

Cumhuriyet'in Kuruluş Dönemi Türk Oyun Yazarlığında Etik – İdeolojik İdealizasyon

Araş. Gör. Ezgi Deniz Alpan^{1*}

Geliş tarihi: 21.04.2020
Kabul tarihi: 27.05.2020

Atıf bilgisi:
IBAD Sosyal Bilimler Dergisi
Sayı: 7 Sayfa: 442-454
Yıl: 2020 Dönem: Yaz

This article was checked by *Turnitin*.
Similarity Index 2%

Bu makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

¹Atatürk Üniversitesi, Türkiye,
ezgid Deniz.alpan@atauni.edu.tr,
ORCID ID 0000-0002-4274-0838

* Sorumlu yazar

ÖZ

Türk tiyatrosunun geleneksel (metinsiz) tiyatrodan Batılı (metinli) tiyatroya geçiş süreci, kendiliğinden oluşmamış, resmi ideoloji eliyle gerçekleştirilmiştir. Batılı tiyatronun ideal, gerçek tiyatro olduğu düşüncesi saray ve çevresi, devlet görevlileri, Türk elçileri ve yabancı elçilikler, aydınlar ve basın tarafından yayılmış, benimsenmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Yani çıkış noktasında Batılı anlamdaki Türk tiyatrosu, öğretici ve ideoloji taşıyıcı bir aygıt olarak kullanılmak istenmiştir. Bu makalenin amacı söz konusu dönemde yazılmış tiyatro oyunlarında idealleştirme işlevini araştırmaktır. Çalışmada kullanılan yöntem, nitel araştırma yöntemidir. Bu yöntemden, oyun metinlerinin analizinde faydalanılmıştır. Dolayısıyla cevap aranacak sorular konunun niçin seçildiği, oyun kahramanının yargılarının ve eylemlerinin nasıl oluştuğu, çevresinden ne şekilde etkilendiği ile aynı konuyu ele alan oyun metinleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklardır. Bunun için 1923 – 1946 dönemini araştıran kuramsal çalışmalarla birlikte, söz konusu dönemde yazılan tiyatro oyunları değerlendirilmiştir. Oyunların dramatik yapılarında tema, çatışma, kişileştirme, mesaj gibi unsurlar bakımından önemli benzerlikler saptanmıştır. Bu benzerliğin nedeni söz konusu dönemde tiyatronun devlet tarafından teşvik edilmesi ve denetlenmesi olarak okunmalıdır. Böylece Türk oyun yazarlığı tarihinin dayandığı temel, çeşitlikten çok tektiplik, bireysel olandan çok toplumsal olan, estetikten çok işlevsel ve var olandan çok idealize edilendir. 1923-1946 dönemi tiyatro oyunlarında Cumhuriyet'i idealleştirmek için Osmanlı'ya ait değerlerin olumsuzlanması, salt Batı'ya öykünmeyip milli değerlere sahip çıkılması gereklilikleri vurgulanırken; ideal kadın ve erkek de buna göre kurgulanmıştır. Böylece ideal kadının özellikleri milli değeri olan Anadolu kültürüne sahip çıkan, ülkesi ve ailesi için her şeyi feda etmeye hazır olan kadın; ideal erkeğin özellikleri ise vatanına bağlı, dinç, çalışkan, cesur olarak tanımlanmıştır. Bu dönem yazarlar için de yeni bir dönemdir; yazdıkları dramatik metinler yeni bir türdür. Bu nedenle Milli Mücadele, Cumhuriyet, Batılı değerler, milli değerler kavramları arasında sıkışıp kalmalarına şaşırılmamalıdır. Diğer yandan dönemde bu konular haricinde kalem oynatan yazarlar dışlanmıştır. Yazarlar için kaçınılmaz olarak statüko ön yargısı oluşmuştur. Bugünden bakınca Türk tiyatrosunda hâlâ kuruluş yılları ile hesaplaşma yapılamadığı, buradaki hikayelerin tükenmediği söylenmelidir.

Anahtar Kelimeler: Türk tiyatrosu, oyun yazarlığı, Cumhuriyet, idealizasyon

Ethical – Ideological Idealization in Turkish Playwriting in the Foundation Period of the Republic

Res. Assist. Ezgi Deniz Alpan^{1*}

First received: 21.04.2020

Accepted: 27.05.2020

Citation:

IBAD Journal of Social Sciences

Issue: 7 **Pages:** 442-454

Year: 2020 **Session:** Summer

This article was checked by *Turnitin*.
Similarity Index 2%

¹Ataturk University, Turkey,
ezgideniz.alpan@atauni.edu.tr
ORCID ID 0000-0002-4274-0838

* Corresponding Author

ABSTRACT

The process of transition of Turkish theater from traditional (text-free) theater to Western (written) theater was not carried out by itself but by official republican ideology. The aim of this article is to investigate the idealization function of theatrical texts in this period. For this purpose, theoretical studies about 1923-1946 and theater plays written in this period were searched. Significant similarities were found in the dramatic structures of the plays. The reason for this similarity is that the state encouraged and controlled the theater during this period. In order to idealize the Republic in the period, the value of the Ottoman Empire was negated and the necessity of protecting national values was emphasized. Ideal men and women are also designed accordingly. Thus, the characteristics of the ideal woman are those who protect the national culture of Anatolia and are ready to sacrifice everything for her country and family. The characteristics of an ideal man are defined as vigorous, hardworking and courageous. This was a new era for writers, too; the dramatic texts they wrote were a new genre. Therefore, it is not surprising that they are stuck between the concepts of National Struggle, Republic, Western values and national values. On the other hand, writers who wrote on other topics were excluded. There was inevitably a status quo bias for the authors. For these reasons, current and real-life issues such as the effects of the revolutions on the people and the problems of the groups that mutually label each other have been ignored. The aim was not to discuss what exists; it was to show what the ideal be. From today's point of view, it is necessary to say that Turkish theater is still not interested enough in the foundation years of the Republic and the stories here are not over.

Keywords: Turkish theater, playwriting, Turkish Republic, idealization

GİRİŞ

Cumhuriyet'in kuruluşu ve tek parti dönemi (1923-1946) hakkında çalışmaları bulunan hemen tüm araştırmacıların anlaştıkları bir konu vardır: Tiyatro sanatçıları ve devletin önde gelenleri tiyatronun bir sanat olduğunu göz ardı etmiş, onu eğitici bir araç olarak görmüşlerdir. Yani Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında tiyatronun asıl amacı doğrudan etik – ideolojik idealleri yaymaktır. Bu dönemde tiyatro, medeniyetin bir göstergesi sayılarak devletçe desteklenmiş, hatta doğrudan devlet, Atatürk teşvikiyle yapılmıştır. Dolayısıyla dönemin oyun yazarlığına devlet politikaları hâkimdir. Amaç yeni Cumhuriyet'i tanıtmak, kazanımlarını anlatmak, bu rejime ve ilkelerine sahip çıkılması gerektiği düşüncesini yaymaktır. Bunun için insanlara ulus bilinci aşılanarak, inşa edilen bu yeni bilinçle vatandaşın sabırlı ve fedakâr olması, etkin olması, etkin olamıyorsa da uyum sağlaması istenir.

Dönemin ruhunu en iyi yansıtan kaynak kuşkusuz *Nutuk*'tur. Bu kaynakta belirtildiğine göre bunların nihayetinde hedeflenen, devleti kurtarmaktır. *Nutuk*'ta devleti kurtarmanın yolu uygar olmak şeklinde belirtilir çünkü uygarlaşmayan toplumlar yok olmaya mahkumdur. Uygarlıktan kastın Batı olduğu düşüncesi çok eskiye, 1683'teki Viyana Kuşatması'na kadar dayanır, on sekizinci yüzyıl boyunca süren mağlubiyetlerle bu ihtiyaç pekişir (Meriç, 1983, s. 235). Yapılan ilk tespit Avrupa'nın askeri teknolojisini almak gerektiğidir. Osmanlılar Avrupa medeniyetinden bazı askeri unsurların seçilmesiyle, dinamik bir Batılılaşma ve modernleşmeyle bütün zafiyetlerinden sıyrılarak eski gücünü kazanacaklarını düşünmüştür (Lewis, 1984, s. 46). Ancak bu bir dizi reform gerektirecektir. Meriç bu gereklilikleri şöyle açıklar:

“Başlangıç, sadece askeriydi, gelişen ve ilerleyen bir Avrupa karşısında korunmak ihtiyacı. Avrupa üslubunda bir ordu kuruldu mu amaç gerçekleşir sanılıyordu. Sanılıyordu ki iş bir talim ve teçhizat meselesidir. Ne var ki yeni orduya subaylar lazımdı. Bu subayları yetiştirecek mektepler, mektepleri ayakta tutacak müesseseler, müesseseleri işler hale getirecek maarif reformları, araç ve gereçleri imal edecek fabrikalar kurmak da zorunluydu. Kısaca yönetim ıslah edilmeliydi” (Meriç, 1983, s. 236).

Böylece Avrupa'dan öğretmenler getirilerek, yeni okullar kurularak ordu eğitime çalışılmıştır. Osmanlı'da ilk kez bu genç Osmanlı askerleri, kafiri hoca olarak görmeye, dillerini öğrenmeye, eserlerini okumaya başlamıştır. Sadece ‘teknoloji’ alınmak istense de teknoloji, günlük hayattan, kültürden ayırıştırılmaz. Çünkü bu atılımları belirleyen şey toplumda doğan ihtiyaçlardır. Nitekim henüz devlet politikası olarak belirlenmese de Batılılaşma, Osmanlı Dönemi'nde yolları, demiryollarını, köprüleri Avrupalıların yapmasıyla devlete ve topluma sirayet etmişti. Bu dönemde toplumun Batılılaşmasının bir başka boyutu da azınlıklar aracılığıyla gerçekleşti. Türkler, her ne kadar mahalleleri etnik kökenlere göre ayrılrsa da Batılılarla bir arada yaşamaya zaten alışkındı. El sanatları, yemek kültürü, mimari, resim, müzik gibi alanlardaki etkileşimler, hatta alkol, kumar gibi azınlıklardan geldiği düşünülen alışkanlıklar gündelik hayatın bir parçası olmuştu (Belge, 1983, s. 839-840). Yine de toplumda bir kültür değişimi ihtiyacı olmadığı için, bu etkileşimler dinamik bir harekete dönüşmemiştir.

İsmail Cem ise Batılılaşma ülküsünü bir “*sanrı*” olarak nitelendirir. Çünkü Avrupa'nın refah düzeyine erişmek ekonomik, hukuki, siyasi kurumlarını ve kültürünü aktarmakla mümkün değildir (Cem, 2017, s. 282). Cem'e göre Batı'nın yüksek refah seviyesi, maddiyatçılık ve ferdiyetçilik temelinde gelişen görüşlerin sonucudur. Her ikisinin de tetikleyicisi, Türkiye'de var olmayan burjuva sınıfidir. Türkiye'de Milli İktisat Kongresi gibi girişimler, milli bir burjuvazi yaratmaya çabalamışsa da sonuçları toplum yararına olmamıştır. Bu, tüm iktidarlar tarafından paylaşılan ortak bir amaçtır. Ancak Batılılaşma *sanrısının* sonuçları, Türkiye için oldukça yıkıcıdır:

“İmkansız gerçekleştirme sevdası bütün bir toplum düzeninde yanlışlara, yabancılaşmalara, benimsenmeyen üstyapı değişimlerine, temelsiz zıtlaşmalara, en önemlisi, toplumun gelişmesinde zaman kaybına, gecikmeye yol açmıştır. Ortaya yanlış ekonomik uygulamaların çok ötesindeki soysuzlaşmalar, garabet örnekleri, ikilikler çıkmıştır” (Cem, 2017, s. 292-293).

Halk bu nedenleri göremediği için yoksulluğunun bedelini Batılılaşmanın yüzeydeki görünümüne; hukuk, giyim, yaşam anlayışındaki değişimlere bağlamıştır. Böylece günümüzde dahi süregelen ilerici – gerici karşıtlığının temelleri atılmıştır denilebilir.

Kültürel dönüşümler önce sarayda başlamıştır. Cumhuriyet'in ilanına kadar askerler, diplomatlar, öğrenciler Avrupa'ya gitmiş, elçiler sefaretnamelerinde Avrupa kültürü üzerine raporlar oluşturmuş, II. Mahmut döneminde sarayda balolar düzenlenmeye başlanmış, ardılı Abdülmecit bizzat Avrupa saraylarındaki davetlere katılmıştır. Azınlıklar aracılığıyla Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesiyle saray bununla da ilgilenmiş, önce Çırağan Sarayı'nda geçici bir tiyatro, ardından Dolmabahçe Sarayı'nda (1859), sonra da Yıldız Sarayı'nda ikinci bir tiyatro (1889) açılmıştır (And, 1985, s. 2508). İlk Türkçe tiyatro oyunu *Şair Evlenmesi* de Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere ısmarlanmıştır.

Görüldüğü üzere Batılılaşma, Türkiye için bir çeşit uygarlık değişimi anlamı taşımaktadır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte belirlenen kültür politikaları doğrultusunda tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu, korunması, desteklenmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Kuruluş yıllarında yeni bir vatandaş modeli inşa etmek için devlet, sanatçıyla iş birliğine girmiştir. Bilgin bu iş birliği için şöyle bir tespit yapar: *"İlginçtir, Osmanlı devletinin hiç değilse son döneminde seçkinlere kültürel bireyleşme, farklılaşma yasaklanmamış, Cumhuriyet ise özellikle seçkinlerden ideolojik, kültürel sadakat beklemiştir"* (Bilgin, 1983-1985, s. 853-854). Zaten edebiyatçılar için de Batı etkisi Cumhuriyet'in ilanından önce başlamıştır. Berkes'in belirlemesine göre Abdulhamit'in Arapçılığı, aydınları Arap düşmanı yapmıştır. Bu dilin ancak gerici fikirler taşıyabileceği düşüncesi o dönemden kalmadır (Berkes, 1983-1985, s. 252). Aydınlar için Batı özgürlük, konfor, güzellik ve sanat demektir. Ancak bu dönem aydınlarının siyasal rengi yoktur. Oysa Cumhuriyet dönemiyle birlikte, aydınlardan siyasetin yön verdiği toplumsal ilkeleri yaymaları beklenmiştir. Cevdet Kudret'e göre bu beklenti yanlış bir durum ortaya çıkarmıştır: Kimi yazarlar, devletçe korunup rahat yaşama olanakları elde ettikleri için iktidarın istek ve tutumuna ayak uydurmuş, bu nedenle eserleri suya sabuna dokunmayan eserler olarak kalmıştır (Kudret, 1990, s. 14).

İdealizasyon hayatın hiçbir alanından ayrılamaz. Tiyatro da birden fazla karşıt gücü çatışmaya sokup çözümler öneren dramatik bir tür olarak, kimi davranışları, tutumları, olayları idealize eder. Ancak bunun bir devlet politikasına dayanarak yapılması, sanatsal niteliği zedeler. Buraya kadar Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığımızın devraldığı düşünsel, toplumsal, siyasal ve sanatsal mirasa değinilmiştir. Çalışmanın devamında bunların oyun yazarlığındaki yansımaları incelenecektir.

Dönemin oyun yazarlığına değinen araştırmacılar, eserleri konuları bakımından sınıflandırmıştır. Sevda Şener *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* kitabında, dönemde yazılan oyunların sınıflandırmasını şu şekilde yapmıştır: Kurtuluş Savaşı'nı konu alan oyunlar, Osmanlı'daki bozuklukları işleyen, Cumhuriyet Türkiye'sini savunan, öven oyunlar, ulusun güvenini pekiştirmek, erdemlerini sergilemek amaçlı konusunu tarihten alan oyunlar. Yine Şener, *Oyundan Düşünceye* kitabında aynı dönemde yazılan oyunların bir başka sınıflandırmasını yapar: Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği kahramanlığı, devrimleri ele alan, seyirciye güven aşılama hedefleyen ülkücü oyunlar, çoğunlukla komedi türünde yazılmış olan Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar, Batılılaşma ekseninde yazılan toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlar.

Özdemir Nutku'ya göre ise bu dönem oyun yazarlığı aktarmacı anlatıma sahiptir, tezli oyunlardan oluşur. Fazlasıyla yüzeysel kalmışlardır çünkü *"düşüncelerini gerektiği kadar özgür biçimde açıklayamamışlardır"* (Nutku, 1983-1985, s. 2518). Nutku'ya göre dönemin öne çıkan oyunları, Bağımsızlık Savaşı ve kahramanlık oyunlarıdır. Daha az nicelikte olmakla beraber sorunlarını güldürü tarzında işleyen oyunlar da mevcuttur.

Dönemin oyun yazarlığında biçimsel girişimleri ise Metin And şu şekilde açıklar:

"Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarlarımızda esinlenmek ya da dolaylı olarak sembolistlerin, özellikle de Maeterlinck'in, Ibsen'in toplumcu gerçekçiliğinin, Strindberg'in ruhsal gerçekçiliğinin, Alman dışavurumculuğunun izlerini bulabiliriz. Ancak hiçbirinin bu çığırını tam olarak uyguladığını söyleyemeyiz. Ne toplumcu gerçekçilikte ne ruhsal gerçekçilikte kişileştirme, sorunun tabana yerleştirilmesi bakımından başarılı olmuştur. Söyleşmeler, karakterden çok, yazarın ağzından verilir. Devinimsel bir söyleşme düzeni yoktur. Ele alınan konular çekingenlikle, kişilerin davranışları, gelişimi, belirli itkilerle gösterilmeden yazılmıştır" (And, 2009, s. 199).

Yani oyun yazarlığımızın bu döneminde yazınsal bir akımın, eğilimin etkili olduğunu söylemek aşırı yorum olacaktır. Şener, Nutku ve And'ın tespitlerinden anlıyoruz ki oyun literatürü konu bakımından kısırdır ve en çok işlenen Kurtuluş Savaşı'nın kazanımlarını anlatmak, övmektir. Yeni bir devlet kurulduğu için geçmişin de yeniden inşa edilmesi gerekliliği doğmuş, Osmanlı olumsuzlanmış, Batılılaşmanın getirdiği ahlaki değişimler özellikle aile teması içinde ele alınmıştır. Biçimsel olarak ise anlatımcı, didaktiktir, karakter yaratmada başarısızdır. Bu tespitlere bir ek yapmak gerekirse, tiyatro oyunlarının birer propaganda aracı olarak kullanılmasının doğal bir sonucu olarak olay dizisi neden sonuçtan oluşan mantık dizgesine uymaz, yazarın mesajını iletmek için birbiri ardına sıralanmıştır.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının tiyatro ortamında oyun yazarı, penceresinden bakarken gördüklerinin, dünyaya, topluma dair düşüncelerinin esinle harmanlanmasıyla itkilenecek yazmaz. Bu itki devletin, Atatürk'ün, Cumhuriyet Halk Partisinin (CHP), Halkevlerinin yaptığı çağrılarla ve daha çok ısmarlama şeklinde oluşmuştur. Bu bağlamda yapılan ilk kapsamlı çağrı, Cumhuriyet'in onuncu yılı içindir. Kutlama Yüksek Komisyonu, sanatçılardan inkılabın anlamını ve Cumhuriyet'in ilk on yılında gerçekleştirilen değişim ve yenilikleri anlatan oyunlar istemiştir. Yine 1939 yılında CHP tiyatro oyunu yazma yarışması düzenlemiş, piyeslerde değişimlerin ve değerlerin, devrimin dünya görüşüne uygun bir tarzda işlenmesi istenmiştir.

Cumhuriyet ideolojisini, Kemalist ilkeleri yaymak ve benimsetmek için 1932'de kurulan Halkevleri de tiyatroyu nicelik olarak besleyen en önemli damarlardandır. CHP, Halkevleri ve Halkodalarında oynanmak üzere yüz on bir eser basmış, burada beş yüze yakın oyun sahnelenmiştir. Karadağ, burada oynanan oyunların içeriğinin sahip olması beklenen nitelikleri şöyle sıralar:

“Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli, ulusal duyguları doğurmalı, devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli, devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli, her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı” (Karadağ, 1988, s. 136-137).

Gerçekten de Halkevlerinde sahnelemek üzere yazılmış oyunlara bakıldığında tümünün yukarıdaki ilkeleri taşıdığı görülür. Esra Dicle Başbuğ, yakın zamanda yaptığı kapsamlı araştırmada Kemalist ideolojinin inşasında Halkevleri dönemi tiyatro oyunlarının etkisini şu başlıklarda incelemiştir: Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in erdemleri, Osmanlı'nın reddedilen mirası, milli kimliğin inşası, Türk tarih teziyle ilgili oyunlar, köy oyunları (Başbuğ, 2013, s. 59-258). Görüldüğü üzere Halkevleri kategorisinde de yukarıda aktarılanlara kıyasla bir özgünlük yoktur. Hatta burada sahnelenen oyunların sanat olmaktan daha da uzak olduğu belirtilir: *“Halkevlerinde temsil işinin perişan halde olduğu hakikattir. Repertuvar berbat, oyuncular berbat, direktifleri yerine getirecek elemanlar zayıf... bu haliyle bugün Halkevi Temsil kollarının süsten başka bir şey olmadığını söyleyebilirim”* (Tuncel, 1941, s. 7).

Şener'e göre de bu oyunlarda mesaj, en sanatsız yolla, doğrudan seyirciye aktarılır. Asal özellikleri eğitici ve didaktik olmaları, halkın kendine güvenini pekiştirmesi, geleceğe umutla bakmasını sağlamaktır (Şener, 1998, s. 89). Şehir Tiyatrosunda sahnelenen oyunlar ise daha çok hızlı toplumsal değişimin yarattığı sorunlar üzerinde durur.

Tıpkı ordunun Batılılaşması için olduğu gibi tiyatronun Batılılaşması için de Avrupa'dan tiyatrocular getirtilmiştir. Ancak bu girişim yine tıpkı önce Saray'ın, devletin Batılılaşması gibi, tiyatro üst yönetiminin, idarenin Batılılaşması şeklinde kendini göstermiştir. Tiyatro eğitimi verilmeye başlanmasına karşın bu yalnızca oyunculuk alanında olmuştur. Görüldüğü üzere Cumhuriyet döneminin kuruluş yıllarında tiyatro, resmi görüşün ideolojik aygıtı olarak kullanılmıştır. Bu hızlandırılmış Batılı tiyatro ortamında tiyatronun öncelikle bir sanat olduğu, özellikle içerik bakımından estetik boyut taşıması gerektiği düşüncesi yerleşmemiştir. Yazım tekniği profesyonel olmaktan uzaktır. Aşağıda içerik bakımından dönemin oyunlarında idealize edilen değerler incelenecektir.

1. OSMANLI'YA AİT DEĞERLERİN OLUMSUZLANMASI

Bu ideolojik inşa oyunlarda baskın olarak iki şekilde yapılmıştır: Geleneksel Osmanlı beylerinin yerilmesi ve din görevlilerinin olumsuzlanması.

Türkiye'de dinamik olmamakla birlikte yine de sınıflı bir toplum yapısı vardır. Tümü şehirde yaşayan bu sınıflar Tevfik Çandar tarafından Zadeğânlar, ikinci grup (ağırlıklı olarak Levantenler), küçük üretici ve

esnaf, yoksullar olarak belirtilir (Çandar, 1983-1985, s. 828-829). Zadeğân sınıfı elinde servet olmasına karşın üretken olmadıkları için birikimini sürekli tüketen, zamanla çoğu küçük memuriyetlerle yetinmek durumunda kalan, bazıları tam anlamıyla sefalet düşen, çok azı ise iktidarla ilişkilerini kullanarak servetine servet katan sınıftır. Türk oyun yazarlığının ilk döneminde bu sınıftan kişilere özellikle Paşa Baba tipinde oldukça sık rastlarız. Bunlar genelde Cumhuriyet'e inanmayan, ilkelerini benimsemeyen, eski günlerin özlemini çeken, endişeli, toplumu değil kendini düşünen kişiler olarak çizilmiştir.

Vasfi Mahir'in *Yaman* (1933) oyununda Paşa, Osmanlı'nın haşmetli eski günlerine artık dönülemeyeceği inancındadır. Yaşadığı korku ve panikle yabancı generallerle arkadaşlık kurar. Amacı kızını onlardan biriyle evlendirerek kendisinin ve kızının hayatını kurtarmaktır. Kızı Pervin orali olmaz, Paşa yabancı generallerle kaçır. Yani burada Paşa, vatana ihanet etmiştir. Sedat Simavi'nin *Hürriyet Apartmanı*'nda (1940) da benzer bir olay vardır. II. Abdülhamit'in jurnalcilerinden Arif Paşa kızını onurlu Türk askeri Kamuran'a değil, doğru dürüst bir eğitimi dahi olmayan babasının asaleti ile övünen züppe Firuz Bey'e vermek ister. Paşa, bu tercihi nedeniyle yıkıma uğrar, önce evini, sonra kızını kaybeder, kendisi de yanan evinde can verir. Yani buradaki Paşa da cezalandırılmıştır. Aka Gündüz'ün *Yarım Türkler* (1919) eserinde ise eksen karakterlerden Süheyla'nın dedesi Müslümanken Katolik olan, sonra yeniden Müslüman olan Frenk Ali Paşa, babası onun izinden giden Mara'dır. Bu oyuna Batılılaşma ekseninde yeniden değinilecektir; konumuz bakımından önemi Frenk Ali Paşa'nın kişisel çıkarları uğruna dinini, ulusunu değiştirme çabasında gösterilmesidir. Onun ardılı olarak oğlu ve torunu da ülkesine sahip çıkmamakta, yine kendi çıkarları için başka bir kültüre yamanmaya çalışmaktadır. Oyunun finalinde yapayalnız kalır. Peyami Safa'nın *Gün Doğuyor* (1938) oyununda ise rahat yaşamaya alışkın olan baba Rüstem, üvey oğlu Mustafa'nın da mensubu olduğu Anadolu taraftarlarının yönetime geçeceğini anlayınca korkarak, Londra'da yaşamak üzere ülkeyi terk eder. Bu idealizasyon için örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Söz konusu oyun kişileri, Osmanlı döneminde asalak olarak yaşamaya, çalışmadan, yalnızca hükümetle iyi geçinerek yaşamlarını sürdürmeye alışmıştır. Ancak Cumhuriyet, her vatandaştan çalışkan olmasını beklemektedir. Dolayısıyla vatani uğruna emek harcamayan bu kişiler için yeni Türkiye'de bir gelecek yoktur.

Din görevlileri üzerinden yapılan ideolojik inşa ise bunların, dini kendi amaçları için alet ettikleri düşüncesinin yayılmak istenmesidir. Aka Gündüz'ün Cumhuriyet'in on beşinci yıl dönümü için yazdığı *O Bir Devirdi* (1938) oyununda Kurtuluş Savaşı yıllarında bir Anadolu kasabasında öğretmenlik yapmakta olan Mehmet Yurdun'un Milli Mücadele karşıtı bir müftü vekili olan Tomruk Hoca ile mücadelesi anlatılır. Mehmet ve arkadaşları kasabada bir piyes düzenler. Rol gereği Mehmet eşini boşar. Bunu ciddiye alan Tomruk Hoca, Mehmet'in evine gidemeyeceğine dair bir fetva verir; ancak gittiğini görünce "şeriat elden gidiyor" sloganlarıyla evini basar. Bunun başına geleceğini tahmin eden Mehmet hazırlık yapmıştır. Tedbirli davranır ve göstericilerden Delibaş'ı öldürerek grubu defeder. Mehmet Milli Mücadele'ye katılmak için kasabayı terk ettikten sonra karısı, bir eve sığınır. Bu evin Tomruk Hoca'nın evi olduğunu anlayınca önce onu bıçaklar, sonra evini ateşe verir. Finalde Mehmet yurda döner, hep bir ağızdan Onuncu Yıl Marşı söylenir.

Görüldüğü gibi bu oyunda biçimsel ya da içeriksel bir derinlik yoktur. Olaylar mantık dizgesi gözetmeksizin, karikatür şeklinde gelişir. Müftü tarafından bakınca gavur, hatta anarşist, Mehmet tarafından bakınca yobaz, cahil olarak görülen değerlerin çatışması verilir. Ancak bu değerler etraflıca ele alınmamıştır. Burhan Cahit Morkaya'nın *Gavur İmam* (1933) oyununda Aznavur, Kara Hüseyin, Gavur İmam kişileri Biga köyünü basar. Dini kullanarak köylüleri kendi yanlarına çeker. Amaçları buradaki cephaneyi ele geçirmektir. Ancak kazanan tabii ki yine Cumhuriyet olacaktır. Öğretmen Ayten, öğrencilerine şu konuşmayı yapar:

"Şimdi çocuklarım beni dinleyin. Türk vatani bütün evlatlarından fedakârlık bekliyor. (..) Türk topraklarında tek düşman kalmayınca kadar çarpışacağız. Ama yurdumuzda kardeşi kardeşe düşüren cehalete harp açacağız. Masum Türk köylüsünü dün bayrağı altından haydutluğa sürükleyen halife ve Padişahlara aman vermeyeceğiz. Mustafa Kemal Paşanın açtığı yolda el ele, başbaşa yürüyeceğiz" (Morkaya, 1933, s. 15).

Gavur İmam gibi kişilerin bu girişimlerinin nedeni cehaletle açıklanmaya çalışılırken, cehaletin nedeni de çoğunlukla dine bağlanır. Musahipzade Celal'in *Bir Kavuk Devrildi* (1930) oyununda da Müftü karakteri üzerinden din işleri ile devlet işlerinin birbirine karışmasını eleştirir. Anlaşılacağı üzere din, istismar edilebilen ve hür düşüncüyü yasaklayan bir değer olarak ideal Türkiye Cumhuriyeti devleti yönetiminde yer almamalıdır. Ertuğrul Şevket'in Fatih Halkevinde oynanmak üzere yazılan *Şeriatçısı* (1938) oyununda Osmanlı'da dini yaşamı başka bir boyutuyla, bilimle çatışması bakımından ele alır. Nuriye'nin oğlu hastadır. Doktor oğluna aşı yapmak üzereyken ev basılır; Nuriye, Kadı'ya götürülür. Kadı Nuriye'nin oğlunu kurşuncuya, muskacıya değil de doktora götürmesini şeriata aykırı olarak yorumlar. Nuriye bu zinanın cezasını çekecektir. Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* (1935) oyunu da şeriatın ahlaki kurallarının nasıl istismar edilebileceğini sergiler.

Bu oyunlarda Paşa Babaların, onların izinden giden çocukların, din görevlilerinin niçin bu tutumları sergiledikleri anlaşılmaya çalışılmaz. Yapılan şey yüzeysel bir yargılamadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı ile tarihi, siyasi, kültürel bağlantılarını keserek reddi miras yapılması gerekliliği idealize edilir. Çünkü bu eski toplumun değerlerine inananlar, onu sahiplenenler zalim, çıkarıcı, kötü kişilerdir.

2. BATILI DEĞİL MİLLİ DEĞERLERE SAHİP ÇIKMA GEREKLİLİĞİ

Sedat Simavi'nin *Hürriyet Apartmanı* oyununda züppe olarak tanımlanan, Batılı ahlak anlayışına sahip Firuz Bey, Arif Paşa'nın kızına talip olarak hem onun konağında yaşamının yolunu yapar hem de sefarette bir iş bulmak ister. Aka Gündüz'ün *Yarım Türkler* oyununda Süheyla, mürebbiyeler eşliğinde Avrupa terbiyesiyle yetişmiş bir kadındır. Kocasını Cemil milliyetçi, Türkçü bir adamdır. Oğulları Kaya da Süheyla'nın isteği doğrultusunda Avrupa terbiyesiyle yetişir. Süheyla kocasını, amcasının oğlu ile aldattır. Kaya ise Frenkçe, Rumca bilmekte ancak Türkçe bilmemektedir. Bu durum Cemil'i bunalıma, ideal olanın hülyasına sürükler:

“CEMİL – (...)bu hayat büsbütün başka... Lakin ne kadar aykırı bir hal... Geniş ve hasır döşemeli salonlarımızda gölgeden melekler gibi dolaşan hemşirelerimiz, birer sıyanet ilahesi gibi etrafta idare eden validelerimiz, büyük validelerimiz, teyze ve halalarımız; çıplak kadın resimleri değil... Çini vazolarımızın kenarlarında parlak gözleri ve kahraman simalarıyla Kırım'da, Sivastopol'da, Şıpka'da şehit olan dayılarımızın, enişterimizin, ağabeylerimizin resimleri... Sonra her yıl, her Cuma gecesi, hilali gömleklerinin sıvalı kollarıyla abdest alıp şehitlerimize dua okuyan ihtiyar ve emektar dadılarımız, babalarımızın müteazzım gibi görünen vakur ve dik bakışlarının içinde kıymetli ve yanan birer dimağ. (...) Sonra dindar bir terbiye, milli bir tahsil (...). Türk'ün asıl ve layemut destanı” (Gündüz, 1919, s. 20-21).

Oyunun nihayetinde Süheyla bilinçlenerek Cemil'in düşüncelerine uyum sağlar. Cemil ve arkadaşları saflığın, temizliğin, güzelliğin Türk toplumunun değerleri olduğunu, Batılı yaşamın yozlaşmış, köksüz olduğunu savunurlar. Bu Türklük değerlerini koruma ideali, burada ve diğer örneklerde de görüleceği üzere bir çeşit muhafazakarlık içermektedir. Oyunda Avrupa'dan “alınmaması” gereken özellikler belirtilmiş; ancak “alınması gereken” özelliklere değinilmemiştir. Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler* (1937) oyununda da Batılı değerler, kadın üzerinden eleştirilir. Ahmet çevresindeki kadınların erkeklerle evlilik dışı ilişki yaşamasının normalleşmesini Avrupalılaşmaya bağlar, çünkü kendisi o coğrafyayı çok yakından tanımaktadır: “*Hak istediğiniz zaman Avrupalı kadınlara benzeyebilmek için ağzınız faraş gibi açılır, fakat cemiyet sizden bir vazife beklediği zaman 'ben muhtaç değilim ki'. Avrupalı kadın vazifesini yapıyor, cemiyetin hakkını ödüyor, çalışıyor*” (akt. Şener, 1971, s. 45).

Burada *Yarım Türkler* oyunundan farklı olarak alınması gereken nitelikler de belirlenmiştir. Buna göre kadın sadık olmalı, vazifelerini (ev içi görevlerini) yerine getirmelidir. Cemiyetin hakkını ödemekle kastedilen ise muhtemelen söz konusu kadının yaşamını bağışlayan toplumsal değerleri yüceltmek için çabalamasıdır. Kadının idealizasyonu konusunda bu unsura daha ayrıntılı olarak değinilecektir.

Batılılaşmayla gelen ahlaki problemleri ele alan bir diğer oyun Musahipzade Celal'in *Selma'sıdır* (1934). Burada da *Yaman*, *Hürriyet Apartmanı*, *Yarım Türkler* oyunlarında olduğu gibi, babasının tesiri altında kalan bir kadın vardır: Rezan. Rezan vaktini arkadaşlarıyla eğlencelere giderek, tenis oynayarak, motosiklet gezileri yaparak geçirir. Kocasını Azmi ise geleneksel değerlere önem veren, vatanını seven genç, idealist, yetenekli ve çalışkan bir mimardır. Babasının akrabası olan idealist öğretmen Selma'nın eve gelmesiyle dengeler değişir. Rezan, Avrupa hayranı bir dolandırıcı olan Pertev Berki Bey'le yasak

aşk yaşamaya başlamıştır. Pertev, onu, kocasının imar planlarını çalması için ikna eder. Bu arada Azmi ile Selma arasında bir yakınlaşma oluşur. Oyunun sonunda Rezan ile Pertev'in planları bozulur. Azmi ise Selma'ya ilanı aşk eder ancak karşılık alamaz.

Burada Batılı değerlerle yaşayan kadına (Rezan) karşı, milli değerlerle yaşayan kadın (Selma) tam olarak sahneye getirilerek idealize edilmiştir. Ancak bunu da kadının idealizasyonu alt başlığına bırakacağız. Dikkat çekici olan, Batılı ahlaki değerlerin yalnızca kadını etkiliyormuş gibi gösterilmesidir. Bunun bir devlet politikası olarak güdüldüğü öne sürülebilir. Türk modernleşmesi devletin ve toplumun sivil inşasını ailede temellenmesini hedefler. Sancar bu yapıdaki süreci modernliğin muhafazakarlaşması (Sancar, 2012, s. 308) olarak adlandırır. Devlet, din, aile, cinsel ahlak konularında bir “aşılmaz sınırlar” politikası güdülmüştür. Aşırı Batılılaşma sorunu erkekler için vatana ihanet gibi siyasal sorunlar doğururken, kadınlar için ahlaki sorunlara neden olacak şekilde inşa edilmiştir.

3. İDEALİZE EDİLEN KADIN TİPOLOJİSİ

Kadınlar üzerinden yapılan ideal kimliklendirme, Cumhuriyet döneminin kurucu ideallerinden olan Anadolulaştırma aracılığıyla yapılır. Yukarıda görüldüğü üzere Batı hayranı, şehirli, şımarık kadın alçaltılırken, Anadolu'lu fedakâr kadın idealize edilerek yüceltilmiştir. Bu doğrultuda idealize edilen kadın karakterleri; Milli Mücadele'ye dolaylı yoldan destek verenler, ona doğrudan katılanlar ve sonradan bilinçlenenler gruplarına ayırabiliriz.

Milli Mücadele'ye dolaylı yoldan destek veren kadınlar grubu ağırlıklı olarak anne rolünde karşımıza çıkar. Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Sakarya* (1934) oyununda Muhsin, I. Dünya Savaşı'ndan dönmüştür, tek isteği savaştan uzak kalmaktır. Oysa annesi Muhsin'i dinlendirip yeniden savaşa, Milli Mücadele'ye katılması için hazırlamaya çalışmaktadır. Sonunda bu bir çekişmeye döner ve Anne oğlunun evde oturmasını kabul edemeyerek onu savaşa katılmaya zorlar. Mithat Düden'in *Vatan Sağolsun* (1933) oyununda ise anne Ayşe Kadın'ın her iki oğlu da savaşta şehit düşmüştür. Ayşe Kadın vatan sevgisi sayesinde bu durumla gurur duyar: “*Ben cesareti Türklüğümünden, Türk ordusundan alıyorum. Vatan uğruna hepimiz seve seve canımızı vermeye hazırız. Daha on çocuğum olsaydı onları da gözümü kırpmadan gönderirdim*” (Düden, 1933, s. 20). Osman Sami Abdal'ın *Vatan Uğrunda* (1931) oyununda Yunan askerleri evi basarak Hasan'dan gizli bilgiler öğrenmeye çalışır. Hasan'ın karısı Leyla, işkence yapmamaları şartıyla gizli belgeleri onlara vereceğini söyler. Ancak Hasan'ın annesi Samiye, Leyla'yı öldürerek bunu engeller. Askerler de önce Samiye'yi, sonra Hasan'ı öldürür.

Milli Mücadele'ye doğrudan katılan kadınlar grubunu ise çoğunlukla genç, kimi çocuk yaşta olan kadınlar oluşturur. Nihat Sami Banarlı'nın *Bir Yuvarın Şarkısı* (1933) oyununda Ayhan Hanım'ın babasından kalan, şehit çocuklarını barındırdığı yuvaya İstanbul Hükümetince el konulur. Bunu kabullenemeyen Ayhan Hanım Anadolu'ya geçer ve cephede üç yıl savaşır. Savaşta aldığı yara ölümüne neden olsa da o çok mutludur, çünkü vatani düşmandan temizlemiştir. Hayrettin İlhan'ın *Gün Doğarken* (1933) oyununda kadınlar, bazı erkek karakterlerden daha cesur çizilmiştir: “*Öldü mü hani ya erlik, yerlere gömüldü demek efelik. Başımдан alınız örtüleri size, kılıcı, tüfeği veriniz bize. Nasıldır görsünler Türk'ün kızını. Nasıldır görsünler gönül hazını. Görsünler çarpışmak nasıl olur. Korkanı, kaçanı ölümüler bulur*” (İlhan, 1933). Hamdi Olcay'ın *Günlerden Bir Gün* (1933) oyunu da henüz on beş yaşındaki Sırma'nın, annesinin ve kardeşinin ölümü üzerine cepheye gitmesi anlatılır.

Sonradan bilinçlenen kadınlar grubu ise daha çok babasının (eskinin) etkisinden kurtulup kocasının (yeninin) etkisine girenlerden oluşur. Vasfi Mahir'in *Yaman* oyununda Pervin, Paşa Baba'sıyla ülkeyi terk etmeyi reddederek Yaman'la gelecek güzel günlere koşar. Sedat Simavi'nin *Hürriyet Apartmanı*'nda Leyla, Paşa Babasının alevler içindeki evinden Kamuran'a, yani cumhuriyete, demokrasiye doğru kaçarak kurtulur. Aka Gündüz'ün *Yarım Türkler* oyununda Batı özentisi Süheyla, yasak aşkının aslında kendisini sevmediğini öğrenince aydınlanma yaşayıp herkesten özür diler. Musahipzade Celal'in *Selma* oyununda ise Avrupa özentisi Rezan, yasak aşkı Pertev'in gerçek yüzünü öğrendiği an merdivenden düşerek yaralanır. Bu olay onun kırılma anıdır; bilinçlenir, kocasının, Cumhuriyet'in değerlerini anlar.

Sayısız daha az olmakla birlikte Cumhuriyet'ten sonra kadınların kazanımlarının neler olacağını gösteren oyunlar da vardır. Örneğin Aka Gündüz'ün *Yılmazlar'ın İnkizler* (1932) oyununda Günsel, mağazalarda, atölyelerde kötü muamele görekerek işçilik yaparken abisinin kendisine açtığı şapka atölyesi sayesinde

ünlü bir modacı olur. Gavur İmam'ın Ayten'i öğretmendir. Nahid Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* (1933) oyununda Belkıs, zamanında cephede görev yapmış bir hemşiredir. Bu oyunda bir kadın karakterin ağzından, kadınların nasıl olması gerektiği duyurulur:

“*Belkıs — Ben memleketimin sayesinde kazanılmış paraları memleketim bedbaht olunca Avrupa'ya gidip yiyeceklerden olmak istemem. O kadar zulüm görmüş ve yarısı yanmış İzmir'e Avrupa veya Amerika'dan gelmiş bir turist gibi uğrayan ve ancak iyi günlerde kendisine arkadaş olduğu kocasından kim bilir neler koparıdıktan sonra yine eğlence hayatına dönecek bir kadın olmak istemem*” (Örik, 1933, s. 53).

Kadının idealizasyonu tabii ki erkek yazarlar tarafından yapılmıştır. Bu döneme dair tek bir kadın yazara rastlıyoruz: Nudiye Nizamettin, diğer adıyla Fatma Nudiye Yalçı. Yalçı, *Beyoğlu 1931* (1932) adlı bir oyun yazmış, Darülbeyazıt'ta sahneleneceği duyurulmuşsa da temsil gerçekleştirilememiştir. Erenus'un aktarımına göre bu metin el yazması olarak Devlet Tiyatrosu'nun atılacaklar çöplüğünde bulunsa da (Erenus'un 'Yaftalı Tabut' oyunu Şehir Tiyatroları'nda, 2018), Şener oyunun konusuna dair bilgi vermektedir. Buna göre oyun İstanbul'da görülen ahlak yozlaşmasını konu edinir. Annelerin kızlarını fuhuşa teşvik etmesi, kumarhanelerde genç delikanlıların soyulduğu kirliliği, ortamda dürüstlüğü, mantığın, gençlerin kurduğu mutlu evliliklerin yok olmasını anlatır (Şener, 1973, s. 33). *Beyoğlu 1931* model aldığımız diğer oyunlardaki gibi toplumsal değişimi, ahlaki yozlaşmayı konu edinmesine karşın, bunu daha gerçekçi ve sert açıdan ele aldığı görülmektedir. Oyun yazarlığı tarihimizde kendine yer edinmemesinin nedeni de muhtemelen budur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* (1932) oyununda ise aşırı Batılılaşan kadının neden olduğu sorunlar görülür. Nebahat ev işi yapmayan, kamusal hayata atılmış, çalışan bir kadındır. Kocasını Süreyya'yla iş bölümü konusunda anlaşamazlar ve sonunda bebekleri ölür. Oyunda kaynana Mevrure geleneksel bir kadındır ve bu bakımdan idealize edilen kadın odur. Kadınlara bir takım yasal haklar verilmişse de toplumsal cinsiyet rollerine, sorumluluklarına bağlı kalmaları beklenmektedir.

Modern yaşam tarzının yanlışlarını kadınlar üzerinden gösteren diğer oyun ise 1930 yılında Reşat Nuri Güntekin'in roman olarak yazdığı *Yaprak Dökümü*'dür (1930). Bu oyunda da Ali Rıza Bey ve Süreyya Hanım'ın oluşturduğu eski kuşak, yeni kuşağın kadınlarının (kendi kızları) kültürüyle çatışır. Kızları Leyla ve Necla, ailenin görüşlerine ters düşerek modern bir yaşam sürmek ister, ailelerinin maddi imkanlarını zorlayarak partilere katılır, buralarda eş bulmaya çalışırlar. Necla, Leyla'nın eski nişanlısıyla evlenir, Leyla ise hayat kadını olur. Oğulları Şevket ise eşinin isteklerini karşılamak için dolandırıcılık yaptığından hapse girer. Ailenin ekonomik ve ahlaki çöküşü sonucunda Ali Rıza Bey hafızasını kaybetmiştir. Aileye evli bir adamın metresi olan Leyla bakar. Burada idealize edilen kadın önceki kuşağa ait Süreyya ile büyük kızı Fikret'tir. Fikret de bu ahlaksızlığa dayanamayıp, hiç görmediği bir adamla evlenmiş; onun çocuklarına ve yaşlı annesine bakarak “onurlu” bir hayat sürmeye başlamıştır. Oyunda yıkıma neden olmayan tek karakter odur.

Bu oyun popülerliğini sürdürmesi bakımından Türk yazınının en önemli örneklerindedir. Bunun nedeni ailenin geleneksel, modern olarak her iki yapısını, ebeveynliğin ve kardeşliğin tüm ilişkileri biçimlerini, mahalle ortamını içermesinde bulunabilir. Diğer yandan namus, dürüstlük gibi konuların para karşısında önemini yitirmesi tehlikesini vurgulamıştır ki sonraki dönem olan 1946 – 1960 yılları arası oyun yazarlığında bu ideali savunan oyunlarda büyük bir artış görülecektir.

Yukarıda değindiğimiz oyunlara göre Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında oyun yazarlığımızın idealize ettiği kadın; vatani için kendini ve ailesini feda etmeye hazır, uysal, geleneksel değerlerine bağlı ve görüldüğü üzere yanında baba ya da koca, daima bir erkek bulunan kadındır. Bu idealizasyonda Batılılaşmaya ulus bilincine ulaşmakta ve meslek edinmekte izin verilir. Ancak meslek sahibi kadın, oyun yazarlığı tarihimizde zaten yok denecek kadar azdır. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere öğretmenlik, modacılık, hemşirelik gibi vatana hizmet edecek yardımcı meslekler üstlenebilir.

4. İDEALİZE EDİLEN ERKEK TİPOLOJİSİ

İdeal erkeğin özellikleri de yine topluma ve vatana faydası ölçüsünde değerlendirilmiştir. *Yaman*'ın ana karakteri Yaman, *Hürriyet Apartmanı*'nda Kamuran, *O Bir Devirdi*'de Mehmet Yurdun, *Kızıl Çağlayan*'da Nimet karakterleri, Milli Mücadele'ye katılan, cesur delikanlılar olarak olumlanır.

Muhterem Katil'de Doğan, vatanın bekası için öz kardeşi Şahin'i öldürür. Antik Yunan'dan beri 'vatan' kavramına sahip çıkan erkekler, Horatius'un deyişi ile *dulce et decorum est pro patria mori* (vatan için ölmek tatlı ve onur vericidir) düşüncesini destekler. Bu askeri idealizm, kuruluş yılları Türk tiyatrosuna karakteristiğini veren en önemli öğelerdendir. Ancak Horatius'un vurguladığı gibi onur verici olan ölmektir, duyguya kapılmak değil. Tıpkı Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Sakarya* oyununda Birinci Dünya Savaşı'ndan henüz dönen Muhsin'in, annesi tarafından kovulurcasına yeniden cepheye, bu kez Milli Mücadele'ye gönderilmesi gibi.

Yine bu grupta da Cumhuriyet'in kazanımları, çeşitli mesleklere mensup erkek karakterler üzerinden ele alınır. Örneğin Aka Gündüz'ün her ikisi de 1960'larda geçen *Köy Muallimi* (1932) ve *O Bir Devirdi* ile *Yarım Osman* (1933) ve *Beyaz Kahraman* (1932) oyunları. *Köy Muallimi*'nde idealist öğretmen Ünal köyü kalkındırmış, bir zamanlar Batakoba olan köyün adı onun girişimleri sayesinde Işıkoba olarak değiştirilmiştir. *O Bir Devirdi* oyununda bu kez Mehmet Yurdun idealist öğretmendir. Köydeki gericilik unsurlarına savaş açar. *Yarım Osman* oyununun başkahramanı Osman, cephede birkaç uzvunu kaybettiği için "yarım" lakabıyla anılır. Cumhuriyet'in ilanıyla Osman muhtar yapılır. Kendisinin artık "Bütün Osman" olduğunu söyler. Yeni rejimin verdiği unvan, onu tamamlamıştır. *Beyaz Kahraman*'da Prof. Dr. Türkoğlu Dayan, dünyada ilk kez gençleştirici iki formül bulmuş, bunlardan yanlış olanı üstünde deneyerek kendi feda etmiş, doğru formülü Cumhuriyet'e bırakmıştır. Bu oyunda karakterin adı dahi idealizasyonun ipuçlarını verir: "Türkoğlu, dayan"! *Yarım Türkler*'de Cemil, *Selma*'da Azmi Bey (gönlünü karısından başka birine kaptırmasına karşın), *Köksüzler*'de Ahmet geleneksel ahlaki ideallere sahip çıktıkları gerekçesiyle övülür.

Bunların dışında bir oyun, erkek kimliğinin ideal inşası bakımından oldukça ayrıntılı belirlemeler yapmaktadır: Reşat Nuri Güntekin'in *Vergi Hırsızı* (1935) oyunu. İki eski arkadaştan Yusuf yeni rejimin kurallarına sıkı sıkıya bağlı, yoksul ama iyi bir vatandaş, Demir ise sistemin açıklarını arayan, değerlendiren, zengin ve kötü vatandaşdır. Yusuf ellilerinde olmasına karşın otuzunda görünür, yedi çocuğu vardır, sürekli çalışan bir işçidir; Demir ise ondan genç olmasına karşın adeta çökmüştür, tek çocuğu vardır, babasından kalan yüklü mirasla geçinmektedir. Yusuf sürekli yaşamından duyduğu memnuniyeti anlatır:

"Yusuf — Demir gibiyim maşallah... Bu yaşta yirmilik delikanlılara taş çıkarırım.

Demir — Miden de sağlam mı?

Yusuf — Taşı yersem evvel Allah eritirim.

Demir — Ben bazı sütlaç yediğim zaman bile eritinceye kadar akla kararı seçiyorum... Sen galiba ömrünü çok rahat geçirdin?

Yusuf — Ne gezer? Benim ömrüm gece gündüz çalışmakla geçti. (...) Yedi çocuk babasıyım. Ben ırgat gibi çalışmazsam onlar aç kalır. (...)

Yusuf — Sen çalışmadığın için çöktün, ben çalıştığım için dinç ve sağlam kaldım... Dünyada çalışmak kadar insana sıhhat ve neşe veren şey olur mu? (...)

Yusuf — Memleketin askere, çiftçiye, işçiye ihtiyacı var... Emin ol yorgunlukta da başka zevk var. Bugün çocuklarıma sekizinci, on beşinci kardeş de gelse emin ol yine güler yüzle hoş geldin, safa geldin diyeceğim" (Güntekin, 1933, s. 6-9).

Yusuf, vergi kaçırdığını öğrenince Demir'le görüşmeyi keser. Vergi hırsızlığı Demir'in rüyalarına girerek onu korkutmaya başlamıştır: Polise, doktora, öğretmene ihtiyacı olduğunda, devletin maaşlarını ödeyemediği için çalışmadıklarını öğrenir. Bu rüyalardan sonra aydınlanma yaşayan Demir, vergilerini öder.

Erkek kimliğinin inşası aslında doğrudan vatandaşın inşasıdır. Bunu zaten yaklaşık üç asırdır süren eşit vatandaşlık mücadelesinden biliyoruz. Buradaki model oyunlara baktığımızda da erkeklerin çığır açan bir doktor, şehri baştan aşağı yapılandırarak bir mimar gibi etkili görevlerde ya da paşa, muhtar, öğretmen gibi devletin içinde, onun inşasını ve işleyişini sağlayacak konumlarda yer aldığını görüyoruz. Bu oyunlardan yola çıkarak dönemin oyun yazarlığının idealize ettiği erkeği, yani vatandaş şöyle

tanımlayabiliriz: Ülkesi ve yurttaşları için savaşan, fedakâr, zeki, Cumhuriyet'in siyasal ilkelerini benimsemiş, Batılı değerler ile geleneksel toplumsal ilkeleri harmanlayabilmiş, çalışkan, dinç kişidir.

SONUÇ

Yukarıdaki oyunlar 1923-1946 arası dönemin farklı yazarlarından, bu araştırmanın konusu gözetilerek seçilmiştir. Ancak adı anılan diğer tüm araştırmalarda ve oyunlarda görülecektir ki oyunları birbirinden ayıracak özellikler yok denecek kadar azdır. Dönemin yazarlarının asıl yönelişlerinin siyasal olması, onların adeta birer ideolog gibi çalışmalarına, yeni Türkiye'nin ideal vatandaşını ve kültürünü inşa etmeye yönelmelerine neden olmuştur.

Dönemin oyunları coşkulu, duygusal oyunlardır. Nesnel değil yanlı bakış açısına sahiptir. İdeal benliğin inşası için bu dönemde tüm oyun yazarları elbirliğiyle çalışmıştır. Ancak gerçek benlikle, yani kişinin kendi kendisini sorgulamasıyla, tanınmasıyla ilgilenilmemiştir. Toplum henüz Osmanlı'nın düşünsel yapısının getirdiği cemaat olarak düşünmekten, hareket etmekten kurtulamadığından, tiyatromuzda da özgül kahramanlara rastlanmaz. Bu yaklaşım idealizasyon bakımından elbette işlevseldir; ancak karakter derinliğinde, iki değer arasında (örneğin bu oyunların çoğunda duygu ve görev) kalmış dramatik kahraman yaratmak gibi teatral imkanlar kaçırılmıştır. Oyun kişileri karikatür tiplerdir, olaylar, kişiler, durumlar gerçekçi değildir; diyalog ve olay örgüleri mantığa aykırı, inandırıcılıktan uzaktır. Dönemde tiyatro sahnesi bir kürsü gibi kullanıldığı için, yalnızca mesaja, yani ideal olanın inşasına odaklanılmıştır.

Bu dönemde tiyatromuzun görünümü, seyircileri sürekli bir şeye ikna etmek istiyor gibidir. Oyunların adı, içerikleri farklı olsa da daima aynı konulara değinilmiştir. Oyunlarda rejim değişikliğinin gerekliliği, Cumhuriyet'in kazanımları, işleme yöntemi sürekli olarak vurgulanmış, öğretilmek istenmiştir. Kültür değişiminin rızaya dayalı olarak yapıldığı hem oyunların içeriğiyle hem yeni bir seyir alışkanlığıyla öğretilmek istenmiştir. Çünkü bir toplumun ancak insanların onun var olduğunu düşünmesiyle işlerlik kazanır.

Savaş ortamının ve etkilerinin gölgesinde kalmayan hiçbir oyun yoktur. Sayıca az olmakla birlikte gündelik hayat sorunlarını içeren oyunlar, nasıl yaşanılması, nasıl davranılması gerektiğini öğretecek didaktik niteliktedir. Böylece toplum tüm yönleriyle inşa edilmek istenmiştir. Bu dönem insanının anlatmaya değer başka hikayeleri elbette vardır. Ancak; bu dönem, yazarlar için de yeni bir dönemdir, yazdıkları dramatik metinler yeni bir türdür. Bu nedenle yazarların da seçtikleri konular bakımından Milli Mücadele, Cumhuriyet, Batılı değerler, milli değerler kavramları arasında sıkışıp kalmalarına şaşırılmamalıdır. Diğer yandan dönemde bu konular haricinde kalem oynatan yazarlar dışlanmış, hatta kimilerince vatan haini olmakla dahi suçlanmış. Yazarlar için kaçınılmaz olarak statüko önyargısı oluşmuştur. Bu nedenlerle inkılapların halk üzerindeki etkileri, birbirini karşılıklı yaftalayan grupların (cahil, yobaz – gavur, kafir) gibi sorunlar yanlı düşüncelerin sonucu olarak görmezden gelinmiştir. Amaç dönemin kişisini, ortamını anlatmak, yani olanla ilgilenmek değil; doğrudan ideal olanı, olması gerekeni göstermektir. Bugünden bakınca Türk tiyatrosunda hâlâ kuruluş yılları ile hesaplaşma yapılamadığı, buradaki hikayelerin tükenmediği söylenmelidir.

Sonuç olarak; Batılı tiyatro, devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak ideal olanı yaymak ve pekiştirerek yeniden üretmek; Kemalizm'i yaymak, yeni Cumhuriyet'i ve kazanımlarını öğretmek üzerine kurulmuştur. Dönemin oyun yazarlığında bu idealleri yaymak için Osmanlı'ya ait değerler, Osmanlı beyleri ve din görevlileri olumsuzlanmış, Batılı değerler karşısında milli değerler yüceltilmiştir. Temel bir ideal kadın karakteri görülmez. Oyunlarda kadınlar genellikle erkekleri yoldan çıkaran, çatışma yaratan kişiler olarak çizilmiştir. Yine de idealize edilen kadın profilini iki şekilde çıkarabiliriz: Anadolu kadını, yaşlı, köylü, fedakâr olması özellikleriyle öne çıkar. Şehirli kadın idealize edilecekse, bu yine fedakâr, ailesi, erkeği için yaşayan, geleneksel ahlaki ilkelere sıkı sıkıya bağlı kadındır. Dönemin oyun yazarlığının ideal kimliği, erkek kimliğidir. Bu erkek kahraman orta sınıfa mensup, çalışabilecek yaşta, milli değerlerine sadık, modernizm yanlısıdır. Tüm yönelişi vatanını, devletini korumak uğrunadır. İdealize edilen kültür ise Cumhuriyet ilkelerine bağlı, Anadolu'nun etik değerlerini de yaşatmayı sürdüren; ancak yüzü Batı'ya dönük milli bir kültürdür.

Bilgilendirme / Acknowledgement:

- 1- Bu makale “Türk Oyun Yazarlığında Etik – İdeolojik İdealizasyonun Evrimi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.
- 2- Makale çalışmasında döküman incelemesi yapıldığı için etik kurul izni ve/veya yasal/özel izin alınmasını gerektiren bir durum yoktur.
- 3- Bu makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

KAYNAKÇA

- And, M. (2009). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatrosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (1985). Cumhuriyet'ten önce tiyatro. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 9, ss. 2504-2510). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (1983). Türkiye'de günlük hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 3, ss. 836-842). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkes, N. (1983-1985). Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Batı uygarlığına yaklaşım. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 1, ss. 251-260). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (1983-1985). Gecekondu ve apartmanlarda eşya ve mekân organizasyonu. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 3, ss. 850-862). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cem, İ. (2017). *Türkiye'de geri kalmışlığın tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Celal, M. (1936). *Bir kavuk devrildi*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Celal, M. (1936). *Selma*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Çandar, T. (1983-1985). Devralınan sosyal hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 4, ss. 828-835). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Düden, M. (1933). *Vatan sağolsun*. İstanbul: Erdiç Basımevi.
- Gündüz, A. (1919). *Yarım Türkler*. İstanbul: Kanaat Matbaası.
- Gündüz, A. (1938). *O bir devirdi*. Ankara: Recep Ulusoglu Basımevi.
- Güntekin, R. N. (1935). *Hüllecî*. İstanbul: İstanbul Devlet Yayınevi.
- Güntekin, R. N. (1971). *Eski şarkı/yaprak dökümü*. Ankara: MEB Yayınevi.
- Gürpınar, H. R. (1968). *Kadın erkeklesince*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- İlhan, H. (1933). *Gün doğarken*. Ankara: Marif Matbaası.
- Karadağ, N. (1988). 1932/1951 yılları arasında Halkevleri tiyatro çalışmaları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (8), 135-177.
- Kudret, C. (1990). *Türk edebiyatında hikaye ve roman 3*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Lewis, B. (1984). *Modern Türkiye'nin doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Mahir, V. (1933). *Yaman*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Meriç, C. (1983). Batılılaşma. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 3, ss. 234-239). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morkaya, B. C. (1933). *Gavur imam*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Nutku, Ö. (1983-1985). Cumhuriyet tiyatrosu. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 9, ss. 2511-2520). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Örik, N. S. (1933). *Sönmeyen ateş*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

Safa, P. (1938). *Gün doğuyor*. Ankara: CHP Yay.

Simavi, S. (1940). *Hürriyet apartmanı*. İstanbul: Yedigün Neşriyatı.

Sinanoğlu, N. H. (1934). *Sakarya*. Ankara: Devlet Matbaası.

Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk tiyatrosunda ahlak ekonomi kültür sorunları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Şener, S. (1996). *Oyundan düşünceye*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.