www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi

Sanatta Dirijizm ve 1980 İhtilalinin Türk Tiyatrosuna Etkileri

Dirigism in Art and The Effects of the 1980 Military Coup on the Turkish Theater

Hıdır Akkaya*

Abstract: Considering its features, art has a close relationship with economic, cultural and political life. It entertains people and also has the power to influence them intellectually. Thus, art is also in the interest of political powers. For them, art is a tool that should be used by power. When the history of art is analyzed, it is seen that state or political-ideological forces instrumentalize art in line with their own goals. The reason for this instrumentalization, which includes every branch of art from painting to sculpture, from theater to cinema, undoubtedly stems from the power of art to influence the masses. The cinema, which's first screenings were made towards the end of the 19th century, has the opportunity to making more intense effect on large masses compared to other art branches because of its features. The sense of reality created by the cinema for the masses, has been used for the purpose of society and ideology which are intended by the political power. Every ideology which has wanted to create a new society has used cinema as an educational and propaganda instrument. On the other hand, theater art has drawn the attention of political powers since its existence. In every country where this art has been practiced since the ancient times, a mission has been installed to the theater and support has been wanted from it because of forming the society. Theatre has been given the task of training while entertaining and for this purpose it has been "taken under protection" by the power. How the theater should be and what it have to do have been determined by the dominant power, and who hasn't complied this has been punished. In this study, the aim is to show how the art is instrumentalized through the concept of dirigism, and the effects of 1980 coup on theater is tried to be clarified.

Structured Abstract: Dirigism which is expressed as "intervention of the state in a systematic way in the economic activity", was used primarily for production in particular, is now felt on the whole economic mechanism. When we look at the historical examples of Dirijism, which includes the markets, prices, monetary systems, credit and production volume, and even consumption problems at the present time, it is seen that it existed and was used for this purpose in order to organize economic staff and increase quality.

This form of intervention, which is based on only economic foundations as a starting point, now shows its existence in all vital areas of society. From sports to politics, from economics to lifestyle, from the way of thinking to belief and art, dirijism finds itself a living space in every field in which human beings exist. The system makes these interventions established and managed by itself with its own ideological devices in the public or private area. Ideological devices are put into use by the government to focus on ideology and the education of society in the desired direction before oppression.

* Öğr. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Kemaliye Hacı Ali Akın MYO, Seyahat-Turizm ve Eğlence Hizmetleri Bölümü

Lecturer, Erzincan Binali Yıldırım University, Vocational School

ORCID 0000-0003-0754-4169

hidirakkaya@hotmail.com

Cite as/ Atıf: Akkaya, H. (2020). Sanatta Dirijizm ve 1980 İhtilalinin Türk Tiyatrosuna etkileri. *Turkish Studies*, 15(3), 1571-1585. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.42666>

Received/Geliş: 27 March/Mart 2020

Accepted/Kabul: 20 June/Haziran 2020

Copyright © MDE, Turkey

Checked by plagiarism software

Published/Yayın: 25 June/Haziran 2020

CC BY-NC 4.0

Pagan world people, who sanctified the forces of nature, depicted all living and non-living things that they believed to these forces housed in them, and shaped own life accordingly it, believed that they would be protected from evil by worshipping their depiction and they could provided abundance of the land by this way. When monotheistic religions prevailed in the world, people who believed monotheistic religious were prepared ideologically by the ruling class and a war was fought against the eikons with the claim that they were idols which had been made by pagan people.

Dirijism has also made itself feel mercilessly in the arts. The form of censorship applied by the state's monopoly power emerged more in national extraordinary cases such as war and enterprises to create a nation-state and in cases of imposed their self ideology in the 20th century. The art of cinema is one of the branches of art which has been influenced by the dirigism. This has started especially with "censorship". In cinema, this censorship occurs in two ways. The first is "Control system which is managed by state on the expressions of political thought in the film", and the second is "Self regulation system which is operated by film industries to ensure that the content of the films conform to the moral, social and ideological principles of their national cultures."

From the point of view of theater, the first example that can be given is the practice of the church in the Medieval Period. Because the church blocked the theatre firstly and then turned it a device in direction of own rights. In this age, the church tried to prevent the theater because it considered the theatre as a product of pagan culture and although the religious committees in the church banned the theater, they realized that the theater lived secretly in the public. With this awareness, the religious committees allowed the chapters from the Bible to be played and performed within the church in order to teach the Christian doctrin to the people more easily. The church who interfered to theater's form and content brought the types of plays that are closest to qualitatively cyclical plays into the history of theater.

One of the important documents in the history of theatre in terms of the relationship between the state and the theater is the "Moscow Decree" which Napoleon was working on during the difficult period in terms of military and politics. This decree was being the main body in the functioning of the French theater until recently.

Meddahs in Iran and the Ottoman Empire when they were hours of storytelling in coffee, sometimes as if it were an official news source, were assigned to make politics by the goverment circles, explained the new decisions of the sultan or viziers to the public and performed their arts as if they were a kind of newspaper.

Founders of the Republic of Turkey which was founded after the War of Independence gave great importance to all branches of the arts. Theater had also taken its share of this importance. Although it looks like an independent institution, its structuring had been in line with the ideology of the state. Public Houses, which have been described as the "The gates which are opened the public of efforts to create and spread national culture" used theater to deliver the Atatürk's Revolutions to the public by performing representations throgh Public Rooms which were located in villages and towns. National theater plays such as puppets, Karagöz and Ortaoyunu (eulogy show in ottoman culture and entertainment life) were played and various theater representations were organised in the Public Houses and Public Rooms to educate the public. The theater branch of the Public Houses took on tasks such as raising cultural awareness of the public. For this reason they used silent motion pictures, sound cinema, mobile cinema, stationary cinema and played theater plays which were written for certain purposes. This enabled many theater plays to be written in that period.

The September 12, 1980 coup was carried out with the claim of ending the violence that had been rising in the society and economic instability since 1968. However, it had a great death blow to science, scientific and free thought and also negatively affected art life. Many artists were arrested due to their ideological thoughts, some fled abroad, and some were unable to create new works due to self-censorship. Due to the coup, the authors could not write new theater plays and the new authors could not been trained for a long time. In this period, the authors were under domineer, their writing abilities were disrupted, so the "social theater" of the 60s and 70s was almost destroyed. The situation was even worse for the performer theaters. Theaters which were playing political plays were closed and general budget theaters took their share of censorship. During this coup period, political theaters' curtains could not been opened because it prevented by formal or informal orders and amateur theaters' works were also interrupted.

Human history is a history of changes and transformations. No matter what reasons these changes and transformations have happened, they have evolved into the process of creating a new society for people.

Sovereign powers have took action in line with their own ideology to create a new society and a new individual in this direction. Creating a new society and a new ideology to manage this society depends on primarily eliminated the old and destructed the social habits, behaviors, beliefs and attitudes that are incompatible with this new. The stages of creating a new society will end with the ideological adoption of people with all the elements of the new system. However, it is not possible for large-scale changes and transformations that concern the whole society by reaching individuals one by one. For this reason, tools have been needed to reach many people at the same time. Art, especially theater art, has been one of these tools.

Theater has been a part of communal life since its existence. The power of its to influence people's emotions and thoughts and at the same time, the opportunity of reaching a large number of people have put the theater in the interest and target of political power. For this reason, the power of theater art has been effectively used to for mass adoption of the society and ideology desired to be created and for removed traces of the old regime.

The dominant ideology, who has been afraid of an independent theater, tried to render it to dysfunctional because it hasn't been suit to destroy it for them or infiltrated into it to considered an effective tool for the dissemination of the ideological thought of the sovereign power.

Keywords: Theater, Art, Dirigism, Military Coup, Turkish Theater

Öz: Sahip olduğu özellikler dikkate alındığında sanat, ekonomik, kültürel ve siyasal yaşam ile sıkı bir ilişki içerisinde. Sanat insanları eğlendirmenin yanı sıra onları düşünsel anlamda da etkileyebilme gücüne sahiptir. Bu da siyasal iktidarların ilgi alanına sanatı dâhil etmektedir. Sanat, iktidar tarafından faydalanılması gereken bir araç olarak görülmektedir. Sanat tarihi incelendiğinde her aşamada devlet ya da politik-ideolojik güçlerin sanatı kendi hedefleri doğrultusunda araçsallaştırdığı görülmektedir. Resimden heykele, sinemadan tiyatroya kadar sanatın her dalına uzanan bu araçsallaştırma, kuşkusuz sanatın kitleleri etkileme gücünden kaynaklanmaktadır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan sinema, özellikleri nedeniyle diğer sanat dallarına oranla geniş kitleler üzerinde daha yoğun bir etki oluşturma imkânına sahiptir. Kitlelerde yarattığı gerçeklik duygusu yönetici erk tarafından oluşturulmak istenen toplum ve ideoloji amacı ile kullanılmıştır. Yeni bir toplum yaratmak isteyen her ideoloji sinemayı bir eğitim ve propaganda aracı olarak kullanmıştır. Tiyatro sanatı ise var olduğu günden itibaren erkin dikkatini üzerine çekmiştir. Antik dönemden bugüne bu sanatın icra edildiği her ülkede tiyatroya bir misyon yüklenmiş ve toplumun oluşturulmasında ondan destek istenmiştir. Tiyatroya eğlendirirken aynı zamanda eğitime görevi verilmiş, bu amaç doğrultusunda erk tarafından 'koruma altına' alınmıştır. Tiyatronun nasıl olması gerektiği, neler yapması gerektiği hâkim erk tarafından belirlenmiş, buna uymayanlar ise cezalandırılmıştır. Bu çalışmada dirijizm kavramı üzerinden sanatın nasıl araçsallaştırıldığı gösterilmeye çalışılırken, 1980 darbesinin tiyatro üzerindeki etkisine ayna tutulmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Sanat, Dirijizm, Askeri Darbe, Türk Tiyatrosu

Giriş

Sanat icra edildiği andan itibaren toplumla sıkı bir bağ kurmuş, bundan dolayı da güçlü bir ifade alanı olmuştur. Bu alan kitleler için eğitici ve eğlendirici olduğu kadar kimileri için korkulacak bir alandır. Bu genel olarak yönetici sınıfın, hâkim ideolojiye sahip olanların duyduğu bir korkudur. Bu da sanatı denetlenmesi ve baskı altına alınması gereken bir alan olduğu düşüncesini oluşturmuştur. İmparatorluklar ve krallıklardan ulus devletler doğmaya başlayınca bu düşünce daha da katlanarak devam etmiştir.

Özellikle tiyatro insanı eylemi içinde hareketli olarak ele aldığından, anlamı o anda, sahnede oyuncu aracılığı ile ürettiğinden diğer sanat dallarına göre toplumla daha sıkı bir bağ kurmuştur. Tiyatro, seyircisi ile tamamlanan bir sanat olduğundan, kendisini kitlelerin ortak ifade aracı olmasına olanak tanımış, doğuşundan itibaren toplumsal olanla güçlü bir bağ kurmuştur. Tiyatronun toplumsallığı onun araç olarak kullanılmasına, araçsallaştırılmasına, hatta kimi zaman toplumu yönlendirmek ya da bilinçlendirmek adına silah olarak ele alınmasına olanak sağlamıştır. Tiyatro

ortaya çıktığı andan itibaren, her dönem dönemin toplumsal, siyasi, ekonomik yapısı ile orantılı olarak araç haline getirilmeye çalışılmış, bu da toplumların geçiş dönemlerinde daha da belirginleşmiştir.

Bu araçsallaştırmayı gizlemek adına her yönetici sınıf sanatı koruma (!) altına almış, onu maddi, manevi olarak desteklediğini açıklamıştır. Hatta bunun için yasalar çıkartılmış ve bu yasaların içinde sanatın nasıl olması gerektiği ile ilgili ideolojik fikirlerini icracılara dayatmıştır. Böylece sanat toplumla ilişki kurarken belirlenen çerçeve içerisinde kalacaktır.

Dirijizm

Sözlük anlamıyla, ‘devletin ekonomik faaliyete sistemli bir şekilde müdahalesi etmesi’ olarak kullanılan bir terim olan Dirijizm ilk zamanlar özellikle üretim ile ilgili kullanıldığı halde, bugün artık bütün iktisadi mekanizma üzerinde kendini hissettirmektedir. Dirijizm’in tarihi örneklerine bakıldığında, iktisadi kadroları organize etmek ve kaliteyi yükseltmek için tedbir almak şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde ise Modern Dirijizm piyasaları, fiyatları, para sistemlerini, kredi ve üretim hacmini, hatta tüketim sorunlarını kapsamaktadır (www.iktisatsözlüğü.com, 2020).

Burada önemli olan adil bir gelir dağılımı sağlamak için değil, yönetim politikasına uygun bir organizasyon oluşturmak için belli bir disiplin çerçevesinde müdahale etmektir. Çünkü gelişen sanayi toplumu ancak bir disiplin içerisinde varlığını sürdürebilir. Disiplin insanların bir şeylere güdümlenmelerini sağlamak için uygulanmalıdır (Malkoç, 2004: 71).

17. yüzyılda Fransız Monarklarının politikasını tanımlayan, sosyalistler tarafından devlet kapitalizmi olarak nitelendirilen Dirijizm kavramını Aydemir (2017: 12) şöyle tanımlamaktadır.

“Dirijizm kavramı genel olarak “rehber” ya da “güdümlü tutum” olarak tanımlansa da, aslında devletin ekonomik faaliyete sistemli bir şekilde müdahalesi anlamında olup, devlet kontrolü altındaki egemen ekonomik sistemi ifade eder. Bir yönüyle devletin her yerde var olduğu ve her şeye gücü yeten olduğu düşünülen bir ekonomik sistemi tanımlamaktadır.”

Çıkış noktası ekonomik temellere dayanan bu müdahale şekli günümüzde artık toplumun bütün yaşamsal alanlarına yansımıştır. Spordan siyasete, ekonomiden yaşam tarzına, düşünüş biçiminden inanca ve sanata varana dek insanın bulunduğu her alanda kendisini hissettirmektedir. Sistem bu müdahaleleri ideolojik aygıtları ile yapmaktadır. Bu ideolojik aygıtlar kamusal ya da özel alanda yer almaktadırlar. İdeolojik aygıtlar baskıdan önce ideolojiye ağırlık verip toplumu istenilen yönde eğitmek için iktidar tarafından kullanıma sokulmaktadır (Althusser, 2014: 50–54).

‘Sanatta Dirijizm’ bir yandan doğrudan iktidarın sanata müdahalesini, sanatı ideolojisine göre planlayıp yönlendirmesi ve koşullandırmasını ifade ederken, diğer yandan sanatın ideolojik bir aygıtla dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Bu çeşitli kavramlarla da ifade edilebilmektedir. Dirijist yöntemi ifade eden kavramlar arasında, belli politik ve ideolojik değer ve öğretilerle biçimlendirilmiş, belli politik-ideolojik hedefleri barındıran sanat anlayışı anlatan ‘güdümlü sanat’, bireyi bilinçli ve amaçlı eylemlerde bulunmaya yönlendiren dürtü olan ‘motivasyon’ ve belli bir öğretilerle bireylerin manipüle edilerek seçim yapmaya ve ideolojik amaçları takip etmeyi ifade eden ‘endoktrinasyon’ önemli bir yer tutarlar (Aydemir, 2017: 12–14).

“Sonuç olarak, bireysel davranışları ve bireysel oluşları sınırlandırmak için tasarlanan dirijist girişimler, sanat gibi özgürlükten ve farklı alandan beslenen edim ve etkinlikleri dahi oluşturan itaat algısının gerektirdiği şablona rahatlıkla indirgeyebilmektedirler.” (Aydemir, 2017: 14).

Sanatta Dirijizm'e Örnekler

Sanat insan varolduğu sürece yani düşünme yetisi, hisleri varolduğu sürece üretilmeye devam edilecektir. Başlarda sadece mağara duvar resimleri, küçük süs eşyaları iken günümüzde ne kadar çeşitlendiği görülmektedir. Her gelişen teknoloji ile sanatın geliştiğini görülmektedir.

Sanat, içinde varolduğu kültürün düşünce biçimi ile şekillenmiş ve bütünleşmiş, içinde bulunduğu kültürün dizgelerini ileriye taşımıştır. Bununla birlikte toplumda bir estetik haz uyandırıp, ortak duygu ve heyecan yaşatarak toplumsal bütünleşmeye katkı sunmuş ve aynı zamanda bir eğitim aracına da dönüşmüştür (Aydemir, 2017: 16).

“Kuşkusuz sanat insancıl duyguları geliştirdiği gibi belli ilke, amaç ve hedefler doğrultusunda toplumu düzenleyici ve bütünleştirici işlevi de söz konusudur.” (Aydemir, 2017: 17).

Sanatın toplumu düzenlemesi ve bireylerde ortak bilinç oluşturma açısından kullanılabilir olmasından dolayı tarih boyunca iktidarları sanatı amaçları doğrultusunda kullanmaya kullanıp yönlendirilmesine, onu bir güç aygıtına dönüştürülmesine yol açmıştır.

Devleti yöneten iktidarların sanata dolayısıyla sanatçıya müdahalesine ya da sanatı araç olarak kullanmasına verilebilecek örnekler geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu anlamda sanatta dirijizmin tarihsel arka planını da bir hayli zengin ve çeşitlidir.

Pagan dünyada insanı tabiat güçlerini kutsallaştırmış, bu güçlerin barındığına inandıkları canlı cansız bütün varlıkların tasvirini yapmış ve yaşamını buna göre şekillendirmiştir. Bu aşamada biçim ile öz birbirinden ayırt edilmediğinden pagan dünyada tasvir kutsalın kendisi ile eşit sayılmıştır. Yaptıkları tasvire tapan pagan dünyanın insanı bu yolla kötülüklerden korunacağına, toprağın bolluk ve bereketini sağlayabileceğine inanmıştır.

Tek tanrılı dinlerin dünyada egemen olması ile birlikte pagan insanın yaptığı tasvirlerle put olduğu iddiasıyla bir savaş açılmıştır. Bu savaş ilk olarak Tevrat'ta açık biçimde görülmektedir. “Kendin için oyma put, ne yukarıda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın yahut yerin altında sulara olanın suretini yapmayacaksın, onlara iğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin.” (Kitabı Mukaddes, Çıkış, 20, 4-5-6) diyen Tevrat'ın Tanrı'sı tabiatüstü bir varlıktır (Gombrich, 1992: 89).

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde Musa dinini dinlerinin bir öncüsü ve habercisi olarak gören ilk Hristiyanlar tarafından Tevrat'ın tasvir yasağı kabul edilmiştir. Fakat Hristiyanlık bir devlet dini olunca inançlarını açığa vuracak ve yayacak sembollerini yaratmakta herhangi bir sakınca görülmemiştir. Yahudiliğin aksine, Tanrı'nın insan sevgisi nedeni ile yeryüzüne indiğine inanan Hristiyanlar için Hristiyanlık suret tasvirciliğine açık bir inançtır (Gombrich, 1992: 90).

Batıl inançlarla beslenen pagan kültürün Hristiyanlığın içine sızması, Hristiyanlığı ikiye bölen resim kavgasını başlatmıştır. IX. Yüzyıla kadar süren bu kavga ruhla maddeyi birleştiren Tanrı anlayışı Hristiyan dünyasında Gotik, Barok vb. gibi çeşitli sanat akımlarının doğup gelişmesine yol açmıştır.

Tevrat'ın aksine İslamiyet'in kutsal kitabı Kuran-ı Kerim'de resmi yasaklayan herhangi bir ayetle karşılaşmamaktadır. Sadece put yasaklanmıştır. Fakat Müslüman toplum tasviri puttan ayırmamıştır. İslam dininin resim konusundaki görüşü Hadis'le açıklığa kavuşmuştur. Canlı varlıkların resminin yapılması Allah ile boy ölçüşmeye kalkışmak anlamına geleceğinden, resim yapanların Kıyamet Günü, resimlerine can vermeyi başaramayacaklarından dolayı cehennem azabı çekecekleri bildirilmiştir. Cansız nesneler ile bitkiler bu Hadis'in dışında bırakılmıştır. Böyle olmakla birlikte İslamiyet'in ilk yüzyıllarında resim yasağı yoktur (İpşiroğlu, 2009: 15–21).

Sinema sanatı da dirijizimden nasibini alan sanat dallarından biri olmuştur. Bu da özellikle “sansür” ile başlamıştır. Sinemada bu sansür iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Birincisi “Filmdeki siyasal düşünce ifadeleri üzerinde devletin yönettiği kontrol sistemleri”, ikincisi ise “Film endüstrilerinin filmlerin içeriğinin kendi ulusal kültürlerinin ahlaksal, sosyal ve ideolojik ilkelerine uygunluğunu sağlamak için işlettikleri kendi kendini düzenleme sistemleri.” olmuştur.

Devletin iktidar tekeliyle uygulanan sansür biçimleri 20. Yüzyılda savaş gibi ulusal olağanüstü durumlar ile ulus-devlet yaratma girişimlerinde ve ideolojiyi empoze etme durumlarında daha çok ortaya çıkmıştır (Maltby, 2008: 276).

1922 yılında iktidara gelen Mussolini’nin faşist hareketi 1925 yılına gelindiğinde artık totaliter bir devlet kurmuştur. 1924’te kurulan Sinema ve Eğitim Birliği Ulusal Kurumu’nu denetimine alan rejim sinemaya müdahale ederek kendisine sinematografik enformasyon tekeli yaratarak belgesel ve haber filmleri üretmiş ve haber filmlerinin gösterimini zorunlu kılmıştır. Sinemayı tekeline alan faşist rejim ideolojisini günün gerçeklerinden uzaklaştırdığı halka anlatma için “Kara Gömlek” “Denizin Üstündeki Şafak”, “Yaşlı Nöbetçi” ve “Kefaret” gibi faşist devrimi anlattığı filmler yapmıştır. Ayrıca Yurtsever veya Askeri filmler, İtalya’nın “Afrika Misyonu”yla ilgili, Kostümlü Dramalar ve Anti-Bolşevik ve Anti-Sovyet filmleri gibi 1930-1943 yılları arasında 30 film çekilmiştir (Morandini, 2008: 406–408).

II. Dünya Savaşı ile birlikte İngiltere’de parlamento film yapımcılarına “Britanya ne uğruna savaşıyor, nasıl savaşıyor, savaşı kazanmak için özverinin gerekliliği” ile ilgili temalar önermiş ve Filmlerin Enformasyon Bakanlığı Film Dairesi’nin güvenlik soruşturmasına tabi tutmaya karar vermiştir. Bu dirijist mantığın nedeni sinemanın toplumsal rolü ve kamuoyu üzerindeki etkisi olmuştur (Lant, 2008: 415).

“Nasyonal Sosyalist yaşam tasarımlarında görsel ve işitsel mekanizma, insan faaliyetlerini gözetleme ve fiziksel dünyaya egemen olma girişimleri için can alıcı bir rol oynadı. Adolf Hitler ve onun propaganda Bakanı Joseph Goebbels, sinemanın duyguları harekete geçirip zihinleri hareketsizleştirme, güçlü yanılsamalar ve tutsak izleyiciler yaratma yeteneğinin farkındaydı.” (Rentschler, 2008: 429).

Hitler 1933’te iktidara gelince ilk işi, kamusal imgelemi kendi eğilimlerine uygun bir biçimde şekillendirmek olmuştur. Dünya görüşünü halka benimsetmek için sinemadan da faydalanmak amacı ile çoğu ilerici ve bağımsız sinemacıyı Almanya’dan uzaklaştırmış onların yerine itaatkâr olanlar getirilmiştir. Nazi sineması bir dönüşüm alanı, duyguyu biçimlendirip yeni bir erkek imgesi yaratmak için uygulanan bir sanat ve teknoloji biçimi olmuştur (Rentschler, 2008: 430).

“Bana Potemkin Zırhlısı gibi bir film yapın” emri veren Hitler Yönetmen Leni Reinfenstahl’a “İnancın Zaferi”, “İradenin Zaferi” ve “Özgürlük Günü: Ordumuz” isimli üç belgesel film sipariş etmiştir. Nazi rejiminin tüm kurum ve örgütleri bütün yaşamı koordine etmeye çalışmıştır. Propaganda Bakanlığı film senaryolarını denetlemiş, stüdyo yapımlarını gözetim altında tutmuştur (Aydemir, 2017: 22).

Sovyet Sinemasına gelince burada da durum pek farklı değildir. 1920’lerin sonlarına kadar altın çağını yaşayan, dünyada haklı bir üne sahip olan Sovyet Sineması, 1928-1932 yılları arasında yaşayan Stalinistlerin “Kültür Devrimi” diye adlandırdığı mütevazı çoğunluğun yok edildiği kültürel alandaki değişimlerle birlikte büyük gerileme yaşamıştır. 1934’te kabul edilen SSCB’nin resmi sanatsal uygulaması olan “Sosyalist Gerçekçilik” Kültürel devrimin bir sonucudur. Sosyalist Gerçekçilik tüm sanatlar için bir uygulama haline gelmiştir. Sinema da bundan payına düşeni almış, partinin elini yapımlarda hissetmiş bundan dolayı yapımlar sayısal olarak düşmenin yanında, üslup çeşitliliğindeki daralmayı da hissetmiştir. Savaş döneminde birliğe bağlı her ülkede sinema devlet tarafından daha fazla kontrol edilip bir propaganda aracı halini almıştır. Bu filmler halkı bir araya getirmek ve eğitmek ile lider kültürünü yüceltmek için bir silah olarak kullanılmıştır (Aydemir, 2017: 23; Kenez, 2008: 446-454).

Türkiye’de ise Başkumandan Vekili Harbiye Nazırı Enver Paşa bir gezi sırasında, Alman ordusunda bir sinema kolunun kurulduğu ve bu birimin savaş sırasında çektiği filmlerle belgeler oluşturduğunu görmüş, böyle bir birimin Türk ordusunda da olması için emir vermiş ve böylece ilk kurumsal sinema başlamıştır. Ordu bünyesinde kurulan Merkez Ordu Film Dairesi için üst düzey subaylardan oluşan kurulun hazırladığı tüzük nasıl filmlerin çekileceğini belirlemiştir. Bu tüzüğe göre önemli olaylarla ilgili, cephelede savaşan birliklerin harekâtı, Askeri fabrikaların çalışması, Müttefiklerin gönderdiği yeni silahların kullanımı ve manevralarla ilgili filmler çekilecek ve gösterilecektir.

I. Dünya savaşında Osmanlı’nın yenilgisiyle ülke işgal edilmiş ve Anadolu’da Kurtuluş Savaşı başlamıştır. Kurtuluş Savaşı’nın kazanılması ile birlikte bu dönem milli duyguları ve Kurtuluş Savaşı’nın halka anlatıldığı “Ateşten Gömlek”, “Ankara Postası”, “Bir Millet Uyanıyor” gibi filmlerin yanı sıra Sovyet yönetmen Sergey Yutkeviç “Ankara Türkiye’nin Kalbi”, Ester Şub ise “Türk İnkılabının Terakki Hamleleri” adlı filmleri çekmişlerdir (Odabaş, 2012: 205–210; Özön, 1970: 11).

Tiyatro açısından verilebilecek örneklerin başında Ortaçağ dönemindeki kilisenin tiyatroyu önce engellemesi, ardından da onu kendi doğruları yönünde bir aygıtla dönüştürmesi serüveni gelmektedir. Bu çağda kilise tiyatroyu zararlı, pagan kültürünün ürünü görüp engellemeye çalışmıştır. Kilise ve dinsel kurulların tiyatroyu yasaklayan kararlar almalarına rağmen tiyatronun halk içinde gizliden gizliye yaşadığını fark etmiş, Hristiyan öğretisini halka daha kolay öğretmek amacıyla, Kutsal Kitaptan bölümleri oyunlaştırarak kilise içinde oynamışlardır. Tiyatronun biçim ve içeriğine müdahale eden kilise tiyatro tarihine, nitelikçe döngüsel oyunlara en yakın olan din-dışı biçim olan ‘Moralite’ ve ‘İbret’ oyun türlerini kazandırmıştır (Aydemir, 2017: 21; Brockett, 2000: 125; Şener, 1998: 74; Konur, 2001: 24).

Dinsel oyunların içindeki din dışı unsurlar, Paris’te 1548 yılında saray tarafından yasaklanmış, Paris ve çevre kentlerde oyun oynama ve başka topluluklara oynatma izni Confreire de la Passion adlı kardeşlik cemiyetine verilmiştir (Konur, 2001: 25; Brockett, 2000: 221).

İngiltere’de VII. Henry King’s Men adlı tiyatro topluluğunu himaye ediyor, İtalya’da soylular saray ve konaklarda inşa ettirdikleri sahnelerde oyunlar oynatıyor, buradan da profesyonel Commedia dell’arte toplulukları ortaya çıkmıştır (Konur, 2001: 25).

1658’de taşrada topluluğu bulunan Moliere saraya çağrılıp temsiller izledikten sonra Kralın Topluluğu “Troupe du Roi” adı altında Palais Royal’e yerleştirilmiştir.

Rusya’da ise Çariçe II. Yekaterina 1773’te Bolşoy Tiyatrosu’nu 1779’da oyuncu, dansçı ve şancı yetiştirecek okulun kurulmasını emretmiştir (Konur, 2001: 27–29).

19. yüzyıl ile birlikte “ulusal bilinç” düşüncesi tüm Avrupa’da hâkim olmaya başlamıştır. Fransız ihtilali Fransa’dan başlayarak “ulus” düşüncesini bütün Avrupa’ya yaymıştır. İhtilalde yarısı Fransızca bilmeyen bir halkta zamanla dil birliği oluşmuş, İtalya’da birleşme süreci tamamlanmış, yüzyılın son çeyreğinde Otto Bismark tarafından Alman Birliği oluşturulmuştur. Bu dönem boyunca devletlerin tiyatrolara desteği artarak devam etmiştir (Aydemir, 2017: 21–22; Konur, 2001: 30).

Bu yüzyılda Paris (Napolyon) Hükümeti tiyatrolardaki kontrolü ellerinde tutabilmek adına yetki verdiği topluluk sayısı 8’den 1855 yılında yirmi sekiz olmuştur. Devlet ve tiyatro ilişkisi açısından bu döneme ilişkin en önemli belge, askeri ve siyasi açıdan zor bir dönemde Napolyon’un üzerinde çalıştığı “Moskova Kararnamesi”dir. Bu kararname yakın dönemlere kadar Fransız tiyatrosunun işleyişinde ana gövdeyi oluşturmuştur (Konur, 2001: 31–32; Brockett, 2000: 400).

“1812 yılında, Moskova Kararnamesi’yle resmi olarak ilan edilen 101 yeni yönetmelik doğrultusunda Napolyon, tiyatroyu bilinen bazı problemlerinden kurtarmayı amaçlamıştı. Ayrıca, oluşturulan bir fon sayesinde açıklarını kapatma garantisi veriliyordu.

Görünüşte, topluluk politikalarını aktörlerin belirlemesine karşın, mutlak kararlar alması, yine de, Yasama Meclisi temsilcisinin yerini alan diğer bir görevlinin kontrolünde gerçekleşiyordu.” (Brockett, 2000: 400).

Doğuya baktığımızda ise tiyatrodaki dramatik tür bilinmediğinden epik ve anlatı türleri gelişmiştir. IX. yüzyılda hikâye anlatıcısı Nakkal’ın Milliyetçi İranlılar elinde bir savaş aracına dönüştüğü görülmüştür. Eski kahramanlıkların parlak çağları dile getirilerek Araplara ve yabancı buyrukluğa karşı halk kışkırtılmış, daha sonra ise Şii inancı yayma amacı ile hareket edilmiştir. Nakkal’ların iki türü vardır: Rüzehân’lar ki Muharrem’in ilk on gününde Kerbela olaylarını anlatırlardı, bir de Peygamber ailesinin başından geçen acıklı olayları gösteren bir perde asarak bunun önünde hikâye anlatan Perdedarî’ler, ya da Şemail gerdan (And, 1985: 223).

Meddahlar üzerine yabancı tanıkların da bilgi verdiği görülmektedir. Bu bilgiyi aktaran tanıklardan biri XVIII. Yüzyılda meddahların kahvede saatler süren hikâye anlatımında, kimi kez sanki resmi bir haber kaynağı gibi, hükümet çevrelerince siyaset yapmaları için görevlendirildiklerini sultan ya da vezirlerin yeni kararlarını halka anlattıkları, bir çeşit gazete yerine geçtiklerini söylemektedir (And, 1985: 231).

Batı tarzı sahne sanatının ülkeye girişi devlet desteğiyle olduğu görülmektedir. 3.Selim yenilik hareketlerine büyük bir önem göstermektedir. Askeri ve Mimari alandaki yenilikleri takip ettiği gibi sahne sanatları ile ilgilenen 3.Selim 1797 yılında Topkapı sarayında yabancı bir opera heyetinin temsilini izlemiştir (Sevengil, 1969: 15–16).

1824-1828 yılları arasında 2. Mahmut bir saray orkestrası kurmuş, saraydaki bu orkestra teşkilatında değerli Türk sanatçıları yetiştirmiştir. Ayrıca bu sayede İstanbul’da opera ve tiyatroların yaygınlaşması başlamıştır (Sevengil, 1969: 57–58).

19. Yüzyılın ilk yarısında Venedikli M. Giustiniani tarafından Beyoğlu’nda yaptırılan Fransız Tiyatrosu yabancı elçilerin yanısıra Osmanlı hükümeti tarafından da korunmuştur (Sevengil, 1969: 18).

Yeni yeni oluşmaya başlayan tiyatro izleyicisini kendi tiyatrosuna çekmek isteyen ve Tiyatro Osmani’yi (Osmanlı Tiyatrosu) kuran Güllü Agop temsillerini Türkçe vermiştir. Yaptığı işi kökleştirmek isteyen Agop hükümete başvurmuş, Türkçe vodvil, komedi, trajedi oynatma hakkını tekeline almıştır. Kasım 1870 yılında bu hakkı Agop’a veren ise Sadrazam Ali Paşa’dır ve bu hak 17 yıllık bir süreyi kapsamıştır (Sevengil, 1968: 64).

Böyle bir hakkın verilmesine rağmen, oynadığı “Çerkes Özdenleri” piyesi Abdülhamit’in yersiz korkuya kapılmasından dolayı oyun yasaklanmış ve Gedikpaşa Tiyatrosu binası yıkılmıştır (Sevengil, 1968: 106).

Ahmet Vefik Paşa hamiliğindeki Bursa Tiyatrosu’nun başındaki Fasulyacıyan, paşanın azlinden sonra sorguya çekilmiş, Ahmet Vefik Paşa hakkında da soruşturma başlatılmıştır. Soruşturma maddelerinden biri konumuz açısından önemlidir (Sevengil, 1968: 127).

“Madde: 11- Cehalet içinde yüzen ehaliye maarif’i yayacağı yerde gayretini tiyatronun idaresine hasretmiştir. Kız mektebi muallimi İbrahim Efendiye akterislere hoca tayin ederek halkın ondan nefret etmesine ve bu yüzden birtakım kızların mektebi bırakmalarına sebep olmuştur.” (Sevengil, 1968: 130).

1908 yılından itibaren milli bir tiyatro kurma hayalleri başlasa da en önemli girişim 1914 yılında İstanbul belediye başkanı Cemil Paşa (Topuzlu)’dan gelmiştir. Andre Antoine bir sözleşme yapılması için belediye encümenine yazdığı yazı çok önem arz etmektedir (Sevengil, 1968: 178-179).

“Tiyatro sanatı medeni memleketlerin hepsinde derece derece ilerleyerek bugün güzel sanatlardan sayılacak kadar yükselmiştir; esefle söyleyelim ki, bizde bu zamana kadar

genel görünüşü ile garip ve bazan da münasebetsiz şekiller göstermekten geri kalmamıştır. Bu sanatın varlığından faydalanılacak bir şekle sokulması, memleketimizin bu cihetteki eksikliğinin giderilmesi ve medeniyet vasıtalarından birinin daha tamamlanması düşünülmüş, bu sebeple Belediye Meclisi'nden üç bin lira ödenek alınmıştır." (Sevengil, 1968: 180).

Böylece Darülbeydi kurulmuştur. Bu kurumun altında tiyatro ve musiki bölümleri kurulmuş ve eğitimlere başlanmıştır. 14 Mart 1916'da musiki bölümü kapatılmış, 15 Haziran 1916 Bakanlıkta yapılan toplantı sonrası Dar-ül Elhan adı altında okul olarak açılmıştır (Sevengil, 1968: 220–221).

Bir ara kapanma tehlikesi ile karşı karşıya kalan Darülbeydi, dönemin belediye başkanı İsmail Bey'in (Canpolat) yeni bir yönetmelik hazırlatmasıyla bu tehlikeyi atlattır. Bu yönetmelikle sadece bir okul olmaktan çıkıp profesyonel bir tiyatro kimliğini kazanan Darülbeydi'nin amacı, sanatçı ve oyun yazarı yetiştirmek, halkın tiyatro beğenisi ile kültürünü arttırmak olmuştur (Nutku, 2015: 34–35; Ahmet, 1934:36).

1920 yılına gelindiğinde Darülbeydi sanat okulu görevini kaybetmiş olduğundan Meclis idare reisi Nuri Bey yeni bir yönetmelik hazırlamıştır. Bu yönetmeliğin I. Maddesi Darülbeydi'nin kimliğini "Darülbeydi; Osmani terakkiyatı hazıraya göre bir temaşahane vücade getirilerek bilhassa edebi temaşa eserlerini temsil ve bu sayede halkın zevki temasasını tenmiye eylemek maksadiyle teşkil edilmiştir." şeklinde açıklamaktadır (Ahmet, 1934: 106).

1921 yılına kadar Türk Tiyatrosu'nda Müslüman kadınların rol alması yasaklanmıştır. Bunun nedeni ise İslam adetlerine aykırı olmasıdır. Müslüman olmayan kadınların ise sahneye çıkmasında herhangi bir sorun yaşanmamıştır. Darülbeydi Afife, Behire, Memduha, Beyza ve Refika hanımları öğrenci olarak kabul etmiş fakat sahneye çıkarmamıştır. 1920-1921 tiyatro sezonunda "yamalar" oyununda Emel rolü ile sahneye çıkmış bunun sonucunda İstanbul Belediye Başkanlığı Darülbeydi yönetim kurulu Başkanlığı'na yazı göndererek Müslüman kadınların sahneye çıkarılmamasını emretmiş daha sonra da Afife Hanım (Jale) Darülbeydi kadrosundan çıkarılmıştır (Ahmet, 1934: 136–138). Aynı tarihlerde İçişleri Bakanlığı da Müslüman kadınların sahneye çıkarılmasını yasaklamıştır (Nutku, 2008: 305).

Cumhuriyetin ilanıyla Türk Tiyatrosunda yeni bir dönem başlamıştır. Türk kadınları sahnede yerini almış, tiyatro genç cumhuriyetin desteğini kazanmıştır. Cumhuriyetin ilanından hemen önce 12 Temmuz 1923 tarihinde İzmir'e turneye çıkan Darülbeydi sanatçıları Mustafa Kemal tarafından kabul edilmiştir.

"Türk hanımlarıyla birlikte geldiğimize pek memnun oldum. Onları güzel şiveleriyle sahnede dinlemek pek zevkli olacak.... Darülbeydi bu memleketin sanat hayatında çok sevimli ve çok sevilen bir çiçektir. Türk hanımlarının katılmasıyla bu çiçek daha serpilecek, daha sevimli hala gelecektir." diyen Mustafa Kemal devletin tiyatroya gereken önemi vereceğini ve Türk kadınlarının sahneye çıkmasını sağlayacağını da eklemiştir. Böylece aynı yıl Bedi Muvahhit ve Neyyire Neyir Hanım sahneye çıkmışlardır. Bu süreçteki hedef ise, halkın eğitilip kültür düzeyinin yükseltilmesi, milli bir tiyatronun geliştirilmesi ile Atatürk ilkelerinin tiyatro sahnelerine yansımaları sağlamaktır (Uluskan, 2010: 422–423).

Türkiye'nin ilk dramaturgu olarak kabul edilen Atatürk oyunlar ısmarlamış, yazarlara konular önermiş, yazılan metinlerde düzeltmeler yapmış ve aynı zamanda oyun provalarında bulunmuştur. Bu çalışmalarda dilin Türkçe olmasına, metinlerin edebi yönüne düşünce yapısına ve metnin vereceği mesaja önem vermiştir. "Bay Önder", "Taş Bebek" ve "Ülkü Yolu" adlı oyunları çalışmış, bu oyunlarda dilin sadeliği, anlaşılabilirliği ve Türkçe olmasına özen göstermiştir. Bu oyunların en önemli özelliklerinden biri en az önemli bir kadın karakterinin bulunmasıdır. Böylece bu kadın karakteri üzerinden halka sahnelerden de mesaj verecektir (Uluskan, 2010: 423–424).

1926 yılında İstanbul belediye başkanı Muhittin Üstündağ'ın etkisi ile yeni bir düzenleme yapılmış ve Darülbeyatı İstanbul Belediyesi'ne bağlanmıştır. 1931'de İstanbul Belediyesine bağlı bir kurum statüsüne kazanmış ve 1934'te Şehir Tiyatrosu adını vermiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, ama özellikle 1927 yılından itibaren ülkenin her yerinde tiyatro kurma girişimleri başlamıştır. 1930 yılında Belediyeler Yasası'nın 15 maddesinin 59. Fırkası belediyelere tiyatro binası yapma ve tiyatro topluluğu kurma hakkı tanımıştır. Hükümet bu çalışmaları desteklemiştir (Nutku, 2015: 80–85).

“Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana, Ankara Hükümeti, tutucu ve ilkel Anadolu köylüsünü yetiştirmek ve yeni Türkiye'nin batıya yönelişindeki tutumunu Anadolu halkı arasında yaymak için tiyatronun –sinemanın tersine- çok etkili bir değer gücü taşıdığını anlamış durumdadır. Bu yeni tiyatronun sanatçıları yoluyla batının çeşitli anlayış ve törelerini yaymak ve yine batının anlayışını işleyecek bir oyun yazarları kuşağı ortaya çıkartmak Ankara Hükümeti'nin tutumu içindedir.” (Nutku, 2015: 85).

Yeni kurulan ulus-devlet ideolojik yapılanması için kurumlarını da oluşturmuştur. Bu kurumlar aracılığı ile halka ulaşmaya çalışmış, yeni yapılanmayı, devrimleri anlatma ve benimsetme girişimlerine başlamıştır. Bu kurumların başında Halkevleri gelir (Aydemir, 2017: 69).

“Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilke ve ülkülerinin tiyatrodaki yansıması bulması sonucu, Atatürkçülük ile tiyatro arasında uyumlu bir koşutluk sağlanabilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı temel ilkesi Cumhuriyetçilik – Laiklik - Devletçilik - Devrimcilik - Halkçılık - Milliyetçilik, yine tek parti döneminde, 1937'de Anayasa'nın 2. maddesi olarak benimsendi. Bunların her biri gerek tiyatro eserlerinde, gerekse tiyatronun çeşitli yönlerinde uygulama alanları buldu. Türk ulusunun erdemleri, ülküleri, değerleri eski tarihten alıntılarla gösterildi. Devrimlerin korunması ve övgüsü de çeşitli oyunlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Yurt sevgisini, bu sevgide Türk kadınının esirgemezliğini gösteren oyunlar da yazılmıştır.” (And, 2014: 156).

Atatürk inkılaplarının “ulusal kültür yaratma, yayma çabalarının halka açılan kapıları” olarak nitelenen Halkevleri, köy ve kasabalarda bulunan Halkodaları aracılığı ile temsiller gerçekleştirerek, devrimleri halka ulaştırmaya çalışmıştır (Kili, 1981: 178).

Halkı tiyatro aracılığı ile yetiştirmek üzere partice kabul edilen eserleri oynamak, kukla, karagöz, ortaoyunu gibi ulusal oyunları düzenleyip bunlardan halk terbiyesi bakımından yararlanmak, gezici veya yerli, sesli veya sessiz sinemalardan yararlanarak halkın kültürel ve artistik sevgisini yükseltmek, gibi görevleri üstlenen Halkevinin temsil kolu, belli amaçlar doğrultusunda yazılmış piyeslere yer vermiştir. Bu da çok sayıda oyunun yazılmasında önemli bir rol oynamıştır.

“Türkiye'nin kültür politikasını oluşturmak, çağdaşlaşmak adına yapılan tiyatro olayında, oyunların temaları, tezleri, üslupları salt propagandist çizgide olmayıp, sanatın büyüsel gücüyle eritilebilseydi olayın işlevi ve bugün Türk Tiyatrosu çok daha ileri olabilirdi.” (Uluskan, 2010: 465).

Birer kültür merkezi gibi çalışan Halkevleri ve Halkodaları aynı zamanda birer parti organı gibi çalışmışlardır. Yeni bir ruhun doğuşunda, oynanan oyunların ve Halkevleri gösterilerinin büyük bir etkisi ve yararı olmuştur. İçişleri Bakanlığı bu amaçla Anadolu'yu gezen özel tiyatro toplulukları ile tuluat tiyatrolarından yararlanmayı düşünmüştür. Hükümet hem bu tiyatro topluluklarının gelişigüzel oynadıkları oyunların olumsuz etkilerinden halkı kurtaracak, hem de onların ülkeyi gezmesinden yararlanarak halka bu yeni ruhun aşılması için topluluklardan yararlanacaktı. Bu dönemde özel tiyatrolar da, resmi ideolojinin tanıtılması, yaygınlaştırılması ve benimsetilmesi amacıyla Anadolu'ya Turne yapmaları İçişleri Bakanlığı tarafından desteklenmiştir. Halkevleri ise Temsil Şubelerine ait sahnelerin kullanımı konusunda bu tiyatrolara yardımcı olmuştur (Aydemir, 2017: 93–94; And, 2014: 157).

“Aslında, hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan ve onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu’nun temelleri atılmak istenmiştir (And, 2014: 157).”

Bu dönem aynı zamanda sipariş oyunların dışında sahnede oynanabilecek piyesler yazılmasını sağlamak amacı ile yarışmaların düzenlendiği bir dönemdir (Aydemir, 2017: 101).

“Çhp’nin ve dolayısıyla devletin ideolojik aygıt olarak kullandığı tiyatronun gerek İnkılap oyunları aracılığıyla gerekse Temsil Şubelerinin çalışmalarıyla, o zamana dek hiç olmadığı kadar topluma ulaştığının altı çizilmelidir.”(Aydemir, 2017: 91).

Bu dönemin önemli diğer bir gelişmesi de Devlet Tiyatrolarının kurulmasıdır. Milli Musiki ve Temsil Akademisi’nin kuruluşu Ankara Devlet Konservatuvarı’nın temeli olmuştur. Atatürk’ün modern Müzik ve tiyatro anlayışının oluşturulması için Milli Eğitim Bakanlığına talimat vermesi ile akademi çalışmalarına başlamıştır. Mezuniyet töreninde Maarif Vekili Hasan Ali Yücel’in söyledikleri konumuz açısından önemlidir.

“Tiyatro ve Opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. Onun içindir ki memleketimizin her vaziyette Müdafaası için, her türlü fedakârlığı yapmakla uğraştığımız şu anlarda, sanatın bu şubesindeki inkişafına da, onu durdurarak değil, bilakis yürüyüşüne hız vererek devam ediyoruz.” (Birkiye, 2012: 81).

Bu dönemde Devlet Tiyatroları’nın amacı şöyle belirlenmiştir.

“Devlet Tiyatro’sunun amacı Türk Musikisi ve dram sanatının gelişmesini ve yayılmasını sağlamaktır. Çalışmalarında halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek esastır. Bu maksatla Devlet Tiyatrosu musikili ve musikisiz her çeşit sahne ve temsil faaliyetleri ve konserler tertip eder.” (Konur, 1987: 322).

1949 yılında bu madde yasa tasarısından çıkarılmış olsa da günümüze kadar bu amaç doğrultusunda Devlet Tiyatroları’na maddi kaynak aktarılmaktadır (Konur, 1987: 321–327).

12 Eylül İhtilali ve Tiyatro

İhtilal, sözlük anlamıyla; “bir devletin siyasal, toplumsal ve ekonomik yapısını kökünden değiştirmek amacıyla girişilen silahlı halk hareketidir.” Bunun ordu tarafından yapılması ise darbedir. Darbe “ Bir ülkede askeri kuvvetlerin silah yoluyla yönetime el koyması” şeklinde tanımlanmıştır. Her darbe uygulayıcıları tarafından meşrulaştırılmak amacı ile ihtilal olarak ifade edilmiştir.

Ülkemizde neredeyse her on yılda bir darbe yaşanmıştır. 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 Muhtırası, 12 Eylül 1980 darbesi, 28 Şubat 1997 post-modern darbe 15 Temmuz 2016 darbe girişimi.

12 Eylül darbesi 1968’lerden başlayarak toplumda yükselen şiddet olaylarına ve ekonomik istikrarsızlığa son vermek iddiasıyla yapılmıştır.

Darbe ile birlikte siyasi partiler kapatılmış, birçok kitap, dergi ve gazete yasaklanmış, YÖK ile birlikte üniversitelerin özerkliği sonlandırılmıştır (Akin, 2017: 3). And (2014: 175) bu durumu tiyatro açısından olumsuz etkisini şöyle değerlendirmektedir.

“1981’deki Yüksek Öğretim Yasası ile kurulan Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) ile tüm üniversite sistemimiz alt üst olarak, tüm yükseköğretim kurumları YÖK şemsiyesi altına girdi. Tüm konservatuarlarda (9 yaşındaki çocukların bulunduğu bale bölümleri de dâhil olmak üzere), sanatçı-öğretmenlere akademik aşamalar gözetilmeden, hiçbir yayma sahip olup olmadıklarına bakılmadan profesörlük, doçentlik gibi unvanlar bol keseden dağıtıldı. Böylece, tümü üniversiteler içinde yer alan pek çok tiyatro okulu oldu. Sonuçta; konservatuarlar daha iyiye gitmedi, en önemli çağdaş oyuncu yetiştirme yöntemleri bilinmediği ve bu konuda yetişmiş öğretim üyeleri bulunmadığı için, herhangi bir değişiklik ve iyileşmenin görülmemesi doğaldı.”

Bilime, bilimsel ve özgür düşüncüyü de etkileyen bu darbe sanat hayatını da olumsuz yönde etkilemiştir. Ülkenin kültür, sanat ve düşün hayatı ağır bir darbe almıştır. Pek çok sanatçı ideolojik görüşleri nedeni ile tutuklanmış, kimisi yurtdışın kaçmış, kimisi de kendisine uyguladığı otosansür nedeniyle eser yaratamaz olmuştur.

1960-1970 yılları arasında altın çağını yaşayan tiyatro, 70'ler boyunca süregelen şiddet olayları ve televizyon nedeni ile izleyici kaybına uğramış, 1980 darbesi ile birlikte sesi soluğu neredeyse kesilmiştir.

“Darbe sonrası dönemde tiyatrodaki toplumsallık düşüncesini kesmek için uygulanan en çarpıcı uygulamalardan biri de rejimin kendi anlayışı doğrultusunda oluşturduğu tiyatro kadrolarını, ekonomik anlamda rahatlatarak kendisine bağlamak ve dolayısıyla geniş toplumsal kesimlerden uzaklaştırma çabasıdır.” (Demir, 2016: 121).

Darbeyle birlikte yazarlar uzun süre yeni oyun yazamamış, yeni oyun yazarı uzun süre yetişmemiştir. Yazılan oyunlar genellikle iç dünyasıyla hesaplaşan insanla, mitsel ve kırsal konular etrafında dönmüştür. Yazarlar baskı altına alınmış, yazma edimleri sekteye uğratılmış böylece 60 ve 70'li yılların “toplumcu tiyatro”su neredeyse yok edilmiştir. İcracı konumundaki tiyatrolar için durum daha da vahimdir. Politik oyun oynayan tiyatrolar kapatılmış, ödenekli tiyatrolar da sansürden payına düşeni almıştır. 1990'lı yıllara kadar repertuvarlarında Brecht oyunlarına yer vermemişlerdir.

“Ülkemizde politik tiyatro 1980'lerde gerilemeye girmiştir. Ordu, 12 Eylül 1980 darbesi ile Süleyman Demirel'in Başbakanlığındaki Adalet Partisi hükümeti yönetimine el koymuş ve sanat dünyası bu gelişmeden olumsuz yönde etkilenmiştir. Bu dönemde biçimsel anlamda çağdaş, içerikte ise ilerici sosyalist dünya görüşü eksenindeki tiyatro eyleminin gelişimi, 12 Eylül 1980 darbesi ile tamamen bitirilmiştir. Bu gergin siyasi ortamda politik tiyatronun fazla gelişmemiş olması dönemin ifade özgürlüğünü baskılayıcı yapısının bir göstergesidir.” (Özmen, 2016: 425-426).

Darbe sonrası 70'lerin en verimli yazarlarından Vasıf Öngören yurtdışına kaçmış, Oktay arayıcı TRT'deki görevinden uzaklaştırılmış, Tuncer Cücenoglu sakıncalı ilan edilip oyunları bir süre oynanmamıştır. 70'li yılların “toplumcu tiyatro”su depolitizasyona uğratılmıştır. Erinanç (2008: 44)'ın da söylediği gibi “ 1980'li yılların Türk Tiyatrosu birkaç direnme örneği dışında çoğunlukla müzikli, danslı büyük prodüksiyonlarla geniş seyirci kitlelerini ve tiyatroyu, müsamere kışkacına alan depolitizasyonlara yenik düşer.”

Böylece ortaya Amerika özenticiliğine dayalı müzikaller ortaya çıkmıştır. ‘Hisseli Harikalar Kumpanyası’ buna bir örnektir sadece. Kimi oyunlar da müzik ve dans eşliğinde geleneksel oyunlara benzetilerek oynanmıştır. ‘Yedi Kocalı Hüzmü’ vb. gibi. Bu tarz oyunlar gazino kültürünün birer yansıması gibi kendini göstermiştir (Buttanrı, 2011: 585-586). Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi oyuncuların çekirdeğini oluşturduğu, kuruluşu ile büyük bir boşluğu dolduran, 1970 yılında Haldun Taner tarafından kurulan Devkuşu Kabare darbe döneminde gülmececinin kaynağını politik taşlamalardan hafifçe erotiğe kaydırmış, gazino sahnelerinde belden aşağı birkaç fıkra anlatan bir yapıya dönüşmüştür. Aslında kabare ironileri kuvvetli politik bir tür olagelmıştır fakat darbe döneminde zayıflatılarak susturulmuştur (Akın, 2017: 6-7).

Tiyatrolara yardım 1981 yılında yeniden gündeme gelmiştir. Bu yapılacak yardımın hangi çerçevede yapılacağını Kültür ve Turizm Bakanı İlhan Evliyaoğlu şöyle açıklamıştır:

“ ... Tiyatro dalında da bazı düşüncelerimiz vardır. Devlet ve belediye tiyatrolarının dışında özel olarak çalışan grupların bir kısmını milli amaçlara yönelterek çalıştırma yollarına yöneleceğiz. Bu suretle bunları devlet himayesinde tiyatro haline getirerek yardım yapmayı amaçlıyoruz.

Böylece bunların hayatîyetlerini muhafaza etmelerini ve Türk kültürüne hizmet etmelerini sağlamak istiyoruz. Tabiatıyla bunların oynayacakları piyeslerin hiçbir şekilde çarpık ve ideolojik olmasına da izin verilmeyecektir.”

Ayrıca milli kültür amaçları ve devletimizin politikası istikametinde oyun yazaran yazarları da teşvik etmek düşüncesindeyiz. Bu hususları yerine getirmek amacıyla bütçeye ödenek konulmuştur.” (Konur, 1987: 338).

1982’de özel tiyatrolara devlet desteği verilmeye başlanmıştır. Ancak yukarıda alıntılanan yazıda yazıldığı çerçevede oyun oynayan gruplara bu destek yapılmıştır. Devletin yardımının ideolojik olarak sakınca yaratmayan oyunlara verildiği yavaş yavaş anlatılmıştır. İlk örnekler ise AST’ın “Bir Halk Düşmanı” oyunu ile ahlaka mugayir konu işlediği düşünürler Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu’nun “Oğlum Çiçek Açtı” adlı projeler olmuştur (Birkiye, 2012: 87).

“Baskıların yol açtığı kaygılarla ciddi sorunları kucaklamaktan kaçınma çabası, tiyatro ürünlerini giderek cılızlaştırmış, ufku dar, düşünsel yanı zayıf, sıradan oyunlar, müzikle, dansla sulandırarak sergilenir olmuştur. Yaşanan gerçekleri sorgulayan tiyatro yapıtlarının yerini sudan güldürüler almaya başlamıştır.” (Şener, 1998: 223).

Bu ucuzlaşmayı reddeden, herşeye rağmen nitelikli oyun çalışan kimi özel tiyatrolar dirense de, gişe üretme kaygısı ve baskılar karşısında oyunlardaki kalite düşüşü Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları’nı da etki altına almıştır. Daha darbenin ilk günlerinde Şehir Tiyatrosu Genel Sanat yönetmeni görevden alınmış, onlarca sanatçısı sıkıyönetim yasası ile işten atılmış, kimi oyunların oynanması yasaklanmış, kimi oyunların provalarına asker gözetiminde devam edilmiştir. Sakıncalı olma ihtimali olmayan ve iktidarın tercihine uygun vodviller ile bulvar güldürüleri en çok tercih edilen oyunlar olmuştur (Şener, 1998: 245; Akin, 2017: 5).

Politik tiyatroların perde açmalarını resmi ya da gayri resmi emirlerle engelleyen, önemli oyunlara sahne olan Bakırköy Halkevi’ni yıkan bu darbe döneminde amatör tiyatro çalışmaları da sekteye uğramıştır (Şener, 1998: 231).

Devlet Tiyatroları’nda da bu dönemde yönetim el değiştirmiştir. Devlet tiyatroları Genel Müdürü olarak yirmi yıl görev yapmış olan Cüneyt Gökçer 1978’de iktidarın değişmesi ile birlikte görevden alınarak yerine Engin Orbey atanmış, 80 darbesi ile birlikte bu kez Ergin Orbey görevden alınmış yerine Cüneyt Gökçer tekrar Genel Müdür olarak atanmıştır (Şener, 1998: 235–236).

“12 Eylül iktidarının ideolojik olarak Cüneyt Gökçer’in görevde kalması için uygun bir ortam oluşturabilirdi. Nitekim darbe ile birlikte kurum içindeki muhalefet bir süreliğine sessizliğe gömülmek zorunda kaldı.” (Haşar, 2008:51).

Yöneticiler her şeyde olduğu gibi, tiyatrolara da bir “çekidüzen vermek” düşüncesiyle hareket etmişlerdir. Özellikle Devlet Tiyatroları’nda baskılar hissedilmeye başlanmıştır. Devlet Tiyatroları sanatçılarına kravat takma ve imza atma zorunluluğu getirmiştir (Savut, 2014: 103).

Orbey döneminde öne çıkan isimler, ciddi bir baskıyla karşı karşıya kalmışlardır. Orbey döneminde kurulan Dramaturgi Bürosu’nun çalışanları isimsiz bir ihbar mektubunda adları olduğu gerekçesiyle Emniyet’e alınıp sorgulanmış ve psikolojik işkenceye maruz kalmışlardır. Bir toplantıda Nazım Hikmet’ten dizeler okuduğu için Işık Yenersu ile Yücel Erten’in kurumla ilişkisi kesilmiş, İstemi Betil, Tarık Ünlüoğlu, Teoman Gülen ve Levent Özdelek isimlerde 6 aylık uzaklaştırma cezası almışlardır. 1402 sayılı yasa ile pek çok kamu kurumunda olduğu gibi, Devlet Tiyatroları’nda da işten çıkarmalar yaşanmıştır.

1982 Anayasası’nda devlet-tiyatro ilişkisi açısından önemli ifadeler yer almaktadır. Anayasa’nın 64. Maddesinde yer alan “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gerekli tedbirleri alır.” ifadeleri devlet sanat ilişkisine anayasal bir boyut kazandırmıştır.

Sonuç

İnsanlık tarihi bir değişimler, dönüşünler tarihidir. Bu değişim ve dönüşümler hangi nedenlerle meydana gelirse gelsin insanlar için yeni bir toplum yaratma sürecine evrilmiştir. Bu

doğrultuda yeni bir toplum ve yeni bir birey yaratabilmek için egemen güç kendi ideolojisi doğrultusunda harekete geçmiştir. Yeni bir toplum ve bu toplumu yönetmek için yeni bir ideoloji yaratmak öncelikle eskinin yok edilmesine ve bu yeni ile uyuşmayan toplumsal alışkanlıklar, davranışlar, inanç ve tutumların ortadan kaldırılmasına bağlıdır. Yeni toplum yaratmanın aşamaları yeni sistemin tüm unsurlarıyla ideolojik olarak insanlara benimsetilmesi ile son bulacaktır. Fakat toplumun bütününe ilgilendiren büyük çaplı değişimler ve dönüşümlerin bireylere tek tek ulaşarak gerçekleşmesi mümkün değildir. Bu nedenle aynı anda çok sayıda insana ulaşabilecek araçlara ihtiyaç duyulmuştur. Sanat özellikle tiyatro sanatı bu araçların başında gelmektedir.

Tiyatro ortaya çıktığı andan itibaren toplumsal yaşamın bir parçası olmuştur. İnsanların duygu ve düşüncelerine seslenerek onları etkileyebilme gücü ve aynı zamanda çok sayıda kişiye ulaşabilme imkânı tiyatroyu siyasal iktidarların ilgi alanına ve hedefine sokmuştur. Bu nedenle tiyatro sanatının sahip olduğu güç oluşturulmak istenen toplum ve ideolojinin kitlelerce benimsenmesi ve eski rejimin izlerinin silinmesi için etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Bağımsız bir tiyatrodan çekinen hâkim ideoloji, onu yok etmek işine pek gelmediği için ya işlevsiz kılmaya çalışmış ya da içine sızarak onu egemen gücün ideolojik düşüncesinin yayılması açısından etkin bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu politikalar günümüzde de varlığını devam ettirmektedir.

Kaynakça

- Ahmet, R. (1934). *Yakın çağlarda Türk tiyatrosu I*. Kanaat Kütüphanesi.
- Akın, B. A. (2017). “Türk tiyatrosunda 12 Eylül darbesini okumak”. *Turkish Studies*, 12(16): s. 1-24. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11899>
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. Alp Tümerterkin (Çev.). İthaki Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk tiyatrosu*. İnkılap Kitabevi.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983’e Türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.
- Aydemir, B. (2017). *Sanatta dirijizm, devrimden telkine halkevleri inkılap oyunları*. Mitos Boyut Yayınları.
- Birkiye, S. K. (2012). “Kültür politikaları, Türk tiyatrosu ve DT örneği”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0 (10), 78-107. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/18484/194687>
- Buttanrı, M. (2011). *Çeşitli yönleriyle tiyatro*. Osmangazi Üniversitesi Basımevi.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. Sevinç Sokullu, v.d (Çev). Dost Kitabevi Yayınları.
- Demir, F. (2016). *1980 sonrası Türk tiyatro edebiyatı*. Mitos Boyut Yayınları.
- Erinanç, A. (2008). “Depolitizasyonun kısa tarihi ve 12 Eylül’de tiyatro”. *Yeni Tiyatro Dergisi*, 12 Eylül Özel Sayısı. s.7.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın öyküsü*. Bedrettin Cömert (Çev.). Remzi Kitabevi.
- Haşar, S. (2008). *Bir Cumhuriyet kurumu olarak devlet tiyatroları, 1980 sonrası ortaya çıkan değişim politikaları ve devlet tiyatroları sanatçılarının geliştirdiği yeniden yapılanma çalışmaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, TC Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilimdalı İletişim Bilimleri Bilimdalı.
- www.İktisatSözlüğü.com

- İpşiroğlu, M. Ş. (2009). *İslam'da resim yasağı ve sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kenez, K. (2008). *Dünya sinema tarihi* içinde "Stalin dönemi Sovyet sineması". G. Nowell-Smith (Ed.). Kabalcı Yayınevi. 446-455
- Kili, S. (1981). *Atatürk devrimi*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit (2010). Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Konur, T. (2001). *Devlet-tiyatro ilişkisi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Konur, T. (1987). "Cumhuriyet döneminde devlet-tiyatro ilişkisi." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31(1-2). 307-359.
- Lant, A. (2008). *Dünya sinema tarihi* içinde "İmparatorluğun sonunda Britanya". G. Nowell-Smith (Ed.). Kabalcı Yayınevi. 415-429.
- Malkoç, E. S. (2004). *Modern dönem ütopyalarında dirijizm ve disiplin*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Maltby, R. (2008). *Dünya sinema tarihi* içinde "Sansür ve kendi kendini düzenleme". G. Nowell-Smith (Ed.). Kabalcı Yayınevi. 276-290.
- Morandini, M. (2008). *Dünya sinema tarihi* içinde "Faşizmden yeni-gerçekçiliğe İtalya". G. Nowell-Smith (Ed.). Kabalcı Yayınevi. 406-415.
- Nutku, Ö. (2015). *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya tiyatro tarihi 2*. Mitos Boyut Yayınları.
- Odabaş, B. (2012). Türk sinemasının kuruluşunda ordunun rolü, belge(sel) film ve kurtuluş savaşı filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 205-212.
- Özmen, Ö. (2015). "Türkiye'de politik tiyatronun gelişimi" *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 55, 1. s. 415-429.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk sinemacısı Fuat Özkınay*. Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Rentschler, E. (2008). *Dünya sinema tarihi* içinde "Almanya: Nazizim ve sonrası". G. Nowell-Smith (Ed.). Kabalcı Yayınevi. 429-438.
- Savut, E. (2014). *Türkiye'de sanat-siyaset ilişkisi bağlamında devlet tiyatroları örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilimdalı Kamu Yönetimi Programı.
- Sevengil, R. A. (1969). *Türk tiyatrosu tarihi II: Opera san'atı ile ilk temaslarımız*. Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1968). *Türk tiyatrosu tarihi III: Tanzimat tiyatrosu*. Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1968). *Türk tiyatrosu tarihi V: Meşrutiyet tiyatrosu*. Milli Eğitim Basımevi.
- Şener, S. (1998). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uluskan, S. B. (2010). *Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları*. Atatürk Araştırma Merkezi.