

I.GİRİŞ

Tarih boyunca, devlet çatısı altında değişen ve gelişen diğer her şey gibi sanat dallarının birleşiminden oluşan tiyatro sanatının da gelişim göstermesi rastgele olmamıştır. Bu nedenle bir ülkede sanatın gelişmesi için özel koşulların yaratılması gerektiğine inanmaktayım.

Bu koşulların kendi ülkemizde neden gelişmediğini anlayabilmek için tiyatro tarihinin serüvenini incelerken, bu soruya yanıt bulmayı umut etmekteyim. Sanatta ileri gitmiş, başarılı olmuş ülkelerin tiyatro sanatı için yarattığı koşulları irdelerken, genelde sanat, özelde tiyatro sanatının ve sanatçısının hak ettiği seviyeye gelmesi için gerekli olan koşulların ne olduğunu? Neden olduğunu? Ve nasıl olması gerektiği konusunda yanıtlar bulmayı umut ediyorum.

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Anayasası, Sanatın ve Sanatçının ve Kültürel Hakların Korunması, Madde 62: (1) Devlet sanatın özgürce gelişebileceği ortamı yaratır, sanatçıyı koruyucu, destekleyici, özendirici ve ödüllendirici önlemler alır. (2) Devlet herkesin kültür yaşamında yer almak; bilimsel gelişimlerden ve bu gelişimlerin uygulanması sonuçlarından yararlanmak, bilimsel edebi ve sanatsal ürünlerin korunmasının sağlandığı maddi ve manevi çıkarlardan yararlanmak hakkını korur ve bilimsel araştırma ile yaratıcı etkinliklerin yürütülmesinin gerektirdiği saygıyı sağlar.¹

Yasanın da söylediği söz üzerine uzunca bir zamandır, sadece yasalarda kalan bu sözlerin uygulayıcısı olan Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Hükümetlerinin, genelde sanatı, özelde tiyatro sanatını ve sanatçısını gerektiği gibi ülke insanı yararına kullanmadığı ve Devlet Tiyatroları sahnesinin 1999 yılından beridir bir yangın sonucunda kül olması ve halen daha yeni bir salonun kazandırılmaması düşündürücüdür.

¹ www.mahkemeler.net/cgi-bin/anayasa/anayasa.doc, [11.09.2013]

Bu çalışma ile ülke Tiyatrosunun geldiği ve veya getirildiği noktada nedenlerini ararken, devletin, tiyatro ile kurduğu ilişkiyi veya uzaklığı diğer dünya tiyatrolarındaki örnekleri inceleyerek, devlet-tiyatro ilişkisini daha iyi anlamak ve Kıbrıs Türk Devlet Tiyatrosu'nun ve ülke tiyatrosunun rotasını değiştirebilmek adına, neler yapılabileceği aşamasında bir fikir edinmek ve tiyatro sanatı ile ilgilenenlere de bir yol açıcı olmak amacıyla araştırmayı seçtiğim 'Devlet-Tiyatro İlişkisi', başlıklı tezimde doğru yanıtları bulmayı umut ederken, Dünya tiyatro tarihini çağlara göre; Türk Tiyatro Tarihini Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerine göre incelemeyi seçtim.

II.TARİH BOYUNCA DEVLET–TİYATRO İLİŞKİSİNİN GELİŞİM SÜRECİ

Tiyatro, kaynağında dinsel törenlerle ilişkili olduğundan o çağlarda insan ve toplum yaşamının en önemli parçasını oluşturur. Bu nedenle kabile önderlerinin ve yöneticilerin önemli görevleri arasında yer alırdı. Daha sonraki dönemlerde, dinsel kaynaklardan uzaklaştıkça bu kez toplumsallaşmanın önemli bir aracı sayıldı.

Tiyatro, başlangıcından günümüze kadar zaman zaman devletin egemen düşüncesinin yayılması açısından da etkin bir araç olarak değerlendirilir. Roma İmparatorluğu döneminde, askerlerden ve savaş tutsaklarından oluşan geçit alayları, devletin gücünün gösterilmesi amacıyla, görkemli tiyatro yapılarında halka sergilenmiştir.

Ortaçağda kilise, önceleri pagan kültürün bir ürünü saydığı ve yasakladığı tiyatroyu sonradan ‘uyanarak’, Hıristiyan inancını yaymak ve pekiştirmek üzere, önemli bir araç olarak değerlendirmiş ve bu yolda kullanmıştır. 1789 Fransız Devrimi sırasında da tiyatro, devrim düşüncesini yaymak için kullanılmış, Napolyon savaşları sona erdiğinde bazı Alman ulusal ve belediye tiyatrolarının yeniden saray tiyatrolarına dönüştürüldüğü bilinmektedir. Bu yaklaşım, büyük ölçüde Alman hükümdarlarının, sahnenin krallık karşıtı propaganda amacıyla kullanılmasını engellemek için yapılmış olunabileceği düşüncesini beraberinde getirmektedir.² 1917 devrimi sırasında da yine devrim düşüncesini yaymak ve ilkelerini pekiştirmek amacıyla büyük kitlesel gösterilerin düzenlendiği bilinmektedir.³

Devlet, geçerli devlet görüşü ve düşüncesi ile yasaklara, ahlak, din ve toplum kurallarına, törelere aykırı, düşünce ve görüntü içeren yapıtları denetlemek, hatta bunları yasaklamak için de tiyatro ile ilgilenmiştir.

² Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2001), 15.

³ a.g.e, 15.

Tiyatro, antikçağdan günümüze değin bir eğitim aracı olarak da görülmüş, devlet bu nedenle de bu sanat dalıyla ilgilenmiştir. Almanya’da Königsberg’de 16 Aralık 1808’de alınan bir kararla, tiyatroyu ‘halk eğitimi ile uğraşan bir sanat kurumu’ olarak kabul edilmiştir. Bu kararla tiyatro, Kraliyet Halk Bakanlığı’nın gözetiminde, Bilim ve Sanat Akademisi çatısı altına alınmıştır.⁴

Prof. Dr. Metin And, tiyatronun eğitsel yönünü şöyle açıklamaktadır:

‘Tiyatronun eğitsel yönü, tiyatro kadar eskidir. Bugün tiyatroya yapılan devlet yardımlarının gerekçesi de tiyatronun eğitimle olan sıkı ilişkisine dayanmaktadır. Estetik eğitim, duyguları biçimlendirir, belirsiz duyguların insanın bilinçaltına yığılmasını önler.’⁵

Polonya, 1930’larda, eğitsel tiyatrodan büyük çapta yararlanan ülkeler arasında bulunmaktadır. Doğaçlama yoluyla yapılan tiyatro bu ülkede yaygın biçimde kullanılmıştır. Ayrıca Polonya Öğretmenler Birliği, kukla ve çocuk tiyatrolarının kurulmasına katkıda bulunmuştur.⁶

Tiyatro, Türkiye’de eğitimin bir parçası olarak özgün ve nitelikli bir biçimde ilk kez Köy Enstitüleri’nde ve Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü’nde uygulanmıştır. 1963’de başlayan ‘Deneyim Dönemi’ ile birlikte cumartesi akşamları düzenlenen eğlenceler, açık havada topluca eğlenmenin, kaynaşmanın, çevre ve giderek toplumla uyum sağlamanın, beğeni düzeyini yükseltmenin önemli bir uygulama alanı ve göstergesi olmuştur. Öğrenciler bu gecelerde, kendi yörelerinde oynana gelen ritüel kaynaklı seyirlik oyunları kendi güncel yaşamlarına uyarlayarak ve bunları diğer sanat dallarıyla bütünleştirerek tam bir festival ortamı oluşturmuşlardır. Daha sonraki yıllarda, Yüksek Köy Enstitüsü’nde sahnelenen yerli-yabancı, modern ve klasik oyunlar da ‘üretici eğitim’in bir parçası olarak değerlendirilmiştir.⁷

Tarih boyunca Devlet-Tiyatro ilişkisinde, tiyatro ülkelerin tanıtımında da etkin bir işlev üstlenmektedir. Çeşitli ülkelerin sanatçılarını ve sanat ürünlerini dünyanın belli bir merkezinde toplayan festivaller, kültürel alış veriş dışında, tanıtım alanında da yararlı bir ortam yaratmaktadır. Bu nedenle birçok ülke, ulusal ve uluslararası festivalleri salt kültürel amaçla değil aynı zamanda tanıtım amacıyla da desteklemektedir. Bu tip etkinliklerle, turizm, zaman zaman iç içe girmektedir. Ayrıca dış ülkelere açılan sanat ürünleri ülkelere saygınlık kazandırmakta,

⁴ Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2001), 16.

⁵ Aktaran: **age**, 16.

⁶ **age**, 17,16.

⁷ **age**, 17, 16.

uluslararası dostluğu, anlayışı ve kardeşliği güçlendirmektedir. Böylece sanat ve tiyatro dar anlamda propagandanın sağlayamadığı ölçüde, halklar arasındaki ilişkilerin geliştirilmesine yardımcı olmaktadır. Tiyatro tarihi kaynaklarında, antikçağ oyuncularının önemli sorunların çözülmesi amacıyla diğer ülkelere ya da devletlere elçi olarak gönderildikleri yer alır.⁸

Halkın moral gücünün yükseltilmesinde de sanata ve tiyatroya önemli bir pay düşer. İsviçre Konfederasyonu'nun 1938'de çıkardığı federal yasa, bu konuda ilginç bir örnek oluşturmaktadır. II. Dünya Savaşı patlamadan önce ortaya çıkan bazı acı olaylar, İsviçre Konfederasyonu'nu resmi bir bildiri yayınlama yolunda harekete geçirir. Konfederasyon, 9 Aralık 1938'de bir federal yasa çıkarır. Ulusal meclisin özel 'mesaj'ında özellikle "...İsviçre kültürünü koruma..." olanaklarının araştırılmasından söz edilmektedir.⁹

Dünya savaşının sonuçlanmasıyla birlikte, savaş yıkıntılarının ortadan kaldırılması her şeyin yeniden kurulması çabaları sırasında, öncelik tiyatro binalarına tanınmıştır. Halka yeniden yaşama sevinci ve moral gücü kazandırılması konu olduğunda ilk eylem, tiyatro binalarının onarımı ya da yapımı olmuştur. Bu arada, ayakta kalabilmiş ve temsil sergilemeye olanak veren mekânlar, zaman yitirmeksizin oyun yeri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Öncelikle halkın moral gücünü yükseltmeyi amaçlayan festivaller de hemen savaş bitiminden başlayarak düzenlene gelmiştir.¹⁰

Devletin tiyatro ile ilgilenmesinin nedenlerinden biri de güzel sanatlarla ilgilenmenin bir uygarlık göstergesi olarak düşünülmesidir. Devlet, ülke sınırları içinde yaşayan ve değişik dillerde konuşan halkına, her dilde temsil verilmesi istediği doğması sonucunda halkının bu isteğini yerine getirmekle yükümlüdür. Osmanlı İmparatorluğu'nun Meşrutiyet döneminde, Sadrazam Ali Paşa'nın önderliğinde bir den çok dilde temsiller veren bir devlet tiyatrosunun kurulması için girişimler başlatılmıştır. Başta padişah olmak üzere, saray ve hükümet çevreleri ilerleme ve batılılaşmada tiyatronun önemli bir etken olduğuna içtenlikle inanıyorlardı. Tiyatrolara ödenek verme, yüreklendirme isteklerinin yanı sıra bir ulusal tiyatro kurulması düşüncesi ortaya çıkar. Bu düşüncenin girişimcisi Sadrazam Ali Paşa'dır. 28 Aralık 1869'da Darülfünun'dan Ali Suvavi Efendi, Sadrazam Ali Paşa adına ve onun

⁸ age, 18.

⁹ Dorian, 1973, s, 112. Aktaran: **Tahsin Konur**. 18.

¹⁰ age, 18.

verdiği yetki ile Türk, Rum, Bulgar ve Ermenilerden oluşan birkaç yüksek görevli ve tanınmış kişiyle bir toplantı yapar. Toplantının amacı bir tiyatro kurmaktır. Tasarıya göre bu tiyatrodaki ‘seçkin ve ahlaka uygun oyunlar ve tragediyalar’ Türkçe, Rumca, Bulgarca, oynanacaktı. Kadın oyuncular Rum ve Ermeni sanatçılar arasından seçilecekti. Girişimin oluşturulması için bir kurul oluşturuldu. Halil Bey başkan, Salih Bey başkan yardımcısı oldular. Girişim için pay senedi çıkarılacaktı. Ayrıca tiyatro binasının yapımı için hükümetten arsa istenmişti. Ancak bu girişimden bir sonuç alınamadı.¹¹

Sonuçta devlet, genellikle yukarıda saydığımız amaçları da kapsayacak ‘kamu iyiliği’ ya da ‘kamu yararı’ nı gerçekleştirmek için sanatla ve sürekli açık veren bir işletme niteliğindeki tiyatro ile ilgilenir, onu ödenekle destekler.

Sanat ve kültürün devlet koruyuculuğu altında bulunduğu, uygar ülkelerin anayasalarında yer almaktadır. 18 Ekim 1982 tarihinde kabul edilerek, 20 Ekim 1982’de Resmi Gazete’de yayımlanan Türkiye Cumhuriyeti Anayasası’nın ‘Sosyal ve Ekonomik Haklar ve Ödevler’ başlıklı üçüncü bölümünde yer alan 64. Maddesi’ne göre: ‘Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.’¹²

Avrupa’da sanat ve tiyatro koruyuculuğu geleneği çok köklüdür. Yüzyıllar boyunca edinilen deneyimler ve uzun gelişim çizgisi, gösterim sanatlarının güçlü bir biçimde desteklenmesi sonucunu yaratmıştır. Bu coğrafyada yer alan ülkeler, devlet koruyuculuğu ilkesini benimsemişlerdir. Devletin yönetim biçimi ister tekerklik (Monarşi) olsun, isterse cumhuriyet olsun, ülkeler, tiyatrolarının kullanımına açık büyük fonlar oluşturmuşlardır. Yine bu ülkelerde, koruyuculuk bir süreklilik sergiler. Bu koruyuculuk, toplumsal karışıklıklara ve savaflara rağmen sürüp gitmiş, barış dönemlerinde ise serpilip gelişmiştir. Yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı üzere, tüm sanat dalları, herhangi bir çevrede rastgele bir gelişme sergilemezler. Bunların gelişim gösterebilmeleri için bazı özel koşulların yaratılması gerekir.

¹¹ Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, (Turhan Kitabevi, 1983), 275.

¹² Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2001), 20.

2.1. Antikçağda Devlet-Tiyatro İlişkisi

Yunan tiyatrosu, bolluk-bereket ve şarap tanrısı Dionysos adına düzenlenen törenlerden türemiştir. Tiyatronun bir sanat dalı olarak doğuşunda insanın varoluşu ve yazgısı ile ilgili sorulara yanıt arama dürtüsü önemli rol oynamıştır. Bu açıdan tiyatro İÖ 5. Yüzyılda bile dinsel niteliğini korumaktadır. Devlet tarafından örgütlenen tiyatro eyleminde, oyun yeri tapınak gibi kutsal bir yer sayılmakta, yazarlara ve oyunculara da din adamlarına eş bir saygı gösterilmektedir. Devlet tiyatroya destek verirken, bu sanat dalının toplumsal ve eğitsel işlevini de bilinçli olarak görüyor ve kullanıyordu. Dionysos şenlikleri, kölesinden efendisine tüm Atinalıları bir araya getiriyordu. Eğitim işlevine gelince, tiyatro, bilginin ve insanlık adına edinilen yaşam deneyiminin yayılmasını sağlayan çok önemli bir kurumdu.¹³

Antikçağda Perikles döneminden başlayarak, vatandaşların tiyatroya giriş ücreti devlet tarafından hazineden karşılanmıştır. Bu tutum da tiyatroya, kamuyu ilgilendiren bir etkinlik olarak bakıldığının kanıtı sayılmalıdır. (...) İÖ 5. Yüzyılda ödeneği devlet hazinesinden karşılanan düzenli dramatik festivaller gerçekleştiriliyordu. Oyunların büyük ölçüde yapımını üstlenen yönetmenin atanması da kamunun görevlendirdiği devlet memurunun başta gelen görevleri arasındaydı. Yönetmene düşen en önemli harcama koronun eğitimi, koro giysilerinin sağlanması, müzisyenlere ve koro yöneticilerine ödenen ücretlerle ilgiliydi. Başarılı olsun ya da olmasın her ozana ödenecek ücret ve ozanlara verilecek birincilik ödülü de devlet tarafından sağlanıyordu.

Demetrius döneminde (İÖ 317-307) organizatör ortadan kalkar. Böylece Dionysos şenlikleri her yıl yeniden seçilen ve görevlerini yerine getirebilmek için kendilerine devlet ödeneği sağlanan yöneticiler tarafından düzenlenmeye başlamış.¹⁴ Antik Yunan tiyatrosunda oyuncu saygın bir kişidir. Neoptolemus gibi ünlü oyuncular devletlerarası ilişkilerde de görev almışlar, önemli sorunların çözümlenebilmesi için diğer devletlere elçi olarak gönderilmişler. Oyuncular, Dionysos Sanatçıları Derneği denilen bir örgüte bağlıydılar. Bu örgüt, günümüzde oyuncu sendikalarına benzer bir biçimde işe alınma ve iş koşulları bakımından bazı kurallar oluşturmuştu. Söz konusu kurallar gezici topluluklar için de geçerliydi. İleri

¹³ age, 21.

¹⁴ age, 23.

gelen oyuncular çok yüksek ücret alırlardı. Aiskhilos döneminden sonra oyuncuların askerlik yapmadıkları da bilinmektedir.¹⁵

Roma'da genel olarak tiyatronun din ile bir bağlantısı bulunmamaktadır. Festivaller, harcamaları karşılamak üzere devletten ödenek alan festival düzenleyiciler tarafından gerçekleştirilirdi. Festival düzenleyici tiyatro yöneticileri ile anlaşma yapar ve belli bir ücret üzerinden anlaşılırdı. Yöneticilerin oyunları, yazarlarından satın aldığı tahmin edilmektedir. Daha sonra müzik, aksesuar, sahne gereçleri ve giyisilerle ilgili düzenlemeler yapılırdı. Oyunlar seyirciye açılmadan önce birkaç kez festival düzenleyici tarafından seyredilirdi. Böylece festivalin niteliğine uygun olup olmadığı da böylece denetlenirdi. Topluluklara belli bir ücret ödenirdi. Ayrıca, halkın beğenisini kazanan oyuncu, yazar ve topluluklara çeşitli ödüller verilirdi.

Festivaller içinde yer alan gösterimler ve eğlenceler genellikle ücretsiz ve bütün sınıflara açıktı. Dönem dönem senatörler için orkestrada yer ayrıldığı bilinmektedir. Oturma yerlerinin genellikle 'erken gelen oturur' ilkesiyle hizmete sunulduğu sanılmaktadır. Bilindiği kadarıyla temsil sırasında seyircinin girmesine çıkmasına ses çıkartılmıyordu. Çünkü diğer eğlence türleri ile tiyatro yarış içerisindeydi. Seyirci kaybetme endişesi seyirciye böyle rahat hareket etme hakkını verirken, tiyatroya yiyecek, içecek getirmek de yasak değildi. Mimus dışında, kadınlara sahne yasaktı. Kimi tarihçilere göre Roma'da oyuncu toplulukları kölelerden oluşuyordu. Yöneticileri de köleydi. Ancak bu sav çoğu oyuncular için geçerli sayılsa da oyuncular arasında az da olsa köle olmayan oyuncular vardı. "Örneğin Romalı oyuncuların en ünlülerinden Roscius'un köle olmadığı, toplumda saygın bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Öte yandan mimus oyuncularının küçümsendiği ve bunların bütünüyle köle olduğu kabul edilmektedir. Bir başka bilgiye göre; Roma senatosu, aldığı karar ile Romalı vatandaşların oyunculuk yapmaları yasaklanmıştı. Bu yasağa rağmen oyunculuk yapmak, vatandaşlık haklarını yitirmeyi göze almak anlamına gelmekteydi. İS 6. Yüzyılda, İmparator Justinianus'un, eski bir mimus dansçısı olan Theodora ile evlendiği bilinmektedir. Tarihteki ilk kültür bakanı, Roma'da, İÖ 1. Yüzyılda yaşayan Gaius Maescenas'dır. 72 ya da 64 yıllarında Arretium'da doğmuş olabileceği üzerine tahminler vardır. Öldüğü tarih ise İÖ 8 olarak bilinen Maescenas'ın ismi günümüzde de çeşitli dillerde 'Büyük çaplı sanat

¹⁵ age, 23.

koruyuculuğu' anlamında kullanılmaktadır.”¹⁶ Anlaşıyor ki Antikçağda inanca bağlı gelişen tiyatro sanatı toplulukların başında bulunan erkin ilgisi ve desteği ile gelişmiş, şekillenmiş ve insanın hizmetine sunulmuştur.

2.2. Ortaçağda Devlet-Tiyatro İlişkisi

Ortaçağ dönemi dediğimiz Roma İmparatorluğu'nun bölünmesi ile Hıristiyanlığın ilk yıllarındaki siyasal kargaşadır. Doğudan gelen kavimler Avrupa'yı istila eder. Avrupa'da törelerde, inançlarda, değer yargılarında bir bunalım başlar. Roma İmparatorluğu'nun değer yargılarında bir değişim ve çatışma görülür. Roma eğitim sistemi çatırdamaktadır. Bu çatırdama Kilisenin gücünü artırırken, güç de yavaş yavaş din adamlarının eline geçer. Aşağı yukarı iki bin yıl Avrupa tiyatrosu ölüydü. “İ.Ö. 400 yılından İ.S. 1600 yılına kadar büyük bir oyun yazılmadı. Euripides'ten Lope de Vega'ya, Shakspeare'e uzanan boşlukta tiyatro sahneleri kıraç toprak gibiydi. Yunan tiyatrosu dört ya da beş Yüzyıl, İ.Ö. beşinci yüzyılda yazılmış oyunları oynamakla yetindi, onlara önemli bir şey ekleyemedi. Ondan sonra gelen dört ya da beş yüzyılı Roma tiyatrosunun düşüşü, fazla olgunlaşmış bir meyve gibi çürüyüp kuruyuşu doldurdu. M.S. 476'da Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından yüzyıl sonra başlayıp karanlık çağların sonuna, XI. ve XII. yüzyıla kadar süren zaman boyunca da 'tiyatro' diye bir yer yoktu. Gezici oyuncular ise tiyatroyu kurtaracak, yükseltecek durumda değillerdi. XII. yüzyılda Gotik katedrallerin, XIII. yüzyılda Dante'nin, XIV. Yüzyılda dönemin en büyük bilgini sayılan, İtalyan hümanist şair Petrarch'ın gelişi, kiliseden pazaryerine atlayan dinsel oyunların ortaya çıkmasına yol açtı.”¹⁷ Ama büyük oyun yazarlarının yetişmesi için derebeyliğin, şövalyeliğin, kilise devletinin yıkılıp gitmesi, baskı makinesinin, dini reformun, eski Yunan yapıtlarının ortaya çıkarılışının, kısacası Rönesans'ın üzerinden epeyce zaman geçmesi gerekti.

Ortaçağ tiyatrosunun devam edebilmesinin gizi, insanoğlundaki oynama isteği ile oynayanları seyretme isteğinde aranmalıdır. Gezici oyuncular yalnız oyunlar oynamakla kalmaz, cambazlık, hokkabazlık, saz şairliği, kuklacılık da yaparlardı. Bütün bunların yanı sıra devletin, kilisenin yasaklarından kaçarak yaşamayı da iyi

¹⁶ age, 24.

¹⁷ Oscar Gross Broket, Türkçe baskıyı Yayına Hazırlayan: İnönü Bayramoğlu, **Tiyatro Tarihi**, (Dost Kitapevi,1923), 59.

bilmek gerekiyordu. Ama tiyatroyu yasaklamış olan Katolik kilisesi sonradan tiyatronun canlanmasına öncülük etti.

Ortaçağda Tiyatro-Devlet ilişkisi, Devletin yasaklayıcı duruşuna karşın gelişir. Roma'nın yıkılışı ile birlikte tiyatro ölmemiş, etkinliğini gizliden gizliye sürdürmüştür. Kilise, pagan kültürün bir ürünü olduğu için tiyatroya engel olmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda hem kilise hem de dinsel kurullar, sıklıkla tiyatroyu yasaklayıcı kararlar alıyorlardı. XI. yüzyılda kilise, din adamlarının temsil izinlerini, oyuncuların dinsel giysilere bürünmelerini yasaklamıştı.

Oyuncular el çabukluğu, akrobatlık, dansçılık, hayvan eğitimi, cambazlık, mimus oyunculuğu ve müzisyenlik gibi işlerle uğraşarak hünelerini gösteriyor, panayırarda, yollarda, pazar yerlerinde ve şatolarda temsiller veriyorlardı. Çoğu kez tutuklanıyorlar, dövülüyorlar, bir kentten ötekine sürülüyorlardı. Bunun yanı sıra, ilkel bolluk törenlerinin kalıntıları, halk arasında varlıklarını sürdürmekteydi. Kilise önce bu törenlere karşı çıktı. Ancak halkın tiyatroya olan arzusu ile baş edemeyeceğini anlayınca, bunları Hıristiyanlıkla bağdaştırma yoluna gitti. Nitekim Noel ve Paskalya geleneklerinin kaynağı bu sözü edilen törenlerdir. Bu arada Roma mimus geleneğini sürdürmekte olan gezici mimus oyuncular da şarkı söyleyerek, hikâye anlatarak, çeşitli oyunlar sergileyerek bir konaktan diğerine, bir kasabadan ötekine ulaşarak temsiller veriyorlardı. "Kilise içinde başlayan dinsel dram, ortaçağın ikinci evresi sayılan Gotik dönemde (1200-1400) temsillerin, kilise dışına çıktığı görülmektedir. 1210 yılından sonra kilise mensuplarının oyunlara çıkmaları Papa'nın buyruğu ile yasaklanır. Aynı dönemde Fransa ve diğer ülkelerde amatörler, çeşitli adlar altında topluluklar kurup, din dışı oyunlar sergilemeye başlarlar. Kimi kentlerde, esnaf locaları ya da kardeşlik örgütleri, büyük döngüselleri oluşturan oyunların yapım ve yönetimlerini üstlenirler.¹⁸ Ancak bu dönemde de kilisenin oyunlar üzerindeki denetimi sürer. Tarihçiler bu yeni durumu, hem oyunlara gösterilen ilgi yüzünden kilisenin mekân olarak yetersiz kalışına hem devasal dekorların, kilise içine sığmayışına hem de oyunların içine fazlaca girmeye başlayan din dışı unsurların ve gülünç ya da müstehcen sahnelerin din adamlarının tepkisini çekmesiyle açıklarlar.

¹⁸ Oscar Gross Broket, Türkçe baskıyı Yayına Hazırlayan: İnönü Bayramoğlu, **Tiyatro Tarihi**, (Dost Kitapevi,1923), 59.

2.2.1. Ortaçağda Devlet'in Tiyatro Sanatını Baskılayan Yönü

Hıristiyanlık geleneğinin, sürekliliğinin parçalandığı bir ortamda, yasakların yön verdiği itkiye bağlı gelişen Ortaçağ tiyatrosu, kendi inançlarından yeni bir tiyatro türetti. Sınıfsal farklılıkların üstünlüğü, insanlara zulüm uygularken, 'Veba' salgınından hastalanan insanlar umutsuzca ölümü bekliyorlardı. Din adamları insanın doğarken günahkâr doğduğunu ve her bireyin günahından arınması için Tanrıya dua edip azat gününü beklemesi gerektiğini emretmekteydiler. Hıristiyan din adamlarına göre, İnsanlar, günahına karşılık hastalanmakta, acı çekmekte ve kefaletini böyle ödemektedir. Toplumda özgür düşünce ancak cemaat veya toplum düzenine uygun yapılanla mümkündür. Özgür toplum itaatle elde edilebilmekte idi. Aile toplumun bütünüleyici unsuru görülmesine karşın; kadın toplumun ezilen bireyi idi. Evlilik dışı ilişkiler normal görülürken kadın, birden çok ortakla hayatını geçirmek zorunda kalabiliyordu. Cinsel birliktelik hayvansı bir duygunun getirisi olarak görülmenin yanı sıra, aşkın bir getirisi olarak da görülmesi mümkündür. Cinsel birleşimi bir çeşit ritüel gibi yaşayıp, yeniden doğmak adına kutsal bir inanç içindeydiler. Aynı zamanda özellikle kadın baştan çıkarıcılığı, farklı bedensel yapısıyla günahkâr sayılmaktaydı. Sapkın ilişkilerin getirisi olarak da bu dönemde eşcinselliğin yaygınlaştığı söylenebilir. İnançların çeşitliliğini koruduğu dönemden gelen Ortaçağ halkı, savaşların getirisi olan ganimetin zenginliğini, şarap içip, dans ederek çıkartmaktaydılar. Kilise, derebeylik savaşlarını sınırlamak için Tanrı'nın buyruklarına itaati kabul eden şövalyeliği yaratmak zorunda kalır. Ayrıca savaşmanın yasak olduğu dönemler ve yerler ilan eder; 'Tanrı barışı ve silah bırakışması' ilan edilen günler ve yerler yaratılır. Bu kurallara uyulmasını sağlamak için kilise, aforoza başvuruyordu; aforoz, dindarların cemaatten kovulması ve vaftiz dışında bütün kutsamalardan yoksun bırakılması demektir. Ama aslında aforoz korkusuyla, insanları kilisenin egemenliğinde tutmaya çalışan papazların uydurduğu manifestoydu.

"Ortaçağ'da roman sanatı ve gotik sanatlarıyla şaşılacak bir sanat uyanışına yol açılması dikkat çekicidir. Öğretim üniversitelerde Latince okutulmaktaydı ama halk dilinde de bir edebiyat geliyordu: Kahramanlık destanları, masallar, tiyatro oyunları. Ayrıca bu atılım ulusal birliğin doğmasıyla da destekleniyordu; birçok

eyalet ayrıcalıklarına sıkı sıkı bağlı kalsa bile, batı dünyası yavaş yavaş biçimlenmekteydi. Kralın giderek artan iktidarı, sanatla ilgilenen ve böylece Rönassance'ı hazırlayan bir saray yaşamının oluşmasını destekliyordu. Savaşın getirisi ile coşan; ganimet sarhoşluğuna düşen saray mensupları, sarayda düzenledikleri kutlamalarla, balolarla günlerini gün ederler. En sapkın cinsel ilişkiler bu dönemde sarayda yaşanırken; krallar, sınıfsal farklılıklarını kendileri için yaptırdıkları gösterişli şatolarla, saraylarla toplum içindeki sınıfsal farklılıklarını vurgularlar. O dönemde sarayda oynanan açık saçık, kaba saba Mimus oyunları da sarayın eğlencelerindendir.”¹⁹

Ortaçağın başlarında tiyatro Mimus oyuncularının oynadığı açık saçık, kaba saba oyunlardır. Roma eğlence hayatında gladyatörler ve buna benzer savaş oyunları vardır. Halk cahildir ve fakirlikten kırılmaktadır. Avrupa bir kargaşa dönemindedir. Kilise toplumun kontrolünü elinde tutmak için din öğretisi ile toplum üzerinde korku kültürünü bir otorite olarak kullanmaya başlar ve tiyatroyu da yasaklar.

Böylece kent içinde her çeşit tiyatro yasaklanır. Yalnızca manastır okullarında Antik kültürün ve sanatın özü korunur. Kilise dilinin Latince olması, Latin dramatik eserlerin korunmasını sağlarken; din adamları gizlice yasakladıkları Antik Yunan eserlerini kendilerine örnek almayı sürdürürler. Tiyatro, Kilise içinde bir edebiyat türü olarak varlığını korumaya devam etse de; artık tek realite ‘din’ gerçeğidir.

“Ortaçağ düşünürlerine göre ki bu düşünürler din adamlarıdır; Tiyatro dünyasal gerçeklere yönelik bir eğlence sanatıdır; Tanrısala yanaşan genel sanatlar içine alınmaz; trajik sahne oyunları ayartıcıdır; ruhu tuzağa düşürüp yozlaştırır; Bazı heyecanları kurutacak yerde yeşertir; bütün bunların toplamında bireye zarar verir”²⁰

Bu nedenle Kilise tiyatro sanatına karşı mesafelidir. Gerekçeleri ise; tiyatro, gerçek olmayanı uydurur; susturulması gereken heyecanları uyarır; kutsal ruha aykırı düşen gerilim yaratır; ahlaka ve inançlara aykırı olana yer verir; kişiyi yararlı işler yapmaktan alı koyar, işinden ayartır. Bu felsefe ile Kilise adamları insanlar ve toplumlar üzerinde bin yıllık bir zulüm dönemi sürdürür.

Bu durumda Ortaçağ tutuculuğu tiyatro düşüncesinin gelişmesine izin vermez. Yaşam konusunda yeni görüş üretmeye elverişli değildir. Kişi, yaşama karşı

¹⁹ age, 99.

²⁰ age, 100.

eleştiren bir tavır alamaz. Sanat ve tiyatro konusunda özgün bir görüş üretemez, eleştiri getiremez.

Ortaçağda Devletin, sanata karşı geliştirdiği bu baskıcı tutumu bir süreliğine, güzellik ve sanata ilişkin görüşlerin felsefe kapsamında ele alınmasına neden olmuştur. Kilise ve din adamları, güzellik kavramını ve sanat anlayışını din öğretisi ile çözümlene çabasında girerler. Ortaçağ yazarları Latin düşünürlerin sözlerini yenilemekle yetinirler. Bu nedenle Ortaçağda tiyatro, yazınsal metin olarak değerlendirilmemiş, edebiyatın bir kolu olarak düşünülmüştür. Ancak bir süre sonra halkın tiyatro tutkusuna karşı koyamayan kilise, yasak kararını düzelterek kaldırır; tiyatro, din öğretisini öğretmek ve yaymak şartıyla Katolik kilisesi tarafından serbest bırakılır. Böylece tiyatroyu yeniden kurallı bir oyuna, yani sanata dönüştüren, oyunun yazılı ögesini vurgulayan kilise olur. “Bunun ilk örnekleri, Kitabı Mukaddes'ten belli bölümlerin sahne etkileri de gözetilerek seslendirilmesiydi. Bu seslendirme daha sonra 10. yüzyılda oyuncular ve diyaloglarla gerçek bir canlandırmaya dönüştü. 13. yüzyıldan sonrada tiyatro oyunları manastırların dışına yayıldı; artık kent yönetimleri de oyunların yapım giderlerini üstleniyordu. Dinsel tiyatronun manastır dışında gelişen birbirine bağlı bir dizi kısa oyunlardan oluşan dizilerdi ve 2-3 gün boyunca oynanıyordu. Gizem oyunlarının sahnelenmesini de loncalar gibi özel kentsel örgütler üstlenmiştir. Her lonca, kendi zanaatıyla ilişkili olan bir oyunun giderlerini karşılıyordu. Başlangıçta, oyunlar, “ev” adı verilen süslenmiş tahta platformlar üzerinde oynanıyordu. İtalya'da bir alanın ortasında oturan seyirciler, alanın çevresine yerleştirilmiş platformlar üzerinde oynanan oyunu izliyordu. İngiltere'de ise oyunlar araba gibi çekilen pagent adı verilen tekerlekli sahnelerde oynanıyordu.”²¹

Gizem oyunları başlangıçta Latince diyaloglardan oluşurken, sonradan yerel diller yaygınlaştı. Bu da oyunların halk geleneğinden ve mizahi öğelerden yana zenginleşmesini sağladı. Dinsel tiyatronun öteki iki türünden biri mucize oyunları, öbürü ise ibret oyunlarıdır. İbret oyunları ilk kez İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Ortaçağ tiyatro düşüncesi yeni bir görüş üretmemiş, türlerin ayrımı, ahlak eğitimi gibi antik dönem kuramcılarının düşüncelerini yinelemiş, tragedyada yıkımın yazgı olduğunu vurgulamıştır.

²¹ age, 104.

2.2.2. Ortaçağda Yeniden Doğan Tiyatro

Ortaçağda tiyatronun gelişimi çağın sonlarına rastlamaktadır. Bu gelişim ekonomik ve politik değişikliklerin olmasından, özellikle kentlerin büyümesi ve yardım kurumlarının oluşmasından sonra olur. Yardım kurumları XI. ve XII. yüzyılda birçok zanaatkâr, fırıncı, biracı, mücevherci ve terzinin bir araya gelerek çalışma koşullarını, maaşları, ürünlerin kalitelerini ve diğer koşulları denetlemek için loncalar kurarlar. Bu kurumların doğuşu ile kentlerin gelişmesi koşut olmuştur. Önceden kentler, yerel derebeyliğin yönetimindeydi. Fakat ticaret ve üretim geliştikçe kentler güçlenip ayrıcalık sahibi oldular ve kendilerini yönetmeye başladılar. Bundan sonra yönetici güç esnaf loncalarında kaldı. Bunlar genellikle valiyi ve kent yönetim kurulunu kendi üyelerinden seçerlerdi. Bu kurumların gelişmesi derebeyliği çökertti. Böylelikle krallar ve prensler, derebeyleri üzerinde söz sahibi oldular. Kentler prenslere vergi ödediler, bunun karşılığında korunup üretim ve ticaretin gelişmesi için elverişli durumların yaratılmasını sağladılar. Üniversiteler de Ortaçağ sonlarının biçim almasında önemli bir rol oynadılar. XII. yüzyıl sonlarında üniversiteler kuruldu ve manastırların yerini alarak önemli eğitim merkezleri oldular. Üniversiteler kiliseye karşı olmamakla birlikte, laik eğitimi harekete geçirdiler.²²

1300 yılına gelindiğinde o zamana kadar toplumdaki yeri tartışılmaz olan kilise artık sorgulanmaya ve Ortaçağın sonlarında yetkisini diğer kurumlarla paylaşmaya başladı. Laikliğe ilgi giderek artıyordu. Ortaçağ kavram ve uygulamalarının diğer düşüncelerle birlikte yaşadığı bu geçiş ve değişiklik dönemi Rönesans'ı doğuracaktı. Bununla beraber, Geç Ortaçağ süresince, tiyatro daha çok dinsel olarak sürdü ve asıl teatral gösterimler kilisede evrimleşti. Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Batı Avrupa'daki tiyatro, kaynağını Roma mim'lerinin kalıntıları, saz şairliği, popüler şenlikler, pagan törenleri ve Hıristiyan törenlerinden alarak ortaya çıkar. Bilgeliğinin yeniden canlandırılması ve doğa'nın ritmine bir uyum sağlamak anlamına gelen Pagan Törenleri, uzunca bir süre kilise tarafından yasaklansa da en sonunda bugünkü kilise riyuellerinin içinde kendini göstermektedir.

²² age, 107.

Eski doğa tabanlı dinlerde olduğu gibi doğa'nın döngülerini takip eden sadık pagan, doğayla uyumlaşır. Pagan kendinin doğanın eşsiz bir parçası olduğunu bilir. Bu haliyle pagan doğayı meta haline getiren akımların karşısında anarşist bir duruş da sergiler. Tanrılara ya da tanrıçalara tapmak değildir yaptığı. Pagan tanrıça'nın bir görüntüsü olarak çeşitli tanrıçaları onurlandırır. Bu erkek tanrı için de geçerlidir. Kökenlerini eski dinlerden alsa da neo-paganizm, günümüzde bu bilgeliğin devamıdır ve bu şekilde doğayla uyumlaşmak için yapılır.

Ortaçağda eski doğa temelli bu paganlara kilise tarafından yasaklama gelmesiyle, 'Engizisyon' ve 'Cadı Avı' kavramları ortaya çıkar.

Bu dönemde insanlar, olmadık şeylerle suçlanırlar. Özellikle kadınlar, "cadılık", "büyücülük" suçlamalarıyla karşı karşıya kalmış, sonunda da Engizisyon mahkemeleri kararıyla yanan odun yığınları üstünde can vermişlerdir. Kadınların tüm suçu ve günahı, erkek egemen toplumlarda, erkeklerden farklı bir vücut yapısına sahip olmalarıdır. Bu farklı beden ve farklı yapı, günahın kaynağı olarak algılanmakta idi. Kilise, kitleler üzerindeki egemenliğini korumak, sürdürmek ve pekiştirmek için önce büyücülüğü din dışı saymış, sonra da karşıtlarını büyücülükle suçlamıştır. Büyücülerin Şeytan'la ve kötü ruhlarla işbirliği yaptığı ileri sürülmüştür. Bu görüş, kilisenin çaba ve baskılarıyla uzun süre toplumda kabul görmüştür. Aynı zamanda büyücülük, 'kâfirlik' olarak kabul edilmiştir. Hıristiyan yazarlar ise, büyücülüğü paganlığın bir kalıntısı olarak değerlendirmişler ve bu inancı ortadan kaldırmak için mücadele etmişlerdir.

Mim oyunları çoğunlukla ve büyük bir ihtimalle masalcılar, dalkavuklar, taklakçılar, hokkabazlar, ip cambazları ve hünerli hayvan gösterimcileriydiler. Nerede seyirci bulabilirlerse temsil verirdiler. Onlar, başından beri kilise tarafından kabul edilmediler. IX. yüzyılda mim, oyuncular ve oyunbazlar gibi terimler din dışı gösterimciler için kullanıldı. Adları kötüye çıkan bu oyuncular toplumdan dışlanmalarına, kilise fermanı çıkarılarak afroz edilmelerine rağmen özellikle etkin oldular ve çoğaldılar.

"Roma etkisi az olan Kuzey Avrupa'da V.Yüzyıldan VII. veya VIII. yüzyıla kadar başka tür gösterimciler; ozan, ortaya çıktı. Ozan, Germen kabilelerinden olan kahramanlar üzerine söylenceler anlatan bir şarkıcıydı. VII. ve VIII. yüzyılda Germen kabilelerinin Hıristiyanlaştırılmasından sonra ozan kilise tarafından kabul

edilmedi. VIII. yüzyıldan sonra bir zamanların şerefli ozanı, mimler ile aynı sınıfa itilip gözden düştü.”²³

Batı Avrupa'nın her tarafında birçok şenlik yapılırdı. Çoğu zaman bu şenliklere gezgin eğlendiriciler gelirdi, fakat bu şenliklerin çoğu asırlık eski pagan ayinlerinin kalıntılarıydı. Kilise bu şenlikleri durdurmakta pek başarılı olamadı, çünkü o sırada pek az Hıristiyan vardı. Birçoğu zor kullanılarak Hıristiyan yapılmışlar ya da kendi hükümdarları Hıristiyan olduğu için din değiştirmişlerdi. Bu durumda birçok pagan ayininin Hıristiyan törenlerine girmesi çok büyük bir sürpriz olmadı.

Ortaçağda tiyatro düşüncesi, tiyatroyu suçlama biçiminde gelişti. Tiyatro gösterileri yasaklanmış olduğundan, tiyatro ile ilgili düşünce de üretilmedi. Yalnızca okullarda Latince öğrenimine bağlı olarak okutulan Latin ozanlarının oyunları bilinmekte, yazınla ilgili incelemelerde bu oyunların özelliklerinden söz edilmektedir. Öte yandan din adamları, halkın tiyatro sevgisinin içten içe yaşadığını gözlemledikleri için, her fırsatta bu sanatı suçlamış, tiyatronun zararlı etkilerine karşı uyarılarda bulunmuşlardır.

Ortaçağda devlet erkini Kilise insanları oluşturmaktaydı. Devletin de tiyatro ile olan ilişkisini bu dönemde Kilise insanları; papalar ve papazlar kurgulamaktaydı. Bu dönemde Hıristiyan düşüncesi ise dinsel öğreti ile sınırlandırılmıştır. Kişi, bu öğretinin kurallarını bilmek ve onlara uymakla yükümlüdür. Özgür yaratma ve özgün düşünme, Hıristiyanlığın yaşam anlayışına aykırıdır. Bu anlayışa göre insan kul olduğunu aklından çıkarmamalıdır. Doğarken beraberinde getirdiği günahlardan arınmak için tüm zamanını Tanrıya yakarmakla geçirmelidir. Bağışlanmayı hak etmek için yaşantısını Kilisenin buyruğuna göre düzenlemelidir. Boyun eğerek, ahlak ve din kurallarına uyararak, bedeninin tüm isteklerinden vazgeçerek kurtulma olasılığı vardır. İnsanın ilgisi bu kurtuluşun gerçekleşeceği öteki dünyaya dönük olmalıdır. Bu durumda dünyasal gerçekleri, duyumsal zevkleri kurcalayan sanatlarla uğraşması doğru olmaz. Sanat ancak dinsel öğretiyi desteklediği, dinsel gerçeklere yöneldiği zaman geçerlidir. Sanat düşüncesi, sanat yaratısını Tanrısal yaratıya yaklaştığı ölçüde önemser.

Tiyatro ise dünyasal gerçeklere yönelik bir eğlence sanatıdır. Tanrısal yaklaşan genel sanat kapsamı içinde ele alınamaz. Saint Augustine, sanatı Tanrısal

²³ age, 108.

bir eylem olarak yücelttiği halde tiyatro gösterilerini kuşku ile karşılamıştır. Platon'un bu konudaki görüşlerini benimseyen Saint Augustine trajik sahne oyunlarının ayartıcı olduğunu, ruhu tuzağına düşürüp yozlaştırdığını söylemiş, bazı heyecanları kurutacak yerde beslediğini söyleyerek tiyatronun sakıncalarını belirtmiştir.

Ortaçağda, Kilisenin tiyatroya karşı tavrı tümünden düşmancadır. Kilise Babaları, şiiri ve tiyatroyu toplum ahlakına aykırı bulduklarını ifade ederler. Bir yazar da tiyatroya “Şeytanın Kilisesi” adını verir. Tiyatro yasaklanmış olduğu halde, kaçamak olarak oynanan halk oyunlarına karşı üst üste yeni yasaklar, bildiriler ve buyruklar yayınlanmıştır. İ.S. 300'den başlayarak kilise yasaları Hıristiyanları tiyatro gösterimlerine gitmekten bu nedenlerden dolayı caydırmaya çalışırlar. Ve kutsal günlerde kilise yerine tiyatroya giden herkesin ‘aforo’ edileceği kararını alırlar. Oyuncular mesleklerinden vazgeçme yemini etmedikçe kilise ayinlerine katılmaktan men edilirler. Bu karar XVIII. yüzyıla kadar birçok yerde uygulanır.²⁴ Ortaçağda Tiyatro, en az üç nedenden Hıristiyanların başta gelen hedefi oldu. Birincisi, tiyatronun pagan tanrılarının şenlikleriyle bir bağı vardı. İkincisi, papazlara göre, mimlerin açık saçıklığı kilise papazlarının ahlak duygusunu incitiyordu. Üçüncüsü, mimler çoğunlukla ‘vaftiz’ etme ‘şarap’ ve ‘ekmek ayini’ gibi Hıristiyan törenlerini gülünçleştiriyorlardı.

2.2.3. Kilisenin Tiyatroyu Kendine Araç Edinmesi

Ortaçağda, istismara müsait ne varsa, hepsine el koyan kilise en mükemmel propaganda vasıtası olan tiyatroyu yasaklamasına rağmen kendine araç etmesini bildi. Bugün Katolik kilisesinde oluşan dinsel tiyatronun kökü ayinlerden gelmektedir. Yasaklarla bir yere varılamayacağını anlayan kilise insanları, Ortaçağın okuma yazması olamyan ‘cahil’ halka kendi ideolojilerini, tiyatro sanatının yöntemlerini kullanarak öğretmeyi seçti.

“Ortaçağın başında kilisede iki çeşit ayin vardır; ‘**Mass**’ ve ‘**Saatler**.’ Mass iki bölümden ibaretti; giriş, ekmek ve şarapla kutsama. Giriş bölümü tümüyle ‘**dua**’ ve ‘**ibadetten**’ ibaretti. İkinci bölümü oluşturan ‘**kutsama**’ ibadetin değişmez odağı ve ekseni olduğu için pek az değişiklik göstermişti. Saatler ayininin tiyatro oyununun

²⁴ age, 110.

ortaya çıkmasında rolü çoktur. Çünkü bu ayinde zorunlu olarak yapılan ibadetler olmadığından ve konuları günden güne değiştiğinden, Hıristiyan oyunlarının içinde bulunan olayları yansıtır.²⁵

Mass töreninin içinde meleklerle üç Meryem arasında geçen dört dizelik Latince bir konuşma, Kilise tiyatrosunun temeli olarak görülür. Onuncu yüzyılda aşağı yukarı her Mass töreni sonunda, “Quem Quaeritis” diye adlandırılan Meleklerle üç Meryem konuşması bir tiyatro oyunu gibi oynanırdı. Yanına mezara benzeyen bir yer yapılmıştır. İsa'nın vücudu yerine bir haç beze sarılıp mezara konulur. Meleği canlandıran papaz İsa'nın vücudunu yağlamaya gelen üç kadını canlandıran papazlara Latince olarak şöyle sorar:

Melek: Ey Hıristiyan, bu mezarda kimi arıyorsunuz? Üç Meryemler: Çarmıha gerilmiş Nazarethli İsa'yı, ey göksel varlıklar.

Melek: O burada değil, buyruldu ve göğe çıktı. Gidin bildirin. O.²⁶ mezarından göğe yükselmiştir

Bu küçük oyun öylesine ilgi çekmiş, öylesine yayılmış ki papazlar buna benzer başka oyunlar düşünmek, bulmak gereğini duymuşlar. Bu oyundan, kilisenin Hıristiyanları, tiyatro yardımıyla halkı eğitmek yolunu tuttuğu açıkça anlaşılıyor. Halkın oyun seyretme isteğinin önlenemeyeceği görülerek ahlaka aykırı, yasak tiyatronun yerine din adamlarının yönettiği, kiliseye yardımcı bir tiyatronun geçirilmesi uygun bulunmuş olmalı. Dinsel oyunların sayıları arttıkça, kiliselere İsa'nın mezarından başka dekorların da girdiği görüldü. **Cennet, Cehennem, limbo*, Pilate'm** evi, Kudüs Tapınağı** gibi dekorlar kiliseleri doldurmaya başladı.

Kilisenin kendi içinde doğup gelişen bir şenlik olan Soytarılar Bayramı. Kilisenin alt basamaklarındaki papazların basit bir eğlencesi olarak başladığı, sonradan tehlikeleştiği kaynaklardan anlaşılıyor. Tiyatro kiliseye iyice yerleştiği sırada, XII. yüzyılda genç papazlar kasabanın en aptal kişisini soytarılar kralı değil de, soytarılar Piskoposu seçiyorlardı. Daha ileri giderek soytarılar Papazı dedikleri bile oluyordu. Kilise içinde açık saçık küfürler söylemeye, ahlak kurallarına sığmayacak danslar etmeye başlıyorlar, sunağın önünde zar atıyor, kâğıt oynuyorlardı. Dinsel törenleri alaya alan, gülünçleştiren gösteriler düzenliyorlardı. XII. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar pek çok kereler kilise ileri gelenleri bu saygısızlığa bir son vermenin yollarını aradılar. Ama hem halk hem de papazlar

²⁵ age, 100.

²⁶ Oscar Gross Broket, Türkçe baskıyı Yayına Hazırlayan: İnönü Bayramoğlu, **Tiyatro Tarihi**, (Dost Kitapevi,1923), 101.

Soytarılar Bayramını çok seviyorlardı. Onun için de kilise içindeki eşekli şenliklere kolay kolay son verilemedi.

Zamanla kilise oyunları kilise dışında oynanmaya başladı. Bu konu hakkında sık sık ileri sürülen görüş şudur: Dekorlar çoğalana, oyunlara cehennemle şeytanla ilgili komedi öğeleri girene kadar, Ortaçağ tiyatrosu kilisenin içinde kalmıştır; ama işe komedi karışınca, kilisenin önderleri tiyatroyu kapı dışarı edip Pazaryerine atmışlar, oyunları papazların değil de, loncaların, esnaf birliklerinin düzenlemelerini istemişlerdir.

Bununla birlikte Ortaçağda, pazaryeri kilise dışındaki tek oyun yeri değildi. “Fransızlar kimi zaman eski büyük tiyatroları da kullandılar. İtalyanlar kimi dinsel oyunlarını Roma’daki Colosseum’da oynadılar. İspanyollar büyük kentlerindeki avlularından yararlandılar. İngiliz loncalarının kendi lonca hall’lerinde (büyük salon) oynadıkları da olurdu. Ama çoğunlukla tekerlekli sahneleriyle şehrin içinde dolaşırlardı. Pazaryerlerinde çok gösterişli, çok masraflı oyunlar düzenlenirmiş; çeşitli sahne makineleri kullanılmış. Sahneye havuz yapılıp içinde gemi yüzdürüldüğü bile olurmuş. Önceleri hep erkek olan, sonraları aralarına kadınların, çocukların da katıldığı oyunculara para verilirmiş.²⁷

İngiltere çok ilgi çekici bir oyun çeşidi yaratmıştı. Oyunlar araba gibi çekilebilen tekerlekli sahneler üstünde oynanıyordu. XI.-XII. yüzyıllarda kiliselerde oynanan dinsel oyunların kilise dışına çıkarılması gerekince, büyük Pazaryeri olmayan, ya da pek az olan İngilizler, oyunları da seyircileri de bölmek yoluna gittiler. Kentin büyüklerinin düzenlediği bir programa göre uzun bir oyunun her bölümünü ayrı bir loncanın işçileri hazırlıyordu. Oyun oynanacağı zaman seyirciler kentin belli yerlerine toplanıyor sahne sırasına göre birbirini izleyen arabalar gelip hazırladıkları bölümü oynuyor, bitince yine o bölümü oynamak üzere bir sonraki durağa gidiyorlardı. Önceleri Kilise desteği ile incilden seçilen bölümlerin canlandırılması şeklinde gelişen Ortaçağ Kilise oyunları, meslek gruplarına ait locaların desteği ile de daha özgün bir hal almıştır.

Tiyatronun olanaklarını kullanarak dini öğretilerini yaymaya devam eden kilise adamları, kendi denetiminde gelişecek bir loca tiyatrosunun teşviki ile de halkı daha çok kiliseye yaklaştırmayı amaçlamakta idi.

²⁷ age, 116.

2.3. Rönesans İle Değişen Devlet-Tiyatro İlişkisi

Rönesans tiyatrosu İtalya'da başladı, ama en önemli ürünlerini Rönesans'ı geç yaşayan İngiltere gibi ülkeler verdi. 15. yüzyılda İtalya'da Plautus, Terentius ve Seneca'nın oyunları yeniden okunmaya başlamıştır. Yüzyılın sonuna doğru bu yazarların oyunları önce Roma, sonra Ferrara'da sahnelenmiştir. İtalyan Rönesans tiyatrosu, mimarlık açısından da klasik tiyatroya öykünüyordu. 1414'te, Romal mimar Vitruvius'un Mimarlık Üzerine adlı kitabı keşfedildi ve Avrupa dillerine çevrildi. Bu yapıya dayanılarak İtalya'da Roma tiyatroları inşa edilmeye başlandı. Bu çalışmaların ürünü olan Venedikli mimar Andrea Palladio'nun tasarlayıp 1585'te Vincenzo Scamozzi'nin tamamladığı Vicenza'da ki Olimpico Tiyatrosu, Avrupa'nın günümüze ulaşan en eski kapalı tiyatrosudur. Scamozzi, geri plandaki kemerlerin arkasına, sokak sahnelerini gösteren üç boyutlu perspektif panoları yerleştirmişti. Rönesans tiyatrosunun en özgün yönlerinden bir de perspektife verdiği önemdir.

Rönesans döneminin başında İtalyan tiyatrosu fazla kuralcı bir yola sapmış, klasik ölçülere ve Aristoteles'in zaman, mekan ve eylem birliği ölçütüne bağlı kalma adına uzun bir süre cansız ürünler vermiştir. Gene de Plautus'un açık saçık komedyaları, bu dönemde, Aristo ve Ruzzante gibi iki önemli yazara esin kaynağı oldu. İtalyan tiyatrosuna ulusal bir dil ve yerel karakterler kazandıran bu iki yazardan sonra, İtalyan'ın dünya tiyatrosuna en önemli katkısı olan Commedia dell'arte doğdu. Canlı bir halk tiyatrosu geleneğine dayanan ve farklı öğeleri bütünleştiren Commedia dell'arte edebi bir metne değil, doğaçlama oyunculuğuna dayanan bir tiyatro türüydü. Kökenleri ortaçağ cambazlığına, mime ve fabula Atellana'ya değin götürülebilecek olan Commedia dell'arte'nin yeniliği, topluluk oyununa dayanmasıydı. Sürekli bir arada çalışan ve çok uzun bir süre aynı rolü oynayan oyuncular, daha öncesi eşi görülmemiş bir virtüözlük düzeyine ulaşabiliyordu. Oyunlarda senaryo vardı, ama her oyuncu diyalogun kendine düşen bölümünü zaman içinde istediği gibi geliştirebiliyordu. Venedikli pinti tüccar Pantalone gibi bütün tiyatroya mal olacak tipleri Commedia dell'arte yarattı. Profesyonel kadın oyuncu kullanan ilk tiyatrodaki Commedia dell'arte'ydi. İtalyan tiyatrosu 16. yüzyılda sahneyi edebiyattan arındırırken, İspanya da tam tersini yaptı; tiyatroyu yeniden edebileştirdi, en önemli

edebiyat ürünlerini tiyatro alanında verdi. İspanya Reform hareketinden etkilenmediği için, eski dinsel tiyatro, auto sacramental (ayin oyunu) adıyla devam etti. Bu tek perdelik oyunlar, öteki ülkelerde dinsel tiyatroyu gülünçleştiren öğelerden arındırıldığı için, İspanya'nın en iyi şairleri de bu alanda yeteneklerini denemekten çekinmediler. Ülkenin ilk sabit tiyatroları da, İspanyol edebiyatının Altın çağ olarak anılan bu dönemde yapıldı. İspanyol tiyatrosu, kendini klasikçiliğin kurallarıyla sınırlamamasıyla İtalyan tiyatrosundan farklıydı. Duyguya, lirizme, tutkulu eylemlere yer veriyordu. En önemli yazarları, orta sınıf törelerini ve entrikalarını konu alan özgün bir İspanyol türü olan perdelerin ve kılıç oyunu tarzında binden çok yapıt yazmış olan Lope de Vega ile İspanyol barok üslubunun en tipik temsilcisi olan Calderon'dur. İtalyan Rönesansı'nın etkisi İngiltere'de daha geç ve daha zayıf hissedildi. Bu yüzden, Elizabeth dönemi (1558- 1603) yalnızca tiyatrodan değil, genel olarak edebiyatta özgün İngiliz geleneğinde kurulduğu yıllar oldu. Aslında bu dönemde İngiliz tiyatrosu karşıt etkilere açık durumdaydı: Bir yandan Protestan kilisesinin nüfuzunu kırmak için Corpus Christi Yortusu'nu kutlamak yasaklanmış, bu da gizem ve ibret oyunlarının gerilemesine yol açmıştır. Öte yandan, saray tiyatroyu İngiliz ulusak kimliğini pekiştirmek içinde kullanmak istiyordu. Bütün bunlara karşı, Avrupa'daki düşünsel, ahlaki ve dinsel çatışmaların özgürleştirici etkisi de 16. yüzyılın sonuna doğru şiddetlendi. Bunun sonucunda ortaya tiyatro da bu gerilimli, yeniliklere açık ruh halini yansıtıyordu. İngiliz tiyatrosu, kendi özgün ortaçağ geleneğinden aldığı mirası kara Avrupa'sının daha incelmış buluşlarıyla kaynaştırarak, saray tiyatrosunun sınırlarını aşan, toplumun her kesimine seslenebilen bir sanat türü yarattı. Marlovu'un, Shakespeare'nin, Beaumont ve Fletcher'in oyunlarını herkes izleyebiliyordu. İngiltere'de de ilk tiyatrolar, 1576'dan başlayarak Elizabeth döneminde kuruldu. Bu ilk tiyatrolar, daha önce oyunların sahnelendiği han avlularının biraz daha geliştirilmiş biçimiydi; seyirciler, üstü açık bir yapı içinde, yükseltilmiş bir tahta platformdan oluşan sahnenin üç yanında bulunan sıralarda oturuyordu. İzleyicilerle oyuncular arasındaki alış veriş, İtalyan tiyatrosundan daha fazlaydı. Buna karşılık biletler de daha ucuzdu. 1590'larda her tiyatro soylu bir kişinin desteğiyle işletiliyordu. İtalyan tiyatrosundan bir farkı da, kadın oyuncuların olmamasıdır. Kadın rollerini çoğu zaman erkek oyuncular üstleniyordu. "Elizabeth'ten sonra gelen James döneminde (1603-25), tiyatro içerik olarak klasikçiliğe daha çok yaklaşırken, konu zenginliğini ve ufuk genişliğini de yitirmeye başladı. Bu dönemde, Ben Janson, John Ford, John Webster ve John Lyly

gibi yazarlar zaman, mekan ve eylem birliği kurallarına önem verirken, trajedi ve komediyi de birbirinden daha kesin çizgilerle ayırdılar. 17. yüzyılın ortalarına doğru İngiliz tiyatrosu, maske ve dekor gibi görsel öğelere daha çok yer vermeye başlamıştı. 1642'deki burjuva devriminden sonra tiyatrolar kapatıldı ve sahne sanatı çok uzun bir süre eski canlılığına kavuşamadı.”²⁸

Fransa'da düzenli tiyatro toplulukları 16. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bunların repertuarında, ibret ve mucize oyunları kadar, kaba bürlesk ve parodiler de yer alıyordu. Ama Fransa'nın öbür Avrupa ülkeleri gibi özgün bir yerel tiyatro geleneği yoktu. Bu yüzden İtalyan Rönesansı'nın etkisini kolayca benimsedi. “17. yüzyılda ülkenin güçlü bir merkezi yönetim altında birleşmesini sağlayan Başbakan Kardinal Richelieu, en gelişmiş sahne teknolojisini içeren bir tiyatro binası yaptırdı. Richelieu, trajedi ile komedinin birbirinden ayrılması, tiyatrodan traji-komik öğelerin atılması içinde çalıştı. Ama dönemin üç önemli yazarından biri olan Corneille'in Le Cid'i Kardinalin yerleştirmeye çalıştığı klasik birlik kurallarını hiçe sayan bir trajikomediydi. Corneille'in rakibi Racine ise klasikçi kuralların içinde kalarak trajediye romantik bir ton kazandırdı.”²⁹ Konularını Yunan-Roma mitolojisinden ve tarihten alan bu iki yazara karşılık Moliere, Fransız toplumunun gündelik yaşamından aldığı tiplerle kendi çağını aşan bir modern komedi anlayışının kurucusu oldu. Üstelik dönemin en sevilen oyun yazarıydı.

17. yüzyılda Avrupa'nın başka ülkelerinde de ulusal tiyatrolar kuruldu. Ama bunların çoğu, sınırlı bir izleyici kesimine seslenebilen saray tiyatroları olarak kalacaktı. Opera ve balede gene aynı dönemde, soylu sınıfın seyirlik sanatları olarak gelişmişti. “17. yüzyılın ikinci yarısında, İngiliz Restorasyon dönemi (1660-85) tiyatrosu Elizabeth dönemine geri dönmek istediye de, İngiliz aristokrasisinin soğuk mizah anlayışını yansıtan bir töre komedisinden öteye gidemedi. Restorasyon tiyatrosunun en başarılı örneği sayılan William Congreve'in The Way of the World'ü (Dünyanın Hali) bile günümüzde sahnelenmektedir. İtalyan tiyatrosunun en önemli yazarı 18. yüzyılın ortasında birçok komedi kaleme alan Carlo Goldoni'dir.”³⁰

Dinsel oyunların içindeki din dışı unsurlar, Paris'te 1548 yılında saray tarafından yasaklanmış, aynı buyrukla, bir kardeşlik örgütü olan Confréie de la Passion'a kentlerde ve kent çevrelerinde oyun oynanması için tekel hakkı tanınmıştır. Bu

²⁸ age, 283-286.

²⁹ age, 219.

³⁰ age, 219-245.

buyruğa göre, Paris'te oyun oynamak isteyen topluluklar, Confrérie'den izin almak zorundaydılar. Paris dışında da gezici topluluklar vardı. Bunlar profesyoneldiler. Kilise baskısından kurtulmaya çalışan tiyatronun da öncüsüdür. Rönesans tiyatrosu İtalya'da başladı, ama en önemli ürünlerini Rönesans'ı geç yaşayan İngiltere gibi ülkeler verdi.

15. yüzyılda İtalya'da Plautus, Terentius ve Seneca'nın oyunları yeniden okunmaya başlamıştır. Yüzyılın sonuna doğru bu yazarların oyunları önce Roma, sonra Ferrara'da sahnelenmiştir. İtalyan Rönesans tiyatrosu, mimarlık açısından da klasik tiyatroya öykünüyordu. 1414'te, Romalı mimar Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine* adlı kitabı keşfedildi ve Avrupa dillerine çevrildi. Bu yapıta dayanılarak İtalya'da Roma tiyatroları inşa edilmeye başladı. Bu çalışmaların ürünü olan Venedik'li mimar Andrea Palladio'nun tasarlayıp 1585'te Vincenzo Scamozzi'nin tamamladığı Vincenzo'daki *Olimpico Tiyatrosu*, Avrupa'nın günümüze ulaşan en eski kapalı tiyatrosudur. Scamozzi, geri plandaki kemerlerin arkasına, sokak sahnelerini gösteren üç boyutlu perspektif panoları yerleştirmişti.

İngiltere'de amatörlerle yarışta geri kalan profesyoneller 1469 yılında Londra'da bir lonca oluştururlar. Bunun yanı sıra, soyluların koruyuculuğuna sığınır. Saray da bu topluluklarla ilgilenir. VII. Henry'nin, King's Men adlı bir topluluğu vardı. Bu topluluğun oyuncularını sarayda görev almakla birlikte, bağımsız hareket edebiliyorlardı. Sarayda temsil vermedikleri dönemlerde, kralın arması altında temsil vermek üzere yollara koyulurlardı. Kral arması onları Püritanlerin saldırılarına karşı bir ölçüde koruyordu.

İtalya'da Medici ailesi, Rönesans döneminin önde gelen sanat koruyucularını barındıran bir ailedir. İtalya'da soylular tiyatro ile amatör olarak ilgileniyorlar. Sarayda ve konaklarda inşa edilen sahnelerde oyunlar sergiliyorlardı. Profesyonel *Commedia dell'arte* toplulukları da bu dönemde ortaya çıkmışlardır. Ön önemli *Commedia dell'arte* topluluğu, 1570'ten önce temsiller sunmaya başlayan "I Gelosi" idi.

İspanya'da ise profesyonel topluluklar 1550'lerden önce etkinlik göstermeye başlamışlardır. 1550 yılı aynı zamanda, Confrérie de la Panssion'un Paris'te Hotel de Bourgogne'de ilk yerleşik tiyatroyu kurduğu yıldır.³¹

³¹ Tahsin Korun, 'Devlet Tiyatro İlişkisi', 25.

2.3.1. Rönesans'ta Devlet-Tiyatro İlişkisi

İtalya'da *Commedia dell' arte* gelişirken seçkinlerin gerçekleştirdikleri amatör temsiller de sürüp gidiyordu. Ancak bu temsiller tiyatro tekniği dışında pek bir yenilik getirmiyordu. Buna karşılık, İspanya'da tiyatro, nitelikli oyunlarla ilginç bir gelişme gösteriyordu. Almanya henüz büyük atılımlara hazır değildi. Bu sırada, bir üniversiteli aydın olan Johannes Velten, aynı zamanda bir tiyatro profesyoneli olarak dikkat çekiyordu. Carl Andreas Paulsen, 1660 yılında kurulan bir gezginci tiyatro topluluğunu, 1678 yılında ölümüne değin yönetmişti. Bu topluluğun önemi, kadın oyuncuya görev veren ilk Alman topluluğu olmasından kaynaklanmaktadır.

Fransa ise Cofrérie'nin tekeli kırılmamıştı. Hotel de Bourgogne'ü profesyonel topluluklara kiraya veriyordu. Oyuncu yönetmen Valleran le Comte da uzun uğraşlar sonucunda Hotel'i kiraladı ve Fransa'da profesyonelliğin gelişmesinde öncülük yaptı. Valleran, Alexandre Hardy'ye oyunlar yazdırarak bir yazarla birlikte çalışma konusunda da öncülük yapmıştır. Yapımcılık işinin kurumsallaşmasında da önemli katkıları bulunan Valleran'dan sonra daha birçok profesyonel topluluk Hotel'i kiralamıştır. 1632 yılında, Kardinal Richelien'nün de yardımıyla Confrérie'nin tekeli kırılabilmiştir.

İngiltere'ye gelince, Londra'da birçok topluluk etkinlik sergiliyordu. Bir tiyatro dosttu olan Elisabeth'ten sonra tahta geçen I.James de tiyatronun benimsenmesi için çalışmış ve bunu sağlamıştır. Ancak bu sırada, tiyatro düşmanı olan Püritenler de kendilerine düşecek bir fırsat için beklemekteydiler. 1625'te, topluluklarda Admiral's Men dağıldı ve sonra Prince Henry's Men adı ile yeniden toparlandı. Shakespeare'in topluluğu olan Chamberlain's Men, 1642'de tiyatroların kapatılmasına kadar, kırk sekiz yıl boyunca etkinliğini sürdürmüştür. King's Men de dinelen bu topluluk, mirasçılar ve hak sahibi oyuncular tarafından yönetiliyordu. Pay sahibi yalnızca kazançtan pay almıyor, aynı zamanda topluluğun giysileri, dekorları, donanımları ve oyun metinleri üzerinde de hak sahibi oluyorlardı. 1625'de I.Charles tahta çıktığında, en önemli topluluk yine King's Men olarak kabul ediliyordu. Bu toplulukta otuz beş büyük oyuncu ile bilinmeyen sayıda çocuk oyuncu bulunuyordu. 1636 yılından başlayarak topluluklar, bir yandan salgın hastalıklar, bir yandan da püritanların saldırılarıyla boğuşmak zorunda kaldılar. 1642'de iç savaş başladı ve

parlamento püritanların denetimine geçti. Tiyatrolar kapandı. Topluluklar dağıtıldı. 1644'te Globe, 1647'de Blackfriars, 1649'da Fortune tiyatroları yıkıldı.

Yüzyılın ortalarında, Fransa'da profesyonellik çok gelişmişti. Oyuncular gelirden de pay alıyorlardı. Molière'in taşrada çalışan topluluğunda dört kadın, altı erkek oyuncu bulunuyordu. Kral XIV. Louis'in kardeşi, Molière'i Paris'e çağırdı. Molière ve topluluğu ilk kez 24 Ekim 1658'de kralın karşısında temsil verdiler. Bu tarihten yedi yıl sonra (1665) Troupedu Roi (Kralın Topluluğu) adı altında Palais Royal'e yerleştirildiler. Molière 1673'de öldü. Buna rağmen XIV. Louis, topluluğun temsilcilerini sürdürmesini istedi. Louis aynı yıl Molère topluluğu ile Théâtre du Marais'nin birleştirilmelerini buyurdu. Uyrak derhal yerine getirildi. Kral bu kez de Palais Royal'de ve Hotel de Burgokne da etkinliklerini sürdürmekte olan iki topluluğun birleştirilmeleri yolunda bir yasa çıkarttı (1680). İşte bu yasa, Comédie Française'in yasal doğuşunu simgelemektedir. Toplulukların birleşmesi ile oluşan, yerleşik kadroda yirmi sekiz oyuncu (Comediens) bulunmaktadır. Bunların on beşi erkek, on üçü kadındır. 24 Ağustos 1682'de oyuncular için ilk kez emeklilik hakkı getirilmiştir. Bu hak, sahne sanatçılarına sağlanan sosyal güvenliğin ilk örneği sayılmaktadır.

İngiltere'ye gelince, 1650'de yasaklara rağmen Londra'da zaman zaman temsiller verilmekteydi. Ancak, yasaklanan oyuncular ya tutuklanıyorlar, ya da para cezasına çarptırılıyorlardı. 1660'da tahta II. Charles geçti. Bu kral, tiyatroların açılmasını istiyordu. Bu nedenle, iki tiyatro topluluğunun oluşturulması için D'Avenant ve Thomas Killigrew'a tekel hakkı tanıdı. II. Charles, kadınların sahneye çıkmasına da izin verdi.

Bu yüzyılda Rusya'da da ilginç gelişmeler olmaktadır. Çar Aleksey Moskovadaki Luterci kilisenin papazı olan Johann Gottfried Gregory'ye sarayında bir oyun sahnelettirir. Rusya'da batı tarzındaki tiyatronun 1672 yılında verilen "Artaxerxes'in Oyunu" adlı bu temsille başladığı kabul edilmektedir. Söz konusu temsil çarın malikânesinde özel olarak yaptırılan bir sahnede verilmiştir. Johann Gregory, kazandığı bu başarının ardından, 1673 yılında, tüm giderleri çarlık hazinesi tarafından karşılanacak olan bir tiyatro okulu açar.³²

Rönesans dönemi, Avrupanın Tiyatro sanatı adına bugünün temellerini attığı bir dönem olmuştur. Yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı üzere, ülkelere

³² age, 25-27.

başına geçen hükümetlerin, tiyatro sanatına ve tiyatro sanatçısına tanıyacağı, maddi ve yasal olanaklar, ülke sanatının gelişmesine ve doğal olarak halkın kültür seviyesinin yükselmesine olanak yaratmıştır.

2.3.2. XVII. Yüzyılda Devlet-Tiyatro İlişkisi

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Almanya, bağımsız kralların yönetimindeki küçük ve dağınık devletlerden oluşuyordu. Kimi krallar, sanat destekleyerek hem halkı, hem de sanatçıların sevgisini ve saygısını kazanmışlardı. Örneğin, 1740'da tahta geçtikten sonra "Büyük Frederick" olarak anılan II. Frederick'in ilk işi, iki opera binası yaptırmak olmuştur. Bunlardan birincisi Berlin Saray Operası'dır. Diğeri ise Potsdam'daki malikânesindedir. Bu operaların giderleri saray hazinesinden karşılanıyordu. Ancak, yüzyılın ilk yarısında, ülkede yetenekli oyun yazarları yetişmediği için tiyatro, opera ve müzik alanında sağlanan gelişmelere pek ayak uyduramamıştır. Barok dönem yöneticilerinin daha çok müzik ve opera dallarına kol kanat germeleriyle, orta sınıfın daha çok geleneksel koro parçalarını benimsemiş olması da tiyatronun geride kalma nedenlerinden sayılır. Ancak, tiyatro sanatını gerilerde kalışı Lessing, Schiller ve Goethe gibi devlerin ortaya çıkışıyla birlikte son bulmuştur. Bu gelişme etkisini en çok Hamburg, Mannhim ve Weimar gibi merkezlerde göstermiştir. "Hamburg Ulusal Tiyatrosu, Lessing'in danışmanlığında 1767 yılında kurulur. Ancak gerçek anlamda bir ulusal tiyatro değildir. Çünkü devlet ödeneği alması için daha uzunca bir süre beklemesi gerekecektir. Mannhim Ulusal Tiyatrosu ise yazar Iffland yönetiminde 1779 yılında kurulmuştur. Schiller, 1783'de bu tiyatroya tragedya ozanı olarak atanmıştır. Yukarıda adlarını andığımız üç ünlü yazardan Goethe, 1791'de Weimar saray tiyatrosu yöneticiliğine atanmış, bu görevi 22 yıl boyunca sürdürmüştür."³³

Bu yüzyılda Avusturya'da da ilginç gelişmeler olmaktadır. "Avrupa'nın en eski ikinci ulusal tiyatrosu olan Burgtheater, 1776'da II. Coseph'in hükümdarlığı sırasında açılır. İmparator, aynı zamanda tiyatronun yöneticiliğini yapmaktadır. Oyun darını saptamakta, oyuncularını seçmektedir. II. Coseph, 1779 yılında, tiyatroya yardımcı bir devlet işi olarak belirleyen bir tiyatro yasası (Theater Gestz) çıkarmıştır. İmparator bu dönemde, saray tiyatrosu kavramını yerine Ulusal Tiyatro ve Devlet

³³ Oscar Gross Broket, Türkçe baskıyı Yayına Hazırlayan: İnönü Bayramoğlu, **Tiyatro Tarihi**, (Dost Kitapevi,1923), 218-319.

Tiyatrosu kavramlarını getirmiştir. Bu çok önemli bir adımdır. Çünkü tiyatro artık ayrıcalıklı bir sınıfın değil tüm halkın malı sayılmaya başlamıştır.

Fransa'ya gelince, Comédie Française'de *Socétaires* denilen kıdemli oyuncular 1773'de yasal devlet memuru statüsü kazandılar. Bu dönemde yirmi ve otuz yıl görev yapmış Comédie Française oyuncuları, belli bir emeklilik gelirin hak kazanıyorlardı. Elverişli sayılabilecek bu çalışma koşullarının tanınması karşılığında tiyatronun her akşam oyun sergilemesi zorunluluğu getirilmiştir. 1759'da *Aspirants* denilen genç oyuncuların, yönetimle ilgili konularda, kıdemli sanatçılara *Aspirants* yardımcı olmaları istenmiştir. Bu arada, Pensiyoners denilen sözleşmeli oyuncular da emeklilik hakkı kazanmışlardır. Bütün bu sayılanlar, tiyatro çalışanlarının dengeli ve güvenceli bir meslek yaşamına kavuşmaları yolunda atılmış önemli adımlardır. Fransız Devriminden sonra Tiyatro giderek siyasete bulaştı. 1793 yılında yayınlanan bir hükümet bildirisinde Konvansiyon tarafından tanınan tiyatrolardan oyun darlarında siyasal içerikli oyunlara yer vermeleri isteniyordu. Aslında bu bildiri ile istenen, temsillerde devrimin yüceltilmesiydi.”³⁴

Bu dönemde, yeni bir gösterim türü ortaya çıkmıştı. Bu gösterim türünde edilgin seyirci tavrını bırakan halk, Cumhuriyetle ve onun yüksek amaçlarıyla örtüşen marşlar söyleyerek ve devrimi vurgulayan semboller taşıyarak, büyük kitlesel geçit alayları oluşturuyordu. Kısa bir süre sonra, Paris'in geniş alanlarında ve büyük caddelerinde, alegorik adlar taşıyan dev yapımlar sergilenmeye başlanmıştır.

2.3.3. XVIII. Yüzyılda Devlet -Tiyatro İlişkisi

Rusya'ya gelince, Çariçe II. Ykaterina döneminde tiyatro büyük bir gelişme gösterdi. Tüm gösterim sanatlarına ilgi duyan Çariçe, oyunlar da yazmış, bu oyunların çoğu kışlık saraydaki sahnede sergilenmiştir. “Ykaterina, 1773'de daha sonraları Bolşoy Tiyatrosu (Büyük Tiyatro) olarak anılacak tiyatronun yapımını, 1779'da da oyuncu, dansçı ve şancı yetiştirecek okulun kurulmasını buyurmuştur.”³⁵

Görüldüğü gibi Rusya'da da tiyatro saraya bağlı bir devlet işi olarak başlamıştır. XVIII. Yüzyılın sonlarına doğru gelişmeye başlayan taşra tiyatroları ise gerçekte saraya bağlı yerel yönetimcilerin denetimi altında kalmışlardır. Bununla birlikte bu tür tiyatroların, başkentten uzaklaştıkça, belli ölçüde bağımsızlık kazandıkları görülmüştür.

³⁴ age, 319-343.

³⁵ age, 518-520.

Yine Rusya’da, soyluların ve toprak beylerinin sahiplik yaptıkları tiyatrolar, merkez yönetiminin yetki sınırları dışında kalıyorlardı. Bu tarz tiyatroların satıları ve ağırlıkları da giderek yükseliyordu. “XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında bu tip tiyatrolardan yalnızca Moskova’da, on beş topluluk bulunuyordu. Topluluklar tümüyle serflerden oluşuyordu. Saray tiyatrosundan etkilenen soylular ve toprak beyleri, konaklarında tiyatro toplulukları oluşturmuşlardır. Kölelerini de oyuncu, dansçı ve şarkıcı olarak kullanıyorlardı. Genç kadın ve erkek köleler, tiyatro sanatını kırbaç ve sopa yardımıyla öğreniyorlardı. Düzence sağlanması için dayaktan yararlanılıyordu. Kimi zamanlar, efendilerine doyurucu bir gösteri sunma başarısını gösteremeyen dansçılar, gösterinin hemen ardından, konukların gözleri önünde kırbaçtan geçiriliyorlardı. Serf oyuncular, efendilerinin malı sayıldıklarından başka soylulara armağan olarak sunulmaları da söz konusu olabilirdi. Servetini tüketen toprak beyi, topluluğunda bulunan, oyuncularını da satışa çıkarabilirdi.”³⁶ Saray tiyatrolarının yöneticileri, yetenekli oyuncularını ve dansçıları ucuza kapatabilmek için böylesi durumları özenle kollarlardı. Saray tiyatrolarına bu yollardan geçen kimi oyuncu ve dansçılar özgür kılınır, kimileri de kendi özgürlüklerini para karşılığı satın alabilirlerdi. Efendileri tarafından oyunculuğa itilen bu insanlar, hüznü verici yazgılarına rağmen, Rus tiyatrosuna yaptıkları katkı nedeniyle önem kazanmışlardır.

2.3.4. XIX. Yüzyılda Devlet-Tiyatro İlişkisi

19. yüzyıl başlarında, Avrupa’da, “ulusal bilinç” giderek önem kazanır. Almanya, kısa bir süre içinde Avrupa’nın göbeğinde en büyük siyasal gücü oluşturur. İmparatorluğun bu dönemi kırk yedi yıl sürer. Ancak I. Dünya Savaşı’nın sonu, Almanya için bir çöküş olur. Almanya, siyasal birliğini yüzyıllar boyu kuramamasına karşılık, kültürel birliğini sağlayabilmiş bir ülkedir. Bu kültürel birlik, siyasal erk sayesinde değil, sanat koruyuculuğunun küçük ve yalın birimlerinden olan loca, dernek ve birlikler sayesinde sağlanabilmiştir.

Bu yüzyılın Almanya açısından en önemli olayı, Meiningen kasabasında, Saxe-Meiningen dükü tarafından korunan tiyatro topluluğunun, 1870’lerde, uluslar arası düzeyde büyük bir saygınlık kazanmasıdır. “Meiningen sarayındaki ilk düzenli tiyatro topluluğu 1871 yılında oluşturulmuştu. Topluluğun halk tarafından desteklenmesi de özendiriliyordu. Anapara payları satışa çıkarılmış, bu payların

³⁶ age, 518-520.

%4'dü halk tarafından satın alınmıştı. 252 paydaş, sağlanan kazancı düzenli olarak tiyatronun ana parasına geri aktarıyordu. Dük Kral August, tiyatroya yılda 3.000 gulden tutarında bir ödenek veriyordu. Meiningen tiyatrosunun tarihte en büyük koruyucusu Dük II. Georg'dur. Dükün tiyatroyla ilişkisi bütünüyle profesyonel düzeydeydi. Giysi ve çevre tasarımlarını da kendisi yapıyor; yapımın gerçekliğe tam anlamıyla uyması ve inandırıcı olması için tarihsel doğrular üzerinde derin araştırmalara girişiyor; sahne üzerinde ortaya çıkan her türlü soruna akademik bir düzeyde yaklaşıyor; özetle, yapımın her aşamasında değerli katkılar sağlıyordu.”³⁷

19. yüzyılda, tiyatroları genellikle soylular yönetiyordu. Tiyatro yöneticileri, para ve iş konularında profesyonel düzeyde deneyime sahiptiler. Genellikle de toprak ve tarım işlerinde yönetsel bilgi ve deneyimi bulunan, ayrıcalıklı toprak sahipleri sınıfından gelmeydiler. “Saray, devlet ve kentler tarafından korunan tiyatrolar, klasiklerin halk tarafından indirimli olarak seyredilmesi olanağı sağlayan halk gösterimlerini (Volksvorstellungen), 19. Yüzyılda başlatmışlardır.”³⁸ Bunun dışında indirimli halk metinleri düzenleniyordu. Yine bu yüzyılda, tiyatro ekonomisinin özgür gelişimi yolundaki istekler, giderek yoğunluk kazanıyordu. Ticaret özgürlüğü kavramı tiyatroya da yansıyor, böylece tiyatro, kimilerince bir ticaret konusu ve kazanç sağlamaya elverişli bir uğraş olarak görülüyordu.

19.yüzyıl sonlarına doğru, tiyatro çalışanları, sendikaların çatıları altında örgütlenmeye başlamışlardı. İndirimli bilet ve abonman sistemi ile iş yapan etkin ve güçlü seyirci örgütleri ile halk sahneleri ortaya çıkmıştır. İşte, Özgür Halk Sahnesi (Freie Volksbühne) böyle bir seyirci örgütüdür. Bu örgüt, 1890 yılında yine Freie Volksbühne adı ile anılan tiyatro topluluğunu kurmuştur. Özellikle doğalcı türde oyunların seçimi ve sergilenmesi ile Fransada'ki A.Antoine'ın Özgür Tiyatrosu'nu (Théâtre Libre) örnek alan bu sahne, sosyalist düşünceye yakınlaşması açısından Antoine'ın tiyatrosundan ve anlayışından ayrılıyordu. Freie Volksbühne, emekçi kitleleri oyun dağıtıyla, tiyatroya çekmeyi amaçlıyordu. Oyun dağıtımında örneğin, grevci işçileri konu alan Hauptmann'ın *Dokumacılar*'ı gibi oyunları görmek olasıydı. Bununla birlikte, proletarya üzerinde yoğunlaşma düşüncesi bir süre sonra bırakılmıştır. Freie Volksbühne, giderek doğalcılıktan dışavurumculuğa ve diğer sanat akımlarına doğru bir açılıma yönelmiştir. İşçi sınıfı için yapılan tiyatro Marksist yönetmenler bırakılırken ki bunların en önde geleni, bir süre Proleter

³⁷ Dorian,1964, s.214-249. Aktaran: age, 30.

³⁸ age, 351-352.

Tiyatrosu'nun yöneticiliğini yapan Erwin Piscator'dur. Max Reinhardt gibi yönetmenlerin sirk çadırlarında ve stadyumlarda sergiledikleri oyunlarda sergiledikleri oyunlar büyük ilgi görmüştür.³⁹

Fransa'da, Napolyon'un desteğindeki ulusal tiyatrolar, birbirini izleyen turneler düzenliyorlardı. Napolyon, tiyatronun ordu üzerindeki moral düzeltici etkisini görebilen ilk Fransız generaldır. Generalliği döneminde, devletsanatçılarındanoluşan kendisine bağlı tiyatro topluluğu bulunuyordu. Bu topluluk, Akdeniz'i aşarak, Mısır seferine katılan askerlere oyunlar sergilemişlerdi. Napolyon, Danışma Meclisi tarafından kendisine henüz "İmparator" unvanı verilmeden önce 1804 yılında Comédie française ile Théâtre Française'nin yasal yollardan birleştirilmesi için ilkeler belirliyordu. Bu çalışmanın elli maddesi arasında, ulusal tiyatrolarda görevlendirilen sanatçıların toplumsal güvencelerine de verilmişti. Hastalık ya da kaza sonucu mesleği bırakmak zorunda kalan sanatçıya aylık bağlanması konusu da bu güvence kapsamındaydı.⁴⁰

Sanatta ve tiyatroya yardım açısından, bu döneme ilişkin en önemli belge Moskova Yasası'dır. Napolyon, Comédie Française ile ilgili bu yasayı 15 Ekim 1812'de imzalayarak yürürlüğe koymuştur. İmparator'un Moskova seferi sonunda, askeri ve siyasi yönden tam bir yıkımla karşı karşıya bulunduğu sırada, bu yasa ile ilgilenmesi çok ilginçtir. Napolyon, imparatorluklar dönemi sanat koruyuculuğunun tipik bir örneği sayılan bu yasayı, ordusunun beşte dördünü yitirip, Rusya'nın dondurucu soğuğu, karı ve tipiyle boğuştuğu sırada kaleme almıştır. Moskova Yasası tiyatronun belli başlı sorunlarına değinmekte, hükümet ile tiyatronun ilişkisini ve bu arada Comédie Française'nin içyapısını tanımlamakta, sanatçıların aylıklarını belirlemekte ve tiyatronun eğitsel yanı ile ilgilenmektedir.⁴¹ Fransız tiyatrosunun temel işleyişinde, yakın dönemlere kadar söz konusu yasadan yararlanıldığını belirtmekte yarar bulunmaktadır.

19. yüzyıla geçerken Rus Tiyatrosu, yerli sanatçıları ve çeşitlilik gösteren oyun dağarı ile oldukça oturmuş bir yapıya kavuşmuş, örgütlenmesini de tamamlamıştı. Ancak, Çar I. Aleksandr'ın kimi dengesizlikleri, Napolyon'la savaş ve soylular arasında yaşanmakta olan ilerici-gerici kavgası, ne de olsa tiyatro yaşamını olumsuz yönde etkilemekteydi. Toplumsal çatışmaların giderek yoğunluk

³⁹ Vera Lee,1970, s.26., Aktaran: **age**, 30-31.

⁴⁰ **age**, 31.

⁴¹ **age**, 32

kazanmasıyla birlikte halkın istemleri de çoğalmaktaydı. Gösterim sanatlarını en etkili ve güçlü koruyucusu yine saraydı. Bu çevre, yabancı toplulukları ve opera-baleyi izlemekten haz duyuyordu. Yeni yeni oluşmakta bulunan aydın zümre ve liberal bürokrat takımıyla yükselmekte bulunan orta sınıf ile soyluların çocukları ve bir bölük toprak beyi ise tiyatroyu yeğliyordu. Bu sınıf ve zümreler, ulusal oyun dağarına giderek büyümekte olan bir ilgi gösteriyorlardı. Bu dönemde, I. Aleksandr saray tiyatrolarına daha çok ödenek ve bağımsızlık sağlamıştı. Oyuncuların durumları da önemli ölçüde iyileştirilmişti. Bunda soylu amatörlerin sayıca artışı ve birçok aristokratın profesyonel oyunculuğu seçmesi etkili olmuştur. Moskova Çarlık

Tiyatroları Yöneticiliği adı verilen yasal görev ve statü, 1824 yılında kurumsallaşmıştır. Rus tiyatrosunun önemli kurumlarından biri olan Maly Tiyatro (1808), bu dönemde halka çalışmıştır. Söz konusu tiyatro, 1824'te yeni bir yapıya taşınmış ve bundan sonra da Rus tiyatro yaşamının önemli merkezlerinden birini oluşturmuştur. "Bale ve opera gösterileri 1824 yılında yapılan 2000 kişilik Bolşoy Tiyatro'da süregelmiştir. Maly Tiyatro'da ise dram ve komedyalar sahnelenmiştir.

Maly Tiyatro aynı zamanda, Moskova'nın ikinci üniversitesi olarak da anılmıştır. Bunun nedeni tiyatro ile bilim çevresi arasında kurulan sağlıklı ve sağlam ilişki olarak görülmektedir. Ünlü kimi profesörler, bu tiyatronun okuma kurulu üyeliğini üstlenmişlerdir. Buna karşılık çoğu oyuncu, Rus Edebiyat Dostları Derneği'ne üye olmuşlardır. Öğrenciler, Maly Tiyatro'ya rahatlıkla gidip, gelmekteydiler. Dönemin ünlü oyuncularından M. Şepkin de tiyatronun saygınlığını artırmak için elinden geleni yapmakta, oyunculuğun soylu bir iş olduğunu vurgulamak amacıyla, tiyatronun bir tapınak gibi görülmesi gerektiğini dile getirmektedir."⁴²

19. Yüzyılın ikinci yarısında, Rusya'da önemli değişiklikler gerçekleşir. Bu değişiklikler başlangıçta, serfliğin kaldırılması, köylülerin özgürleştirilmesi, adalette, eğitimde ve yönetimde çeşitli düzenlemelere gidilmesi, askeri ve bürokratik uygulamalarda ileriye dönük çabaların harcanması ve yaşam biçimlerinin giderek yenileştirilmesi ile kendisini göstermiştir. Devlet yapısının yeniden düzenlenmesi, yeni ekonomik düzen ve atılımlar, ülkenin yeniden canlanmasını ve daha yarım yüzyıl bu çerçevede içinde kalınmasını sağlamıştır.

Bu dönemde tiyatro seyircisini ilgilendiren en belirgin değişiklik kentli nüfusun giderek çoğalması, alt ve orta tabakalardan okumuş, eğitim görmüş

⁴² age, 374-379.

insanların ortaya çıkarak seyirci kitesine yeni bir kan aşılması ve bu durumun, diğer sanat dallarıyla birlikte, gerçekçi eğilimleri güçlendirmesidir. Doğalcı okul, giderek güçlenen aristokrasi karşıtları arasında çok yandaş bulmuştur. Tiyatro yaşamında ortaya çıkan önemli gelişimlerden biri de çarlık tiyatrolarına tanınan tekelin kaldırılmasıdır. “1882 yılından başlayarak, başkenti de kapsayacak bir biçimde, tüm ülkede, özel tiyatroların etkinliklerine izin verilmiştir. Bu olay tiyatro sanatının gelişmesine katkıda bulunmakla kalmamış, tiyatro okullarının niceliksel ve niteliksel gelişimini de olumlu yönde etkilemiştir. 1897’de toplanan ilk tiyatro kongresinde, sanat eğitimi ve öğretimi sorunları gündeme getirilmiştir. Bu arada tekelin kaldırılmasına rağmen, saray tiyatroları, 1890’lara kadar ülke tiyatro yaşamında etkin rol oynamayı sürdürmüştür. Bunların arasında en önemli topluluk, hiç kuşkusuz yukarıda sözünü ettiğimiz Maly Tiyatro’dur. Daha önce de vurguladığımız gibi akademik dünya ile kurduğu geleneksel bağlar, özgürlüğe duyduğu saygı, gerçekçi akımı erken dönemlerde onaylaması ve ciddi oyun dağarı ile Maly Tiyatro, Comédie Française örneği bir akademik kimlik kazanmıştır. Buna karşılık yine çarlık tiyatrolarından olan Aleksandrinski Tiyatrosu, daha tutucu bir çizgi izlemiştir. 1899’da Moskova’da bir Devlet Tiyatro Okulu’nun açılması ile bir önceki yıl Moskova Sanat Tiyatrosu’nun Konstantin Stanislavski-Nemiroviç Dançenko işbirliğinde kurulması, bu yüzyılın Rus Tiyatrosu açısından önemli olaylardandır.”⁴³

Yine bu yüzyılda, İngiltere’de ve Amerika’da tiyatroların sayısı çoğalmıştır. Özellikle Amerika’da demiryollarının yapımı, birçok turne topluluğunun kurulmasında olumlu etki yaratmıştır. 1885 yılında, ABD’de üç bin beş yüz kent ya da kasabada beş bin kadar tiyatro topluluğu bulunuyordu. Bu yüzyılda New York kentinde, kırkın üzerinde tiyatro binası yapılmış

⁴³ age, 32-33.

111

. TÜRK TİYATRO TARİHİNDE DEVLET-TİYATRO İLİŞKİSİ

3.1. Tanzimat Dönemi Devlet-Tiyatro İlişkisi

3 Kasım 1839 tarihinde açıklanan Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile başlayan Tanzimat'ın, siyasal bir dönem olmasının yanında, batı örneğinde tiyatronun ülkemize gelişinde de etkin olan bir dönem olduğunu görürüz. Bu dönemin başlangıcı olan 1839 yılı, aynı zamanda, tiyatro binalarının yapımına hız verilen bir yıl olarak dikkat çekmektedir.

Batı örneğinde tiyatronun ülkemize gelişinde en büyük rolü, Osmanlı Padişahları üstlenmişlerdir. Tiyatroya karşı olan güçlerin tepkileri de Padişah-Halife'nin tiyatroya göstermiş olduğu yakın ilgi sayesinde etkisiz kalmıştır. Özellikle Abdülmecit'in tiyatroya gösterdiği ilgi bu sanat dalının sürdürüle bilmesi ve gelişebilmesi için bir güvence oluşturmuştur. Gerektiğinde fermanla, gerektiğinde de ödenekle desteklenen tiyatrolara yönelik bu ilginin temelinde, yabancı konuklara yüz akıyla gösterilebilecek tiyatro topluluklarının yaratılması gibi bir niyet de yer alıyordu. Bu şekilde, sarayın saygınlığının artacağı düşünülüyordu.

İlk Türk oyunu olarak benimsenen, İbrahim Şinasi Efendi'nin “Şair Evlenmesi”, Dolma Bahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanması için ısmarlanmıştı. “11Ocak 1847 tarihli *Journal de Constaninople* da çıkan bir haberde, Sultan Abdülmecit'tin güzel sanatlara olan ilgisi ve sevgisi vurgulanıyor, daha sonra Çırağan Sarayı'nda tiyatro çalışmalarının başladığı, Safvet Beyin Molyére'den çeviriler yaptığı çeşitli rolleri genç müzik öğrencilerine dağıttığı, giysilerin hazırlandığı ve Sultanın önünde temsil verildiği anlatılıyordu.”⁴⁴

⁴⁴ Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2001), 34.

Sultan Abdülmecit döneminde, gerek saray içinde, gerekse saray dışında müzik, tiyatro ve bale temsilleri oldukça gösterişli bir biçimde sunulmaktaydı. Saray öğrencilerinin, zaman zaman saray dışında verilen temsillere de katıldıkları görülmekteydi.

Batı tiyatrosunun tanınmasında, saray ve çevresi kadar, devlet görevlilerinin ve Osmanlının ülke toprakları dışında görev yapan temsilcilerinin de önemli katkıları olmuştur. Saraylılar gibi diğer bazı devlet adamları da kendi konaklarında batı tiyatrosuna ve müziğine yer vermişlerdir. Bu arada kendi konaklarında tiyatro salonu yaptırıp, temsil verdiren devlet adamlarına bile rastlanıyordu. Sultan Abdülhamit'tin hassa ordusu birinci fırka komutanı Mehmet Sadettin Paşa, Çemberli Taştaki konağında büyük bir tiyatro salonu yaptırmış, Burada bir de topluluk oluşturmuştu. O dönemin oyuncularından Holas, Minekyan ve Ahmet Fehim Efendiler de bu salonda temsil vermişlerdi. Asıl önemlisi dönemin mimarlarından sayılan ve sadrazamlık makamına kadar yükselmiş olan ünlü devlet adamı Ali Paşa'nın, tiyatronun kalkınması için yaptığı katkılardır. Batı tiyatrosunun tanınmasında, elçilik görevlerinde bulunmasının da büyük payı bulunan Ali Paşa, Türk, Rum, Ermeni ve Bulgar oyuncularından oluşan bir ödenekli tiyatro kurmayı denemiş, bu tasarısı gerçekleşmeyince, bunun yerine, Güllü Agop Efendiye on yıl boyunca Türkçe temsil verme tekeli vermiştir.

Bu dönemde, kamu çevrelerinin bir çabası da seyircinin temsilleri bir düzen çerçevesinde seyredebilmesi üzerinde yoğunlaşıyordu. 1859 yılında, eski Gedikpaşa Tiyatrosu yerine Tatlıkuyu yakınında kurulan tiyatro ve cambaz haneye, İstanbul Tiyatrosu adı verilmiş ve Meclis-i Balay-i Ahkam-ı Adliye, tekel sahibi olan bu tiyatro için beş bölümden oluşan bir tüzük hazırlamıştır. Otuz bir madde ve bir de ek madde içeren bu maddeye göre seyirciler salona silah, değnek, şemsiye ile ve sarhoş bir halde giremeyecekler, tütün içmeye ayrılmış yerler dışında tütün içemeyecekler, çocuk getirenler çocuklarına sahip çıkacaklar. Islık çalarak, bağırıp, çağırarak, toplum ve görgü kurallarına aykırı davranışta bulunarak, oyunun oynanmasına engel olanlar, salondan dışarı çıkarılacaklar ve bu durum engellenemezse zabıta güçleri tiyatroya gelerek duruma el koyacaklardı. Böylelikle Devlet eliyle tiyatro seyircisini disipline etmek; Avrupa seyircisinin kalitesinde duruşu olan bir seyirci kitlesi yaratılmak istenmiştir.

Tanzimat'la birlikte batılı bir tiyatro anlayışını benimseyen Türk tiyatrosu, Cumhuriyet döneminde yurdun her yanında açılan halkevlerinde amatör tiyatro

çalışmaları başlayıncaya ve Ankara'da 1940'ların sonunda devlet eliyle bir konservatuvar ve Devlet Tiyatrosu kuruluncaya kadar geçen sürede hemen hemen yalnız İstanbul'da bir gelişme alanı bulabilmiştir. Bu dönemde atılan adımlar ulusal bir tiyatronun kurulması doğrultusunda özgün yapıtların yazılmasını ve yerli bir duyarlılığın oluşmasını sağlayacak çabalardan çok, kendi toplum yapısına uymayan bir dünyanın tiyatro örneklerine öykünme gibi çelişik bir eğilimi yansıtır. Siyasal ve ekonomik baskılar sonunda batıya açılmaya karar veren III. Selim, II. Mahmud, Abdülmecid gibi yenilikçi padişahların ve bu görüşü benimseyen okuryazar çevrenin Türkiye'ye batı tiyatrosunun girmesinde büyük payı vardır. İstanbul'daki yabancı elçiliklerin aracılığı ve batıya daha kolay yaklaşabilen azınlıkların da girişimiyle çeşitli sanat dallarında batılı biçimler denenmeye başlanmış, tiyatro da bir kurum olarak saray ve halk tarafından büyük ilgi görmeye başlamıştır. Sarayın desteği İstanbul'a gelen yabancı topluluklara gösterdiği ilgiyle kalmamış, Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız Saraylar'ında tiyatro salonları yaptırılmıştır. Batılı anlamda ilk Türkçe oyunu, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'dir (1980). "Bu oyun Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynamak üzere ısmarlanmıştır. İtalyan, Fransız, Alman, Avusturyalı tiyatro, opera ve bale toplulukları, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt gibi dünyaca ünlü sanatçılar İstanbul ve İzmir'de temsiller vererek bu kentleri önemli sanat merkezleri durumuna getirdiler. İstanbul'da ilk yerli tiyatro topluluğunu kuran Güllü Agop bu olumlu hava içinde yetişmiş ve ilk adı Asya Kumpanyası olan topluluğun adını Osmanlı Tiyatrosu koyarak, Müslüman nüfusun daha yoğun olduğu İstanbul yakasındaki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlamıştır. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişinde ilk oyunlar yabancı dillerde oynadığından bunları ancak o dilleri bilen az sayıda Türk izliyebiliyordu. Yabancı azınlıklar İstanbul'da tiyatro dernekleri ve tiyatro okulları kurmuşlardı. Ayrıca Ermenice ve Türkçe temsiller veren Ermeni Tiyatro grupları vardı. Güllü Agop'un bu girişimiyle önceleri Ermenice oyunlar oynayan topluluklar yerine, 1866'den başlayarak yalnız Türkçe oynayan ve Türk yazarların yetişmesine ön ayak olan bir tiyatro kurulmuş oluyordu. 1870'te Sadrazam Âli Paşa'nın desteğiyle 10 yıllık bir tekel ayrıcalığı elde eden Osmanlı Tiyatrosu Türkçe oyunlarda rakipsiz bir tiyatro niteliği kazandı." ⁴⁵ Türk oyuncuların sahneye çıkmalarında ve Türk seyircilerin batılı bir tiyatro beğenisi edinmesinde Güllü

⁴⁵ age, 34.

Agop'un topluluğunun önemli rolü oldu. Müslüman Türk kadınlarının tiyatroya gitmesinin hoş karşılanmadığı bir ortamda Güllü Agop kadınlar için kafesli bölmeler yaptırmış, ama gene de kadınların tiyatroya gitmesinin sık sık yasaklandığı görülmüştür.

Tanzimat döneminde oynanan ilk oyunlar, daha çok Avrupa kentlerinde moda olan melodram, duygulu komedi, romantik trajedi, tarihsel oyunlar ve kolay beğenilir vodvillerdi. Bu yüzden de izleyicilerin yaşam biçimine oldukça aykırıydı. Daha önce Karagöz ve ortaoyunu ile koşullanmış olan izleyicinin kısa zamanda tiyatro kültürü ve görgüsü edinebilmesi kolay değildi. Üst localardaki izleyicilerin aşağıya su dökmeleri, sahneye portakal fırlatmaları sık rastlanan olaylardandı. Ayrıca salonda sigara dumanından göz gözü görmez, ısıktan ve gürültüden geçilmezdi. Bunda seçilen oyunların kendi yaşamlarına yabancı, ağır bir dille ve bozuk bir şive ile oynanmasının da payı vardı. Önce bu türden oyunların çevirilerini sahneleyen tiyatro adamları, halkı ısındırmak için uyarılama ve öykünme yoluna da gittiler.

Devlet erkinin yönlendirmesiyle gerçekleşen tüm bu olunlar, bu dönemin oyunlarında genellikle vatan ve özgürlük aşkı, evlilik ve aile düzeninin eleştirilmesi, inançlar ve boş inançlar, batıya açılmanın getirdiği sorunlar irdelendi. Batılı biçimlere yerli içerik bulmaya çalışan *Tanzimat* tiyatrosunun ahlakçı, öğretici bir tutumu olmakla birlikte, eğlendiriciliği de elden bırakmadığı görülür.

Bu sırada ortaoyunundan, batı tiyatrosunun etkisiyle kendine özgü bir tiyatro türedi. Tuluat olarak bilinen bu tür sahnede metinsiz ve suflörsüz oynanıyordu. Bu işe ilk başlayan eski bir ortaoyunu ustası olan Kavuklu Hamdi'dir. Tuluat tiyatrosunun Kavuklu Hamdi'den sonra ikinci büyük sanatçısı Abdürrezzak'ı, Ali Rıza Efendi, Hakkı Efendi ve Kel Hasan izledi. İsmail Dümbüllü, Münir Özkul ve Ferhan Şensoy'la da zamanımıza kadar geldi. Abdülmecid'den sonra II. Abdülhamid'in baskı dönemi ve sansürün olumsuz etkisiyle oyun yazarlarının, oyuncularının siyasal ve ekonomik baskı altında kalmaları, bu dönemin ikinci yarısında oyun seçiminde belli bir zevksizliği de getirmiştir.

Tanzimat döneminde Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynayan Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* oyunu seyircilerin özgürlük duygularını coşturup olaylara yol açınca, Namık Kemal ve bazı arkadaşları sürgüne gönderildi. Bundan böyle izin alınmadan oyun oynatılması kuralı kondu. "Ayrıca vatan, dinamit, hürriyet, adalar, birader, Makedonya, Girit, Kıbrıs ve burun gibi sözcükler de sakıncalı görüldüğü için yasaklandı. Gene aynı tiyatrodaki oynayan Ahmed Midhat

Efendi'nin *Çerkez Özdenleri* (1884) adlı oyunu sarayın kuşkusunu çektiği için, tiyatro bir gecede yıktırıldı.⁴⁶ Bundan sonra uzunca bir süre sansür, sürgün ve jurnalcılık yüzünden doğru dürüst tiyatro çalışması yapılmadı.

3.2. Meşrutiyet Dönemi, Devlet Tiyatro İlişkisi

II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle (1908) gelen özgürlük ortamı İstanbul'da tiyatro yaşamına da büyük bir canlılık kazandırdı. Anayasanın yurttaşlara tanıdığı yönetime katılma ve denetleme haklarını kullanmak isteyen birçok yazar ve sanatçı görüşlerini yansıtmak için tiyatroyu elverişli bir araç saydı. Oyunların konularını Osmanlı tarihindeki zaferler, kahramanlık destanları, çok evlilik, evlilik dışı ilişkiler, kadın hakları, köylerdeki sömürü ve bozuk düzen oluşturuyordu. Tanzimat döneminde daha çok Ermeni oyuncuların ayakta tuttuğu tiyatro sanatı Meşrutiyet döneminde Türk oyuncuların da katılmasıyla güçlendi ve yaygınlaştı. Böylece, yeni yazarlara ve tiyatroculara hazırladığı yetişme olanaklarıyla, 1923'ten sonraki Cumhuriyet Tiyatrosunun temelleri bu dönemde atılmış oldu. Halka tiyatronun ne olduğunu anlatmak ve iyi bir tiyatro izleyicisi yetiştirmek için de çaba gösterildi. Tiyatroya çok yabancı olan halka tiyatroya koyu renk, temiz bir giysiyle gelinmesi, oyun sırasında yüksek sesle konuşulmaması, fındık fıstık yenmemesi için programlar ve el ilanları aracılığıyla uyarılarda bulunuldu.

3.3. Cumhuriyet Dönemi Devlet-Tiyatro İlişkisi

Cumhuriyet döneminde İstanbul Türkiye'deki tiyatro etkinliklerinin merkezi oldu. Kurtuluş yıllarının coşkunluğu, çağdaşlaşma çabalarının üstyapı kurumlarında yoğunlaşan belirtileri tiyatroya da yansımaktaydı. Kadın ve erkeklerin tiyatroya birlikte gitmeleri de bu değişimin örneklerindedir. Ayrıca, daha cumhuriyetin ilk yıllarında kadın oyuncu sorunu çözümlenmiş, Darülbeydi'de oynanan *Othello*'da Desdemona rolünü Bedia Muvahhit, Emilia'yı ise Neyyire Neyir canlandırmıştır. Tiyatro öğrencileri arasında da artık kızlar görülmektedir. Türkiye'nin ilk ödenekli

⁴⁶ age, 34.

tiyatrosu Darülbedayi'nin bu dönemde adı İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak değiştirilmiştir (1927), görgü ve bilgisini yurtdışında geliştiren Muhsin Ertuğrul'un yönetimindeki bu tiyatro yeni oyun yazarlarının, oyuncularının, yönetmenlerin ve her kuşaktan binlerce tiyatro seyircisinin yetişmesinde bir okul görevi görmüştür. "Önceleri Tepebaşı'nda Dram ve Komedi tiyatrolarında çalışmalarını sürdüren topluluk, yapıların yıkılması ve yanması nedeniyle Beyoğlu Yeni Komedi Tiyatrosu, Harbiye Şehir Tiyatrosu gibi salonların yanı sıra, 1960'tan sonra yapılan Üsküdar ve Fatih şehir tiyatrolarında ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nin salonunda her tiyatro mevsiminde oyunlar sunmuştur. Bu ödenekli tiyatronun dışında bazı özel tiyatrolar da Meşrutiyet döneminden beri süregelen dağınık bir düzen içinde, gerek Naşit (1886-1943) gibi büyük halk sanatçılarının gördüğü ilgiyle, gerek operet topluluklarının getirdiği canlılıkla İstanbul'un tiyatro yaşamını zenginleştirmişlerdir. 1936'da Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin bir bölümü olarak açılan Ankara Devlet Konservatuarı, yetenekli Alman tiyatro adamı Carl Ebert'in çabasıyla değerli oyuncuların yetişmesine katkıda bulundu. İlk hazırlık döneminden sonra 1949'da Devlet Tiyatroları resmen kuruldu.⁴⁷ Böylece tiyatro sanatının yurt düzeyinde yaygınlaşmasında da önemli bir adım atılmış oldu. Bu kurum daha sonra İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon ve Diyarbakır'da yerleşik kadrolarla çalışan şubeler açarak ve daha başka kentlere turneler düzenleyerek tiyatroyu yaygınlaştırdı. Atatürk, yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni kurarken sanata, yazına ve özellikle tiyatroya gereken önemi veriyordu. Bir yandan devrimlerin gerçekleştirilmesine, bir yandan da birçok sorunun üstesinden gelinmesine çalışılırken; tiyatro konusunda da önemli adımların atılacağı yolunda, sanatçılara güvence verilmişti. 1930'da, Darülbedayi sanatçılarının Ankara'da verdikleri temsilden sonra, Atatürk'ün onları kabul ederken söylediği ve devletin ileri gelenlerini de uyarıcı niteliği bulunan;

"Efendiler... Hepiniz mebus olabilirsiniz... Vekil olabilirsiniz...

Hatta Reiscumhur olabilirsiniz... Fakat sanatkâr olamazsınız...

Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim..."

Sözleri yalnızca tiyatrocular için değil; tüm sanatçılar için yüceltici, özgüvenlerini artırıcı ve yaratıcılık yolunda yönlendirici bir güç olmuştur."⁴⁸

⁴⁷ age, 34.

⁴⁸ Prof. Metin And, 1973, s: 8. Ayrıca bkz. İ.Galip, **İki Hatıra, Darülbedayi, 1. Teşrin** 1930, 5-6. Aktaran: Tahsin Konur, 34.

Cumhuriyet’le birlikte, Türk kadınının sahneye çıkmasına olanak tanımayan engeller de ortadan kaldırılmıştır. Bilindiği gibi daha önceki dönemlerde Müslüman Türk kadının sahneye çıkma olanağı bulunmuyordu. Geleneksel tiyatromuzda da kadın rollerini erkekler üstleniyordu. Batı tarzı tiyatronun ülkemize girmesiyle birlikte, kadın rolleri; Müslüman olmayan azınlık ve özellikle de Ermeni kadınları tarafından oynanmaya başlamıştı.

“Meşrutiyet’in sonlarına doğru Afife Jale ilk yürekli adımı atmış, tüm baskı ve engellere rağmen sahneye çıkmıştı. Ancak; bu konuda kesin başarı Atatürk ve Cumhuriyet’le birlikte sağlandı. Bedia Muvahhit’in İzmir’de, Atatürk’ün huzurlarında sahneye çıkmasıyla birlikte, Türk kadını ile sahne arasında kalan tüm engeller de ortadan kalkıyordu.”⁴⁹

Cumhuriyet ilân edildiğinde Darülbedayi’nin gösteri topluluğu dağılmış, sanatçıların bir bölümü *Yeni Tiyatro* ile birleşmiş, bir bölümü ise kendi hesaplarına turneye çıkmıştı. Çünkü Darülbedayi’de sanatçılara parasızlık nedeniyle ücret ödenemiyordu. Bunun dışında vergi dairesi de kurumun yakasına yapışmıştı. Belediye de bu verginin alınmaması için defterdarlığa başvurmuştu. Bu dönemde, Darülbedayi’in ‘can çekiştiği’, hatta ‘öldüğü’ne ilişkin yazılar yazılmış; ‘öldü’- ‘ölmedi’ tartışmaları basında geniş biçimde yer almıştır. Tüm bu tartışmalar sürerken Darülbedayi sanatçılarının birleşerek temsil vermeye başladıkları görülmüştür. *Yeni Tiyatro* ve *Milli Sahne’den* gelen ve turneden dönen sanatçılar 1924 yılının Ocak ayında *Ferah Sahnesi’nde* bir araya gelerek *Darülbedayi Temsil Heyeti* oluştururlar.

“Darülbedayi, ilk yıllarda, sanatçıları Comedie Française’deki *pensionnaire*’lik ve *societaire*’liğe benzer biçimde, aylıklı ve pay sahibi olmak üzere ikiye ayırmıştı. Bu durum; aylıklı sanatçılar ile pay sahipleri arasında sürtüşmelere neden olmuş, 1927’de yeni bir sınıflandırma ve ayarlama yapılmıştır. Bu ayarlamaya göre maaşlar; birinci sınıf sanatçı için 125 lira; ikinci sınıf sanatçı için 100 lira; üçüncü sınıf sanatçı için 85 lira; sanatçı adayları için 40 lira; hevesiler için ise 25 lira olarak saptanmıştır. Bir yetkilinin açıklamasına göre, sanatçılar, tiyatronun kazancından ve turne gelirlerinden ayrıca pay alıyorlardı.”⁵⁰

1931’de artık sanatçıların İstanbul Belediyesi’nin ücretli ve resmi memuru olarak maaş aldıklarını görüyoruz. “1934 yılında ise sanatçıların sözleşme ile tiyatroya bağlanmaları düşünülmüştür. 1927-1928, Darülbedayi-i Osmanî için bir

⁴⁹ age, 94.

⁵⁰ age, 54.

dönüm noktası sayılır. Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati Bey, 1926. Mart'ında, Bakanlığına bağlı olarak bir *Sanayi-i Nefise Müdürlüğü* ve bir de *Sanayi-i Nefise Encümeni* kurmuştu. Bu kuruluşlar güzel sanatların korunması yönünden önemli birer adımdı. Nitekim Sanayi-i Nefise Encümeni'nin öncülüğünde çıkan 25 Haziran 1927 tarihli ve 1167 sayılı yasa ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 'terbiyevi mahiyette' sayılacak kuruluşların verecekleri temsil ve düzenleyecekleri dinletilerden tüketim vergisi alınmaması yolundaki karar, sanat gösterileri için ilk kez bir kolaylık sağlamış oluyordu.⁵¹

Cumhuriyet yönetiminin sanata önem vermesine koşut olarak, İstanbul Belediyesi'nin başına geçen Muhittin Üstündağ da bu büyük kentin kültür ve sanat yaşamına canlılık getiriyor; Darülbedayi'in sağlam temeller üzerine oturtulması için çaba gösteriyordu. Muhsin Ertuğrul'un merkezinde bilgi ve görgüsünü artırdıktan sonra yurda dönmesi ve Darülbedayi yönetimine atanması da bu döneme rastlar. Bu dönemi gerek yönetsel, gerekse sanatsal açıdan elverişli koşulların yaratılmasına elverişli olmuştur.

Muhsin Ertuğrul'un 1927 yılında hazırladığı sahne yönetmeliği yalnızca disiplini ilgilendiren hükümleri açıklamakla yetinmemiş; aynı zamanda çalışanlar arasındaki işbirliğinin nasıl sağlanacağını da göstermiştir. Yönetmenin, oyuncunun, sahne yöneticisinin, çağırıcının (kondüvit), kitaplık sorumlusunun görev ve sorumlulukları ayrı ayrı belirtilerek, çalışanların kesin ve uyumlu bir iş bölümü içinde bulunmaları sağlanmıştır.

"Dönemin Başbakan'ı İsmet İnönü, 1927'de Ankara'ya gelerek temsiller veren Darülbedayi sanatçılarıyla görüşerek; Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı ödenekli bir tiyatro kurulması konusunda onların da düşüncelerini öğrenmek istemiştir. Bunun dışında 1930 yılında çıkarılan Belediyeler Kanunu da, Darülbedayi'nin ve belediye tiyatrolarının gelişimi açısından önemlidir. Kanunun on beşinci maddesinin elli dokuzuncu fıkrası 'ihtiyari' bir görev olarak belediyeleri tiyatro binası yapmaya ve tiyatro topluluğu kurmaya yetkilendiriyordu. Bu kanunla Darülbedayi daha sağlam bir temele oturdu. Çünkü o zamana kadar Yardım faslından para alan bu sanat kurumu, artık belediyenin esans bütçesinden ayrılacak belli bir ödenekle üvey evlatlıktan kurtuluyordu. Böylece Darülbedayi, 1931 Nisan'ında İstanbul

⁵¹ age, 54.

Belediyesi'ne bağılı bir kurum oldu. 1934 yılında da adı 'Şehir Tiyatrosu' olarak değıştirildi."⁵²

Darülbedayi'nin 1927 yılına rastlayan ilk düzenli döneminin bir önemli olayı da Edebî Heyet ile sanatçılar arasında yeni bir olayın patlak vermesi ve bunun sonucu olarak 1928-1929 sürecinde bu kurulun yerini dramaturgluğun almasıdır. Edebi Heyet üyeleri ile sanatçılar arasında patlak veren olay sonunda, bu kurul üyeleri göreve çağrılmadığı için kaldırılmış, oyunların okunması işi dramaturga verilmişti. Ancak bu dramaturg, Avrupa tiyatrolarında aynı adla çalışan kişinin yaptığı işler yerine oyunları okuyup seçmekle görevlendirilir. Böylece Avrupa tiyatrolarında, tiyatronun sanat politikasını saptamada ve yürütmeye genel sanat yönetmenine yardım eden; oyun seçme ve üzerinde düzeltme yapma, yazarla her türlü işbirliği, basın sözcülüğü, dergi ve program yayıncılığı, bölgecilik, vb. gibi görevler üstlenen dramaturga Türkiye'de, 'raportör' kimliği kazandırılır.

"1934 yılında adı 'Şehir Tiyatrosu'na dönüşen Darülbedayi'de dramaturgluk, 15 Temmuz 1930'da yasallık kazanmış ve bu göreve Şükrü Erden atanmıştır. Şehir Tiyatrosu'nda edebi heyetin kaldırılması, eski üyelere bir bölümünün Muhsin Ertuğrul'a ve kuruma karşı tavır almalarına ve çatışmalara yol açmış. Yine bu olaydan sonra Şehir Tiyatrosu'nda kimi zaman Edebi Heyet, kimi zaman da dramaturgluk geçerli olmuştur.

1931 yılından sonra Darülbedayi'in gelişimi ile ilgili önemli olaylardan biri de bu kuruluşa bağılı *Tiyatro Meslek Okulu'nun* açılışıdır. Yönetmeliği; Darülbedayi sahne yönetmeni ve belediyenin o dönem danışma kurulu tarafından oluşturulan bu meslek okulunun programı ve örgütlenmesi Milli Eğitim Bakanlığı tarafından onaylanmıştır. Öğretim süresi iki yıl olarak saptanmış; Eğitim programı; Tiyatro Tarihi, Kuramları, Uygulaması, Edebiyat, Musiki, Soluk Denetimi, Hareket, Ritmik ve Eskrim gibi derslerden oluşmaktaydı. Tiyatro dersleri Muhsin Ertuğrul; Edebiyat, Ali Ekrem; Musiki, Musa Süreyya; Ritmik, Selma ve Azade Selim Sırrı; Eskrim, Grodetzki tarafından verilmiş. Milli Eğitim Bakanlığı bu okula 3000 lira ödenek ayırmış, ancak bu ödenek iki yıl sürdürülebildiğinden, okul ikinci yılın sonunda kapanmıştır."⁵³

Milli Eğitim Bakanlığı'nın buraya verdiği ödeneği kesme nedeni, Ankara'da daha geniş çapta bir tiyatro okulu kurma tasarısıdır. Ancak; Refik Ahmet Sevengil'in

⁵² age, 54.

⁵³ age, 58.

önerisi ve Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın bu öneriyi imzalamasıyla İstanbul'da bir konservatuvar açılması için hazırlıklara girişilir.

“Ankara'daki Devlet Konservatuvarı'nın başında bulunan Cari Ebert'in ülkesine dönmesiyle birlikte, Devlet Opera ve Tiyatrosu'nun başına Muhsin Ertuğrul atanır. Cari Ebert'in, Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılmasıyla birlikte bu tiyatronun yaşamında bir dönem daha kapanmış olur. İstanbul Belediyesi Genel Kurulu, 21 Ekim 1949 tarihli ve 945/ 75 sayılı kararıyla yeni bir yönetmelik hazırlar. 1 Aralık 1949'da yürürlüğe giren bu yönetmeliğe göre; Şehir Tiyatrosu, İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir katma bütçeyle yönetilen bir sanat kurumudur.”⁵⁴

Bu yönetmeliğin yine birinci maddesine göre; kurumun yönetiminden sorumlu bir yönetici, sanat işlerinden sorumlu bir müdür ve kıdemli sanatçılardan oluşan bir yürütme kurulu bulunmaktadır. Kurumun amacı ikinci maddede; halkın tiyatro gereksinimini karşılamak; tiyatro kültürünü yükseltmek; yerli-yabancı tiyatro yapıtlarını tanıtmak; tiyatro sevgisini yaymak ve güzel sanatlara duyulan ilgiyi artırmak biçiminde açıklanmaktadır.

Bu amaca ulaşmak için “Şehir Tiyatrosu, kendi içinde ‘dram’, ‘komedi’ ve ‘çocuk’ bölümlerine ayrılmıştır. Yedinci maddeye göre; Yürütme Kurulu kıdemli sanatçılardan oluşur. Bu kurula müdür başkanlık eder. Kurul, üye tam sayısının bir fazlası ile toplanır. Kararlar çoğunlukla alınır. Sekizinci maddeye göre, Kurul aynı zamanda disiplin görevini de yerine getirir.”⁵⁵

Yönetmeliğin dokuzuncu maddesinde Kurulun görev ve yetkileri açıklanmıştır. Buna göre; tiyatronun sanat ve teknik işleri ile ilgili çalışmaları planlamak; tiyatronun gelişmesi için araştırmalar yapmak; sanatçı, uzman ve teknik adamların işe alınmalarına karar vermek; dramaturg tarafından seçilen yapıtların sahnelenip sahnelenmeyeceği konusunda karar vermek; rol dağıtımını yapmak; sanatçı, uzman ve teknik adamların üst derecelere geçişlerini onaylamak; müdürün hazırlayacağı bütçeyi inceleyerek kabul etmek, Yürütme Kurulu'nun görevleri arasında sayılmaktadır. Onuncu maddeye göre; tiyatronun sanat yönetmeni olan müdür, her yılın Nisan ayının sonuncu iş gününde kıdemli sanatçılar arasından kapalı oyla seçilir. Bu seçim Belediye Başkanı'nın onayına sunulur. On birinci maddeye göre; müdür, yardımcılarını sanatçılar arasından kendisi seçer. Müdürün görevleri on dördüncü maddede sıralanmıştır. Bu maddeye göre müdürün görevleri şöyledir;

⁵⁴ age, 57.

⁵⁵ age, 56.

Şehir Tiyatrosu'nu sanat yönünden temsil etmek. Kurul tarafından kabul edilmiş sanat ve teknikle ilgili kararları yürütmek. Sanat ve teknik işlerinin gelişmesine çalışmak... Sanatçıları seçmek. Kurulun onayına sunmak. Tiyatronun bir dönem oyun dağıtımını ve rol dağıtımını tasarlayıp yürütmek; oyun sahnelemek ya da başka yönetmenlere sahneletmek, demirbaş alınmasına veya yaptırılmasına karar vermek... On sekiz, On dokuz ve Yirminci Maddeler Dramaturg Bürosu ve dramaturg ile ilgilidir. Bu maddelere göre; dramaturg bürosu; yüksek öğrenim görmüş ve en az bir yabancı dil bilen bir 'sürekli yazman' ile her yılın Nisan ayı son çalışma gününde seçilecek iki ya da gerekirse sayıları dörde çıkan yardımcıdan, bir kitaplık memurundan ve bir yazıcıdan oluşur. Sürekli Yazman, kurul tarafından seçilir ve Belediye Başkanı'nın onayına sunulur. Yirmi altıncı maddede sanatçılar şöyle sınıflandırılmıştır: 1-Kıdemli sınıf sanatçılar. 2-Kıdemli sınıfa aday sanatçılar. 3-Birinci sınıf sanatçılar. 4-İkinci sınıf sanatçılar. 5- Üçüncü sınıf sanatçılar; 6-Dördüncü sınıf sanatçılar. Otuz üçüncü madde; sanatçılar gibi sözleşme ile çalıştırılan uzmanlar ve teknik adamlarla ilgilidir. Bunlar sahne amiri, sahne amir yardımcıları, suflörler, dekorcular, butaforlar, kondüitler, giysi sorumluları, terziler, marangozlar, elektrik teknisyenleri, berberler ve dekor teknisyenleridir.

“Muhsin Ertuğrul, 1958 yılında Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü görevinden ayrılmıştı. Bu sırada Şehir Tiyatrosu basında geniş çapta eleştiriliyordu. Sanatçılar da hükümetin Devlet Tiyatrosu'na gösterdiği ilginin yarısını bile Şehir Tiyatrosu'na göstermediğinden yakmıyorlardı. Sanatçılar, 1958 yılına gelinmiş olmasına karşılık, 1949 yılındaki düzenlemeye göre maaş alıyorlardı. Eski ve ahşap *Tepebaşı Tiyatrosu* Şehir Tiyatrosu'nun ana binası olma görevini sürdürüyordu, İstanbul Belediyesi Yönetim Kurulu üyeleri ise Şehir Tiyatrosu'nda bir 'otorite zaafı' bulunduğunu ileri sürüyorlardı. Bu karışıklıklar sürüp giderken, Muhsin Ertuğrul, 1959 Yılı haziran ayında, on iki yıl önce ayrıldığı Şehir Tiyatrosu başyönetmenliğine yeniden atandı. Bu dönemin ilk oyunu olarak seçilen *Hamlet*, Muhsin Ertuğrul'un sanat yaşamı boyunca sahnelediği Hamlet'lerin yedincisidir. Rumelihisarının bir tiyatro sahnesine dönüştürülerek klâsik yapıtlara ve bu arada özellikle Shakespeare temsillerine ayrılması; uzun zamandır kullanılmayan Açık Hava Tiyatrosu'nun yaz aylarında opera ve operetler için değerlendirilmesi bu dönemin olumlu işleri arasında sayılır. Yine bu dönemde çeşitli semt tiyatroları açılmış, tiyatroya giriş ücretleri de olabildiğince ucuzlatılmıştır. *Kadıköy Tiyatrosu* 1960 yılında; *Üsküdar* ve *Fatih* Tiyatroları 1961 yılında; *Rumelihisarı* yazlık tiyatrosu 1962 yılında; *Zeytinburnu*

Tiyatrosu ise 1965 yılında hizmete girmiştir. Bu dönemde Şehir Tiyatrosu kadrosuna alıman genç ve yetenekli sanatçılar kuruma yeni bir hava ve canlılık getirmişlerdir. Buna örnek olarak 1959 yılının ekim ayında, *Hamlet* rolüyle Şehir Tiyatrosu'na giren Engin Cezzar'ı izleyen Beklân Algan, Ayla Algan, Ergun Köknar, Asaf Çiyiltepe, Nüvit Ozdoğru, Tunç Yalman, Duygu Sağıroğlu, Şirin Devrim, Zihni Küçümen, Hâmit Akınlı, Genco Erkal, Çetin İpekkaya, Doğan Aksel ve daha sonra kadroya katılan Güngör Dilmen'i sayabiliriz.

Şehir Tiyatrosu'nun 'Altın Çağı' olarak tanımlanan bu dönemde; 23 Mart 1964'de Şehir Tiyatrosu'nda temsil edilmekte olan *Sezuan'ın İyi İnsanı* (Bertolt Brecht), 'komünist propagandası yapıyor' gerekçesiyle bazı zorbalar tarafından basılmış; afişler yırtılmış; camlar kırılmış; sanatçılar saldırıya uğramıştır. Olay üzerine savcılık soruşturması açılmış; oluşturulan bilirkişi kurulu, oyunu izledikten sonra komünist propagandası yapılmadığı görüşüne varmış ve böylece temsiller sürdürülebilmiştir. Savcılığın aldığı takipsizlik kararına temel olan bilirkişi raporu Ord. Prof. Dr. Sulhi Dönmezer, Prof. Dr. Cemal Tugin, Doç. Dr. Ayhan Önder tarafından hazırlanmıştır.⁵⁶ 1966 yılının mart ayında Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'ndan uzaklaştırılmasıyla, tiyatronun 'altın çağı' sona ererken, Muhsin Ertuğrul'un görevine son verilmesi basında geniş bir tepkiyle karşılanır.⁵⁷

1959 yılında yeniden geçerli kılınan dramaturgluk; 1965 yılı Nisan ayında, İstanbul Belediye Kurultayı'nın bir edebi heyet oluşturmak üzere yeniden çalışmalara başlaması ve 1966 yılında bunu gerçekleştirmesi ile bir kez daha ortadan kaldırılır. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliği birçok kez değiştirildikten sonra bir değişiklik de 1976 yılında yapılmış ve kurumun yayın organı olan 'Türk Radyosu' dergisinde Mayıs 1976 tarihli 421 numaralı özel sayısında yayınlanmıştır. Bu yönetmeliğe göre kurumun niteliği ve amacı şöyle açıklanmaktadır.

'Şehir Tiyatroları, İstanbul Belediyesine bağlı, katma bütçe ile yönetilen bir Sanat Kurumudur. Genel olarak sanatın, özel olarak da tiyatronun toplumsal işlevine uygun olarak, halkın tüm kültürel üretimine halk eğitimine, halkın kitlesel bilinç düzeyinin yükseltilmesine tiyatro yoluyla katkıda bulunmak; bu katkıyı gerçekleştirmek için yerli ve yabancı tiyatro yapıtlarının, bu amaca yönelik seçkin örneklerini, ucuz fiyatlı gösterileri düzenleyerek en uzak seyirciye ulaştırmak; halkı,

⁵⁶ Prof. Nutku, 1969, 77,81. Aktaran: Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, 55-57.

⁵⁷ **age**, 81.

yurt ve dünya sorunlarını gereğince kavramasına yarayacak düşünsel araçlarla donatırken bir yandan da Türk Tiyatrosu'nun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek amacı ile kurulmuştur.' (Madde:1)

Kurumun sanat işleri; Belediye Başkanı tarafından atanan, Genel Sanat Yönetmeni tarafından yürütülür. (Madde: 6) Aynı maddeye göre; 'Genel Sanat Yönetmeni; Tiyatroculuğu öteden beri esas meslek olarak sürdürmüş, bu alandaki tecrübesi ile en az Türkiye ölçüsünde tanınmış, oyun yönetmenliği yapmış kişiler arasından atanır.'

Şehir Tiyatroları Yönetim Kurulu; Genel Sanat Yönetmeni, Tiyatro Müdürü ve Ekip Sanat Yönetmenlerinden oluşmaktadır. Genel Sanat Yönetmeni kurulun başkanıdır...' (Madde: 8)

Yine 1976 Yönetmeliğine göre; Ekip, Sanat Yönetmenlerine ya da doğrudan doğruya Şehir Tiyatrolarına gönderilen oyunlar ekip sanat yönetmenleri ya da yardımcıları tarafından 'istendiği takdirde' Araştırma ve inceleme Bürosuna gönderilmekte, bu büro da oyunları 'öz, içerik ve biçim' bakımından incelemekte ve 'ayrıntılı yazılarını yalnız ekip sanat yönetmenlerine' göndermektedir. Anılan büronun, incelediği oyunları ret veya kabul yetkisi bulunmamaktadır. (Madde:10)

1976 yönetmeliğiyle Şehir Tiyatroları beş bölüme ayrıldı. Her bölümün başına bir Sanat Yönetmeni atandı. Bu arada 1974 yılında daha önceki Genel Yönetmen Vasfi Rıza Zobu'nin istifasıyla bu göreve getirilen Muhsin Ertuğrul da yeni yönetmeliğin oluşmasından sonra Genel Sanat Yönetmenliği'nden ayrıldı. Muhsin Ertuğrul'un tiyatrodan ayrılışıyla birlikte Genel Sanat Yönetmenliği'ne vekâleten Hamit Akınlı getirildi. 1977-1978 döneminde Üsküdar Tiyatrosu'na Ekip Sanat Yönetmeni olarak atanan Ergin Orbey ile Genel Sanat Yönetmen vekili Hamit Akınlı ve diğer yönetmenler görevlerini sürdürdüler. sonra İstanbul Belediyesi-Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmenliği'ne "asli görevi olan Başkanlık ve Kültür Sanat Danışmanlığı uhdesinde kalmak kaydıyla" Hayati Asilyazıcı atandı. Bu atama 30.11.1978 tarihli ve 29 sayılı yazı ile Belediye Başkanı Aytekin Kotil tarafından yapıldı. Kimileri bu atamaya yönetmeliğin altıncı maddesini ileri sürerek karşı çıkarken; kimileri de anılan maddedeki özelliklerin hepsinin birlikte aranmadığını, birinin ya da ikisinin geçerli olması durumunda atanmanın yapılabileceğini ileri sürüyorlardı. Bu dönemde Harbiye Tiyatrosu'nda Çetin İpekkaya; Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde Beklan Algan; Fatih Tiyatrosu'nda Erol Keskin; Üsküdar Tiyatrosu'nda

Oben Güney; Kadıköy Tiyatrosu'nda H. Şevket Ataseven Ekip Sanat Yönetmeni olarak görev yaptılar.

İstanbul Belediye Meclisi'nin 17.10.1980 gün ve 60 sayılı kararıyla, Şehir Tiyatroları Geçici Yönetmeliği yürürlüğe kondu. Bununla 17.2.76 tarihli ve 34 sayılı yönetmelik kaldırılmış oluyordu. Yeni yönetmeliğin maddesi uyarınca ve Belediye Başkanlığı'nın 23.10. 1980 gün ve 1082 sayılı kararıyla Vasfi Rıza Zobu yeniden Genel Sanat Yönetmenliğine atanıyordu. Yukarıda andığımız geçici yönetmelik ise Mayıs 1981'de hazırlanan bir yönetmelikle kaldırılmış oluyordu.

Abidin Özmen, 1935 yılında Devlet Tiyatro, Operet, Opera ve Temsil Kollarını kurmak üzere Raşit Rıza'ya başvurmaya karar vermişti. Bu konuda Reşat Nuri Güntekin'den bir rapor istenmiş, dışarıdan da bir uzman getirilmesi kararlaştırılmıştı. Celâl Bayar 8 Kasım 1937'de hükümet programını okurken: "Millî sahnemiz, Türk kültürünün mâkesi, güzel dilimizin en i y i şekilde telâffuzu ve en bedii tarzda ifadesini yayan sanat kaynağı olarak ele alınacaktır. Bunda, modern teknik vasıtalarına ehemmiyet vereceğiz..." diyerek tiyatroya verilen değeri belirtmiş oluyordu.⁵⁸

'Devlet Konservatuarı ve Tatbikat Sahnesi' nin başında bulunan Cari Ebert 1947 yılında ülkemizden ayrıldığında, bu sırada kuruluş hazırlıkları sürdürülen Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın başına Muhsin Ertuğrul atandı. *Devlet Tiyatro ve Operasının* resmi kuruluşu 10 Haziran 1949 tarihinde ve 5441 sayılı yasa ile gerçekleşmiştir. Ancak, 10 Mayıs 1949 tarih 71-888, 6-1756 sayılı Bakardık Muamelât Genel Müdürlüğü, Tetkik Müdürlüğü yazısıyla Türkiye Büyük Millet Meclisine sunulan gerekçede yer alan ikinci maddenin taslaktan çıkartılmasıyla Devlet Tiyatroları'nın amacı günümüze kadar belirsiz kalmıştır. Söz konusu ikinci madde şöyledir:

"Devlet Tiyatrosunun amacı Türk Musikisi ve dram sanatının gelişmesini ve yayılmasını sağlamaktır. Çalışmalarında halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek esastır. Bu maksatla Devlet Tiyatrosu musikili ve musikisiz her çeşit sahne ve temsil faaliyetleri ve konserler tertip eder."⁵⁹

Devlet Tiyatroları'nın amacını belirleyen bu madde, 26 Mayıs 1949 tarihli Millî Eğitim Komisyonu Raporu'na dayanılarak çıkarılmıştır.

Gerekçesi ise şöyle açıklanmıştır:

⁵⁸ Prof. And, 1973, 10, 11. Aktaran: Tahsin Konur, 55.

⁵⁹ TBMM Zabıta Ceridesi, **Devlet Tiyatrosu Kanun Tasarısı**, Cilt:20. Aktaran: Tahsin Konur, 81.

“ . . . Tiyatro, Devlet Tiyatrosu da olsa, her şeyden önce zevke ve düşünceye hitap ettiği ve ancak dolayısıyla seviyeyi yükseltmeye yaradığı için, tasarıdan Devlet Tiyatrosu'nun amacını belirten ikinci madde çıkarılmıştır...”

“1310 sayılı yasaya göre; Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı tüzel kişiliği olan bir genel müdürlük olarak kurulmuştur. Bir Genel Müdür tarafından yönetilir. Genel Müdürün emrinde yeteri kadar genel müdür yardımcısı bulunur. Genel Müdürlük, Bakanın onayı ile yurt içinde ve yurt dışında ulusal ve uluslar arası şenliklerle turneler düzenleyebilir. Genel Müdürlük mali, idari ve teknik olanaklar elverdiği ölçüde Ankara'da ve ülkenin gerekli görülen yörelerinde tiyatrolar kurabilir, bunları birleştirir ya da ortadan kaldıracaktır. Gereksinime göre Ankara ve İstanbul dışında genel müdürlüğe bağlı olarak kurulacak tiyatrolar, tercihan rejisör niteliğinde bir müdür yönetiminde kendi kadrosundaki sanatçı, uzman memurlar veya merkezden gönderilecek sanatçı ve uzman memurlarla çalıştırılabileceği gibi düzenlenecek turnelerle de faaliyette bulundurulabilir.”⁶⁰

Devlet Tiyatrolarında oynanacak yapıtlar edebi kurul tarafından seçilir. Bu kurul, sanat ve edebiyat alanında tanınmış üç kişi ile genel müdür, başrejisör, baş dramaturg ve bir sanatçıdan oluşur. Başkanını kendi üyeleri arasından seçer. Salt çoğunlukla toplanır ve bu toplantıda bulunanların salt çoğunluğu ile karar alınır. Baş dramaturgun emrinde yeteri kadar dramaturg bulunur.

Devlet Tiyatroları'nın sanat, teknik ve bu yasada gösterilen işlerine bakmak üzere; Edebi Kurul Başkanı, Baş Rejisör, Sanat Teknik Müdürü, Müzik İşleri Yöneticisi ve genel müdürün görevlendireceği bir Sanatçıdan oluşan bir *Sanat ve Yönetim Kurulu* bulunmaktadır. Genel Müdür bu kurulun başkanıdır.⁶¹

“Devlet Tiyatrolarında; Genel Müdür; Milli Eğitim Bakanlığının teklifi üzerine, sahne hayatında başarılarıyla tanınmış sanatçılar arasından müşterek kararname ile ve 3656 sayılı yasanın 6. maddesi hükmüne göre; Baş Rejisör, Genel Müdür Yardımcıları ve Yabancı Uzmanlar, Genel Müdür teklifi üzerine Milli Eğitim Bakanı tarafından; Edebi Kurulun sanat ve edebiyat alanında tanınmış üç üyesi Milli Eğitim Bakanı tarafından; Sanatçı üyesi ise Devlet Tiyatrosu sanatçıları arasından

⁶⁰ **Devlet Tiyatrosu ve Kuruluşu Hakkında Kanun Tasarısı ve Milli Eğitim ve Bütçe Komisyonları Raporu** (1/ 556), TBMM Zabıt Ceridesi, Cilt:20, TBMM Milli Eğitim Komisyonu Raporu (1/556) Karar No:25, Tarihi:2.5.1949. Aktaran: Tahsin Korun, **Devlet-Tiyatro ilişkisi**, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, Ocak 2001. 82,83.

⁶¹ **age**, 2.

Genel Müdür tarafından; Devlet Tiyatroları kadrosunda bulunan diğer her çeşit görevliler, Genel Müdür tarafından göreve alınırlar. Başrejisör, rejisörler, aktör ve aktrisler, reji asistanları, müzik işleri yöneticisi ile tiyatro orkestrası, korosu ve balesi ile müzikli tiyatro icradıcıları, sanat teknik müdürü ve dekoratörler, kostüm kreatörleri Devlet Tiyatroları sanatkâr memurlarıdır. Baş dramaturg ve dramaturglar, Teknik Müdür, Baş realizatör, Baş ışık uzmanı, Baş perukacı, Korrepetitör, Bale Piyanisti de Devlet Tiyatroları Uygulamacı Uzman Memurlarıdır. Kondüvitler, suflörler, atölye şefleri, makyajcılar ve perukacılar, atölye ressamı, butaforlar, sahne ışıkçıları, sahne şef makinistleri ve makinistler, sahne marangozları, sahne demircileri, sahne terzileri, sahne kunduracıları, kaşörler, sahne amirleri ve yardımcıları, sahne kostümcüleri, aksesuarcılar, sahne uzmanları ile Sanat ve Yönetim Kurulu tarafından görevlerinin özelliği belirtilecek ihtisası bulunan elemanlar da Devlet Tiyatroları Uzman Memurları adını alırlar. Devlet Tiyatroları sanatkâr memurları, uygulamacı uzman memurları ve Sanat ve Yönetim Kurulu kararı üzerine Genel Müdür'le aralarında yapılacak bir yıl süreli idari sözleşmelerle göreve alınırlar. Mali hakları ve özellikleri bu kanun içinde kalmak ve devlet memuru niteliklerine hanel gelmemek üzere, hizmete alınma ve hizmeti sürdürme biçimleri ile diğer özellik ve yükümlülükleri idari sözleşmelerinde belirtilir. Yasaya göre, Devlet Tiyatrolarının gelirleri şöyle açıklanmaktadır:

‘Genel Bütçenin Milli Eğitim Bakanlığı kısmının Eğitim Kurumları Giderleri’ tertibinden ayrılan ödenek; temsillerden elde edilecek hasılat; tanıtıcı ve aydınlatıcı yayınlardan sağlanacak gelirler; tiyatro faaliyetinden yararlanan özel idareleri Belediyelerince yapılabilecek bağışlar; her çeşit bağışlar ve diğer çeşit gelirler; düzenlenecek ulusal ve uluslar arası şenliklerden sağlanacak gelirlerden ibarettir.’⁶²

Devlet Tiyatroları Muamelatında 1050 sayılı Muhasebeyi Umumiye Kanunu ile 2490 sayılı artırma, eksiltme ve ihale kanunu hükümleri uygulanmaz. Kurumun alım ve satım işlemleriyle, hesap usulleri Maliye ve Milli Eğitim Bakanlıkları tarafından ortaklaşa saptanacak ilkelere göre yürütülür. Devlet Tiyatrolarının gelirleri ve işlemleri her türlü vergi, harç ve resimlerden muaf tutulmuştur. Devlet Tiyatrolarının bütçesi ve kadroları Yönetim Kadroları tarafından hazırlanır, Bakanlar Kurulu tarafından onaylanır.⁶³

⁶² age, 15, 86.

⁶³ age, 88.

Devlet Tiyatroları ile ilgili son yasal düzenleme, 22 Mart 1983 tarihli Resmi Gazete’de yer alan bir Kanun Hükmünde Kararname ile gerçekleştirilmiştir. Bu düzenlemeyle, Devlet Tiyatrolarına Genel Müdür olarak atanacak kişilerin nitelikleri ve nasıl atanacakları yeniden belirlenmiştir. Kanun Hükmünde Kararname’nin birinci maddesi şöyledir:

“10/6/1949 tarihli, 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanununun 14/7/1970 tarihli ve 1310 sayılı Kanunla değişik 4’üncü maddesinin (A) bendi aşağıdaki şekilde değiştirilmiştir.”

A) Genel Müdür, Kültür ve Turizm Bakanının teklifi üzerine, Yüksek öğretim kurumlarından birinden mezun, sahne hayatında başarıları ile tanınmış, özel ve kamu kuruluşlarında en az 15 yıl hizmet görmüş sanatçılar ile tiyatro yazarları, eleştirmenleri, temayüz etmiş tiyatro yöneticileri ve üniversitelerde tiyatro sanatı dalında öğretim üyeliği veya yardımcılığı yapanlar arasından müşterek kararname ile 657 sayılı Devlet Memurları Kanununun değişik 59. Maddesi hükmüne göre,⁶⁴

Aynı Kararname’de yer alan ikinci maddede ise; 5451 sayılı yasaya bir ek madde eklendiği belirtilmekte ve “Kanunda geçen Milli Eğitim Bakanı ifadeleri, Kültür ve Turizm Bakanı, Milli Eğitim Bakanlığı ifadeleri de, Kültür ve Turizm Bakanlığı olarak değiştirilmiştir.”⁶⁵ Denilmektedir. Devlet Tiyatroları ile ilgili 5441 ve 1310 sayılı yasalarda “Amaç” maddesinin bulunmaması bütçe metinlerine de yansımakta ve hizmet gerekçesi kapsamında açıklanan amaçlar da çeşitli dönemlerde ortaya çıkan eğilimlere göre değişiklikler göstermektedir. Bu yargımızı örneklemek üzere mali yıl bütçelerinde yer alan amaç maddelerine bir-iki örnek verelim.⁶⁶ İlk örneğimiz 1979 yılı Malî Yılı Bütçesinden:

—Anayasa doğrultusunda, Kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek, uygulamada etkinliği ve verimliliği sağlamak.

— 5441 sayılı yasa ve bu yasayı tadil eden 1310 sayılı yasayla kurulmuş olan Devlet Tiyatrosunun amacı, Türk oyun sanatlarının yurt içinde gelişmesi, ilerlemesi ve yurt dışında yayılmasını sağlamak ve Türk oyun sanatlarını yurt dışına duyurmak ve tanıtmaktır. Çalışmalarında toplumun genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü ilmî yöntemlerle yükseltmektir. Bunun için büyüklere ve çocuklara ait müzikli ve müziksiz her çeşit sahne ve oyun çalışmalarlarıyla konserler ve bu amaçla yurt içinde ve dışında gereken yerlere turneler ve geziler düzenlemektir.

— Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Kayseri, Erzurum ve Trabzon illerinde yerleşik, diğer illere ve yurt dışına turnelerle tiyatro alanında sanat hizmeti iletmek.

— Hizmetin yetişkinlere olduğu kadar çocuklara yönelik olması için çocuk tiyatroları çalışmalarını hızlandırmak. 1978-1979 Tiyatro sezonunda yapılan programa göre ülkemiz, bölgelere ayrılarak kış mevsiminde 62 il’e, yaz mevsiminde

⁶⁴ *Resmi Gazete*, 22 Mart 1983, S: 17995, s: 1. Aktaran: *age*, 83.

⁶⁵ *age*, 1.

⁶⁶ Tahsin Korun., *Devlet Tiyatro İlişkisi*, Ankara: Dost Kitapevi yayınları, Ocak 2001.

67 il'e günlük, haftalık ve sürekli olmak üzere 210 turne yapmak, sanat etkinliklerini belli merkezlerde yoğunlaşmaktan kurtararak ülkenin çeşitli yörelerine yayılması yönünde tiyatro hizmetinin dengeli yürütülmesini sağlamak, ulusal tiyatronun oluşturulması çabasına hız vermektedir.⁶⁷

1981 Malî Bütçesi'nde yer alan amaç maddesi:

“1- Yerli ve yabancı eserlerle halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek.

2- Devlet Tiyatrosu çalışmalarını daha da genişletmek, yaygınlaştırmak.

3- Türk sahne sanatlarını yurt içinde ve yurt dışında gelişmesini ve yayılmasını sağlayarak Türk dilini yerleştirmek ve şive birliğini meydana getirmek.

4- Türk halkının kültürünü besleyerek temel değerler üzerinde doğru yargılara varmasını sağlamak ve estetik duygusunu geliştirmektir.”⁶⁸

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da tiyatro temsilleri için salon bulmak çok güçtü. Turne toplulukları başkente geldiklerinde ya Yeni Sinema'dan ya da Bentderesi'ndeki Cumhuriyet Tiyatrosu'ndan yararlanıyorlardı. Bu dönemde iki yeni tiyatro yapıldı. Bunlardan biri *Türk Ocağı* binası içindeki tiyatro salonu; diğeri ise Mimar Mahmut Kemalettin'in *Evkaf Apartmanına* yaptığı tiyatrodur. ‘Devlet Sanatçısı’ Mimar Hikmet Koyunoğlu tarafından yapılan Türk Ocağı binası daha sonra *Halkevi'ne* geçmiş; Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi, temsillerini bu yapının 590 kişilik salonunda vermiş; Devlet Tiyatrosu kurulduktan sonra ise yaşamını *Üçüncü Tiyatro* adı altında sürdürmüştür.⁶⁹ 70'li yıllarda boş tutulan, küçük bir salonundan Devlet Balesi sanatçılarının stüdyosu olarak yararlanılan yapı, günümüzde Devlet Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılmaktadır. Evkaf Apartmanı'nda yapılan tiyatro ise, uzunca bir süre Devlet Konservatuvarı'nın deposu olarak kullanılmış; 27 Aralık 1947'de onarılarak *Küçük Tiyatro* adı altında ve *Köşebaşı* (A. Kutsi Tecer) perdelerini açmıştır.⁷⁰ Sergievi değiştirilerek yapılan *Büyük Tiyatro* ise 1949 yılında açılmıştır. Tasarımını Prof. Paul Bonatz'ın çizdiği bu tiyatro 762 kişiliktir. Devlet Tiyatrosu'nun Ankara'da bu saydıklarımızdan başka yine Evkaf Apartmanı'nda 67 kişilik *Oda Tiyatrosu*; 205 kişilik *Yeni Tiyatro*; Altındağ'da bir lisenin salonundan dönüştürülen 400 kişilik *Altındağ Tiyatrosu* sahneleri bulunmaktadır.⁷¹

Günümüzde de İstanbul, Bursa Ahmet Vefik Paşa, İzmir ve Adana Tiyatrosu gibi tiyatrolar, Devlet Tiyatroları'na bağlı sanatçılardan oluşan yerleşik kadrolarla ve

⁶⁷ Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü 1979 Mali Yılı Bütçesi, s.1.Aktaran: Tahsin Konur.

⁶⁸ Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü 1981 Mali Yılı Bütçesi, s.1.Aktaran:age, 12.

⁶⁹ Prof. And., 1973, s.305.Aktaran:age, 88, 89.

⁷⁰ age, 306.

⁷¹ age, 306.

yine merkezin onayından geçen oyunları sahnelemektedirler. Zaman zaman da bu oyunlarla, merkezden ve diğer sahnelerden geçici olarak giden oyunlar, karşılıklı yer değiştirerek sunulmaktadır.

Bu dönemde öz açısından ‘hafif’ ancak görsel yönden zengin ‘Broadway’ tipi müzikaller sık sık sahnelenir. Ergin Orbey’in Genel Müdürlük yaptığı beşinci dönem; o yıla ilişkin bütçe metninde de yer alır. Anadolu’ya yapılan turnelerin çokluğu ve yaygınlığı bu dönemde dikkat çekmektedir. Çağımızın ünlü tiyatro kuramcısı ve oyun yazarı Bertolt Brecht ilk kez Orbey’in Genel Müdürlüğü sırasında, Devlet Tiyatroları’nda sahnelenme olanağına kavuşur. Dönemin dikkat çeken bir özelliği de daha önce özel tiyatrolarda sahne ışığına kavuşan yerli yapıtlara Devlet Tiyatroları’nda ilk kez yer verilir. Örneğin: Yaşar Kemal’in ‘Teneke’ adlı oyunu sahnelenmiştir. Daha önce yazarı tarafından romandan tiyatroya uyarlanarak *Ulvi Uraz Tiyatrosunda* sahnelenen Orhan Kemal’in ‘Murtaza’ adlı oyunu bu kez Orhan Asena’nın uyarlaması ve Başar Sabuncu’nun yönetimi ile seyirci karşısına çıkmıştır. Bu dönemde genç yazar ve yönetmenlere olanak tanınması yanında; Türk tiyatrosunun eski ustalarına da oyun sahnelettirilmiştir. Ayrıca Şehir Tiyatroları ile de olumlu bir işbirliği sergilenmiştir.

Ergin Orbey’in kısa süren Genel Müdürlüğü’nden sonra Devlet Tiyatroları’nın başına yeniden Cüneyt Gökçer atanmıştır. Altıncı dönem olarak belirlediğimiz bu evrede; düzenlenen turne sayısının ve gidilen yörelerin bir önceki döneme kıyasla arttığı yadsınamaz. Hatta köylere kadar gidilerek oyunlar sergilendiği görmezlikten gelinemez. Ancak bu çabalar bir ‘yarıştırmadan’ öteye gitmemiş; kadronun sağa sola koşuşturulması nedeniyle, merkezdeki temsillerde de niteliksel bir düşüş gözlenmiştir. Bu dönemde sanatçı aylıkları büyük oranlarda artmıştır. Ancak uygulamada yapıldığı öne sürülen haksızlıklar da sızlanmayla karşılanmıştır.

“Cüneyt Gökçer; 7/2/1983 tarihli üçlü kararname ile görevden alınmış; yerine 22 Mart 1983 tarihli Resmi Gazete’de yayınlanarak yürürlüğe giren 21/3/1983 tarihli üçlü kararname ile Turgut Özakman atanmıştır.”⁷²

Turgut Özakman’ın Genel Müdürlüğe atanmasıyla birlikte Devlet Tiyatroları’nda yedinci döneme girilmiştir. Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Turgut Özakman’ın, Genel Müdür Başyardımcılığı görevi sırasında (Ergin Orbey döneminde) “Devlet Tiyatrolarının Sorunları” başlıklı bir yazısında Turgut

⁷² age, 305.

Özakman'ın üstesinden gelmeye çalışacağı sorunların bir bölümünü sergilemesi yönünden ilginçtir. "1 Haziran 1978 de işbaşı eden yeni yönetim Devlet Tiyatrolarında çeşitli sorunlarla karşılaştı. Bu sorunların başlıcaları şunlardır:

I- Birçok sorunlar yasadan kaynaklanıyor. Devlet Tiyatrolarının Kuruluş ve işleyişini düzenleyen 14/7/1970 gün ve 1310 sayılı yasa ile değiştirilen 5441 sayılı-yasa, Türk tiyatro yaşamının ve çağdaş tiyatro işletmeciliğinin gereksinimlerini karşılayacak nitelikte değildir. Yasanın başarı ile uygulandığı da söylenemez.

1- Yasa Devlet Tiyatrolarının işlev ve amacını saptamamıştır.

2- 'Edebi Kurul' sistemini korumuştur.

3- 'Müzik İşleri Yöneticisi' Devlet Tiyatroları Sanat ve Yönetim Kurulu'nun yasal üyesidir. Oysa bugün Devlet Tiyatroları kadrosunda bazı müzikli oyunlar için göreve alınmış 6 müzikçi vardır. Buna karşılık 255 sahne uygulamacısının yönetim kurulunda temsilcisi bulunmamaktadır.

4- Tiyatro imeceyle gerçekleştirilen bir karmaşık sanattır. Ama yasa (M.5) tiyatrodaki sözleşme ile çalışanları 'sanatkâr memur', 'uygulatıcı uzman memur' ve 'uzman memur' diye tanımladığı üç sınıfa bölmüştür. Buna 657 sayılı personel yasasının getirdiği 'sınıfları' da eklersek Devlet Tiyatrosu çatısı altında çalışanların moral ve ekonomik bütünlüğünün nasıl parçalandığı anlaşılır. TRT yasası ise TRT'de çalışanları bir bütün olarak görmüş, ücret rejimini bu görüşle düzenlemiştir.

5- Sanatkâr memurlar, uygulatıcı uzman memurlar ve uzman memurlar 'bir yıl süreli idari sözleşmelerle' çalıştırılırlar (M-5). Bu sözleşmelerde yalnız 'idarenin' hakları yer almaktadır.

6- Sözleşme düzeninin taşıdığı risk, yüksek ücretle dengelenir. (...)

7- Yasamızın 8. maddesi uyarınca, Sanat ve Yönetim Kurulu 'sözleşmeli görevlilerin derecelerini her yıl göstermiş oldukları ehliyeteye göre kararlaştırır'. Yazık ki bu değerlendirmenin nesnel ölçülere göre yapılmasını sağlayacak sistem kurulmamıştır. Bu nedenle de bugün çalışanların aylıkları arasında salt ehliyetle açıklanamayacak şaşırtıcı ayrılıklar vardır.

8- Yasamızın 19'uncu maddesine göre 'Sanatkârların sözleşme, prim, tedavi, ayrılık ve ölüm tazminatı, askerlik, izin, yaz tatili aylarında Devlet Tiyatrosu dışında kendi hesaplarına çalışma, yolluk, inceleme seyahati ve disiplin işleriyle yabancı sanatkâr ve trup getirme ve tiyatronun iç ve yönetim işleri bir tüzükle belirtilir.' Tiyatroların pek çok sorununu çözecek nitelikte olan bu madde işletilmemiş, 8 yıldır tüzük hazırlanıp yürürlüğe konulamamıştır.

9- Ek 1'inci maddeye göre 'İstanbul Kültür Sarayı ile Ankara'daki Büyük Tiyatro binalarını, bunların müştemilât ve tesislerini, müştereken ve münhasıran Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü ile Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü kullanırlar.' Ama ortak kullanımı düzenleyecek ve işbirliğini kurumsallaştıracak sistemler kurulmamıştır. I I - Devlet Tiyatrolarının, işletme ile ilgili çözümlenmemiş bazı sorunlarına da çok kısaca değinmek istiyorum:

2- Dramaturgi bölümünün çok yönlü bir işlerliğe kavuşturulması zorunludur. 1978 Haziran'ında Devlet Tiyatrolarında yalnız bir dramaturg vardı. Ünlü yazarlarımızın yıllardır okunmamış ya da karara bağlanmamış oyunları ilgi beklemekteydi.

3- Devlet Tiyatroları sahnelerinin ses ve ışık donanımları yıpranmıştır ve yetersiz durumdadır. Bugün elimizde bir tek 'sahne efektleri' aygıtı bulunmamaktadır.

4- 31 yıllık Devlet Tiyatrolarının bir 'arşivi' yoktur.

- 5- Her konuda ve her aşamada iç eğitim bir sorun olarak ortadadır.
- 6- Seyircilerle, kitle iletişim örgütleriyle, tiyatrolarla ilişkileri düzenleyecek ve geliştirecek uzman birimlere gereksinim vardır.
- 7- Yönetmen sorunu, kalıcı bir çözüme bağlanmalıdır.
- 8- Bir deneme sahnemiz yoktur.
- 9- Disiplin ve moral, köklü ve hızlı çözüm bekleyen temel sorunlarımızdan biridir.
- 10- Tiyatro yazarlarıyla yaratıcı bir ilişkiler düzeni kurulması kaçınılmaz bir görevdir,
- 11- Bağımsız bir 'Çocuk Tiyatrosu' kurulmalıdır.
- 12- Sanatçılarımızın reklam firmaları, TV ve radyo ile ilişkilerine adaletli ve meslek onurunu kollayıcı bir düzen getirilmelidir.
- 13- Konservatuarların öğretim plânları, çağdaş ve ulusal tiyatro gereklerine göre saptanmalıdır.
- 14- Tiyatro, üniversitelerin tiyatro bölümleri ve konservatuar arasında kalıcı bir bilgileşme düzeni kurulmalıdır.
- 'Doğru Tiyatro' çizgisine ulaşmak için bu sorunların çözülmesi gerek. Çözüm için yalnız yasanın değiştirilmesi yeterli değil. Tiyatroda çalışanların, tiyatroyu delice bir sevgi ve çağdaş bir bilinçle kucaklamaları da gerekli. (. . .)"⁷³

3.4. Cumhuriyet Döneminde Devletin Tutumu

Tiyatronun yaygınlaştırılmasını en yetkin biçimde gerçekleştiren Fransa'daki bölge tiyatrolarına ve Kültür evlerine karşılık; ülkemizde de bunlardan çok önce kurularak tüm yurda yayılan Halk Evleri denemesi bulunmaktadır. Kemalist devrimin bir ürünü olan halk evleri; bölge tiyatroları ve kültür evlerinin tersine, etkinliklerini amatör olarak sürdürüyorlardı. Bunlar kültürün yayılmasında ve gelişmesinde önemli bir işlev üstlenmişlerdi. Halk evlerinde; tıpkı Fransa'daki kültür evleri gibi; resim, müzik, tiyatro, heykel, ve bunun gibi tüm sanatlar aynı çatı altında toplanmışlardı. Ancak; Halk evlerinin, diğerlerine göre en belirgin ayrılığı; ülke siyaset yaşamının 'tek-parti' si C.H.P.'nin bir yan örgütü olarak kurulmuş olması ve örneğin; tiyatro etkinliklerinin'... İnkılap fikirlerinin ve duygularının halka ifadesi hususunda en kuvvetli vasıta..."⁷⁴ olarak kabul edilmesidir.

Cumhuriyet döneminde, halkevlerinin tiyatro yapıları açısından da büyük katkıları olmuştur. Ülke yüzeyine yayılan bu tiyatro yapıları, zaman zaman

⁷³ Turgut Özakman, 'Devlet Tiyatrolarının Sorunları', **Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi**, Ankara; 1978, s.69. 4. Aktaran; Tahsin Konur, 144, 145,

⁷⁴ Prof. Dr. And., 1973, S.65. Ayrıca bkz. **Ülkü**, Şubat-Mart 1933. S.2. Aktaran: Tahsin Konur, 143

profesyonel topluluklar tarafından da kullanılmışlardır. İstanbul Eminönü ve Kadıköy Halkevleri tiyatro yapıları buna örnektir.⁷⁵

Halkevleri dışında, ülkemizde sanatın ve tiyatronun yaygınlaştırılması yönünde yıllardır çaba harcanmaktadır. Ancak bu çabalar, olumlu ürünlerini henüz vermiş değillerdir.

Fransa'daki bölge tiyatrolarından (Centres Dramatiques) esinlenerek, ülkemizde de bölge tiyatroları kurulması düşüncesi, Muhsin Ertuğrul tarafından ileri sürülmüştür. Muhsin Ertuğrul, bir yandan bu düşüncenin yasalaşmasını beklerken; bir yandan da, Devlet Tiyatrosu'na Eskişehir, Kırıkkale, Konya ve Kayseri'de temsiller verdirmiş; Adana Şehir Tiyatrosu; İzmir Devlet Tiyatrosu ve Bursa-Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'nun açılmalarına yardımcı olmuştur. Bu arada, bölge tiyatroları düşüncesi geniş ilgi görmüş. 27 Mayıs 1960 devriminden sonra 1961 yılında toplanan VII. Milli Eğitim Şurası'nda, bir tiyatro ve opera komitesi kurulmuştur. Cüneyt Gökçer başkanlığındaki bu komite Muhsin Ertuğrul, Lütfi Ay, Nüvit Kodallı, Ziya Demirel, Metin And ve Şahap Akalın'dan oluşuyordu. Bu kurulun bir-iki aylık bir çalışma sonucu hazırladığı; Devlet Tiyatrosu, Devlet Konservatuvarı ve Bölge Tiyatroları ile ilgili yasa tasarıları sonuçsuz kaldı. 1963 yılında Bursa CHP Milletvekili Sadrettin Çanga ve arkadaşları tarafından, önceki tasarıya benzer biçimde hazırlanan tasarı da, Geçici Komisyonda kabul edilip gündeme alınmasına karşın, bundan da bir sonuç alınmadı.

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından, 3-7 Ağustos 1964 de İstanbul'da düzenlenen; Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu toplantısında konu bir kez daha ele alındı. 1971'de, Kültür Bakanı Talât Halman, konuya yeniden eğildi. Ankara ve İstanbul'da iki danışma kurulu oluşturuldu. Bu kurulların hazırladığı tasarılar da. Kültür Bakanlığı kaldırıldığı için gerçekleştirilemedi. Bundan sonra da konuya bir daha dönülmedi⁷⁶

1961 yılında toplanan VII. Milli Eğitim Şurası'nda oluşturulan Tiyatro ve Opera Komitesi'nin hazırladığı Bölge Tiyatroları Yasa Tasarısı'na göre; " . . .Merkezi Edirne'de olan bir Trakya, merkezi Bursa'da olan bir Marmara, merkezi İzmir'de olan bir Ege, merkezi Adana veya Mersin'de olan bir Akdeniz, merkezi Samsun'da olan bir Karadeniz, merkezi Ankara'da olan bir Orta Anadolu, merkezi

⁷⁵ Prof. And., 1973,s.309. Aktaran: Tahsin Konur, 146, 147.

⁷⁶ age, 67-68.

Erzurum'da olan bir Kuzeydoğu, merkezi Diyarbakır veya Antep olan bir Güneydoğu Bölge Tiyatroları..." kurulacaktı.

Muhsin Ertuğrul, konu ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getiriyordu:

"Bunları kurmakla yalnız halk eğitimi faydalanmayacak, tiyatro sanatı da bağımsızlığa kavuşacağı için alabildiğine gelişecek, büyük şehirlerdeki kötü geleneklerden, esnafıktan, alışkanlık baskısından kurtulacak, yeni yeni yazarlar, yeni yeni rejisörler, yeni yeni oyuncular ortaya çıkacak. Bölge Tiyatroları bir yandan buldukları şehrin tiyatrosunda temsiller verirken öte yandan ikinci bir piyesle başka bir kol o bölgenin şehir, kasaba ve köylerini nöbetleşe dolaşacaklar. O çevrede tiyatronun uğramadığı bir bucak bırakmayacaklar. Bölge Tiyatrolarının başlarına geçecek olan idealist gençler o bölgeye kültür, sanat, yaşama ve çalışma zevki götürecekler. Ora çocuklarında uyuyan istidatları uyandıracaklar, yeni sanatçı kuşakları yetiştirecekler. Tek bir sözcükle kültür meşalesi olacaklar, kararmış ruhları aydınlatacaklar."⁷⁷

Bölge Tiyatroları konusu Birinci Kalkınma Plânı'nda da yer alıyordu:

"Devlet, opera ve tiyatro çalışmalarını daha geniş çevrelere yararlı kılacak, bölge tiyatroları kurulacak, sanat değeri ve toplum eğitimine faydaları tespit edilen özel tiyatrolar teşvik edilecektir."⁷⁸

Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Plânı ise durumu şöyle saptamaktadır: "Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Balesi ve özel tiyatrolar, genellikle çabalarını büyük il merkezlerinde sürdürmektedirler. Plân döneminde kurulması öngörülen bölge tiyatroları, faaliyete geçememiştir. Ancak, Devlet Tiyatroları uzun süredir yaz aylarında düzenlediği turne faaliyetlerini 1971 yılından itibaren kış aylarında da sürdürmeye başlamıştır. Özel tiyatrolarda ise gerileme söz konusudur."⁷⁹

Plân, tutulacak yolu şöyle çizmektedir:

"Özellikle şehirlerde yoğunlaşmış olan tiyatroların, geniş halk kitlelerine yaygınlaşması sağlanacak, kültürümüzdeki mahalli temaşa biçimleri incelenecek ve derlenecektir. Bu alanda bölge tiyatroları ve yersel derneklerin çabaları özendirilecek, bölge tiyatrolarının ivedilikle kurulması sağlanacaktır. Halkın bu tiyatrolardan ucuza yararlanmaları gözetilecek, özel tiyatroların da bu alanda katkıda bulunmaları özendirilecektir."⁸⁰

Tiyatroların bir yandan ülke çapında yaygınlaştırılması düşünülürken, büyük kent merkezleri kapsamında gerçekleştirilmek üzere de merkezkaç (ademi merkezietçi) eğilimler belirmiş; böylece, semt tiyatroları önem kazanmıştır. Ülkemizde tiyatronun en yoğun bir biçimde etkinlik, gösterdiği İstanbul'da, semt

⁷⁷ Muhsin Ertuğrul, 'Kalkınma Planında Tiyatro', Cumhuriyet, 20 Ocak 1963, s.2. Aktaran: Tahsin Konur, 83.

⁷⁸ Prof. And, 1973, s: 16. Ayrıca bkz. **1. Beş Yıllık Kalkınma Plânı. Aktaran: Tahsin Konur, 135.**

⁷⁹ **age, 80.**

⁸⁰ **Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Plânı, paragraf: 1639-11. age, 89.**

tiyatroları, Tanzimat döneminden beri üzerinde durulan bir konudur. Hükümetin Güllü Âgop'a verdiği tekelin sözleşmesinde; bu ayrıcalığa karşılık; belli süreler içinde, İstanbul'un çeşitli uzak semtlerinde tiyatroların açılması koşulu da bulunuyordu. Daha sonraki dönemlerde yerleşik semt tiyatroları düşüncesi basın tarafından da desteklendi. Muhsin Ertuğrul'un çabalarıyla Fatih'te, Kadıköy'de, Üsküdar'da, Zeytinburnu'nda semt tiyatroları açılarak buralarda sürekli temsiller verildi. Devlet Tiyatroları yeni kurulduğunda, Ankara'da iki tiyatrodan temsil veriliyordu. Daha sonraları bu iki tiyatroya Oda Tiyatrosu, Üçüncü Tiyatro ve Yeni Sahne eklendi.

Günümüzde ülkemiz tiyatro yaşamının büyük kentlerin tekelinden kurtarılıp yaygınlaştırılması adına yapıdan iş, ödenekli tiyatroların, zaman zaman köylere kadar da ulaşan turne temsilleridir. Bu turnelerin önemini yadsımamakla birlikte, gerçek anlamda bir yaygınlaşmanın turnelerle değil, bölge konservatuarları ve bölge tiyatrolarıyla gerçekleşeceğine inanmaktayız. Bu nedenle, turne temsilleri, göstermelik bir çaba ve "taşımaya su ile değirmen..." döndürülüyor izlenimi yaratıyor. Bunun dışında; ödenekli tiyatroların gerek sanatçı, gerekse teknik kadrolarındaki sayısal kısıtlılık ve mevcut kadroların turneler nedeniyle dört bir yana dağıtılması, merkezdeki temsillerin niteliğini de düşürüyor...

3.5. Cumhuriyet Döneminde Devletin, Özel Tiyatrolarla İlişkisi

60'lı yıllarda tartışma alanına giren 'özel tiyatrolara yardım' konusu; Kültür ve Turizm Bakanı İlhan Evîiyaoğlu'nun, Danışma Meclisi Bütçe Plan Komisyonu'nda, Kültür Bakanlığı bütçesi üzerindeki eleştirileri yanıtlamak üzere yaptığı konuşmada özel tiyatrolara yardım edileceğini açıklamasıyla, yeniden gündeme gelmiş oluyordu:

"... Tiyatro dalında da bazı düşüncelerimiz vardır.

Devlet ve belediye tiyatrolarının dışında özel olarak çalışan grupların bir kısmını millî amaçlara yönelterek çalıştırma yollarına yöneleceğiz. Bu suretle bunları devlet himayesinde tiyatro haline getirerek yardım yapmayı amaçlıyoruz. Böylece bunların hayatiyetlerini muhafaza etmelerini ve Türk kültürüne hizmet etmelerini sağlamak istiyoruz. Tabiatıyla bunların oynayacakları piyeslerin hiçbir şekilde çarpık ve ideolojik olmasına da izin verilmeyecektir. Ayrıca milli kültür amaçları ve devletimizin politikası istikametinde oyun yazan yazarları da teşvik etmek düşüncesindeyiz. Bu

hususları yerine getirmek amacıyla bütçeye ödenek konulmuştur."⁸¹ Kültür ve Turizm Bakanı İlhan Evliyaoğlu, bir süre sonra Ankara muhabirinin sorularını yanıtlarken; "Sinema ve özel tiyatroların sergileyecekleri oyunlar millî amaçlara yönelik, genel kültürümüze, örf, âdet ve anelerimize uygun olmalıdır."⁸² diyordu.

Yardımla birlikte tiyatroya bir denetim getirileceği yolunda izlenimler yaratan bu konuşmalar gerek kültür ve sanat çevrelerinde, gerekse basında yoğun tartışmalara neden oldu. Türkiye Barolar Birliği Başkanı ve tiyatro eleştirmeni Atilla Sav, yasayı görmeden kesin bir şey söylemenin doğru olmayacağını belirterek görüşlerini şöyle dile getiriyordu:

" . . . Aslında Anayasamız halkın manevi kalkınmasını ve eğitimini de sağlama görevini devlete vermiştir. Önemli olan bu yardımın ve desteğin sınıridir, kapsamıdır. Eğer bu kapsam, sansüre varacak bir denetleme niteliğinde olmayıp, doğrudan doğruya sanat özgürlüğünü ve sanat etkinliklerini özendirerek, destekleyecek nitelikte olursa böyle bir yasaya bütün sanatseverler alkış tutarlar."⁸³

Tiyatro Yazarları Derneği Genel Sekreteri ve İstanbul Gazeteciler Cemiyeti, Yönetim Kurulu Üyesi, oyun yazarı Recep Bilginer, konu ile ilgili olarak şunları söylüyordu:

" . . . Özel tiyatroların oynayacakları piyeslerin sansüre tabi tutulması düşüncesi (...) bize padişahlık dönemini hatırlatıyor. Tiyatroda sansürün kalkması aşağı yukarı Atatürk Cumhuriyetiyle yaşıttır. Şimdi yeniden Cumhuriyet öncesine mi dönüyoruz ? Müthiş... Federal Almanya'da bazı ilkeler var bu konuda örneğin savaş kışkırtıcılığı, ırkçılık, terör savunuculuğu yapılamaz tiyatrodaki. Bunların ötesinde her konu, her fikir tiyatrodaki yer alır ne sansüre uğrar ne de adli takibe. Şimdi bizde 'millî amaçlara yönelik genel kültürümüze, örf ve adetlerimize anelerimize uygun olmalıdır' gibisinden karmaşık ilkeler (...) çağımızda çok değişik biçimde yorumlanmaktadır. Devletin sanatı ve sanatçıyı desteklemesine evet fakat sanata ve sanatçıya müdahalesine hayır."⁸⁴

Bu satırlar yazılırken 20. kuruluş yılını kutlamakta olan Ankara

Sanat Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni Rutkay Aziz de tartışmaya şu sözlerle katılıyordu:

" . . . Kanımızca devletin sinema, tiyatroya, giderek sanatın her alanında en büyük desteği, sanatçının özgürce sanatını yaratacağı bir ortamı güvence altına almaktır. Bunun karşısı tutum, sanatımızın tutsaklaşmasına neden olacaktır.Daha geniş anlamda hizmet vermeleri sağlanacaktır. Özel tiyatrolara yardım yapmamız söz konusudur. Bu yardım değerlendirme sistemiyle yapılabilecektir."⁸⁵

⁸¹ *Milliyet*, 26 Aralık 1981, s: 6.Aktaran: Tahsin Konur, 160.

⁸² *Cumhuriyet*, 8 Şubat 1982, s: 1.Aktaran: Tahsin Konur, 168.

⁸³ *Cumhuriyet*, 9 Şubat 1982, s: 1.Aktaran: Tahsin Konur, 161.

⁸⁴ *Cumhuriyet*, 9 Şubat 1982, s: 1.Aktaran: Tahsin Konur, 163.

⁸⁵ *Cumhuriyet*, 9 Şubat 1982, s: 1.Aktaran: Tahsin Konur, 86.

Bu tartışmalar sürüp giderken, Kültür ve Turizm Bakanı İlhan Evliyağoğlu bir açıklama yaparak, sinema ve özel tiyatrolara bu günkünlün ilerisinde denetimi öngören bir müdahalenin söz konusu olmadığını bildiriyor; "Türk kültürüne milli değerlerimiz yönünden daha iyi hizmet verilmesi ilkesi benimsenmiştir..." diyerek, özel tiyatrolar konusunda bir yasa tasarısı hazırlığının bulunmadığını dile getiriyordu

73. Bakan Evliyağoğlu, açıklamasını şöyle sürdürüyordu:

"Devlet ve belediye tiyatrolarının dışında, özel olarak çalışan grupları devlet himaye edecektir. Türk kültürüne Devlet yardımı alabilmek için on dört özel tiyatro başvuruda bulunmuş, bunlardan sekizine yardım yapılması kararlaştırılırken, altısının istemi geri çevrilmişti. Altı özel tiyatroların dördü, etkinlikleri olmadığı, geriye kalan ikisi ise geç başvuruda buldukları gerekçesiyle devlet yardımından yararlanamıyorlardı. Bu uygulamayla birlikte, ülkemizde tiyatro sanatının sevilip yaygınlaşmasını sağlamak, yerli oyun yazarlarını özendirmek, oynanan oyunları nitelik ve nicelik yönünden üst düzeylere çıkarmak amacıyla ilk kez özel tiyatrolara yardım yapılmış oluyordu."⁸⁶

6 Temmuz 1982 tarihli ve 17746 sayılı Resmî Gazete'de yayınlanan Kültür ve Turizm Bakanlığı Özel Tiyatrolara yapılacak yardımlara ait yönetmelik hükümlerine göre, yönetmelik amacı şöyle açıklanıyordu:

"Bu yönetmeliğin amacı, çağdaş dünya görüşüne ve Milli kültür anlayışına uygun faaliyetleriyle kültür ve sanatımıza katkılarında dolayı özel tiyatrolara yardımda bulunarak tiyatro sanatının yaygınlaşp sevilmesini sağlamak yerli oyun yazarlarını teşvik etmek, oynanan oyunların nitelik ve nicelik bakımından kalitesini yükseltmek ve bu yolla da Türk Tiyatrosu'nun gelişimini desteklemektir."⁸⁷

Yardımların hangi kaynaktan karşılanacağı da aynı yönetmeliğin birinci bölümünde, 3. Madde'de açıklanıyordu:

"Özel Tiyatrolara yapılacak yardımlar her yıl kültür ve Turizm Bakanlığı Bütçesinin 950 'Sosyal Transferler' bölümünün 423 'Özel Tiyatrolara Yapılacak Yardımlara İlişkin Ödemeler' faaliyetine konulan ödenekten karşılanır."⁸⁸ Yardım isteğinde bulunan özel tiyatrolar, her yıl Temmuz ayının on beşine kadar Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne birer dilekçe ile başvuracaklar. Bu başvuru sırasında dilekçelerine aşağıda gösterilen belgeleri ekleyeceklerdi:

- a) Tiyatronun ticari unvanı, ticaret sicil numarası, çalışma izin belgesi,
- b) Kadrosunda bulunan sürekli ve geçici personelin tam bir listesi ile ücret ödeme bordrolarının tasdikli birer örneği ve tiyatro ile olan sözleşme örnekleri,
- c) Tiyatronun devamlı olarak temsil verdiği binanın açık adresi, binanın tiyatro açısından hukukî durumu, kiralık ise kira sözleşmesi, tiyatronun özel mülkü ise tapu kaydı örneği.

⁸⁶ **age**, 165.

⁸⁷ **Resmî Gazete**, 6 Temmuz 1982, 17746, s: 17. Aktaran: Tahsin Konur, 166.

⁸⁸ **Resmî Gazete**, 6 Temmuz 1982, S: 17746, s: 18. Aktaran: Tahsin Konur, 169.

ç) Tiyatronun kuruluşundan başlayarak başvuru tarihine kadar geçen süre içinde gösterdiği faaliyetlerin özetini bildirir bir yazı.

d) Yardımı kapsayan yıl içinde tiyatronun gerçekleştirmeyi düşündüğü tüm faaliyetlerinin ayrıntılarının bir programı; bu programda, oynanması kararlaştırılan yerli ve yabancı eserlerin adları, eserler hakkında kısa bilgi, oyun yazarları ve varsa çevirenleri tam bir liste halinde verilir. Yardım yılı içinde, temsillerin nerelerde ve ne sayıda verileceği, temsiller dışında daha ne gibi sahne faaliyetleri gösterileceği, konferans, açık oturum, şiir geceleri, anma toplantıları, vb. açıklanır.

e) Yaklaşık yıllık dekor ve aksesuar giderleri,

ı) Sigorta primi, telif hakkı ve vergi borçlarının ödendiğini veya borçlanıldığını kanıtlar belge örnekleri.

g) Bir önceki sezonun yıllık vergi bildiriminde yer alan giderlerin miktarı, yıllık kâr-zarar tablosu ve bilanço veya işletme hesabı hülâsası.⁸⁹

Yönetmeliğin 7. Maddesine göre, parasal yardım sağlayan özel

Tiyatrolar paranın kullanım alanlarını belirterek, yaptıkları masrafları belgelendirmek ve en geç yardım aldıkları yılı izleyen Haziran ayı sonuna kadar bunları bir raporla birlikte Kültür ve Turizm Bakanlığına iletmek zorundadırlar.⁹⁰

Değerlendirme Kurulu, özel tiyatrolara yardım sağlanırken, bazı kısıtlamalar getirileceği yolundaki izlenimleri silmek istercesine, olabildiğince çok sayıda özel tiyatroya yardım yapma yolunu seçmişti. Sanatı kısıtlayıcı anlamda değil ama nitelikli sanatı ve nitelikli tiyatroyu özendirici anlamda ölçütler mutlak kullanılmalıydı. Özel tiyatrolara sağlanan bu yardımlar, genelde sanat, özelden tiyatro sanatı adına önemli bir adımdır.

3.6. Cumhuriyet Döneminde Devlet'in Tiyatro Sanatına ve Sanatçısına Uyguladığı Sansür

Cumhuriyet döneminde, yeni kurulan devletin korunması amacıyla oyunlar üzerinde bir denetim söz konusuydu. Bu denetimin önemli bir bölümü, yakın geçmişle ilişkilerin kesilmesini ve böylelikle devrimlerin korunmasını amaçlıyordu. Namık Kemal'in birçok oyunu, eski dönemin izlerini taşıdığı için yasaklanmış ya da kısıtlanmıştı. *Vatan Yahut Silistre*; içindeki 'Padişahım çok yaşa', 'Yaşasın Osmanlılar' gibi sözlerin çıkarılması koşuluyla izin alabilmişti. Ekrem Reşit Rey ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin *Üç Saat* operetleri de komşu ülkelerle dostluğumuzu

⁸⁹ *Resmi Gazete*, 6 Temmuz 1982, S: 17746, s: 18. Aktaran: Tahsin Konur, 170.

⁹⁰ *Resmi Gazete*, 6 Temmuz 1982, S: 17746, s: 18. Aktaran: Tahsin Konur, 169.

zedeledebileceği düşüncesiyle yasaklanmıştı. Çünkü içinde İran ve Irak taklitleri yer alıyordu.

“Hükümet, 1925 yılında sıkıdenetimin (sansürün) onayladığı oyun metinlerini temsil sırasında istediği gibi değiştiren ya da açık saçık temsiller veren toplulukları düzene sokmak için bir yönetmelik hazırlığına girişti. Daha sonra, 29 Mayıs 1934 tarihli ve 2559 sayılı yasa ile tiyatro işlerine bakma görevi *Matbuat Umum Müdürlüğü'ne*, verilmiştir. "Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilâtına ve Vazifelerine Dair Kanun'un 1. maddesi J fıkrası, adı geçen kuruluşa, "Radyo film, tiyatro gibi efkârı umumiye ile alâkadar olan vasıtaları murakabe etmek"; 2. Madde K fıkrası ise, "memleket sahnelerinin repertuarlarını kontrol etmek" görevlerini yüklemiştir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz yasanın çıkışından önceki sansür uygulaması, genellikle devrimlerin ve cumhuriyet ilkelerinin korunması amacına yönelikti. Ancak, bu arada bazı yapıtların ‘kazaya uğradığı’ da görülmüştür. Örneğin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, 1929 yılında, Darülbeydi'de birkaç kez temsil edildikten sonra gerekçe gösterilmeksizin yasaklanan *Saçanak* işte böylesi ‘kazaya uğrayan’ yapıtlardandır.⁹¹

Matbuat Umum Müdürlüğü'nün 1934 yılında kurulmasıyla birlikte; Halit Fahri'nin *İlk Şair*; Claude Fairere'den çeviri *Katil Kim?*; bir zamanlar Mınakyan Topluluğunun oynadığı *Simone Marie* ve misyoner propagandası niteliğinde görülen *Atala* adlı oyunların bütünüyle yasaklandıklarını görüyoruz. Yasaklanan diğer oyunları da şöyle sıralayabiliriz: İbsen'in *Halk Düşmanı*, Mahmut Yesari'nin *Tatili İşgal*, Octave Feuillet'nin *Kör General*, İ. Galip Arcan'ın M. Bernstein'- dan uyarladığı *Bora*, Kemal Ragıp'ın Paul Gavault'dan uyarladığı *Devlet Kuşu*, Selâmi İzzet Sedes'in M. Hannequin'den uyarladığı *Üçüzler*, Namık Kemal'in *Vatan* ve *Kara Belâ*, Aka Gündüz'ün *Muhterem Katil*, Cenap Şehabettin'in *Körebe*, *Adalar Şarkısı*, *Bir Millet Uyanıyor*, *Değirmenci Kızı*, *Ekmekçi Kadın* adlı oyunları ile tuluat topluluklarının oyun dağarlarında bulunan *Rahibin Aşkı*, *Lerouge Dâvası*, *Reji Kızı*, *Karnaval Kokozları* gibi oyunlar...⁹²

Yukarıda saydığımız yapıtlardan *Vatan* ve *Kara Belâ* adlı oyunların ‘eski rejimin izlerini taşır yerleri bulunduğu’, yine Namık Kemal’in *Zavallı Çocuk* adlı oyununun ‘kanuna aykırı’ sahneler içerdiği; *Katil Kim?* adlı oyunun ‘Türk kültürüne uygunsuz bulunduğu’, *Reji Kızı'nın* ‘Türk işçi kızının ciddiyeti aleyhinde’ olduğu

⁹¹ *age*, 364.

⁹² *age*, s: 375. Ayrıca bkz. "Menedilen Piyesler ve Eserler", *Akşam*, 25 Şubat 1935. *age*, 168.

gibi gerekçelerle yasaklandığını görüyoruz. *Vatan Yahut Silistre*, "Padişahım çok yaşa "Yaşasın Osmanlılar" gibi sözlerden arındırıldıktan sonra oynanmasına izin verilmiştir. Bunların dışında, azınlıkların konuşma tarzlarını alaya almak, Kürt ve Laz taklitleri yapmak 'milli şuur'un gereği olarak yasaklanmıştır.⁹³

Kimi yapıtların 'açık saçık...'; 'Türkiye'de sevgilisiyle girdiği plaj ve otel yoktur'; 'Piyesteki kadınlar, şerefli birer aile kadını olması lazım gelirken, halleri evlilik birliği ve kutsiyeti hakkında düşüncelerimize aykırı düşmekte ve yeni aile kurmak mevkiinde olanlara cesaret verici bir manzara arz etmekte...' gibi gerekçelerle yasaklanması, basında çeşitli eleştirilerin çıkmasına neden oluyordu.⁹⁴

Ülkemizde tiyatro sansürü, 1950 yılında bu yetkinin Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nden alınmasıyla ortadan kalkıyordu. Ancak, dolaylı yollardan yapılan sınırlamalar ve baskılar yanı sıra, tiyatroların kendi kendilerine uyguladıkları öz denetim (oto-sansür) sürüp gitti. Türkiye'de resmi tiyatro sansürü bulunmamasına karşın, il yöneticileri, Polis Vazife ve Salâhiyetleri kanununun 8/D maddesine dayanarak tiyatro kapatabilmekte, oyunları sahneden kaldırebilmektedirler. Bu yasanın sekizinci maddesi şöyledir: "Aşağıda yazılı;

A- Kumar oynanan umumî veya umuma açık yerleri,

B- Uyuşturucu maddeler kullanılan yerleri,

C- Mevcut hükümlere aykırı hareketleri görülen umumî evler, birleşme yerleri ve tek başına fuhuş yapanların evlerini,

D- Ahlâka ve umumî terbiyeye uygun olmayan veya devletin emniyet ve siyasetine mazarratı dokunacak oyun oynatılan veya temsil verilen yerleri, polis kat'i deliller elde edildiği takdirde o yerin en büyük mülkiye âmirinin emriyle kapatılabilir. Kapatmaya mucip sebepler suç teşkil ettiği takdirde, tahkikat evrakı derhal Adliyeye verilir. Mahkemeden aksine bir karar verilinceye kadar bu kapatma en çok üç ay devam edebilir."⁹⁵

9/7/1961 tarihli ve 334 sayılı kanunla kabul edilen Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın 87 20. Maddesi'nin "Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim ile veya başka yollarla, tek başına veya toplu olarak açıklayabilir ve yapabilir..."; 21. Maddesi'nin "Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir. (. . .) " yargısına rağmen, birçok tiyatro yapıtı, yukarıda andığımız

⁹³ Prof. And, 1973, s: 376, 377. Ayrıca bkz. "Oynanması Yasak Edilen Piyesler", *Akşam*, 28 Şubat 1935 ve "Temsili Menedilen Eserler", *Akşam*, 54 Mart 1935. age. 185.

⁹⁴ Prof. And, 1973, s: 379. Ayrıca bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Yürü Ya Kulum'un Başına Gelenler", *Türk Tiyatrosu*, 1951, Sayı: 248. Aktaran: age, 182.

⁹⁵ age, 93.

Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'nun 8 / D Maddesine dayanılarak, valilikler tarafından yasaklanmıştır.

Polis Vazife ve Selâhiyetleri ile ilgili kanunun 8. maddesinin (D) fıkrasındaki "oyun oynatılan" ya da "temsil verilen" sözleri ilk anda tiyatroyu çağrıştırırsa bile, maddenin diğer fıkralarında geçen "fuhuş", "kumar", "uyuşturucu madde", "umumi evler" gibi sözcük ve deyimlerle birlikte düşünüldüğünde tiyatro sanatı ile bir ilişki kurulamamaktadır. Ancak, bu maddeye dayanarak birçok oyun yasaklanır, tiyatrolar üzerinde baskı uygulanır.⁹⁶

Konuyla ilgili ilk örneğimiz Aydın Engin'in *Devri Süleyman* adlı siyasal taşlamadır. Oldukça ilginç bir serüven yaşayan bu oyun, ilk kez 7 Mart 1968'de İstanbul'da, *Halk Oyuncuları Topluluğu* tarafından sergilenir. Ancak, İstanbul Valiliği tarafından yasaklanır. Halk Oyuncuları, taşlamayı bu kez Ankara'da oynamaya koyulurlar. Ancak, bu kez oyun, Ankara Valiliği tarafından, İstanbul Valiliği'nin kararına dayandırılarak yasaklanır. Halk Oyuncuları, bir yandan yürütmenin durdurulması için Danıştay'a başvururken, bir yandan da Devri Süleyman'ı, *Devri Küheylan'a* çevirerek temsilleri sürdürürler. Ankara Valiliği bu temsili de yasaklar. Danıştay 12. Dairesi yürütmeyi durdurur. Ancak, bu arada, Cumhuriyet Savcılığı oyun hakkında bir soruşturma açar. Prof. Dr. Uğur Alacakaptan, Doç. Dr. Adnan Güriz, Doç. Dr. Sevda Şener'den oluşan Bilirkişi Kurulu, oyunda herhangi bir suç unsuru bulunmadığını bildirir. Bunun üzerine Savcılık takipsizlik kararı alır. Bu bir dizi olayın ardından, Halk Oyuncuları, Devri Süleyman'ı İstanbul'da yeniden sergilemeye başlarlar. Ancak Devri Süleyman'ın serüveni henüz bitmemiştir: Oyunun oynandığı tiyatroya bir saldırı düzenlenir; saldırganlar yakalanamazlar. 27 Ocak 1968'de ise, Aksaray'daki bu tiyatro, bir yangın sonucu kül olur.⁹⁷

Daha sonra, Danışma Meclisi tarafından hazırlanan ve 18.10.1982 tarihinde kabul edilip 20 Ekim 1982'de Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren yeni Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nda da aynı hükümler 26. ve 27. maddelerde yer almaktadır.⁹⁸

Baskı ve yasaklamalar konusunda ikinci örneğimiz, yine Halk Oyuncuları Topluluğunun bu kez *Pir Sultan Abdal* adlı oyununa ilişkindir: *Halk Oyuncuları*,

⁹⁶ Prof. And, 1973, s: 381. age, 184.

⁹⁷ age, s: 382. Ayrıca bkz. Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara 1970, age, 183, 184.

⁹⁸ age, 175.

İstanbul Aksaray'daki tiyatroları yanınca, Ankara'da, Necatibey Caddesi'nde, daha önce *Meydan Sahnesi* tarafından kullanılan salonu (Büyük Meydan Sahnesi) kiralarlar. Burada, Tereefce'den (Yaşar Kemal) sonra temsil edilen *Pir Sultan Abdal'la* Anadolu turnesine çıkılır. Bundan sonra olup bitenleri Prof. Dr. Metin And şöyle anlatıyor:

" . . . topluluk Erol Toy'un bu oyununu 21 Ağustos 1969'da Elâzığ'da oynayacaktı. Önce tiyatro bulunamadı, bulununca da bu kez Elâzığ Valiliği oyuna izin vermedi. Topluluk buradan Tuncel'ye geçti. Biletler satıldı. 23 Ağustos 1969 günü öğleden sonra Valilik sözlü olarak oyunun yasaklandığını bildirdi. Resmî bir yazı istenince, avukat gözaltına alındı, oyunun oynanmasını isteyen biri karakola alındı, halk ayaklandı, iki kişi öldü, 11 kişi yaralandı, 80 kişi gözaltına alındı."⁹⁹

1964 yılında, Muammer Karaca'nın İzmit'te oynamak istediğim *Senatür* adlı oyuna, İsmet İnönü ve hükümeti küçük düşürdüğü gerekçesiyle izin verilmemiştir.¹⁰⁰ Yine 1964'de, İzmit Bölge Tiyatrosu'nun sergilemek istediği *Kondulu Hayriye*'ye (Oktay Arayıcı) izin verilmemiştir. 1965'de Adana Şehir Tiyatrosu'nun oynadığı *Kafes Arkasında* (Müshahpazade Celâl) sahneden kaldırılmıştır. 1966'da Haldun Taner'in İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanan *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunu hakkında " . . . sınıflar arasında kin yarattığı. . . " gerekçesiyle 6. Sulh Ceza Mahkemesi'nde dava açılmış, Haldun Taner ve Çetin İpekkaya mahkemede sanık olarak savunma yapmışlar, sonunda görevsizlik kararı alınmıştır. Adalet Bakanı, bu kararın bozulmasını yazılı emirle Yargıtay'dan istemiş, ancak Yargıtay, Ceza Mahkemesi'nin aldığı kararı onaylamış, bu onaylamaya rağmen, bu kez Savcılık tarafından oyun metninin toplatılması için Toplu Basın Mahkemesi'nde dava açılmıştır. Sonunda, Af Kanunu ile dava düşmüş ve bu uzun serüvende bitmiştir.¹⁰¹ Yine 1966'da Ulvi Uraz Tiyatrosu'nun oynadığı *Kartal Tekmesi*, savcılık soruşturmasına uğramıştır.¹⁰² 1967'de, Nazım Hikmet'in Yolcu'sunun Gen-Ar Topluluğu tarafından oynanmasına Samsun Valiliği'nce izin verilmemiştir. Oysa bu oyun İstanbul ve Ankara'da uzunca bir süre oynanmıştır. 1969'da, Meydan Sahnesi'nin oynadığı *Mum Söndü*

⁹⁹ Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro ilişkisi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2001, Aktaran. 167.

¹⁰⁰ **age**, 175.

¹⁰¹ **age**, 187.

¹⁰² **Yeni Gazete**, 15 Ekim 1968. Aktaran: Tahsin Konur, 182.⁹⁹

(Müsahipzade Celâl), "Alevî ve Bektaşî vatandaşları küçük düşürdüğü, onlara iftirada bulunduğu..." gerekçesiyle dava konusu olmuştur. Yine 1968'de Ankara Basın Savcılığı, *Sultan Abdülhamit* adlı oyun için soruşturma açmıştır. 1970'de, Avni Dilligil'in yazıp yönettiği *Hilâli Habeşi'nin* temsiline Kayseri Valiliği tarafından izin verilmemiştir.¹⁰³ Aynı yıl, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu'nun oynadığı *Düşenin Dostu* (John Herbert) Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'na dayanılarak "Ahlâk ve edebe aykırı görüldüğü..."

1962'de, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından Ergin Orbey tarafından uyarlanan *Yılanların öcü*, Devlet Tiyatroları'nda, Edebî Kurul'dan çıkmasına, Genel Müdürlük'çe sahnelenmesine karar verilmesine ve yine Ergin Orbey yönetiminde sürdürülen provaların ileri bir aşamaya ulaşmasına rağmen oyun dağarından çıkarılmıştır.

1966'da, Kültür Müsteşarı Adnan Ötüken, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne bir yazı göndererek, yerli ve çeviri oyunların taranmasını ve kendince sakıncalı bulduğu sözcüklerin ayıklanmasını istemiş, bu yapılmazsa oyunların oynatılmamasını bildirmiştir. Adnan Ötüken, bununla da yetinmeyerek, provaları ilerlemiş bir oyunda saptadığı sözcüklerin çıkarılması için emir vermiştir.¹⁰⁴

Adalet Ağaoğlu'nün *Çatıdaki Çatlak* adlı oyununun; temsil aşamasında da, müsteşar tarafından sıkı bir biçimde izlendiği görülmüş; kimi geceler, Ötüken'in elindeki kâğıda notlar alması basında tepkilere yol açmıştır. Ülkemizin önde gelen oyun yazarlarından, değerli düşün ve sanat adamı, gazeteci Haldun Taner, yazarlık yaşamı boyunca sıkça karşılaştığı sansür olgusunu şöyle değerlendiriyor:

" . . . Bunca yıllık şahsi tecrübeme dayanarak söyleyebilirim ki sansürcülerin ölçütleri çok değişkendir. Bir dönem bir önceki dönemin yasakladığını aklar. Öbür dönem onun akladığını yasaklar. Sansürün değer yargıları sanatın, düşüncenin, bilimin, gerçeğin yasalarına uymaz. Çoğu zaman bunlarla çelişki halinde olur. Çünkü sansürü uygulayanlar sanat ve fikir adamı değil, politik iktidarların kontrol memurlarıdır. Bu bakımdan dünyanın neresinde olursa olsun, zaman bu tutarsızlığı ortaya er geç çıkarır, tu kaka edilen eserler er geç eski tahtlarına geçer, otururlar. Ismarlama sanat, güdümlü sanat sevdası ancak bu konuda bilgisi, tecrübesi olmayanlardan sadır olabilir.

Her şeyimizle örnek aldığımız Atatürk'ün bu konudaki toleransı da bize örnektir. O Atatürk ki, 'basın özgürlüğünün en iyi panzehirini yine basın özgürlüğünde' bulmuştur. Demokrasi bu demektir. Çok seslilik demektir. Başkasının düşüncesine saygı göstermek demektir. Bilime, sanata, basına

¹⁰³ *Bizim Anadolu*, 4 Kasım 1970. Aktaran: age, 183.

¹⁰⁴ Selahattin *Hakkı Esatoğlu*, "**Sanata Baskı**", *Ulus*, 23 Aralık 1966. Aktaran: Tahsin Konur, 181.

kendi düşüncesini, değer yargısını, zevkini empoze etmeye kalkmama olgunluğu demektir. Bunsuz demokrasi olmaz.¹⁰⁵ Olur diyenler ancak kendini aldatır. Sansür sağlam rejimlerde, kimsenin aklına dahi gelmeyen bir korku psikozunun simgesidir. Sanatın, bilimin, yaratma ve arama özgürlüğüne karşı konulmak istenen bir korku barikatıdır. Hiçbir zaman, hiçbir yerde tutmamıştır. Düşüncenin özgürlüğünü önleyememiştir. Ancak bir süre için rahatsız etmiş sonra alanı kutsal düşünce özgürlüğüne bırakıp gitmiştir. O düşünce özgürlüğü ki, onsuz ne sanat, ne bilim, ne kültür, ne de uygarlık olur."¹⁰⁶

3.7. Cumhuriyet Döneminde Devletin Tiyatro Eğitime Yaklaşımı

Cumhuriyet döneminde Devlet Konservatuvarı için ilk adım, Alman bestecisi Paul Hindemith ile Berlin'de bir sözleşme imzalanmasıyla atılmıştır. 27 Mart 1935'de imzalanan bu sözleşmeden sonra, Hindemith iki kez Ankara'ya gelerek 20 Nisan 1936 tarihli yönetmelik taslağını hazırlar. 6 Mayıs 1936 tarihinde yapılan öğrenci kabul sınavlarından sonra, 1 Kasım 1936'da öğretime başlanır. Tiyatro bölümünün birinci sınıfında üç kız, sekiz erkek öğrenci eğitim görüyordu. İlk kız öğrencilerden ikisi, Musiki Muallim Mektebi'nden gelen Muazzez Yücesoy (Lutas) ve Melek Saltukalp (Ökte)'dir.

22 Şubat 1936'da imzalanan bir sözleşmeyle, Devlet Konservatuvarı'nın düzenlenmesi için Almanya'dan Cari Ebert'in getirilmesi sağlandı. Cari Ebert'in Devlet Konservatuvarı'nın gelişmesinde ve Devlet Tiyatrosunun kurulmasındaki katkısı büyüktür. Ebert, Türk Tiyatrosu'nu incelemeye girişmiş ve ilk olarak Raşit Rıza ile görüşmüştür. Yaptığı araştırmaların ışığında bir de rapor hazırlamıştır. 30 Kasım 1936'da Cevat Dursunoğlu, Cevat Memduh Altar, Muhsin Ertuğrul, Rauf Yener, Reşat Nuri Güntekin, Necil Kâzım Akses, Bedrettin Tuncel, Zuckmayer, Bert ve Bayan Adler'in hazır buldukları toplantıda dersler ve bu dersleri verecek öğretmenler saptanmıştır. Böylece; Muhsin Ertuğrul: Teori (fonetik, mimik) ve Retorik; Kuhenbuch: Fonetik; Cari Ebert: Mimik, Rol Etüdü; Halil Bedii Yönetken: Entonasyon; Hasan Ferit Alnar: Teori; Zuckmayer: Madrigal Koro; Adler: Ritmik Jimnastik; Vildan Aşir Savaşır: Eksrim; Bedrettin Tuncel: Tiyatro Tarihi; Cevat Memduh (Altar): Sanat ve Musiki Tarihi; Ercüment Ekrem (Talû): Kıraat; Nihat Adil

¹⁰⁵ M. Şükrü Koç, "Majestelerinin Sansür Nazırı", *Vatan*, 18 Şubat 1962. Aktaran: **age**, 181.

¹⁰⁶ Haldun Taner, "Anılar", *Milliyet*, 21 Şubat 1982, s: 2. Aktaran: **age**, 178.

(Erkman): Almanca; Abdüsselâm Buseyrî de İtalyanca öğretmenliklerine getirilmişlerdir.

Muhsin Ertuğrul, 1936-37 ders yılının sonlarına doğru Ebert ile görüş ayrılığına düşerek görevden ayrılmıştır. Devlet Konservatuarında eğitim ve öğretimin 1 Kasım 1936 tarihinde başladığını daha önce belirtmiştik. Ancak, bu kurumun yönetmenliği ve kuruluş yasası 20 Nisan 1940 tarihinde çıkmıştır. Yasa sayısı 3829'dur. Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, 1940 yılında T.B.M.M.'nin açış söylevinde, yasanın onayı ile ilgili olarak şu görüşleri dile getiriyordu:

"Maarif işlerinde kabul buyurduğunuz Köy Enstitüleri ve Devlet Konservatuarı Kanunlarının hayırlı tatbikleri şimdiden iftiharı mucip vaatlerle doludur... Musiki ve tiyatro sanatında Türk çocuklarının yaratma kabiliyetlerini, yolunda görerek memnun olmaktadır. Devlet Konservatuarı kabul buyurduğunuz kanunla daha verimli bir tekâmüle doğru yürüyecektir." ¹⁰⁷

Temsil Bölümü'nde opera, tiyatro ve bale dalları bulunuyordu. Ancak bale dalı, etkinliğine Dame Ninette de Valois öncülüğünde İstanbul, Yeşilköy'de başlamış, daha sonra Ankara'ya taşınmıştır. Tiyatro ve opera dalları için bir de ortak rejî bölümü açılmıştı. Buraya, uygulama sınıflarını başarıyla bitiren öğrenciler arasında yetenekli görülenler alınacaktı. Bu bölümün eğitim süresi iki yıl olarak düşünülmüştür. 11 Nisan 1940'da çıkarılan yönetmeliğe göre, Konservatuar tiyatro eğitiminin süresi beş yıl olarak saptanmıştı. Bu eğitime adaylık için en az ortaokulu bitirmiş olmak gerekiyordu. İlk mezunlar 1941 yılında verildi. Tiyatro dalının ilk mezunları Muazzez Yücesoy, Melek Saltukalp, Nermin Elgün, Ertuğrul İlgin, Mahir Canova, Salih Canar, Nüzhet Şenbay, Esat Tolga'dır. Meliha Yetümedikler, Saim İstıraçoğlu, Cüneyt Gökçer, Ahmet Evintan, Agâh Hün gibi sanatçılar 1941- 42 döneminde mezun olmuşlardır. Cari Ebert'in önerisi ve Reşat Nuri Güntekin'in desteklemesi sonucu, rejî bölümüne secden öğrencilerin inceleme için Avrupa'ya gönderilmesi kararlaştırıldı. Bu karar uyarınca tiyatro dalı mezunlarından Ertuğrul İlgin İngiltere'ye, Mahir Canova da Almanya'ya gönderilmişlerdir. Konservatuar'ın kurulması için o dönemin parasıyla 11,130,000 TL. harcanmıştır. ¹⁰⁸

Devlet Konservatuarı yasası, "Tatbikat Sahnesi" kurulmasını da öngörüyordu. Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşunda, Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin çok önemli bir yeri vardır. Cebeci'de, Konservatuar binasında 11 Ocak 1940 tarihinden başlayarak çağrılılara sunulan temsiller bir süre Tatbikat Sahnesi adı altında

¹⁰⁷ age, 118.

¹⁰⁸ Prof. Dr. Metin And, *Atatürk ve Tiyatro*, Ankara Ekim 1983, s: 65. Aktaran; Konur, 65.

sürdürülmüş, 16 Haziran 1949 tarihli ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluş Yasası ile kaldırılmıştır. Bu dönem boyunca Moliere, Goldoni, Sophocles, Lessing, Maeterlinck, Goethe, Gogol, Fonvizin, Thornton Wilder gibi dünya yazınının önemli yazarlarının yapıtları ile Ahmet Kutsi Tecer'in kısa oyunu *Yazılan Bozulmaz* sahnelenmiştir. Tatbikat Sahnesi profesyonel bir tiyatro gibi çalışıyor, paralı temsiller veriyordu. Döner sermayesi vardı. Gelirden, sanatçıların görevlerindeki eskilik göz önüne alınarak gecede 10-15 lira ile 40-50 lira arasında değişen bir pay veriliyordu.¹⁰⁹

Tiyatro eğitiminde Halkevlerinin de önemli bir yeri bulunmaktadır. Halkevlerinin yeni kurulduğu dönemlerde bile, “Halkevleri Temsil Şubesi”nde tiyatro dersleri verilmeye başlanmıştır. Bu dersler, en az ortaokul eğitimi görmüş kimselere veriliyordu. Temsil Şubesi Başkanı Dr. Celâl Tahsin Bey, bu konuda üç yıllık bir eğitim programı düzenlendiğini; her sınıfın yirmi öğrenciden oluşacağını; daha çok istek olursa sınıf mevcutlarının artırılacağını; bir süre sonra bir temsil topluluğu oluşturularak bu alanın az çok ders görmüş ve sahneye çıkmış kişilere bırakılacağını duyurmuştur. Temsil çalışmaları giderek çeşitli Halkevlerinde başarıyla uygulanmış; sonradan tanınmış birçok profesyonel tiyatro adamı, ilk sahne görgü, bilgi ve deneyimlerini bu kurumlarda kazanmışlardır.¹¹⁰

Prof. Dr. Sevda Şener, D.T.C. Fakültesi Tiyatro Bölümü'nün kuruluşuna temel oluşturan Tiyatro Enstitüsü'nün kuruluşunu ve bunu izleyen gelişmeleri şöyle anlatır.

“Tiyatro Bölümü'nün temeli 1958 yılında fakültede bir Tiyatro Enstitüsü'nün kurulması ile atılmıştır. O yıllarda Muhsin Ertuğrul, Bedrettin Tuncel, Üniversitede tiyatro eğitiminin gereği üzerinde duran yazdan ile kamuoyunu böyle bir girişime hazırlamışlardı. Tiyatro Enstitüsü, araştırma, kitaplık, arşiv çalışmalarının yanı sıra, iki yıllık bir tiyatro eğitimi vermek üzere kurulmuştur. Enstitü'nün Başkanı Prof. Bedrettin Tuncel, yardımcısı ise Prof. İrfan Şahinbaş'tı. Benimle birlikte Özdemir Nutku, Enstitü'nün ilk asistanları olarak kadroya alındık. Aynı yılın yaz semestrinde ünlü Amerikalı tiyatro adamı Kenneth Mc Gowan, oyun yazarlığı seminerini yönetmek üzere çağrıldı. Refik Erduran, Kenneth Mc Gowan'a yardımcılık yapıyordu. Bu seminerlere yalnızca genç yazarlar katılabiliyordu. Tiyatro alanında henüz ilk ürünlerini vermiş olan Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Suat

¹⁰⁹ age, 130, 131.

¹¹⁰ age, 121.

Taşer, Sevgi Sanlı, Aziz Nesin, Sabahattin Engin, Muvaffak İhsan Garan, Ziya Demirel bu seminerleri izleyenler arasındaydılar. Tiyatro Enstitüsü, normal eğitimine 1959-1960 ders yılında başladı. Prof. Bedrettin Tuncel, Dünya Tiyatrosu Tarihi, Refik Ahmet Sevgü, Ahmed Kudsi. Tecer, Mustafa Nihat Ozon, Türk Tiyatrosu dersleri verdiler. Ayrıca, Seattle, Washington Üniversitesi'nden Prof. Grant Redford iki yıl süreyle bu Enstitü'de ders verdi. Cahit Atay, Hidayet Sayın, Erdoğan Tokmakçıoğlu ve Erol Aksoy bu Enstitü'nün mezunları arasındadırlar. İlk Tiyatro Enstitüsü, 1962 ders yılı sonunda, bir enstitü kapsamı içinde ders verilemeyeceği gerekçesiyle kapatıldı. 1964 yılında, bu kez Tiyatro Kürsüsü adı ile yeniden açıldığında Kürsü Başkanlığı'na Prof. Dr. Melâhat Özgü getirilmişti. Kürsüde, dört yıllık normal eğitime başlandı. Daha sonraki yıllarda buna Yüksek Lisans ve Doktora eğitimi de eklendi. Prof. Max Meinecke, Metin And öğretim kadrosuna katıldılar. Turgut Ozakman, Mahmut Tabı Öngören, Cüneyt Gökçer, Prof. Dr. Gültekin Oransay, Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Doç. Dr. Emre Kongar, Leyla Özüye (Tecer) ve Yücel Erten aynı kürsüde ek ders verdiler. Öğretim kadrosuna 1980 yılında Ergin Orbey, 1981 yılında Turgut Ozakman katıldılar." Günümüzde, Başkanlığı Prof.Dr. Sevda Şener tarafından sürdürülen Tiyatro Bölümü'nde Prof.Dr. Metin And, Doç.Dr. Sevinç Sokullu, Doç.Dr. Nurhan Karadağ, Ergin Orbey, Turgut Özakman gibi elemanlar tarafından gerek kuramsal, gerekse uygulamaya yönelik bir eğitim yaptırılmaktadır. Tiyatro Bölümü'nde; Dünya Tiyatrosu Tarihi, Türk Tiyatrosu Tarihi, Tiyatro Kuramları, Dramaturgi Problemleri, Oyun Yazarlığı, Eleştiri-İnceleme, Tiyatro Tekniği ve Çizim, Sahne Bilgisi, Sahne Çalışması, O Yönetmenliği, Laboratuar Çalışması, Tiyatro Yönetimi ve Geleneksel Kaynaklar adı altında çeşitli dersler verilmektedir. Bölümün kuruluşundan bu yana kuramsal derslerle uygulama dersleri birlikte sürdürülmektedir. Akademik düzeyde bir eğitim amaçlanırken salt kuramcılığa kaçma; mezunları meslek yaşamına hazırlanması ve iş bulma olanaklarının sağlanması amaçlanırken salt uygulama ile sınırlı kalma gibi tuzaklardan uzak kalmaya özen gösterilmektedir. Uygulamaya yönelik derslerde üzerinde çalışılan ve her yıl 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü'nden başlayarak seyirci karşısına çıkarılan temsillere örnek olarak Plautus'un *Palavracı Askerini*, anonim bir Ortaçağ kukla oyunu olan *Dr. Faustus'u*, Shakespeare'in *Kısasa Kısas'ını*, Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulaklarını* ve *Kurbanım*, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası'nı*, Müsahipzade Celâl'in *Balaban Ağa'sını*, Şinasi, Hüseyin Suat ve Turgut Özakman'ın oyunlarından derlenerek oluşturulan *Türk Usulü Evlenme'yi*, Adalet

Ağaoğlu'nun *Evcilik* Oyunu'nu, Özdemir Nutku'nun *Nutuk* adlı belgesel oyununu, Gyula Hay'ın *At'ını*, Zuckmayer'in *Köpenekli Yüzbaşı'sun*, Ergin Orbey'in *Kurtuluş Savaşından Belgeler'ini*, Yeşim Dorman'ın değerli bilim adamı Prof. Dr. Sedat Veyis Örnek'in halkbilim araştırmalarından yararlanarak yazdığı *Ölüm-Doğum-Evlenme'sini* sayabiliriz".¹¹¹

Tiyatro Enstitüsü'nün kapatılmasından sonra, Tiyatro Bölümüne bağlı olarak 1968'de bir Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü kurulur. Tiyatro Bölümü öğretim üyelerinden başka, Muhsin Ertuğrul ile Viyana Üniversitesi Tiyatro Bilimi Kürsüsü profesörlerinden Heinz Kindermann ve Margaret Dietrich de bu Enstitü'nün üyeleri arasına katılırlar. Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, 1976'da *Tiyatro Eğitimi*, 1979'da ise *Çocuk Tiyatrosu* konularında birer sempozyum düzenler. Ancak, 1981 yılı kasım ayında çıkarılan Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) yasasına göre, üniversitelerin bölümlerine bağlı enstitülerin etkinliklerine son verilir. Böylece Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün varlığı da sona ermiş olur. Ülkemizde, üniversite düzeyinde tiyatro eğitimi yapan ikinci kurum; Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Tiyatro Ana Bilim Dalı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun değerlendirmesi şöyledir;

" . . . Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü 15 Ekim 1976'da kuruldu. Kurulustaki hedeflerinin başında, tiyatro sanatı alanında sanatçı, yazar ve tasarımcı yetiştirmek gelen bu bölümün üç lisans programı, iki de yüksek lisans programı vardır. Genel olarak bu bölümün hedeflerini iki temel noktada özetleyebiliriz: 1. Dramatik yazarlık ve araştırma, Oyunculuk, Sahne Tasarımı (Dekor, giysi, vb...) ve Tiyatro Yönetmenliği alanlarında öğrencileri kendi uzmanlık dallarına uygun orantıda kuramsal bilgi ve uygulamalarla yetiştirmek onları kendi alanlarında meslek sahibi yapmak. 2. Yakın disiplin dallarından gelen öğrencilere yüksek lisans aşamasında tiyatro anlayışını kazandırmak. Tiyatro alanında yeterli ve yararlı öğeler ortaya çıkartabilmek için Ege Üniversitesi Tiyatro Bölümü meslek adamı yetiştirmeyi amaç edinmiştir: Başka deyişle, yeterli sahne bilgisi olan oyun yazarları ve eleştirmenler, entelektüel deneyimi olan yöneticiler, çeşitli tiyatro bilgisiyle donatılmış ve oyunculuk tekniğine sahip oyuncular, geniş kültür birikimi ve deneyimi olan tiyatro yönetmenleri, temel sahne eğitiminden geçmiş yorum yapma niteliğini elde etmiş sahne tasarımcıları..."¹¹²

Bu bağlamda Tiyatro Bölümü yalnızca dramatik yazın tarihi ve incelemesi ile uğraşmaz: Bu bölümün kuruluş amacı akademik olanla uygulamanın birleşimi ile anlam kazanır. Bununla yalnızca tiyatro alanındaki tarihsel incelemenin uygulama ve

¹¹¹ Prof. Dr. Sevda Şener'le 24 Kasım 1982'de yapılan söyleşiden. Aktaran:Tahsin Konur, 119.

¹¹² *Sahne Aylık Tiyatro Dergisi*, İstanbul Mayıs 1981, 5, 12-15. Aktaran. Tahsin Konur, 166.

deneyler yoluyla gerçekleştirilmesi değil, aynı zamanda tiyatro disiplininin temeli olan sahne üzerindeki uygulamanın incelenmesi ve irdelenmesi de kastedilmektedir. Ne kuram ne de uygulama birbirinden daha önemli değildir. Doğru olan kuram ve uygulamanın birbirinden ayrı düşünülmemeyecek bir bütünü oluşturmasıdır. Bu öğretim ve eğitim politikası içinde, öğrencinin yeteneklerini teknikle pekiştirmek, yaratıcı yanını geliştirmektir; bu da tek başına kuramsal eğitimle sağlanamaz, çünkü kuram ancak uygulamalarla yaşar duruma gelebilir. Örneğin, bir oyun üzerindeki tartışma, işinin ehli, oyunculuk tekniğini özümlemiş öğelerle sahne üzerinde sürdürülebilmelidir; çünkü metin üzerinde ortaya çıkan sorunlar, tiyatrodaki, daha doğru biçimde sahnede çözümlenebilir. Tiyatronun özü canlı organizmaların karşılıklı etkileşimi olduğuna göre, seyirciye katkısı olacak tiyatronun ancak doğru konuşmasını, hareket etmesini ve yorumlamasını bilen oyuncularla gerçekleşebilir. Uygulama ve kuramın başarılı bir biçimde gerçekleştirilebilmesi için, üniversitelerin Tiyatro Bölümü'nün politikası 'hevesli' işinden kaçınmak ve eğitim için olabildiğince profesyonellerin teknik bilgi katkısını sağlamaktır. Ancak bu yoldan iyi oyuncuların, tasarımcıların yetişebileceğine, bir üniversite eğitiminin, çağdaş yaşamın koşullarına ancak bu yönleyle yükselebileceğine inanıyorum.

SONUÇ

Tarihe baktığımızda, devletin, kimi zaman bazı tiyatro topluluklarına lisans verdiğini, onlara tekel hakkı tanıdığını ve böylece onları desteklerken, aynı zamanda denetim altında tuttuğunu, gelişmesi ve halka ulaşması için gerekli imkanların yaratıldığını, kimi zaman da doğrudan doğruya oyunları sansür ettiğini, tiyatro etkinliklerini yasakladığını, oyuncularını hapsedtiğini, hatta tiyatro binalarını yıktırıldığını görmekteyiz.

Devletin, tiyatro ile ilişkisinde ortaya çıkan sistemlerde, devlet örgütlerinin; başa geçen hükümetlerin ve hükümet adamlarının; sivil toplum örgütlerinin; tiyatro sanatıyla ilgilenen ve önemseyen kişilerin, bu sanata vizyonlarının önemli olduğu anlaşılmaktadır. Kimi ülkelerde, 1945'lerden bu yana çağdaş bir yaklaşımla tiyatronun ve diğer sanat dallarının, tüm ülkeye ve her yaşta insana ulaşacak ve yayılacak biçimde, yeni sistemlerin oluşturulduğu görülmektedir.

Örneğin; tiyatronun yaygınlaştırılması, ülkelerin kültür ve sanat politika programları kapsamında içerisinde değerlendirilmektedir; Ülkemizde böyle bir uygulamanın varlığına 1974 Mutlu Barış Harekatından sonra rastlanır. Kıbrıs'ta savaş sonrası döneme denk gelen zamanda halkın moralini yükseltmek, halkın, milli duygularını canlı tutmak adına, Türk yazarların, kahramanlık, millet, vatan sevgisi içeren oyunlarının oynandığı bilinmektedir. Aynı zamanlarda Kıbrıs Türk Devlet Tiyatroları'nın temellerinin atılması bu döneme denk gelir. Yine bu dönemde ülkenin ihtiyacı olan tiyatro sanatçılarının yetişmesi için Onlara, konservatuar yolu açılrsa da şimdilerde, Devletin tiyatrosu rotasız bir gemi gibi plansız programsız bulunmaktadır. Devletin, Devlet Tiyatrosu için bir politikası olmadığı gibi ülke sanatı ve diğer özel tiyatrolar için de bir ön görüşü bulunmamaktadır. Devletin, tiyatro sanatı ile arasına koyduğu bu uzaklık ise devleti yönetme yetkisini halktan

alan hükümetlerin vizyonsuzluğundandır. Devlet, Tiyatro sanatı ve sanatçısı ve oyun yazarları ve de ülke sanatçıları için gerekliliğini ve görevlerini, bilmezlikten gelmektedir. Bir ülkede devletin tiyatrosu ne kadar gerekliyse, ülkenin özel tiyatroları da o kadar önemlidir ve Devlet her kuruma aynı uzaklıkta olmak zorundadır. Devlet, dolaylı olarak hükümetler, halkın kültür koruyucusu olan sanatı ve sanatçısını koruyan ve önünü açan yasalar yapmak ve bir kültür politikası güdmek zorundadır. Devletin Birincil görevi tiyatro sanatının ve sanatçısının ihtiyacı olan olanakları yaratmaktır.

Tiyatro sanatının günümüzde de geçmişte olduğu gibi önemi vazgeçilmezdir. Ülkemizde (Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti), tiyatro sanatının yeniden yaşamımızın bir parçası olabilmesi için gerçekten bir yaygınlaşmanın sağlanabilmesi ve yeni bir yapılanmaya ihtiyaç vardır. Bu yapılanmada düşün insanları, oyun yazarı, oyuncu, yönetmen, teknik birimler, seyirci ve tiyatro mekânı ve diğer bütünleyicileri içeren, bu işin eğitimini almış kişilere sahip çıkılmalı ve Onlara, çalışma ortamları yaratılmalıdır. Tiyatro yasasının çıkması, tiyatro sanatının özertleştirilerek, bu işin uzmanı olan kişilerce, yönetilmesi ve yürütülmesi, medeni toplumlar seviyesine yükselmemiz için şarttır. Bir halk okulu olan tiyatro binalarının yapılması, şehirden, köylere kadar tüm halka tiyatro sanatı ulaştırılmalıdır. Tiyatro sanatının yaygınlaştırılması, gerekli girişimlerin doğru bir biçimde yapılandırılması ise siyasi erkin bilinci ve girişimleri ile gerçekleştirilecektir.

KAYNAKÇA

ARİSTOTELES, **Politika**, Çeviren; Mete Tuncay, Remzi Kitapevi, Ankara Caddesi,93-İstanbul.Nisan 1975.

AND, Metin, **Bizans Tiyatrosu**, Forum Yayınları, Ankara, 1962.

AND, Metin, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Basımevi, 1983AND, Metin, **100 Soruda Türk Tiyatro Tarihi**, Gerçek Yayınevi, 1. Baskı, Kasım 1970, İstanbul.

AND, Metin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

BROCKETT, Oscar Gross, **Tiyatro Tarihi**, Çev: S.Sokullu, T.Sağlam, S.Dinçel, S.Çelenk, S.B. Öndül, B.Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.

ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**. Mitos Boyut 1993, İstanbul

DİLLİGİL, Turan, **Tarih Boyunca Tiyatro**, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, Ankara, 1953.

FUAT, Mehmet, **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, 1984.

KONUR, Tahsin, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, ISBN 1975-8457-55-1/Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Ocak 2001.

ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler

Adı, soyadı: İsmihan YORGANCI

Doğum Yeri ve Yılı: Lefkoşa / Kıbrıs 1975

E-mail: ismihan.yorganci@hotmail.com

yorgancismihan@gmail.com

Eğitim

2010-2013 Yüksek Lisans: Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dramatik Yazarlık Ana Bilim Dalı, Lefkoşa

2006-2010 Lisans: Yakın Doğu Üniversitesi Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü Dramaturji-Daramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı, Lefkoşa

1991-1993 Lise: Lefkoşa Türk Lisesi, Sosyal Bilimler ve Edebiyat Bölümü

Denevimler:

2007-2008

Yakın Doğu Üniversitesi, Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü, 27 Mart Dünya Tiyatro günü için hazırladığı, Georg Bucher'in yazdığı, Hilmi Özen ve Doç. Dr. Zerrin Akdenizli'nin yönetmenliğini yaptığı, **“WOYZECK”** oyununda *reji asistanlığı*,

2008-2009

Yakın Doğu Üniveritesi, Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü, 27 Mart Dünya Tiyatro günü için hazırladığı, yönetmenliğini, Hilmi Özen'in yaptığı **“Kolaj”** da *reji asistanı*

Yazmış olduğum **“ÖDÜL”** oyununun Yakın Doğu Üniversitesi, Tiyatro Kulübü ve Sahne Sanatları Fakültesi işbirliği ile sahneye konulması... Yönetmenler: Doç. Dr. Zerrin Akdenizli, Özlem Özkaram. “Üç oyun bir arada, Parisin Seçimi, Yazan: Leyla Ulubatlı, **ÖDÜL**, yazan: **İsmihan Yorgancı**, Fırsat Risk Kazanç, yazan: İbrahim Türker Öztiğin”

Yakın Doğu Üniversitesi, Tiyatro Kulübü, Sahne Sanatları işbirliğinde hazırlanan **“Gayri Resmi Hürrem”** oyununda **ışık- efekt**. Yönetmen: Doç. Dr. Zerrin Akdenizli

Serdarlı Sağlık ve Kültür Derneği sponsorluğunda, atölye çalışması niteliğinde ‘Uçan Şemsiye’ ve ‘Ah Şu Gençler’ Oyunlarının sahneye konması ve bölge halkına oynanması.

- 2009-2010 Yakın Doğu Üniversitesi, Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü, 27 Mart Dünya Tiyatro günü için hazırladığı, Oktay Arayıcı'ın yazdığı **“RUMUZ GONCAGÜL”** oyununda **reji asistanlığı**. ‘Yönetmen: Doç. Dr. Zerrin Akdenizli’
- Yakın Doğu Üniversitesi, Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü Dramatik Yazarlık öğrencisi beş oyun yazarı ile birlikte kotarılan ve Mitos Boyut yayın evinden çıkan **“Kıbrıs Hikâyeleri”** adlı Oyun Kitabı
- Yakın Doğu Üniversitesi, Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü, Rejisörlüğünü Murat Atak'ın yaptığı, Yakın Doğu Üniversitesi, Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü Mezuniyet oyunu; **“YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ”** oyununda, **reji asistanlığı, oyun broşür editörlüğü**.
- “Yakın Doğu Üniversitesi, **yabancı öğrenciler etkinlik gününde**, yabancı öğrencilerin oynadığı kısa oyununun yazılması ve sahneye konması.”
- 2010-2011 Yönetmenliğini Çetin Özen'in Yaptığı Yakın Doğu Üniversitesi, Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü Mezuniyet oyunu; **“Ruhlar Gelirse”** oyununda, **Dramaturg ve broşür editörü**.
- Haberdar gazetesinde **köşe yazarlığı-tiyatro oyun eleştirmenliği**. (Köşemin adı; **DRAMATURGUN GÜNLÜĞÜ**)
- 2011-2012 Çağdaş Halk Dansları Derneği Tiyatro Atölyesinde **‘Sihirli Sahne’**adlı **müzikli çocuk oyununun yazarlığı ve yönetmenliği**.
- Akdeniz Avrupa Sanat Derneği'nde (EMAA) süreli **Yaratıcı Drama Öğretmenliği**.
- Serdarlı Sağlık ve Kültür Derneği Tiyatro Atölyesi'nde **Yaratıcı Drama Öğretmenliği**
- Geçitkale Belediye Tiyatrosu'nda, tiyatro eğitmeni&dramaturg&yönetmen ve **‘Yaratıcı Drama Atölyesi’**nde öğretmen.
- 2012-1013 Yakın Doğu Üniversitesi, Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü Mezuniyet Oyunu **‘Guguk Kuşu’** oyununda, **Dramaturg, Reji Asistanı**. Oyunun yönetmeni; Hilmi Özen
- Havadis Gazetesi, hafta sonu eki ‘POLİ’de **Sanat Yazıları ve Tiyatro Eleştirmenliğine** halen devam etmekteyim.

Yayınlanmış Kitaplar

‘Kıbrıs Hikayeleri’, *Tiyatro Oyunu*, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Dizini
388, İstanbul, 2010

‘Zihinlerden Beyaz Cümleler’, *Öykü*, Adımlar Yayınevi, ISBN: 978-605-5861-37-
7 İstanbul, 2011

‘1.Üner Ulutuğ Oyun Yazma Yarışması 2012’, Turizm Çevre ve Kültür Bakanlığı,
Kıbrıs Türk Devlet Tiyatroları, Tiyatro Oyun Dizisi 1