

Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Bir Uluslararası İlişki ve Propaganda Aracı Olarak Tiyatro Gezileri

Theater Travels as an International Relationship and Propaganda Vehicle of the Early Republican Era in Turkey

Ender AKYOL*

Öz

Bu çalışmada bir ulus-devlet kurma çabası ve süreci içerisinde olan genç Türkiye Cumhuriyeti’nin, 1938 yılında yurt dışında yalnızca Bağdat’a düzenleyebildiği, uluslararası ilişki ve propaganda aracı olarak tiyatro gezisi ve buradaki tiyatro temsilleri ele alınmıştır. İki savaş arası dönemde bağımsız, laik, Batılı ve kapitalist kurumların esas alındığı modern ulus-devlet temelinde, cumhuriyete dayanan bir siyasal rejim kuran Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni kültür politikasının temel özelliklerinin yanı sıra genç Cumhuriyet’in yeni siyasal rejimini ve yeni kültür politikasını komşu devletlere nasıl sergilemeye çalıştığı ve bunun yarattığı etki ile birlikte ortaya çıkan bu ilişkilerin ideolojik yönü incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Halkevleri, Kültür Politikası, Ortadoğu

Abstract

In this study as a international relationship and propaganda vehicle theater trip and plays which was only held in 1938 to Baghdad by the young Republic of Turkey as an effort and process of establishing a nation-state are discussed. The basic characteristics of the Republic of Turkey's new cultural policy founded in the interwar period as a modern nation-state on the basis of independent, secular, western and capitalist institutions and how the young Republic tried to show its new political regime and cultural policy to its neighboring states and ideological aspect of this efforts to interstate relations are analyzed.

Key Words: Early Republican Era, People’s Houses, Cultural Policy, Middle East

Giriş

1937 yılının sonunda Ankara’nın tiyatro ihtiyacını karşılamak üzere Ankara Halkevi sahnesinden yararlanarak bir Şehir Tiyatrosu ve tiyatro kurulu oluşturulması kararlaştırılmıştır. Ardından tiyatro kurulunun Bağdat, Şam, Kahire ve Atina’da tiyatro temsilleri vermesi planlanmış ve bu kapsamda da ilgili büyükelçilerle yazışmalar yapılmıştır. Söz konusu yerlerin hemen hepsinin genç Cumhuriyet’in komşuları ve aynı zamanda eski Osmanlı coğrafyası olmaları dikkat çekmektedir. Bu çalışma kapsamında Türkiye’nin Bağdat, Şam ve Kahire büyükelçilerinden Ankara’ya gönderilen cevap telgraflarına ulaşılabilmektedir. Atina büyükelçisinden gelen cevap telgrafına ise ulaşılamamıştır. Ancak tiyatro heyetinin yalnızca Bağdat’ta tiyatro temsili vermesinden anlaşıldığı üzere, gelen cevabın Ankara’yı cesaretlendirici bir içerikte olmadığı tahmin edilmektedir. İlgili büyükelçilerin cevap telgrafları dönemin dünyasının siyasi ve ideolojik iklimini yansıtmaları bakımından oldukça önemli bilgiler sunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Cumhuriyet Halk Partisi Kataloğu’nda yer alan arşiv belgelerinin içerik analizine dayanarak çözümlenmesi çerçevesinde nitel araştırma modeli benimsenerek gerçekleştirilmiştir. Büyükelçiliklerden gelen cevapların ardından tiyatro heyetinin yurtdışında yalnızca Bağdat’ta tiyatro temsili vermesi kararlaştırılmıştır. Böylece 1938 yılında Ankara’dan trenle hareket eden tiyatro kurulu, gidiş yolunda Konya, Mersin, Adana’da temsil verdikten sonra Bağdat’a ulaşmış ve bir hafta burada temsiller vermiştir.

İki büyük savaş arası dönemin siyasi ikliminde gerçekleştirilen tiyatro temsillerinin Bağdat’ta yaratmış olduğu etki, Bağdat büyükelçisinin izlenimlerinin yanısıra tiyatro kurulu ile

* Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi İİBF Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, ender.akyol@inonu.edu.tr

birlikte Bağdat'a giden, dönemin CHP Halkevleri Bürosu yardımcısı şair Behçet Kemal Çağlar'ın CHP Genel Sekreterliğine sunduğu Bağdat izlenimleri de çalışmada çözümlenmiştir. Tiyatro gezisi ile amaçlananlar, çalışmanın içerisinde çeşitli yönleri ile tartışılmıştır.

Sanat ve Siyaset Arasındaki İlişki

Siyasetin devlet aygıtı ve kamusal yaşam alanı ile ilişkili çeşitli tanımları bulunmakla birlikte, siyaseti insanın varoluşu ve her bir noktasına nüfuz eden farklı bir toplumsal etkinlik temelinde iktidar ile açıklayan görüşler giderek daha fazla ön plana çıkmıştır. Buna göre iktidar ile bir anlamda eşanlamli hale gelen siyaset, hangi yolla olursa olsun istenen sonucu alabilme kabiliyetidir. Dolayısıyla siyaset, toplumların herkesi ilgilendiren kararları nasıl aldıkları ve toplumda iktidarın nasıl dağıldığı ve kullanıldığı ile ilgilidir (Berktaş, 2011, s.11). Siyaset hakkında düşünmek ve yazmak, bilim olduğu kadar sanattır. Öyküler, romanlar, filmler, resimler, tiyatro oyunları ve diğer sanat biçimleri, topluma ve siyasete ilişkin çok önemli ipuçları verir. Tarihsel süreçte toplumların yaşamlarını, örgütlenme süreçlerini, doğayı ve insanı nasıl algıladıklarını sanat eserlerinden çıkararak anlamak mümkün olmaktadır.

İnsanlar arasındaki ilişkiler ile birlikte ortaya çıkan siyaset, toplumsal bir faaliyettir. Sanat da bir insan etkinliğidir ve toplumsaldır. Siyasal olanı, toplumsal olan ile birlikte düşündüğümüzde sanatın kendisi de siyasal bir çabadır. Siyaset, dil aracılığıyla açığa çıkar ve yürütülür. Bu yönüyle dil yalnızca bir iletişim aracı değildir. Dil aynı zamanda siyasi anlamları karşı tarafa ulaştırmak için keskinleştirilip bilenen siyasi bir silahtır (Berktaş, 2011, s.11). Tiyatro da yine siyaset gibi dil üzerinden ilerler. Dilin böylesine siyasetin ortaya çıkışına öncülük etmesi tiyatroyu, diğer sanat dallarına göre toplumsallığı en çok olan sanat dalı haline getirir. Dil, belli bir bağlamda anlatma, gösterme, iletişim kurma ve anlam üretme aracı olarak görülürse tiyatroyun da bir dili yani sahnede görülen ve işitilen her şeyden oluşan bir dil olduğu anlamına gelir.

Tiyatro, topluma en yakın olup, toplumu anlatan sanat dalıdır. Sanat dalları içerisinde özellikle tiyatro, toplumsal süreçler ve toplumun yaşadıkları karşısında tutum alabildiği ölçüde var olabilmiş bir alandır. Tiyatro yazarları, oyunlar ve oyuncular kimi zaman toplumun geleneksel değerlerini paylaşırken, kimi zaman da onlara karşı çıkıp çatışabilirler. Ancak her iki durumda da tiyatro, izleyicisine yani topluma dokunur, etki eder, toplumu dönüştürür (San, 1972, s.137). Tiyatronun, hem eğlendirici yönünün olması hem de okuma yazma bilip bilmediğine bakılmaksızın özellikle okur-yazarlık oranı düşük olan toplumlarda geniş halk kesimlerine ulaşabilmesi sayesinde önemli ve etkili sonuçlar doğuran güçlü bir siyasal araç işlevi söz konusudur (San, 1972, s.138). Diğer taraftan izleyici ile tiyatro sanatçısının aynı mekân ve zamanda karşı karşıya gelmeleri tiyatroyu diğer sanat dallarına göre toplumsal olan ile en sıkı bağ kuran bir sanat dalı haline getirmiştir (Çongur, 2017, s.13).

Antik Mısır'dan Ortadoğu'ya, Antik Yunan uygarlıklarından ortaçağa kadar sanat ile siyaset/iktidar, iç içe geçmiş hatta sanat, siyasetin/iktidarın denetimine girmiş ve ona hizmet etmiştir. Tarih boyunca siyasal ve dinsel iktidar odakları sanattan yararlanmış hatta sanat ve siyaset birbiri ile karışmış ve iktidarlar sanatı, toplumların yönlendirilmesinde etkin bir iktidar aracı olarak kullanmayı ihmal etmemişlerdir. Dolayısıyla Antikçağdan modern çağa kadar sanatın işlevselliği geçerli olmuş ve sanat, toplumsal amaçlar için kullanılan bir araç işlevi görmüştür. Sanat ve siyaset arasındaki ilişkiye tiyatro özelinde bakıldığında, Eski Mısır, Hindistan ve Antik Yunan gibi eski uygarlıklarda tiyatro, toplumsal yaşamın içinde pratik ve zihinsel ihtiyaçlara bir karşılık olarak ortaya çıkmıştır. Eski Mısır'da Firavunlar toplumsal ve siyasal iktidarlarını sürdürmek için çeşitli oyunlar hazırlatıp halka sunarken, Antik Yunan'da tiyatroya yüklenen işlev, tragedyanın Katharsis kavramı ile daha iyi vatandaş, daha sağlıklı bir toplum oluşturmayla ilişkilendirilmişken, kilisenin ideolojik üstünlüğü ele geçirdiği ortaçağın henüz başlangıcında kilise tarafından bastırılması gereken heyecanları uyardığı, ahlaka ve

inançlara aykırı olduğu gerekçesiyle uzun bir dönem yasaklı hale gelmekle birlikte Ortaçağ'ın sonlarına doğru ise tiyatro, bir eğitim aracı olarak araçsallaştırılmıştır. Bu dönemde Hıristiyanlığı okuma yazma bilmeyen geniş halk kesimlerine öğretebilmek için İncil'den bölümler oyunlaştırılmış ve böylece tiyatroya yeni bir işlev yüklenmiştir (Çongur, 2017, s.14). Bunun dışında kilisenin bir başka eğitim aracı ise resimdir. İncil'in suç saydığı putlara ve putlara çok benzeyen heykellere kilise içerisinde yer vermek yerine okuma-yazma bilmeyen kilise üyelerini eğitmek için resimden yararlanılabileceği gerçeği ortaya çıkmış ve bu çerçevede 7.yüzyılda papa Gregorius Magnus'un ifadesi ile "Nasıl ki yazı, okumasını bilen işine yarıyor, resim de ne okumasını ne de yazmasını bilen işine yarar". Bu çerçevede İncil'de geçen olayların öyküleri özellikle mozayiklerle kilise duvarlarını süslemiştir (Gombrich, 1986, ss. 94-97). Modern, merkezi monarşilerin Avrupa sahnesinde ortaya çıkmaya başladığı yüzyıllar aynı zamanda klasizmin yani klasik tiyatro kuramının belirlendiği bir dönem olmuştur. Modern devlet, pek çok işlevi üstlendiği gibi tiyatroyu da merkezileştirerek üstlenmiş, bu bağlamda monarşiler tiyatroyu özel olarak destekleyip, sarayın denetimi altına almıştır. Kapitalist ekonomik gelişme ile birlikte giderek zenginleşen dönemin egemen güçleri olan İngiltere ve Fransa'da monarşiler, saray eğlencelerine ve sarayda düzenlenen tiyatro oyunlarına ciddi miktarda kaynak aktarmaktan çekinmemişlerdir. Hatta Fransa, saray tiyatrosu geleneğini oluşturmuş ve "Güneş Kral" olarak adlandırılan 14.Louis kimi zaman kendisi de saray tiyatrosu içerisindeki oyunlarda rol almıştır. Modern devlet, bunlarla da sınırlı kalmamış, oyun yazarlığının gelişimi konusunda da önemli roller üstlenmiştir. Ancak klasik tiyatro, aristokrat (soylu) sınıfların beğenisinin istemiş olduğu nitelikler üzerinde yükselmiş, saray ve soyluların sanatı olarak gelişmiştir. Ayrıca saray tiyatrosu, mevcut toplumsal ve siyasal iktidar ilişkilerini koruyup sürdürerek eğitici bir işlevle donatılıp ideolojik bir işlev de üstlenmiştir. Yani tiyatro, mevcut siyasal ve toplumsal düzenin verili değerleri ile egemen toplumsal sınıfların ahlak ve din kurallarını yücelten bir işlevle donatılarak araçsallaştırılmıştır (Çongur, 2017, ss.16-17). Fransız Devrimine bağlanan Romantizm akımı, birey fikri ile ön plana çıkarken, romantik tiyatro düşüncesi ise aydınlanma düşüncesinden ilham alan akıl, vicdan ve bireysel özgürlük gibi kavramların halka öğretilmesi gereğini savunmuştur. Bu çerçevede melodram, Fransız Devriminin kitlelere en hızlı yoldan ulaşmasını sağlayacak bir araç olarak kullanılmıştır. Avrupa'da burjuva demokratik devrimlerinin ardından burjuva sınıfı ekonomik ve siyasal iktidarı elde etmeyi başarinca kültür ve sanat ortamını da soylu zevk ve beğenisi yerine kendi zevk ve beğenisi ile yeniden biçimlendirmiştir. Örneğin burjuva dramı olarak adlandırılan bu türün kuramcıları tiyatronun eğitici işlevini savunmuş tiyatroyu kişiyi iyi insan yapmakla görevlendirmişlerdir (Çongur, 2017, s. 17). 18. ve 20. yüzyıllar arasındaki dönemde ise sanatın toplumsal amaçlar için kullanılan bir araç olma işlevselliği kaybolmaya başlamış, sanatın topluma faydalı olduğu düşüncesi, eleştirilerek reddedilmiştir. Sanatın bireyselleşmeye başladığı bu yüzyıllar, aynı zamanda sanatın siyasi dozunun arttığı, siyasal eserlerin fazlaca üretildiği bir dönemdir. Sanat bir yandan özgürleşirken diğer yandan siyasallaşmakta; siyasete karşı bir siyaset gelişmektedir. Bu dönemde siyasetle ilişki kurup kurmamak sanatçının kişisel kararı haline gelmiştir. Ayrıca sanata dışarıdan yapılan her türlü baskı ve sansüre karşı da mücadele edilmeye başlanmıştır. Ancak sanat, kilise ve devlet gibi kurumların güdümlerinden kurtulmuş olsa da her zaman toplumsal bir etkiye ihtiyaç duymuştur. Bu nedenle 18. yüzyılda siyaset, ekonomi, hukuk, eğitim, din gibi sistemlerin birbirinden ayrılmasına rağmen sanat, siyasi karakter taşımaya devam etmiştir. Paradoksal olan bu durum bir bakıma modernitenin bir sonucudur. Sanat bir üretim nesnesi, bir meta olmaya başladığında, kurumlar içindeki işlevinden sıyrılmış, ama aynı zamanda siyasallaşmıştır (Üner, 2013, s. 22).

Osmanlı Modernleşmesi ve Mirası

Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş, yeni, modern bir ulus-devletin kurulma çabasının yanı sıra, aynı zamanda büyük bir kültürel dönüşümün de ifadesidir. Bununla birlikte

yeni bir siyasal rejim olarak Cumhuriyet ve buna dayanan Türkiye düşüncesi birdenbire ortaya çıkmış bir gelişme de değildir. Cumhuriyet rejimi düşüncesinin temellerini özellikle 19. yüzyıldan itibaren giderek yoğunlaşan Osmanlı modernleşmesinin doğurduğu çeşitli düşünce akımlarında ve devletin parçalanma sürecine girmesi ile başlayan devleti kurtarmaya dönük tartışmalarda aramak gerekmektedir. Bu anlamda 1923'ten sonra Cumhuriyet devrimi ile ilgili tartışmaların daha önceden Osmanlı aydınları ve bürokratları arasında başlamış olduğu da bilinen bir gerçektir. Özellikle Jön Türk Devrimi ya da II. Meşrutiyet Dönemi (1908), Tarık Zafer Tunaya'nın (2016) ifadesi ile Cumhuriyet'in "siyasi laboratuvarı" niteliğindedir. Cumhuriyet ile birlikte uygulanmaya başlanan birçok yenilik bu dönemde tartışılmış, düşünülmüş ve hatta kimileri de o dönemde uygulanmıştır (Akşin, 2007, s. 55). Diğer taraftan Osmanlı'da aydın, memur ve bürokrat olan kesimler daha sonradan Cumhuriyet'i kuran kadroları oluşturmuş ve böylece düşünsel, kurumsal sürekliliğin yanı sıra kadro açısından da bir süreklilik söz konusu olmuştur¹. Bu yönüyle hem düşünce boyutuyla hem de uygulama boyutuyla Cumhuriyet devrimi ile 1908 Jön Türk devrimi arasında bir süreklilik söz konusu olmuştur.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sürekliliklerin varlığı ile birlikte saltanatın ve hilafetin kaldırılarak meşrutiyetin kaynağında önemli bir değişikliğe gidilmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ve homojen bir ulus inşasına dayanan yeni ulus devlet kurulması ile birlikte Osmanlı kurumsal yapısından tam anlamıyla bir kopuş anlamına gelecek siyasal yapı değişikliği gerçekleştirilmiştir. Atatürk ve Cumhuriyet'i kuran kadrolar, "muasır medeniyetler seviyesine çıkmak" hedefi çerçevesinde Batılılaşmanın temel alındığı yeni bir ulusal kültür politikası oluşturmaya çalışmıştır. Cumhuriyet döneminde modernleşme veya Batılılaşma, II. Meşrutiyet dönemi de dahil olmak üzere Osmanlı modernleşmesi veya Batılılaşmasından farklı olarak Batı'yı yalnız teknolojiyle değil, kurumları ve bu kurumları oluşturan felsefi temel ve değerleriyle birlikte bütünselci bir kalkınma politikası olarak alma biçiminde benimsemiştir (Akşin, 2007, s. 223). Bu kalkınma politikası laik, modern siyasal ve toplumsal hayat kurmayı amaçlayan ancak, değişimi yavaş ve aşamalı olarak gerçekleştirmek yerine, bir uygarlık değişimi kapsamında hızlı ve köklü bir geçişi benimsemiştir (Zürcher, 2015, s. 235)². Arap alfabesi yerine Latin alfabesinin kullanılmaya başlanması, ölçü birimleri, kılık-kıyafet, saat ve takvim gibi gündelik hayat alanlarında yaşanan değişim ile yeni bir toplum ve yeni bir hayat tarzı inşası gerçekleştirilmeye çalışılmış ve Türkiye ile Batı arasındaki farklar azaltılarak "etkileşim" kolaylaştırılmıştır. Diğer taraftan Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yeni, modern devletin inşası, ulus inşası ile birlikte ilerlemiştir. Ulus inşasının en önemli aracı ise yeni kültür politikası olmuştur. Devlet 'yeni vatandaşını' ulusal ve modern bir kimlik bağlamında bu yeni kültür politikası ile inşa etmeye çalışmıştır. Yeni kültür politikasının temel özelliği, edebiyattan, müziğe, spordan, resme kadar oldukça geniş bir alanda temel olarak Batı'yı hedef almakta ancak bu hedefe de 'ulusal kökenlere' sahip çıkarak, bunları kaybetmeden ulaşılabileceğini benimsemektedir (Balkılıç, 2009, s. 10). Dolayısıyla yeni kültür politikasının temel özelliği geçmiş Osmanlı ve kültür ve sanatından ayrılan Batı'yı hedef alan çağdaş ve aynı zamanda ulusal olan bir kültür politikasıdır.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Tiyatro, Siyaset ve Devlet İlişkisi

Türk tiyatrosu üzerine yaptığı derin araştırmalarda Metin And (2011), tiyatronun gelişimini dört evrede ele alır. İlk evre, seyirlik köylü oyunları, kukla, Karagöz Hacivat,

¹ Osmanlı'dan Cumhuriyet'e coğrafya, nüfus, yasal çerçeve, devlet aykırı ve kadrolar, ideoloji gibi pek çok konudaki süreklilik ve kopuş için bkz. Zürcher, E.J (2015). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Atatürk Türkiye'si'ne Bir Ulusun İnşası*. Çev. L. Yalçın. Ankara: Akılçelen Kitaplar.

² Osmanlı modernleşmesi ve Cumhuriyet modernleşmesi gibi ayrımlar oldukça yaygındır. Burada daha çok Osmanlı ile Cumhuriyet arasında devamlılık olduğu görüşüne dayanan tezler ile kopuş ya da çatışma olduğunu vurgulayan tezlere dikkat çekilmektedir.

Ortaoyununu kapsayan Geleneksel Halk Tiyatrosu, ikinci evre Batılılaşma ile birlikte Batı Tiyatrosu yönünde değişim, Tanzimat ve İstibdat Dönemi, üçüncü evre Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, dördüncü ve son evre Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu.

Türkiye’de batılı tarzda tiyatro, Tanzimat ile birlikte başlamış, sonrasında ise Meşrutiyet’e ve Cumhuriyet’e devreden bir miras bırakmıştır. 1839 Tanzimat Fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu’nda yeni bir dönem başlamıştır. Tanzimat ile başlayan bu dönem, Batı karşısında sürekli olarak güç kaybeden devleti eski gücüne geri getirmek amacıyla Batı ile hem mücadele edildiği hem de Batılı siyasal kurumlardan, eğitim kurumlarına, edebiyattan, tiyatroya kadar pek çok alanda Batı kökenli gelişmelerin alındığı bir dönemdir. Siyasal, toplumsal ve kültür tarihimizde Batılılaşma olarak ifade edilen bu dönemde Avrupa’daki bilimsel, siyasal ve kültürel gelişmelerin Osmanlı’ya aktarılması amaçlanmıştır. Bu dönem ile birlikte Batı yalnızca bir coğrafya olarak değil, altyapısında kapitalizmin olduğu, üstyapısında ise akıl ve aydınlanma düşüncesinin olduğu bir uygarlık projesi olarak algılanmıştır.

Bir uygarlık projesi olarak kabul edilen Batılılaşmayı benimseyen Tanzimat’ın yolunu açan ise Osmanlı modernleşmesinin en önemli padişahlarından olan II. Mahmut olmuştur. ‘Aydın monark’ tipine uygun uygulamaları ve önceki Osmanlı padişahlarından farklı görüş ve tutumlar benimsemesi nedeniyle kimi halk tarafından ‘gavur padişah’ olarak görülmüş olan II. Mahmut, Batılı monarklar gibi giyim kuşamı benimsemiş ve yine onlar gibi başkent dışına çıkarak, seyahat edip, buharlı gemiye binmiştir (Berkes, 2003, s. 173). Öyle ki II. Mahmut, Batı enstrümental müziğinin yanı sıra opera ve tiyatronun da gelişimini desteklemiş, sarayda oluşturduğu kütüphaneye 1836 yılında 500 tiyatro oyunu metni getirtmiştir (And, 1989, s. 25). II. Mahmut’un ardından tahta çıkan Abdülmecid de Batı kültürüyle yetişmiş, Batı sanatından etkilenerek Batı müziği dinleyerek, büyümüş bir padişaktır (Baydar, 2011, ss. 97-98). Öyle ki Dolmabahçe Sarayı tiyatrosu olarak bilinen yapı 1858 yılında padişah Abdülmecid’in resmi açılışı ile faaliyetlerine başlamıştır. Bu tiyatro, Fransa kralı 14. Louis’in saray tiyatrosu gibi Osmanlı tarihindeki ilk saray tiyatrosu ya da ilk devlet tiyatrosu olarak da değerlendirilmektedir. Birçok ünlü operanın sahnelendiği bu tiyatro, açılışından altı yıl sonra çıkan bir yangında içi tamamen zarar görmüş, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki imar çalışmaları sırasında da ortadan kaldırılmıştır (Baydar, 2011, s. 102). Baydar’ın (2011, s. 106) Ziya Şakir Bey’den aktardığına göre II. Abdülhamid, Yıldız Sarayında yaptırdığı tiyatrodaki ünlü Avrupalı bestecilerin opera ve operetlerini oynatmış ve şark sanatkarlarına da yerli operetler besteletip onları da büyük bir zevkle izlemiştir.

Osmanlı’da bir kültürel etkinlik olarak tiyatronun asıl ilgi gördüğü dönem ise II. Meşrutiyet dönemi olmuştur. Meşrutiyet’in ilanından duyulan memnuniyet, sahneye de yansımış, tiyatro yeni özgürlükçü siyasal iklimin korunması için bir görev üstlenmiştir. Tanzimat döneminde yazılmış ancak daha sonra yasaklanmış olan “Vatan yahut Silistre” gibi çeşitli oyunlar bu dönemde yeniden sahnelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde istibdat döneminin baskıları yerilirken, bir yandan da orduyu öven vatan sevgisini, özgürlüğü dile getiren oyunlar sahnelenmiştir (Şener, 1998, s. 35). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş ile birlikte Metin And’ın dördüncü ve son evre olarak adlandırdığı, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu dönemi başlamıştır. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde pek çok konuda kopuşlar olsa da süreklilikler de söz konusuydu³. Aynı şekilde tiyatro özelinde de kopuşlar ve süreklilikler belirgindir. Süreklilikler içerisinde kadrolar, yapılar, tiyatro toplulukları, oyunlar, kurumsal gelenek, tiyatronun misyonu gibi konuların yer almasının yanı sıra, aktarılan sorunlar açısından da Osmanlı’dan Cumhuriyet’e belirgin süreklilikler söz konusu olmuştur. Her ne kadar İstanbul’da özellikle Avrupa tiyatrosunun, etkileri ile oluşan bir tiyatro yaşamının varlığı

³ Osmanlı’dan Cumhuriyete geçiş konusunda süreklilik ve kopuş bağlamında bkz. Türkeş, M. (2012). Giriş: Kuş bakışı Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş. *ODTÜ Gelişme Dergisi*. 39. s.1-25.

bilinmekle birlikte tiyatronun eğitici yönünün ön plana çıkarılması Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin ortak özelliği niteliğindedir. Son dönem Osmanlı gazete ve dergilerinde çıkan yazılarda tiyatronun iyi bir eğitim aracı olduğu, halkı toplumun ahlak ve edep kuralları açısından eğittiği belirtilmiş, ayrıca tiyatroya seyirciyi zamanın doğru saydığı düşünceler doğrultusunda aydınlatma sorumluluğu yüklenmiştir (Şener, 1998, s. 41). Bu sorumluluk Erken Cumhuriyet döneminde Halkevlerine tiyatrodaki öncülük rolü verilmesi ile birlikte tiyatronun devletin ideolojik hedefleri için araçsallaştırılması sonucunu doğuracak düzeye evrilmiştir. Tiyatro, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin devamı niteliğinde olmak üzere, bu dönemde giderek daha fazla bir eğitim aracı olarak görülmüştür. Seyirciye, didaktik bir yaklaşım ile “medenileştirme” misyonu bağlamında yaklaşmıştır. Diğer bir önemli sorun da yine Tanzimat’tan Cumhuriyet’e miras kalan And’ın ilk evre olarak adlandırdığı geleneksel tiyatronun mirasından gerektiği ölçüde faydalanılamamış ve Batı tiyatrosu ile daha çok aktarma, taklit etme düzeyini pek aşmayan sorunlu bir ilişki kurulmuş olmasıdır (Şener, 2015, s. 322).

Topluluklar açısından bakıldığında ‘Darülbedayi’, Meşrutiyet döneminden Cumhuriyete kalan en önemli tiyatro topluluğu olarak dikkat çekmektedir. 1927-1928 sezonuna kadar belirsizlikler ve zorluklar içinde tiyatro yapan sanatçılar için bir çatı işlevi gören Darülbedayi, bu tarihte Muhsin Ertuğrul’un başa geçmesiyle yeni bir evreye geçmiş, idari ve sanatsal anlamda toparlanmış ve 1931 yılında İstanbul belediyesine bağlanarak “Şehir Tiyatrosu”na dönüşmüştür (Şener, 2015, s.322; Şener, 1998, s. 65). Bununla birlikte Erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı’dan kalma pek çok tiyatro topluluğu çalışmalarını zor şartlarda da olsa sürdürmeyi başarmıştır.

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e modernleşme anlamında nasıl ki hem bir süreklilik hem de bir kopuş varsa tiyatro konusunda da benzer bir durum söz konusudur. Bu bağlamda Cumhuriyet tiyatrosu, Osmanlı döneminde başlamış olan gelişimi hem sürdüren hem de yeni devlet ve toplum düzeninin toplumsal ve kültürel yapısına uygun yeni gelişmeler ortaya koyan bir nitelik taşımıştır (Şener, 1998, s. 13). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e kopuş tezi çerçevesinde tiyatro bağlamında süreci Şener (1998, s. 52) şu şekilde özetlemektedir. Osmanlı döneminde tiyatro bir zenginlik ve modernlik göstergesi olarak değerlendirilmiş, lüks bir eğlence türü olarak sayılmış olmasına karşın Cumhuriyet döneminde sanat ve özel olarak da tiyatro uygarlığın vazgeçilmez gereği olarak kabul edilmiş, bütün ülkeye yaygınlaştırmaya çalışılmıştır. Sanatı ve özel olarak da tiyatroyu geniş halk kesimlerine yayma, seçkin kültürü ile halk kültürü arasında iletişim kurma girişimlerinde bulunulmuştur. Diğer taraftan Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye’nin kültür politikası, eski, gelişmeye engel olan Osmanlı/İslam kültüründen kopuş niteliğinde olmakla birlikte; kapitalist, hedef olarak seçilen bireyci, materyalist ve kozmopolit yaşam tarzını benimseyen, Batı kültürü arasında bir gerilim yaşamış ve bunu aşmaya çalışmıştır. Batı uygarlığı, bilimsel ve teknolojik ilerleme için örnek alınacak bir model olarak görülmekteydi ancak bu medeniyet ülkenin yerli toprağı ve ulusal ahlakı ile biçimlendirilmeliydi. Dolayısıyla Osmanlı/İslam kültürünün yerine Anadolu halk kültürüne ve Türklerin İslamiyet öncesi mirasına dönüş yapılmıştır. Avrupa modernizminin kuramları, formları ve teknikleri Türkiye’deki sanatsal ve mimari üretime nüfuz ettikçe Anadolu’dan temalar, folklorik motifler ve ulusal semboller de Türk kültür sahnesine yansımıştır (Bozdoğan, 2011, s. 464). Bu bağlamda Halkevlerinin, daha sonradan da Köy Enstitüleri’nin açılması, bu kurumlarda sanat eğitimi ve uygulaması yapılması, tiyatro kollarının çalışmaları ile çağdaş tiyatro ile folklorun ulusal kültür çerçevesinde birlikte ele alınması, halk müziğine verilen önem, en belirgin örneklerdir. Cumhuriyetin yönetici kadroları tarafından sanatçıların, Anadolu’yu tanımasının özendirilmesi için yapılan girişimlerin de bu dönemde güçlendiği görülmektedir. Ressamların ülkenin dört bir yanına Anadolu gerçeğini tanımak ve Anadolu köyünün, evlerinin, köylülerinin, giysilerinin, folklorik niteliklerinin tuvallerine yansıtmak

üzere devlet tarafından gönderilmeleri, Muzaffer Sarısözen'in gerçekleştirdiği halk ezgilerinin kaynağından derlenmesi, Bela Bartok'un çalışmaları, radyonun halk müziğini repertuarına alması, halkoyunlarının canlandırılması, sanatta yöresel kaynaklara yönelme, bu kaynaklarda yaşamakta olan değerleri gün ışığına çıkarma, halk musikisini Batı tekniğiyle işleme, halk tiyatrosunu Batı tiyatro biçimleri içinde ele alma, anıt heykeller, müzeler, sergi salonları açılması, devletin sanatı destekleme görevi üstlenmesi gibi çeşitli örnekler sıralanabilir (Çeçen, 2000, s.132; Şener, 1998, ss. 50-53).

Cumhuriyet ve Ulus İnşası

Cumhuriyet devrimi, yeni bir vatan ve toplum ile aynı zamanda bu topluma yeni bir kimlik kazandırarak bir ulus yaratma projesi ile ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Cumhuriyet devriminin asgari programını uluslaşma sorunu oluşturmuş ve ona bir ulusal devrim niteliği vermiştir (Timur, 2008, s. 286). Bu çerçevede, Cumhuriyetin ilanının hemen ardından Osmanlı-Müslüman kimliği yerine milli, laik, batılı bir Türk kimliği yaratılması ve Türk ulusunun kendi içinde bölünmemiş, türdeş, aynı zamanda uyumlu bir bütün olarak temsiline dayanan ortak siyasal kimlik temelinde bir ulus inşası hedeflenmiştir (Zürcher, 2015, s. 369). Cumhuriyet devriminin ulus inşası sürecinde 1927 parti programının 5.maddesi Türk dili ve kültürünün yayılmasının temel ilke olacağını ilan etmiştir, çünkü 'Vatandaşlar arasında en güçlü bağı dil, duygu ve düşünce birliği sağlar'dı (Zürcher, 2015, s. 370). Ayrıca Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1931 ve 1935 Kongrelerinde belirlenen programlar ile Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni bir ideoloji yaratma amacına uygun olarak resmî ideolojisi belirlenmiştir (Köker, 2007, s. 133; Kadioğlu, 1999, s.47). Kemalizm'in temel ilkeleri olarak kabul edilen altı ilke: cumhuriyetçilik, halkçılık, laiklik, milliyetçilik, devletçilik ve inkılâpçılık, 1931 yılında düzenlenen Cumhuriyet Halk Partisi Kongresi'nde benimsenmiştir. Bu ilkeler, önce parti programına girmiş, daha sonra 1937 yılında Anayasaya da eklenmiştir. Kemalizm, bu ilkelerle yaratmayı amaçladığı yeni devlet yapısının ve toplumun, temelini oluşturmuştur.

1931 yılında dördüncü ve son cildi çıkan orta dereceli okullar için yazılan Tarih kitabında 'Türkiye Cumhuriyeti'ndeki Türkçe konuşan, Türk kültürü ile büyüyen ve Türk idealini benimseyen her birey, inancı ne olursa olsun Türk'tür' diyerek, milliyetçiliği ırk ve din yerine *dil, kültür ve ortak ideal temeli üzerine* kurmuştur. Atatürk ve yönetici kadronun, ulusun kimliğini tanımlamaya çalışmak yerine konuşmalarının çoğunda 'muasır, medeni' kavramlarına vurgu yaparak, toplumu modernleştirme konusunu tekrar merkezi konuma getirdikleri dikkat çekmektedir (Zürcher, 2015, s. 371).

1925 Şeyh Sait İsyanı ve 1930 Menemen olaylarından sonra Cumhuriyet yöneticileri, devrimin toplumun genelini tam olarak etkileyememiş olmasından hareketle, 1930'lu yıllardan itibaren, uluslararası konjonktürle de uyumlu olarak yeni bir ulus inşa ederek yeni bir ulusal kültür oluşturmak ve halkın siyasal ve ideolojik eğitimini sağlamaya yönelik girişimlere ağırlık vermeye çalışmışlardı. Ulus-devletin bir topluluğa ulusal duyguları aşlamak için kullandığı en etkili araç ilkokullardan başlayarak eğitim kurumlarıdır (Hobsbawm, 2006, ss.114-115). Bu çerçevede Batılı tarzda eğitim kurumları, Millet Mektepleri açılmakta ve bunun yanı sıra halkın, öncelikle Cumhuriyet devrimini benimsemesi ve ayrıca yeni bir siyasal kültür oluşturmak amacıyla, Şubat 1932'de İttihat ve Terakki döneminde kurulmuş olan Türk milliyetçiliğini, pozitivist ve laik düşüncüyü savunan Türk Ocakları fesh edilerek onun yerine; halkın siyasal, ideolojik ve kültürel eğitimini sağlamak amacı taşıyan Halkevleri açılmıştır (Ahmad, 1996, s.171). Halkevlerinin ideolojik ve kültürel hedefi, ulusal kültürü folklor ve halkın gerçek yaşamı üzerine oturtmak iken, siyasal hedefi ise halka milliyetçi, laik, halkçı fikirleri aşlamak ve türdeş bir ulusal kimlik yaratmaktı (Karadağ, 1998, ss. 173-180). Halkevleri bir anlamda partinin halkla olan bağlarını güçlendirme çabasının bir ürünü olarak da ele alınıp değerlendirilebilir. Diğer taraftan Türk Ocakları'nın Halkevlerine dönüşmesi aynı zamanda kapatılan Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın ardından siyasal alandan sonra düşünce ve kültür alanlarını da

iktidardaki tek partiye bağlayan bir gelişme olmuştur. Böylece aynı ideolojiyi paylaşırsa da hemen tüm kurumların bağımsızlığı ortadan kaldırılmıştır. Halkevleri partili veya partisiz tüm vatandaşları ortak siyasal kimlik etrafında toplayarak birleştirecek olan ulusal kültür ve eğitim kurumları olarak tasarlanmıştı (Çeçen, 2000, ss. 113-116). Ulusu bilinçli, birbirini anlayan, birbirini seven ve ulusal ideale bağlı bir topluluk haline getirmeyi amaçlıyordu. 1932 ile 1950 yılı arasında toplam 478 Halkevi ve 4322 Halk Odası açılmıştır (Koçak, 1995, s. 114). Erken Cumhuriyet döneminin İçişleri Bakanı ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya'nın devrimin kültür kurumu olarak adlandırdığı Halkevleri, halkın kültürünü tanımak, halkla aydın arasında bilgi alışverişini sağlayarak ulusal değerlerin ortaya çıkmasını sağlamak ve halkı çağdaş uygarlık doğrultusunda eğitmek amacının yanı sıra Kemalizmi yaygınlaştırmak, Batı dünyasının bilgi birikimi ve uygarlığı ışığında ulusal kültürü ve sanatı geliştirmek çerçevesinde kurulmuş iki yönlü işleve sahip kurumlar olarak değerlendirilebilir (Şener, 1998, ss. 54-55).

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kopuş tezi bağlamında tiyatro açısından en dikkat çekici olan ve Cumhuriyet'i Osmanlı'dan ayıran nokta ise Cumhuriyet döneminde devletin, bir üst yapı kurumu olarak tiyatroyu bir kültür politikası çerçevesinde örgütlemiş olması ve geniş halk kitlelerine yaygınlık kazandırma girişimlerine başlamış olmasıdır. Özellikle Halkevleri, geniş halk kitlelerini tiyatroyla buluşturmak için yoğun çaba harcamıştır. Dokuz çalışma kolu bulunan Halkevleri⁴ bünyesinde oluşturulan tiyatro kolları ise zamanla Anadolu'nun çeşitli yerlerinde turnelere çıkmıştır. Bunun dışında Milli Sahne, Türk Tiyatrosu ve Darülbeydi gibi topluluklar, halkın tiyatro yoluyla eğitilmesi amacıyla, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak turnelerle Anadolu'yu dolaşmışlardır. Halkevleri, 1932'de tiyatro çalışmaları aracılığıyla Cumhuriyet devrimini halka benimsetmek ve halkı bu yolla eğitmek amacıyla, İstanbul Alay Köşkü'nde bir tiyatro kursu açmıştır (Karadağ, 1998, ss. 173-180). Bu kursu bitirenler Anadolu'nun çeşitli yerlerine dağılıp yöresel kaynaklardan da yararlanarak tiyatro çalışmaları yapmaya başladılar. Ayrıca bir sanat olarak tiyatroyun saygınlık kazanması, müslüman Türk kadınının sahneye çıkması, tiyatro eğitimine önem verilmesi, tiyatroya yaygınlık kazandırma çabaları bu dönemde daha fazla ağırlık kazanmıştır (Şener, 1998, s.14). Bu gelişmelerde kuşkusuz, Atatürk başta olmak üzere yönetici kadroların tiyatro oyunlarını yakından takip ederek, oyuncular ile yakından ilgilenmeleri ve onları desteklemeleri son derece etkili ve belirleyici olmuştur. Dolayısıyla Cumhuriyet ile birlikte tiyatrodaki önemli yenilikler ve değişimler yaşanmıştır (Şener, 2015, s.321). Yönetici kadrolar için okuma yazma oranı düşük olan bir toplumda tiyatro, tıpkı, sinema ve radyo gibi çok güçlü bir propaganda; devrimin ideolojisini sanat yoluyla yayma ya da dönemin tabiriyle bir 'halk terbiyesi' aracı olarak görülmüştür (Lamprou, 2014, s.10). Böylece ülkenin birçok yerinde halk büyük bir bölümü sanatla ilişkili hale gelmiş olsa da, bu girişim sanata didaktik bir işlev yükleyerek sanatı estetik kaygılardan çok; siyasal, pratik amaç güden bir propaganda aracı haline gelmekten de kurtaramamıştır.

İki Savaş Arası Dönemin Özellikleri ve Erken Cumhuriyet Döneminde Dış Politika

Avrupa'da 1815 Viyana Düzeni'nden Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar olan dönem, nispeten savaşın olmadığı refah ve ekonomik gelişmenin yüksek olduğu bir dönemdi. Ancak bu dönem, dünya savaşı, ardından ekonomik kriz, sosyalizm ve faşizmin yükselişi ile sonuçlandı. Yaklaşık olarak yirmi yıllık bir döneme denk gelen iki dünya savaşı arası dönem (1918-1938) insanlık tarihi açısından bakıldığında ise oldukça kısa sayılabilecek bir zaman aralığıdır. Ancak, bu kısa aralıkta yaşanan siyasal, ideolojik ve ekonomik gelişmeler, dünya tarihinde derin izler bırakmış ve insanlık tarihine yön vermiştir. E. Hobsbawm (2008, s.7)'in ifadesi ile bir 'felaket çağı' olarak nitelenebilecek olan iki savaş arası dönem dünyada bir süper

⁴ Dil ve Edebiyat Kolu, Güzel Sanatlar Kolu, Temsil Kolu, Sosyal Yardım Kolu, Halk Dershaneleri ve Kurslar Kolu, Kütüphane ve Yayın Kolu, Köycülük Kolu, Tarih ve Müze Kolu.

gücün, belirli bir hegemonik merkezin olmadığı, hiçbir ülkenin uluslararası siyaset açısından belirleyici bir güç olmadığı ve küresel bağların da zayıfladığı bir dönemi ifade eder (Oran, 2002, s. 242).

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesi ve özellikle savaş sonrası dönemde, Balkanlar ve Ortadoğu'da pek çok ulus-devlet kurulmuştur. Ancak bu dönemde hem Balkanlar'ın hem de Ortadoğu bölgesinin siyasal anlamda istikrar kazandığını söylemek güçtür. I.Dünya Savaşı'ndan sonra Osmanlı egemenliğinden çıkan ve çoğunluğu Araplardan oluşan İmparatorluk kalıntıları üzerinde Irak, Suriye, Lübnan, Ürdün gibi sınırları Batı tarafından çizilmiş olan devletler ortaya çıkmıştır. Bu devletlerde, dönemin mandater devletlerinin de baskısıyla ulusal dayanışma ve bağlılık duyguları oldukça düşük düzeyde tutulmuş ve sınırlı düzeyde temsili kurumlara izin verilmiştir. Ortak siyasal kimlik temelinde siyasal bir kültür ise hemen hemen oluşmamıştır (Tanör, 1994, s. 208). Mısır, 1923'ten itibaren bağımsızlığını elde etmesine rağmen rejim, sürekli bir istikrarsızlık içerisinde olmuş, 1924 ile 1950 arası dönemde hemen her seçimi kazanan Wafd partisi ve buna dayalı parlamento sürekli bir çalışma olanağı bulamamış, meclisin feshi yoluna gidilmiştir. Aynı dönemde Suriye ve Irak askeri darbeler, yapay çok partili rejimler ve askeri diktatörlükler arasında gidip gelmiştir. Bu ülkelerde etnik ve mezhepsel bölünmeler giderek artarken, yönetici sınıflar ise daha çok azınlık olan etnik ve mezhepsel gruplardan oluşmuştur (Tanör, 1994, s. 207).

Balkanlar'da görülen milliyetçilik akımları ise Osmanlı veya Habsburg gibi yabancı yönetimlere karşı ortaya çıkmıştır. Yabancı yöneticilere karşı ulusal toplulukların, kendi kaderlerini kendilerinin belirlemesi hakkını savunmuşlardır. Sonuçta I.Dünya Savaşı ile birlikte Habsburg ve Osmanlı İmparatorlukları'nın yıkılışı Balkan milliyetçileri için bir zafer niteliğinde olmuştur. Ancak yeni kurulan ulus-devletler bağımsızlıklarına kavuşmakla birlikte kendi yapılarını özgür bir ortamın demokratik uygulamalarına göre düzenleme konusunda başarı gösterememişlerdir (Kalaycıoğlu, 1994, ss. 62-64). Lozan Antlaşmasından itibaren Yunanistan, sınırları belirli bir ulus-devlet halini almıştır. Yunanistan 1930'lardan sonra, 1919-1922 arasındaki dönemde Türkiye'ye karşı izlediği irredantist (kaybedilen toprakları geri isteyen) ve revizyonist dış politikasını terk etmiş ve bu yıllardan sonra iki ülke arasında Atatürk ve Venizelos'un öncülüğünde önemli bir dostluk girişimi ortaya çıkmıştır (Kalaycıoğlu, 1994, s.60-62). Diğer taraftan Almanya ve İtalya'nın bu dönemde izlediği revizyonist politikalar nedeniyle Balkanlar'da, ulusal güvenlik endişesi ortaya çıkınca Türkiye, komşu ve bölgesindeki ülkelerle saldırmazlık ve dostluk antlaşmaları imzalayarak Balkanlar'da bir tarafsızlık bloğu oluşturmuştur. Bu kapsamda Türkiye, 1934 yılında Yunanistan, Romanya ve Yugoslavya'nın yer aldığı Balkan Antantı'na katılmıştır.

İki dünya savaşı arası dönemde Balkanlardakine benzer biçimde milliyetçilik, Ortadoğu'da Arap milliyetçiliği formunda ortaya çıkmıştır. Suriye, Arap milliyetçiliğinin ve bağımsızlığının beşiği durumuna gelirken 1920'de çöken manda rejimi ise Suriye'yi Fransa'nın yarı sömürgesi durumuna getirmiştir. 20.yüzyılın başlarında gelişen Arap milliyetçiliği Osmanlı öncesine ait Arap tarihindeki 'altın çağ'a ve başarıya odaklanarak, Osmanlı yönetimine bir tepki olarak gelişmiştir. İngiltere, Irak'taki manda yönetimine 1930'da son vermekle birlikte, bu gelişme tam bağımsızlık niteliğinde olmaktan uzak kalmıştır. İngiltere Irak'ın dış politikasını denetim altında tutmaya devam etmekle birlikte bu dönemde Irak, Türkiye ve İran ile yakın ilişkiler kurmaya çalışmıştır.

1930'lu yılların uluslararası siyasetine bakıldığında beş temel dış politika uygulamasından söz edilmektedir. Bir tarafta revizyonizm, irredantizm ve bandwagoning (*uluslararası siyasette zayıf devletlerin güçlü devletlerin yanında yer alması*) gibi proaktif dış politikalar, diğer tarafta ise appeasement (*yatıştırma, sakinleştirme politikası*) ve isolationism (*yalnızlık politikası*) dikkat çekmektedir (Gülmez, 2017, s.31). Oran (2002, ss.46-47), uluslararası siyasette bu dış politika uygulamalarının söz konusu olduğu 1930'larda Türk dış

politikasının ise iki temel direk üzerinde yükseldiğini belirtmektedir. Bunlardan biri mevcut durumu bozmama anlamında ‘statükoculuk’tur. Bu politikanın iki anlamı bulunmaktadır. İlki, mevcut dengeleri sürdürme anlamına gelirken, ikincisi Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile birlikte Lozan’da ortaya çıkan mevcut ulusal sınırları koruma ve komşularla iyi ilişkiler kurulup geliştirilmesini öngörerek sınırları değiştirmek istememe çerçevesinde ulusal sınırların dışında kalmış soydaş azınlıkların yaşadığı yerleri kendi ülkesine katma anlamına gelen irredantizm politikası izlememektir. Türk dış politikasının ikinci temel direği ise ‘Baticılık’tır. Baticılık aslında Osmanlı modernleşmesi ile başlayan yönün Batı’ya dönük olmasını ifade eden bir uygarlık projesidir. Laikliği benimsemiş, Batılılaşmaya başlamış, sanayileşme bağlamında aynı zamanda topyekün bir kalkınma modeli ortaya koyan genç Türkiye Cumhuriyeti, Ortadoğu coğrafyasına laiklik, modernleşme temelinde bir esin kaynağı olmayı arzulamıştır.

Gülmez de (2017, s.35) Türkiye’nin 1930’lu yıllar temel dış politikasına ilişkin ‘statükonun korunmasını’ vurgulayan geniş bir literatürün var olduğunu (Oran, 2002) belirterek, bu dönemde İskenderun Sancağının Türkiye’ye katılması ve Boğazlar konusunda elde edilen Türk egemenliğinin sağlanması gibi iki büyük dış politika kazanımının Türkiye’nin revizyonist ve irredantist politikalarının sonuçları olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla Atatürk dönemindeki dış politika statükocu olmakla birlikte aynı zamanda dinamik bir dış politikadır (Türkeş, 2012, s.13). Bu iki örnek bu dönemin temel dış politikasının aksine birer anomali niteliği taşımaktadır. Boğazlardaki Montrö Sözleşmesini revizyonist politika, İskenderun Sancağı’nın Türkiye’ye katılmasını ise irredantist politika olarak değerlendiren Gülmez (2017, ss.38-40)’e göre Türkiye’nin İskenderun Sancağı konusunda izlemiş olduğu politika, açık bir biçimde irredantizm örneği olmakla birlikte Türkiye’nin izlemiş olduğu irredantizm, döneminin diğer irredantizm örneklerinden farklıdır. Çünkü İtalya ve Almanya gibi devletler tek taraflı eylem ve güçle hareket etmişlerken, Türkiye ikili veya çok taraflı diplomasi ile güç kullanmadan böylesi bir politika izlemiştir. Bu yönüyle o dönemin dünyası için bir *anomali* olarak değerlendirilmektedir. Türkiye İskenderun’u dönemin diğer irredantist uygulamalarından farklı olarak güç kullanarak veya tek taraflı eylemler yolu ile değil⁵, bir dizi çok taraflı ve ikili antlaşmalarla kazanmıştır. Türkiye, bu dönemde yöntem olarak diplomasiyi çok fazla ve etkili bir biçimde kullanmış ve diplomasi konusunda ısrarcı olmuştur.

Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin birçok temel meselesinde olduğu gibi genel olarak bakıldığında Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişte dış politika bağlamında da süreklilik ve kopuş tezleri tartışmasının varlığı dikkat çekmektedir. Dış politika alanında sürekliliklerin varlığı ile birlikte, kopuş daha fazla belirgindir. Yeni kurulan Cumhuriyet rejimi, kısa sayılabilecek bir sürede uluslararası alanda saygı duyulan ve kabul gören bir ulus-devlet haline gelmiştir. Türkiye, iki savaş arası dönemin hem sınırlılıkları hem de olanakları çerçevesinde komşu devletlerle olan ilişkilerini geliştirip sürdürerek dış politikasını belirlemiştir. Osmanlı döneminde yüzyıllarca Rusya ile süren savaş ve düşmanlığın ardından 1920’li yıllarda Cumhuriyet rejimi ile Sovyetler Birliği arasında imzalanan dostluk anlaşmaları ile bu iki devlet müttefik haline gelebilmeyi başarmıştır. Bu çerçevede 1921’de yapılan anlaşma çerçevesinde iki devlet birbirlerine karşı, Sovyetler Birliği komünizmi, Türkiye ise Turancılığı kışkırtmayacağı konusunda anlaşma sağlanmıştır. Türkiye yine bu dönemde Balkan Antantı ve Saadabad Paktı gibi çoklu bölgesel oluşumlara öncülük ederek ve bunların içerisinde yer alarak statükoyu bölgesel düzeyde sürdürmek istemiştir. Geniş çaplı istikrarın sağlanmasını öngören bu statükocu yaklaşım, sonuç alıcı dinamik diplomasi ile başarılabilmıştır (Türkeş, 2012, s.13). Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde izlenen Osmanlıcılık ve II. Abdülhamit döneminde uygulanan İslamcı dış politikadan ve İttihat ve Terakki Partisi’nin uygulamaya

⁵ Bu dönemde Türkiye’nin İskenderun’u kazanması ile Almanya’nın Avusturya’yı ilhaki ve hatta 1938 Münih Düzenlemesi ile Almanya’nın Çekoslovakya’nın Südetler bölgesini alması arasında önemli farklılıklar söz konusudur.

çalıştığı Turancı-Türkçü dış politikadan farklı ve onlardan tam anlamıyla kopuş anlamına gelecek bir dış politika izlemiştir. Bu bağlamda genç Cumhuriyet'in temel dış politika düsturu "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" sloganı olmuştur. Cumhuriyet, ulusal sınırlar dışında kalmış soydaş azınlıkların yaşadıkları toprakları kendi topraklarına katmak yerine, bu sorunun artık geride kaldığından yola çıkıp ve buna razı olarak, onların "mutlu yaşamalarından başka bir şey istememiştir" (Oran, 2002). Dolayısıyla Cumhuriyet'in izlediği dış politika Turancı-Türkçü hayallere de kapalıdır. Ancak Osmanlı modernleşmesi ile başlayan, yüzün Batı'ya dönük olmasını ifade eden ve ideolojik olarak İslamcılığa da kapalı olan bir uygarlık projesi olarak Batılılaşma, Osmanlı'dan Cumhuriyete bir süreklilik niteliği taşımaktadır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Tiyatro ve Devlet

1937 yılının sonunda Ankara'nın tiyatro ihtiyacını karşılamak üzere Ankara Halkevi sahnesinden yararlanarak bir "Şehir Tiyatrosu" kurulması kararlaştırılmıştır. Dönemin İçişleri Bakanı ve aynı zamanda Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) Genel Sekreteri olan Şükrü Kaya, 29 Aralık 1937 tarihli Ankara Belediye Başkanlığına gönderdiği yazıda kurulması kararlaştırılan Ankara Şehir Tiyatrosunun oyun listesini belirleyecek olan yedi kişilik edebi kurulun, şu isimlerden oluştuğunu bildiriyordu: Hasan Ali Yücel, Vedat Nedim Tör, Falih Rıfkı Atay, Nasuhi Baydar, Ali Süha, Behçet Kemal Çağlar ve Yaşar Nabi (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01). Edebi kurula seçilen bu kişilerin, dönemin önde gelen entelektüelleri ve aynı zamanda CHP içerisinde yer almış veya parti ile yakın ilişki içerisinde olan kişiler oldukları dikkat çekmektedir. Edebi kurul ve tiyatro kurulunun oluşturulmasının ardından Şükrü Kaya, Dışişleri Bakanı Tevfik Rüşü Aras'a gönderdiği 28 Ocak 1938 tarihli yazıda, "Ankara'da oluşturulan tiyatro kurulunun, Irak'ın başkenti Bağdat, Suriye'nin başkenti Şam, Mısır'ın başkenti Kahire ve Yunanistan'ın başkenti Atina'da tiyatro temsilleri vermesinin düşünüldüğü;" bu kapsamda da ilgili büyükelçilere durumun bildirilmesini istiyordu (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01). Tiyatro gezisi için planlanan yerlerin hemen hepsinin genç Cumhuriyet'in komşuları ve aynı zamanda eski Osmanlı coğrafyası olmaları dikkat çekicidir. Tiyatro gezisi ile genç Türkiye Cumhuriyeti'nin yalnızca ekonomik, siyasi ve kurumsal alanda değil, aynı zamanda kültürel alanda da elde ettiği başarı ve ilerlemenin dış dünyaya gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu dönemdeki yurtdışı tiyatro gezisine benzer bir örnek, 1926 yılında Türkiye'yi tanıtmak için düzenlenen seyyar sergiye mekân olan Karadeniz Vapuru'dur. Vapur, Haziran-Eylül ayları arasında İskandinav ülkeleri de dahil olmak üzere Avrupa'nın çoğu sahil kentlerini dolaşmış ve geziye katılan Riyaset Cümhur Orkestrası da her durak noktasında konserler vermiştir. Burada amaçlanan genç Cumhuriyet'i tanıtmak ve Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı sanatlarına ne kadar önem verdiğini ve bunu bir ulusal politika olarak benimsediğini Avrupa'ya göstermekti (Mahmud Ragıp Gazimihal'den 'aktaran', Aracı, 2001, s. 68).

Dışişleri Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı'nın bu girişimi üzerine ilgili ülkelerdeki büyükelçilere telgraf çekerek durum ve istek hakkında bilgi vermiştir. Daha sonra büyükelçiler de Ankara'ya cevap telgraflarını göndermişlerdir. Bu çalışma kapsamında Türkiye'nin Bağdat, Şam ve Kahire büyükelçilerinden Ankara'ya gönderilen cevap telgraflarına ulaşılabilmektedir. Atina büyükelçisinden gelen cevap telgrafına ise ulaşılamamıştır. Ancak tiyatro heyetinin yalnızca Bağdat'ta tiyatro temsili vermesinden anlaşıldığı üzere, gelen cevabın Ankara'yı cesaretlendirici bir içerikte olmadığı tahmin edilmektedir.

İlgili büyükelçilerin cevap telgrafları dönemin dünyasının siyasi ve ideolojik iklimini yansıtmaları bakımından oldukça önemli bilgiler sunmaktadır. Örneğin Türkiye'nin Kahire Büyükelçisi'nin, Dışişleri Bakanlığına gönderdiği 15 Şubat 1938 tarihli cevap telgrafında ilginç detaylar bulunmaktadır:

1928 yılında Mısır'a gelen, İstanbul Şehir Tiyatrosunun birkaç temsil vermiş olduğu Özbekiye tiyatrosu sinemaya dönüştürüldüğünden heyetimiz için en uygun bina olarak gösterilen opera müdürlüğüne başvurulmuştur. Alınan cevaba göre opera binası için Eğitim Bakanlıından en fazla üç temsil vermek üzere izin alınabileceği, dilimizi bilen Mısırlıların azlığı nedeniyle tiyatro kuruluyla birlikte, örneğin, burada çok tanınmış olan Münir Nurettin'in yönetimi altında bir musiki heyetinin gönderilmesi koşuluyla sanatçılarımızın ilgi görmelerinin temin edileceği ve buna ek olarak bu sene mevsimin ilerlemiş olduğu ve en uygun mevsimin de Kasım'ın ikinci kısmı ile Aralık ve Ocak ayları bulunduğu anlaşılmıştır. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Kahire büyükelçisinin cevap telgrafı şöyle devam etmektedir:

Diğer taraftan son zamanlarda Fransız hükümetinin Kahire'ye gönderdiği "Comedie Française" ve "Opera Comique" tiyatroları uluslararası üne sahip bulunmakla birlikte temsillerinin tam bir başarı kazanabilmesini sağlamak için pek çok reklam yapılmış olmasına bakılarak henüz ülkemiz dışında tanınmamış olan temsil heyetimizin Mısır'daki özel durumumuzla uygun bir ilgiye ulaşabilmesi için daha büyük ölçekte ve uzunca süre öncesinden reklam yapılması gerekmektedir. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Ortadoğu ve Balkanlarda Fransa ve İngiltere'nin başını çektiği müttefikler ile mihver devletleri arasında çok yoğun bir propaganda savaşının yaşandığı da bilinen bir gerçektir. Bu devletlerin, iki savaş arası dönemde tiyatro ve özellikle radyo yoluyla bölgede propaganda yaparak kamuoyunu etkilemeye çalıştıkları dikkat çekmektedir (Arsenian, 1948, ss.417-429). Bunların dışında Kahire büyükelçisinden gelen telgraflarda başka ilginç noktalara da değinilmektedir. Kahire'deki siyasi ortamın karışık olması, Arap milliyetçiliğinin yükselişte olması, Türkçe bilen Mısırlıların sayıca az oluşu ve en önemlisi Mısır Eğitim Bakanlığı'nın çeşitli bahaneler ileri sürerek tiyatronun gelişine sıcak bakmaması gibi nedenler gerekçe oluşturmuş ve tiyatro heyeti, temsil için Mısır'a gidememiştir.

Tiyatro temsili vermek için düşünülen bir diğer kent ise Suriye'nin başkenti Şam'dır. Şam konsolosundan 16 Şubat 1938 tarihli Dışişleri Bakanlığına gelen cevap telgrafı ise şöyledir:

Ankara Şehir Tiyatrosu sanatçılarının verecekleri temsiller için Şam'da uygun bina yoktur. Aslında Şam'da küçük denebilecek hacimde dört sinema vardır; ama buralarda temsil vermek de olanaksızdır. Aynı zamanda *Hatay sorunu* dolayısıyla heyecanlı olan "Şam gençliğinin" temsil heyetimize karşı hoş olmayan olaylara sebebiyet verecek bir biçimde hareket etmeleri düşünüldüğünden bu sırada bu gezinin uygun olmayacağını... (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Suriye ile Türkiye arasında bu tarihte henüz çözüme kavuşturulmamış olan Hatay sorununun etkileri bu tiyatro gezisini olumsuz yönde etkilemiştir. Yine Ortadoğu'da yükselen Arap milliyetçiliğinin izlerini, bu telgraf metninde bulmak mümkündür.

Tiyatro temsili vermek üzere düşünülen bir diğer kent olan Bağdat'ta, Bağdat büyükelçisinin 20 Şubat 1938 tarihli telgrafı ise şöyledir:

Irak'ta halkın Türkiye'ye ve Türklere karşı sevgisi pek samimidir. Bu tabaka bir Türk tiyatrosunu memnuniyetle karşılar. Fakat bu tabaka Türkçe bilmediği için bizim tiyatromuza seyirci olarak ilgi gösteremez. Türk tiyatrosuna gelebilecekler, ancak Osmanlı yönetiminde eğitimlerini Türk okullarında yapmış olan kimselerdir ki, bunlar da bugün Bağdat'ta önemli bir nicelik oluşturamamaktadır. Bu koşullara göre tiyatronun Bağdat'ta vereceği temsillerin hasılatı pek az olacağından masrafını kapaması şüphelidir. Bir Türk tiyatrosunun Bağdat'ta temsil vermesi propagandamıza hizmet edeceğinden Bağdat'a gelecek bu tiyatroya, hükümetimiz tarafından bir

destek verilmesi uygun olur. Bağdat'ta özellikle tiyatro temsilieri için düzenlenmiş binalar ve sahneler bulunmamaktadır. Birkaç sinema binası bulunmaktadır. Bunlardan birinden bazı düzenleme yapılırsa yararlanılabilir. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Büyükelçiliklerden gelen cevapların ardından tiyatro heyetinin yurtdışında yalnızca Bağdat'ta tiyatro temsili vermesi kararlaştırılmıştır. Böylece 1938 yılında Ankara'dan trenle hareket eden tiyatro kurulu, gidiş yolunda Konya, Mersin, Adana'da temsil verdikten sonra Bağdat'a ulaşmıştır. 9 Nisan 1938'de temsillerine başlayan Tiyatro Kurulu, Bağdat'ta bir haftalığına kiralanın "Gazi" sinemasının binasında temsiller vermiştir.

Tiyatro Kurulu ve Kurulun Oyun Listesi

Tiyatro kurulunun içerisinde Halkevine dolayısıyla Cumhuriyet Halk Partisi'ne bağlı olarak rejisör sıfatıyla çalışan bir kişi bulunmaktadır. Kuruldaki diğer kişilerin parti ve halkeviyle bir bağları yoktur. On sekiz kişiden oluşan tiyatro kurulunda kimlerin yer aldığına bakıldığında ise içlerinde dönemin pek çok tanınmış ünlü sanatçısının yer aldığı dikkat çekmektedir. Raşit Rıza Samako, Şadi Karagözoğlu, Şehber Karagözoğlu, Ercüment Behzat Lav, Muattar Lav, Yaşar Özsoy, Avni Dilligil, Nezahat Dilligil, Refik Ayten, Fikri Çoze, Rüştü Azık, Halil Kızılsu, Feriha Negüs, Kadriye Tuna, Durnev Türkan, Mürüvet Kızılırmak, Sabri Karadayı ve Feriha Tevfik⁶. Tiyatro Kurulunun oynayacağı oyunlar, üç başlık altında sınıflandırılmıştır (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01): *A) İçeride (Konya, Adana, Mersin) de oynanacak oyunlar: Aşk Uyumaz, Afacan, Samsun, B) Dışarıda (Bağdat, Kahire, Atina) da oynanacak asıl oyunlar: Aşk Uyumaz, Afacan, Samsun (tercüme), Taş Parçası, Kılıbık, Hissei Şayia, C) Yurtdışı için yedek oyunlar: Bir Donanma Gecesi, Beşde Gelen, Lârafal (Bora) (tercüme), Kudret Helvası, Madmazel Joset Mafam.*

Bu tiyatro oyunlarının içeriklerine ilişkin bir analiz başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte, kısaca değerlendirmek gerekirse bu oyunlardan 'Aşk Uyumaz' oyunu, Fransızca'dan çeviri bir oyundur. Orijinal adı L'Amour Veille yazarları R. de Flers-G.A. de Caillevet, Türkçe'ye ise Mahmut Yesari tarafından çevrilmiştir. Aşk Uyumaz oyunu II.Meşrutiyet'ten sonra İstanbul'a gelen Fransız tiyatro topluluklarının oynadıkları oyunlardan biridir (And, 1971, s. 99). Oyunlar içerisinde 'Hissei Şayia' diğer Halkevlerinde de en çok oynanan oyunlar arasında olmasına karşın diğer oyunların Halkevlerinde en çok oynanan oyunlar arasında yer almadıkları dikkat çekmiştir. Hissei Şayia, İbnülferik Ahmet Nuri'nin Daniel Riche'den uyarladığı komedi türünde bir oyundur. Bu oyun 20 Ocak 1916'da perdesini açın Darülbedayi Tiyatrosu'nun ilk sahnelenen oyunlarından biri olma özelliğini taşır. Taş Parçası ise, Reşat Nuri Güntekin'e ait iki perdelik bir piyestir. Bu oyun ve çeşitli oyunlarında Reşat Nuri, kaçınılmaz karşıtlıkların arasında sıkışıp kalmış olan insanların dramını ele almıştır. Tanzimat döneminden beri yazılmış olan oyunlarda ve romanlarda Batılılaşmanın toplumda yarattığı değerler çatışması ele alınmıştır. Kültür değişiminin yarattığı değerler karmaşası Cumhuriyet döneminde de oyun yazarlarına dramatik malzeme oluşturmuştur. Durumu nesnel bir bakışla değerlendiren oyun yazarları Batılılaşmanın kaçınılmaz bir gelişme, bir çağdaşlık sorunu olduğu konusunda düşünce birliği içerisinde olmuşlardır (Şener, 1998, s. 70).

Etkin bir halk eğitiminin merkezi olarak konumlandırılan Halkevlerinin yürüttükleri tiyatro faaliyetleri de etkin bir halk eğitim aracı olarak görülmüştür. Halkevlerinde sergilenecek oyunların yazılması için düzenlenen yarışmalarda oyunların eğitici işlevi özellikle dikkate alınmaktadır. Nurhan Karadağ (1998)'a göre halkevlerinde oynanacak oyunlarda aranan özellikler kısaca şöyledir: Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli, ulusal duyguları doyurmalı, devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli, devrimin dünya

⁶ Feriha Tevfik, Türkiye'de ilk defa 1929 yılında yapılan güzellik yarışmasının birincisidir.

görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edinmeli, her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı (Şener, 1998, s. 56).

Tiyatronun Bağdat'ta Yarattığı Etki

Türkiye'nin Bağdat büyükelçiliği tarafından, tiyatro temsilieri için kiralanan 'Gazi' sinemasında tiyatro kurulu ilk temsillerine Nisan 1938'de başlamıştır. Temsillerin ardından Bağdat büyükelçisinin, 'Tiyatronun etkisi' başlığı altında Dışişleri Bakanlığına gönderdiği raporda şu ifadeler yer almıştır:

Yeni neslin ve okul gençliğinin Türkçe bilmemesi nedeniyle tiyatroya devam edenlerin sayısı pek az olmuştur. Başbakan, Dışişleri Bakanı ve diğer devlet ricali, tiyatroya gelmiş ve gazetelerde ilanlar yapılmış olmasına karşın seyirci sayısı artmamıştır. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Bağdat büyükelçisinin raporunda belirttiği gibi dil bilmeme sorunu tiyatronun etkisini azaltmıştır. Ancak raporda da belirtildiği gibi, yönetici kadronun tiyatroya ve Türkiye'ye olan ilgileri oldukça dikkate değerdir. Yine aynı raporda sanatçıların yeteneklerinin beğenildiği, hatta Maliye Bakanı İbrahim Kemal Bey'in Türk tiyatrosu ile Arap tiyatrosunu karşılaştırdığı ve Türk tiyatrosundaki inceliğin Arap tiyatrosunda bulunmadığını ve Mısır tiyatrosunda dahi bu inceliği göremediği bilgisi yer alıyordu. Ayrıca Bağdat Belediye başkanı Erşed Ömerî'nin bu kurul için elinden gelen bütün çabayı gösterdiği de raporda belirtiliyordu.

Aynı raporda büyükelçinin dikkat çekici olan diğer görüşleri şöyledir:

Kültürümüzün Irak'ta kalıcılığına ve desteklenmesine hizmet konusunda tiyatrodan hakkıyla yararlanmayı dil bilmemek sorunu kısıtlamakta ise de yine propagandamıza yardım etmekten hali kalmamaktadır. Dil ile ilgisi daha az olmak bakımından Irak'ta kültür propagandamıza "operet" gruplarının daha çok hizmet edebileceğini tahmin etmekteyim. Arap milliyetçiliği, Türk düşmanlığı üzerine kurulmak yolu tutulduğu için milliyetçi yayımlar yalnız ücret verilen ilanları yayınlamakta sütunlarında eleştiri ve övgü yolunda hiçbir yayında bulunmamışlardır. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Büyükelçinin belirttiği üzere, Bağdat'taki tiyatro temsillerinin etkisini dil bilmemek çok büyük ölçüde kısıtlamıştır. Bağdat büyükelçisinin ifade ettiği Türkiye'nin bölgedeki "kültür propagandası" ile Cumhuriyet rejiminin ırksal olmayan ve aynı zamanda eski imparatorluk coğrafyası olmakla birlikte buralarda önceki dönemlerden farklı olarak kültürel yayımlar politikası da takip etmeyen, daha çok Türkiye'nin ve Türk kültürünün tanıtılmasının yanısıra bu coğrafyadaki insanlar arasında tarihi ve kültürel bağların sürdürülmesi gibi amaçlar güdülmektedir.

Bağdat büyükelçisine göre Bağdat belediye başkanı Erşed Ömeri, tiyatro kurulunun Irak kralının sarayında bir temsil vermesi için yoğun çaba harcamış ancak bu girişim, saraydan dolayı gerçekleşmemiştir. Büyükelçinin belirttiğine göre,

... başta kraliçe olmak üzere kral hanedanının bütün üyeleri Türkçe bilmekte ve kral da kraliçenin etkisiyle Türkçesini ilerletmektedir. Tiyatro kurulunun kral huzurunda temsil vermesi, milliyetçi hükümet ricali tarafından uygun görülmediği için bu temsile izin verilmemiştir. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Dönemin CHP Halkevleri Bürosu yardımcısı olan şair Behçet Kemal Çağlar da tiyatro kurulu ile birlikte Bağdat'a gidenler arasındadır. Çağlar'ın CHP Genel Sekreterliğine sunduğu Bağdat izlenimleri ise şöyledir:

Behçet Kemal Çağlar, Bağdat'ın en aydın kimseleriyle yakından görüştüğünü, Türkçe bilen şairlerine Türkiye'de yeni Türk sanatının doğudan batıya geçiş ve ilerleyiş hamlesinde nasıl önyak olmaya çalıştığını, sanatın sanat için olmaktan çok toplum için var olduğunun kabul edildiğini belirtmektedir. Çağlar, son dönem Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminin milliyetçi iklimi içerisinde Türk sanatının giderek, hem Avrupa'daki sanat türlerini, kurumlarını ve tekniklerini benimseyerek, hem de bunlara Türk milli içeriği, kültürü ekleyerek yeni bir boyut kazandığını düşünmektedir. Ayrıca Türkiye ile Irak'ı karşılaştıran Çağlar, Irak'taki aydınların milliyetçi değil; eski kültürü (*Osmanlı*) taşıdıklarını düşünmektedir. Aslında Çağlar'ın ifadeleri, Türkiye'de Cumhuriyet ile birlikte tüm sanat dallarının Doğulu İslami kültürden nasıl uzaklaştığını ve böylece birbirleriyle çelişmeyecek şekilde *milli/Türk* ve *modern/Batılı* hale nasıl geldiğini göstermesi bakımından oldukça anlamlıdır (Bozdoğan, 2011, ss. 454-464). Aslında bu yaklaşım, Ziya Gökalp'e kadar uzanan Batı'dan yalnızca tekniği almayı öneren, kültürü ise milli kılma çerçevesinde milliyetçilik ve modernleşmenin harmanlandığı kültür politikasının temel özelliğini yansıtmaktadır. Dolayısıyla Çağlar'a göre Türkiye bunu başarmıştır, oysa aynı dönemde Irak'ta aydınlar arasında eski, geleneksel olan, Batılı ve milliyetçi olmayan bir kültür yaygın durumdadır.

Çağlar'ın, Bağdat'ta konuştuğu kişilerden edindiği izlenimler ise şöyledir:

Onlarda da sanat eskisi gibi hava ve heves ürünü ve ifadesi olmaktan çıkmakta ve hatta siyaseti etkileyecek kadar toplumla bağdaşmaktadır. Fakat bütün bu adamların en açık fikirlerinde bile ancak Osmanlı müceddidlerine (*yenilikçi*) özgü hala doğulu, tam bilincini bulamamış bir yarım müceddilik (*yenilikçilik*) var. Bağdat'ta hemen hiç kimsede Türk kültürü yok; buna mukabil her aydın hala Osmanlı.

Türk düşmanlığı henüz derlenmemiş bir halde olan, yıllardan beri hâlâ doğuş durumunda olan Arap milliyetçiliği için başlı başına açık cephe ve hareket kaynağı olduğu için aydınlar arasında bilinçsiz bir his gibi devam edegelmişse de bu son yıllarda tamamen gevşemiş fakat yeni kabinenin gelişi ile yeniden moda olmuştur. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Behçet Kemal Çağlar, yeni hükümetin aşırı milliyetçi ve reaksiyoner bir hükümet olduğunu belirtmektedir. Başbakanın, başbakan olmadan bir gün öncesine kadar şapka giydiğini, başbakan olduktan sonra ise şapkayı atarak "settare" ile gezdiğini belirtmektedir. Başbakanın simgesel olarak şapka yerine settare tercihini de yükselen Arap milliyetçiliğinin etkisi ile semboller üzerinden yeni bir gelenek icadı ve inşası içerisinde değerlendirmek olanaklı görünmektedir. Bağdat büyükelçisi gibi Behçet Kemal Çağlar da Irak hükümetindeki yükselen Arap milliyetçiliğinin etkisi ile sarayda tiyatro temsili verilemediğine dikkat çekmektedir:

Tiyatro kurulunun sarayda da bir temsil vermesini belediye başkanı istemiş, mabeyn katipleri aracılığıyla temin etmek üzere olduğu bir sırada hükümetin müdahalesiyle kralın rahatsızlığı ileri sürülerek geri bırakılmıştır. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Behçet Kemal Çağlar'ın Tiyatro Kurulu Hakkındaki Görüşleri

Tiyatro kuruluyla birlikte Bağdat'a giden Behçet Kemal Çağlar'ın tiyatro kurulu hakkındaki görüşleri ise şöyledir:

Bağdat'ta verilen temsillerin en açık ve manevi faydası, orada çoktan beri, yerleşmiş olan Türkler ve baba veya analarından biri Türk olan çocuklara Türk dilini dinletmek Türk kültüründen haber vermek olmuştur. İlk temsil olan 'Aşkuyumaz'daki tuhaflıklara kahkahalara gülerken '*Vatan değince bir toprak gösterilir, ben nereyi göstereyim*' diye denizde doğuşu ima eden nükteyle ağlamaya başlayanları gözlerimle gördüm. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Çağlar bu ifadeleri ile bir anlamda tiyatronun oraya gidiş amacını da açıklamış oluyordu. Tiyatro gezisi, Tanzimat'tan bu yana Batılılaşan, modernleşen Türkiye'yi ve Türk dili ve kültürünü komşu devletlere ve oradaki Türkçe konuşan halka tanıtmak ve aynı zamanda buralardaki halk ile sosyo-kültürel ilişkii ve bağlantıyı devam ettirmek amacı taşımıştır.

Yine Çağlar'ın ifadeleri ile,

Bağdat'ta nezih eğlence yerlerinden yoksun olmanın sıkıntısını çeken 20-30 Bağdat aydınının da modern bir eğlenceye Türk temsilleri sayesinde kavuşmuş olması ve hemen her gece gelen bu zevat arasında bir iki bakanın, birkaç milletvekilinin bulunması ayrıca kayda değer. Halkta ve hatta yarı aydınlarda dahi tiyatro zevki uyanmamış ve tiyatro deyince hanende ve rakkas anlaşıldığından zaten büyük olan sinema binası hiçbir gün dolmamıştır". Çağlar'ın kurulun içyapısına ilişkin görüşleri ise şöyle,

...bütün çalışma ve hazırlanma zamanları düzensiz ve disiplinsizdi. Çok iyi bir artist ve çok kibar bir Türk olan Raşit Rıza kurulu dirije etmekte (güdümlemek) başarılı olamamıştır. Feriha Tevfik, artistlik liyakatini gölgede bırakacak profesyonel bir edeya sahiptir. Diğerlerinin bariz bir eksikliği yoksa da hepsi bütçesiz, ölçüsüz adamlardır. Başlarında sıkı ve devamlı disiplin takip edecek biri olursa iyi verim alınabilir. Dışarıya sızdırılmayan bu iç keşmekeş ortadan kaldırılsa tiyatronun Bağdat'taki etki ve görünüşü tam anlamıyla olumlu olmuştur denilebilir. (BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01)

Sonuç

1932 yılında açılan, Cumhuriyetin kültür kurumu olarak adlandırılan Halkevleri ile yeni bir kamusal alan oluşturmak ve yeni, türdeş bir ulusal kimlik yaratmak amaçlanmıştır. Halkevlerinin ideolojik ve kültürel hedefi, ulusal kültürü folklor ve halkın gerçek yaşamı üzerine oturtmak, siyasal hedefi ise halka milliyetçi, laik ve halkçı fikirleri aşılaktır. 1937 yılında oluşturulmuş olan Ankara Şehir Tiyatrosu, Halkevlerinde temsiller vererek, Irak'ın başkenti Bağdat'a tiyatro gezisi için gidiş yolunda, Konya, Mersin ve Adana'ya uğrayarak tiyatro temsilleri vermiş, dönüşte ise Mardin, Diyarbakır, Elâzığ ve Malatya'da tiyatro temsilleri vermiştir.

1930'lu yılların sonuna doğru yapılan bu tiyatro gezileri ile hedeflenen amaçlardan biri, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Cumhuriyet'in, yurt içinde ortak siyasal kimlik oluşturmaya dönük projesine katkı sağlamak; bir diğer amaç ise yurt dışında yeni kurulan Cumhuriyet'in bölge devletleri ile uluslararası ilişkilerini geliştirmek amacıyla, diğer ideolojik araçlar gibi tiyatroyu da kullanarak dönemin havasına uygun olarak propaganda yaparak bölge devletleri ve toplumlarıyla kültürel ilişkilerini sürdürmektir. Bu açıdan tiyatro gezilerinin amaçlarını 1934 yılında İçişleri Bakanlığı tarafından Türk kültürü ve Türkiye Cumhuriyeti'ni tanıtmaya yönelik olarak yayımlanmaya başlayan La Turquie Kemaliste "*Kemalist Türkiye*" dergisinin güttüğü amaçlara benzetmek mümkündür. Yabancı gözlemcilere, uluslararası kamuoyuna yönelik olarak basılan resmi propaganda yayını olan bu dergi içeriğiyle genç Cumhuriyet'in kültürel

başarılarını dünyaya göstermek konusunda önemli bir işlev üstlenmiştir. Tiyatro gezileriyle de asıl amaçlananın Cumhuriyet ile birlikte değişen, yenilenen, giderek Batı kültürüne yaklaşan, modernleşen Türk kültürünü komşu devletlere tanıtmak ve aynı zamanda buralardaki halk ile sosyo-kültürel ilişkileri ve bağlantıyı devam ettirmek olduğu söylenebilir.

Tiyatro gezileri ile irredantizmin amaçlanmadığı söylenebilir. Her ne kadar Bağdat elçisinin “*Kültürümüzün Irak’ta kalıcılığı ve desteklenmesi, kültür propagandası*” ((BCA, CHPK, 490.01/1027.952.01), yine elçilerin gönderdikleri telgraflarda dikkat çeken “*propagandamız*”, “*özel durumumuz*” gibi vurgu ve söylemler, bu tiyatro gezilerinde irredantist amaçlar taşınıp taşınmadığı sorusunu akıllara getirirse de *bu görüş Çağlar’ın “Bağdat’ta verilen temsillerin en açık ve manevi faydası, orada çoktan beri, yerleşmiş olan Türkler ve baba veya analarından biri Türk olan çocuklara Türk dilini dinletmek Türk kültüründen haber vermek olmuştur”* ifadeleri ile irredantist amaç taşınmadığını ortaya koymaktadır. Ortadoğu’da çatışan Arap ve Türk milliyetçiliği gölgesinde gerçekleşen tiyatro gezisi, dil ve tarih üzerinden ilerleyen Türk milliyetçiliğinin eski Osmanlı coğrafyasındaki, Türkçe bilen, konuşan kitleler üzerinde etkide bulunmak, onlarla kültürel etkileşimi devam ettirerek, onları “mutlu etmeye” çalışmak temelinde gerçekleşmiştir. Bununla birlikte bu girişimi farklı coğrafyalarda yaşamakta olan tüm Türk dil kökenli toplulukların siyasal birliğini sağlamak ya da en azından onlar üzerinde hak iddia etme düşüncesini hedefleyen pantürkçülük (Turancılık)’tan da ayırmak gerekir. Uzun ve yıkıcı savaşları bizzat yaşamış olan Cumhuriyet’i kuran kadronun Turancıların öngördüğü kültür ve kimlik politikaları temelinde irredantist politikaları yürütecek ne isteklerinin ne de imkanlarının olduğu da bilinen bir gerçekliktir. Dolayısıyla tiyatro gezisi, Cumhuriyet dönemi Türk dış politikasının ulus-devlet sınırlarının dışına taşmayan ve yayılmacı olmayan nitelikleri ile de tutarlıdır.

Türkiye, erken Cumhuriyet döneminde Batı’ya dönük ve Batılılaşmanın temel hedef olduğu bir dış politika izlemiştir. Ancak bu Cumhuriyet’in yüzünü eski “Osmanlı bakiyesi” yerine Batı’ya ve Batı kültür, medeniyetine dönmüş olduğu tek boyutlu bir dış politika değildir. Bu bağlamda Ortadoğu coğrafyasının sınırlılıkları, milliyetçilik, dil gibi dinamikler göz önüne alındığında tiyatro gezisi ile hedeflenen amaçlardan bir diğerini devrimin ya da Batılılaşma iradesinin yaşayabilmesi için Türkiye’nin çevresindeki ülkelerde de Türkiye’dekine benzer, Batılı tarzda dünya görüşünün egemen olması ve buralarda yeşermesi gerektiği fikrinin ve inancının taşınmış olması olabilir. Bu amaçla Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türkiye’nin hem geçirmiş olduğu dönüşüm çevresindeki komşu devletlere gösterilmiş olacak hem de bu devletlerde de Batılı kültür politikası oluşturulması için bir farkındalık oluşturulacaktı. Yeni kurulan Cumhuriyet’in Batılı, laik, modern görünümüyle bölge ülkeleri için de bir nebze rol model ülke olmak gibi bir amaç taşıdığını da söyleyebiliriz. Yani bir anlamda modernleşme yolunda onlara yol gösterici bir işlev taşımak amaçlanmaktadır. Türkiye’nin onların da bir an önce geleneksel yapılarını kırarak modern, Batılı, laik değerleri benimsemesini arzu eden, bir tarzı söz konusudur. Ancak bu noktada Cumhuriyet’in yakın coğrafyasına kendisini böylesine topyekün rol model olarak sunduğunu söylemek fazlaca iddialı ve yanıltıcı olabilir. Şöyle ki, tarihsel süreçte İslamiyet’in doğuşu ve yükselişi çerçevesinde Arap dünyasının önemli merkezleri olan Kahire, Şam, Bağdat arasında yoğun bir rekabet söz konusu olmuştur. Bu rekabete İstanbul dahil edilse bile Arap dünyası için Osmanlı ve Türkiye örnek alınacak bir model pek olmamıştır. Yükselen Arap milliyetçiliği de bu görüşü kanıtlar niteliktedir. Nitekim Cumhuriyet yönetiminin, tiyatro kurulu için Mısır, Suriye ve Irak’ta tiyatro temsilleri vermek üzere Türk büyükelçileri ile yaptığı yazışmalara Arap milliyetçiliği damgasını vururken, Osmanlı İmparatorluğu’nun eski toprakları olan bu bölgede, tiyatro gezisini olumsuz yönde en çok etkileyen ise dil sorunu olmuştur.

Kaynakça

- Ahmad, F. (1996). *İttihatçılıktan kemalizme*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akşin, S. (2007). *Kısa Türkiye tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1971). Eski İstanbul'da Fransız sahnesi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 2.
- And, M. (1989). *Türkiye'de İtalyan sahnesi-İtalyan sahnesinde Türkiye*. İstanbul: Metis Yayınları.
- And, M. (2011). *Türk tiyatro tarihi başlangıcından 1983'e*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arsenian, S. (1948). Wartime propaganda in the middle east. *Middle East Journal*, 2 (4), 417-429.
- Baydar, E. K. (2011). 19. yüzyıl Osmanlı padişahlarının müzik politikalarından kesitler. *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 4 (1), 92-111.
- BCA (Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi), CHPK (Cumhuriyet Halk Partisi Kataloğu), 490.01/1027.952.01, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
- Berkes, N. (2003). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, F. (2011). *Politikanın çağrısı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2011). Modern Türkiye'de sanat ve mimari: cumhuriyet dönemi. R.Kasaba (Der.) *Türkiye tarihi modern dünyada Türkiye 1839-2010 cilt 4 içinde* (ss.451-508). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Çeçen, A. (2000). *Atatürk'ün kültür kurumu halkevleri*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Çongur, E. (2017). *Ulusal kimliği tiyatro ile kurmak Türk tiyatrosunun kimlik inşasındaki işlevi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gülmez, S. B. (2017). Turkish foreign policy as an anomaly: revisionism and irredentism through diplomacy in the 1930s. *British Journal of Middle Eastern Studies*. 44 (1), 20-47.
- Gombrich, E.H (1986). *Sanatın öyküsü*. Çev. B. Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hobsbawm, E. (2006). *1780'den günümüze milletler ve milliyetçilik*. Çev.O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2008). *Kısa yirminci yüzyıl 1914-1991 aşırılıklar çağı*. Çev. Y. Alogan. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kadıoğlu, A. (1999). *Cumhuriyet iradesi demokrasi muhakemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Kalaycıoğlu, E. (1994). Balkanlar'da milliyetçilik ve siyasal yaşam: 1918-1939, *İki dünya savaşı arasında Avrupa ve Balkanlar: ideolojiler ve uluslararası politika*, Murat Sarıca anısına sempozyum içinde (ss. 49-67). İstanbul: Aybay Yayınları.
- Karadağ, N. (1998). *Halkevleri tiyatro çalışmaları 1932-1951*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Koçak, C. (1995). Siyasal tarih: 1923-1950. S. Akşin (Der.) *Türkiye tarihi 4 çağdaş Türkiye tarihi 1908-1980* içinde (ss. 85-176). Ankara: Cem Yayınevi.
- Köker, L. (2007). *Modernleşme kemalizm ve demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lamprou, A. (2014). Halkevi sahnesinde 'yeni Türk kadını': 1930'lu ve 1940'lı yıllarda kadınlı-erkekli yeniliklerin 'sahnelenmesi', *Toplum ve Bilim*, 130, 6-35.
- Oran, B. (2002). *Türk dış politikası: Kurtuluş Savaşı'ndan bugüne olgular, belgeler, yorumlar*. B. Oran (Ed.) 1. Cilt. İstanbul: İletişim Yayınları.
- San, İ. (1972). Tiyatro ve halk eğitimi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 5 (3). 137-170.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, M. (2015). Burjuva uygarlığının peşinde. G.Atılğan vd. (Der.) *Osmanlı'dan günümüze Türkiye'de siyasal hayat* içinde (ss.195-339). İstanbul: Yordam Kitap.
- Tanör, B. (1994). İki dünya savaşı arasında siyasal çağdaşlaşma sorunları açısından ortadoğu ve Türkiye. *İki dünya savaşı arasında Avrupa ve Balkanlar: ideolojiler ve uluslararası politika*, Murat Sarıca anısına sempozyum içinde (ss.201-210). İstanbul: Aybay Yayınları.
- Timur, T. (2008). *Türk devrimi ve sonrası*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunaya, T. Z. (2016). *Türkiye'nin siyasi hayatında batılılaşma hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Türkeş, M. (2012). Giriş: kuş bakışı Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş. *ODTÜ Gelişme Dergisi*. 39. 1-25.
- Üner, Ö. (2013). Siyasi bir araç olarak sanat. *Uluslararası sanat, tasarım ve manipülasyon sempozyumu. 21-23 Kasım 2013, bildiriler kitabı* içinde (ss.21-28). Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2015). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Atatürk Türkiye'si'ne bir ulusun inşası*. Çev. L. Yalçın. Ankara: Akılçelen Kitaplar.