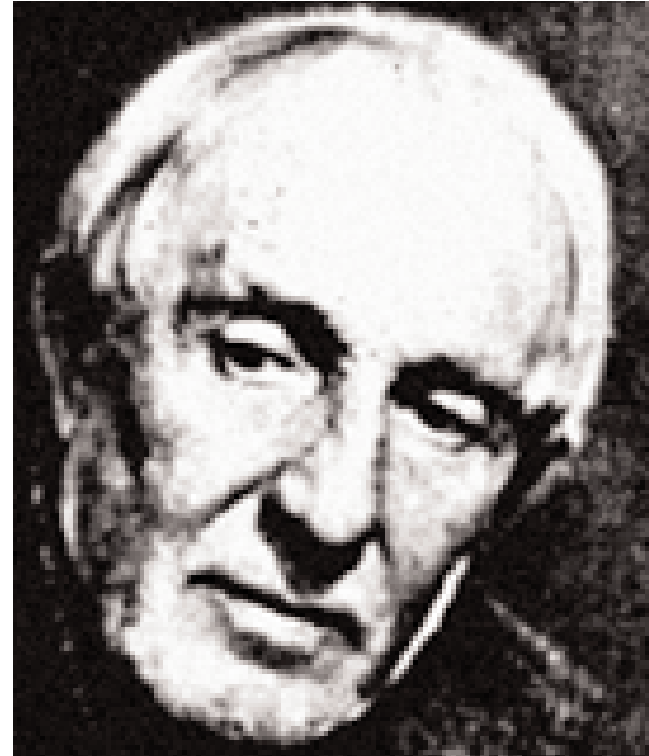


Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk sıkıntılarına toplu bakış

Prof. Dr. Murat Tuncay

Dünya Tiyatro tarihlerinde Modern Tiyatro günümüz tiyatrosuna öz ve biçim açısından yön veren etmenlerin oluştuğu, geliştiği ortamı içeren bir evrenin adı olarak geçer. Batı uygarlığının tiyatrosunda bu evre XIX. yüzyılın başlarında; Romantik Akım'ın yerleşmiş, klasikleşmiş sayılan değerleri, ilkeleri, yöntemleri alt üst ettiği yıllardan başlatılır.

Modern kavramı, Geleneksel kavramına karşıt olarak kullanıldığına göre, Modern Tiyatro : Geleneksel Tiyatro kavramına karşıt olan; tiyatroya alışılmışın dışında öz ve biçim ilkeleri getiren; bu ilkeleri kullanarak tiyatro sanatına yeni işlevler yükleyen bir yöneliş olarak ortaya çıkmaktadır. Bu iki yöneliş, aynı anda var oldukları evrede doğal olarak çatışacaktır. Bu çatışma ortamı, gelişim açısından bir dizi sıkıntının, giderek sorunun kaynağını oluşturur.



Musahipzade Celal

Temelde bir değişim olgusudur bu. Her sanat dalında belli bir oranda yaşanmıştır ve gelecekte de yaşanacaktır. Ancak Tiyatro gibi toplumsal yaşamda olup bitenlerle en çok iç içe olan bir sanat dalında, bu değişim sürecinin yol açtığı sıkıntılar ve getirdiği sorunlar, yaşam gerçeği ile çok daha yakın bir ilişki içindedir. Toplumdaki Yeni ile Eski arasındaki değişim çatışmaları en yaygın ve etkin biçimde Tiyatro da kendisini gösterir. Bir toplumda geleneksel olandan uzaklaşmak; yepyeni değerlerle modern bir toplum yapısına geçmek isteyen akımlar; kendilerini tanıtmak, ilkelerini benimsetmek, karşı çıktıklarını karalamak için özellikle tiyatro sanatını bir araç olarak kullandıklarında, Tiyatro pek çok sıkıntıya göğüs germek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bütün bu gerçekler Türk toplumu ve Türk Tiyatrosu için geçerlidir ve Batı örneğinde gelişen Türk Tiyatrosu tarihinin özellikle başlangıç evresinde yoğun bir biçimde yaşanmıştır.

Türk toplumunun geleneksel yapısı ve yaşam biçiminin bir ürünü olan Türk Geleneksel Tiyatrosu XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak büyük bir değişim süreci içine girmiştir. Geleneksel toplum yaşantısı ve bu yaşantıyı biçimlendiren değerler sisteminin terk edilerek, Modern toplum yaşantısı adı verilen Avrupa toplum yaşamını örnek alan bir değerler sistemine geçiş sürecidir bu.

Kuşbakışı bir değerlendirme ile değişim : doğu toplumlarına özgü geleneksel, statik bir dünya görüşü ve yaşam anlayışından, Batı toplumlarına özgü modern, dinamik bir dünya görüşüne ve yaşam anlayışına doğru olmaktadır. Çatışmayı ortaya çıkaran bu iki karşıtlığın dayandıkları temeller böylesine büyük bir farklılık gösterince, değişim sürecinde yaşanan sorunların boyutları da büyümektedir. Çözümü büyük emek ve zaman gerektiren bu sorunların toplumsal yaşamda ortaya çıkardığı sıkıntılar küçümsenmeyecek engeller ve acıların kaynağı olabilmektedir.

Adına Batılılaşma denilen ve halen sürmekte olan bu değişim sürecinin başlangıcı Türk Tarihinde: "Tanzimat Dönemi" olarak adlandırılır ve Modern Türk Tiyatrosu da Tanzimat Dönemi ile birlikte başlatılır. "Modern Türk Tiyatrosu'nun İlk Evresi" olarak tanınan bu dönemde yaşanan sıkıntıları, sorunları değerlendirebilmek için XIX. yüzyıl Türk Toplumunda yaşanan: "Geleneksel Yaşam-Modern Yaşam" karşıtlığının başlıca özelliklerine kısaca girmek gerekir. Bu iki zıt yaşam biçiminin ürünü olan farklı tiyatro anlayışları arasındaki temel çelişiklere de ana çizgileriyle de olsa bakmalıyız. Çünkü ortada tiyatro tarihinin gelişim çizgisine ters gelen bir olgu var.

Tarih boyunca her toplum kendi yaşam özelliğine ve kültürüne göre kendi tiyatrosunu üretir ve biçimlendirirken, Türkiye'de geleneksel topluma modern bir tiyatro anlayış ve biçimiyle yönelinmiştir. Tiyatrosuna hazır olmayan bir toplumda yaşanan ve tiyatroya yansıyan çelişikler yanında günümüz tiyatrosunda aşmaya çalıştığımız pek çok sorunun kökleri böylece daha açık bir şekilde görünebilecektir.

Türk Tarihinin 1923'den bu yana yaşanan Türkiye Cumhuriyeti Evresi'nden önce gelen ve 600 yıl süren Osmanlı İmparatorluğu döneminde; XIX. yüzyılın başlarına kadar süregelen toplumsal yaşam tek bir sözcükle Geleneksel olarak adlandırılmaktadır. Bu yaşam tarzını biçimlendiren: Geleneksel Dünya Görüşü İslami yaşam ilkelerinin ağır bastığı, mistik ve statik bir nitelik göstermektedir.

Geleneksel Yaşam ve Değerleri

İslami yaşam ilkelerinin biçimlendirdiği geleneksel değerlere göre yaşam; duran, değişmeyen, değişmesi gereken bir düzendir. Tanrı tarafından biçimlendirilmiştir, idealdir. Düzenin kurallarını kimsenin tartışmaya, değiştirmeye ya da bireysel olarak bu kuralların dışında yaşamaya hakkı yoktur. Bireysel çıkışlar mutlaka cezalanmalıdır. Erdem bu kuralları yücelterek, onlara kesinlikle uyum sağlayarak varolabilir. İnsan karşı çıkarak değil, boyun eğerek, uyum sağlayarak yücelir.

Böyle bir yaşam felsefesi, XIX. yüzyıla kadar Osmanlı toplumunda, bütün yönleriyle, çatışmaya değil uzlaşmaya yönelik bir yaşam biçimini ortaya çıkarmış ve sürdürmüştür. Geleneksel yaşam biçimi böylesine ideal çerçeveye içine alınca ve bu çerçeveye la-

ik olmayan bir yönetim biçiminin sıkı denetimi altında, ödün vermeyen bir yapıyla korununca, bireysel çıkışlara ve çatışmalara kapalı bir toplum yapısı ortaya çıkmaktadır. Modern toplumu ortaya çıkaran en önemli özellik sayılan, kişinin kendisini bir kişilik, bir fert olarak ortaya koyabilmesi; toplumda kendisinden önce yapılmış açıklamalara, kurallara, ahlak ilkelerine karşı eleştirici bir tavır alabilmesi, bunları tartışabilmesi ve düşüncelerini yayabilmesi olanağı Geleneksel Türk Toplum Yapısı'nda bulunmamaktadır.

Bireysel başkaldırıya fırsat tanınmadığı gibi, modern toplumun gelişimini hazırlayan sınıfsal çatışmalara da olanak bırakmayan bir sistematik geliştirilmiştir geleneksel toplum. Gerçi Osmanlı toplumunda da bürokratlar, zenaatkarlar, köylüler gibi birtakım sınıflar bulunmaktadır. Ama bu sınıflar arasında Batı'da görüldüğü gibi kesin sınırlar çizilmemiştir. Belli sınıflara mensup kişilerin bir başka sınıfa geçebilmesi yine Batı'da görüldüğü gibi imkansız çizgilerle ayrılmamıştır. Örneğin, bir köylü çocuğu da Sadrazamlık mertebesine kadar yükselebilmektedir. Bu nedenle Geleneksel Osmanlı Toplum Yaşantısı'nda bir sınıfın bir başka sınıfı devirerek toplum yönetimini ele alması gibi, toplumsal yaşamda devrimler yaratacak



Ahmet Fehim, Nevart' la Çengi operetinde

durumlarla karşılaşmamıştır. Ekonomik çıkar ilişkilerinin bilincine varmış; bu bilinci pekiştiren bilimsel ve sanatsal çalışmalarla, yönetimi ele geçirmek için, büyük bir savaşım içine girmiş bir sosyal sınıf bilinci de doğal olarak gelişmemiştir.

Geleneksel Ekonomi

Sosyal sınıf bilincinin oluşması ve gelişmesinde en önemli etken olan ekonomik hareketler de Geleneksel Türk Toplumunda sıkı bir denetim altında tutulmaktadır. Gündelik hayatın ekonomik yanını yansıtan çarşılarda üretim-tüketim ilişkileri, Esnaf Loncaları tarafından yönlendirilmektedir. Tüketim mallarının niteliği, dinsel yaşantının maddi ve manevi gereklerine uygun olarak düzenlenmektedir. Cami ve Çarşı'nın birlikte kolladıkları bu Geleneksel Tüketim Anlayışı XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar kesintisiz olarak ve değiştirilmeden sürdürülmüştür. Böylece insanların satın alma, sahip olma ve tüketme eğilimleri frenlenmekte; kanaatkârlık, elinde olanla, Tanrının kendisine vermeyi uygun bulduğuyla yetinmek, şükretmek yüceltilmektedir. Fazlasını istemek, açgözlülük, israf gibi görülüp hoş karşılanmamakta, aşağılanmaktadır. XVI. yüzyılın başlarından XIX. yüzyıla kadar giysi biçimlerinde bile ciddi ölçüde bir değişikliğin yapılmamış olması bu göstergelerden yalnızca biri sayılabilir.



Sanatçı Hadi Hüsnü, Nesip Fazıl Kısakürek'in (para) piyesinde

Mahalle ve Geleneksel Yaşantı Ölçütleri

XVI. yüzyılın başlarından XVIII. yüzyıl sonlarına kadar Geleneksel Toplumun Kent Yaşamı bir Mahalle Kültürü çevresinde geçip gitmiştir. Eski İstanbul, İmparatorluğun başkenti ve en büyük kenti olarak dinleri, mezhepleri, inanış biçimleriyle birbirinden farklı mahallelere bölünmüş bir mozaik görünümündedir.

Klasik Osmanlı mahallesi, camiisi, çarşısı ve ev yaşamı ile homojen bir bütünlük göstermektedir. Meydan kavramı olmayan bu yerleşim düzeninde tam bir müminlik anlayışı egemendir. İnsanlar genelde ancak Camii avlularında toplu olarak bir araya gelebilmektedirler. O da, kendilerini ilgilendiren konularda tartışmak için değil; daha önceden önemli kişilerce alınmış olan kararları ve çözümleri onaylamak ve bilgilenecek için. Toplumsal sorunların topluca tartışılma ortamı olmayan bir toplumda doğal olarak Meydan da, Demokrasi de, Meclis de, Tiyatro da bu gün anladığımız anlamda olamayacaktır.

Türk toplumunun "Geleneksel" yaşantısı bu haliyle Dramatik bir öz oluşturabilecek pek çok özelliğin ortaya çıkmasına olanak tanımamaktadır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda İstanbul'u ziyaret eden; daha sonra gezi notlarını Avrupa'da yayımlayan yabancı tanıkların pek çoğu, Geleneksel İstanbul yaşamına egemen olan değerler ve ilkeler üstüne günümüzde inanılması güç tablolar çizmişlerdir.

Villamont'nun 1595'de; Du Loir 'in 1654'de; Ricaut 'nın 1670'de; Tavernier 'in 1678'de; Grelot'nun 1680'de; De La Croix'nun 1684'de Pere Johannet, Comte de Marsigli ve Le Bruyn'un 1732'de; Comte de Bonneval'in 1740'da; Sir James Porter'in 1769'da; Du Perren'in 1778'de; Baron de Tott'un 1785'de; D'Ohnson'nun 1788'de ve Lady Careran'nun 1789'da yayınlanan anılarından çıkarılabilen Geleneksel Osmanlı Kent Yaşamı'nın panoraması şöylece özetlenebilir:

Polisiye olaylar ender görülmektedir. Güvenlik ve kamu düzeni üst düzeyde korunmaktadır. Düello ya da intihar gibi olaylara rastlanmaz. Doğruluk ve mertlik kavramına çok önem verilmektedir. Hilekârlık, sahtekârlık, eğrilik yalnızca Rum, Yahudi, Ermeni vb. Türk olmayan azınlıklarda görü-

lebileceği inancı yaygındır. Kin ve garazı İslamiyet yasaklamıştır. Barışmayan ve uzlaşmayan adeta kâfir sayılır. Düşmanlar sonunda daima affedilirler. Küstahlık ve taşkınlık görülmez. Sokaklarda kavga gürültü olmaz. Konuşanın sözü kesilmez, konuşurken bağırılmaz; heyecanlı el kol hareketleri yapılmaz. Yaşlılara saygı gösterilir. Kumar oynamak yasaklanmıştır. İntihar duygusu beslemek, içki içmek dinen yasaklanmıştır. Hile yalnızca savaşta düşmana karşı yapılırsa geçerlidir. Yalan, iki kişiyi ya da karı-kocayı barıştırmak için söylenebilir; bunun dışında yasaktır. Cinayet, kibir, azamet, cimrilik, kıskançlık, oburluk, hiddet, şiddet, tembellik, gammazlık, fitnecilik, zina gibi alçaklıklara eski toplumda yer yoktur. Kazaya, kadere ve mukadderata iman etmek gerekir. Ağlayıp sızlanmak bile alınyazısına karşı bir isyan sayılır.

Böylece ortaya çıkan görünüm şudur: Geleneksel Türk Toplumunu, bireysel çıkışlara, dünyevi zevklere, çatışmalara kapalı, içe dönük, baş kaldırı yerine sürekli uzlaşmayı getiren bir değerler sistemiyle yaşamıştır. Bu değerler üzerine titizlenmiştir. Geleneksel tiyatromuzun örneklerine bakıldığında gerek öz gerekse biçim açısından bu değerlerin yansımaları hemen kendisini göstermektedir.

Geleneksel Türk Toplumunun Tiyatrosu

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda görülen oyunlarda eğlence havasını hep ön planda tutan bir özellik dikkati çekmektedir. Hayatta hiç bir kişi ve kurumu hedef almadıklarını; amaçlarının yalnızca hoşça vakit geçirtmek olduğunu çeşitli bahanelerle tekrarlayan oyunlardır bunlar. Örneğin Hacivat, Karagöz'ü oyun alanına: 'Yar bana bir eğlence' diye çağırmadan önce; bir yar-i vefakar refikim olsa. 'O söylese ben dinlesem; ben söylesem o dinlese. Bu vesile ile huzzar-ı Kiram (Hazır bulunan cömert kişiler) Sefa-yab olsa (eğlense)' der. Meddahlar hikayelerinin başında: İsim isme, kisi kisbe, semt semte benzer. Geçmiş zaman söylenir. Yalan gerçek vakit geçer demişler türünden açıklamalarla söze girerlerdi.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun temel amaçlarından biri de 'Kissadan Hisse' çıkarmak; Ahlak dersi vermektir. Bireyden yana değil, toplumdan yana bir yaklaşımla seyirciye yönelmek; toplumun geçerli ahlak değerlerinden bir ya da birkaçını vurgulamak esastır.

Karagöz ve Orta Oyunlarında, toplumsal sorunlara ancak birtakım genellemelerle, soyutlamalarla yaklaşılabilirdiği görülür. Ayrıntılı irdelemeler, tartışmalar yoktur. Töreye riayetsizliğin yaygınlaşmışından, ahlak değerlerinin sarsıldığından pek çok oyunda acı acı yakınılır. Sergilenen olaylarla, sonuçta eski yetkin değerlere yeniden bağlanılması; kalıpların dışına çıkılmaması öğütlenir. Tiyatronun Eleştiri işlevi adına Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda görülebilenler bu düzeyin ötesine geçememiştir.

Kişiler, klişeleştirilmiştir. İnsan mizacının öznel, somut, ayrıntılı nitelikleri yerine genel ve soyutlanmış özelliklerinin yansıtılmasına özen gösterildiği dikkati çekmektedir. Oyunlar, insan yerine kaba çizgili tavrı özellikleriyle geliştirilmektedir. Eleştiri de karakter ayrıntılarıyla işlenmediği için insana değil Tavıra yöneltilmektedir. Geleneksel toplumumuzun tiyatrosunda ne sorunlar, ne de kişiler derinliğine ve ayrıntılarına girilerek yansıtılmamışlardır.

Yazılı metin oluşturmak ya da saklamak gibi bir alışkanlık oluşmamıştır. Klişeleşmiş tipler ve senaryolar, taklitte ustalaşmış sanatçıların doğaçlama yetenekleri oranında çeşitlilik kazanmaktadır. Geleneksel Müsiki'nin asırlarca nota yazısı kullanma alışkanlığının olmaması gibi Geleneksel Tiyatro'da



Değerli halk sanatçımız Naşid, "Surpik Dudu" rolünde

çağlar boyunca oyunların temel özelliklerini ve pek çok ayrıntısını yazıya aktarmadan, sözlü kültür yoluyla yaşatmayı yeğlemiştir. Eğlendirme ve güldürme faktörlerinin oyunların başat unsuru olarak görülmesinden ötürü temsillerde bu faktörün oluşturulmasında katkı sağlayan söz canbazlıklarına, dans ve şarkı gibi etmenlere elden geldiğince bol yer verilir. Ramazan Ay'ı dışında verilen temsillerde belli bir süreklilik de gözlemlenmez.

Taklit başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemi olarak kullanılır. Bu nedenle Taklit en önemli ustalık göstergesi olarak ortaya çıkar. Oyunlar Erkek ve Dişi konuşturma adı verilen bir yöntemle karşı karşıya getirilen; hiç değişmeyen nitelikleri seyirciler tarafından önceden bilinen iki eksen kişi üzerine kurulur. Göstermecî Oyun Düzeni dediğimiz; Açık Biçim adını verdiğimiz bir biçim anlayışıyla geliştirilen; toplumsal yaşantıyla böylesine sıkı bir uyum içine girmiş olan Geleneksel Tiyatro'nun da kuşkusuz birtakım sorunları olagelmıştır. Ne var ki bu sorunlar Modern Türk Tiyatrosu'nun başlangıç evresinde yaşananlarla karşılaştırılmayacak ölçüde küçük kalmaktadır.

XIX. yüzyılda gelen değişim

Türk Tiyatrosu'nda önemli estetik değişimleri başlatan koşullar XIX. yüzyılda toplumsal yaşamı kökünden sarsan değişimlerin bir uzantısı olarak kendisini göstermiştir. Nitekim XIX. yüzyılda Batı'ya açılışla birlikte başlayan ekonomik gelişmeler sosyal yaşamı da hızla etkilemeye başlamıştır.



Suavi "Windsor'un Şen Kadınları" piyesinde Samiye Hün'le birlikte

Giderek artan ve çeşitlenen tüketim alışkanlıkları, Osmanlı Çarşısı ile Camisi arasında yüzyıllardır gözetilen dengelerin ortadan kalkmasını getirmiştir. Geleneksel meslek kollarının etkinlik gösterdiği ticaret ve zanaat çarşıları giderek ortadan kalkar. Geleneksel mal üretim teknikleri çevresinde gelişen kültür de hızla terkedilir. Lonca döneminden kalma zanaatkarlığın manevi değerleri, giderek artan yabancı öğelerin katılımıyla gevşer, yozlaşır, anılara gömülür. XIX. yüzyılda yaşamın ekonomik yönü böylece giderek üretime dayalı bir kültür yerine ithalâta dayalı bir tüketim kültürüne dönüşmeye başlar. Toplum geleneksel değerlerle sokaktaki değişim arasında kalmanın şaşkınlığını yaşamaya başlamıştır. İşte Modern Türk Tiyatrosu bu şaşkın, huzursuz, tedirgin, yer yer hırçın tepkilerin kendisini gösterdiği ortam içinde varolma savaşına başlayacaktır.

Saray çevresinde başlayan; yüksek devlet görevlileri, aydınlar ve basın tarafından desteklenen Batı yanlısı yaklaşım; Batı'daki örneklerine göre varolmasını istedikleri Modern bir tiyatro anlayışını, değişimin bir aynası, hatta motor gücü olarak görmekte, göstermeye çalışmaktadır. Hiç bir hazırlığı ve geleneği olmadan; Batı'daki örneklerine benzer işlevler üstlenmesi istenen Modern Türk Tiyatrosu; bir yandan ayakta durabilmek için gereken alt yapıyı tamamlamak; bir yandan da kendisinden beklenen; ancak tüm sorunlarını çözümlenmiş bir tiyatronun altından kalkabileceği işlevleri yerine getirmek zorluğuyla karşı karşıya kalmıştır.

Modern Türk Tiyatrosu aydınların desteğiyle, sarayın desteğiyle varolan; dolayısıyla Tanzimat'ın batı eğilimli fikirlerinin yanında yer alan bir tiyatro idi. Tanzimat aydınının kafasında eski Dünyanın Değişmez Düzeni düşüncesinin yerini: Terakki kavramı almıştı. Değişim ancak ileriye yönelik bir gelişimle mümkün olabilecekti. Gelişimin hedefi çağdaş uygarlıktı. Bu da, Garp ve Garplılaşmak kavramlarıyla simgeleniyordu. Batı demek, özgürlük demektir o yılların aydını için. Konfor demektir, güzelliğin ve sanatın dünyası demektir. Doğu ise: Duyguların, Sezgilerin, Doğa üstü güçlere olan inançların, Kör inançların dünyasıydı. Yaşanılacak çevrenin sevinecek, benimlenecek yanı kalmamıştı. Batı dünyası çağdaş uygarlığı, pozitif bilim yöntemleriyle kurmuş ve aydınlatmıştı. Bilgi birikimi, yetkinliği ve gücü oradaydı. Akıl, mantığın üstünlüğü oradaydı. Düşünce özgürlüğünün erdemi oradaydı ve kaybedilecek zaman da yok-

tu. Yüzyıllarca kendi dünyası içinde uyutulan toplum, bütün değerleri ve kurumlarıyla değiştirilmeliydi.

Bu değişim gereksinimini karşılayabilecek; geniş halk kitleleri üzerinde etkin olabilecek iki güç bulunmaktadır o dönemde: Basın ve Tiyatro. Basın kavramı çok yenidir, Tanzimat dönemi insanları için. Önce, okur yazar sayısı bir gazeteyi besleyecek düzeyin çok altındadır. İlk sayısı 11. Kasım 1831'de yayınlanan; Haftalık diye çıkmaya başlayan, ama yılda en çok 15-20 sayı çıkabilen yarı resmi Takvim-i Vekayi gazetesi ile; 1840'da çıkmaya başlayan; ilk üç sayısı satılmadığından bedava dağıtılan, sık sık yayını durdurulan Ceride-i Havadis ile; haftada en çok iki kez çıkabilen Tasvir-i Efkâr'la; en çok haftada beş sayı çıkmayı başaran Tercüman-ı Ahval'le bu iş pek olacak gibi görünmemiştir. Bütün bunlara dağıtım sorunları da eklendiğinde; Anadolu'da, Osmanlı İmparatorluğunun kalan toprakları üzerinde yaşayanların çoğu, gazete yoluyla aydınlanmaktan uzak kalmaktadır.

Toplumunu bilinçlendirmede Basın, değinilen nedenlerle işlevini beklenen ölçüde yerine getirmede yeterli olamayınca; aydınların bu değişim uğraşında meşaleyi taşıyacak tek etkin ve geçerli araç olarak Tiyatro'yu gördükleri anlaşılmaktadır. Madem ki uygar ülkelerin hepsinin gelişmiş bir tiyatrosu vardır. Biz de uygarlık yoluna çıktığımız göre bizim de olmalıdır düşüncesi yaygınlaşır. Böylece Modern Türk Tiyatrosu için çağın tiyatro sloganı aşağı yukarı şu sözlerle belirlenir: Eğlenceler içinde tiyatrodan faydeli, ibretli, terbiyeli, tesirli hiç bir eğlence yoktur. Tiyatro bir Mekteb-i Edeb'tir. Ne var ki toplumda yaşanan ilişkilerin getirdiği sorunlar, Modern Türk Tiyatrosu'nun kendisini toplamasını engelleyen ya da geciktiren bir dizi sorunu ortaya çıkarmakta gecikmemiştir. Bu sorunları Ortam, Oyunculuk, Seyirci ve Repertuar gibi başlıklar altında kümeleyip irdelemeye çalışalım.

Ortam

XIX. yüzyılda, siyasal ve toplumsal ortamda yaşanmakta olan huzursuzluklar, Modern Tiyatro'nun gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Bu tür olayların başında: savaşlar, siyasal dalgalanmalar, hatta salgın hastalıklar gelmektedir. Bütün bunlar, tüm dünyada olduğu gibi Türk Toplumunda da seyircinin tiyatroya gelmesini engelleyici faktörlerdir. Tiyatro oyuncularının büyük bir kesimini etnik azınlıkların oluşturduğu

bu yıllarda, azınlıklara yönelik genel siyasal tavır ve olaylar oyuncularında da sahneye çıkma konusunda tedirginlikler doğmasına neden olmaktadır. Ortam seyirci için de oyuncu için de bir dizi olumsuzluklar içermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu bunalımlı yıllar yaşamaktadır. Bir tiyatro aşığı olarak tanınan Abdülmecit'in erken ölümü; Geleneksel Sanatlara düşkünlüğüyle tanınan Abdülaziz'in tahtan indirilmesi ve ardından intihar etmesi; V. Murat'ın iki ay dayanılabilen dengesiz davranışları sonunda hal edilmesi; II. Abdülhamid'in tahta çıkarılması'nı getiren olaylar kamuoyunda uzun süren tepkiler ve tedirginlikler yaratmıştır. Abdülhamid'in tahta geçişinden kısa bir süre sonra başlattığı baskı düzeni, özellikle aydın kesim üzerinde bir karabasan etkisi bırakmıştır.

Dışarda ve içerde hızlanan bir çöküntünün, toplumun tüm kesimlerinde kendisini gösterdiği zor yıllar yaşanmaktadır. Türü isyanlar Anadolu'yu özellikle de Rumeli'yi karmakarışık etmektedir. Balkanlar, ulusçuluk akımlarıyla kaynamaktadır. Birbiri ardından yitirilen savaşlardan uğranılan maddi kayıplar; ödenen savaş tazminatları, zaten yüksek olan dış borçlanmayı içinden çıkılmaz bir duruma sokmuş; Duyun-u Umumiye idaresi kurulmuştur.

Bütün bunlar olup biterken XIX. yüzyılda İmparatorluğun başkenti İstanbul'da günlük yaşam acımasızca değişmektedir. Gündelik hayat ma-



Şehir Tiyatrosu kütüphanesinde dramaturga vekalet eden değerli piyes ustası Musahipzade Celal gelen piyesleri kontrol ediyor.

hale sınırlarının dışına taşmıştır. Geleneksel Osmanlı Mahallesi'nin ekonomik ve kültürel kaynakları kendi kendini besleyecek bir dinamizm içinde görünmemektedir. Birbirinden kopuk mahalleleri ayıran görünür görünmez sınırlar aşılmıştır. İstanbul'da karmaşık bir kültür yapılanması ortaya çıkmıştır. Nüfus giderek artmaktadır. Marmara ile Haliç arasında kalan sur içi bölgesindeki Müslüman nüfus yoğunluğu, Gayri Müslim'lerin yerleştiği Galata-Pera bölgesine doğru genişlemeye yönelmiştir. Tanzimat'la birlikte iskan kısıtlamaları büyük ölçüde ortadan kalktığından çeşitli etnik grupların yaşam biçimleri de birbirine karışmaya başlamıştır.

Böylece XIX. yüzyıl İstanbul'unda, gündelik hayatın hemen her alanında bir bütünleşme eğilimi kendisini gösterir. İstanbul, Üsküdar ve Galata bölgeleri kültürel açıdan birbirine yaklaşır. Kent içi ulaşım hızlanır. Artan gidiş geliş trafiğini karşılamak için 1846'da Galata Köprüsü hizmete açılır. Şirket-i Hayriye idaresinin Kabataş-Üsküdar, Köprü-Boğaziçi hatlarında devreye soktuğu vapurlar, bölgesel bütünleşmeyi tamamlar.

Camii, gündelik hayat üzerindeki etkinliğini yavaş yavaş yitirir. İnsanların eskiden namaz vakitlerini beklerken dinlendikleri, üç tarafı kerevitli, ortası fıskiye kahvehanelerde artık iskemleler görünmektedir. Ortadaki havuzlar kalkmış; yerlerine üzerinde çeşitli temsillerin verilebildiği küçük bir yükselti konmuştur. Galata ve Pera'daki Levanten Kahvele-



1924'te Behzat Butak tarafından oynanan Ahmet Vefik Paşa'nın "Moliere"den aktardığı "Azarya" piyesi nedeniyle Ahmet Fehim ve Behzat Butak

ri pastahaneye dönüşür. Üsküdar ve Suriçi İstanbul'daki kahvehaneler de artık birer eğlence merkezi durumuna girmişlerdir. Şehzadebaşı'nda camii ile tiyatro yan yana, aynı mekanı paylaşabilmektedir. Dindışı eğlence kültürü giderek yaygınlaşır. Eskiden Esnaf teferüçlerinde, bayramlarda, şehzadelerin sünnet şenliklerinde kolektif olarak yaşanan eğlence düzeni, kişisel yanı ağır basan bir zaman geçirme anlayışına dönüşmüştür. Osmanlı insanı yavaş yavaş evinden sokağa doğru yönelmekte; içe dönem yaşantı, dışa dönmektedir. Kadın ve erkeğin bir arada eğlenmeleri olgusu henüz İstanbul içlerinde yaygınlaşmasa da Boğaziçi yalılarında verilen Garden Party'lerle, balolarla, mehtap alemleriyle bu iş üst düzeyde başlatılmış görünmektedir.

Batı ile olan ulaşım ve iletişim de giderek hızlanır. 1870'de İstanbul-Paris demiryolu etkinlik kazanmaya başlar. 1883'de Orient Expres, Avrupa-İstanbul bağlantısını daha bir kolaylaştırır. İstanbul'a bu tarihlerde başlayan turist akını karşılamak için Pera-Palası 1884'de açılır. Bunu diğer oteller izler. Seçkinlerin faytonlarının yanısında alt sınıfların atlı tramvayı sokaklarda ulaşımı hızlandırırken ilk otomobil 1895'de İstanbul gümrüğüne girer.

Bütün bu gelişmelere rağmen Osmanlı Toplumunun ekonomik, sosyal ve moral açıdan huzursuz bir ortamda yaşadığı bilinmektedir. Merkezi otoritenin zayıflamasıyla birlikte ortaya çıkan asayiş sorunu, yerel yöneticileri kendilerince birtakım önlemler, yasaklamalar almaya yöneltmektedir. Bu önlemlerin pek çoğu o yılların tiyatro toplulukları için büyük sıkıntılar ortaya çıkarabilmektedir. Bu tür yasaklamaların ilginç örneklerinden biri İstanbul Şehrimini Rıdvan Paşa'nın İstanbul'daki Tiyatro Yasağı'dır. Rıdvan Paşa, sonraları ünlü bir tiyatrocunun oğlu Reşat Rıdvan'ın tiyatro hevesini kırmak, onu tiyatrolardan uzak tutabilmek amacıyla 1890'dan öldürüldüğü 1906 yılına kadar hırsını İstanbul'da temsiller veren topluluklardan ve oyuncularından almış; türlü engellemeler ve güçlük çıkarmaların yanında, son yıllarında İstanbul'da Belediye sınırları içindeki tüm tiyatroları yasaklamış; tiyatrocuları İstanbul dışında çalışmaya mecbur edebilmiştir.

Yolların ve ulaşım araçlarının yetersizliği, yalnızca Anadolu'da dolaşmaya çalışan tiyatro topluluklarının sıkıntısı değildir. XIX. yüzyılın özellikle ilk yarısında yolların ve taşıtların İstanbul'da bi-

le gelişmemişliği modern anlamda yaratılmak istenen Tiyatro-Toplum ilişkisini olumsuz yönde etkilemektedir. Batı Tiyatrosu örneklerinin sergilendiği Beyoğlu yakası, Tanzimat yıllarında oldukça karışık ve tehlikeli bir yer sayılmaktadır. Kumar yerlerinden çıkanların aynı saatlerde tiyatrodan çıkan halka saldırmaları, bıçaklamalar, para çalmalar vb. polisiye olaylar seyircileri tiyatroya gitmekten uzaklaştırabilmektedir. İstanbul yakasında, Gedikpaşa'da temsiller verilmeye başlandığı zaman bu kez kentin Beyoğlu yakasında oturanların geceleri tiyatroya ulaşmaları güçleşmektedir.

Tiyatro binalarının da bu ilk dönemde, içinde buldukları koşullar pek parlak sayılmazdı. Localar dardı. İnsan içeriye ezile büzüle, sıkışarak girebilmekteydi. Oyun sırasında salonda tütün içilmekte; petrol lambalarının isisi ve tütün dumanlarından sahne zor seçilebilmekteydi. Binalar ahşaptı. Her an yangın tehlikesi bulunmaktaydı. Seyircilere perde aralarında dinlenme ve büfe gereksinimleri için ayrılan yerler yetersizdi. Bütün bunlar tiyatro ortamı için kaydedilebilecek olumsuzlukların belli başlıları olarak sayılabilir. Saptanan bilet fiyatları biraz daha yükseltildiğinde seyirci rahatlıkla tiyatroya gitmekten vazgeçebilmektedir. Bu da hiç kuşkusuz bütün çabaların sonu anlamına gelmektedir.

Turneye çıkan tiyatro topluluklarının başlıca sorunlarından bir başkası da İstanbul, İzmir, Midilli gibi yabancı toplulukların sık sık gelerek temsiller verdikleri yerler dışında oyun oynamak için doğru dürüst bir salon ve sahnenin bulunamamasıdır. Tiyatro binası olarak kullanılan yerlerin pek çoğu, çağın getirdiği teknik olanakların oldukça gerisindedir.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında, gelişim ortamını olumsuz yönde etkileyen etmenlerden biri de İmtiyaz konusudur. İstanbul'da tiyatroların halka açık temsil vermeleri hükümetten alınabilecek imtiyazlarla mümkün olmaktadır. Batı örneğinde ilk tiyatro açma izni 1840'da bir Fransız oyuncusuna verilir. Yalnızca Beyoğlu'nda ve Fransızca oynamak koşuluyla verilmiştir bu imtiyaz. Daha sonra İtalyan İllizyonist Bosco ve saraydan büyük destek gören Naum tiyatrolarına yabancı tiyatro toplulukları getirtilip temsiller verdirebilmeleri için imtiyazlar verilir. Türkçe oyunlar oynayabilmek için Güllü Agop Efendi'ye istediği imtiyaz, bir tekel biçiminde kendisine verilmiştir.

Güllü Agop'un tiyatro topluluğuna verilen bu imtiyaz on yıl süre ile İstanbul'da Türkçe temsiller verme işini bir dizi koşulla tekel haline getiriyordu. Amaç, Türk dilinde, modern anlamda bir tiyatrolunun memlekette tutunabilmesi, yerleşebilmesi, güçlü ve örnek bir Türk Tiyatrosu yaratılmak için tek bir topluluğu güçlendirmektir. Güllü Agop'un Türkçe tiyatro oynama girişimine rakip çıkması; sonradan bir kaç aktörün derme çatma bir topluluk oluşturup rastgele Türkçe temsiller vermeye başlaması; seyircinin dağılması; toplulukların gelir düşüklüğü nedeniyle dağılıp gitmeleri; denetimden uzak bir karmaşa istenmiyordu. Bütün bu düşüncelerle 1870 yılı Kasım ayında Türkçe Vodvil, Komedi ve Trajedi oynatma tekelini Güllü Agop Efendi'ye verildi. On yıl süreli bu imtiyaz, Modern Türk Tiyatrosunun gelişimi için çok önemli olan çoksesliliği ve rekabeti de ortadan kaldırmıştır. Rekabet yalnızca müzikli oyunlarla Geleneksel Orta Oyunu'nun sahneye çıkıp hızla yozlaşmasıyla çok yanlış bir yolda kendisini tüketen Tulûat Tiyatrosu arasında kaldı. Beş Osmanlı Altını veren herkese Ruhsat Tezkiresi verilmesine ancak 1880'den sonra başlanabilmiştir.

Tiyatro ortamının olumsuz koşullarından, en zorlu sıkıntılardan biri de 'sansür' konusudur. Meclis-i Mebusan'ın açıldığı 1877'den II. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen 31 yıllık dönemin Türk Tarihi içindeki adı; İstipdat Dönemi'dir. Sözcüklerin en uzak çağrışımlarına kadar inen bir sansür anlayışı, ilk adımlarını henüz atmakta olan Modern Tiyatro yaşa-



Kabul edilen piyes suflör tarafından sanatçılara okunarak rol defteri kontrol ediliyor

minı ve dramatik edebiyatını neredeyse darmadağın etmiştir. Özellikle 1888-1908 yılları arası Tiyatro-Sansür ilişkileri açısından bir karabasan gibi geçmiştir. Oynanacak oyunların metinleri önceden denetimden geçirilmekte, uygun görülenlere onay verilmektedir. Her temsilde bir sansürcü ve bir denetim görevlisi hazır bulunmaktadır. Rejim ve Padişah için tehlikeli görülen sözcükler yasaklanmakta, sahneler çıkarılmakta ya da değiştirilmek zorunda bırakılmaktadır. Bu sıkı denetim, İstanbul'a turneye gelen yabancı topluluklara bile uygulanmaktadır.

Ahlâka, İslam geleneklerine, ulusal geleneklere aykırı olmak, yeterli bir yasaklama nedenidir. Gözden kaçmış ya da kaçırılmış olan bir yapıtın oynanması durumunda derhal jurnal edilmektedir. Basılmış oyunlardan sakıncalı görülenler yok edilmektedir. Tiyatro oyunlarını sansür etme yetkisi Matbuat Kaleminden Şehremaneti'ne; Zaptiye Nezareti'nden Maarif-i Umumiye Nezareti'ne; ordan Encümen-i Tefiş ve Muayene adlı kurula geçip durmuştur. O dönemin tiyatrocuları, ortamın getirdiği bu sıkı denetim kuralları yanında çoğu sansür görevlisinin de, sırf rüşvet alabilmek için olmadık güçlük çıkarmalarından, anılarında sık sık yakınrlar.

Oyunculuk

Bu huzursuz, güvensiz, olumsuz koşullar içinde varolma savaşına giren Modern Türk Tiyatrosu'nun kendine özgü, iç sıkıntılarının başında Oyunculuk sorunları



Küçük İsmail, Kavuklu Hamdi

gelmektedir. Bütün Tanzimat Dönemi boyunca oyuncu bulmak, özellikle de Müslüman oyuncu bulmak sıkıntısı yaşanmıştır. Kadın oyuncu bulma sorunu ise çok daha büyük boyutlardadır. Kadınların tiyatroya değil, zorunlu olmadıkça camiye bile gitmelerini hoş karşılamayan geleneksel müslüman kesim için kadının sahneye çıkması söz konusu bile edilmeyecek kadar kesin bir olumsuzluk taşımaktadır. Modern tiyatronun gereksindiği sahne sanatçıları büyük ölçüde karşılayan Ermeni toplumu içinde de kadınların sahneye çıkmaları başlangıçta kolay kolay kabul edilmemiştir. Sahneye çıkma yürekliliğini gösteren Ermeni kadınları pek çok olumsuzluğa göğüs germek zorunda kalmışlardır. Türkçe temsiller veren ilk tiyatro topluluğu olarak bilinen Gedikpaşa Tiyatrosu'nda kadın oyuncu bulunamadığı zamanlarda delikanlıların kadın rollerine çıkarıldıkları pek çok temsil bilinmektedir. Ne var ki zamanla, erkeklerin kadın rollerinde sahnede görünmelerini çok daha büyük bir ahlâki bozukluk olarak değerlendiren Ermeni Cemaati, kadın oyuncular için sahneye çıkma engelini, bu konuda uygulayageldiği baskıları gidererek kaldırmıştır.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında Türkçe'yi iyi konuşan; oyuncululuğu kendisine meslek edinmiş; profesyonel oyuncu sıkıntısı çekilmiştir. Kendi alanlarında oldukça yetenekli bir düzeyde bulunan Ortaoyunu oyuncularını, Modern Tiyatro anlayışının gerektirdiği: Rol Ezberlemek, Prova Yapmak gibi külfetlerden; Melodram, Dram, Trajedi vb. asık yüzlü, ciddi oyun biçimlerinden uzak durmuşlardır. Geleneksel tiyatronun oyunculuk geleneği içinde yetişen bu oyuncuların bir bölümünün, sonraları Modern Tiyatro biçimi oyunların yaz kış seyirci topladığını görerek, kendi kafalarına göre her iki oyun türünü birleştiren bir Perdeli Tiyatro biçimini 'tulûat' adı altında geliştirmeyi ve bu biçimle, o günlerde sahnelenen ciddi tiyatro oyunlarını alaya almayı yeğlediklerini biliyoruz.

Gedikpaşa Tiyatrosu, özellikle Müslüman oyuncular bulmak için ve Türk yazarlarının yerli oyunlar yazmaları için gazetelere verdiği ilanların sorunun çözümünde ancak kısmen yararlı olabildiği anlaşılmaktadır. XIX. yüzyılın ortalarından XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzanan süre içinde yaşamlarını oyunculukla kazanan kişilerden çoğunun nitelikleri ve eğitimleri istenen düzeyde değildir. Azınlıklardan, özellikle de Ermenilerden seçilen oyuncuların Türkçe diksiyonları çok bozuktur. Sahnede değişik Türkçe

ağızlarla konuşulmakta; oyuncular bile çoğu kez birbirlerini anlamakta güçlük çekmektedirler. Hemen herkesin değişik bir bölge ağızıyla konuştuğu bu ortamda ortak ve örnek bir sahne dili yaratılması çok istenmekte, ancak bir çıkış yolu da gözükmemektedir.

Sahnedeki yansıyan bu dil karmaşasına basından ve seyircilerden sık sık eleştiriler yöneltildiği biliniyor. İstanbul'un Fethi'ni konu edinen bir oyunda Molla Gürani ve Akşemseddin gibi tarihlere geçmiş Türk Bilginlerinin Ermeni oyuncular tarafından canlandırılırken doğal olarak Ermeni ağızıyla konuşmaları, dönemin gazeteleri tarafından bu konuda yaşanan traji-komik olaylara bir örnek olarak uzun süre eleştirilmiştir.

Oyuncuların büyük bir çoğunlukla eğitimsiz oluşları da önemli bir sorundur. Oyuncuların eğitilmeleri için ilk Konservatuvar'ın İstanbul Belediyesi tarafından 1914'de açıldığı düşünülecek olursa XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak oyunculuk eğitimi konusunda genellikle usta-çırak ilişkisinin yürütüldüğü anlaşılmaktadır. Dönemin Osmanlı yazarlarının bu ilk dönemde Tiyatro olarak yazdıkları ve oynanmak üzere Gedikpaşa Tiyatrosuna getirdikleri oyunlar, dönemin edebiyat anlayışından gelme bir alışkanlıkla oldukça sanatlı, anlaşılması güç pasajlarla doludur. Oyuncuların anlamakta ve söylemekte güçlük çektikleri bu metinlerde karşılaşılan sorunları çözmek üzere 1873'de Gedikpaşa Tiyatrosu'nda bir sanat kurulu oluşturulmuştu. Oyun okuma ve Sanat Danışmanlığı'nı üstlenen bu kurulun üyelerinden Namık Kemal ve Âli Bey'in Ermeni oyunculara Telaffuz adı altında diksiyon dersleri verdiklerini ve bu girişimin kısmen yararlı olduğu da bilinmektedir.

Seyirci azlığı nedeniyle tiyatrolar çok sık oyun değiştirmek zorunda kalmakta, bu nedenle de yeterince prova yapamamaktadırlar. Oynanacağı ilan edilen oyunun yerine bir başkasının oynanması; çok eleştirilmesine karşın sık görülen olaylardandır. O yıllarda çok eleştiren bir başka konu da oyuncuların, tiyatro dolu olduğu günlerde iyi oynadıkları; seyirci sayısının düştüğü temsillerde oyunu hafife aldıkları, atlamalar yaptıkları konusudur. Bu durum, oyuncuların profesyonel oyunculuk anlayışlarındaki zayıflık kadar yeterince prova yapılamamış olmasına da bağlanabilir. Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı 'Eyvah' adlı oyunun 5 perde olmasına karşın iki günde birer ikişer saatlik çalışmalarla seyirci karşısına çıkarıldığı; Ebüzzi-

ya Tefrik'in 'Ecel-i Kaza' oyununun ise sadece üç prova yapılarak oynanmış olması bu gibi durumlara örnek olarak gösterilmektedir. Böylesi yoğun bir çalışma ortamı içinde oyuncular, doğal olarak ne rollerini tam ezberleyebilmekte; ne de rollerinin havasına girebilmektedirler. Suflörlere çok iş düştüğü, kimi oyunlarda suflörün sesinin oyuncuları bastırıldığı, inandırıcı olmaktan uzak, yapay oyunculukların, gösterileri alay konusu yaptığı yine gazetelerde eleştirilmektedir.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk dönemlerinde oyunculuk alanında yaşanan bir başka sıkıntı da oyuncuların bir süre sonra belli rollerde kalıplaşıp kalma eğilimleri olarak kendisini göstermiştir. Oyuncuların zaman içinde hep aynı tür rollere çıkar olmaları onları kalıplaşmış; gelişme olanaklarını köreltmıştır. Eski göstermeciler temaşa geleneğinden gelen oyun ve seyir alışkanlığı, o dönemde oynanan başlıca oyun türleri olan; vodvil, melodram gibi türlerin yapılarına da uygun düşmesi sonucu, dönemin oyuncuları belli birtakım rollere göre sınıflanan kategorilere ayrılmış; bu kategorileri bir tür uzmanlık alanı olarak benimsemişlerdir. Örneğin kadın rolleri, 1. Sınıf Komik, Aşık Kız, Masum Kız, Ciddi Anne, Komik Anne gibi kategorilere ayrılırken; erkek rolleri, Hogorogot, Tiran, Hain, Ciddi Baba, Soylu gibi kalıplarla adlandırılmaktadır. Bir başka tür sınıflama da: Dramatik, Komik, Karakter, Jön vb. biçiminde yapılmaktadır.

Batı örneğinde geliştirilmeye çalışılan Modern Türk Tiyatrosu ile birlikte gelen yeni kavram-



Azarya'dan

lardan biri de Profesyonel Oyunculuk olmuştur. Bir başka deyişle Türk toplumundan oyunculuk bir meslek olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel Tiyatro'nun geçerli olduğu dönemlerde gerçi Karagöz, Kukla ve Meddah sanatçıları; Çengi ve Köçek dansları yapan oyuncu kolları, geçimlerini yaptıkları işten çıkarmaktaydılar. Ancak gerçek anlamda bir oyuncu-seyirci ilişkisini sergileyen Ortaoyunu oyuncularını, yaşamlarını genellikle başka işlerden kazanan, oyunculuk bir yan uğraş olarak sürdüren sanatçılardan oluşmaktaydı. Modern tiyatro yaşamının gereklerine uygun olarak oyunculuk işi bu dönem Türk tiyatrosunda profesyonel bir meslek olarak gündeme gelmiştir. Ne var ki kamuoyu, profesyonel tiyatroculuğu henüz bir meslek olarak ciddiye almamaktadır. Bu olumsuz yaklaşımın başlıca nedenleri şöylece özetlenebilir:

Önce, bu mesleği seçen kişilerin, o yıllarda toplumda saygın, düzgün kişiler olarak kabul edilmelerini vurgulamak gerekir. Oyuncuların çoğunluğu, azınlıklardan oluşmaktadır. Osmanlı'nın azınlığı ve onların uğraşlarını küçük gören, eskiden gelme tavır alışkanlığı burada hemen kendisini göstermektedir. Müslüman oyuncuların sayıları ise çok azdır. Aydın kesimin, basın, sarayın, tüm desteğine karşın, kamuoyunun büyük bir çoğunluğu için Tiyatro hâlâ bir eğlencedir. Dolayısıyla tiyatrocular da insanı eğlendiren Çalgıcılar, Hokkabazlar, Çengiler ve benzerlerinden pek farklı görülmemişlerdir. Bu olumsuz yaklaşımın bir başka nedeni de, oyuncuların gelirlerindeki düzensizlik ve ücretlerin genel olarak düşük-



Küçük İsmail'le bir ortaoyunu sırasında

lüğü olmalıdır. Çoğu tiyatrodaki 'Punto' adı verilen, pay dağıtımına göre para dağıtılması yoluna gidilmiştir. Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'ndan, Minakyan'ın: Osmanlı Dram Kumpanyası'na; Tuluat Toplulukları'na kadar uygulanan bu sistemin esası 'Punto' adı verilen bir birimden oluşur. Bir punto masraflar çıktıktan sonra yüzde bir kuruş hesabıyla verilen paradır. Eski kumarbazların pay dağıtım sistemlerinden geliştirilen bu paylaşma yöntemine göre; örneğin bir Tuluat Tiyatrosu'nda: Komik: 3 pay; Efendi rolüne çıkan: 2,5 pay; Taklitler 0,5 paydan 1,5 paya kadar hesaplanan bir gelir dağılımı uygulanmaktadır. Seyirci ve temsil sayısı doğru orantılı olarak artan ya da eksilen bu gelir elde etme yöntemi, çoğu kez doyurucu olmaktan uzak kalmıştır. Nitekim bu dönemde oyuncuların parasal yönden genel olarak büyük sıkıntı çektikleri bilinmektedir. Bütün bunlara sosyal güvenlik uygulamalarının bulunmaması; çalışmaya aç kalmaya mahkum olması; hastalanıp oyuna çıkamayanlara para cezası uygulanması gibi faktörler de eklendiğinde, oyunculuk mesleğinin hiç de dışardan görüldüğü gibi çekici ve saygın bir iş sayılmaması gerçeğinin altyapısı ortaya çıkmış olmaktadır. Bazı ciddi tiyatro topluluklarında, oyuncular ve tiyatro idareleri arasında hak ve sorumlulukları belirleyen bazı yönetmelikler yapılmışsa da buradaki maddeler kimi zaman idare, kimi zaman oyuncular tarafından kolayca çiğnenebilmiştir. Böylece taşıdığı tüm olumsuz koşullara karşın, Oyunculuk Mesleği'nin doğması ve gelişmesi Türk Tiyatro Tarihi açısından ilgi çekici bir aşama olarak değerlendirilmelidir. Oyuncular inançlarına, önyargılarına ters gelen rolleri, sözleşme kurallarını hiçe sayarak oynamamakta direnebiliyorlardı. Örneğin Schiller'in 'Haydutlar' oyununda rol alan oyuncuların biri sarığını sahnede çıkarmamakta direnmiş ve başında sarığıyla haydutlardan birini oynayabilmişti. Çocuk düşürme konusunun işlendiği bir oyunun, tiyatrodaki kadın oyuncuların direnmesi üzerine oynanamadığını yine dönemin gazetelerinden öğreniyoruz.

Oyuncular bu başlangıç yıllarında kostümlerini ve makyaj malzemelerini kendileri sağlamak durumundaydılar. Hiç de küçümsenmeyecek bir para gerektiren bu kostüm edinme sorunu üzerine anılarında bilgi veren o dönemin ünlü aktörlerinden Ahmet Fehim Efendi; Üç kat normal elbisesi, Frak, Redingot, Smokin, muhtelif şapkaları ve perukaları yanında bir kaç çeşit bastonu olmayan aktörlerle sözleşme imzalanmadığını, bu tür eksik donanımlı aktörleri

hiç bir kumpanyanın kabul etmediğini bildirmektedir. Ahmet Fehim Efendi, tarihi ve yöresel milli kostüm gerektiren oyunların oynanması sırasında gerekli kostümlerin tiyatro idaresi tarafından sağlandığını da vurgulamaktadır.

Repertuvar

Modern Türk Tiyatrosu'nun en önemli sıkıntılarında biri de 'Repertuvar Sorunu' olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatro salonlarına seyirci çekecek; onlara çağın gerektirdiği; yaşanmakta olan önemli toplumsal değişimleri yansıtabilecek; geliştirilmeye çalışılan yeni yaşam biçimini benimsetecek; toplumu geri bıraktığı varsayılan eski geleneksel değerleri eleştirecek yeterli sayıda Türkçe oyundan oluşan bir Repertuvar gerekmektedir. Bu tür bir tiyatroyla önce seyirci olarak tanışan, daha sonra oyun yazmaya heveslenenler için bu yeni Temaşa türü gerek öz gerekse biçim bakımından çeşitli sorunları birlikte getirmiştir.

Her şeyden önce, ortada son derece önemli bir biçim değişikliği bulunmaktadır. Göstermeciler Tiyatro'dan Benzetmeciler Tiyatro'ya geçilmiştir. Sahne üzerinde gösterilen ne varsa, seyircilerin inanması istenmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, İstanbul'da Modern Tiyatro adına sergilenenler, seyirciye bir oyun olarak değil de sanki gerçekten oluyormuş havasında sunulmaktadır. Seyircinin bir yanılsama havası içine girmesi ve bu yanılsama havasını oyunun sonuna kadar yaşaması istenmektedir. Oyunlar eskiden olduğu gibi, yetenekleri doğrultusunda laf uyduran oyunculara göre değil; yazın yazdıklarını kelime kelime ezberleyip oynayan oyuncuların canlandırdıkları rollere dayanmaktadır.

Ortada bir yazar, bir edebi metin vardır. Metinlerde aksiyon, yer ve zaman birliği gözetilmektedir. Olaylar kesintilere uğratılmadan düz bir çizgi üzerinde gelişmektedir. Sahneler birbirlerinden kopuk, kendi başlarına işlevsel güldürü vagonları gibi değil; belli bir gelişim çizgisinde; Neden-Sonuç bağı ile bağlantılı olarak gelmektedir. Yalnızca kalıplı güldürü özellikleriyle donatılmış tavrılarla değil; adı sanı belli; toplumda belli bir insan modelini yansıtan karakterler de gösterilmektedir. Ortada bir dünya görüşü, bir mesaj, oyundan oyuna değişen bir içerik vardır. Gerçeğe benzetilmiş dekor, kostüm ve aksesuarlar kullanılmaktadır. Hepsinden önemlisi tiyatronun özünde varolan eleştiri öğesi daha işlevsel, toplumsal

bir konuma bürünmektedir. Modern Tiyatronun eleştirisi, Geleneksel Tiyatro da görülen Tavır Eleştirisi olmaktan çıkıp, bireysel çıkışlar üzerine kurulu, etkin bir konuma geçmektedir. Çağın koşulları gereği siyasal eleştiri yapılamamaktadır ama ana-babalar ile çocuklar arasındaki kuşak çatışmaları; nişan, nikah ve evlilik düzeni konusundaki geleneklere tepki; çok eşli evlilikte kadın erkek ilişkileri; boşanma, sefahat, toplumsal sınıflar arasındaki yaşam farklılıkları, eğitim, esirlik, değer yargıları, tutkular, inançlar, Tanrı, kader, ruh, Ahiret, Fani Dünya hurafelerini konu edinen oyunlar oynanmaktadır. Vatan sevgisi, hürriyet aşkı, terakki gibi yepyeni kavramlar işlenmektedir. Kahramanlar sık sık İslamdan gelen mukadderat düşüncesinin yanlışlığını eleştirmektedirler. Bilim yerine büyüye, kocakarı ilaçlarına, falcılığa önem vermek eleştirilmektedir.

Hangi türde yazarlarsa yazsınlar, Modern Türk Tiyatrosu'nun bu ilk döneminde Türk oyun yazarlarında belli bir toplumsal bilinç görülmektedir. Ne var ki oyun yazarlığımızın henüz ilk adımlarını attığı da unutulmamalıdır. Tiyatro oyunu yazma tekniği konusunda yeterli bilgi ve deneyim henüz oluşmamıştır. En kalburüstü yazarlarda bile ruhsal boyutlarıyla karakter yaratma konusunda başarısız oldukları görülmektedir. Tiyatro oyunlarının konuşma diline yakın, sade bir anlatımla yazılması gerektiği üzerinde durulmakla birlikte Geleneksel Edebiyat anlayışının karmaşık söz ustalığı ve koşuk anlayışının etkisinde kalmaları nedeniyle pek az yazar bunu başarabilmekteydi.



1924'te Azarya

Kaç-göç sorununun sıkıntıları nedeniyle geleneklere çok da aykırı davranmamak; seyircinin tepkisini almamak için pek çok konu, İstanbul'da ama azınlık toplumu arasında geçiyormuş gibi gösterilebilmiştir. Çağın koşullarına göre tehlikeli görülen konular ya eski çağlara ya doğu ülkelerine ya da Avrupa'ya kaydırılmıştır. **Çerkez Özdenleri** adlı piyesi oynadılar diye 1885'de Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Saraydan verilen bir emirle bir gecede yıktırılmasından sonra Türkçe oyun yazma işi büyük ölçüde engellendi. Oyun yazarları giderek ağırlaşan sansürün etkisiyle İstipdat yönetiminin hoş karşılamadığı konularda oyun yazmak yerine başka türde eserler vermeyi yeğleyince meydan Melodramlara, Vodvillere ve Tuluat oyunlarına kaldı. Modern Türk Tiyatro Repertuvarında siyasal ve toplumsal içerikli oyunların yoğun bir biçimde yazılıp oynanması ancak 1908 yılında ilan edilen İkinci Meşrutiyet'i izleyen yıllarda görülebilecektir.

Seyirci

Modern Türk Tiyatrosu'nun yöneldiği seyirci ve tiyatro göreneği açısından konuya yaklaşıldığında görünen sıkıntılar günümüzden bakıldığında oldukça eğlenceli görünüşler de ortaya koymaktadır: Tiyatronun bir kültür yeri olduğu konusunda ne söylenirse söylenir, ne yazılırsa yazılırsın halkın çoğunluğu tiyatroya eğlenmek için gelmektedir. Oynanan oyunların dili, oynanış biçimi, oyuncuların beceriksizlikleri, işlenen konular, halkın istediği, benimsediği dünyadan oldukça uzaktır. Verilen temsillerin de halkta tiyatro sevgisi uyandıracak nitelikte olmadığı anlaşılmaktadır. Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında



1924'te Azarya

nasıl bir seyir geleneği değişimi yaşandığını iyi değerlendirebilmek için Geleneksel Tiyatro alışkanlıklarının oluştuğu seyir geleneği ile o yıllarda Modern Tiyatro seyircisinden uyulması istenen koşulları kısaca karşılaştırmak yararlı olacaktır:

Geleneksel Tiyatromuzun seyir göreneğinin eğlence kavramını esas alan bir anlayışla biçimlendiğine değinmiştik. Geleneksel Toplum, eğlence kavramının önkoşulunu rahatlatma olarak görmüştü. Bu rahatlatma'nın içine birşeyler yiyip içmek, sıkıntıya girmemek de girmektedir. Çay, sigara, yemiş, meyva, yerine göre meşrubat hatta nargile keyfi seyir anlayışının ayrılmaz bir parçasıydı. Böyle olunca Geleneksel temaşa anlayışımızın haz duygusu, işitme, görme ve damak zevkiyle bütünleşen bir özellik göstermektedir. Modern Tiyatro yaşamının gerektirdiği seyir göreneğinin yerleşmesi için en çok uğraş verilen konulardan biri, bu mide ve damak zevkini, görme ve işitme zevkinden ayırma sorunu olarak gündeme gelmiştir.

Eski seyir geleneğinin seyircisi, başkasını engellemek ve oyun düzenini bozmamak koşuluyla alabildiğine özgürdü. Oyun izlemeye giderken kılık kıyafetine özel bir önem göstermek gereğini duymaz; isterse oturur, isterse ayakta durur; canı sıkıldığında da çıkıp gidebilirdi. Çok daha eskilerde, saray tarafından düzenlenen Osmanlı Şenlikleri'nde yer alan çeşitli gösterileri izlemek için toplanan halk arasında gerekli düzeni sağlamak için Tulumcular adı verilen, deriden giysiler giyen görevliler kullanıldığını biliyoruz. Çeşitli şakalar yaparak ve ellerinde, vurulduğunda can acıtmayan; ancak leke bırakan yağlı tulumları kullanarak kimsenin keyfini kaçırmadan düzeni sağlayan Tulumculara şenlik düzeni dışındaki gösterilerde rastlamıyoruz. Kukla, Karagöz, Meddah gibi kahvehane, konak vb. kapalı yerlerde, geçici olarak oluşturulan sahnelerde verilen temsiller, üç yönden seyredilebilmekte; açık havada, çayır-lık alanlarda verilen Ortaoyunu gösterilerinde oyuncular dört yönden izlenebilmekteydi. Bu esnek seyir yeri-oyun yeri ilişkisi içinde açık biçim özelliğiyle verilen temsillerde oldukça rahat bir seyir alışkanlığının geliştiği ve yerleştiği anlaşılmaktadır.

Bütün bunlara karşılık Modern Türk Tiyatrosu ile birlikte uyulması istenen yeni tiyatro göreneği, Geleneksel seyircinin alışık olmadığı ne varsa hemen hepsini içermektedir. Modern Tiyatro Göre-

neği önce kısıtlamalarla başlamaktadır. Bu kısıtlamaların hangi boyutlara ulaştığını gösterebilmek için o yıllarda geçerli sayılan Batı örneği tiyatro göreneğinin bazı ölçütlerini, zamanın modası olan görgü kitaplarına yansıyan biçimiyle kısaca özetlemeye çalışalım: Batı örneği yaşam biçiminin, özellikle toplum içinde davranış kurallarını öğretmek amacıyla yazılan ve XIX. yüzyıl sonlarında pek çoğu Türkçe'ye çevrilen bu görgü kitaplarında, tiyatrodaki oyun seyretme konusunda önerilenlerin başlıcaları şunlardır:

Tiyatroya günlük sokak kıyafetiyle gidilmez. Kılık kıyafete çekidüzen vermek gerekir. Erkekler koyu renk elbise giyeceklerdir. Açık renk sokak kostümleri, spor kostümler, tiyatro için kesinlikle uygun değildir. Büyük tiyatrolarda smokin ya da frak giymek daha doğrudur. Palto, pardesü, yağmurluk ve şemsiye gibi eşya gardoroba teslim edilmelidir. Bunları çıkarmadan tiyatro salonuna girmek ayıp sayılır. Erkeklerin şapkalarını gardoroba bırakmaları uygundur. Bırakmadıkları takdirde salona girer girmez çıkarmaları zorunludur. Tiyatroya tam vaktinde gidilmeli; geç kalınmamalıdır. Salonda, alınan bilete yazılı oturma yerine geçerken, oturmakta olanları kaldırmak zorunda kalındığında sırt dönmeye ve ayaklarına basmamaya özen gösterilmelidir. Rahatsız edildiğinde kısaca af dilemeli, oturup kalkarken gürültü çıkarılmamalıdır. Program, dürbün vb. kişi kendisi temin etmeli, başkalarından ödünç almamalıdır. Yanında oturan bir kişinin programına bakmak açıkça terbiyesizliktir. Tiyatro dürbünü boyuna asılmaz. Perde aralarında çevreyi dürbünle seyretme işini fazla uzatmamaya dikkat edilmelidir. Herkes yerinde rahat oturmalı; arkasını perdeye dönüp etrafı seyretmemelidir. Baş sağa sola sallanmamalı; daha iyi görebilmek için ayağa kalkılmamalıdır. Temsil süresince ne şekilde olursa olsun gürültü edilmemelidir, konuşulmamalı, öksürülmemeli, burun çekilmemelidir. Hıçkırarak, ağlamak, yüksek sesle gülmek gibi biçimlerle duyguları açıkça belli etmek yanlıştır. Bir şey yemek isten büfeye gitmelidir. Oyun salonunda birşey yemek ayıptır. Alkışlamak sırasında da aşırıya gitmemek gerekir. Bağırıp çağırmak yanlıştır. Hoşnutsuzluk belli edilmemelidir; ıslık çalınmamalı, ayakla tempo tutulmamalıdır. Oyun beğenilirse bile perde açıkken kalkıp gidilmemelidir. Bu hem salondakilere, hem sahnedeki sanatçılara karşı saygısızlıktır. Gardoropta itişmemek, görevlilere bağırıp çağırmak gerekir. İşte getirilmek istenen Modern tiyatro göreneğinin başlıca göstergeleri bunlardır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan Batı örneği tiyatro göreneği uygulamalarında karşılaşılan ilk sorun: Kadın ve erkeklerin, Avrupa'da olduğu gibi birlikte oyun seyredememeleri olmuştur. Kadınlar kaç-göç nedeniyle ya kadınlara özgü temsillere gidiyorlar ya da tiyatrodaki kafesli bölmeler yapılmışsa buralarda oturabiliyorlardı. İlk kez Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosunda, salonun arka tarafında kadınlar için hazırlattığı bu kafesli seyir yerlerinde, kadınların tiyatro seyretmelerinin engellenmesi için tiyatro çevresinde oturan halkın hükümete dilekçe verdikleri biliniyor. Kadınlara, erkeklerle birlikte aynı salonda kafesli de olsa seyir olanağının yaratılmasına gösterilen tepkiler, tiyatronun kadınlar ve erkekler için ayrı temsil vermeye yönelmesiyle kısmen yatıştırılabilmektedir.

Böylece, başlangıçta yeni ve meraklı bir gösteri biçiminde ilgi toplayan Modern Tiyatro, giderek seyircilerin kendi kendilerini eğlendirdikleri bir seyir yeri özelliği kazandı. Batı yanlısı bu özenli ahlak okulu geniş kitlelerce pek ciddiye alınmıyordu. O zamanki gazetelerden edindiğimiz bilgiler bunu doğrulamaktadır. Tiyatroların içinde çeşitli nedenlerle kavga, gürültü eksik olmamaktadır. Olağan seyirci tepkisini aşan, ıslık çalma, bağırma, sahneye laf atma gibi davranışlar sıkça görülmektedir. Tiyatro topluluklarının bu olumsuz koşulları bir yoluna koymak için büyük çaba harcadıkları anlaşılmaktadır. Yönetmelikler, uyarılar, kılavuzlar yayınlanıyor; el ilanlarında ricalar ediliyor, seyircilerin salona silah, değnek, şemsiye sokmaları; içkili olarak tiyatroya gelmeleri; yanlarında küçük çocuk getirmeleri; sigara içme-



1924'te Yorgaki Dandini

ye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeleri yasaklanıyordu. Bu kuralların aksine davrananların kolluk güçleri tarafından dışarı atıldıkları; kimi zaman da düzen bağıni korumak adına tiyatroların kapatıldıkları; yine de tüm bu önlemlerin çoğunlukla yetersiz kaldığı bilinmektedir.

Bu ilk dönem temsillerinde bulunmuş yabancı bir gözlemci, Osmanlı seyircisini, 'bulunmaz bir seyirci' olarak nitelendirmektedir. Bu tanışın aktardıklarına göre, bu seyirci can sıkıntısı nedir bilmekte; temsil sırasında çayını, kahvesini içmekte; petrol ve tütün kokusunun birbirine karıştığı salonlarda izlediği bir çok sahneyi doğru dürüst anlamadığı halde alkışlamakta; protestosunu, lafını sahneden esirgememekte; acı acı ısıklar çalmakta; ayaklarını tartımla yere vurmaktadır. Üst kat localarından aşağıya sigara izmaritleri atılmakta; su dökülmektedir. Üstelik bütün bunlar yasak olduğunun bilinmesine rağmen yapılmaktadır. En acıklı sahnelerde seyircilerin olur olmaz gülmesi yine sıkça rastlanan davranışlardandır.

Doğal olarak böyle bir seyircinin tiyatro için ne denli sıkıntı yarattığı ortadadır. Seyirci sayısı yeterli değildir. Seyircinin ilgisini tiyatroya çekebilmek için piyangolar düzenlenmekte; hayır dernekleri yararına temsiller verilmekte; ünlü kişilerin himayelerinde oyun oynanacağı duyurulmaktadır. Bütün bunlara rağmen, Tanzimat dönemi boyunca yeterli sayıda seyirci bulamama sıkıntısının hep yaşadığı anlaşılmaktadır.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında, seyirci açısından karşılaşılan bu tür güçlüklerin nedenlerini yalnızca Geleneksel Seyir geleneği ile Modern Tiyatro Görgüsü'ndeki çelişkilere ve seyircilerin yeni davranışlar konusundaki bilgisizliğine bağlamak yeterli olmayacaktır. O yıllarda tiyatrolarda yaşananları yalnızca görgüsüzlük, görmemişlik ya da sanata ve çevreye karşı saygısızlık olarak nitelendirmek, önemli bir gerçeği gözlerimizden kaçırmaalı: Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk seyircisi böyle si yaklaşımlarla gizli bir tepkiyi; günlük yaşamda açığa vurmadığı, baskı altında tuttuğu bir birikimi, tiyatro salonlarının loş, boşalmaya elverişli ortamında dışa vurma fırsatını değerlendirmektedir. Bu boşalmanın alt yapısını doğru kavrayabilmek için Tanzimat Dönemi'nde, Müslüman seyircinin çoğunluğunu oluşturan geniş halk kitlelerinin o yıllarda yaşanan

toplumsal değişim olgusunu ve onunla neredeyse özdeşleşen yeni tiyatro yaşantısını; üstten, yönetici kesimlerden kaynaklanan ve desteklenen Batı yanlısı eğilimleri, aşağıdan yukarıya bakış açısıyla değerlendirme biçimine bakmak gerekir.

Değişimin geriye dönük yüzünü savunanlar, geleneksel sistemin bozulduğunu kabul etmemektedirler. Olup bitenlere onların gözüyle bakıldığında görünenler daha iç karartıcıdır: Onlara göre Tanzimat'ın yetiştirdiği gençlik ne Müslüman, ne de Hıristiyan sayılmalarına imkan olmayan bir Zümrre halindedir. Şanlar ve zaferler peşinde koşan eski Türklük kalmamıştır. Muhteşem Türk manzarası gerilerde kalmıştır. Yeni Türk Batı taklitçisidir. Kıyafete ve kötü adetlere öykünülmemekte; İslami ilim ve düşünceyle ilgilenilmemektedir. Terakki diye edilen şey, yarım yamalaklıdır. Yeni nesil Ulusal Geleneklere düşman, züppe bir gençliktir. Madem ki 'Geleneksel Sistem' bozulmuştur, bozulmaktadır; şu halde alınması gereken önlemler işleri hep ilk şekillerine çevirmek olmalıdır. Böyle düşünenlerin sayısı o yıllarda hiç de küçümsenecek gibi değildir. Modern Türk Tiyatrosu seyircilerinin büyük bir çoğunluğu bu düşünceleri taşıyan fakat gerek sarayın gerekse devlet ileri gelenlerinin batı yanlısı eğilimleri karşısında istediği tepkileri gösteremeyen kişilerden oluşmaktadır.

Batı örneğinde karşısına çıkarılan; siyasi otorite tarafından özel imtiyazlarla desteklenen kullanılan Modern Tiyatro, Geleneksel yaşam biçiminin alışkanlıklarına, korkularına, şaşkınlığına karşı Batılılaşma özentisinin kalkması durumunda görülmektedir. Şu halde seyirci çoğunluğunun tiyatrodaki davranışlarının çoğu, güncel yaşamda karşı çıkılmayan ya da yeterince karşı çıkılmadığı sanılan olaylara, kişilere, yaşam biçimine karşı bir tür protesto olarak da değerlendirilmelidir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayan Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk evrelerinde yaşanan bu sıkıntı ve sorunların aşılabilmesi için büyük çabalar harcanmıştır. Toplumsal yaşantının Geleneksel Modellerden, Batı Uygarlığına dönüşümünde yaşanan değişim sürecinin giderek ivme kazanması ve Cumhuriyet Dönemi'nde gerçekleştirilen köklü devrimler sonucu ele aldığımız sorunların çözümünde büyük aşamaların sağlanabildiği görülmüştür.

Seyirci, modern Tiyatro'nun seyir geleneğine büyük ölçüde alışmıştır. Kadın oyuncuların sahneye çıkması ve oyunculuğun profesyonel bir meslek olarak kabul edilmesi konusu bir sorun olmaktan çıkmıştır. Eskiye oranla kendilerini eğitecek okulların gelişmesi; kazançlarının - hiç olmazsa ödenekli tiyatrolarda çalışanlar için - iyileşmesi; sosyal güvenliklerinin - yine Ödenekli Tiyatrolar da çalışanlar için - bir düzene kavuşturulması; Türk Toplumunda Tiyatro oyunculuğunun bir meslek olarak kabul edilmesini bir sorun olmaktan çıkarmıştır. Bunun en iyi göstergesi her yıl ülkenin tiyatro oyuncusu yetiştiren okullarına başvuran öğrenci sayısındaki artıştır.

Türk yazarları içinde de oyun yazarların sayısında da bir artış izlenmektedir. Toplumun değişen sorunlarına ve estetik beklentilerine oranla hızla eskimekte de olsa Modern Türk Tiyatrosu'nun günümüzde özgün bir repertuvar oluşturacak birikime ulaştığı söylenebilir. Başlangıçta büyük kentlerde toplanan ödenekli ve ödeneksiz tiyatroların yanı sıra Anadolu'daki kentlerde de yerleşik ödenekli tiyatroların oluşması için girişimlerde bulunulmaktadır. Bu eğilimin bir sonucu olarak Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerin dışında Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır gibi kentlerde de yerleşik ödenekli tiyatrolar açılmıştır. Anadolu kent belediyelerinin pek çoğu kendi şehir tiyatrolarını açabilmenin gayreti içindedir.

Bütün bu olumlu gelişmelere karşın Türkiye'de Batı örneğinde gelişmesi istenen, kimliği olan bir modern tiyatro için aşılması gereken sorunların tümüyle çözülebildiği; istenilen hedeflere ulaşıldığı ya da çok yaklaşıldığını ileri sürmek güçtür: Tiyatro sanatının çeşitli uzmanlık alanlarının gereksindiği sanatçıları yetiştirmek için açılan okulların ve bu okullarda öğrenim gören öğrencilerin sayısı ülke gereksiniminin ya çok altında ya da sayısal yönden birtakım dengesizlikler gösterebilmektedir. Örneğin iyi eğitim görmüş oyuncu sayısının istenilenin çok altında olmasına karşın İstanbul ve İzmir'de bulunan üç sahne tasarımı okulundan yılda 30-40 tiyatro dekoratörü mezun olabilmektedir. Son yıllarda Erzurum ve Isparta Güzel Sanatlar Fakülteleri de sahne tasarımcısı, oyuncu ve dramatik yazar yetiştirerek mezun etmeye başlamışlardır. Öte yandan Sinema, Tv, Reklam, Dublaj, Radyo programları vb. alanlarda para kazanma olanaklarını değerlendirmeye çok fazla zaman ayıran yetişmiş tiyatro oyuncularının kuramsal konulara ya da dünyada Modern Tiyatro'nun gelişimi yolunda nelerin olup

bittiği konusunda yeterince ilgilenmemeleri ve sürekli kendilerini tekrarlayan bir döngü içine girmeleri sık sık eleştirilmektedir. Basının tiyatro sanatına karşı XIX. yüzyılın ilk yarısında gösterdiği büyük ilgi ve destek de eski yoğunluğunu yitirmiştir.

Siyasal ve toplumsal ortamda yaşanan dalgalanmalar tiyatro sanatına karşı yönetimin zaman zaman sansür uygulamalarına yönelmelerine yol açabilmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrasında Dünya tiyatrosunda üç önemli eğilim olarak beliren erotik, politik ve vahşet öğelerini yansıtan oyunlara ya izin verilmekte ya da tiyatro toplulukları, seyircilerin gösterebilecekleri tepkilerden çekinerek çağdaş tiyatronun gündeminde etkinliğini koruyan bu eğilimlerden uzak; eğlencelik, popüler türlerde verilen yapıtları sahnelemeyi yeğlemektedirler. Tiyatro topluluklarının izledikleri repertuvarların küçümsenemeyecek bir oranı bu tür oyunlardan oluşabilmektedir.

Tiyatro olgusunun bir başka önemli alt yapısı olan Tiyatro yapılarının ve sahne tekniği olanaklarının yeterli düzeye ulaştığı da pek söylenemez. Çağdaş teknolojinin geliştirdiği tiyatro tekniği olanaklarıyla donatılabilmiş tiyatro yapılarının sayısı ülke düzeyinde bir iki yi aşmamaktadır. Oyun metni yayıncılığı alanında ise tiyatro oyunlarının basılması konusunda bir iki yayınevinin dışında doyurucu bir çalışmanın yapıldığı da ileri sürülemez.

Günümüz Türkiye'sinde, Modern anlamda bir Tiyatro-Toplum ilişkisinin kurulabilmesinde bir engel olarak belirtilen bütün bu eksikliklere karşın alınan mesafenin hiç de küçümsenmemesi gerektiği de açıktır. Batılılaşmanın başlangıcı ile birlikte, Türk Toplumuna Batı'dan gelen sanatlar içinde denilebilir ki hiç biri Tiyatro sanatı kadar önemli ve köklü sorunlarla karşı karşıya kalmamıştır. Bu sorunların aşılması bu günlere ulaşılabilmesi için pek çok sıkıntıya göğüs gererek çaba sarfeden; Modern Türk Tiyatrosu'nun yerleşmesi, gelişmesi, Yurt düzeyinde yaygınlaşmış sevdirebilmesi için için yaşamlarını adeta adayan; bunu uygarlık yolunda ilerlemek için zorunlu bir aydın sorumluluğu olarak gören ve bu yolda adeta savaştan tüm sanatçı ve öncü insanlara saygı borçluyuz.