



SSAD

Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi

ISSN 2587-2621

Volume 7, 100th Anniversary of Republic of Türkiye Special Issue

sisaddergi@gmail.com

Makale Türü/Article Type: Araştırma/Research

Makale Gönderim Tarihi/Received Date: 20.09.2023

Makale Kabul Tarihi/Accepted Date: 08.10.2023

DOI: 10.30692/sisad.1363505

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YÖNETMEN ODAKLI KİMLİK SORUNSALI

Director-Focused Identity Problematic in Turkish Theater in the Republican Era

Yasin ÇETİN

Dr. ğr. Üyesi

Haliç Üniversitesi

Konservatuvar, Tiyatro Bölümü

ORCID ID: 0000-0001-5167-4951

drcetinyasin@gmail.com

Atf/Citation: Yasin Çetin (2023), "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yönetmen Odaklı Kimlik Sorunsalı", *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.7, Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılı zel Sayısı, s. 189-201.

z: Geçmişi çağdaş tiyatrodan eski olduğu için Türk tiyatrosu denilince ilk akla geleneksel tiyatro gelmektedir. Geleneksel tiyatronun zaman içerisindeki yaşadığı buhran ve çağdaş tiyatronun son yüz yıl içindeki kimlik arayışı bu genel kanıyı değiştirmektedir. Ya da bir ikilem oluşturmaktadır. Yönetmenliğin keşfi ve Türkiye'ye de yansımaları bu durum bir boyut kazanmıştır.

Yönetmenliğin keşfiyle gelen avangart girişimler tiyatronun kısa sürede bambaşka biçime kavuşmasını sağlamıştır. Batı tiyatrosu geçmişi binlerce yılı bulan ve bu sürede oluşturduğu formu üzerine yönetmenliği keşfederek yenilikler katmıştır. Bu durum Türk tiyatrosu için geçerli değildir. Türk tiyatrosu ise kökeni yüzlerce yıl geriye dayanan geleneksel tiyatro nekleriyle temsiller verirken ülkedeki değişen felsefi ve siyasi ortam sebebiyle yeni bir biçime yönelmiştir. Yönetmen tiyatrosunun konuşulduğu bir zaman diliminde gerçekleşen bu değişim bir kimlik sorunsalı ortaya çıkartmıştır. Bu kimlik sorunsalı bir düzleme getirmesi ve tiyatronun evrensel standartlarda temsiller verebilmesi uzun yıllar almıştır.

Türkiye'de televizyonlarda yapılan tiyatro benzeri eğlence programları yüksek reytingler olarak büyük rağbet görmektedir. Yapısal olarak incelendiği zaman bu eğlence programlarının geleneksel tiyatro nekleriyle benzeştiği görülmektedir. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yaşanan yönetmen odaklı kimlik sorunsalı sonrası yok olmak üzere olan geleneksel tiyatro nekleri hala güncelliğini ve işlevini korumaktadır. Bu bağlamda geleneksel tiyatronun kimlik sorunsalı içerisinde kültürden kopuşu ve tekrar kullanılabilirliği araştırılacaktır.

Aanahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Yönetmenlik, Cumhuriyet Tiyatrosu, Geleneksel Tiyatro.

Abstract: Since its history is older than contemporary theatre, the first thing that comes to mind when Turkish theater is mentioned is traditional theatre. The crisis experienced by traditional theater over time and the search for identity of contemporary theater in the last hundred years are changing this general opinion. Or it creates a dilemma. This situation has gained a new dimension with the discovery of directing and its reflection on Türkiye.

Avant-garde initiatives that came with the discovery of directing enabled theater to take on a completely different form in a short time. Western theater has a history dating back thousands of years and has added innovations by discovering directing to the form it has created during this time. This does not apply to Turkish theatre. While Turkish theater gives performances with traditional theater examples dating back hundreds of years, it has turned to a new form due to the changing philosophical and political environment in the country. This change, which took place at a time when director's theater was being talked about, created an identity problem. It took many years for the theater to bring this identity problem to a level and to be able to give performances at universal standards.

Theatre-like entertainment programs broadcast on television in Türkiye are in great demand, receiving high ratings. When examined structurally, it can be seen that these entertainment programs are similar to traditional theater examples. Traditional theater examples, which were about to disappear after the director-oriented identity problem in Turkish theater during the Republican period, still maintain their currency and function. In this context, the separation of traditional theater from culture and its reusability within the identity problem will be investigated.

Keywords: Turkish Theatre, Directing, Republic Theatre, Traditional Theatre.

GİRİŞ

Tiyatro her ne kadar geçmişini binlerce yıla dayanan, sanat dalları arasında yüksek öneme sahip bir sanat dalı olarak anılsa da tiyatrodaki yönetmenin ortaya çıkışı çok eski değildir. Batılı kaynaklardaki genel uzlaşmaya göre milattan önce antik dönemde gerçekleştirilen baküs ayinleri, ditramboz şenlikleri tiyatronun kökenini oluştururken ilk yazılı tragedyanın M.Ö IV. yy'da Aiskhylos tarafından yazıldığı aktarılmaktadır. Bu bağlamda ikibin yılı aşan geçmişe sahip olan tiyatrodaki çağdaş anlamda tiyatrodaki yönetmenin ortaya çıkışı XIX. yy'ın ikinci yarısına rastlamaktadır. Bu gelişme batı tiyatrosunda tiyatro ekseninde birtakım değişimlerin, gelişmelerin sebebi olurken Türk Tiyatrosuna da etkileri olmuştur. Fakat tiyatrodaki yönetmenliğin ortaya çıkışı batı tiyatrosu için salt gelişimin, düzenin, yaşanan aksaklıkların giderilebilmesine aracılık eden bir gelişme olarak kabul edilebilirken bu durum Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu için tam olarak bu şekilde kabul edilememektedir. Çünkü Türk Tiyatrosu denildiğinde Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar yaygın tiyatro anlayışı geleneksel tiyatro biçimleridir. Türk Geleneksel Tiyatro biçimleri usta-çırak ya da kolektif ekip anlayışı ile ilerlediği için tiyatrodaki yönetmen kurumundan batı tiyatrosu biçimindeki gibi birçok bağlamda kazanacağı pozitif edinimler bulunmamaktadır.

Türk Tiyatrosu denildiğinde akıllara ilk olarak Geleneksel Türk Tiyatrosu gelirken Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu denildiğinde geleneksel tiyatro ile birlikte batı formundaki tiyatronun ilk örnekleri akıllara gelmektedir. Osmanlı döneminde II. Mahmut zamanında 3 Kasım 1839 yılında yayınlanan Tanzimat Fermanı ile birlikte başlayan batılılaşma hareketi ve Cumhuriyetle birlikte gelen modernleşme hareketinin tezahürü olarak geleneksel tiyatrodan batı formundaki tiyatroya keskin bir geçiş yaşanmıştır. Bu keskin geçiş geleneksel tiyatro için yok olma tehlikesini de beraberinde getirecek bir problematiği ortaya çıkartmıştır. Geleneksel biçimlerle paralel olarak büyüyen batı formunda tiyatro biçimleri yerine batılılaşma ve modernleşme olarak iki farklı isimle anılan hareketlerin oluşturduğu düşünsel ortamda geleneksel tiyatro biçimlerinin de geliştirilip ilerletilebilmesi mümkün olmamıştır.

Yönetmenliğin tiyatrodaki ortaya çıkışı batı tiyatrosunda kökeni binlerce yıla dayanan biçimlerinin geliştirilip tek elden daha organize bir biçimde iyileştirilmesine aracılık etmiştir. Türk Tiyatrosunda ise bugünkü ödenekli kurumlar başta özel tiyatroların biçimlerinin temelini oluşturmuştur. İlk yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul anılabilecekken o dönemki çalışmaları ve tiyatroya olan katkıları bugünün tiyatrosunda görülebilmektedir. Batı formundaki tiyatronun Türk tiyatrosu içerisinde adaptasyonu yönetmen eliyle hızlı bir biçimde sağlanmıştır. Fakat bu süreç geleneksel tiyatronun ilerlemesine ya da gelişmesine katkı sunamamıştır. Hatta batı formundaki tiyatro üzerindeki yoğun çalışmalar incelendiğinde gelenekselin gölgede kaldığı tespit edilmektedir. Batı formundaki tiyatro ile birlikte geleneksel biçimler üzerine de yine tek elden yönetmen ile birlikte çalışmalar yapıldığı takdirde geleneksel tiyatronun da gelişimine katkı sunabileceği düşünülmektedir.

Geleneksel Türk tiyatrosu hem yapısı hem biçimi itibariyle her çağda her zamanda ve her mekânda seyircisine alımlama imkanı sunmaktadır. Fakat batı formundaki tiyatro icrası esnasında gelenekselden tiyatrodan farklı olarak bazı imkanlara ihtiyaç duymaktadır. Hem işlevsellik hem de kültürün yaşatılması bağlamında geleneksel tiyatro üzerine çalışmaların yapılması önem arz etmektedir. Örneğin bir afet sonrası çadırda yaşayan insanlara psikososyal destek amaçlı yapılabilecek teatral çalışmalar Geleneksel Türk Tiyatrosu biçimleri ile batı formundaki tiyatroya göre çok daha mümkündür.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yönetmenliğin Türkiye'deki ilk uygulamaları Türk Tiyatrosu için önemli kilometre taşı olarak görülebilmektedir. Fakat geleneksel tiyatronun o dönemki düşünsel gelişmelerle birlikte ortaya çıkan duraklama dönemine katkı sunamadığı gözlemlenmektedir. Tiyatro sahnesine çıkan yönetmenlerin o dönemin batı formunda gerçekleşen örneklerine yoğunlaşmaları geleneksel biçimlerin yaşamına katkı sunamamıştır. Yeterli çalışma sağlanamayan ve örnekleri azalan geleneksel Türk Tiyatrosu biçimlerinin gelişen tarihsel süreçte yok olma tehlikesi ile karşı karşıya görülmektedir.

Bu çalışma kapsamında tiyatrodaki yönetmenliğin ortaya çıkışı genel olarak araştırılıp Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk tiyatrosu araştırılacaktır. Yönetmenliğin Türk tiyatrosunda ortaya çıkışı, bu gelişmenin tiyatroya olan katkıları incelenecektir. Yönetmenliğin batı tiyatrosundaki katkıları ve Türk Tiyatrosundaki katkıları karşılaştırılacaktır. Bu süreçte oluşan en büyük problematik olan Geleneksel Tiyatronun duraklaması ve bu sürecin hızlanması bu döneme rastlamaktadır. Geleneksel tiyatronun işlevi, çağdaş dünyada kullanılabilirliği değerlendirilecektir. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yönetmenlik odaklı yaşanan kimlik sorunsalı değerlendirilecektir.

Tiyatrodaki Yönetmenlik Kavramının Doğuşu, Tiyatroya Katkısı ve Türk Tiyatrosuna Yansımaları

Tiyatronun başladığı zaman olarak kabul edilen Antik dönemdeki Baküs ayinlerinden XXI. yüzyıla kadar olan yolculuğu incelendiğinde, çağdaş formda yönetmenlik kavramının çok eski bir kavram olmadığı görülmektedir. Tiyatronun kökeni her ne kadar ikibin yılı aşkın bir zaman dilimini aşıya da tiyatrodaki çağdaş manadaki yönetmen için çok eski bir tarih verilmemektedir. Tiyatronun en eski çağlarda ritüelistik amaçla icra edildiği dönemlerde, büyücüleri, Antik Yunan'daki bugünkü anlamıyla öğretmen anlamına gelen 'didaskalos'u veya 'choregeus'u, Ortaçağ'da kilisede yapılan oyunlarda oyunların hazırlanmasını sağlayan "maas" adı verilen papazları ilk yönetmenler olarak saymak mümkündür. Rönesans döneminde bazı oyun yazarlarının yazdıkları oyunları sahnelerken ayrıca sahne tekniği ve oyunculukla ilgili çalışmalar yapmış olması onların da ilk yönetmenler arasında anılmasına sebep olabilmektedir. Fakat bu kişilerin o dönemki işlevi incelendiğinde bugünkü tiyatrodaki var olan yönetmenin vasıflarından ve görevlerinden çok uzakta olduğu görülmektedir. Bu kişiler çağdaş tiyatrodaki idari amir ya da sahne amiri olarak tanımlanan görev tanımına denk gelen bir görev icra etmekte olduğu görülmektedir.

Rönesans sonrası yıllarda Goethe'nin doksandokuzuncu yüzyıla kadar olan yolculuğu incelendiğinde, çağdaş formda yönetmenlik kavramının çok eski bir kavram olmadığı görülmektedir. Tiyatronun kökeni her ne kadar ikibin yılı aşkın bir zaman dilimini aşıya da tiyatrodaki çağdaş manadaki yönetmen için çok eski bir tarih verilmemektedir. Tiyatronun en eski çağlarda ritüelistik amaçla icra edildiği dönemlerde, büyücüleri, Antik Yunan'daki bugünkü anlamıyla öğretmen anlamına gelen 'didaskalos'u veya 'choregeus'u, Ortaçağ'da kilisede yapılan oyunlarda oyunların hazırlanmasını sağlayan "maas" adı verilen papazları ilk yönetmenler olarak saymak mümkündür. Rönesans döneminde bazı oyun yazarlarının yazdıkları oyunları sahnelerken ayrıca sahne tekniği ve oyunculukla ilgili çalışmalar yapmış olması onların da ilk yönetmenler arasında anılmasına sebep olabilmektedir. Fakat bu kişilerin o dönemki işlevi incelendiğinde bugünkü tiyatrodaki var olan yönetmenin vasıflarından ve görevlerinden çok uzakta olduğu görülmektedir. Bu kişiler çağdaş tiyatrodaki idari amir ya da sahne amiri olarak tanımlanan görev tanımına denk gelen bir görev icra etmekte olduğu görülmektedir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar yönetmen olarak sayılabilecek kişiler genel olarak görev tanımı bağlamında idari amir pozisyonundadır. O idari amir, oyuncuların bir araya gelerek, okuma provası sayılabilecek bir çalışma ile oyun metninin birkaç defa okunmasını ve

yapılacakların kaba hatlarla belirlenmesini sağlayan kişidir (Mürseloğlu, 2016, s.11). Bu idari amir pozisyonunda tanımlanabilecek ve yönetmenliğin ilk adımları olarak sayılabilecek görevi üstlenen kişi, okuma provaları sonrası en fazla oyuncuların giriş çıkış antrelerini belirlemektedir. Onun harici oyunda bir bütünlük gözecek ya da metnin anlaşılmasını sağlayan bir çalışma, oyunculuk üzerine çalışma yapılması 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar gerçekleşmemiştir. Bu tarihten önceki 'idari amir' sayılabilecek yönetmenlik adımları genelde çoğunlukla yazar eliyle yürütüldüğü bilinmektedir (Çetin, 2022, s.46-47).

Tiyatro tarihinde ilk yönetmen Saxe-Meiningen Dükü II. George (2 Nisan 1826-25 Haziran 1914) olarak kabul edilmektedir. II. George için yazılı kaynaklarda çağdaş anlamda ilk tiyatro yönetmeni olduğuna dair genel görüş bulunmaktadır. II. George'u o tarihe kadar yönetmen olarak sayılabilecek kişilerden ayıran en önemli özelliği bir tiyatro oyununu hem plastik anlamda hem de rejî bağlamında yönetmiş olmasıdır. Oyuna tek elden yapılan tiyatro estetiği bağlamında dokunuşlarla birlikte oyuncuların yönetilmesi tarihe onun ilk yönetmen olarak geçmesini sağlamıştır. Yine yazılı kaynaklara göre Saxe Meiningen Dükü II. George, dük olmasının avantajı ile kapsamlı bir sanat eğitime sahip olup, Londra'da Charles Kean'ın sahnelediği Shakespeare prodüksiyonlarını izlemiş, Berlin Prusya sarayında bulunmuş, Burg theatre'ı, Coburg-Gotha'da Friedric Haase'nin oyunlarını izlemiştir. II. George'un tiyatroya olan bu derin ilgisi tahta çıkmadan önce çok önceleri gelişmiştir. Daha sonraki yıllarda Prusya Meiningen'i işgaliyle birlikte babası tahtı II. George'a devretmek zorunda kaldığı bilinmektedir (Brocket, 2016, s.370).



Görsel 1. II. George, Julius Caesar Oyunu, 1867

Saxe Meiningen Dükü II. George tiyatro çalışmalarına 1866 yılında başladığı bilinmektedir. Ardıllarını etkileyen ve tiyatro estetiği bağlamında ilk yönetmen olarak anılmaktadır. Tiyatro çalışmalarına başladıktan sonra ilk başarıya ulaştığı oyunu Shakespeare'in Julius Caesar oyunudur. (Bkz. Görsel 1) 1874'ten 1890 yılına kadar hem kendi ülkesinde hem Almanya dışında gösterimler yaparak büyük bir tanınırlığa kavuşmuştur. Özellikle sahne plastiği anlamında getirmiş olduğu yeniliğin sonrasında ardıllarına ışık tuttuğu ve etkilediği düşünülmektedir. Etkide bulunduğu sanatçılar arasında Stanislavski'nin de olduğu düşünülmektedir. Stanislavski ile birlikte, Fransa'da Andre Antoine, Almanya'da Otto Brahm'ın II. George'un sahne plastiğinden büyük anlamda etkilendikleri aktarılmaktadır (Nutku, 2011, s.310).

Yazılı kaynaklarda II. George'un sahnelediği oyunlar genellikle tarihsel oyunlardır. Bu sebepten dolayı oyunları tarihsel olarak doğru kabul edilen oyunlar olarak yorumlanmaktadır. Fakat II. George'un tarihsel olarak oyunların doğru olması için çaba sarf ettiği bilgisi bulunmamaktadır. Hakkında varılabilecek kanı, seçtiği metinleri yazarın gerçek niyetiyle ortaya çıkartmaktadır. Metni anlaşılır bir biçim ile seyirlik hazrı yüksek bir şekilde sunmaya çalışmıştır. Bu hedefine binaen o dönem ve geçmişinde kullanılan tüm ölçütleri ortadan kaldırarak tamamen yeni bir sahne illüzyonu oluşturmuştur. Oyununda her yüzyılı üç bölerek her dönemdeki farkları sahne plastiği anlamında gerçek dekorlarla yansıtmaya çalışmıştır (Çetin, 2022, s. 48). Ayrıca oyuncuların kostümlerini de kendisi belirleyerek, -oyuncuya bırakmayarak- bu gerçekliği sağlayabilmek için farklı bir adım izlemiştir. O döneme kadar tiyatrolarda oyuncuların çoğu kıyafetlerini kendilerinin belirlediği bilinmektedir. Özellikle tanınmış, 'yıldız' olarak tabir edilen oyuncular tiyatro kostüm verse bile onu kendi görüşü nispetinde değiştirebilmektedir. Bu yüzden ilk defa II. George bu duruma karşı net tavır takınarak kendi belirlediği kostümlerin giyinişini sağlamıştır. Ayrıca yine bu kostümlerde, aksesuarlarda kullanılan malzeme bağlamında en kaliteli malzemeleri kullandığı bilinmektedir. O yıllarda tiyatrodaki prodüksiyon bağlamında kullanılan malzemelerin kalitesi düşük iken II. George, en kaliteli malzemedeki kostüm, dekor ve aksesuarları imal ettirmiştir. Bu prodüksiyon ile gelen başarılar dizisi sonrasında şehirde kostüm, dekor ve aksesuar üreten işyerinin açıldığı aktarılmaktadır (Brocket, 2016, s.371).

Saxe Meiningen Dükü II. George'un ayrıca iyi bir ressam olduğu bilinmektedir. Bu anlamda dekorların tasarımını kendisi yapmaktadır. Önce dekorun eskizlerini çizerek tasarladıktan sonra imalat aşamasına geçilmektedir. II. George'un getirdiği en büyük yenilik o dönem Rönesans'tan kalma simetrik prodüksiyon anlayışı yerine asimetrik prodüksiyon anlayışı olarak görülebilmektedir. Ayrıca sahnenin önünden arkasına doğru sahneyi tam ortasından kesen çizgiyi "ölü nokta" olarak görerek oyuncunun bu çizgiyi yalnızca bir taraftan öbür tarafa geçerken kullanması gereken bir yer olarak tanımlamaktadır. Sahne üzerinde antreler belirlenip, oyuncuların konumlandırılmaları yapılırken de oyuncuyu belirlediği o ölü noktanın biraz solu ya da sağında konumlandığı bilinmektedir (Nutku, 2011, s.311).

II. George'ın dekor için getirdiği bu asimetrik düzen sahne üzerinde oyuncunun konumlandırılması için de geçerlidir. Sahne üzerinde askerlerin mızrakları sahne üzerinde Rönesans'tan kalma bir anlayış olarak simetrik olarak varlık gösterirken Dük, onların asimetrik durması gerekliliğini savunmuştur. Bu gerçekçi anlayış içerisinde daha önceki yıllarda bir saray dekoru genelde boyalı bezden ibaret olduğu bilinmektedir. Dük ise bunların tamamen gerçek tirabzanlar, mobilyalardan oluşan bir saray dekoru olmasını sağlamıştır. Sahne üzerinde oyuncuların oturacağı tabure gibi gereçlerin gerçekten dayanıklı birebir yaşam gerçekliğinde olmasını istemiştir. Bu sayede, kostüm, dekor ve oyuncunun gerçeklik bağlamında birbirini tamamlayan bir yapıyı bu uygulamalar sayesinde kurduğu düşünülmektedir. Tüm bu uygulamaların tek bir elden tasarlanarak uygulanması ve yönetilmesi, estetik bir formun oluşturulması, II. George'un tarihteki ilk tiyatro yönetmeni olarak anılmasındaki katkıyı araladığı varsayılmaktadır.

İlk yönetmen tiyatro sahnesinde ortaya çıkmasının ardından tiyatro, birbiri ardına gerçekleşen avangart denemelere sahne olmuştur. Tiyatro kökeninden XIX. yüzyıla kadar olan yaşadığı değişim ve dönüşümlerden daha fazlasını XIX. – XX. yüzyıllar arasında yönetmenliğin keşfinden sonra yaşamıştır. Bunun başlıca nedeni yönetmenliğin ortaya çıkması olarak kabul edilmektedir. Tek elden ve tek kişinin yönetiminde ortaya çıkan oyunlar bir takım yeni biçim, form denemelerine aracı olmuşlardır. Yönetmenliğin keşfinin batı tiyatrosuna olan en büyük katkısı tiyatronun estetik bağlamda daha kusursuz ve seyirlik hazrı yüksek oyunlar üretilmesi için gerçekleşen avangart girişimlere zemin hazırlamasıdır. Yönetmenlik öncesi oyuncuların kolektif olarak bir araya gelerek herkesin kendi rolüyle alakalı yorumda bulunması, istediği kostümü giyerek oyunu herkesin kendi anladığı şekilde yorumlaması tiyatronun gelişimi için gerekli alt yapıyı sağlayamamıştır. Yönetmenliğin keşfi ile birlikte batıdan başlayan bir

yönetmen tiyatrosu ekolü Rusya ve tüm dünyada kendini hissettirmiştir. Yönetmenlerin büyük bir çoğunluğunu kendi ekolünü ve biçimini oluşturma yoluna giderek avangart girişimlerde bulunmuşlardır. Andre Antoine da bunlardan birisidir. Antoine Cumhuriyet kurulmadan önce bugünkü adıyla İstanbul Şehir Tiyatroları olan Darülbedayi'yi kurmak üzere İstanbul'a davet edilmiştir. Bu sayede çağdaş anlamda yönetmen ve yönetmenin işlevi onunla birlikte Türk Tiyatrosu içerisinde tanımlanmaya başlamıştır. Antoine'ın savaş nedeniyle uzun süre kalamamasının ardından bu bayrağı önceleri öğrenci olarak Darülbedayi'ye giren Muhsin Ertuğrul devralmıştır. Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi'de başta Shakespeare oyunları olmak üzere dünya klasiklerini çağdaş rejî mantığıyla sahneye çıkararak çağdaş Türk tiyatrosunun temellerini oluşturmuştur. Bu katkılar bağlamında Türk tiyatrosu değerlendirildiğinde ilk olarak Muhsin Ertuğrul adı anılmaktadır. Fakat çağdaş Türk Tiyatrosunun temelleri atılırken tiyatrodaki yeni bir form denirken yaşanan düşünsel değişimlerle gelenekten topyekûn kopuş geçmişi yüzyıllara dayanan bir kültürü yitirme sorunsalı açığa çıkartmıştır. Oysa geleneksel tiyatro örnekleri bugün İtalya'nın Commedia Dell Arte'si gibi ya da İspanya Auto oyunları gibi hem işlevsel hem de sürdürülmesi gereken bir kültür aktarımı olarak uygarlık bağlamında katkı içeren miras niteliği taşımaktadır. Geleneksel tiyatro örnekleri Japon No tiyatrosu gibi bir kültür kimlik de taşımaktadır. Avrupa ülkelerinin tiyatroları incelendiğinde yeni biçimler denirken geleneksel tiyatroların ya da halk tiyatrosu örneklerinin de muhafaza edildiği görülmektedir. Türk tiyatrosu için yönetmen tiyatrosunda bu pek mümkün olmamıştır. Şehir Tiyatrolarında Haşmet Zeybek, Rauf Altıntak gibi isimler geleneksel Türk tiyatrosu adına kurum içerisinde çalışmalar yapmış olsa da bu çalışmalar geleneksel tiyatro örneklerinin gelişerek çoğalması için yeterli olmamıştır.

Cumhuriyet Öncesi Türk Tiyatrosu

Cumhuriyet sonrası XX. yüzyılda Türk Tiyatrosu denildiğinde sadece geleneksel Türk tiyatrosu gelirken XXI. yüzyılda batı formundaki tiyatro da akıllara gelmektedir. XX. yüzyıl sonrası Cumhuriyetle birlikte batı formundaki tiyatro yüz yılı aşan sürede kökleşmiş bir tür olarak icra edildiği için Türk tiyatrosu olarak anılabilir duruma gelmiştir. Dolayısıyla bugün özel tiyatro ya da ödenekli kurumlarda sahnelenen oyunlar yapılan çalışmalarda Türk tiyatrosu olarak anılmaktadır. Bu biçim yaygın Türk tiyatrosu estetiği olarak kabul edilebilmektedir. Fakat Cumhuriyet dönemi öncesi için bu durum geçerli değildir. Yazılı kaynaklarda Cumhuriyet öncesinde sadece Geleneksel Türk tiyatrosu örneklerine rastlanmaktadır. Osmanlı'nın son dönemine doğru Güllü Agop'un açtığı Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu ya da II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'na yaptırdığı tiyatrodaki batı formundaki tiyatronun ilk örnekleri görülmüştür. Tüm bu batı formundaki tiyatro örnekleri Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde gerçekleşmiştir.

Cumhuriyet dönemi öncesinde gerçekleşen şenlikleri, etkinlikleri içeren surnameler incelendiğinde Türk geleneksel tiyatro örneklerinin her etkinliğin vazgeçilmezi olduğu görülmektedir. Sokaklarda ortaoyunu kollarının, kahvehanelerde meddahlarının yaygın bir biçimde gösteriler yaptığı yine İstanbul'a gelen gezginlerin notlarından anlaşılmaktadır (Çetin, 2018). Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve Kukla Cumhuriyet öncesi Türk Tiyatrosu için bilinen en yaygın türlerdir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu örnekleri Cumhuriyet öncesi dönemde eğlence kültürünün vazgeçilmezi olarak görülmektedir. Saraylarda, sokaklarda, şenlik yerlerinde sahnelenebilen türler olarak sabit bir sahneye ihtiyaç duymaksızın topluluğun bulunduğu her alanda icra edilebildiği bilinmektedir. Bu özelliği geleneksel tiyatronun batı formundaki tiyatroya göre daha taşınabilir, ihtiyaç duyulduğu anda daha çok farklı mekânda icra edilme imkanının olduğunu da göstermektedir. Fakat bu durum geleneksel tiyatronun bir türü olan Karagöz için geçerli değildir. Karagöz için perdede gösterilebilmesi için karanlık bir ortama ya da perdede ışığın görüneneği bir ortama ihtiyaç duyulmaktadır. Ortaoyunu, kukla ve meddah için zaman ve zeminin pek önemi yoktur.

Cumhuriyet öncesi dönemde ortaoyunu, karagöz, kukla ve meddah olmak üzere 4 geleneksel tiyatro biçimi sahnelenmektedir. Bunlarla beraber vatandaşların kendi aralarında yaptıkları köy odalarında ya da arkadaş topluluklarının farklı mekanlarda bir araya gelerek gerçekleştirdiği eğlence aracı olarak köy seyirlik oyunları da dahil edilebilmektedir. Fakat köy seyirlik oyunları diğer türlere göre daha ilkel ve seyir kaygısı olmaksızın toplulukların kendi aralarında gerçekleştirdiği bir çeşit etkinlik düzeyindedir. Ortaoyunu, karagöz, meddah ve kuklada icracıları bir usta çırak tedrisatında yetişen, belirli evreleri geçerek ustalaştıktan sonra icazetle sanatını icra eden kişilerden oluşmaktadır. Bu yüzden geleneksel tiyatrodaki köy seyirlik oyunları diğer türler arasında hep ayrı tutulmaktadır. Köy seyirlik oyunları daha çok kavramsal olarak tiyatro türü sayılabilmektedir. Geleneksel tiyatro türlerinin köy seyirlik oyunlarından farkının net bir şekilde ortaya çıkarılması için genel olarak bu türlerin incelenmesi gerekmektedir.

Ortaoyunu diğer isimleriyle; kol oyunu, zuhuri, meydan oyunu gibi isimlerle anılmıştır (Kudret, 2007, s.13). Adından da anlaşılacağı üzere herhangi bir sahneye ihtiyaç duymaksızın palanga adıyla anılan meydanlarda yeni dünya adı verilen bir paravanın önünde doğaçlama olarak sahnelenen oyunlardan oluşmaktadır. Oyunda iki ana karakter olarak kavuklu ve pişekar bulunmaktadır. Tüm hikaye doğaçlama olarak komedi çerçevesinde güncel olayları da içeren bazen siyasi bazen halktan konuların ele alındığı şekilde ilerlemektedir. Kavuklu ve pişekar haricinde yan karakterler de bulunmaktadır. Bunlar, Zenneler, Çapkın Çelebi, Sarhoş, Tuzsuz Deli Bekir, Kayserili, Kastamonulu, Kürt, Tatar, Yahudi, Ermeni, Hırbo Efe, Acem, Arnavut, Rumelili, Zenci Halayık, Kayarto gibi isimlerle anılmaktadır. Oyun esnasında ortada kostüm sandığı bulunmaktadır. Oyuncular bu sandıktan bir kostüm ya da bir aksesuar olarak rol değiştirmektedir. Ortaoyununun bu özelliğinden dolayı literatüre iyi oyuncular için kullanılan “sandık boşaltan oyuncu” deyimini girmiştir. Bu deyim her ne kadar modern dünyada geleneksel tiyatro türlerinin yok denilebilecek kadar az olma durumundan dolayı unutulmaya yüz tutsa da yazılı tarihte kalması gereken bir bilgi olarak aktarılmıştır. Tüm oyuncular uzun bir zaman alan süre içerisinde bir ustanın yanında çıraklık yaparak yetişmektedir. Yalnızca ustasından icazet alan ya da diğer bir tabirle el alan kişiler ortaoyunu oyuncusu olabilmektedir. Ortaoyununun bu yapısı karagöz ile büyük oranda benzerlik göstermektedir. Bu yüzden ortaoyunu için karagözün perdeden inmiş hali ya da karagöz için ortaoyununun perdeye çıkmış hali denilmektedir.

Karagöz, ortaoyunundaki kavuklu pişekar gibi karagöz ile hacivatın çatışması üzerinden ilerleyen bir dramatik yapıya sahiptir. En büyük farkı karagözün hayal perdesi adı verilen perdede ışık aracılığıyla deriden yapılan tasvirlerle yansıtılarak sahnelenmesidir. Geleneksel Türk tiyatrosu türleri arasında köken olarak yazılı kaynaklara göre en eskiye dayandığı varsayılan tiyatro türüdür. Gölge oyunu karagöz adından ayrıldığında geçmişi milattan öncesine dayandırılan tezler bulunmaktadır. Bu tezlerden birisi İ.Ö 121 yılında eşini kaybeden Çin hükümdarı WU'nun kaybettiği eşine duyduğu özlemle eşinin tasvirini yaptırarak yansıttığı tezidir (Kudret, 2013, s.9). Türkiye'deki gölge oyunu için üzerinde genel uzlaşa bulunan tez ise Mısır'dan Türkiye'ye geldiği tezidir. Fakat Türkiye gölge oyununu o kadar geliştirmiştir ki Mısır'daki gölge oyununu etkilemiştir (Nutku, 1985, s.199). Türkiye'de Karagöz'ün kökenine dair net bilgi bulunmamaktadır. XII. yüzyılda Selahattin Eyyübi'nin sarayda gölge oyunu oynattığı bilgisi yazılı kaynaklarda geçmektedir. Karagöz olarak gölge oyunu ortaoyununda kavukluya denk gelen karagöz, pişekara denk gelen Hacivat'ın çatışması ile ilerler. Yine Tuzsuz Deli Bekir, Bebe Ruhi, Arnavut, Zenne, Rumelili, Yahudi, Acem gibi ortaoyunu karakterleri de karagöz oyununda bulunmaktadır. Ortaoyununda olduğu gibi hikaye Karagöz oyununda da karakterlerin kişileştirmeleri üzerinden ortaya çıkan çatışma ile komedi çerçevesinde ilerlemektedir. Karagöz oynatan ustaya hayali adı verilirken ortaoyununda olduğu usta çırak ilişkisiyle icazet sonrası usta olunmaktadır. Her hayalinin yanında bir de yamak adı verilen çırağı bulunmaktadır.



Görsel 2. 1720 Şenliklerinde esnafın geçit töreninde taşıdığı çift başlı dev kukla Kaynak Larousse (1981:7.cilt:615)

Cumhuriyet öncesi Türk tiyatrosunda şenliklerin, panayırların, eğlencelerin, etkinliklerin vazgeçilmez öğelerinden birisi de kukladır. Boyu metreleri bulunan dev kuklalardan, minyatür el kukllarına kadar her çeşit kuklanın bulunduğu zengin bir kukla kültürü yüzyıllar boyu Türk kültürü içerisinde var olmuştur. Osmanlı döneminde sünnet şenlikleri, kutlamalar, panayırları içeren surnameler incelendiğinde dev kuklların varlığı bilinmektedir. (Bkz. Görsel 2) Kuklların kökeni tüm dünyada binlerce yıl öncesine giderken bu durum Türkiye için de geçerlidir. Yapılan arkeolojik kazılarda binlerce yıl öncesine ait oyuncaklar ve çocukların oynattığı kukllar bulunmuştur. Ortaçağ'da İtalya'da sokaklarda, pazar yerlerinde araba üzerinde gezici bir şekilde icra edilen meşhur "Commedia Dell Arte" gibi arabaların üzerinde gezici kukllacıların varlığı bilinmektedir. Bu bilgi de yine Geleneksel Türk Tiyatrosu örneklerinin icra edildiği dönemde toplum tarafından büyük bir resepsiyon görerek büyük bir kültür oluşturduğu tezini desteklemektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosunun önemli bir türü ise meddahdır. Meddahlık kültürünün Türklere İslamiyet sonrası geldiği bilinmektedir. Çünkü meddahlık İslamiyet kökenli bir sanat dalıdır. Etimolojik olarak Arapça "Meth" övmek kökeninden gelirken meddah çok övücü, öven, çok "meth" edici anlamına gelmektedir. İslam kültüründe peygambere yazılan naatları anlatan bir biçimden taklitlerle birçok olayı bir usul çerçevesinde anlatan biçime dönüşmüştür. Meddahlar da diğer geleneksel Türk tiyatrosu örneklerinde olduğu gibi usta çırak ilişkisinden yetişen ustalardır. Meddahlar hikayelerini iki temel aksesuarla taklit aracılığı ile anlatan, tek kişi olarak

birçok karakter canlandıran düz bir masal anlatımından ziyade taklitlerle teatral bir performans sergileyen kişilerdir. Bu iki temel aksesuarı boynundaki mendili ve elindeki sopası/asa'sıdır. Boynundaki mendil bazen bir ırmak, bazen bir yılan, bazen bir halat olarak kullanılabilir. Elindeki asa hem oyunu başlatmak için hem de oyunda örneğin bazen bir tüfek bazen bir kaval olarak sopayla tasvir edilebilecek her şey için kullanılmaktadır. Meddahlar toplumunda genelde yetenekli, kültürlü, zeki, üretken, belirli bir beceri düzeyine sahip kişilerden oluştuğu bilinmektedir. Aktarılan bilgiye göre Osmanlı döneminde XVII. yüzyılda İstanbul'a gezmeye gelen gezgin Thevenot, Tahtakale sokaklarında, kahvehanelerde taklitler yaparak hikaye anlatan ve toplum tarafından ilgiyle izlenen meddahlardan bahsetmektedir (Nutku, 1997). Meddahlar da diğer ortaoyunu ya da kukla icracıları gibi herhangi bir sahneye ihtiyaç duymaksızın hikayelerini sahneleme imkanı bulabilmeleri yüzyıllar boyu Türk Tiyatro kültürü içerisinde var olarak icra edilebilmesinin önünde en önemli etken olmuştur. Kahvehaneler, açık hava şenlikleri, saraylar, han meydanları meddahların başlıca sahneleri olmuştur.

Cumhuriyet öncesi Türk tiyatrosu Geleneksel tiyatronun bu türleri üzerinden ilerlemektedir. Halk eğlence kültürünün en temel öznesi olarak geleneksel tiyatro türleri Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar varlığını sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Daha sonraki yıllar değişen kültür ve eğlence anlayışında yaşanan değişiklikler sebebiyle örnekleri önceleri azalmış, sonraları ise yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalarak müzelik birer tiyatro türleri haline gelmişlerdir. Özellikle Cumhuriyetle birlikte gelişen modernleşme hareketinin II. Mahmut zamanından gelen batılılaşma hareketiyle birleşmesi sonucu tiyatrolardaki tamamen batı formundaki tiyatroya yönelim geleneksel tiyatronun gerilemesindeki en büyük neden olmuştur.

Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatrosu 1923-1960

Türkiye'nin Osmanlı devleti yönetim biçiminden Cumhuriyete geçişi sadece siyasi anlamda rejim değişikliği olarak değil kültürden sanata, sosyal yaşama kadar her alanı etkileyen bir değişim süreci olmuştur. Cumhuriyetle birlikte tüm ülkede kılık kıyafetten, yeme içme alışkanlıklarına kadar tüm kültür köklü bir değişim sürecine girmiştir. Bu köklü değişimden en çok etkilenen alanlardan birisi de tiyatro olmuştur. Yaygın bir biçimde -alan olan her yerde- sahnelenen geleneksel Türk tiyatrosu örnekleri kültür içerisindeki yerini büyük sirlere ya da batı formundaki salon tiyatrolarına bırakmaya başlamıştır. 2016 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda hayatı oyunlaştırılan Osmanlı döneminin son Ortaoyunu ve Tülüat ustalarından olan Komik-i Şehir Naşit Bey'in oyununda bu geçiş süreci detaylıca ele alınmaktadır. Komik-i Şehir Naşit Bey'in hayatı oyunlaştırılırken kendi hatıraları, Adile Naşit, Selim Özcan, torunu Naşit Özcan gibi isimlerin aktardıklarıyla oyunlaştırıldığı bilinmektedir. Bu oyunda şehrin en sevilen ve en şöhretli komiği olarak anılırken değişen kültürle birlikte sürece ayak uyduramayıp zorluklar yaşadığını anlatmaktadır. Tiyatroyu ayakta tutabilmek için Şehir Tiyatrolarında Muhsin Ertuğrul'un çağrısı üzerine oyuncu olmayı kabul ettiği, fakat halkın onu komik-i şehir olarak tanıdığından dolayı Hamlet oyununda onu izlerken güldükleri ve başarısız olduğu anlatılmaktadır. Bu süreçte genel anlayış yapılacak tiyatronun batı formunda tiyatro olması gerektiğidir. Osmanlı'nın son döneminde başta Yıldız Sarayı'nın için olmak üzere tiyatro salonları yapılmaya başlanmış, ilk özel tiyatro Güllü Agop tarafından Gedikpaşa'ya Osmanlı tiyatrosu olarak açılmıştır. Halk arasında kapalı salon tiyatrosu örnekleri Osmanlı'nın son döneminde gerçekleşmeye başlamıştır. Ayrıca Osmanlı'nın son yılları ile Cumhuriyetin ilk yıllarının dünya tiyatrosunda yönetmenlik kavramının ortaya çıktıktan sonra yükselişe geçtiği, tiyatronun bir yönetmen tiyatrosuna dönüştüğü yıllar olduğu bilinmektedir. 1923 yılından 1960'lı yıllara kadar Devlet Tiyatroları, İstanbul Şehir Tiyatroları (Darülbedayi) incelendiğinde Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatronun Cumhuriyetin topluma kazandırdıklarını anlatmak üzere bir propaganda aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir.

"Bu yeni kültürel yapılanma içinde Atatürk'ün, çağdaş bir toplum yaratabilmek için öncelikle sanatta çağdaşlaşmanın gerekliliğine olan inancı nedeni ile sanat ve sanatçı desteklenmiştir. Tiyatroya Cumhuriyet'in devrimlerini halka anlatabilmek,

benimsetebilmek gibi kamusal bir görev verilmiş, gelişimi için olanaklar hazırlanmıştır. Devlet desteği ile kurulan Devlet Konservatuvarı, Tatbikat Sahnesi, Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi, Bölge Tiyatroları, Halkevleri ve Üniversite Tiyatroları yanında özel tiyatro toplulukları da tiyatronun yaygınlaşması ve kitlelere ulaşmasında büyük çabalar harcamışlardır. “ (Ergün, 2010, s.61).

Hem Cumhuriyet kazanımlarının anlatılacağı hem de dünya tiyatrosunun en seçkin örneklerinin, dünya klasiklerinin sahneleneceği ödenekli tiyatrolarla özel tiyatrolar Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan girişimlerle artmaya başlamıştır. 1923 – 1960 yılları arası yapılan çalışmada geçen 37 yılda yaklaşık 80 kadar özel tiyatronun varlığı tespit edilmiştir. Bu sürede hem İstanbul Şehir Tiyatroları (1914) ve Devlet Tiyatroları (1949) kurulmuştur. Tiyatro yönetmenliği keşfinden yaklaşık 50 yıl kadar sonra Muhsin Ertuğrul ile birlikte Türk tiyatrosuna da batılı formda girmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrolarının kuruluşu için gelen Andre Antoine yönetmenlik kavramının doğduğu yıllarda literatüre avangart yönetmen olarak girmiştir. Bu sebeple Türkiye’deki tiyatro yönetmenliğinin ilk mayası olarak Antoine ve oyun sahneyen kişi olarak ilk yönetmen Muhsin Ertuğrul sayılabilmektedir.

1923 – 1960 yılları arasında ödenekli tiyatroların açılıp özel tiyatrolarının artmasının yanı sıra kadın oyuncuların tiyatrodaki sayısının arttığı, tiyatro mekanlarının arttığı, belediye konservatuvarları başta üniversitelerde bölümler açıldığı bilinmektedir. Tiyatronun hem eğitim hem de uygulama alanları çoğalmıştır. Bu yıllarda geleneksel tiyatrodan tamamen kopularak tamamen yeni bir kültür anlayışıyla yeni kimlik arayışına gidilmiştir. Batı 2000 yılı aşan bir tiyatro geçmişinin üzerine gelişen tiyatro yönetmenliği ile tiyatrosunu estetik bağlamda daha tutarlı hale getirerek geliştirmiştir. Türkiye’de ise binlerce yıllık bir geleneksel tiyatro kültürünün üzerine tamamen yeni bir anlayışla batı formundaki tiyatro anlayışı getirilmiştir. Türkiye’ye tiyatrodaki yönetmen kavramı bir başka deyişle tiyatro ile birlikte gelmiştir. Çünkü batı formundaki tiyatro Türkiye’ye geldiğinde tiyatrodaki yönetmen kavramı batı tiyatrosunda keşfedilerek uygulamaya başladığı bilinmektedir. Batı tiyatrosunda yönetmenliğinin keşfinin hemen sonrasında avangart yönetmen girişimleri başlamıştır. Tiyatronun biçimi hakkında birçok yenilik ve deneme gerçekleştirilmiştir (Çetin, 2022). Tiyatronun binlerce yılda yaşadığı gelişim ve değişim neredeyse XIX. ve XX. yüzyıl arası yaşadığı değişim ve dönüşümlerden az denilebilmektedir. Bu yüzyıllar arası yönetmenliğin keşfiyle birlikte yapılan denemeler tiyatronun formunun şekil almasına aracı olmuştur. Tam da bu yıllarda Türk tiyatrosunda bir kimlik arayışı yaşanmıştır. Binlerce yılı aşan geleneksel tiyatro sürecinden sonra tamamen bambaşka bir formda Türk tiyatrosu oluşturulmaya başlanmıştır. Yapılan devlet destekleriyle kısa sürede tiyatro adına uzun yol alınmıştır. Fakat Türk tiyatrosunda avangart yönetmen çıkmamıştır. Avangart bir biçim ortaya koymak için uzun yıllar köklü oturmuş bir biçime ihtiyaç vardır. Çünkü bir tiyatro biçiminin avangart biçim sayılabilmesi için önce var olan köklü mevcut anlayışı yıkması gerekmektedir. Bunun en büyük nedeni ise Türkiye’de çağdaş anlamda tiyatronun miladının Osmanlı’nın son, Cumhuriyetin ilk dönemleri olmasıdır.

Geleneksel tiyatrodan batı formundaki tiyatroya geçiş radikal bir biçimde gerçekleştiği görülmektedir. Bunda en büyük etkenin değişen kültür olduğu varsayılmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosu örnekleri bugün bile birçok etkinlikte işlevsel olarak tercih edilmektedir. Tiyatroya benzeyen doğaçlama televizyon programları incelendiğinde yapısal olarak geleneksel Türk tiyatrosu örneklerine benzemektedir. Geleneksel türler muhafaza edilerek batı formundaki tiyatronun da geliştirildiği bir kültür anlayışı tiyatro adına büyük bir kazanım olabilir. Fakat geçiş sürecindeki kimlik arayışı tek bir alandan ilerlenmesine olanak tanımıştır. Bu vesile ile batı formundaki tiyatro gelişerek Türk tiyatrosundaki yerini edinmiştir. XXI. yüzyıl içerisinde öyle bir noktaya evrilmiştir ki postdramatik sahnelenmelerin olduğu, avangart yönetmenlerin ve denemelerin çıkabileceği bir döneme girmiştir.

SONUÇ

Türk tiyatrosu, batı tiyatrosu kadar geçmişi binlerce yılı bulmasa da yüzlerce yılı kapsayan bir kökene sahiptir. Batı tiyatrosundan farklı olarak kültür içerisindeki öğeleri de barındıran kendine has unsurları bulunmaktadır. Bir Japon “No” tiyatrosu ya da “Commedia Dell Arte” gibi özgün bir tür olarak geleneksel tiyatro örneklerine sahiptir. Toplumda uzun yıllar boyu kendine geniş yer bulabilmiş ve eğlence kültürünün vazgeçilmez bir unsuru olarak yüzyılları aşan zaman diliminde varlık sürdürmüştür. Gerek devletin düzenlediği büyük şenliklerin gerekse halk arasında eğlence kültürünün öznesi olarak kültürde hep var olmuştur. Her kıraathanesinden günlük bir meddahın yolunun geçtiği, sokaklarından ortaoyununun eksik olmadığı bir tiyatro geçmişine sahiptir. Fakat tiyatro denildiği zaman akıllara hep batı formu geldiği için ve Cumhuriyet ile birlikte yaşanan köklü değişimler nedeniyle tiyatrodaki bir kimlik sorunsalının meydana geldiği tespit edilmektedir. Yüzlerce yıllık geçmiş bulunan biçimden tamamen değişen kültürel kodlarla birlikte yeni bir biçim arayışı yaşanmıştır.

XX. yüzyıl batıda tiyatro adına en olumlu gelişmelerin yaşandığı yüzyıl olmuştur. Binlerce yıl geçmişe, antik döneme dayanan tiyatro bu süre zarfında tek eksiğinin tüm bileşenlerin tek elden yönetildiği yönetmenlikmişçesine yönetmenliği keşfedilmesiyle birlikte hızla gelişim ve dönüşümler yaşamaya başlamıştır. Eğitim tiyatrosundan, epik tiyatroya, çevresel tiyatroya, vahşet tiyatrosundan yoksul tiyatroya kadar birçok varyasyon denenerek tiyatronun çeşitlenmesi sağlanmıştır. Yönetmenin yönetimindeki tiyatro birçok biçim denemesini gerçekleştirebilmiştir. Bu durum tiyatro adına pozitif bir kazanım olarak yansımıştır. Yönetmenliğin keşfi ile birlikte Avrupa, Rusya ve Amerika’da avangart tiyatro girişimleri birbirini izlemiştir. XX. yüzyıl için Avrupa, Rusya ve Amerika için tiyatro adına avangartlar çağı olarak adlandırılmaktadır. Türkiye’deki tiyatro tarihi incelendiğinde XX. yüzyılın Türkiye’de kimlik arayışı ile geçen bir yüzyıl olduğu söylenebilir. Avrupa, Rusya ve Amerika avangart girişimleri tartışırken Türk tiyatrosu geçmiş yüzlerce yılı bulan tiyatro formlarını bir kenara bırakarak yepyeni bir tiyatro anlayışını kendi kültürü içerisine entegre etme gayreti içerisinde olduğu görülmektedir. Bu girişim batı formundaki tiyatronun ya da diğer bir tanımla çağdaş Türk tiyatrosu adına bir kazanımken geleneksel tiyatronun muhafaza edilememesi kayıp oluşturmuştur. Türk tiyatrosu yeni bir biçim kazanırken gelenekselin de geliştirilerek yeni kültürün kodlarına adapte edilerek büyütülmesi Türk tiyatrosu adına büyük bir kazanım olarak varsayılabilir.

Türk tiyatrosu XX. yüzyılda batı formundaki tiyatroyu kendi kültürü içerisine entegre ederek tiyatro adına bir kazanım sağlamıştır. XXI. yüzyılda dünya festivallerinde diğer ülkelerle birlikte yaptığı oyunları sahneleyen Türkiye bu kazanımı XX. yüzyıldaki çabaları ve girişimleri sayesinde gerçekleştirmiştir. Dünya tiyatrosunda uluslararası temsiller vererek, dünya klasiklerini farklı rejî anlayışıyla sahneleyebilen yönetmenler XX. yüzyıldaki çabaların kazanımı olarak adlandırılmaktadır.

Yönetmenliğin keşfi Türkiye’ye bir kimlik arayışında yardımcı bir unsur olarak yansımıştır. Yönetmen batı tiyatrosunda binlerce yıl geçmişin üstüne geliştirici bir unsur görevi üstlenirken Türkiye’de geldiği yıllarda kimlik arayışında yardımcı unsur görevi üstlenmiştir. Fakat Türkiye Avrupa’nın binlerce yılda geçirdiği tiyatro adına gerçekleşen gelişmeleri doğrudan son haliyle entegre ederek yüz yıllık kısa bir sürede kökleştirebilmiştir. Bu da tiyatro adına başka bir kazanımdır. Yönetmenliğin Türkiye’ye yansımaları bağlamında batı ile kıyaslandığında tek eksik avangart yönetmen girişimleri olarak tespit edilmektedir. Türkiye’de avangart bir tiyatro yönetmeni girişimi henüz gerçekleşmemiştir. Çünkü bir avangart girişim için önce yerleşik bir anlayış gerekmektedir. Bir girişimin avangart sayılabilmesi için en temel şart mevcut anlayışı yıkararak yerine yeni bir tarif sunması şartıdır. Yerleşik bir biçim olmadığı takdirde ortada avangart da söz konusu olmamaktadır. XXI. yüzyıl içerisinde de Türkiye tiyatrosunda gelişen teknoloji ile birlikte bol bol avangart tiyatro yönetmenleri çıkacaktır tahmini yapılabilmektedir.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yaşanan kimlik arayışı çağdaş Türk tiyatrosu için gelecek yıllarda uluslararası evrensel prodüksiyonlar üretmek için avantaj sağlarken geleneksel tiyatro adına aynı katkıları getirememiştir. Geleneksel tiyatronun yaşaması için manifestosu, tüzüğü batı formunda tiyatronun en seçkin örneklerini üretmek olan kurumlar da dahi birkaç yönetmenin girişimi olmuş olsa da değişen kültür ve düşünsel yapı ile duraklamanın önüne geçilememiştir. Oysaki bugün dünyaya bakıldığında geleneksel tiyatro türlerinin, -örneğin ortaoyununun- insanın olduğu her yerde oynanabilir olması ona ayrı bir önem kazandırmaktadır. Birkaç örnekle açıklamak gerekirse; şehir stresinin en yoğun olduğu toplu taşıma araçlarının merkez duraklarında, afetler sonrası psikososyal destek amaçlı kurulan geçici barınma merkezlerinde çok kolay bir biçimde sahneleme imkânı bulunmaktadır. Sahneye ihtiyaç duyan batı formunda tiyatro biçimine göre geleneksel tiyatro türleri çok daha fazla alanda sahneleme imkânı sunmaktadır. Hem bir kültür aktarımı aracı olarak, hem de işlevselliği bağlamında geleneksel Türk tiyatrosunun yaşatılması, geliştirilmesi ve gelecek nesillere aktarılması tartışmasız bir yerde önem arz etmektedir.

XXI. yüzyılda Türk tiyatrosu denildiğinde artık daha çok ödenekli tiyatroların ve özel tiyatroların sahnelediği anlayışa doğru ilerlenmektedir. Böylelikle Türk tiyatrosu uzun yıllarından ardından, yapılan çalışmaların ardından kendi kimliğini oluşturarak biçimini tamamlamak üzeredir. Türk tiyatrosu denildiğinde sadece geleneksel ya da çağdaş tiyatro değil ikisinin bir arada olduğu geleneksel dönem, çağdaş dönem olarak ikiye ayrılıp geleneksel türlerin de çağdaş oyunlar kadar çok olduğu bir tiyatro anlayışı tiyatro adına büyük kazanım sayılabilir. XX. yüzyılın en büyük kültürel kazanımı olarak üniversitelerde açılan tiyatro bölümleri, yapılan uluslararası çalışmalar, üretilen bilimsel yayınlar, evrensel prodüksiyonlarla dünya tiyatrosu içerisindeki yerini olması sayılabilir. Fakat daha zengin bir tiyatro için geleneksel tiyatro üzerine çalışmaların yapılması gerekmektedir. XX. yüzyılda tiyatrodaki yaşanan kimlik arayışında birçok pozitif kazanım elde edilirken geleneksel tiyatro zarar görmüştür. Bunda sadece kimlik arayışı değil değişen kültürel kodların da katkısı bulunmaktadır. Gerekli çalışmalarla batı formunda çağdaş tiyatro gibi yönetmen elinde geleneksel tiyatro da büyük gelişimler, dönüşümler göstererek uluslararası arenada her kesime örneklerini gösterebilir bir tür olarak anılabilir.

KAYNAKÇA

Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 30:2010/2 ISSN: 1300-1523.

Tiyatrosu Unsuru Kullanımı, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ALTINTAK, R. (1999). O Günden Bugüne Geleneksel Türk Tiyatrosu. İçinde, *Osmanlı*, C.XI, s. 643-649 Ankara: Yeni Türkiye yayınları.

AND, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Basım Evi.

AND, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

AND, M. (1975). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Milliyet Yayınları.

AND, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

AND, M. (1983). *Türk Tiyatrosu'nun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.

- AND, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkilap Yayınevi.
- AND, M. (2000). *40 Gün 40 Gece Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları*. İstanbul: Toprakbank Yayınları.
- BROCKETT, O. (2016). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Mitos Boyut.
- ÇETİN, Y. (2018). *İ.B.B.Ş.T' nin Milenyum Sonrası Yaptığı Yerli Oyunlarda Türk Geleneksel*
- ÇETİN, Y. (2022). *Tiyatroda Yeni Yönelişler (Avangart Tiyatro)*. İstanbul: Mitos Boyut.
- ERGÜN, S. (2010) *1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu'nda Özel Tiyatro Çalışmaları*,
- KARADAĞ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- KUDRET, C. (2007). *Ortaoyunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KUDRET, C. (2013). *Karagöz, C. I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi. Başlangıcından 19. yüzyıla kadar, C. I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (1987). *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.