

PAPER DETAILS

TITLE: Türk Romanında Tiyatro Oyuncularına Toplumun Bakisi (1923-60)

AUTHORS: Huseyin KALOGULLARI

PAGES: 89-108

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1141009>

TÜRK ROMANINDA TİYATRO OYUNCULARINA TOPLUMUN BAKIŞI (1923-1960)

Bu makale Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Prof. Dr. Sema Uğurcan danışmanlığında tamamlanan Türk Romanında Sanatkar Kahramanlar (1923-60) başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

ÖZ: Batı tarzı tiyatro Tanzimat'tan sonra Türkiye'de yerleşene kadar geleneksel Türk tiyatrosu hâkimdir. Geleneksel Türk tiyatrosu gülmece yanında şarkıya, dansa, söz oyunlarına ve soytarlığa da dayanır. Bu yüzden geleneksel tiyatrodaki oyuncu kavramı Karagöz oynatanı, meddahı, orta oyuncuyu olduğu kadar hokkabazı, çengi, soytarlı da içine alır. Bu dönemde toplumdaki oyuncu imajı meddahlar dışında oldukça kötüdür. Tanzimat'la birlikte yerleşen Batı tarzı tiyatrodaki Müslüman bir erkek veya kadının oyuncu olarak sahneye çıkışı muhtemelen bu kötü imajın beslediği gerekçeler nedeniyle güç olur. Tanzimat romanında tiyatro oyuncusu kahramanlara rastlanamaması toplumdaki oyuncu imajının romana yansımalarına dair inceleme yapmaya imkân vermez. Cumhuriyet'te Atatürk'ün tiyatroya ve tiyatro oyuncularına sahip çıkması ve onları teşvik etmesi Türk tiyatrosunun sorunlarını büyük ölçüde giderir. Tiyatro oyuncusunun toplumdaki imajının Cumhuriyet devri Türk romanına yansımaları oyuncunun geçmişten gelen kötü imajının değişip değişmediği hakkında fikir verebilir. Bu çalışmada bu amaçla, 1923-60 arası yazılmış ve kahramanları tiyatro oyuncularını olan romanlar incelenmiştir. Bu romanlar; Peyami Safa'nın *Mahşer* (1924), Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* (1936), Reşat Enis Aygen'in *Yolgeçen Hanı* (1936), Muazzez Tahsin Berkand'ın *Lale* (1945), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* (1950) ve Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak* (1961) romanlarıdır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro oyuncusu kahramanlar, Türk romanı, toplumsal bakış, oyuncu imajı.

Perspective of the Society to Theatre Artists in Turkish Novel (1923-1960)

ABSTRACT: Traditional Turkish theatre had been dominant until adopting Western style theatre in Turkey after the Tanzimat reform. In addition to humor, traditional Turkish theater is based on pun, singing, dancing and jester. That is why, the concept of artist in traditional theater includes the meddah (public storyteller), orta oyunu (light comedy) and the one playing Karagoz as well as juggler, cengi (dancer) and jester. In this period, the image of theatre artist in the society was highly negative except for the meddahs. In the western style theater adopted with the Tanzimat, the staging of a Muslim man or woman as an artist was difficult probably due to the reasons for this negative image. The absence of theatre artist characters in the Tanzimat novel does not enable the analysis of reflections of the theatre artist in the novel. Following the establishment of the Republic, Atatürk's support to theater and theater artists and his encouragement solved the problems of the Turkish theater to a great extent. The reflections of the image of theatre artists in society over Turkish novel in the Republican period implies whether the negative image of the artist in the past changed or not. This study will examine the novels written between 1923 and 1960 and whose protagonists are theatre artists. These novels are *Mahşer* by Peyami Safa (1924), *Sinekli Bakkal* by Halide Edip Adıvar (1936), *Yolgeçen Hani* by Resat Enis Aygen (1936), *Lale* by Muazzez Tahsin Berkand (1945), *Sahnenin Disindakiler* by Ahmet Hamdi Tanpınar (1950) and *Son Sığınak* by Resat Nuri Güntekin (1961).

Keywords: Theatre artist protagonists, Turkish novel, social perspective, image of artist.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Hüseyin KALOĞULLARI

Marmara Üni.
Türkiyat Araştırmaları Ens.
Doktora Öğr.

h_kalogullari@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-2692-8416

Gönderim Tarihi

Received

02.09.2019

Kabul Tarihi

Accepted

08.01.2020

Atıf

Citation

KALOĞULLARI, Hüseyin
(2020), "Türk Romanında Tiyatro
Oyuncularına Toplumun Bakışı
(1923-1960)", *Türklük Bilimi
Araştırmaları*, (47) 89-108.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Geçmişten Bugüne Tiyatro Oyuncularının Durumu

Tanzimat döneminde Batı tarzı tiyatro anlayışının Türkiye’de yerleşmesinden evvel geleneksel Türk tiyatrosu yüzyıllar boyunca varlığını sürdürür. Karagöz, meddah, orta oyunu, kukla oyunu, köy seyirlik oyunu gibi çeşitleri bulunan ve Batı tarzı tiyatrodan ayrılan yönleri olan geleneksel Türk tiyatrosunun; Batı tiyatrosundan oyuncu açısından farkı, profesyonel bir oyuncu sınıfının olmayışıdır. (And, 2014: 11-15)

Oyunculuğa dair bir başka nokta ise şarkı, dans, müzik, soytarılık ve şaklabanlığın birbirine karıştığı geleneksel tiyatro oyunlarında bu kollardan içinde her türlü oyuncu ve çalgıcının bulunmasıdır. Karagöz oynatanların ve orta oyuncuların yanında çengi, köçek, curcunabaz, hokkabaz, rakkas gibi farklı faaliyetleri olan kişilerden oluşan bu geniş “oyuncu” taifesinin (And, 2014: 29) o günün toplumundaki imajı hakkında Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi* adlı eserinin Türk tiyatrosuna dair bölümünde şunları söyler:

Zaman zaman Türk sultanlarının ve sanatı seven vezirlerin, paşaların tiyatro oyuncusunu korudukları, onlara evler, topraklar ve paralar ihsan ettikleri olmuşsa da genel olarak Türk toplumunda oyuncular toplum dışı, sınıfsız ve hor görülen kişilerdi. Avrupa’da ve Asya’nın bazı ülkelerinde olduğu gibi oyunculara aşağı insanlar olarak bakılmış ve onlar çeşitli vesilelerle baskı altına alınarak ezilmiştir. XVI. yüzyılda oyuncular için “ehl-i ırz olan Müslümanları gayetle sevmezler.”, “Kanda bir nekbetî yankesici ve küştênî yol basıcı var ise anlar ile ülfet idüp pesend olur.”, “bir bölük günahkâr-ı nâ-kâmdır.” deniliyordu. Sonradan da oyunculara karşı olan bu anlayış değişmemiştir. Bunda bazı ahlâksız kişilerin rolü varsa da ahlâklı, usta ve iyi oyuncu için de bu sözlerle bir genelleme yapılyordu. (1985: 206)

Oyuncunun yukarıda verilen oldukça kötü imajında oyuncu kavramının yukarıda değinildiği gibi çalgıcı, soytarı, dansçıları da alacak şekilde geniş anlaşılması, çengi ve köçeklerin toplumca cinsel sapık olarak genellenmeleri, bunların kız gibi giyinmeleri, kadınsı tavırlara sahip olmaları da (And, 2014: 30) etkili olsa gerektir.

Esasında bir anlatı türü olsa da dramatik yönü de bulunan meddahlığın ise bu kötü imajdan farklı bir yerde, toplumda itibarlı bir konumda olduğu görülür. Özdemir Nutku, *Meddahlık Olgusu* adlı yazısında meddahların Doğu’daki yerinin önemli olduğunu, meddahların eğitim görmüş, yüksek kültürlü ve Ehl-i Beyt’e hizmet eden kişiler olarak görülmelerinden dolayı toplum içinde yüksek bir aşamada bulunduklarını vurgular. (2006: 30) Selim Nüzhet Gerçek de Meddahlığa dair bir yazısında *halkın bedî*

ihtiyacını temin eden meddahların Şark'ın her tarafında rağbet gördüğünden ve aralarında tahsili yüksek olanların saraya kadar bile girebildiğinden, sarayda ayrı bir mevki kazanıp muarrif ve nedim gibi unvanlarla anıldığından söz eder. (2006: 21)

Tanzimat'tan sonra yerleşmeye başlayan ve gayrimüslim azınlıkların Türklerden önce el attığı Batı tarzı tiyatrodaki Müslüman bir erkek veya kadının değil oyuncu olarak seyirci olarak bile tiyatrodaki bulunması hoş karşılanmaz. İlk Müslüman erkek oyuncu olarak Ahmet Necip, 1870'lerde Güllü Agop'un tiyatrosunda sahneye çıkar. Müslüman bir kadın oyuncu bulmak ise o günün toplumsal yapısından dolayı mümkün değildir.

Abdülhamit zamanında Kadriye Hanım adlı bir kazasker kızının bir tuluat oyuncusuna vardığını, adını değiştirerek, Amelya Hanım diye sahneye çıktığını biliyoruz. Ama bu kadının Müslüman olduğunu kumpanyadaki arkadaşları bile sahne yaşamından ayrıldığı zaman öğrenmişlerdi. (Bengü, 2010: 239-241)

Batı tarzı tiyatronun yaşadığı problemlerin önemli kısmı tiyatro oyuncusunun toplumdaki bozuk imajı nedeniyle tiyatroya bakışın da olumsuz olmasından kaynaklanır. 2. Meşrutiyete kadar gerek oyunculuk gerekse oyun yazarlığı açısından yaşanan sorunlar ve toplumun tiyatroya olumsuz bakışı için Özdemir Nutku şu açıklamaları yapar:

Bunlardan başka, tiyatroya karşı halkın yüzyıllardan beri süregelen önyargıları, göreneklerin etkisiyle edindikleri yanlış düşünceler vardı. Doğal olarak bunda tiyatro oyuncularının da etkisi olmuştu. Tiyatroya kötü bir şeymiş gibi bakılıyordu. Müslüman kadının bırakın sahneye çıkmasını, tiyatro seyretmesini bile günah sayan bir toplumda zaten gerçek tiyatronun yeşermesini önleyecek güçlü etkenler vardı. (1985: 264)

Yine Cumhuriyet'ten önce 1920 yılında Afife Jale Müslüman bir kadın oyuncu olarak Hüseyin Suat'ın *Yamalar* oyununda ilk kez sahneye çıksa da onun sonraki yıllarda yaşadığı zorluklar toplumda oyunculığa dair önyargıların kolay yıkılmayacağını gösterir.

Türk tiyatrosunun her türlü engele karşı koyarak sahneye çıkmakta direnen ilk kadın oyuncusu Afife Hanım olmuştur. Sahneye çıktığı için birçok kereler polis kovuşturmasına uğrayan, tevkif edilen Afife Hanım, kendi yılmadığı, her fırsatta sahneye çıktığı, turnelere katıldığı gibi, başka Türk kadınlarını da tiyatro yaşamına atılmaya yüreklendirmişti. Seniye, Mebrure, Leman, Huriye, Hikmet, Ruhat hanımlar Türkiye'nin çeşitli kentlerinde sahneye çıktı. (Bengü, 2010: 239)

Cumhuriyetin ilânıyla bir sanat dalı olarak tiyatroya ve tiyatro oyuncusuna büyük önem verilir. 1923 yılında İzmir’de temsil vermek üzere bulunan Darülbeyt’in tiyatro sanatçılarıyla görüşen Atatürk’ün bu sanatkarların İzmir’den başlayarak memleketin her yerinde temsiller verilmesini onaylaması ve kendisinin de oyunları izlemesi tiyatroya bakışın değiştiğini gösterir. (Nutku, 1999: 46) Yine Mustafa Kemal’in teşvikiyle o güne dek sahneye çıkması günah sayılan Müslüman Türk kadınının sahneye çıkışı kolaylaşır. Bu yolda Atatürk’ün *Ateşten Gömlek* filminde seyredip beğendiği Bedia Muvahhit’in sahneye çıkması gerektiğini söylemesi tiyatromuzun gelişmesinde bir dönüm noktası olmuştur. (Nutku, 1999: 47)

Cumhuriyete Kadar Türk Romanında Tiyatro Oyuncuları

Batı tarzı tiyatro gibi roman türü de ülkemize Tanzimat’tan sonra girer. Tanzimat romanında şair, ressam, müzisyen gibi sanatkar kahramanlara sıkça rastlanırken Türk ve Müslüman bir tiyatro oyuncusu kahramana rastlayamayız. Bunda Müslüman bir erkeğin yahut kadının sahneye çıkmasının tepkiyle karşılanmasının, meselenin toplumda dinî bir paradigmayla değerlendirilmesinin rolü olmalıdır. Bu sebepten toplumsal hayatta görünmeyen Türk ve Müslüman oyuncular bir roman kahramanı olarak da görünmez. Romanlarda görülen oyuncu kahramanlar da dönemin toplumsal gerçeğine uygun olarak gayrimüslim azınlıklardır. Sözelimi Ahmet Mithat’ın *Hayret* romanındaki oyuncu Madam Ansır, yine Samipaşazade Sezai’nin “Pantomima” hikâyesindeki palyaço ve pantomima sanatçısı Paskal gayrimüslimdir. Buna karşılık toplumda kabul görmüş ve saygıyla karşılanan yazar, şair, müzisyen, ressam gibi sanatkarlara romanlarda kahraman olarak daha çok rastlanır. Zeynep Kerman “Tanzimat Romanında Sanatkarlar” başlıklı yazısında Tanzimat romanında şair kahramanlara sahip Namık Kemal’in *Cezmi*; yine Ahmet Mithat Efendi’nin sanatkar kahramanlara sahip *Çingene* (ressam), *Paris’te Bir Türk* (yazar), *Demir Bey* (ressam), *Müşahadat* (müzisyen) adlı romanlarını, ilk kadın romancımız Fatma Aliye Hanım’ın musikişinas kahramana sahip *Udi* romanını, Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* (Ressam Celal Bey) romanını zikreder. (1998: 253-258)

Cumhuriyet döneminde 1923-1960 arası yazılan romanlarında oyuncu imajının nasıl olduğunu tespit etmek için kahramanları tiyatro oyuncusu olan aşağıdaki romanlar incelenmiştir.

Türk Tiyatrosunun İçler Acısı Hâli: *Mahşer*

Peyami Safa’nın *Mahşer* (1924) romanında Çanakkale’den gazi olarak dönen başkahraman Nihad, vurguncu ve komisyoncuların zenginleştiği mütareke İstanbul’unda parasızlık içinde kıvrılır. O günlerde eski bir arkadaşısı olan Aktör Rıza’ya rastlar. Rıza, on iki senelik bir aktördür. Nihad

ve çevresindeki ahlaklı sanatkar gençlerin sefalet içinde kıvrandıkları günlerde geçinmenin kolay yolunu bulan Rıza, ismini kendi uydurduğu cemiyetler yararına zenginlere fahiş fiyatlardan tiyatro bileti satar. Parayı vurgundan ya da karaborsacılıktan kazanan bu zenginler bilete verdikleri parayı zaten umursamaz. Rıza, diğerlerinin ahlaksızlık olarak nitelediği bu yola girmesini yıllarca sahnelerde sürünüp sefalet çekmesi ve milletin temaşa sanatına hiçbir metelik vermediğini idrak etmesiyle izah eder. Bu yolla sanata kıymet verilmeyen, namusun ve adaletin paraya endekslediği bir toplumla kendince hesaplaşmaktadır.

Rıza'nın Nihad'a yardım olsun diye teklif ettiği suflörlük işi için Nihad, sözleşilen günde tiyatroya gittiğinde onun şahit oldukları Türk tiyatrosunun ve oyuncusunun o günkü içler acısı hâlini gösterir. Rıza'nın tiyatrosunda bir gün sonra oynanacak oyun daha hiç prova edilmemiştir. Bu duruma şaşırarak Nihad'a, Rıza'nın anlattıklarından birçok oyunun böyle provasız, onların deyimiyle "tulua" gittiği, hatta bu oyunlar arasında *Nes-teren* gibi manzum bir piyesin bile olduğu anlaşılır. Rıza, oyun başlamadan hemen önce rolleri kafasına göre değiştirdiğinden, gelmeyen oyuncuları sokaklardan, meyhanelerden toplattığından söz eder. Nihad'ın suflörlük yapacağı oyun günü geldiğinde tiyatronun perişan halini Nihad yaşayarak idrak eder. Oyuna on beş dakika kala ortada oyuncu yoktur. Gelen aktör ve aktrislerin birçoğu sarhoştur. Başrol oyuncusu henüz gelmemiştir çünkü bir eğlence âlemine dalıp oyunu unutmuştur. Üstelik oyunun onaylı tek nüshası da ondadır ve kimse rolünü bilmediğinden tüm oyuncular bu nüshaya muhtaçtır. Kostümler, dekorlar ve makyajlar baştan savma yapılmaya çalışılır. Nihayet oyun başladığında metni bilmeyen tüm oyuncular suflör Nihad'ın ağzına bakar, manzum piyes mensur hâline, oyun bir tulûata dönüşür. Seyirci, oyuncuların acınası hâlini fark edip tepki gösterince Rıza ile seyirciler arasında atışma olur. Diğer seyirciler oyunu bırakıp bu manzarayı izlemeye koyulur. Oyun tamamen oyuncuların uydurmasıyla güç bela devam ederken Nihad'ın içinde olduğu sufle kapağı devrilir. Nihad'ın başı ve belinden yukarısı ortada kalır. Oyuncular kaçar ve perde kapanır. Seyirciler bu rezalet karşısında öfkeden galeyana gelerek bilet parasını geri ister, polis ve zabıta gelir. Hıncını alamayan halk tiyatro salonunun her yerini parçalar.

Nihad'ın şahit oldukları dışında romanda anlatıcının sözünü emanet ettiği Yazar Kerim Bey'in Nihad'a sözleri de tiyatronun perişan hâlini okura bir kez daha gösterir. *Ah canına yandığının hala bu memlekette bir sahne göremeyecek miyiz* (Safa, 2016: 211) diyen Kerim Bey, tiyatroya dair bildiği gördüğü şeylerden bahseder. Oyuncular ile suflörler arasındaki komik diyaloglardan, oyuncuların pek çok kere ezberlemedikleri rolleri

uydurup işi tuluata dökmelerinden, tiyatroya ciddiyetle önem vermediklerinden, bu işi en ciddi yapanların Mınakyan Efendi'nin Osmanlı Dram kumpanyası olduğundan bahseder. *Bizim tiyatrolarımızın iç yüzü eğlencelidir. Fakat orada hayatı kazanmağa çalışmak zordur* (Safa, 2016: 212) diyen Kerim Bey'in sözleri, tiyatromuzun ve oyuncuların disiplinsiz ve derbeder hâlini vurgulama işlevini görür.

Bir Soyтары Olarak Oyuncu: Sinekli Bakkal

Halide Edip Adıvar'ın 1936 yılında, önce İngilizce olarak yazılıp neşredilen romanı Sinekli Bakkal aynı yıl içinde Türkçe olarak da yayımlanır. Haber gazetesinde tefrika edilen ve yayınlanacağı devamlı ilanlarla duyurulan eser, 1936'da kitap olarak basılır. 1942'de CHP roman mükâfatını kazanarak büyük bir rağbet görür. Roman gerek Türkiye'de gerek İngiltere'de büyük bir alaka ile karşılanır, hakkında pek çok tenkitler çıkar. (Enginün, 2000: 225)

Sinekli Bakkal romanında Rabia'nın babası Tefik, orta oyununda zenne rolüne çıktığı için İstanbul'da "Kız Tefik"¹ lakabıyla meşhur olmuş, *İstanbul'un hudaînabit² yetiştirdiği halk sanatkârlarından* (Adıvar, 2017: 17) biri olarak tanıtılır. Sanatkârlık şöhreti küçükken dayısının bahçesinde Ramazan geceleri Karagöz oynatırken başlar. Daha o yaşlardan yeteneği bellidir. Karagöz karakterlerini mukavvadan kendisi keser, biçer, boyar hatta oynattığı Karagöz'e yeni simalar bile ilave eder. On dokuz yaşına geldiğinde kadın rolüne çıkan orta oyuncularının en meşhurlarından olur.

Türkçede yayımlanmadan önce İngilizce *The Clown and His Daughter* (Soyтары ve Kızı) adıyla yayımlanan *Sinekli Bakkal* romanındaki meddah ve orta oyuncu karakter Kız Tefik'e toplum kötü bakar. Hakikatte herkesin severek seyrettiği bir halk sanatkârı olmasına, herkesi güldürmesine, eğlendirmesine karşın toplum nazarında Tefik'in yeri bellidir ve değişmez. Toplumun değişmeyen bu bakışı, anlatıcıya göre Şark'ta sanatkâra ezelden beri verilen payeden kaynaklanır. Bu paye "soyтары" payesidir.

Daha birçok Tefikler daha! Büyüklerin sofrasında içki içen, etrafını eğlendiren, güldüren Tefikler... Fakat onlar hep birer soyтары... Kızına tekme atılan, icabında yüzüne tükürülen bir maskara!

¹ Halide Edip Adıvar'ın, Kız Tefik karakterini yaratırken 19. yüzyıl Osmanlısının meşhur meddahı Kız Ahmet'ten etkilenmiş olması muhtemeldir. Kız Ahmet hakkında bilgi için bk. Özgül, 2017: 47-51.

² mec. Eğitim, öğrenim görmemiş ama kendi kendini yetiştirmiş kimse.

Burnunda halka, boynunda zincir, pazaryerinde kalabalığı eğlendiren bir ayıdan, bir maymundan çok farklı olmayan Tevfik! Şark'ın ezeli sanatkârı... (Adıvar, 2017: 210)

Tevfik'in çevresi onun orta oyununda zenne rolüne çıkmasını yadır-gar. Erkekler ona pek yüz vermez çünkü semtlerinde yetişmiş bir gencin kaşına rastık, gözüne sürme çekip kırıltması cinsî haysiyetlerine dokunur. Mahallenin komiseri için de Tevfik, âdeti *kanı helâl bir kâfir, başı ezilecek yıldıran* başka bir şey değildir. (Adıvar, 2017: 27) Tüm bu olumsuz bakışa rağmen Tevfik, en ciddi insanları bile maskaralılığıyla gülmekten kırar geçirir. Zaptiye Nazırı Selim Paşa bile Tevfik'i görmeye gider ve şanına yakıştıramayan bir hafiflikle ona kahkahalarla güler. Selim Paşa'nın karısı Sabiha Hanım da Tevfik'in orta oyununa en sık gidenlerdendir. Tevfik'in sürgününü engellemek için uğraşır ama başaramaz o gidince de bütün tiyatro merakı biter. Toplumun Tevfik'e sahnede çok gülüp onu sokakta aşağı görmesi sanatkâra karşı ikiyüzlü tavrın örneğidir.

Oyunculuk Kız Tevfik'in hayatında çok önemlidir. Tevfik, evlenince orta oyunculuğu bırakmak zorunda kalır. Bakkallık yapacağına ve oyunculuk yapmayacağına dair kayınpederi İmam İlhami Efendi'ye söz vermiştir. Yani oyunculuk ailesinin gözünde de bırakılması gereken boş ve muzır bir uğraş gibi görülür. Oysa Tevfik bakkallığı oyunculuğun yanında bir angarya olarak görür.

Tevfik'in karısı Emine'den boşatılmasına ve Gelibolu'ya sürülmesine sebep orta oyununda karısı Emine'nin taklidini yapmasıdır. Kendi hayatından uydurduğu Bakkal Çırağı isimli bir oyun, bir bakkal kadınla çırak olan kocası arasındaki macerayı anlatır. Oyun o kadar beğenilir ve meşhur olur ki ecnebler bile oyunu görmeye gelir. Tevfik, büyük konaklara hatta saraya dahi çağrılır. Bütün Sinekli Bakkal Mahallesi oyunda taklidi yapılan kadının Emine olduğunu anlayınca Tevfik'in kayınpederi İmam Hacı İlhami Efendi kızını boşatmak için mahkemeye başvurur. Mahkemede, Tevfik'i heyete ...*kendi helalini yâr u ağıyar nazarında bütün mahremiye-tiyle teşhir eden Müslüman erkek görülmüş mü* (Adıvar, 2017: 28) diyerek şikâyet eder. Tevfik, Emine'yi boşamak zorunda kalsa da olay bununla kapanmaz. Tevfik'in yaptıkları şeriata aykırı şeyler olarak görülüp Padişah'a jurnaller verilir. Nihayetinde Tevfik Gelibolu'ya sürülür.

Selim Paşa'nın oğlu Hilmi, İtalyan piyanist Peregrini'ye Rabia'nın babası Tevfik'in macerasını hikâye ederken ondan *orta oyununda kadın rolü yapan bir serseri* olarak bahseder. Ona göre bu memleket, kadınların rolünü o kadar realist bir şekilde yapan bir artist daha görmemiştir. (Adıvar, 2017: 88) Tevfik'in sürgün edilmesi de Hilmi'ye göre taassuptan, rollerinin toplumsal geleneğimizi zehirliyor görülmesinden ötürü muhafazakârlara kurban gitmesindendir.

Halkın gözünde bir maskaradan başka bir şey olmayan Tevfik, esasında karısının da bir vakitler sandığı gibi zayıf değil, hayata karşı mücadele eden ve bu mücadelede gücünü de sanattan alan güçlü bir karakterdir. Ancak ne ailesinin ne de toplumun gözünde itibarlı bir konumdadır.

“Ahlâk Bakımından Sıfır Altı Bir İnsan Müsveddesi” Olarak Oyuncu: *Yolgeçen Hanı*

Reşat Enis Aygen’in toplumcu gerçekçi bir anlayışla yazılmış *Yolgeçen Hanı* (1936) romanı, baştan sona oyuncunun toplum ve devlet nazarında çok kötü bir imaja sahip oluşunun ve temiz bir insan olmasına karşın toplum dışına itilerek bir toplum düşmanına dönüştürülen oyuncu Doktor Emin’in öyküsünü anlatır. Reşat Enis, toplumcu gerçekçi bir anlayışla son derece karamsar bir şekilde hem kahramanını hem onun çalıştığı tiyatro trupundakileri canlandırır. Eserdeki olaylar; İstanbul’da Doktor Emin’in ve pek çok sanatkârın kaldığı, romana da adını veren Yolgeçen Hanı’nda ve Anadolu’nun çeşitli kasaba ve şehirlerinde geçmekte, tiyatro oyuncularının dramından kesitler sunulan eserde kahramanların önemli bir kısmını tiyatro ve sinema oyuncuları oluşturmaktadır.

Doktor Emin, mizaç olarak hep içe kapanık, ürkek, herkesten kaçan ve kederli bir hâl çizer. Yolgeçen Hanı’nda, ahlâken düşük pek çok oyuncunun bulunduğu ortamda Emin; iyiliği, yardımseverliği ve ahlâklı oluşuyla öne çıkar. Mesela han sahibinin kestirdiği kurban payını, bir gündür aç olmasına rağmen daha muhtaç olduğunu düşündüğü arkadaşına vermekten kaçınmaz. Handaki herkes Emin’i sever. Ancak roman boyunca yaşadıklarının etkisiyle romanın sonunda insanlardan da toplumdan da nefret eden birine dönüşür. Özellikle kendisine tuzak kurup hayatının mahvolmasına sebep olan ve kızı Filiz’i kendisinden koparan Doktor Mithat ve eski karısı Mübeccel’i gördüğü sahne onun topluma karşı içinde biriken nefretin patladığı noktadır:

—*Lanet olsun bu hayata, bu cemiyete!*

Herkesten nefret ediyordu. Alıngan, sinirli, fazla hassas bir şizoit gibi insanlardan korkuyor, insanlardan kaçmak istiyordu. Bir koltuğunun altına sevgili Yorick’ini, bir koltuğunun altına kitaplarını alıp dağlara, kırlara fırlamak... Bu iğrenç sosyetenin arasından kurtulup tabiat ortasında yaşamak! (Aygen, 1951: 268)

Emin, böyle bir toplum yüzünden romanın sonunda kötüye evrilir. Hülya halasına tecavüz edip onu öldürür, suçu genç bir üniversiteliye yükler, şehir şebekesine tifo mikrobi bulaştırır. Emin’in içindeki iyi özü yok eden; onu ve diğer oyuncuları aşağılayan, sömüren, sefaletle mahkûm eden ve değersizleştiren, toplumdur. Emin, böyle bir toplumdan intikam almak hissiyle hareket ederek romanın sonunda kötü bir insana dönüşür.

Romanın bir başka oyuncu kahramanı Semahat, romanda Doktor Emin'in karısıdır. Semahat, Sümbüllü Kumpanyası'nın hem dansçısı hem de tiyatro oyuncusudur. Kumpanyanın en güzel kızı olan Semahat; sarı saçlı, sülün gibi vücutlu, zeki ve iyi konuşan bir kızdır. Köyünde isteyen çok olan Semahat, kendisinden on beş yaş büyük birine babası tarafından mal ve para karşılığı verilince köyünü terk edip civar kasabalardan birindeki tiyatro trupuna katılmıştır. Trupun primadonnasından akrobasi öğrenir ve şehir şehir gezen trupta akrobatlık yapar. Primadonna tarafından maddi anlamda, onun kocası tarafından cinsel anlamda sömürülen Semahat, başka truplara geçer. Artık Semahat için sahne, kendisini teşhir edip müşteri bulduğu bir vitrin hâline gelir. Barlara düşer, konsomatrislik yapar, metres olur. Nihayetinde tekrar sahneler döner ve Emin'le evlenir. Romandaki diğer tüm kadın oyuncular gibi o da toplum tarafından ahlaksız biri olarak görüldüğünü bilir. *Ahlak bakımında sıfır altı bir insan müsvedesi* olarak görülen (Aygen, 1951: 74) bir kadın oyuncu olarak etini satmak zorunda olduğunun da bilincindedir. Bu nedenle meme kanseri olduğunu erken fark etse de ameliyata, göğsünü aldirmaya yanaşmaz. Semahat, kadın oyuncuların aşağılandığı bir toplumda açlık ve sefalet içinde sanatını icra etmek zorunda kalır.

Yolgeçen Hanı romanında, Doktor Emin ve Semahat dışında birçok sanatkar romana girip çıkar. Bunlar romanın başkahramanı Emin'in dâhil olduğu oyuncu çevresindeki tanıdıkları ve onların sık sık anlattığı anekdotlarda adı geçen sanatçılardır. Bu oyuncular, başta Sümbüllü Kumpanyası olmak üzere çeşitli tiyatro truplarında çalışanlar, artistler kahvesinde rol bekleyen sinema emekçileri ile meddahlar, orta oyuncular ve tulûatçılar gibi geleneksel Türk tiyatrosu sanatçılarıdır. Oyuncular dışında müzisyenler de özellikle Emin'in müzisyen olan Hülya halası çevresinde romana dâhil olurlar. Bu sanatkarların romandaki en önemli işlevi gerek yaşantıları gerekse yaşamlarından anlattıkları anekdotlarla toplumun gözündeki olumsuz oyuncu ve sanatçı imgesini belirginleştirmektir.

Romandaki bu sanatkarlar; Komik-i Şehirler Adil Güldürür ve Cevdet Güldürür, figüran rollerine çıkarak karınlarını doyurmaya çalışan sinema ve tiyatro oyuncuları Şarlo Kazım, Deli Memduh, Faik Coşkun, Kavuklu Nizam, Aktör Ramiz Efendi, alaturka/tiridî ihtiyar³ rolleriyle tanınan Niyazi Baba gibi oyunculardır.

Romandaki tiyatro oyuncuları; çok zor şartlarda açlıkla, sefaletle, yoklukla mücadele ederler. Oyuncular, kumpanyalarla beraber ekmek parası için Anadolu'yu karış karış gezerler. Otel parası ve yemek parasını

³ Tuluat tiyatrosunda sahnede ölecek ihtiyar rolüne çıkan kişi. "Pere noble" adıyla da anılır. (And, 2014: 38)

çıkarmak için en sık başvurdukları yollardan biri kostümlerini, enstrümanlarını satmaktır. Bazen paraları otelde kalmaya yetmez ve ahırdan bozma yerlerde yatıp kalkarlar. Kahvehaneden bozma tiyatro salonlarında, üç dört yüz kişinin nefes ve sigara kokuları arasında oyunlarını sahnelerler. Bazen birkaç gün aç kaldıkları olur.

Bu şartlar altında yaşayan ve sanatını icra etmek zorunda kalan sanatkârlar kendi camialarından yaşarken bir destek görmedikleri gibi ölünce de vefasızlıkla gömülürler. Artistler Kahvesi'nde, bir amele gibi emprezasyonun iş getirmesini bekleyen, oyuncu camiasında tiridî (alaturka) ihtiyar rolüyle tanınan Niyazi Baba'nın yaşamı ve ölümüyle oyuncunun ne kadar değersiz görüldüğü bir kez daha anlaşılır. Zor durumda olduğundan Sahne Sanatkârları Cemiyeti'ne yardım için başvuran Niyazi Baba'yı cemiyetin reisi hatırlamaz bile. Oysa yıllar önce reis toy bir oyuncu iken elinden tutup ona aktörlüğü öğreten Niyazi Baba'dır. Cemiyet, Niyazi Baba'ya Darülaceze için bir tavsiye mektubu yazmakla yetinir. Mektupta şunlar yazmaktadır: *Mektup hamili çok eski ve emektar bir sanatkârdır. Bugün düşmüş bir vaziyettedir. Hiç kimsesi yoktur.* (Aygen, 1951: 177) Niyazi Baba da bu mektubun tabiri caizse bir ibret vesikası gibi mezar taşına kazınmasını vasiyet eder. Üç beş emektarın omuzlarında kaldırılan, naaşı götürecek arabanın dahi bulunamadığı Niyazi Baba'nın cenazesinde Şarlo Kazım, ona layıkıyla bir cenaze yapamadıklarına ve belediyenin bir bando mızıka göndermemesine hayıflanır. Deli Memduh'un sözleri oyuncunun toplum ve devlet gözündeki yerinin çarpıcı bir ifadesidir: *Biz oyuncuyuz. Groskesle trompet 'oyuncu' ölüsüne çok bile! Belediye talimatnamelerini bir düşün. Tiyatrocu değil oyuncuyuz biz... O talimatnameler ki bar kadınından artist diye bahseder.* (Aygen, 1951: 177)

Romanda sık sık halkın erkek ve kadın oyuncularını ahlakı düşük kişiler olarak gördüğü argo sözlerle vurgulanır ve romandaki pek çok sahne bu algıyı pekiştirir. Emin, Semahat'ı gösteri çıkışı evine bırakırken ona laf atanlara ses çıkaramaz. Çünkü halkın gözünde oyuncunun ne olarak görüldüğünün bilincindedir. (Aygen, 1951: 17) Emin Semahat'ı eve bırakırken tramvaydan inerler, vatman ve biletçinin onların arkalarından attıkları laflar ve kendi aralarındaki diyalogu halkın oyuncuya bu çarpık bakışını gösterir:

Galatasaray tramvay durağında indiler. İnce sarı bıyıklarının sivri uçları yukarıya burulu vatman, arkalarından laf ve kocaman bir tükürük attı:

—Allah versin; bu gece cümbüş var!

Biletçi kafasını kapıdan uzattı:

—Oyuncu bunlar...

—Yok sende? Nerelerinden anladın? Damgaları mı var alınlarında?

—Herifin alnında bir şey var ama... Damga değil bu!

Vatman manivelayı dokuz a aldı. Tellerden kopan bir şerare ıslak kaldırımlarda söndü.:

—Kıyaksın doksan dokuz... Boynuzlu demek istiyorsun. (Aygen, 1951: 18-19)

Sümbüllü Kumpanyası'nın bir turnesinde, trende neredeyse bütün bir tren personelinin trupun genç oyuncularından Afife'ye tecavüz etmesi ve trupun polis çağırılmasına rağmen hiçbir şey yapamaması, Semahat'ın köyünden kaçtıktan sonra katıldığı kumpanyanın primadonnasının dağa kaldırılmış olması, herhangi bir kasabaya trupları gittiğinde aşağılanmaları, trupun kadınlarına fahişe muamelesi yapıp muayeneye götürülmesi, erkeklerin parmak izi alınıp sabıkalı muamelesi görmesi, kasabanın emniyet amirinin trupun kadınlarından beğendiğini kendi haremine alıp trup gidene kadar istismar etmesi, yine emniyet amirinin Semahat'ın Emin'le evli olduğunu öğrenip *bir oyuncu kadınla bir oyuncu erkeğin evliliğine asla inanma[dığını]* (Aygen, 1951: 74) söyleyişi halkın ve devlet görevlilerinin tiyatro oyuncusuna çarpık ve sakat bakışının örnekleridir. Halk için de devlet için de oyuncu demek *ahlak bakımından sıfır altı bir insan müsveddesi* demektir. (Aygen, 1951: 74)

Tiyatro sanatkârı bir ahlak hocası olduğu vehmindedir. Yaşatacağı tipler, canlandıracağı hadiselerle ortaya koyacağı korkunç hayat dramıyla kendini seyreden halka, kıssalardan hisseler çıkartmağa uğraşır. Oysaki güzel kadın ve göbek görmeğe gitmiş seyirci, onun diyaloglarını “tırış, martaval” diye dinler. Oyuncu, halkın da idare adamlarının da gözündeki ahlak bakımından sıfır altı bir insan müsveddesidir. (Aygen, 1951: 74)

Oyuncular arasında toplumun tiyatro sanatçısına bu çarpık bakışını zaman zaman haklı çıkaracak yozlaşmış ilişkiler de vardır. Deli Memduh, anlattığı bir anısında Anadolu'da bir turnede olduğu günlerde, trupun primadonnasının dokuz aylık gebe olmasına rağmen çocuğun babasının kim olduğunun belli olmadığını çünkü primadonnanın poliandri denen çok eşli kadın usulüyle kullanıldığını anlatır. Deli Memduh, bu yolda Platon'un *kadın devletin müşterek malıdır* sözünü düstur edindiklerini söyleyerek bu durumun birçok kumpanyada böyle olduğunu ilave eder.

Sanatkârlar da bu durumun bilincinde olarak tiyatrocı olmaktan memnun değildirler. Kendilerine bakışları olumsuzdur. Komik-i şehir Adil Güldürür için aktör olmak “düşmek” demek, “delilik” demektir. Adil Güldürür trupundaki oyuncuların Fecriye ise belalılarından ve bar artistliğinden o derece yılmıştır ki şunu söyler: *Ah artist olacağıma Şam tatlısı*

satmalıydım. Hiç olmazsa ıslığı yoktur. (Aygen, 1951: 13) Zuhuri kolundan gelme Kavuklu Nizam da sahnelerde gördüklerinden sonra sahnede namusun olmadığına inanır ve rol icabı bir kadın oyuncuyu öpmesi gerektiğinde başparmağını öper. Doktor Emin de bizde tiyatronun bir edep değil edepsizlik mektebi olduğunu şöyle ifade eder:

Yakında Hamlet'i oynayacağız. Bu, tulûat tiyatrosu repertuarının en ciddi eserlerinden... Fakat... Ha, bu mühim: Bizim oynayacağımız Hamlet, sevgilisi Ofelya'nın belki kışını şamarlayacak; belki daha da ileri gidecek. Masum Ofelya, tiyatro bitince seyircilerimizi Abanoz yoluna düşürtecek kadar aşifleşebilecek. Dani-marka Kraliçesi Gertrud bir bar şantözü gibi şehvet saçacak. Böyle yapmazsak trupumuzun adı kötüye çıkar. Müşterilerimizi kaybederiz. Tiyatro bizde edebın değil edepsizliğin mektebidir. (Aygen, 1951: 174)

Görülüyor ki yazar toplumun ve devletin oyuncuya kötü bakışını sert ifadelerle sahnelerken oyuncular arasındaki yaşam biçimi ve oyuncuların kendi özüne bakışları ile bu kanaatin yersiz olmadığını gösteren durumlar yaratır. Ancak son tahlilde romanın bütününde, oyuncuların bu hâle düşmesinde esas âmilin toplum ve devletin oyuncuya çarpık ve ön yargılı bakışı olduğu vurgulanır.

Sahne Alkışlanan Sokakta Baş Çevrilen Oyuncu: Lale

Toplumun sahnede severek seyrettiği bir sanatkâra sokakta “soytarı” payesi vermesi, onu ahlâkı düşük görerek horlaması ve dışlaması bir ikiyüzlülüktür ve *Sinekli Bakkal*'ın Tevfik'inde olduğu gibi başka romanlarda da toplumun bu ikiyüzlü bakışı görülür. Muazzez Tahsin Berkand'ın *Lale* (1945) adlı romanında Lale Berkmen adlı tiyatro oyuncusunun yaşadıkları üzerinden verilen en önemli mesaj toplumun kadın oyuncuya bakışındaki çarpıklık ve ikiyüzlülüktür. *Lale*, sanatkâr olmak isteyen ancak bu konuda ailesinden sert tepki gören Lale Berkmen'in yaşadıklarını ve aşk hayatını anlatan popüler nitelikte bir romandır. Romanda sanatkâr kahraman olarak başkahraman tiyatro oyuncusu Lale Berkmen, yardımcı kahramanlar olarak yine tiyatro oyuncuları Nahit Yılmaz, Hamit, Şefik ve Sacide adlı kahramanlar bulunur.

Yüksek bir maliye memurunun kızı olan Lale, Üsküdar'da doğar. Hayatını dar bir çevrede geçirir. Annenin otoriter, babanın ise daha esnek davrandığı bir aile çevresinde büyüyen Lale'yi annesi, kendi muhitlerinden dışarı çıkarmak istemez. Üniversitede okuma isteği de evlenip çoluk çocuğa karışacak olması nedeniyle gereksiz bulunan ve ailesi tarafından geri çevrilen Lale, komşularının oğlu Avukat Necil'le ailesinin isteği üzerine nişanlanır. Ailesinde ve yaşadığı muhitte anlaşılamayan bir genç kız olan

Lale *yamyassı ve kırışksız bir denize benzeyen* (Berkand, 1945: 6) hayatında fırtına veya tufan da olsa bir değişiklik ister. Nişanlısı Necil'in sevgisi de ona yetmez.

Bu şartlarda sanat Lale'nin düz ve monoton bulduğu hayatında hiç tatmadığı heyecanı ona tattıran şeydir. Lale hayatında aradığı heyecanı Şehir Tiyatrolarında bir kadın sanatkarı izlerken tadar. Fâhire adlı sanatkarı bir Ramazan gecesi izlemek onun içinde gizli kalmış bir sanat ateşini tutuşturur.

Sanatkar olmayı kafasına koyan Lale'nin önündeki en büyük engel yine ailesi ve toplumun kadın sanatkâra olumsuz bakışıdır. Önceleri bunu bir "leke" sayan ailesi; Lale oyuncu olduktan sonra onun kendilerini dile düşürdüğünü, iyi bir aile kızının oyuncu olmasını hoş göremeyeceklerini söyleyerek onunla görüşmeyi keserler. Bu kararı bir hastalık alameti sayıp Lale'yi hava değişimine dahi yollarlar. Nişanlısı Necil'in tepkisi de ailesinden farklı olmaz. O da Lale'nin büyük bir sanatkarı seyrederken fazla heyecana kapılan *hassas sinirli bir çocuk* (Berkand, 1945: 15) olduğunu birkaç gün sonra bunu unutacağını söyleyerek davranışını çocukça bulup onu hafife alır. Lale'ye göre onun içindeki sanat ateşini anlamayan anne babası ve Necil, onun *hayat zembereğini koparanlardır*. (Berkand, 1945: 16)

Bu noktada onu anlayan ve onu hayata bağlayan kişiler de bir başka sanatkar Nahit Yılmaz ve eşidir. Hava değişimi için gönderildiği Trabzon'dan dönerken vapurda tesadüf ettiği Nahit Yılmaz dönemin şöhretli ve başarılı oyuncularından biridir. Roman boyunca Lale'nin oyunculukta en büyük destekçisi ve hocası olur. İstanbul'a dönünce ona oyunculuk dersleri ile sahnedeki ilk rolü de o verir. Lale, onun desteği ve sahip olduğu yeteneğiyle oyunculukta hızla yükselir, gazetelerde haberleri çıkar.

Oyuncu olmak istediği için ailesinin tepkisine, bunu bir şeref ve hay-siyet meselesi yapmasına anlam veremeyen Lale'ye göre aktrislik de güzel sanatlardan biridir ve Batı'da en iyi ailelerin kızları oyunculuk yapmaktadır. Lale'ninkine benzer düşünceler taşıyan ve toplumun bağnaz düşüncelerine aldırmayarak eşiyile birlikte sanatını icra eden romanın bir diğer oyuncu kahramanı ve Lale'nin hocası Nahit Yılmaz da toplumun oyuncuya bakışındaki çarpıklığa değinir. Nahit Yılmaz tiyatroyu seven ama oyuncularını hor gören, piyesi yazanı seven ama oynayanı tahkir eden *sanatkarı sahnede seven ama sokakta baş çeviren* (Berkand, 1945: 17) halkın ikiyüzlülüğünden yakını. Lale'nin nişanlısı Necil de toplumun bu konudaki bağnaz düşüncelerine teslim olarak Lale oyuncu olduktan sonra onu sevse de ona geri dönmez. Karısı oyuncu olan adamın namussuz olacağı, rol icabı karısını başka erkeklerin kollarında görmenin tahammül edilemez olduğu

yolundaki düşünceleri yenemeyen Necil, ait olduğu topluma yakışır şekilde riyakâr davranır ve Lale oyuncu olduktan sonra hiçbir oyununu kâçırmaz.

Lale'nin sanatkâr olmak için evden ayrılmasından sonraki mücadelesi, ailesine oyunculüğün şerefli bir uğraş olduğunu ispatlamaya adanır. Şöhret kazandıktan sonra şöhretin ışıltılı hayatına kendini kaptırmaz; kendini geliştirmek için dil, duruş, makyaj gibi dersler alır. Büyük sanatkârların hayatını okuyarak onlardan bir şeyler öğrenmeye çalışır. Topluma oyuncu hakkındaki fikirlerinin yanlışlığını kendini daha da geliştirerek göstermeye çalışır.

Müslüman Bir Türk Kadını Sahneye Çıkabilir mi? *Sahnenin Dışındakiler*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* (1950) romanı işgallere karşı asıl mücadelenin verildiği sahne olarak kabul edilen Anadolu'nun dışında, İstanbul'da, Cemal, İhsan ve Sabiha adlı arayış içindeki karakterler merkezinde bir devrin panoramasını çizer. Romanın ikinci kısmında İhsan'ın *Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef seyirciyiz. Sahnenin dışındayız* (Tanpınar, 2003: 135) diyerek isminin kaynağı açıklanan romanda Sabiha karakteri tiyatro oyuncusu olmayı aklına koymuş bir karakterdir.⁴ İhsan, romanda ülkenin buhranlı günlerinde bir kimlik arayışı içindeki Sabiha ve Cemal'in dönüşümüne siyaset, edebiyat, kadınlar ve Türk tarihi konusundaki fikirleriyle öncülük eder. İhsan'ın fikirleriyle kadınlar ve tiyatro konusunda ufkunu açtığı Sabiha, romanın başkahramanı ve kahraman anlatıcısı Cemal'e neden oyuncu olmak istediğini açıklarken bunun gerekçesi olarak *her gün başka bir insan olmak*'ı (Tanpınar, 2003: 121) gösterir. Anne ve babasına, etrafında gördüğü şımarık insanlara benzemek istemez, *kendi kendimi yapmak istiyorum* diyerek dile getirdiği bu

⁴ Türk Tiyatrosunun gelişiminde çok büyük rolü olan Muhsin Ertuğrul 15 Ağustos 1918 tarihli *Temaşa* dergisinde o günün Türk tiyatrosunda kadın oyuncu bulmanın zorluğunu şöyle ifade eder: (...) *Kadınsızlıktan tiyatromuz yok, yine kadınsızlıktan tiyatro eserimiz yok. (...) Epeyi zamandan beri oyun oynayamıyorum. Bunun yegâne mânisi Türk aktris yok. (...)*

Yine aynı dönemde Türk tiyatrosundaki bu problem başka ülkelerde de yankı yapar. 3 Ağustos 1914 tarihli *Die Deutsche Bühne* adlı bir Alman dergisindeki bir köşe yazısında bu meseleden şöyle bahsedilir: (...) *Engellerin en önemlisi Müslüman Türk kadınının peçeyle dahi sahneye çıkamamasıdır. (...) Buna çare bulmak zordur; gerçi bir çare bulunmuştur. O da Türkçe telâffuzları iyi olduğu söylenen nisbeten rol yapmaya yatkın olan Hristiyan çingeneleri Halep'ten getirip sahne için eğitmektir.* (akt. Nutku, 1999: 179)

ideale uygun olarak kendisine (Tanpınar, 2003: 121) oyunculuğu hedef koyar. Bu yolda da o dönemin ünlü kadın tiyatro oyuncusu Sarah Bernardt'ı model alır.

Bu noktada Cemal'in Sabiha'nın o günün toplumunda oyuncu olup olamayacağına dair, *kadınlar bizde aktör olamazlar* (Tanpınar, 2003: 122) sözü toplumun kadın oyuncuya bakışını gösterir.

Yine Sabiha'nın *Romeo ve Juliet*'i okuduğunu ve çok beğendiğini söyledikten sonra onu önce evde kendi aralarında sahneleme sonra mahallede önce hanımlara sonra beylere sahneleme fikri Sabiha tarafından alaycı bir şekilde söylenmiş olsa da o günün toplumunda tiyatroya ve oyuncuya özellikle kadın oyuncuya bakışı gösterir.

Baktım, Abdullah Cevdet'in Romeo ve Juliet tercümesiydi.

—*Ne dersin Cemal? Şunu oynayalım mı burada, bizim evde yahut sizde?*

Tıpkı bahçelerinde, babasının boş içki şişelerinin bulunduğu kümesin önünde olduğu gibi gözleri parlıyordu.

—*Oku! Bak o kadar güzel ki... Sonra ikisi birden ölüyorlar... Orası biraz tuhaf ama...*

—*Bırakmazlar dedim. Hiç kabil mi? Bu mahallede... Zaten dedikodudan etraf yıkılıyor.* (Tanpınar, 2003: 122)

Romanın sonunda resimli bir el ilanıyla Sabiha'nın ilk Müslüman kadın oyuncu olarak Nuri Adil kumpanyasında sahneye çıkacağını öğreniriz. Bu durumun Cemal tarafından değerlendirilmesi de bize dönemin kadın oyuncu karşısındaki tavrını gösterir.

Odada Muhlis Bey'le Kudret Bey karşı karşıya oturmuşlardı. İkisinin de yüzü bozuktu. Etraflarında, küçük masanın üstünde o sabahki gazeteler yayılmıştı.

Muhlis Bey sinirli sinirli:

—*Neredesin? Seni bekliyorduk... dedi.*

Kudret Bey daha trajik bir sesle:

—*Gördün mü felaketi? diye üstüme yürüdü. Ben, elimdeki ilanı göstererek:*

—*Elbette... dedim. Çok can sıkıcı şey! Niçin yaptı bunu Sabiha! Zavallı... (...)*

Bir müddet olduğum yerde şaşırıp kaldım. Sabiha bu işi niçin yapmıştı? Zavallı Sabiha, elindeki tek oyuncakla oynar gibi hayatıyla oynuyordu. Bu belki biricik aile mirası idi. (Tanpınar, 2003: 307)

Cemal'in Sabiha'nın sahneye çıkışını "hayatıyla oynamak"la eş, can sıkıcı, hatta bir felaket gibi görmesinde Sabiha'ya karşı duyguları ve kısıkanç tabiatının da etkisi vardır. Öte yandan Müslüman bir kadın oyuncunun sahneye çıkmasına toplumun hazır bulunmadığını düşünmesinin de bunda payı olmalıdır. Esasında Sabiha'nın da bu sahneye çıkma işinde korku ve tereddüt içinde çırpındığı anlaşılr. Cemal'in yıllar sonra mahalleye geri dönüp Sabiha için tekrar umutlandığı günlerde Sabiha bu sahneye çıkma kararını verme konusunda sancılar çekmektedir. Cemal'in Sabiha'nın ağzından birkaç defa duyduğu anlaşılan *ah bir karar verebilsem* (Tanpınar, 2003: 307) cümlesinin mahiyetini Cemal, el ilanını gördüğünde idrak eder.

Selim İleri'nin de vurguladığı gibi Sabiha'nın sahneye çıkışının toplumda tepkiyle karşılanabilecek bir başka yönü bu çıkışın Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç günlerine denk gelmesidir. Ülkenin var oluş mücadelesi için sahneye çıkmaya hazırlandığı ve Ankara'da bu mücadele sahnesinin kurulduğu günlerde Sabiha *uçarı, heveslerine yenilmiş, dirilikten vazgeçmiş* olarak sahneye çıkmakla İleri'ye göre *iyice sahnenin dışına düşecektir*. (2002: 233-234) Öte yandan romanda bu "sahneye çıkma"nın sembolik bir anlamı olduğu da çıkarılabilir. "Sahneye çıkma"nın Millî Mücadele sahnesine çıkma olarak vurgulandığı romanda Sabiha, oyuncu olarak tiyatro sahnesine çıkarak kendini gerçekleştirmiştir. O bunu yaparak, gerçek anlamıyla sahneye çıkar ama şimdi sırada Cemal'in, İhsan'ın, tüm İstanbul'dakilerin Millî Mücadele sahnesine çıkması vardır.

Artistin Süflî Bir Adam Olduğu Telakkisini Yıkma ya da Tiyatro Bir Mekteb-i Edeptir: *Son Sığınak*

Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak* (1961) romanı, bir tiyatro trupunun tiyatro sevdasıyla yollara düşüp türlü imkânsızlıklarla mücadele ettikten sonra hayat şartlarına, toplumun ve devletin oyuncuya önyargılı bakışına yenilip dağılışının öyküsüdür. Olayların 1930'lu yıllarda geçtiği romandaki kahramanların hemen tamamı ya ailelerinin ya da toplumun tiyatroya dair ön yargıları ve peşin kabullerine yenik düşmüş ve tiyatrodan kopmak zorunda kalmış oyuncularlardır. Romanın kahraman anlatıcısı Süleyman Bey, Makbule ve Servet Bey bu oyuncuların önde gelenleridir.

Son Sığınak romanındaki "Yeni Türk Tiyatrosu" trupu oyuncularının başlangıçta, tiyatroya dair emelleri, idealist fikirleri, taviz vermek istemedikleri bir repertuvarları ve ilkeleri vardır. Anadolu turnesine büyük hevesle ve yüksek sanat idealleriyle çıkan Yeni Türk Tiyatrosu trupu Anadolu'nun köy ve kasabalarında dolaşıp sanatlarını icra etmeye çalıştıkça hayatın "siyah gerçekleriyle" yüz yüze gelir, başlangıçtaki ilkelerinden ve ideallerinden pek çok tavizler vermeye mecbur olur. Sanat yönü yüksek

oyunlardan oluşan repertuvarları halktan bekledikleri ilgiyi görmez. Zamanla tiyatro bir tuluat tiyatrosuna dönüşür. Çünkü geçinmek lazımdır ve başlangıçtaki ağır oyunlarla işi götüremeyeceklerini anlarlar. *Yeni Tiyatro artık bir hikâyedir. Tuluat asıl biziz* (Güntekin, 2012: 70) diyen Süleyman Bey trupun başlangıçtaki hâinden nerelere savrulduğunu anlatır. Gittikleri şehirlerde bürokratlar, onların repertuarıyla veya sanatlarıyla pek ilgilenmez, tiyatronun milli ve ahlaki terbiyeye en büyük hizmet olduğu gibi beylik laflarla truptan evvela Kızılay yararına oyun oynamalarını talep ederler ve onları maddi yönden sömürürler.

*Tiyatro bir mekteb-i edeptir*⁵ sözü romanda Servet ve Süleyman Bey'in yeri geldikçe söyledikleri en önemli ilkeleridir. Tiyatronun bir edep ve ahlak mektebi olduğunu daha küçük yaştan sezdiğini belirten Servet Bey'in baba evinde oyuncu seçmeleri yapılırken "jön dam" olacak kadar güzel ve yetenekli görülen bir kadın hakkında "vesikalıdır" bilgisi öğrenilince kadın hor görülür. Servet Bey, *mademki tiyatro mekteb-i edeptir* diyerek aynı tavrı gösterir ve kadını kadroya almaz. Turne için bindikleri vapurları Samsun'a yaklaşıırken Servet Bey'in söylediği bir cümle onun neden bu mekteb-i edep ilkesine bu kadar önem verdiğini göstermesi bakımından da dikkate değerdir. Trupu karşılamaya gelen olmuştur diye Servet Bey, bütün kumpanyanın toplanmasını ister. Bu "Samsun'a çıkma"yı da bir anlamda Atatürk'ün çıkışı gibi görmek ister. Bu trupun yalnızca onların yarım kalmış tiyatro emellerini tamamlamak için değil daha iddialı bir amaç için, sanatçının halk nezdindeki imajını düzeltmek için kurulduğunu vurgulamak ister. *Demokrat bir memlekette hatta Şark'ta Yeni Tiyatro'nun yıkacağı bir telakki de artistin süfli bir adam olduğu telakkisidir* (Güntekin, 2012: 95) diyen Servet Bey ve Yeni Türk Tiyatrosu trupu sanatçıya dair bu düşük ahlaklı adam telakkisini tiyatroyu bir mekteb-i edep olarak göstermekle değiştirmeye uğraşırlar. Ancak ne halkta ne de bürokratik erkânda

⁵ Metin And *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi* adlı eserinin Tanzimat'taki seyirci ve tiyatro anlayışına dair verdiği cevapta bu dönemde tiyatronun hemen bütün yazarlarca faydalı bir eğlence, bir mekteb-i edep olarak görüldüğünü belirttikten sonra dönemin tiyatro oyunlarında ve gazetelerinde tiyatronun bu işlevine sık sık vurgu yapıldığını örnekleriyle şöyle ifade eder: *Basiret gazetesi 1288'de yayımladığı imzasız bir yazıda şunları yazıyor: «Son asra gelinceye kadar milletimizde işbu tiyatro fikri mefkud iken medeniyetin kavmiyemiz Avrupa medeniyetine muhatap olmaya başlıyalıdan beri bu fikir dahi hâsıl olmuş ve Asya medeniyetini terkedebildi.» (...) Bu yazılarda sık sık «tas-hih-i ahlâk», «mekteb-i irfan», «Mesire-i edeb» deyimleri kullanılmaktadır. Hain Zevce adlı oyunun ön sözünden şu satırları örnek verelim: «Tiyatro: Bir mekteb-i irfandır ki halkın edeb ve ahlâkına hizmet için icad olunmuş mektebdir. işte bu mektep insanın vicdanını açar, fikren hissiyatını tezyid eder, ahlâk-ı hamide ile ahlâk-ı zemîmenin mahiyetini meydana kor. Tiyatro insanı kâh ağlatarak, ve kâh güldürerek hem eğlendirir ve hem de müstefid eder. Velhasıl tiyatro edeb-i ahlâka hizmet eder.* (And, 1970: 102)

bunun pek karşılık bulduğu söylenemez. Trupun Anadolu turnesinde uğradığı şehir ve kasabaların bürokratik erkânı, makamlarını ziyaret eden trupla görüşmelerinde bir klişe olarak tiyatronun bir ahlak ve edep mektebi olduğunu hep söylerler. Bu bir anlamda hem devlet erkânının tiyatro konusunda ezber birkaç cümleden başka bir bilgisinin ve ilgisinin olmadığını gösterirken öte yandan gelen truplara ahlaka aykırı oyun ve davranışlardan kaçınmaları için yapılan bir ikazdır. Çünkü halkın nazarında bu trupların imajı iyi değildir.

Samsun'da valinin de katıldığı gala gecesinde temsilden sonra Vali, yemeğe kalamayacağını bildirirse de trupun kadınlarını sıhhiye müdürü aracılığıyla gazinoya davet eder. Bu üstü kapalı olarak onları gazinoda konsumasyona davet, onlardan istifade etmek anlamına gelir. Bu, artisti özellikle de kadın artisti ahlakı düşük, süfli birer insan gören zihniyetin bir yansımasıdır. Yine Samsun'da *La Dam O Kamelya* piyesini oynamaya karar veren trupun piyesine parti reisinin oyuna halkı ibret alsın diye getireceğim demesi, yerli halktan birinin ibret alıp da çocuklarının ahlaksız kadınlarla evlendirmelerinin mi kastedildiğini sorması, (Güntekin, 2012: 111) Eyüp Hoca'nın oynadığı bir vodvilden sonra seyircilerden birinin *vay namussuz kerata, bu mu terbiye dersi!* demesi (Güntekin, 2012: 114) bu zihniyetin yansıdığı diğer örneklerdir. Süleyman Bey de toplumun kadın oyuncuya bakışını iyi bildiği için truptaki herkesten farklı bir kadın olduğuna inandığı Remziye'yi göndermeye uğraşır. Remziye'de hakiki bir sanatkar görmüştür. Onu revülere çıkarmak istemez.

Romanda kadın oyuncuya toplumun bakışını en çarpıcı şekilde Makbule'nin yaşamında görürüz. Yeni Türk Tiyatrosu trupu, içindeki tiyatro aşkı bitmeyen ama gerek toplumun cinsiyetçi bakışı gerekse dönemin siyasi ve sosyal koşulları nedeniyle bu emeline ulaşamayan Makbule için de son bir sığınaktır.

Çocukluğunda tiyatrolarda izlediği oyunlardan ve oyuncularından çok etkilenen Makbule akranı erkek çocuklarla *Margarit* piyesindeki rolünü o kadar iyi oynar ki ailesi genç kızlığa adım atan ve erkekler arasında rahat davranan kızlarının başına bir iş gelmesinden korkarak onu çarşafa sokar. Makbule'nin yaşadığı mahallede anlatılan bir hikâyeye, o günlerde toplumun tiyatroya hevesli bir kadına nasıl baktığını ve Türk toplumunda bir kadın tiyatrocu olmanın zorluğunu göstermesi yönünden ilginçtir. Makbule'nin ailesi, mahallesindeki Rum bakkalın oğluna kaçıp tiyatrocu olan ve toplumsal şartlar gereği bir Rum ismiyle sahneye çıkmak zorunda kalan genç bir kızın hikâyesinden etkilenir. Makbule'nin de başına aynı şeyin gelmesinden korkarlar. Hayali, sahneye çıkan ikinci Türk kadını olabilmek olan Makbule, Rum bakkal gibi bir genç bulamadığından yakınır; *Aktris olmak*

için başka çare yoktu o vakit diyerek (Güntekin, 2012: 42) bu durumu vurgular.

Sonuç

Cumhuriyet yıllarına kadar toplumdaki tiyatro oyuncusu imajı oldukça kötüdür. Tiyatro sanatının sorunlarının Atatürk'le birlikte çözülmeye başladığı Cumhuriyet döneminde, 1923-1960 yılları arasında yazılmış ve kahramanları tiyatro oyuncusu olan romanlara bakıldığında oyuncunun geçmişten gelen bu kötü imajının pek değişmediği görülür. Bu romanlarda oyuncuya toplumun bakışı ikiye bölünmüş ve çarpıktır. Toplum, sahnede severek seyrettiği bir sanatçıyı sokakta görünce baş çevirir, horlar ve toplum dışı sayar. Oyuncular ve oyunculuk için; “soytarı”, “ahlaken sıfır altı bir insan müsveddesi”, “başı ezilecek yılan”, “kanı helâl bir kâfir”, “leke”, “alil”, “edepsizliğin mektebi”, “namussuz” gibi hakaretler ve horlayıcı ifadeler kullanılır. Oyunculuk, özellikle de kadınlar için ahlaksız kimselerin bir uğraşı olarak görülür. Bir kadının sahneye çıkışının toplumca hoş karşılanmadığı bu romanlarda oyuncu kadın; halk ve devlet nazârında bir “hayat kadını”, bir “bar kadını” ile eş tutulur. Mazbut aileler için kızlarının oyuncu olması bir “leke”dir ve bir erkek için karısının sahneye çıkması, başka erkeklerle oynaması bir namus meselesidir.

Bu romanlardaki oyuncular, esas mücadeleyi açlık ve sefaletten daha çok toplumun belleğine silinmez bir şekilde kazınmış bu ahlaksız oyuncu imajına karşı vermek zorunda kalırlar. Reşat Enis'in *Yolgeçen Hanı*, Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak* ve Peyami Safa'nın *Mahşer* romanlarında bazı oyuncuların bu kötü imajı haklı çıkaracak yozlaşmış ve ahlaksız bir yaşam biçimine kapıldığı, disiplinsiz ve derbeder bir hâlde olduğu görülse de son tahlilde oyuncu aç, sefil, ahlaksız ve düşkün bir haldeyse bunun sorumlusunun toplum ve devlet olduğu vurgulanır. Bu romanlarda devlet ve toplumun, sanatını namuslu ve düzgün bir şekilde icra etmeye çalışan oyuncuya belleğindeki çarpık bakış nedeniyle destek değil hep köstek olduğu görülür. Toplum ve devlet oyuncuyu ekonomik ve cinsel anlamda sömürür. Toplumun gücüyle baş edemeyen oyuncu, ayakta kalabilmek, yaşayabilmek için hem sanatından hem ahlâki değerlerinden taviz vermek zorunda kalır ve bu olumsuz imaja uygun hâllere sürüklenir. Hülâsa oyuncunun geçmişten gelen kötü imajının Cumhuriyet romanına yansıyan yüzünde büyük oranda aynen devam ettiği görülmektedir.

KAYNAKLAR

ADIVAR, Halide Edip (2017), *Sinekli Bakkal*, Can Yay., İstanbul.

AND, Metin (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yay., İstanbul.

- _____ (2014), *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yay., İstanbul.
- AYGEN, Reşat Enis (1951), *Yolgeçen Hanı*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- BENGÜ, Memet Fuat (2010), *Tiyatro Tarihi*, MSM Yay., İstanbul.
- BERKAND, Muazzez Tahsin (1945), *Lale*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- ENGİNÜN, İnci (2000), *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yay., İstanbul.
- GERÇEK, Selim Nüzhet (2006), "Meddahlığa Dair", *Meddah Kitabı*, Haz. Ünver Oral, Kitabevi Yay., İstanbul.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (2012), *Son Sığınak*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- İLERİ, Selim (2002), "Sahnenin Dışındakiler", *Bir Gül Bu Karanlık-larda-Tanpınar Üzerine Yazılar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yay., İstanbul.
- KERMAN, Zeynep (1998), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yay., Ankara.
- NUTKU, Özdemir (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi-1*, Remzi Kit., İstanbul.
- _____ (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi-2*, Remzi Kit., İstanbul.
- _____ (1999), *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yay., İstanbul.
- _____ (2006), "Meddahlık Olgusu", *Meddah Kitabı*, Haz. Ünver Oral, Kitabevi Yay., İstanbul.
- ÖZGÜL, Metin Kayahan (2017), "Meddâh-ı Şehîr Kız Ahmed'e Medhiye", *Türk Dili Dergisi*, Mayıs 2017, s. 47-51.
- SAFA, Peyami (2016), *Maşşer*, Ötüken Neş., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2003), *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yay., İstanbul.