriyle yaydığı korkuyla gerçekleşir, tam bir inanç ve bağlılık yoktur. Nasıl Hacivat'ın polis komiği yalansa Karagöz'ün Cumhuriyet'e bağlılığı da o kadar yalandır. Ancak hürriyetini kaybetme korkusu Karagöz'ü siyasi iktidarla karşı karşıya gelmemenin gereği konusunda bilgilendirmiş olur.

Osmanlı eğitimi ve din algısı etrafında durulan bu bölümde "kara kuvvet" olarak sinsi bir şekilde rakibi Cumhuriyet'i alt etmeye uğraşanlar Karagöz üzerinden eleştirilir. Dilencilik, tembellik, kahvehanelerde oturmak, din sömürüsü, çağ dışı eğitim yaklaşımları hep Osmanlı'yla beraber anılır:

"H: Artık, sadaka, dua lafı yok. Dilencilik yasak! Dilenciye acımak, onu tembelliğe, miskinliğe alıştırmaktır. Bugünkü yardımlar; devlet eliyle ve devlete yapılır. Ferdin kendisine değil! Bunları bir daha ağzına alma!

(...)

H: Sarığı, cübbeyi bir tarafa at!

K: Atarım hiç merak etme!

H: Evde muska, tespih ne varsa kaldır...

K: Hay hay!

H: Aman Karagözüm, bu ne uysallık? Sen bana hiç itaat etmezdin hani?

K: İstersen etme... Kanunun satırı şaka dinlemez. Bir de bakarsın, hiç ummadığın bir günde boynuna iniverir!" (s. 567).

Karagöz'ün inkılap değerlerine ısındırılması her ne kadar kolluk kuvvetlerinin korkusuyla olsa da bir şekilde gerçekleştirilir. Hacivat, İstanbul'dan sıkılmıştır; çünkü inkılabın kazanımlarının çoğu Anadolu'da yapılmıştır. Onları görmek demek, seyircilere anlatmak ya da göstermek demek olacaktır. Bu sebeple Hacivat, Karagöz'ü de çıkacağı "kalkınma seyahatine" çağırır. Ancak ondan önce halledilmesi gereken bir dil meselesi vardır. Bu kez yarı okumuş, ukala tip Hacivat, Karagöz'ün eleştirilerinden nasibini alır. "K: Sen benim küfürlerime nasıl kızyorsan, ben de senin Arapçana, Acemcene içerliyorum. Nedir o mahdum? Mekâtip tatil? Türkçesini söyle şunların!"(s. 571). Osmanlı kültürünün kalıntılarıyla yapılan savaş bitmiş, seyirciye Türkiye'yi ve Cumhuriyet'in değerlerini tehdit eden durumlar sıralanmıştır. Hacivat'ın yıllardır duyduğu ve hayran kaldığı Anadolu'nun kalkındırılma faaliyetlerini görme isteği Karagözce kabul görür ve diğer tabloya geçiş yapılır.

2.2. "Makine Devrinde" Yeni Türk Devletinin İktisadi Kalkınma Faaliyetleri

Yeni Türk devletinin kalkınma faaliyetlerinin sıralandığı ve savunulduğu oyunun temel izleğini destekleyen Hacivat'ın yapacağı seyahat, sıradan bir gezi değildir. Seyircinin Atatürk Devri kalkınma faaliyetlerini hafızalarında canlı tutmaları için bilinçli olarak seçilmiştir. Üç arkadaş seyahate İzmir'le başlarlar. İzmir Enternasyonal Fuarı adını alacak İzmir Fuarı'nın ilhamı İzmir İktisat Kongresi'ne (1923) kadar gitmektedir. İstanbul'da bu manada çeşitli sanayi sergileri, panayırıları kurulmuş olsa da İzmir'de Cumhuriyet'in destekleriyle kurulan İzmir Fuarı, Atatürk Devri'nin mühim sembollerinden biri olacaktır. Nitekim Ercüment Behzat'ın oyundaki Tablo 3'ün alt başlığı "İzmir Fuarı"dır. Tepegöz'e fuarın ne olduğunu ve niçin önemli olduğunu anlatan Hacivat, iktisadın bir millet için ne kadar önemli olduğunu altını çizer:

"H: Efendim, fuar demek, sergi demektir. Burada bizim mahsullerimiz, yabancıların eşyaları teşhir edilir. Herkes gelir, görür.

K: Bundan ne çıkar?

H: Ne mi çıkar? Alışveriş artar, mallarımız dünya piyasalarında alıcı bulur, yurda para girer.

K: Desene zengin oluyoruz...

H. Elbette baksana şu kalabalığa..." (s. 576).

Fuar gezilir; ancak seyirciye Türk iktisadi kalkınmasının unsurlarından biri olmak fikrinin sunulması dışında fuarda oyunun kişileri hiçbir varlık göstermezler. Tıpkı göstermelikteki bir figür ya da kukla gibi oyun yazarının siyasi iktidarın fikirlerini seyirciye yansıttığı cansız, ruhsuz birer hayalî kişilerdir. İzmir Fuarı'ndaki zenginlik, kalabalığın yaydığı mutluluk Hacivat'ı genel manada Türkiye'de "az zamanda çok işler" başarıldığı konusunda bir sonuca vardırır:

"K: Aman ne güzel. Söylemezseniz inanmam... Kimin akli keserdi ki buraları iki sene evvel...

T: Senin akıl kesmez ama bizimki keser.

K: Neye? Ben adam değil miyim?

T: Adamsın ama eski devrin adamısın. Biz, yarının adamlarıyız. Sizin aklınızın kesmediğini biz bir hamlede başarırız" (s. 577).

Tepegöz, Cumhuriyet neslinin çocuğudur ve devir idarecileri bu nesilden çok ümitlidir. Nasıl ki Tefvik Fikret pozitivist aklın ve çalışmanın sembolü olarak oğlu Haluk'u, Mehmet Akif Ersoy ise Köse İmam'ın oğlu Asım tipini çalışma ve ülkesine hizmet etmede bir sembol olarak görmüşse Tepegöz de Cumhuriyet neslinin çocuğu ve aydınlık fikirlerin savunucusu olarak sunulur.

Atatürk'ün önem verdiği kalkınma meselesi; eğitimden ulaşım, sağlıktan teknolojiye, bilime ve toplum yapısının tamamını etkileyecek bir muhtevayı içeren geniş bir kavram oluşturmaktadır. Bunda istikbali göklerde arama vazifesi de vardır. Bu vazife, Tepegöz gibi devrin gençlerinden beklenmektedir. Kadın ya da erkek, cinsiyet farkı gözetilmeden genç Türkiye'nin istikbalini göklere çıkarma vazifesini yüklenen gençlere

inkılabın ihtiyacı vardır. 1925 senesinde kurulan Tayyare Cemiyeti, savunma sanayiinde çok önemli yere sahip olan uçak kullanmanın, pilot yetiştirmenin, teknik bilgi sahibi olmanın farkındalığıyla halkı uçak edinmede yardıma, gençleri pilot olmaya teşvik eder (Aslan, 2014, s. 150). Bu teşvik karşılığını Cumhuriyet neslinin temsilcisi Tepegöz tipinde bulur:

“T: Neden münasebetsizlik olsun? Bugün kadınlar havada dünya rekorları kırdıktan sonra, biz erkek diye gezmeyelim... Bugünün harpleri, hep havada oluyor, havada. Havada kuvvetli olmayan, karada apışıp kalıyor!

H: Orası öyle... Karagözüm” (s. 578).

Oyunun üç tipi artık Cumhuriyet ilkelerine ve değerlerine bağlı olarak bir görüntü sergilerken uçak gibi bir icadın ülke savunması için ne kadar kıymetli olduğunu idrak ederler ve oğul Tepegöz’ü “Türkkuşu” kullanmayı öğrenmek için pilot okuluna kaydederler. Bu eğitim ve teknolojiye ileri hamlenin ardından Nazilli Dokuma Fabrikası ve Karabük Demir Çelik Fabrikası’na görmek için en uygun seyahat aracının uçak olduğuna kanaat getirirler. Anadolu’nun çeşitli yerlerindeki bu iki tesise çabuk gitmenin yolu uçaktan geçer. Bir otobüs ya da bisiklete binmenin rahatlığıyla uçağa binen bu üç tip ile seyirciye kalkınan Türkiye tablosu resmedilir.

Yeni Türk devleti, sanayi sahasında 1930’lu yıllarla beraber devletçilik anlayışıyla âdeta bir seferberlik başlatır. Bu yapılanların tüm millet tarafından duyulması ve hükümete sıkı bir bağlılığın tesis edilmesi amaçlanmaktadır. Nitekim 1929 Ekonomik Buhranı ve Osmanlı’dan arta kalan iktisadi miras da hesaba katıldığında 1930 senesinde kurulan ve birkaç aylık bir yaşam süresi olan muhalif parti Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın halk tarafından destek alması da göstermiştir ki halk, iktisadi manada iyi durumda değildir ve güdümlü muhalefetten bile medet ummaktadır. İktidar, halkın yaşadığı gerçekliğe seçenek olarak kendi siyasi, iktisadi ve teknolojik hamlelerini sanat eserleri yoluyla akıllara kazımak fikrindedir. Sanatın etkin gücüyle halka çalışan ve çabalayan hükümet tasviri yaptırılır ki halk, başka yollara, muhalif fikirlere tevessül etmesin. Bu fikirle hareket eden Ercüment Behzat, yeni nesil tipi Tepegöz’e “makine devri”ni Türkiye’ye yaşatan hükümete karşı çok büyük minnet duyguları beslenmesi gerektiğini söyler:

“T: Şimdi sürat asrı... Kağnı devrini kapattık, motor devrini açtık.

(...)

T: Lokomotiflerimizin, tayyarelerimizin, fabrikalarımızın, vapurlarımızın, silahlarımızın demirlerini hep Karabük verecek... Artık yabancılara muhtaç değiliz. Bütün hammaddelerimizi kendi fabrikalarımızda işliyoruz. Sultanların ve kapitülasyonların boğduğu yerli sanayii yeniden kuruyoruz” (s. 584).

Kapanan “kağnı devri” kapitalizmin kısıtlayıcı düşerek kapitülasyonlarla iktisadi hürriyeti kısıtlanan ve sanayide, ticarete ilerlemek için hamleler yaptıkça yıkılan Osmanlı’nın devridir. İki yüzyıllık modernleşme mazisinde Osmanlı sultan ve idarecileri her ne kadar askerî saha başta olmak üzere yerli bir sanayi yaratma gayretine girişler de bunda başarılı olamazlar. Başarı, Cumhuriyet idarecilerinin olur. Erken dönem Cumhuriyet idarecileri, kentleşme ve sanayileşmeyle toplumun sınıflara ayrılması tehlikesine seçenek olarak üretilen korporatizm uygulamalarını seçmiştir. Halk, ülkenin kalkınması için her türlü fedakârlığı seçerek organik bir bütün, bir aile gibi çalışmalıdır. Ülke insanı, kanaatkâr yapısını korumalı, çalışmayı kutsallaştırmalıdır. Tepegöz, böylesi bir fikrin uzantısı olan eğitim sisteminde yetişmiştir:

“T: Sana vereyim bir öğüt

Kendi ununu, kendin öğüt- demişler... Biz de şimdi öyle yapıyoruz.

H: Artık, hazır yiyip hazır giymeyeceğiz!

T: Hazırın ömrü,

Hasırın ömrü kadardır!

Kazanan et yer

Kazanmayan dert!

(...)

Açıldı Bozkırın gözü:

Özü bulundu fabrikanın!

Durmadan kışın, yazın,

Kazın- çocuklar- kazın!” (ss. 584, 585).

Cumhuriyet kalkınması, iktisadi manada gelişmenin yolunu Anadolu’dan geçirir. Demiryollarını artırır, Anadolu’nun yüzyıllardır ihmal edilmişliğini silmeye çalışır. Okullarda, kitaplarda, edebî eserlerde halkın sınıfsız bir toplumdaki müteşekkil yapısının altı çizilirken öte yandan çalışarak, yılmadan ve bıkmadan ilerleyerek vatanın yükseleceği fikri erken dönem Cumhuriyet siyasi ve sosyal hayatına damgasını vurur. Nitekim Tepegöz’e eşlik eden Hacivat’ın sözleri de bu yöndedir. Karagöz, tayyarede gördüklerinden memnun olur; ancak akli karışır, Osmanlı’daki alıştığı yaşam tarzının Cumhuriyet Türkiye’sinde bu kadar hızlı değişmesine şaşırır:

“H: Evet Karagözüm;

Kandil yerine- elektrik,

Sarıncı yerine- baraj!..

T: Medrese yerine- mektep,

Tezgâh yerine: fabrika!

H: Kağrı yerine- otomobil,

Sandal yerine- motor!

T: Saban yerine;

Ambarları buğdayla dolduran

Traktör!” (s. 588).

Oyunun sonlarında Osmanlı’nın geri kalmışlığının yanında ilerleyen, her gün gelişen bir Türkiye tasviri yapılır. Sanatın toplumu etkileyebildiği kabulünden hareketle erken dönem Cumhuriyet siyasi iktidarı; sanatçıları, inkılap değerlerinin sözcüsü ya da yansıtıcısı konumuna getirebilmiştir. Kimi zaman da sanatçı, gönüllü bir istekle ya da kendi çıkarları dâhilinde sanatını siyasi iktidarın sloganlarına, fikirlerine açık hâlde getirmiştir. Ercüment Behzat Lav’ın *Karagöz Stepte* oyunu, edebî manada, dramatik örgünün kuruluşu, ilerleyişi konularında yeterli bir olgunluğa sahip değildir. Dramatik örgü tamamen erken Cumhuriyet Devri kazanımlarının düşmanı Osmanlı yaşam tarzının tekrar Türkiye’de dirilmemesi ve Cumhuriyet değerlerinin halkın ruhunda, aklında canlı ve samimi hâlde kalmasının sağlanması üzerine kurulmuştur. Sanatçının eseriyle vermek istediği ileti, sanat yapmanın çok ötesinde olduğundan *Karagöz Stepte* oyunu siyaset ve edebiyat etkileşiminin sıkı bağlarla örüldüğü eserler arasındaki yerini alır.

3. SONUÇ

Sanatçıların gücü sanat eserleri aracılığıyla halkla kurdukları iletişim ve bağ ile zenginleşir. Bu münasebetin farkına sanatın varlığını ve kudretini kabullenmiş siyasetçiler, idareciler de varır. Bu bağlamda sanatın etkinliğini, tesir gücünü kendi siyasetlerinin bir aracı hâline sokmanın, güdümlü bir sanat anlayışını meydana getirmenin peşine düşen devir siyasetçileri ve sanatçıları arasında zamanla karşılıklı bir etkileşim oluşmuştur. Edebiyat ve toplumun çok katmanlı etkileşimli yapısı da düşünüldüğünde toplumu çok yakından ilgilendiren siyasi fikirler, siyasetçilerin aldığı tarihî kararlar belli ölçülerde sanat eserlerine de yansır. Sanatçı, toplumun bir parçası olarak kabul edildiğinde hiçbir politik düşüncesi ya da tavrı olmasa dahi devrin sosyal, siyasi ve iktisadi unsurlarını bir şekilde, müşahede ettiği hâliyle eserine yansıttığı kabul edilebilir. Diğer taraftan sanatçı, devrinin kimi hadiseleri karşısındaki görmezden gelişleri, susuşları ya da kabulleri ve savunuşlarıyla da politik bir duruşun sahibi olur. Her iki sanatçı tavrı da gösterir ki sanatçı ister siyasi iktidara bir şekilde bağlı olsun ya da olmasın devrinin belli ölçülerde yansıtıcısı konumundadır.

Osmanlı’nın yirminci yüzyıldaki son senelerini bizzat müşahede edişine ilaveten doğduğu Batılı, modern ve siyasetin çok etkili olduğu ortamın da tesiriyle ve aldığı eğitimle Ercüment Behzat Lav’ın sanat anlayışı zamanla toplumcu bir muhteva kazanmıştır. Türk şiirine Nâzım Hikmet’le aynı dönemde farklı kaynaklardan toplumcu serbest şiirin ilk örneklerini getiren Ercüment Behzat, aynı toplumcu tavrı sanat hayatının diğer unsurlarına da yansıtmıştır. Ercüment Behzat’ın çok yönlü sanatçı kişiliği, toplumcu gerçekçi anlayışla ilerlemiş, zenginleşmiştir. Atatürk Devri Batılılaşma çabalarının “halka doğru” ilkesiyle hareket ederek halkçılık ilkesini şiar edinen yapısı, Ercüment Behzat’ın modern ve toplumcu edebî anlayışıyla örtüşür.

Bu örtüşme ya da beraber ilerleme Atatürk Devri idarecilerinin kalkınma faaliyetlerini devrin sanat eserlerinde görme, halka edebî biçimler aracılığıyla bu kalkınma faaliyetlerinin sevimli ve samimi gösterilme isteği katmanlı bir etkileşimi doğurur. Ercüment Behzat'ın *Karagöz Stepte* oyunu için Osmanlı kültürüyle bağlarını kopararak Batılılaşma arzusunda olan erken dönem Cumhuriyet siyasi iktidar söylemlerinin sanat yapmanın çok ötesine geçtiği, güdümlü sanatın sınırlarında üretildiği söylenebilir. *Karagöz Stepte* oyunuyla, sanat ve siyasi iktidar münasebetinin derin ve etkileşimli bağları ortaya çıkarılmıştır. Atatürk Devri gibi Batı menşeli bir kalkınmayı şiar edinmiş ve mazisi yüzyıllar öncesine dayanan Osmanlı kültürünü silmeye çalışan yeni Türk devletinin kendi söylemlerini içeren inkılapçı sanat anlayışının tesiriyle Ercüment Behzat'ın geleneksel *Karagöz* oyunu tiplerini dönüştürdüğü, siyasi iktidar söylemlerine uygun hâle getirdiği sanat ve siyaset münasebetinin yansımalarındandır.

Sanatçıların siyasi iktidarın söylemlerine çeşitli yorumlar getirdiği bilinmektedir. Ercüment Behzat güdümlü sanatın bir yansıtıcısı konumunda tavır almış, Osmanlı kültürüne seçenek olarak üretilen, geliştirilen ve korunmaya çalışılan inkılap kazanımlarına methiyeler düzmüş, Osmanlı kültürünün eğitim, dinî yapı, sosyal sınıflar gibi kimi unsurlarını kıyasıya tenkit etmiştir. Siyasi iktidar, Osmanlı'nın muhalefetle ya da sosyal sınıflar bünyesinde tekrar gündeme gelmesini engellemek ister; iktidar, hem kendi inkılapçı coşkusunu canlı tutmanın bir çaresi olarak hem de saltanat, hilafet merkezli bir yönetimin tekrar dirilmesinden doğan korkunun bir ürünü olarak Osmanlı kültürünün eski ve çağ dışı olduğunun altını çizer. Ercüment Behzat, oyununda politik bir sanatçı tavrıyla tam da siyasi iktidarın bu isteğini yerine getirir.

Osmanlı kültürünün birçok sahada geri kalmışlığı, *Karagöz* ve *Hacivat* tiplerinin yarattığı zıtlıkla dile getirildikten sonra eserde, “makine çağı” ifadeleriyle karşılık bulan gelişme ya da kalkınma kavramları, inkılabın 1940 senesine kadar yaptığı icraat ve faaliyetlerin bir resmigeçidiyle ilerler. Bir sanat eserinden ziyade siyasi fikir ve sloganların yer aldığı oyun, bu özellikleriyle sanat ve siyaset etkileşiminin, göstermecî tiyatronun başarılı ve tipik örneklerinden birine dönüşür.



Bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir

Makale ile ilgili notlar

Makale araştırma ve yayım etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

Araştırmanın tamamı, beyan edilen tek yazar tarafından yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akşin, S. (1997). *Ana çizgileriyle Türkiye'nin yakın tarihi* (Cilt: 2). Yenigün Yayıncılık.
- And, M. (1973). *50 yılın Türk tiyatrosu* (2. baskı). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslan, A. (2014). Tayyare Cemiyeti'nin propaganda faaliyetleri ve tayyare bayramları. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(3), 141- 150.
- Aydemir, B. (2017). *Sanatta dirijizm devrimden telkine halkevleri- inkılap oyunları* (1. baskı). Mitos Boyut.
- Bezirci, A. (1997). *Halk ve sosyalizm için kültür ve edebiyat* (1. baskı). Evrensel Kültür Yayınları.
- Coşkun, S. (2007). Edebiyatın siyasetle imtihanı: Tanzimat sonrasında siyaset edebiyat ilişkisi üzerine bir çözümleme. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 4(13- 14), 95- 108.
- Çıkla, S. (2007a). Türk edebiyatında kanon ve inkılâp kanonu. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 4(13-14), 25- 46.
- Çıkla, S. (2007b). Türk edebiyatında dirijizmin Karagöz piyesleri boyutu. *Millî Folklor*, 73, 61- 67.
- Demirkan, E. (2002). *Ercüment Behzat Lav hayatı-sanatı-eserleri* (1. baskı). T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eagleton, T. (2017). *Edebiyat kuramı* (5. basım). Ayrıntı Yayınları.
- Kaplan, M. (2020). *Tevfik Fikret: Devir-şahsiyet-eser* (25. baskı). Dergâh Yayınları.
- Köroğlu, E. (2010). *Türk edebiyatı ve birinci dünya savaşı* (2. baskı). İletişim Yayınları.
- Tan, N. (11.09.2022). *Atatürk dönemi tiyatro ve opera çalışmalarında Türk halk kültüründen nasıl yararlandı?* T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78670/aturk-donemi-tiyatro-ve-opera-calismalarinda-turk-hal-.html#:~:text=Y%C3%BCce%20Atat%C3%BCrk%2C%20Cumhuriyet%20d%C3%B6nemi%20m%C3%BCzik,mitolojisinden>.
- Tekerek, N. (2001). Halk tiyatrosu geleneğimizde soyutlama, abstraction ve yapısal yansımaları. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(7), 205- 213.