

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇOCUK TİYATROSU OYUN-TİYATRO- DRAMA
ANABİLİM DALI

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NDA
1935-1960 YILLARI ARASINDA SAHNELENEN BAZI YERLİ ÇOCUK
OYUNLARININ DİDAKTİK YAPISI
(6 OYUN ÖRNEĞİ)

Yüksek Lisans Tezi

Derya YILDIRIM

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Tülin Sağlam

Ankara, 2011

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇOCUK TİYATROSU OYUN-TİYATRO- DRAMA
ANABİLİM DALI

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NDA
1935-1960 YILLARI ARASINDA SAHNELENEN BAZI YERLİ ÇOCUK
OYUNLARININ DİDAKTİK YAPISI
(6 OYUN ÖRNEĞİ)

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Tülin Sağlam

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi:.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
BULGULAR.....	II
GİRİŞ.....	1
YÖNTEM.....	10
GENEL BAKIŞ	16
I. 1935-60 Yılları Arası Türkiye’de Sosyal Ve Siyasal Yapı.....	21
I. a.1924Anayasası’nın Işığında Halkçılık, Devletçilik İlkelerine Bakış.....	34
II. Türkiye Cumhuriyeti’nin Devletçilik Anlayışı Kapsamında Gelişen Ekonomi Politikaları	40
III. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Bünyesinde Kurulan Çocuk Tiyatrosunun Kuruluş ve Gelişme Süreci.....	45
III.a. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Bünyesinde Açılan Çocuk Tiyatrosuna İdeoloji ve Didaktizm Bağlamında Sahnelenen Yerli Çocuk Oyunlarından Örneklerle Genel Bakış.....	59
III. a. 1. Didaktizm Kavramı, Tanımı Yerli Çocuk Oyunlarındaki Kullanımı.....	59
IV. 1935-1960 yıllarında Sahnelenen Bazı Yerli Çocuk Oyunlarının Didaktik Yapısının İncelenmesi.....	66
IV. a. İlk Dersimiz Tiyatro.....	66
IV. b. Gülmeyen Çocuk.....	96
IV. c. Mavi Boncuk.....	129
IV. d. Uçman Yalçın.....	145
IV. e. Artist Aranıyor	160
IV. f. Üç Hikaye.....	168

SONUÇ.....	179
ÖNERİLER.....	184
TÜRKÇE ÖZET.....	185
İNGİLİZCE ÖZET.....	187
KAYNAKÇA.....	189
İNCELENEN OYUNLARIN METİN DOSYASI	

ÖNSÖZ

Düşünsel ve duyuşsal bazı yaşantı zenginliklerinin sunulması açısından çocuk tiyatrosu çağımızın çocuğa yönelik en önemli oluşumlarından biridir.

Her ne kadar çocuk tiyatrosuna yönelik çalışmalara ilk kez yönelen ülkeler arasında olsa da -sosyo/kültürel açıdan ülkemizin gelişim grafiği göz önüne alındığında- günümüzde yapılan çalışmaların Almanya, Rusya, İngiltere ve Fransa gibi bazı Avrupa ülkelerine oranla oldukça az olduğu göze çarpmaktadır. Bu çalışmada özellikle -günümüz çocuk tiyatrosu adına yapılan çalışmaları daha anlamlı kılmak adına- kurumsal anlamda ilk defa Türkiye’de çocuk tiyatrosu adına atılan adımlara dönemin sosyal, politik ve ekonomik koşulları bağlamında eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşılması hedeflenmiş ve dönem koşulları içinde nasıl biçimlendiğine değinilmiştir.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda görev yapan bir kurum çalışanı ve aynı zamanda çocuk tiyatrosu ile ilgilenen bir oyuncu olarak, önce kurum içinde kıvılcımlanan ve kökleşen çocuk tiyatrosunu araştırmak niyetiyle bu yola çıktım. Hem çalıştığım kuruma hem de çocuk tiyatrosu alanına küçük de olsa bir katkı sağlamak beni araştırmaya iten en önemli sebep olmuştur. Çocuk tiyatrosu adına yapılan çalışmalara günümüz gerçekliğinden ziyade, kendi dönem koşulları içinden bakıp, daha nesnel değerlendirme olanağı yaratma hedefimin bana birçok farkındalık kazandırdığını söyleyebilirim.

Her araştırma, yapılan her okuma bir derya... Aıldığım ufuklarda kaybolmamam için zaman zaman elimden tutup beni kıyıya çıkarana, zaman zaman da korkusuzca deryaya atlamam için destekleyen yürekleri de unutmamak gerek.

Bu serüvende öncelikli olarak bana inanan, yolumu aydınlatan değerli hocam, danışmanım Doç. Dr. Tülin Sağlam başta olmak üzere, tiyatro ve sanat adına yaptığı çalışmaları ile bugünden başlamak koşuluyla yarından umutlu olmama sağlayan sanatçı Sayın Yiğit Sertdemir'e, içine verdiği titizlik ve önemle bana her türlü kaynak ve dokümana ulaşmamda kolaylık sağlayan İstanbul Büyükşehir Belediyesi şehir Tiyatroları Kütüphane sorumlusu Selma iek'e, Redaksiyon konusunda benden yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Seda Korkut ve kardeşim Elif Tan'a, beni her kararımnda destekleyen biricik ailem ve yaşam kaynağım anneannem Fikriye Demirel'e teşekkürü bir borç bilirim.

Oyunun Adı	Tiyatro Hocası	Alegorik Figürler	Atasözleri/Değimler Tanımlar/ Kıssadan hisseler	Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler	Siyasi sisteme yönelik iletiler	Aile kurumuna yönelik iletiler	Sosyal yaşama yönelik iletiler
İlk Dersimiz Tiyatro	Seyir yeri						•
	Seyirci						•
	oyun perdesi						•
	oyunun başlama gongu						•
	oyun yazarı						•
	bestekâr						•
	enstrümanlar						•
	oyun müzikleri						•
	müzisyen, nota						•
	sahne, perde						•
	rol						•
	rejisör						•
	koreograf						•
	oyuncu						•
	sahne teknisyenleri						•
	Orkestra						•
	dekor						•
	süflör						•
	sahne tasarımcısı						•
	dans hocası						•

Oyunun Adı	Tiyatro Hocası	Alegorik Figürler	Atasözleri	Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler	Siyasi sisteme yönelik iletiler	Aile kurumuna yönelik iletiler	Sosyal yaşama yönelik iletiler
İlk Dersimiz Tiyatro					Kadın-erkek eşitliği		
				Dış görünüşün yanıltıcı olması			
				Batıl inançların eleştirisi			
					Eski-yeni çatışması		
					vatan sevgisi		
					Hükümetin sağladığı teşvik ve destekler		
					Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu		
					Eğitim Reformu		
					Teokrasi ve bilim çatışması		
				Kaba kuvvetin kötü bir şey olması			
					Kılık kıyafet kanunu		
					Ölçülerle ilgili kanun		
					Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması		
					Batıl inançların yasaklanması		

Oyunun Adı	Tiyatro Hocası (Anlatıcı)	Alegorik Figürler	Atasözleri/Değimler Tanımlar/ Kissadan hisseler	Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler	Siyasi sisteme yönelik iletiler	Aile kurumuna yönelik iletiler	Sosyal yaşama yönelik iletiler
Gülmeyen Çocuk	İstiklal Marşı'nın nasıl okunacağıyla ilgili bilgi verilmesi			•	•		•
			'Söz büyüün su küçüğün'	•			
			'terazi var, tartı var, her şeyin bir vakti var'	•			
			'Ata sözü, büyük öğüt'				•
			'Bin işit, bir söyle'	•			
			'Çok söyleyen çok yanılır'	•			
			"Deli ağlamaz, Akıllı gülmaz"				•
			'Deli arlanmaz, soyu arlanır'	•			
			'Delinin diline perhizi yoktu'	•			
			"Her aklına geleni işleme, her ağacı taşlama'	•			
			Öfke ile kalkan ziyanla oturur'	•			
			'Keskin sirke kabına zarar'	•			
			'Dil, kılıçtan çabuk öldürür'	•			
			'Perşembenin gelişi Çarşambadan bellidir'				•
			'Kız pazarda satılmaz, oğlandır atılmaz'				•
			'iyilik işle at denize, balık bilmezse halık bilir'				•
			'İyilik bilmeyen adam, adam sayılmaz'				•
			'iyilik sahibini tanımaz'				•
			'iyi evlat anayı babayı vezir eder, kötü evlat rezil eder'		•		
			'üzüm üzüme baka baka kararır'	•			

			<i>'Akıl yaşta değil, baştaadır'</i>	•			
			<i>'Bülbülün çektiği dilin belasıdır'</i>	•			
			<i>'Horoz öttü dava bitti'</i>				•
			<i>'kuş öttü dava bitti'</i>				•
			<i>'Evli evine köylü köyüne'</i>				•
			<i>'Ne yapalım evdeki hesap çarşıya uymadı'</i>				•
			<i>'İçi beni yakar.. Dışı elalemi..'</i>	•			
			<i>'duvarı nem, insanı gam yıkar'</i>	•			
			<i>çok gülen çok ağlarmış</i>	•			
			<i>'Ah öksüzü dövmüşler vay arkam demiş'</i>				•
			<i>'öksüz oğlan bağrında yağ bulunmaz'</i>				•
			<i>'tavuşan dağa küsmüş, dağın haberi olmamış'</i>	•			
			<i>'At binicisini bilir derler'</i>				•
			<i>'At binenin kılıç kuşananın, köprü geçenindir'</i>	•			
			<i>'bir deliye bir uslu koymuşlar'</i>				•
			<i>'At atlar, düşman çatlar'</i>				•
			<i>'Az Veren candan, çok veren maldan'</i>	•			
			<i>'Kapı kanadı kisenin ağzıdır'</i>	•			
			<i>; 'Zamanla saman miş mışlar erişiyor'</i>				•
			<i>'Sabır ile koruk helva olur'</i>	•			
			<i>'sırt giydiğini, ağız alış lüğünü ister'</i>	•			
			<i>'Deniz suyu ne içilir ne geçilir'</i>				•
			<i>'söz anlamaz vurdum duymaz'</i>	•			
			<i>'Anlıyana sivri sinek az, Anlamayana davul zurna az'</i>	•			
			<i>Her koyun kendi bacağından asılır</i>	•			
			<i>Seni dil ebesi, tandır gebesi seni'</i>	•			
			<i>'Besle kargayı</i>				•

			<i>oysun gözünü'</i>				
			<i>'Ummadık taş baş yarar'</i>				•
			<i>'bir fena kırk iyiyi bozar, kırk iyi bir fenayı düzeltemez'</i>				•
			<i>'demir tavanda dövülür'</i>				•
			<i>'Olmayacak duaya amin denmez'</i>				•
			<i>'Dağ dağa kavuşmaz; insan insana kavuşur'</i>				•
		Ateş					•
			<i>'Akılsız başın çilesini ayak çeker', 'zararın neresinden dönülse kardır'</i>	•			
			<i>'Bülbülü altın kafese koymuşlar,, Ah Vatanım demiş'</i>		•	•	
			<i>eski taş eski hamam.."</i>				•
			<i>Sakalla olsa kişi.. Keçiye danıştırlardı her işi'</i>				•
			<i>'kör satıcının, kör alıcısı'</i>	•			
			<i>'kötülük bir kızıl gömlektir. Ya yeninden, ya yakasından çıkar.'</i>				•
			<i>'Sütten ağzı yanan yoğurdu üfler'</i>	•			
			<i>'bir küçücük fıçıtk, içi dolu turşucuk'</i>				•
		Akrep ve Yelkovan					Saat ve Takvim İnkılabı
			<i>'Bir elin nesi var, iki elin sesi var'</i>				•
		Bursa					•
			<i>'Korku dağları bekler'</i>				•
			<i>'Korkulu düş görmektense uyanık durması hayırlıdır'</i>				•
			<i>'isteyenin bir yüzü kara, vermeyenin iki yüzü'</i>	•			
			<i>'gülme komşuna gelir başına'</i>	•			
			<i>'düşenin dostu olmaz'</i>	•			
			<i>İnsan kah olur dağ kaldırır. Kah olur darıyı kaldıramaz.</i>	•			
			<i>Her yeğitin bir yoğurt yeyişi vardır.</i>	•			

			<i>Yuvarlanan taş yosun tutmaz</i>				•
			<i>Her yiğit labınlan anılır..</i>				•
			<i>At ölür meydan kalır.. Yiğit ölür şan kalır..</i>				•
			<i>Yasemin yücede biter.. Kokusu aleme yeter..</i>				•
			<i>Lafa gümrük alınmaz..</i>				•
			<i>Dostlarım mızrak torbaya sığmaz.. Boş çuval ayakta durmaz.</i>				•
			<i>'Fare kaçmayınca delik görünmez'</i>				•
		Sol- Sağ					•
			<i>'Sabır; şenlik anahtarudur',</i>	•			
			<i>'Sabırın sonu selamettir'</i>	•			
			<i>'Kardeşin büyüğü peder, küçüğü evlat yerine geçer..'</i>			•	
			<i>'Her ziyan bir öğüttür'</i>				•
			<i>'Damlaya damlaya göl olur'</i>				•
			<i>'İşten artmaz, dişten artar'</i>				•
			<i>'Sakla samanı, gelir zamanı'</i>				•
			<i>'her zaman insana kendi arşınına göre bez vermezler'</i>				
		Kahkaha					•
			<i>'Parayı veren düdüğü çalar'</i>				•
			<i>Minareyi çalan, kılıfını hazırlar'</i>	•			
			<i>Su testisi suyolunda kırılır'</i>				•
			<i>'testiyi kıranda bir, getirende'</i>	•			
			<i>'Sırrını açma dostuna, oda söyler dostuna'</i>	•			
			<i>'Bir ağızdan çıkan, bin ağza yayılır'</i>	•			
			<i>'iyi dost kara günde belli olur'</i>	•			

			<i>'Huylu huyundan vazgeçmez'</i>	•			
			<i>'Huy canın altındadır'</i>	•			
			<i>'Can çıkmadan huy çıkmaz'</i>	•			
			<i>'İyilik et komşuna, iyilik gelsin başına'</i>	•			
			<i>'Tok açın halinden anlamaz'</i>	•			
			<i>'Kurunun yanında yaşta yanar'</i>	•			
			<i>'Arayan mevlasını da bulur belasını da'</i>	•			
			<i>'Davulun sesi uzaktan hoş gelir'</i>	•			
			<i>'Ayağını sıcak tut, başını serin, yemeğe dikkat et, düşünme derin',</i>	•			
			<i>'Yaş at pazarında sorulur'</i>				•
			<i>'Er olan sözünden dönmez'</i>	•			
			<i>'Elin ağız torba değil ki büzesin'</i>	•			
			<i>'Her horoz kendi çöplüğünde öter'</i>				•
			<i>'Dağ yürümezse aptal yürür'</i>				•
			<i>'Acı patlıcanı kırağı çalmaz'</i>	•			
			<i>'Gören göz kılavuz istemez'</i>	•			
			<i>'Herkes aklını tellala vermiş, yine kendininkini beğenmiş almış'</i>	•			
			<i>'Pire yüzünden yorgan yakmak'</i>	•			
			<i>'Yorganına göre ayağını uzat'</i>	•			•
			<i>'Çirkefe taş atma üstüne sıçrar'</i>	•			
			<i>'Süt dökmüş kediye dönmek'</i>	•			
			<i>'Yorgan gitti, kavga bitti'</i>	•			

Oyunun Adı	Tiyatro Hocası (Anlatıcı)	Alegorik Figürler	Atasözleri/Değimler Tanımlar/ Kıssadan hisseler	Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler	Siyasi sisteme yönelik iletiler	Aile kurumuna yönelik iletiler	Sosyal yaşama yönelik iletiler
Mavi Boncuk							Kadın-erkek toplumsal roller
				Altın Kralı Ülkesi'nin kendini, ülkesini tanıtması			
							Amerika'nın tanıtımı, yemek kültürü
		Avrupa					•
		Amerika					•
		Afrika					•
		Asya					•
		Avustralya					•
		valiz					•
		Ay					•
		Yağmur					•
		dolu					•
		Gök gürültüsü					•
		şimşek					•
		yıldırım					•
		çekirge					•
		Ateşböceği					•
		Kelebek					•

Oyunun Adı	Tiyatro Hocası (Anlatıcı)	Alegorik Figürler	Atasözleri/Değimler Tanımlar/ Kıssadan hisseler	Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler	Siyasi sisteme yönelik iletiler	Aile kurumuna yönelik iletiler	Sosyal yaşama yönelik iletiler
Uçman Yalçın	•						

					harf inkılabı		•
		Diş fırçası					•
		Diş macunu					•
		Kâğıt					•
		Kalem					•
		Kara Tahta					•
		Zayıf					•
		Orta					•
		İyi					•
		Pekiyi					•
			Yalçın				
			Gökyüzü				
			Merih Gezegeni				

Oyunun Adı	Tiyatro Hocası (Anlatıcı)	Alegorik Figürler	Atasözleri/Değimler Tanımlar/ Kıssadan hisseler	Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler	Siyasi sisteme yönelik iletiler	Aile kurumuna yönelik iletiler	Sosyal yaşama yönelik iletiler
Artist Aranıyor					Memur ve Rejisör muavininin Türkler'e yönelik konuşmaları		
					Bahçıvan ve Aşçının arasında geçen Amerika ve coğrafya ile ilgili konuşmalar		Bahçıvan ve Aşçının arasında geçen Amerika ve coğrafya ile ilgili konuşmalar

Oyunun Adı	Tiyatro Hocası (Anlatıcı)	Alegorik Figürler	Atasözleri/Değimler Tanımlar/ Kıssadan hisseler	Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler	Siyasi sisteme yönelik iletiler	Aile kurumuna yönelik iletiler	Sosyal yaşama yönelik iletiler
Artist Aranıyor					Memur ve Rejisör muavininin Türkler'e yönelik konuşmaları		
					Bahçıvan ve Aşçının arasında geçen Amerika ve coğrafya ile ilgili konuşmalar		Bahçıvan ve Aşçının arasında geçen Amerika ve coğrafya ile ilgili konuşmalar

GİRİŞ

“Çocukluk yaşam zincirinin doğal ve değişmez halkalarından biridir. Ancak çocukluk, bebekliğin tersine doğal bir gerçeklik değil, sosyo-kültürel bir kavramdır. Bu nedenle de öteki toplumsal kavramlar gibi norm ve değerlere göre göreceli olarak belirlenir”¹

Daha yüz yıl öncesine kadar yaşamın ilk on sekiz yılının, daha sonraki gelişimin ve işleyişin temelini oluşturduğu düşünülmekteydi. O günden beri yapılan araştırmalar sonucu bilgi birikiminin artması ile çocuk yetiştirme ve çocuklara uygun davranış geliştirme konusunda birçok tutum geliştirildiği, çocuğu anlama alanının genişlediği görülmektedir.

Yaklaşık olarak beşinci ve on üçüncü yüzyıllar arasında çocukluğun farklı bir dönem olarak tanımlanmadığı, ayrı bir çocukluk dünyasının kabul görmediği, çocuğun küçük yetişkin olarak algılandığı; kısacası ortaçağda modern anlamdaki çocuk ve çocukluk terimlerine rastlanmadığı, göze çarpmaktadır. 1600’lü yıllarda çocukluğun yetişkinlikten farklı bir evre olarak görülmeğe başlanması ve 1800’lü yıllara değin çocukların eğitime, sağlığına ve temizliğine ilişkin tutumların artması beraberinde çocukların kesinlikle yetişkin etkinlikleri olarak tanımlanan şeylerden uzaklaştırılmasını ve kendine özgü bir çocukluk dünyasının yaratılmasını beraberinde getirmiştir.²

¹ B. Franklin, **Çocuk Hakları**, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1983) s.40

² Mary J. Gander/ Harry W. **Gardiner, Çocuk Ve Ergen Gelişimi**, Yayıma Hazırlayan: Bekir Onur, (Ankara: İmge Kitabevi, 2001). s. 25,26,30

20.yy'ın egemen çocuk paradigması üç temel varsayıma dayandırılmaktadır:

1. Çocuklar, yetişkinlerden farklıdır, ya da çocuklar özel bir biyolojik kategori oluştururlar.
2. Çocukların yetişkinliğe hazırlanması -yetiştirilmesi- gerekir; ya da yetişkinlik bir kazanımdır.
3. Çocukların yetiştirilmesi sorumluluğu yetişkinlere aittir. ³

“Çocuğun birinci niteliği “değişmekte” ve “oluşmakta” olan bir kişilik yapısı taşımasıdır. İkinci bir nitelik, çocuğun dış dünyayı, yani toplumsal ve doğal gerçeği, büyükler gibi algılamamasıdır. Üçüncü bir özellik de çocuğun çevresinin ve deneyimlerinin sınırlılığından gelir. Sınırlı çevre ve deneyimlere sahip olan çocuk, çevresinden ve çevresinde olan kişilerden, büyüklerin etkilendiğinden çok daha fazla ve çok daha yoğun biçimde etkilenir.”⁴

Görüldüğü gibi çocuk kavramının yetişkin olmanın dışında kendine özgü bir evren olarak tanımlanması, insanlığın ‘Çocuk Hakları Evrensel Bildirgesi’nin kabul edildiği 1989 yılına kadar uzun bir zaman almıştır.

Artık kendine özgü bir dünyanın içinde varlığını sürdürme olanağı bulacak olan çocuk, ilk sosyal deneyimlerini edindiği ailesinden başlayarak yaşadığı tecrübe ve etkileşimlerle toplum içinde bir birey olma yolundaki sürecini tamamlayacaktır.

³ Mine Tan, “Çocukluk: Dün ve Bugün”, **Toplumsal Tarihte Çocuk**, (İstanbul : Tarih Vakfı Yayınları, 1994) s.11

⁴ Emre Kongar, “Çocuk Tiyatrosu Üzerine Toplumsal Açından Bazı Düşünceler”, **Çocuk Tiyatrosu Sempozyumu**, (Ankara : T.C.Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yayınları, 1979) s.82

Çocuk bu süreçte beslenme, korunma ve barınma gibi birincil gereksinimlerinin karşılanması yanı sıra eğitim, sağlık ve kültürel etkinlikler gibi bir takım hak ve özgürlüklerden de yararlanılabilecektir.

Değişen ve yeniden tanımlanan çocuk kavramı çerçevesinde çocuğa yönelik sunulan kültürel ve sanatsal etkinliklerin başında tiyatro gelmektedir. Çocuk tiyatrosunun dünyadaki gelişimine değinmeden önce çocuk tiyatrosunun tanımına kısaca göz atacak olursak; yetişkin seyirciden farklı bir algılama ve imgelem dünyası olan çocuk seyirciye uygun bir tiyatro anlayışı en genel tanım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metin And (1979) “*Çocuklar için Tiyatro ve Çocukların Tiyatrosuna Genel Bakış*” adlı çalışmasında Türkiye’deki çocuk tiyatrosunu da etkilemesi açısından Sovyet Rusya’da Stanislavski’nin, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda çocuk tiyatrosu adına ilk adımın atıldığına değinmiştir. And, *Mavi Kuş* adlı oyunun 1921 yılında sahnelendiğine, Natalia Satz’ın kurduğu çocuk tiyatrosunun devlet eliyle desteklendiği, bu sayede hızla geliştiği ve Natalia Satz’ın sadece Sovyetler değil dünya çocuk tiyatrosu için de önemli bir kişi olduğuna dikkat çeker.

23 Şubat 1922’de Leningrad’da Aleksandra Briantsev benzer bir girişimle çocuk tiyatrosu kurmuş ve ilk defa tiyatrocularla eğitimciler, çocuk psikologları arasında uyumlu bir işbirliği kurulması gibi önemli çalışmaların yürütücüsü olmuştur. 1962’de Leningrad Genç Seyirciler Tiyatrosu’nun yanı sıra Sovyet’te de çeşitli kukla tiyatroları da kurulmuştur.

Eğitim Bakanlığına bağlı Moskova'daki Çocukların Sanat Eğitimi Merkezi'nce denetlenen bu tiyatrolar, çeşitli türleri (opera, müzikal, kukla, dünya klasiklerini, uyarlama öyküleri vb) deneyerek Moskovalı çocuklara geniş bir seçenek sunmuştur.⁵

Şehir Tiyatroları'nın kurucusu Muhsin Ertuğrul'un kurum bünyesinde çocuk tiyatrosunun kurulma aşamasında Sovyet Rusya'daki bu gelişmelerinden etkilenecek Moskova Tiyatrosu'nu örnek aldığına çalışmanın ilerleyen kısımlarında yeniden değinilecektir.

Fransa'da çocuk tiyatrosunun geçmişinin ortaçağa kadar uzandığına, daha çok dini nitelikli faaliyetlerde tiyatronun kullanıldığına değinen And, 18. yüzyılda çok sayıda profesyonel tiyatronun var olduğunu vurgular. 1936'da Sarah Bernhardt'ın tiyatrosunda Andersen'in masallarının uyarlandığına, Leon Chancerel'in kendi yöntemleri ile yetiştirdiği oyuncularını ile 1929'da Routiers adlı gezici bir topluluk kurduğuna değinir. 1957'de Çocuklar ve Gençler İçin Tiyatronun Dostları Birliğini kurması ve Kellermann adlı çocuk kültür evi ileriye yönelik kuruluşlara iyi bir örnek oluşturur. "Le Theatre et la Jeunesse" adlı kitabında çağdaş çocuk tiyatrosu için çok önemli yöntem ve ilkeler getirmiştir.

Okul çağındaki çocukların önerilerinden oluşturulan oyunların yanı sıra klasik tiyatro oyunları sahnelenmiş, zamanla çocuk tiyatrosu topluluklarının çoğalması Lyon'da 1960 yılından itibaren çocuk tiyatrosu gösterimlerinin düzenlenmesine neden olmuştur.⁶

⁵ Metin And, "Çocuklar için Tiyatro ve Çocukların Tiyatrosuna Genel Bakış", **Çocuk Tiyatrosu**, (Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 1979) s. 129,130

⁶ And, a.g.e. s.134-135

İngiltere’de 1927’de ilk kez kalıcı çocuk tiyatrosu Bertha Waddel’in kurduğu “*Scottish Children’s Theatre*”dır. 1944’te Brian Way eğitimde tiyatronun kullanılmasını başlatır ve profesyonel oyuncuların okullarda çocuk seyircilerle oluşturdukları oyunlar, çocukların oyunlara katılması yöntemi daha sonraları pek çok ülkede ilgiyle karşılanır.

Almanya’da ise iki yüz yıllık çocuk tiyatrosu geçmişine baktığımızda dini içerikli oyunlar ile çocukların evde ve okulda oynadıkları didaktik oyunlar görölmektedir.

1960’lı yıllara kadar çocuk tiyatrosunda masalların ve Noel öykülerinin canlandırıldığı gerçeğinin altında göz alıcı dekor ve kostüm tasarımlarıyla çocukların hayal dünyasına çeşitli zenginlikler sunma ve estetik bir haz yaşatma amacı yatmaktadır. Dolayısıyla, Almanya’da çocuk tiyatrosunun ya bir eğitim aracı olarak ya da salt çocukları eğlendirme amaçlı yapıldığı karşımıza çıkmaktadır.⁷

Özertem, Türkiye’de çocuk tiyatrosu ile ilgili çalışmaların ilk kez Meşrutiyet döneminde okullarda çocukların yer aldığı gösterilere, okullarda ‘Mektebi Temsil’, ‘Küçükler İçin Temsil’, ‘Mektep Tiyatrosu’ vb. genel başlıklar altında oyunların yazılıp, çevrilmesi suretiyle başladığını ve bu çalışmaların çocuk dergilerinde yayımlandığını belirtir.

⁷ Nihal Kuyumcu, “Çağdaş Çocuk Tiyatrosu” **Yayınlanmamış** Doktora Tezi , İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Bölümü, 1998. s.18,20

1915 yılında Milli Eğitim Bakanlığınca “*Mekteb-i Temsillerinin Usu-i Tedrisi*” yönetmeliği ile tiyatro eğitsel ve öğretici bir nitelik taşıyan ders olarak kabul edilmiştir.⁸

“Bu yönetmelik ile tiyatronun çocuklar için yararlı bir uğraş olduğu ve çocuk eğitimindeki önemi, devlet tarafından da kabul edilmiş, böylece çocukların tiyatro ile uğraşmaları ve çocuklara yönelik tiyatro çalışmaları, ulusal eğitimi kapsayan bir resmîyet kazanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı nedeniyle güncelliğini yitiren, okul eğitiminde tiyatronun yeri ve önemi konusuyla, çocuk-tiyatro ilişkisinin eğitsel ve kültürel değeri, Cumhuriyet döneminde yeniden ele alınarak savunulmaya başlanmıştır.”⁹

Cumhuriyet döneminde;

“sanat, çeşitli algı-tepki düzenekleriyle ortaya koyduğu türler çevresinde kendine bağlı insanlar ve yönetim, eğitim gibi alt kurumlar ile örgütleri yaratmaktadır. Bu geniş ve ayrıntılı yapısıyla sanat, Yeni Türk Toplumuna bir yönüyle güzellik, olgunluk, yaratıcılık, gelişme gibi olguları verirken; bir yönüyle de toplumsal özgürlük, bağımsızlık, özerklik, sorumluluk gibi kavramların gereklerine uygun davranış ve tutum beklemektedir. Böyle bir kurumsal düzen içinde sanat bireyden, devletten, halka ve diğer kurum ya da örgütlere uzanan kesimler ile ilişkilerinin kurulması, işleyişi gibi konularda Atatürkçü Cumhuriyet ve Toplum yapısından devingen demokratik ortamın ürünü olacak ‘politika’ düzenlemelerine gidilmesini genel ‘sistem’ yaşayışının gereği, olarak ortaya koymaktadır.”¹⁰

Tiyatronun eski ve yeni medeniyetlerin mabedi olarak, bizim gibi karanlığın içinde bocalayan milletlere yol gösteren bir gece feneri olduğunu belirten Muhsin Ertuğrul, 15 Ekim 1922 yılında Akşam Gazetesinde yayımlanan ‘Bize Nasıl Tiyatro Lazım?’ adlı yazısında bir tiyatrocunun sanatın işlevsel yönüne ilişkin bakış açısını şu şekilde ortaya koyar:

⁸ Tekin Özertem, **Türkiye’de Çocuk Tiyatrosu**. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979) s.35-36.

⁹ Özertem, a.g.e.s. 36, 41

¹⁰ Aşkun İnal, “Atatürk İlkelerinin Sanatçı Kişiliğinin Geliştirilmesinde Toplumsal İşlevleri ve Eğitsel Yönleri”, **Atatürk ve Sanat Sempozyumu**, (İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1981) s.9.

“...Sanat hiç şüphesiz ki sanat içindir. Fakat bu sanatın vasıl olabileceği en yüksek noktadır. Bu noktaya erişmeden evvel sanat daima başka bir vasıta diye kullanılmıştır. Hatta şimdi bile Garb’da böyle olduğu yerler az değildir. Bilhassa sanatı daima yalnız sanat için kullanmış olan Almanlar, dört senedirtiyatroyu büsbütün içtimai(sosyal), dolayısıyla siyasi inkılabları hazırlamak, halka o hususta bir fikir vermek uğrunda büyük amil olarak isti’mal ediyorlar (kullanıyorlar)... Esasen tiyatronun içtimai hayat üzerinde en büyük bir amil olduğuartık bugün inkâr kabul etmeyecek bir hakikat olmuştur. (...)

Ben öteden beri tiyatroya muharrirlerimize böyle söyledikçe onların müstehzi fakat cahil tebessümleriyle karşılaşırım. Onlar sanatın sanat için olduğunu tekrar ederler, lakin aradan seneler geçer, bekler, beklerim, yazık ki benimle beraber bekleyen bütün halk da böyle bir eser-i sanata henüz rast gelmedi. İşte bizim kusurumuz!(...)

Esasen sanatkâr, bahusus hassas, ince ruhlu sanatkârlar, muhitinin tesirine süruruna bigâne (yabancı,ilgisiz) kalamazlar... Muhit, sanatkârın ruhu üzerine işleyen yegâne müessirdir.(...)”¹¹

Muhsin Ertuğrul, özellikle bizim gibi yüzünü batıya dönmüş olan milletlerde tiyatroyun yalnızca sanat için var olmaktan öte işlevlerinin olması gerektiğini, yeni hayatın yeni tiyatroyu beraberinde getirdiğini vurgulayarak yazısını sonlandırır.

Bu yeni kurulan cumhuriyet rejiminin kendi politikaları ve yenileşme hareketleri zaman içinde eğitim ve sanat alanlarında meşrulaştırılmış, özellikle de bugünün küçüğü, yarının büyüğü olacak olan çocukların sanat eğitiminde işlevsel kılınmaya çalışılmıştır.

¹¹ Muhsin Ertuğrul, “Perdeci Perde açılıyor” **Darülbedayi** Dergisi No :6, 15 Birinci teşrin,1930,s.15

Bu doğrultuda çalışmanın ilerleyen bölümlerinde inkılâplarda olduğu gibi eskinin değişmesi ve yeni olanın dikte edilmesi politikasının çocuk oyunlarının yazım aşamasında didaktik bir üslubun benimsenmesinde etkili olduğuna değinilecektir. Az zamanda birçok yeniliği ve değişimi halka kabul ettirme amacı güden devrimin şekillendirdiği tiyatro anlayışının hedefine doğrudan ulaşan, az zamanda birçok şeyi öğreten didaktik bir yapıyı benimsediği gerçeği hiç de şaşırtıcı olmasa gerekir.

Batılılaşma süreci içinde gerçekleştirilen köktenci değişimi savunan yeniliklere paralel olarak gelişen ve rejimin sözcüsü olan tiyatro, seyircisini eğitme misyonu yüklenerek ‘tiyatro adabını’ öğretme ile işe başlamaktadır.

Batılılaşma süreci ile birlikte özellikle çocuk tiyatrosu alanında yapılan çalışmalarda, yeni rejimin etkilerinin ele alınacağı bu çalışmada ortaya çıkan değişikliklere dönemin sosyo-politik ortamı çerçevesinde değinilmiştir.

Yenileşme aşamasında toplumun geçirmiş olduğu kökten değişimin kemikleşmiş olan bazı katı alışkanlıkların terk edilip, yerine yeni ve modern olan tutum ve davranışların benimsenmesinde sanatın en işlevsel türü olan tiyatro açısından ele alınması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Toplumsallaşmanın tiyatro aracılığıyla gerçekleştirilmesi, bunu yaparken de tıpkı yapılan inkılâplarda olduğu gibi hızlı ve amacına ulaşan nitelikleri içinde barındırması bakımından dönemin çocuk oyunlarının da didaktik bir açıdan ele alınması bu tercihin yalnızca bir üslup meselesi olmadığını, bir sanat politikası olarak da bu amacın güdüldüğünü gözler önüne sermektedir.

Çalışmada, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda 1935- 1960 yılları arasında sahnelenen yerli çocuk oyunlarından bazılarının (6 örneğin) ele alınma amacı, ilk defa ödenekli bir tiyatro bünyesinde kurulan ve çalışmalarını sürdüren bu kurumun dönemin soso-politik yapısından ne derece etkilendiğini tartışmaktır.

YÖNTEM

Tezin Adı: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda 1935-1960 Yılları Arasında Sahnelenen Yerli Çocuk Oyunlarının Didaktik Yapısı (6 Oyun Örneği)

Tezin Konusu: Araştırmanın konusu yerli çocuk oyunlarının didaktik yapısıdır.

Araştırma Problemi: Çocuk tiyatrosuna yönelik alan yazını taraması sonucu elde edilen veriler, karşılaşılan problemler araştırmanın amacı belirlenirken üzerinde durulan önemli unsurlar olmuştur.

Tekin Özertem'in "*Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu Çalışmaları Çocuk Tiyatrosu*" adlı çalışması, Yaşar Zongur'un 1994 yılında İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü Dramaturgi ve Tiyatro Eleştirmenliği Anabilim Dalı'nda yapmış olduğu "*Türkiyede Çocuk Tiyatrosu*" isimli yüksek lisans tezi bu alanda yapılan ve araştırma esnasında kaynakça olarak da kullanılan iki önemli kaynak olmuştur. Yine bu çalışmalara ek olarak Nihal Kuyumcu'nun 1998 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anabilim Dalı'nda yapmış olduğu *Çağdaş Çocuk Tiyatrosu* isimli Doktora Tezi bu alanda yapılmış olan birkaç önemli çalışmadan biri olma özelliği ile alan yazına katkı sağlamakta ve kaynak niteliği taşımaktadır.

Uzun yıllar boyunca tiyatronun izleyicilerini güldürürken düşündürmesi, ağlatırken bazı olumsuz duygulardan arındırması vb. eğitsel görevlerinin olması gerektiği tartışıla gelmiştir. Yarınların yetişkin izleyicisini yetiştirirken sadece estetik bir bakış açısı kazandırma ve duyuşsal bazı zenginlikleri ve uyanları sunmanın dışında belli bir mesaj kaygısı güden çocuk tiyatrosunun, bu amacı neden gerekli gördüğü, şüphesiz üzerinde durulması gereken bir sorundur.

Cumhuriyet'in ilanı ile gerçekleştirilen yeniliklerin tabana yayılması, yeni nesiller yetiştirilmesi için bazı eğitsel ve düşünsel politikaların belirlenmesi ve hızla yaşama geçirilmesi gerekmektedir. Sanatın, toplumları çağdaş medeniyetlerin seviyesine taşımada en etkili araç olduğunu vurgulayan Mustafa Kemal Atatürk'ün, başta Şehir Tiyatroları'nın çalışmalarına destek olduğu gözlemlenmektedir. Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde Şehir Tiyatroları'nın bünyesinde başlatılan çocuk tiyatrosu çalışmalarının, dönemin sosyo-politik yapısından etkilendiği ve bu etkilenişini oyun metinlerine yansıttığı görülmektedir. Dönemini, değişen yönetsel tutumları ve buna bağlı gerçekleştirilen yenilikleri meşrulaştırmada bir araç olarak kullanılan tiyatro eserlerinin, özellikle İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda 1935-1960 yılları arasında sahnelenen yerli çocuk oyunlarında daha da yoğun olduğu gözlemlenmiş fakat bu konuda henüz yeterli çalışmanın yapılmadığı bulgulanmıştır. Tıpkı 'Türk Devrimi'nin kökten ve en hızlı biçimde amacına ulaşması hedeflendiği gibi, çocuk oyunlarındaki metinlerin de iletceği mesajları en etkili ve en kısa yöntem olan didaktizmle ele aldığı göze çarpar. Bu çalışma kuramsal çerçevede içinde, örnek oyunların metinsel çözümlerinin yapılması şeklinde gerçekleştirilmiş ve oyun incelemeleri esnasında kuramsal bölümde yapılan açıklamalara zaman zaman göndermelerde bulunulmuştur.

Kuramsal/ Kavramsal Çerçeve: Bu çalışma bir nitel araştırma yöntemi ile kurgulanmış, doküman inceleme deseni kullanılarak elde edilen verilerin analizi ile gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın ilk basamağında 18. yüzyıldan itibaren Türk Modernleşmesi ve Batılılaşma adına atılan adımlar, ardından Cumhuriyet'in kuruluşundan, 1961 Anayasası'nın kabulüne kadar geçen süre içinde, dönemin sosyal, politik ve ekonomik yapısı incelenmektedir. Yeni rejim ile birlikte şekillenen eğitim sistemine değinildikten sonra didaktizm kavramının tanımı, eğitimdeki yeri ve önemi üzerinde durulur. Dönemin sanata ve tiyatroya olan bakış açısı da ele alındıktan sonra ele alınan 7 oyun içinde barındırdıkları didaktik unsur, yaklaşım ve didaktik bağlamları çerçevesinde incelenmektedir. Dönemin sosyal, politik ve kültürel yapısına da oyunlarda rastlanan örneklerden hareketle atıflarda bulunmaktadır.

Bu araştırmada üzerinde durulan en önemli tartışma, döneminin sosyo-politik yaşamının birer taşıyıcısı olan çocuk oyunlarının, mesaj verme kaygısı ile kaleme alınması gerçeğidir.

Araştırma Sorusu: Bu araştırmanın temelini;

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarında 1935-1960 yılları arasında sahnelenen yerli çocuk oyunlarının didaktik yapısı var mıdır?

Bu oyunlar dönemin ideolojik yapısını yansıtmakta mıdır?

Eğer yansıtıyorlarsa nasıl bir üslupta bu gerçekleştirilmektedir?

Seçilen bu üslubun (didaktik) neden tercih edildiği?

Seçilen bu üslubun (didaktik) dönemin koşulları içinde ele alınırsa olumlu ve olumsuz yanlarının neler olduğu?

gibi soruları oluşturmaktadır. İçinde bulunduğu dönemin sosyal ve ekonoik yaşamı etkileyen değişkenlerinin çerçevesinde cevaplanmaya çalışılan bu sorular, örnek oyun incelemeleri ile de desteklenerek açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Veri Toplama Teknikleri: Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi ile yayınlanmış veriler, doküman inceleme tekniği ve içerik analizi ile elde edilmiştir.

Araştırma kapsamında ele alınan dokümanlar (1935-1960 yılları arasında yazılan ve sahnelenen yerli çocuk oyunlarının metinleri) araştırılması hedeflenen didaktizm olgusu hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizi kapsamında irdelenmiştir.

Dönem içinde kaleme alınmış 33 yerli çocuk oyunlarından İ.B.Ş.T kütüphanesinde 20 tanesine ulaşılabılmış, bu eserlerden de özellikle didaktik unsurları içinde barındırdığı düşünülen 6 eserin araştırma problemi ile yakından ilgili olması nedeni ile veri kaynağı olarak kullanılması tercih edilmiştir. Bütün bunlara ek olarak anılar, günlükler, yazılı basın, süreli yazılı kaynaklar da doküman analizinde değerlendirilmiştir.

Dokümanlar incelenirken aşağıdaki aşamalar izlenmiştir.

1) Dökümanlara ulaşma: Bu araştırmaya karar verildiğinde kurum çalışanı olarak oyunlara ulaşma ve birer nüshasını alıp inceleme konusunda İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesi ve kütüphane çalışanlarının desteğinin yanı sıra, İstanbul üniversitesi, Beyazıt Kütüphanesi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Ege Üniversitesi Kütüphanesi, Ankara Üniversitesi Kütüphanesi, Şemsi Paşa Kütüphanesi, Atatürk kitaplığı, Aysin- Rafet Ataç Kütüphanesi'nden araştırma konusuna yönelik doküman ve kaynak temini gerçekleştirilmiştir.

Ulaşılan kaynakların özgünlüğü kontrol edilip, birincil kaynaklar öncelenmiş, birincil olmayan kaynakların fotokopileri değerlendirilmiştir.

2) Dokümanları anlama: Belirli bir sistem içinde ve birbirleriyle karşılaştırmalı olarak çözümlenmesi yöntemi izlenmiş,

- Bir dokümanda ifade edilen didaktizm diğer dokümanlarda da ifade ediliyor mu?
 - Dokümanlar arasında didaktizm ile ilgili farklı bakış açıları ve yorumlar mevcut mu?
- sorularına yanıtlar aranmıştır.

3) Veriyi analiz etme: Dokümanlar kapsamlı bir içerik analizine tabii tutulmuştur.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarında 1935-1960 yılları arasında sahnelenmiş 33 kadar yerli çocuk oyunu bulunmaktadır. Oyunların bazılarını İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarının kendi arşivinden ulaşılmıştır.

Veri Analizi, Bulguların Betimlenmesi ve Yorumlanması: Toplanan verilerin özgün formuna sadık kalınmaya çalışılmış, incelenecek örnek oyun metinlerinden yapılan alıntılar birebir aktarılmıştır. Veri analizi bölümünde “İçerik Analiz” ile incelenen dokümanların hangi bilgileri ortaya koyduğu detaylı bir biçimde açıklanmaktadır. Analize konu olan verilerden örneklem olarak seçilen 6 oyun, metnin belli bazı başlıklar çerçevesinde (bireysel ve ahlaka yönelik iletiler, devlete yönelik iletiler, aileye yönelik iletiler, sosyal iletiler vb.) eleştirilmiş, metinde geçen didaktik söz, tanım ve ifadeler ile alegorik figürler belirtilip, metinlerin didaktik yorumu saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca metinlerin asıllarına sadık kalınarak üzerlerinde herhangi bir düzeltme yapılmaksızın birebir aktarımı gerçekleştirilmiş, çalışmaya ek bir dosya olarak eklenmiştir.

Genel Bakış

Sanat, en genel tanımıyla, hayal gücünün sunduğu uçsuz bucaksız imkânlarından beslenerek, kişinin, bireysel yaratıcılığı ve bakış açısını ürettiği şeye (sanat eserine) yansıttığı bir ifade biçimi ve zenginliğidir.

“Sanat bir görüş ya da bir sezidir. Sanatçı bir imge ya da bir resim üretir. Sanattan tat alan bireyse yüzünü sanatçının ona gösterdiği yöne çevirir ve kendisi için açılmış olan delikten bakarak, kendinde sanatçının imgesini oluşturur.”¹²

Ahmet Cemal insanın kendi varoluş sürecini, felsefenin ilk evrelerinden itibaren düşünce düzleminde anlamlandırmasının *kendine bakış*'ın farklı bir boyutu olduğunu vurgular. İnsanın kendini tanımlama arayışının, yaşamı yorumlama biçimi olan sanata da yansıdığını, hatta sanatın erken çağlardan başlayarak *var olan*'dan *olması gereken* tasarımlarına, başka bir deyişle *kendisine yönelik ideallere* ulaşmada bir araç olarak kullanılageldiğine vurgu yapar.¹³

“İnsan doğası gereği, toplumsal, kültürel bir varlıktır ve bundan dolayı da potansiyelini, yeteneğini kullanma ve geliştirme adına her türlü fırsat ve olanaklardan yararlanarak, kendini gerçekleştirme ve dahası kendini aşma ihtiyacı içindedir. İlk genel-günlük yaşam bilgisi ile donanan insan daha sonra arayışını felsefe, sanat, bilim ve teknik çalışma alanlarında sürdürür. Bu alanlardan özellikle sanatın insan yaşamı için özel bir yeri ve önemi vardır.”¹⁴

¹² Benedetto Croce, “Sanat Nedir?” **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004), s. 39

¹³ Ahmet Cemal, **Sanat Üzerine Denemeler** (İstanbul: Can Yayınları, Düşünce Dizisi:12, 2000) s.26

¹⁴ Kibar Evren Bolat Aydoğan, “Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi: Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği,” **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2010, s.4

Gerek taklit etme gerekse yaratım süreçleri içinde ele alınsın, sanatı ve ortaya çıkan sanat eserini, yaratıcısı (sanatçı) ve alımlayıcısından (seyirci) bağımsız değerlendirmek doğru olmaz. Nitekim sanatçının yaratım evresinde kendi bireysel geçmiş yaşantısı, birikimi, eğitimi, psikolojisi, imgelem dünyasının yanı sıra içinde soluk alıp verdiği toplum, toplumun içinde var olmaya çalıştığı dönem ve koşulları da oldukça etkilidir.

“Sanatın, başlı başına estetiğin konusu haline gelmeden önce, toplumsal işlev taşıyan (büyü, inanç, beslenme, avcılık vb. gibi) uygulamaların içinden doğduğu varsayımı kabul edilirse, aynı sosyal işlevi (ya da işlevleri) kendi dinamiklerinde barındırmaya devam etmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Sanatın, yüzyıllar boyunca, kitlelere yönelik politik etki ve eğitim aracı olarak kullanılmasının nedenini de onun ortaya çıkışındaki bu dinamiklerde aramak daha doğru olacaktır.

Sanatın ifade gücünün ve etkileyiciliğinin keşfedildiği ilk andan itibaren, onun bu özelliğinin hangi yönde ve nasıl kullanılması gerektiği üzerinde yoğun olarak durulmuştur. Sanat hem dinsel ve büyüsel yanılla duylulara ve duygulara etki edebiliyor, hem de belli bir bilginin, inancın ve düşüncenin aktarılmasında diğer araçlara göre daha etkin olabiliyordu.”¹⁵

Sanat dallarını temel nitelikleri, kullanılan teknik ve malzemeleri açısından değerlendirdiğimizde karşımıza görsel, işitsel, plastik, dram vb. birçok tür çıkmaktadır. Bu türlerin içinde -hem görselliği, hem işitselliği içinde barındırması sebebiyle- dram sanatının en güçlü türü olan tiyatro, diğer türler arasından çağlar boyu medeniyetleri etkileyebilme gücü yönüyle sıyrılmakta ve ayrı bir öneme kavuşmaktadır.

¹⁵ Oğuz Arıcı, “Tiyatronun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkisinin Kökleri Üzerine”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü**, Sayı:10, 2007, s.105,114.

Özdemir Nutku insan yaşamında çoğu zaman kendini belli etmeden varlığını sürdüren tiyatronun tarihsel gelişimi içinde, her çağın tinsel, siyasal, toplumsal durumlarını aydınlattığını, seyircinin tiyatro olayına katılımı ile kendini tanımanın ve kendini gerçekleştirmenin yolu olduğunu savunur.¹⁶

Birbirinden farklı ve bağımsız bireylerin her birinde farklı duygulanımlar yarattığı gibi kitlelerin ortak bir hazzın ve coşkunun da paydaşı olmalarına olanak tanıyan tiyatro, seyircide yalnızca duygusal değil düşünsel bir edimin de gerçekleştiği bir sanat türüdür.

Seyircisi, yani alımlayıcısında en yakın hedefi güzel duygular ve hisler yaratması, en uzak hedefi ise seyredenin kendini gerçekleştirmesi olan tiyatronun görevleri bunlarla sınırlı değildir. İşlevsel olarak her dönemde toplumsal bir görev üstlenen tiyatro, geniş kitlelere doğrudan ulaşma şansı olan en etkili görsel sanat türü olması sebebi ile içinde bulunduğu döneminin ideolojik söyleminin bir şekilde taşıyıcısı ve sözcüsü olagelmiştir.

Ritüelden drama evrilerek günümüze dek ulaşan en köklü görsel sanat türü olan tiyatro, bir kültür taşıyıcısı olmasının dışında, toplumların yönetim biçimlerinin savunucusu olduğu, kendi ideolojik söylemlerini yaratma ve sürdürme kaygısı ile desteklendiği, türlü örneklerle karşımıza çıkmaktadır.

¹⁶ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı** (Ankara: Kabalcı Yayınevi, 2001) s. 18.

“Sanat çeşitli algı-tepki düzenekleriyle ortaya koyduğu türler çevresinde kendine bağlı insanlar ve yönetim, eğitim gibi alt kurumlar ile örgütleri yaratmaktadır.”¹⁷

Bu çerçevede ele alınınca yeni bir kültürel altyapı kurma eğiliminde olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kendi varoluş serüvenini ulusal bir bilinç yaratarak meşrulaştırdığı ve bu bağlamda attığı her adımda ideolojik söylemin yansındığı gerçeği ile karşı karşıya kalırız. Yukarıda da değinildiği gibi en etkili ve görsel sanat dallarından biri olan tiyatronun bu amaçla şekillendiği ve ideolojik söylemin bir taşıyıcı ve pekiştiricisi olarak kullanıldığı görülmektedir.

Metin And Türk Tiyatrosunu, siyasal yapıdaki değişmeler ve tiyatroya olan yansımalar çerçevesinde; *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu, Meşrutiyet Tiyatrosu ve Cumhuriyet Tiyatrosu* olmak üzere dört tarihi evreye ayırarak inceler. Batılılaşmanın bir kültür değişimi olduğuna, batılılaşma kavramının Cumhuriyet ile birlikte yeni anlam ve boyutlar kazandığına değinen And, cumhuriyet dönemi türk tiyatrosunun yeni ideolojik söylemin taşıyıcısı olma özelliği ile diğer üç evreden ayrıldığına vurgu yapar. And, kültürel değişim aşamasında Atatürk'ün, öncelikli olarak bilimsel yöntemle uygunluğu sağlamaya çalıştığını, bu amaçla Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi gibi kurumların temellerinin atılmasına ön ayak olduğunu, bu kurumlarda -özellikle Türk Dil Kurumu'nda yapılan, Türk dilindeki özleşmede varılan gelişimin- tiyatronun gelişimine büyük katkılar sağladığını savunur.

¹⁷ İnal Aşkun, “Atatürk İlkelerin Sanatçı Kişiliğinin Geliştirilmesinde Toplumsal İşlevleri Ve Eğitsel Yönleri”, **Atatürk ve Sanat Sempozyumu**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1981, s. 9

Sosyal ve Siyasal Yapı adlı bölümde daha kapsamlı üzerinde durulan ilkeler ve devrimleri pekiştiren oyunların kaleme alındığına değinen And, aslında hedeflenen şeyin hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan, onun kültür düzeyini yükseltip bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu'nun temellerini atmak olduğuna dikkat çeker. Cumhuriyet Tiyatrosu'nun, siyasi rejimin etkilerini taşıdığı iki önemli döneme vurgu yapar And.

Bu dönemlerden ilki, 1923-1945 arası tek partinin iktidarı altında devrimci ve demokratik bir düzenin yerleştirilme amacının olduğu, bu amacın da ulusal tiyatro ve halk yararına halk tiyatrosu kurma çabalarıyla desteklendiği dönem, diğeri ise; 1945-1950 yılları arasında, egemen partinin çok partili döneme uyarak iktidarını bırakma ve karşı partinin güçlenmesini gösteren çok partili döneme geçiş sürecidir.

1950-1960 yıllarında iktidara gelen yönetimin kendinden önce yapılan çalışmaları olduğu gibi kabul ettiği buna karşılık yeni ve farklı atılımların gerçekleşmediği dönemin varlığından söz eden And, 1961 Anayasası ile özellikle düşünce özgürlüğü ile yeni yazarların desteklendiğine, hem nicelik hem de nitelik bakımından en sağlam oyunların bu dönemde yazıldığına vurgu yapar.¹⁸

Batılılaşma süreci ardından yeni rejimin kabulü ve tiyatronun var olan ideolojinin pekiştiricisi kabul edildiği demokratikleşme süreci içerisinde, geçirdiği çeşitli değişim ve dönüşümleri ile çocuk tiyatrosunun, Türkiye'de kurumsal anlamda oluşumu ve 1960'lı yıllara değin yaşadığı değişimler, dönemin sosyal, ekonomik ve siyasal ortamını incelemek gerekir.

¹⁸ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, (Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983) s. 1,3,26-27.

I. 1935-1960 Yılları Arası Türkiye’de Sosyal ve Siyasal Yapı

Yamaner (1999), ‘*değişmek*’ sözcüğünün eylemsel olarak üç anlamına değinir. Birincisi; iki şeyin yer değiştirmesi anlamını taşıyan, bir şeyin yerine başka bir şeyin geçmesi olan değişme, ikincisi; bir şeyin zaman ve çevre koşullarına göre - ilkinden farklı olarak içinde gelişmeyi taşıyan- ‘evrim’ niteliğindeki değişme, üçüncüsü ise; bir durum ya da biçimden başka bir duruma, biçime girme yani dönüşüm niteliği taşıyan değişmedir.

Toplumsal anlamda değişimin, bir toplumsal yapıdan başka bir toplumsal yapıya geçiş olması özelliği ile devrim kapsamı içinde değerlendirilmesi gerektiğini öngören Yamaner; hızlı, birdenbire ve sıçramalı bir niteliksel değişme ile eski düzenin tümüyle yeniye dönüşebileceğini savunur.¹⁹

Modern sosyoloji açısından ele alındığında, günümüz toplumunda sürekli gelişme ve değişimin bulunduğu, sosyal değişimin en önemli şartının da bilgi artışı olduğuna değinen Türkdoğan (1988), çatışma ve çelişkinin daha büyük sosyal birimlerin oluşmasında ve kültürel yeniliklerin yayılmasında önemli bir rolü olduğuna vurgu yapar. Türkdoğan ayrıca, milletlerarası çatışmaların bugün toplumların iktisadi, siyasi, sosyal ve politik davranışlarını ve normlarını temelden etkilediğini, bunun da toplumda yeni norm ve değerlerin belirmesine neden olduğunu savunur.

¹⁹ Şerafettin Yamaner, **Atatürk Öncesi ve Sonrası Kültürel Değişim / Değişimin Felsefesi ve Toplumsal Özü**, (İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1999) s.153,158.

Günümüz sosyologlarının sosyal değişmeyi; içinde kültürel temasları, haberleşmeyi, öğrenme ve kalkınma gibi değişimleri barındıran *ferdi* ya da; kalkınma, şehirleşme, farklılaşma ve uyum gibi süreçlerden oluşan *sosyal seviye* olmak üzere ikiye ayırdığına değinen Türkdogan, bu iki seviyede beliren değişmelerin aslında birbirleriyle yakından ilişkili olduğunu vurgular.²⁰

Toplumların bu değişkenler göz önüne alındığı zaman her anlamda dinamik bir değişme süreciyle karşı karşıya kaldığı, ister istemez değişimin etkisinde şekillendiği bir gerçektir.

Osmanlı'nın özellikle son dönemlerinde karşılaştığı olumsuz durumlar karşısında gerek ferdi, gerekse sosyal seviyede olsun bazı önlemler alarak sosyal değişim geçirdiği göze çarpmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulduğu dönemde; İslam medeniyetinin aydınlık ve rasyonalist devrinin kapandığına değinen Tarık Z. Tunaya (1960), İslam medeniyetinin skolâstiği içinde doğan ve kökleşen Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile ilgisini kestiğine ve kendi içine kapandığına dikkat çeker.²¹

²⁰ Orhan Türkdogan, **Değişme-Kültürel ve Sosyal Çözülme**, (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını 44, 1988) s.66.

²¹ Tarık Z. Tunaya, **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri, Müşahedeler ve Tezler** (İstanbul: Siyaset İlmî Serisi, 1960) s.53.

Yükselme devrinde kendisini batı medeniyetlerinden üstün gören Osmanlı İmparatorluğu, zaman içinde ekonomide ve toplumsal düzende yaşadığı birtakım bozulmalar (ordu ve toprak sisteminin bozulması sonucunda, çiftçilerin çoğunun celali olması, eğitim ve öğretim kurumlarının çağının gerisinde kalması, kaybedilen toprakları geri almak amacıyla açılan savaşların başarısızlıkla sonuçlanması, Avrupa’da bilim, teknik, ticaret, askerlik ve sanat alanlarında meydana gelen ilerlemelerin takip edilmemesi, Fransız İhtilali sonucu gelişen milliyetçilik fikrinin Osmanlı İmparatorluğu içinde bulunan çeşitli milletleri etkilemesi vb.) sonucunda gerileme dönemine girer. Eski düzene geri dönülemeyeceği gerçeği zamanla yerini, yükselmekte olan Avrupa dünyasındaki yeni uygarlığı yakalamak için birtakım yeniliklerin yapılması zorunluluğuna bırakır.

Tunaya, Osmanlı fikir adamlarının sürekli bir düşünüş karşısında ‘*Bu devlet nasıl kurtulabilir?*’ sorusunu merkez aldıklarını, bu çerçevede geliştirilen tedbirlerle İmparatorluğun kalkındırılmasına yönelik cevap arayışlarının, Batıyı anlama ve üstünlüğünü kabul etme ile sonuçlandığına değinir. Batıya yaklaşma ve üstünlüğünü kabul etme dönemine, XIX. yy. Avrupası’nın kilisenin vesayetinden kurtulmuş insan aklının hâkimiyeti olan Aydınlık Devri Felsefesinin hakim olduğunu ve insanın değerinin hümanist ve evrensel değerler doğrultusunda ele alındığını vurgular.²²

Batı ile yüzyıllardır temasta olan Osmanlı’nın 18.yy’dan itibaren önce askeri düzende batıyı örnek aldığı, ardından 1839 yılında Tanzimat ve 1856 Islahat Fermanı ile bir takım ıslahatları (yenilikleri) gerçekleştirerek, Avrupalılaşıma yolunda ilk adımları attığı görülmektedir.

²² Tunaya, a.g.e., 51-52.

Müslim ve gayrimüslimleri yasa önünde eşit gördüğünü savunan ‘Gülhane Hattı Hümayunu’(Tanzimat Fermanı) önemli sonuçları da beraberinde getirir.

“Birinci sonuç, merkezi bürokrasinin padişaha karşı, bir ölçüde de olsa, güvenceye kavuşmuş olmasıdır. Böylece bürokrasi, Batılılaşma çabaları içinde daha önemli bir rol oynama olanağına sahip olmuştur. İkinci olarak Müslüman olmayan Osmanlı uyruklular, ticaret etkinliklerinde daha çok güvenceye kavuştular. Üçüncü sonuç, yabancı ülkelerin, Osmanlıların içişlerine, eskisine göre daha çok karışmaya başlamalarıydı.”²³

Kongar, Tanzimat Fermanı’ndan 17 yıl sonra, dış etkilerin bir sonucu olarak 1856 yılında Islahat Fermanı’nın yayınlandığını, sonucunda ise uzun dönemde Hıristiyan uyrukluların ulusçuluk çabalarına destek olmalarıyla İmparatorluğun dağılmasının kolaylaştığını belirtir. Tanzimat’ın sağladığı ayrıcalıklara karşı çıkan bir grup bürokrat, yazar ve subayın ‘Genç Osmanlılar’ adı altında bir eylemle anayasacılık akımını başlattığına değinen Kongar, bünyesinde hem İslamcı tutucuları hem de aydınları barındırdığı için kendi içindeki tutarsızlığı ile halk ve aydınlar arasındaki ayrılığı daha da arttırdığını savunur.²⁴

Batının etkisi altına girerek batıya bağımlı hale gelen Osmanlı İmparatorluğu’nun yenilik adına attığı adımların, çöküşünü engelleyemediği gibi hızlandırdığı gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Yapılan ıslahatların tüm olumsuzluklara karşın hem yenilikçi düşüncelerin oluşmasına zemin hazırladığı, hem de bu düşünceleri harekete geçirecek ileri görüşlü kadronun yetişmesine fırsat tanıdığı gözlemlenmektedir.

²³ Emre Kongar, **İmparatorluk’tan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı Cilt I-II**, (İstanbul:Remzi Kitabevi, 1997) s.68.

²⁴ Kongar,a.g.e., 69.

“Milletlerin tarihinde meydana gelen büyük değişimlerin, reformların, devrimlerin yine o milletin geçmişinde tohumlarının bulunduğu bilinir.”²⁵

Sosyal yapıda ve ilişkilerde oluşan değişiklikleri, her toplumun kendi dinamiği, sosyal ve kültürel dokusu içinde ele alıp değerlendirmek gerekir. Bu açıdan yaklaşılnca Tanzimat Dönemi’nde gerçekleştirilen yeniliklerin, bir sonraki döneme, yani Cumhuriyet Rejimi’nin kısa sürede birçok inkılâbı gerçekleştirmesine zemin hazırladığı gerçeği karşımıza çıkar.

Mustafa Kemal Atatürk’ün 1919’da başlattığı kurtuluş mücadelesinin ardından, devletin yönetim şeklinin Cumhuriyet olarak belirlenmesi, zamanla bu rejimin sosyal ve kültürel yaşamını da kendi istekleri doğrultusunda biçimlendirmesini ve bu değişiklikleri saltanat yaşamına alışkın halka bir an önce kabul ettirme zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir.

Halil İncalcık (2000), büyüme ve değişmeyi hazmetme kapasitesi bakımından, geleneksel toplumların çok daha sınırlı ve dışlayıcı bir karakter gösterdiğini, eski modernleşme teorisinin, geleneksel toplumların, klasik evrim teorisini izleyerek ve ekonomik, siyasal ve toplumsal kurumlarda belli bir gelişme çizgisine uyarak sonunda batıyla aralarındaki farkı kapatacağı düşüncesinde olduklarını savunmaktadır.²⁶

²⁵ Murat Katoğlu, “Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumlaşması”, **Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş**, (İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 252, Haziran 2009) s.28-29.

²⁶ Halil İncalcık, **Makaleler I**, (İstanbul:_Doğu-Batı Yayınları, 2000) s. 377.

Yani değişimin ve çağına ayak uydurmanın kaçınılmaz olduğunu düşünen bir ülkeyi kendi koşulları içinde değerlendirdiğimizde gösterilecek olan kitlesel tepkilerin önlenmesi açısından inkılâpların hızlı bir biçimde benimsetilmeye çalışıldığı göze çarpmaktadır.

Eski siyasal sistemin kalıntılarıyla da uğraşan yeni rejimin en büyük çıkmazının eskinin yeni olana karşı olan direnci olduğunu belirten İlyas Doğan, Cumhuriyet'in kurulmasının, halkın genel eğilimi sonucunda değil, devrimci bir kadronun gayretleriyle gerçekleştiğini savunur. Halkın büyük bir çoğunluğunun, aydınların önderliğinde kurulan yeni rejimi destekleyeceğini beklemenin dönem koşulları içinde mümkün olmadığını, toplumsal direncin yeni rejimi baskıladığını, halkın demokrasiye değil eski saltanat rejimine geri dönme eğiliminde olduğunu vurgular. Bir başka deyişle 1923 Türkiye'sinde toplum, Cumhuriyet'in getirdiği ulusal egemenlik düşüncesinin uzağındadır.²⁷

Öyle ki, yapacaklarını halka mal edip, bir halk emaneti yerine getiriyor gibi görünerek inkılâplarını meşrulaştırma çabasında olan Mustafa Kemal Atatürk'ün bu durumu *“Biz, umumi işlerimizde halkın temâyüllerini dikkate almak zorundayız. Fakat prensipler bahis konusu olduğu zaman tek başımıza da kalsak onlardan hiçbirini feda edemeyiz”*²⁸ sözleriyle açıkladığını görebiliriz.

Türk toplumunun çağdaşlaşması yönünde atılan en büyük adımların Atatürk'ün gerçekleştirdiği devrimler olduğunu söyleyebiliriz.

²⁷İlyas Doğan, “Türkiye’de tek partili dönemde sivil toplum”, Sosyal Bilimler Arastırma Dergisi (SBArD), Sayı 9,yıl 5, Mart, 2007 s. 4

²⁸ İncalcık, a.g.e., 370.

Emre Kongar, Atatürk Devrimlerini geniş halk kitlelerine, tepeden inme bir biçimde uygulamış olan ‘devletçi-seçkinci’ bir grubun varlığından söz etmektedir. Osmanlı döneminin bir uzantısı, Cumhuriyet döneminin ise tek toplumsal ve siyasal gücünü oluşturan bu grubun, halk egemenliğine dayandırdığı devrimleri gerçekleştirmesindeki amacı batılı anlamda bir toplum modeli oluşturmaktır. Kemalist eylem zaman içinde geliştikçe her bir devrim biçimlenmiş ve uygulanmıştır.²⁹

Savaştan yeni çıkmış ve Monarşi ile uzun yıllar yönetilmiş olan bir toplum için en kısa sürede çağını yakalaması ve yeniden yapılanma sürecine girebilmesi için en uygun yönetim şeklinin ‘Cumhuriyet’ olarak belirlenmesi bir tesadüf değildir.

“M. Kemal Atatürk de Tanzimat’tan beri çağdaşlaşma ile geleneksel, toplumsal ile hukuksal yapının bir arada yaşatılması olarak Osmanlı özetlenebilecek “ikinci” anlayışın tamamen terk edilmesinden yanaydı. döneminde belki modernleşmenin sosyal ve siyasal alanda neden olabileceği beklenmedik değişimlere karşı duyulan kaygıdan dolayı takınılan ihtiyatlı yaklaşımın terk edilmesi Cumhuriyet’le mümkün olmuştur.”³⁰

Cumhuriyet, en genel tanımı ile “devlet reisi, millet veya millet meclisleri tarafından hükümet şekli; Cumhuriyetçilik ise, milli hâkimiyet ülküsünün en iyi ve en emin surette temsil ve tatbikine elverişli, hükümet şekli”³¹ olarak ifade edilmektedir.

²⁹ Kongar, a.g.e.,119

³⁰ Doğan, a. g. m., 4.

³¹ Türk Hukuk Kurumu, **Türk Hukuk Lügati**, (Ankara:Maarif Vekilliği,1944) s.56.

23 Nisan 1920’de ulusal egemenliğe dayanan yeni Türk Devleti, Türk egemenliğini temsil eden TBMM’nin üstünlüğünü kabul eder ve 1921’de ilk anayasasını hazırlar. Güçler birliğini kendi üzerinde toplayan bu meclisin bütün yetkilerini katı bir biçimde uygulaması sonucunda doğabilecek olumsuzlukları engellemek için anayasada yapılan değişiklikler ile devlet başkanlığını bünyesinde barındıran ‘Cumhuriyet’ rejiminin devlet politikası olarak benimsenmesi kararlaştırılır.

Devrimin amacına ulaşması için hızlı ve köklü olma özelliğinden dolayı 29 Ekim 1923 yılında ilan edilen Cumhuriyet, beraberinde bazı yenilik ve zorunlu değişimleri de getirmiş, yüzyıllardır monarşi ile yönetilen halka bu değişikliklere uyma konusunda söz hakkı tanımamıştır.

20 Ocak 1921 yılında Teşkilat-ı Esasiye Kanunu çıkarılmış, egemenliğin ‘kayıtsız ve şartsız milletin’ olduğu vurgulanmış, 1 Kasım 1922 yılında saltanatın kaldırılmasına yönelik çıkartılan kanun, 15 Nisan 1923 yılında Hıyanet’i Vataniye Kanunu’nda yapılan bir değişiklikle saltanat yandaşlığının vatan hainliği kabul edileceğinin belirtilmesiyle desteklenmiştir. Böylelikle rejim köktenci değişimin önündeki engelleri kaldırmış ve niteliği konusundaki belirsizlikleri de aydınlatmıştır.

Egemenliğin koşulsuz bir biçimde millete mal edildiği, milli bir şuur yaratılarak uluslaşma sürecini tamamlama gayreti sarf edildiği bu süreçte olası bir takım ayaklanmalar bastırılmak istenmiş bunun için de yargı yolu ile bir takım sınırlar çizilmiştir.

“Böylesi olayların ilki 1925 Şubat’ında patlak veren Şeyh Sait isyanıdır. Söz konusu isyanı kolaylıkla bastırabilme gerekçesiyle çıkarılan ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinde en önemli dönüm noktalarından biri olan Takrir-i Sükûn Kanunu, yürütmeye neredeyse sınırsız yaptırım gücü tanıyarak, Meclisin büyük ölçüde arka plana itilmesine neden olmuş, basın ve yayın yoluyla muhalefet olanağını da tümüyle ortadan kaldırmıştır.”³²

Ahmet Mumcu da, inkılâp tarihi ile ilgili çalışmasında, Cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleşen ilk önemli olayın halifeliğin kaldırılması olduğuna değinir.

Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması, Şapka Kanunu, Uluslararası Saatin ve Takvimin Kabulü gibi inkılâpları; Medeni Kanun’un hazırlanıp yürürlüğe girmesi, Harf İnkılâbı ve Laikliğe gidişin sağlanması izlemektedir.³³

Mumcu gerçekleştirilecek olan devrimlerin önemli bir kültür değişikliğinin altında yatan sebeplerden doğduğunu şu şekilde özetler:

“Devrimlerin ilk temel ilkesi, çok önemli bir kültür değişikliğinde yatar. Bir esaslı kültür değişikliği olmadan devrimden söz etmek mümkün değildir. Bu noktada ‘kültür öğelerinin nasıl değiştirileceği’ sorunu ortaya çıkar. Bu sorunun çözümü devrim yöntemlerinin toplum tarafından benimsenebilecek bir tarzda uygulanabileceği noktasında düğümlenir. Devrim yöntemleri, kültür öğelerini değiştirmek için, onları uygulayacak kadro tarafından özenle seçilmelidir.”³⁴

³² Ahmet Kuyaş, “Yeni Rejim”, **Cumhuriyet’in 75 yılı, Cilt 1** (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,1999) s.8.

³³ A.Mumcu, “Bölüm 14” **Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1998) s.3.

³⁴ A.Mumcu, **Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1998) s.11.

1924 tarihli bugünkü Teşkilât-ı Esasiye Kanunu'nun 2. maddesi ile '*Türkiye Devleti'nin dini, İslâm'dır*' ibaresi 1928 yılında çıkartılarak, 1937 yılında '*laik*' kelimesi eklenerek din ve devlet yönetimi birbirinden ayrılmış, inkılâplar içinde en önemli adım böylelikle atılmıştır.

Bu inkılâpları kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması, Türk Tarih ve Türk Dil Kurumunun çalışmaları, soyadı kanunu, üniversite reformu vb. yenilikler izler. Çağdaşlaşma anlayışının dış görünüşe de yansıdığı ve simgeleştiği şapka devrimi ve kılık kıyafet yasası çıkartılarak çağdaşlaşma karşıtı gerici zihniyetin direncinin kırılması hedeflemiştir. Batı ile bütünleşmeyi kolaylaştıracak olan saat ve takvim yasası ile ortak bir dil yaratılmış, Hicri ve Rumi takvimler batı takvimi ile değiştirilmiştir.

“Farklılıkların ve benzerliklerin aynı potada eritilmesi, Türk toplumunun yeni kurum ve kurullarla düzenlenen devlet sistemine uyum sağlayabilmesi, bu yönde yetiştirilmesine bağlıdır. Bu nedenle Cumhuriyetin kurucuları eğitime büyük önem vermişlerdir. Mustafa Kemal Atatürk bir konuşmasında, Cumhuriyet eğitiminin en önemli görevlerinden birisinin “memleket davalarının ideolojisini anlayacak, anlatacak, nesilden nesile yaşatacak fert ve kurumları yaratmak” olduğunu belirtmiştir.”³⁵

Cumhuriyet ile birlikte şekillenen Çağdaş Eğitim Modelinin yaygınlaşmasından önce, karşımıza Selçuklu Medeniyeti ile başlayıp Osmanlı dönemine kadar varlığını koruyabilen medreseler çıkmaktadır. Medrese eğitiminin yanı sıra yabancı devletler tarafından açılan ve eğitim veren yabancı okulların bir ikilik yarattığı ve yeni rejimin bu durumu düzeltmek adına yaptığı çalışmalar gözlemlenmektedir.

³⁵ Hasibe Çetin, “Eğitimden İdealist Beklentiler Pragmatik Yaklaşımlar”, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt: 27, Sayı: 2, 1994, s.664.

1 Mart 1924 yılında kabul edilen Tevhid-i Tedrisat yani ‘Öğretim Birliği Yasası’ eğitimin laik ve bilimsel nitelik kazanmasında atılan önemli bir adımdır. Yeni ulusal kimliğini kazanan Türkiye’nin kalkınması ve çağını yakalamasında oldukça etkili bir rol oynayan eğitim sistemi böylece birtakım değişimler geçirmiş ve bu değişimlerle sosyal hayatı etkilemiştir. Cumhuriyeti kuran Atatürk, 1921 yılında yaptığı bir konuşmasında, eğitim konusunda, eski dönemin yıkıntısını onarmak gerektiğini şöyle belirtmiştir:

*"Devlet bünyesinde yüzyıllar boyu derin idari ihmallerin neden olduğu yaraları iyileştirmede verilecek emeklerin en büyüğünü hiç kuşku yok ki irfan yolunda esirgemememiz lazımdır. Şimdiye kadar takip olunan öğretim yöntemlerinin milletimizin gerileme tarihinde önemli bir etken olduğu kanısındayım."*³⁶

Eğitimin hem sosyal hayatın hem de çağın gereklerine ayak uydurması için bir takım yeniliklerin yapılması öngörülmüştür. Harf İnkılâbı ile Arap harflerinin yerini Latin harflerine bırakması, müfredat programının dini konulardan arındırılması, 1928’de yurt genelinde bütün okullarda okuma-yazma seferberliği başlatılması ile Türk Eğitim Sistemi hem sosyal hayatın gereklilikleri doğrultusunda uluslaştırılmaya, hem de bu sisteme bir ivme kazandırılmaya çalışılmıştır.

Bu süre zarfı içinde bir diğer önemli gelişme Amerikalı eğitimci John Dewey’in ünlü ‘1924 Raporu’dur. Dewey’in “Her okulda bir işyeri / Her işyerinde bir okul!” açılmasına ilişkin önerisiyle, okul ya da eğitimle toplum arasındaki uçurumun kapatılabileceğine değinen Bozkurt Güvenç, bu adımın eğitim-kültür birliğinin sağlanmasına da yarar sağlayacağına değinir.

³⁶ İlknur Polat, “Atatürk ve Milli Eğitim” Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, Sayı: 3, s. 443-444.

Okul açabilecek işyerlerinin azlığı bu fikir ve önerinin ancak 1940'lı yıllara doğru hayat bulduğunu vurgulayan Güvenç, Tonguç ile Yücel'in kurduğu Köy Enstitüleri ve Rüştü Uzel'in 'Teknik ve Mesleki Öğretim' reformu ile okullarda uygulama imkânına erişildiğine dikkat çeker.³⁷

Ulusal bağımsızlık savaşının yaşandığı köylerde okul sayısının azlığına karşın eğitilmiş öğretmen açığı oldukça fazladır. Köylülerin, Cumhuriyet rejiminin vatandaşı olma yolunda onlara rehber olabilecek aydın bireylere gereksinimi vardır. Köylü ile ortak bir dil oluşturup şimdiye kadar gerçekleştirilen ve başarı sağlanamayan girişimlerin eksikliğini ancak köylünün kendi içinden çıkacak bireylerin giderebileceğini vurgulayan İsmail Hakkı Tonguç Köy Enstitüleri'nin kurulması için öncü olacaktır.

Mahmut Adem de, *Eğitimin Kalkınmadaki Yeri ve Önemi* adlı makalesinde Kitle Eğitiminin, eğitim politikası olarak belirlendiğine, Milli Mektep, Köy Enstitüleri ve Eğitim Kurslarının bu politikanın sonuçları olduğuna değinir. 1950 yıllarına değin özellikle orta öğretimde öğrencilerin teknik ve mesleki eğitime yöneldiğini, bu sayının 1959-1960 yılları arasında bir düşüşe geçtiğini belirten Adem, 1961 yasası ile planlı bir eğitim modelinin benimsendiğine, ülkenin gereksinimi doğrultusunda nitelikli insan gücünün yetişmesi gerektiğine dikkat çeker.³⁸

³⁷ Bozkurt Güvenç, **Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları**, (Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1994) s.255.

³⁸ Mahmut Adem, "Eğitimin Kalkınmadaki Yeri ve Önemi", **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Cilt 13, Sayı 1, 1980, s.13-14.

“Nitelikli çağdaş eğitimin, insan kişiliğinin gelişmesinde ve sağlıklı toplumun yapılanmasının oluşmasında önemli işlevi vardır. Mustafa Kemal Atatürk, özgür ve bağımsız bir ulus için eğitimin, bilimin ve ekonomik üretkenliğin ne denli yaşamsal olduğunu çok iyi saptamış ve Cumhuriyet’in ilk yıllarından başlayarak o doğrultuda çalışmalara yönelmiştir. O, eğitimde oluşturduğu yapıyla, toplumu ‘egemenlik ulusundur’ ilkesini benimseyebilecek erginliğe ulaştırmayı, halka yurttaşlık bilincini kazandırmayı ve sağlanan düşün, bilim özgürlüğü ortamında demokrasiyi geliştirerek, kurduğu cumhuriyete süreklilik kazandırmayı öngörmüştür.”³⁹

Yani yeni bir ideolojik devrimin meşrulaştırılmaya çalışıldığı bir süreç içinde bu ideolojiye en uygun yeniliklerin bir an önce sosyal yaşama geçirilmek istendiği, yıllarca monarşi ile yönetilmiş olan toplumun bu değişime bir an önce ayak uydurması adına çalışmaların sorgulanmaksızın bir grup aydın seçkin tarafından halka mal edildiği gözlemlenmektedir.

Sosyal yaşamda halk arasında belli bir uzlaşma ve ortak bilincin yaratılması amacıyla gerçekleştirilen inkılapların içinde uzun soluklu bir yatırım olan eğitimin de bu hedeften payını aldığı, eğitim politikasının, yeni neslin temeli atılmakta olan yeni siyasal rejimin istekleri doğrultusunda yetiştirilme imkânı yaratacak şekilde eğitilmek istendiği göze çarpmaktadır.

³⁹Fethi Karaduman, **Çöküş ve Doğuştan Atatürk Devrimi, Osmanlı İmparatorluğundan Çağdaş Türkiye Cumhuriyetine** (İstanbul: Günizi Yayıncılık, 2006) s.654-655.

1. a. 1924 Anayasasının Işığında Halkçılık, Devletçilik İlkelerine Bakış

Fransız düşünür Louis Althusser ideolojiyi; toplumsal yaşamı her aşamada farklı biçimlerde kendiliğinden etkileyen, toplumsal pratik ile iç içe olan bir olgu olarak tanımlar. İdeolojiyi meşrulaştırmada devletin önemli aygıtları olduğuna, bu aygıtların hem baskıcı hem de ideolojik olabileceğine dikkat çeken Althusser, bu iki kaynağın zaman zaman birbirleriyle örtüştüğünü savunur. Yalnızca zihinsel bir önerme olarak değil, yaşamın içinde olan ve ondan kaynaklanan bir pratik olarak ideolojinin bireylere, egemen değer ve nosyonların benimsetilmesi ile bireylerin yaşadıkları sisteme uyum sağlayabileceklerini belirtir.

Althusser'e göre maddi anlamda gereksinimleri karşılanan toplum ancak, içinde bulunduğu bir önceki dönemden bir sonraki döneme ideoloji sayesinde bir geçiş yapabilecektir. Kısacası dönemler arası bağlantıyı ideoloji kuracak ve kalıcılığını yine ideoloji belirleyecektir.⁴⁰

“İdeoloji kavramı, politika (yani yöneten-yönetilen ilişkileri), ekonomi, hukuk, eğitim, ahlak ve felsefi bakış da dâhil olmak üzere, toplumsal diye nitelendirilebilecek bakış ve düşüncelerin, var olan sınıfsal çıkarlar ve konumlar da göz önünde tutularak belli bir sistem temeline oturtulması ve bu sistem doğrultusunda davranış biçimlerinin, tutumların vb. öngörülmesidir.”⁴¹

⁴⁰ Metin Kazancı, “Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile ilgili son söz”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2006 Bahar, s. 5,6,16.

⁴¹ Cemal, a.g.e., 61

İdeolojileri, toplum tarafından gerekli görülen ihtiyaçları karşılayan, kendi içinde tutarlı olan inanç sistemleri olarak gören Ahmet Taner Kışlalı, özü aynı kalmakla birlikte değişen koşullara uyum sağlayabilen, kendini yenileyebilen ideolojilerin ölümsüz olacağını savunur.⁴²

Toplumsal yaşamı her aşamasında etkileyen ideolojiyi Cumhuriyet Rejimi açısından ele alıp değerlendirecek olursak, yeniden yapılanma sürecinde devletin, geçmişin kuramsal ve kültürel temelleri üzerine inşa edilen bir anlayışı benimsediği karşımıza çıkmaktadır. İdeolojinin dönemler arasında bir köprü görevini üstleneceğini savunan Althusser'in ideoloji söyleminde olduğu gibi öncelikli olarak egemen değer ve nosyonlar belirlenmeli, ardından bu nosyonlar bireylerin yaşadıkları sistemle uyumlu birer vatandaş olmaları için pratikte ve düşüncede baskı ya da farklı aygıtlarla benimsetilmelidir.

Bu bağlamda yeni devletin kuruluşuna ve işleyişine yön verecek gerekli görülen ihtiyaçları karşılayan, kendi içinde tutarlı bir anayasaya gereksimi vardır. Böylelikle 1924 Anayasası oluşturulur ve TBMM tarafından kullanılmaya başlanır.

“Devletin yapılanması bakımından 1924 Anayasasında egemenlik kayıtsız şartsız millete ait bir hak olup, milletin tek ve gerçek temsilcisi olan TBMM tarafından kullanılır. Meclis, yasama yetkisini bizzat, yürütme yetkisini ise cumhurbaşkanı ve bakanlar kurulu eliyle kullanır. Bu demektir ki bir kuvvetler birliği sistemi devam etmekte, fakat fonksiyonlar ayrılığı ile beslenmektedir.

⁴² Ahmet Taner Kışlalı, Kemalizm, Laiklik ve Demokrasi (Ankara:İmge Kitabevi, 1994) s.15.

1924 Anayasası, Türklerin tabii hakları olarak başlıca şunları saymaktadır: eşitlik, kişi dokunulmazlığı ve güvenliği, konut dokunulmazlığı, din ve vicdan, düşünce, söz, yayım, seyahat, sözleşme, çalışma, mülk edinme, toplantı, dernek ve ortaklık kurma, haberleşmenin gizliliği esası, seçme ve seçilme, dilekçe, kamu hizmetlerine girebilme, yargısal güvence hakları ve özgürlükleri.”⁴³

Cahit Talas, Cumhuriyet’in ilanı ile sade, ama sağlam temellere dayandırılan 1924 Anayasası’nın geçici bir siyasal düzene dönük, nihai amacı demokrasi olan nitelikleri ile sosyal ve ekonomik haklara ilişkin kuralları içerisinde barındırmadığını belirtir.⁴⁴ Ülkelerin ekonomik ve sosyal yapıları arasında bir denge oluşturabilmek, refahı yaymak, işçilerin bir daha savaş öncesi yaşam ve çalışma koşullarına dönmemelerini güvence altına almak için, yeni ekonomik ve sosyal politikalar oluştururken, sosyal hak ve özgürlüklerin anayasalar içinde yer alma düşüncesinin henüz yaygınlaşmadığını savunan Talas bu nedenle, 1924 Anayasası’nın da çağının öteki anayasaları gibi sosyal hakları içermediğini, devletin niteliklerini belirten 2. Madde’nin Türkiye’yi sosyal devlete taşıyacak olan unsurlarının; halkçılık, devletçilik ve devrimcilik olduğunu vurgular.⁴⁵

“Halkçılık; halkın temel inançları, duyguları ve ihtiyaçlarının göz önüne alınması demektir. Bu ilke ile laikliğin muhakkak bir arada tutulması gerekmektedir. Halkın İslamiyet’e karşı tutumuna saygılı olunması şarttır; ancak bu arada laiklik ilkesinin de gözden ırak tutulmaması gerekir.”⁴⁶

⁴³ **Cumhuriyet’in 75 yılı Cilt 1** (İstanbul :Yapı Kredi Yayınları, 1999) s.28.

⁴⁴ Cahit Talas, **Türkiye’nin açıklanmalı Sosyal Politika Tarihi**, (Ankara: Bilge Yayınevi, 1992, s.55.

⁴⁵ Talas, a.g.e., 64-65.

⁴⁶ Tuncer Baykara, **Atatürk ve XX. Yüzyıl Türk Tarihi Araştırmaları** (İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık 2006) s.208.

İstiklal Savaşının asıl programı olan Halkçılık programı içeriği ile gerçek anlamda bir parti programı, bir anayasa tasarısıdır. Nitekim meclise ‘Teşkilat-ı Esasiye Kanunu Tasarısı’ (1921 Anayasası) olarak sunulmuştur. Program mecliste okunmasından dört ay sonra 1921 Anayasası olarak kabul edilerek, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin, Türkiye Devriminin temelindeki düzenlemeyi, ideolojiyi, amaçları; kurulacak olan yeni devletin ve yeni toplumun esaslarını içermektedir.⁴⁷

Türk Devriminin sözcüsü, 1921 Anayasasından devşirilerek gerçekleştirilen 1924 Anayasasında yer alan Halkçılık ilkesinin bireylerin sistemle uyumlu birer vatandaş olabilmeleri amacına hizmet ettiği görülmektedir. Geçmiş yaşamın kültürel dokusu olan İslamiyet’e saygılı olunması istenmekte, ancak laiklik ilkesi göz ardı edilmemektedir. Böylece geçiş döneminde bir denge sağlanacak ve toplumsal birlik güçlenecektir.

“Atatürk Türk halkını kendi kendini yöneten, ulusal egemenlik esasına göre demokratik bir rejim içinde yaşayan, birbirine hakça eşit, toplumsal dayanışma içinde bulunan insanların oluşturduğu bir bütün olarak görmektedir. Halkçılık bu esasları pekiştirmek, birliği güçlendirmek, insanları mutlu kılmak için çalışmayı amaçlayan bir akımdır.”⁴⁸

Ahmet Mumcu, Ulusçuluk ve Halkçılık’a dayanan bir devlet anlayışının modern ölçüler içinde devletçiliği kurmasının gerekliliğini, bunun için de devletin halka eğilmeye ilke olarak sahip çıkarak; toplumun çeşitli kesimlerine doğrudan ya da dolaylı olarak müdahale etmesi gerektiğini belirtir.

⁴⁷ Doğu Perinçek, **Atatürk’ün CHP Program ve Tüzükleri, Kemalist Devrim-6**, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008). s.26-27.

⁴⁸ Ahmet Mumcu, **Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II**, Ünite 26 , Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1998 , s.5.

Her insanı ayrı birer değer olarak kabul eden demokrasi rejimini korumanın ancak, bireyleri devletin düzen ve kuralları içinde özgür kılarak mümkün olacağını savunan Mumcu, bunun için bireyin ekonomide de özgür olması gerektiğinin altını çizer. Cumhuriyet'in ilk yıllarında 'toplumun bütünü doğrudan ilgilendiren ve şekillendiren altyapı alanları' diye tabir edilen değişkenlerin o zamanki bilgi birikimi ve sermayeyi aşan durumları, devletin sorumlulukları üzerine alarak bu durumu dengelediği ve ekonomik devletçilik anlayışını getirdiğini gözler önüne serer.⁴⁹

Yani demokratik bir rejimin oluşması ve kalıcılığının sağlanması amacı güden Türkiye Cumhuriyeti'nin öncelikli olarak gerekli ekonomik altyapıyı kurması bunun içinde bireysel kar elde etmektense, halkın ihtiyaçlarını önceleyen bir ekonomik yapıyı meşrulaştırma çabası içinde olduğu bir gerçektir. Bu temelin atılması için de, ortak bir uzlaşma ve milli bir bilincin oluşturulması isteği yani Halkçılık ilkesi karşımıza çıkmaktadır. Her bir ilkenin birbiri üzerine yapılandırıldığı bu süreçte gerçekleştirilen ve döneme damgasını vuran, uzun yıllar yürürlükte kalan 1924 Anayasası, temel olarak eşitlik, kişi dokunulmazlığı ve güvenliği, konut dokunulmazlığı, din ve vicdan, düşünce, söz, yayım, seyahat, sözleşme, çalışma, mülk edinme, toplantı, dernek ve ortaklık kurma, haberleşmenin gizliliği esası, seçme ve seçilme, dilekçe, kamu hizmetlerine girebilme, yargısal güvence hakları ve özgürlüklerini beraberinde getirmiştir. Sanat anlayışının, içinde bulunduğu döneminin siyasi, sosyal yaşamının etkisinde şekillendiği gerçeğinden hareketle yapılan bu çalışmada 1924 Anayasası beraberinde kabul edilen bazı hak ve özgürlükler çalışmanın eksenini açınsından oldukça önemlidir.

⁴⁹ Mumcu, a.g.e.,7-9.

Yapılan bu tez çalışmasında Cumhuriyet rejiminin yeni aydınlık yüzünü oluşturma çabası, yani devletin ideolojik tutumu, devlet-sanat ilişkisi bağlamında ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Türkiye’de kurumsal olarak devlet desteği ile Şehir Tiyatroları bünyesinde oluşturulan çocuk tiyatrosu çalışmalarının başlangıç tarihi olan 1935 ile 1960 yılları arasında sahnelenen yerli çocuk oyunlarından 7 oyun örneği üzerinde yapılan bu tez çalışmasında, 1924 Anayasası’nın esaslarının oyunlara özellikle devlet ideolojisi açısından ne ölçüde ve nasıl yansıtıldığı, didaktik söylemin alt başlıkları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

11. Türkiye Cumhuriyeti'nin Devletçilik Anlayışı Kapsamında Gelişen Ekonomi Politikaları

Yeni kurulan Cumhuriyet'in ekonomi politikası savaş mağduru toplumun uğradığı tahribatı gidermek ve ekonomiyi işleterek kalkınmayı sağlamak olmuş, bu amaçla da çalışmalara başlanılmıştır.

İçeride siyasi sorunlarını çözmek yolunda önemli adımlar atmış bir devletin, kendisini kısa zamanda kalkındırabilecek bir ekonomik politika saptaması gerektiğini bildiren Niyazi Koçak, 1923 yılında toplanan İzmir İktisat Kongresinde bu doğrultuda bazı ilkelerin belirlendiği, fakat gözle görülür bir ekonomik ilerlemeye tanık olunmadığını belirtir.

Koçak, 1930 yılında Mustafa Kemal Paşa'nın girişimi üzerine yakın arkadaşı Fethi Okyar tarafından kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın (SCF), Cumhuriyet Halk Fırkası'nın (CHF) uygulamalarına karşı muhalefet olarak kısa zamanda başarı kazandığına, CHF'nin ekonomik uygulamalarını sert bir şekilde eleştirmesiyle tercihinin 'liberal' bir politikadan yana olduğunu göstermiş olduğuna değinir.⁵⁰

Altyapı kurumlarının üstyapı kurumlarını biçimlendirdiği, yani ekonomideki olgunlaşma ve gelişmişliğin bir ülkenin sosyal yapısını etkilediği gerçeğinden hareketle, gelir kaynakları tarıma dayanan Türkiye Cumhuriyeti'nin sanayisindeki yetersiz yatırım ve işgücü gelişmişliğini olumsuz yönde etkilemekteydi. *Düyun-u Umumiye* (Dış Borçlar) ile biriken borçların altında ezilen bu ülke yepyeni bir siyasi politika ile hem içte hem de diğer uluslar arasında kendini var etme kaygısındaydı.

⁵⁰ Cemil Koçak, **Geçmişiniz İtinayla Temizlenir**, (İstanbul :İletişim Yayınları, 2009) s.253.

“Mustafa Kemal’in de dediği gibi ulusal egemenlik ekonomik egemenlikle sağlanmalıdır. 1927’de çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunu bu dönemin sanayi politikasını simgeler. 1932’ye kadar süren bu on yıla yakın dönemde, sanayileşme yolunda devletin doğrudan etkisi ve rolü az olmuştur. Kıt olan kaynaklarını, daha çok kimi altyapıların oluşmasına, yabancı sermaye elinde bulunan ve toplumun ortak gereksinimlerinin karşılanmasında kullanılan kuruluş ve tekellerin satın alınıp devletleştirilmesine ayırmıştır.”⁵¹

Şerif Mardin, 1923 İzmir İktisat Kongresi’nde zorunlu mübadele (göç) sonrası Rumlardan geriye kalan mülklerin köylülere dağıtılması ile ilgili öne sürülen tasarısının reddedildiğini, bu durumun ise Türk yönetiminin mülklere el koyması ve satması ile sonuçlandığını savunur.

İnsan gücü piramidinde de göçle birlikte zanaatkâr mevkilerin boşalması ve şehirlerdeki Türk nüfusun yerleşmesi, ‘fırsat alanını’ genişletmiştir. Bunlara ek olarak kırsal yöredeki Türkler arasında eğitimin yaygınlaşması, kalabalık zengin köylü grubunun ortaya çıkışı, Türklerin 1930’larda ortaya çıkan sanayileşme politikası ile geçmişte bulunamadıkları mevkilere getirilmeleri gibi gelişimlerin olduğunu belirten Mardin böylelikle, devletin Türkiye’yi modernleştirme çabalarının insan gücü piramidi ve hizmet sektöründe yeni bir orta ve alt bürokratik mevkiler katmanı oluşturduğuna vurgu yapar.⁵²

⁵¹ Talas, a.g.e., 45.

⁵² Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, Makaleler 4, (İstanbul, İletişim Yayınları, 2005) s. 223-224.

Türkiye'nin dünya ekonomisi ile bütünleşmesi 1930'lu yıllarda baş gösteren ekonomik bunalımla sekteye uğramıştır. Yaşanan bunalıma rağmen devletin yerli bir Türk sanayi tabanı kurma çabaları göze çarpmaktadır.

“Osmanlı Sultanı ya da kamusal otoritesi, tarımsal üretime elverişli tüm toprakların biricik sahibi durumundaydı. Bireyler için toprakları ancak kullanma hakkı söz konusuydu. Bu olgu Osmanlı döneminde olduğu kadar, Cumhuriyet Türkiye'sinde de geniş köylü yığınlarını Batı feodalizmine göre daha özgürce davranışa iten, son derece önemli bir tarihsel etken olacaktır.”⁵³

Sait Dilik *Atatürk Döneminde Sosyal Politika* adlı makalesinde, 1929-1930 arasında Dünya ekonomik buhranla birlikte tarımsal ürünlerin pazar fiyatlarındaki düşüşün, tarımla geçinen çiftçilerin ve dolayısıyla ülke ekonomisinin sarsılmasına neden olduğuna dikkat çeker.

1932 yılında çiftçilerin gelirlerinin desteklenmesi amacıyla Ziraat Bankası bünyesinde kurulan fondan, 1934 yılında çıkarılan İskân Kanunu ile köylünün kendine ait toprak sahibi olmasının teşvik edildiğinden, 1935 yılında da; Tarım Satış Kooperatifleri ve Birlikleri ile Tarım Kredi Kooperatiflerinin kurulma girişimlerinden söz eder.⁵⁴

⁵³ Ali Gevgili, **Yükseliş ve Düşüş**, (Ankara: Altın Kitaplar Yayınevi, 1981) s.5.

⁵⁴Sait Dilik, “Atatürk Döneminde Sosyal Politika”, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, Cilt 40, Sayı 1, 1985, s.102.

Mustafa Kemal Atatürk, bir devletin ancak devletçilik politikasını gütmesiyle kendi kendine yetebilen yerli bir ekonomiye kavuşabileceğini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Bizim takibini muvafık gördüğümüz devletçilik prensibi, bütün istihlal ve tevzi vasıtalarını fertlerden alarak, milleti büsbütün başka esaslar dâhilinde tanzim etmek gayesini güden ve hususi ve ferdi iktisadi teşebbüs ve faaliyetlere meydan bırakmayan, sosyalizm prensibine dayanan kolektivist, komünizm gibi bir sistem değildir. Bizim takip ettiğimiz devletçilik, ferdi mesai ve faaliyeti esas tutmakla beraber, mümkün olduğu kadar milleti refaha, memleketi mamureye erdirmek için, milletin umum ve yüksek menfaatlerinin icap ettirdiği işlerde -bilhassa iktisadi sahada- devleti fiilen alakadar etmektedir”⁵⁵

İktidardaki değişiklikler 1950-1960 yılları arasında ekonomik yapıyı etkilemektedir. Çoğu kez, bu dönem, liberal bir dönem olarak nitelenmiş ise de, tamamıyla böyle olduğunu söylemek güçtür. Bu yeni dönemin yeni siyasal örgütü 1950’deki seçimlerle iktidara gelen Demokrat Parti’nin, ekonomi ile ilgili temel düşüncesi, hükümet programında ifadesini bulmuştur.

Deniliyordu ki, ‘devlet tesis ve işletmeciliğini..., hususi sermayenin hiçbir suretle ele alamayacağı işlere ve bir de aynı zamanda amme hizmeti mahiyetinde olan iktisadi işlere hasretmek olacaktır.’ Ne var ki, programlara yansıyan düşünceler, çoğu kez, ülke koşullarının baskısı ile gerçek yaşama aktarılmakta güçlüklerle karşılaşmışlardır. Birçok durumda, halkın deyimi ile gelişigüzel hareket olunmuştur.⁵⁶

⁵⁵ Erol Cansel, “Atatürk’ün Milliyetçilik ve Devletçilik Anlayışı”, **Türk Kadınları Kültür Derneğinde Düzenlenen Seminer Tebliğleri** Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s.39-40.

⁵⁶Talas, a.g.e., 46.

Yani bir tarım ülkesi olan Türkiye Cumhuriyeti, bir yandan Osmanlı'dan miras kalan dış borçlarını ödemeye çalışmış, bir yandan da sanayi alanında çeşitli hamleler yapma gayreti göstermiştir. Ekonomide 'Devletçilik' ilkesinin benimsenmesi ile halkın refah düzeyinin yükseltileceği düşünülmüş, özel sektörün yetersiz kaldığı durumlarda, devlet müdahale ederek girişimci rolü üstlenmiştir.

III. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Bünyesinde Kurulan Çocuk Tiyatrosunun Kuruluş ve Gelişim Süreci

İster ferdi ister sosyal seviyede olsun bir toplumsal yapıdan bir diğer toplumsal yapıya geçerken toplumların her anlamda dinamik bir değişim süreciyle karşı karşıya kaldığı bir gerçektir. Köklü bir imparatorluk olan Osmanlı'nın özellikle son dönemlerinde karşılaştığı olumsuz durumlar karşısında gerek ferdi, gerekse sosyal seviyede olsun bazı önlemler alarak sosyal değişim geçirdiğine değinmiştik.

Bu sosyal değişimlerin başında Tanzimat ve Islahat Fermanı gelmektedir. Yapılan bu yenilikler yıkılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü hızlandırmasına karşın Cumhuriyet rejiminin kısa zamanda birçok inkılâbı gerçekleştirmesine olumlu bir zemin oluşturacaktır.

Kurtuluş savaşından yeni çıkmış ve uzun yıllar Monarşi ile yönetilmiş bir ülkenin en kısa sürede çağını yakalaması için dönem koşulları içinde en iyi yönetim şeklinin Cumhuriyet olarak benimsenmesini savunan Mustafa Kemal Atatürk köktenci bir yaklaşımla inkılâpların gerçekleşmesi ve benimsetilmesini öngörür.

TBMM'nin açılmasının ardından Halifelik kaldırılmış, Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması, Şapka Kanunu, gibi inkılâpları; Medeni Kanun'un hazırlanıp yürürlüğe girmesi, Harf İnkılâbı izlemiştir. Yapılan bu yeniliklerle sosyal yaşamda bir düzen sağlanmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyetçi ulus-devlet anlayışı, en önemli kurumlardan biri olan eğitim kurumunu da etkilemiş ve kendi ideolojik bakış açısı doğrultusunda şekillendirmeyi hedeflemiştir. Eğitimin de sosyal hayatın ve çağın ihtiyaçlarını karşılaması doğrultusunda bir takım adımlar atılmış ve *ideal Türk çocuğu kimliği* yaratılmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet Rejimi açısından ele alınıp değerlendirildiğinde yeniden yapılanma sürecinde Türk Devleti'nin geçmişin kuramsal ve kültürel temelleri üzerine inşa edilen bir ideolojik anlayışı benimsediği karşımıza çıkmaktadır.

Yeni devletin kendi nosyonlarını belirleme ihtiyacı ile hazırlanan 1924 Anayasası ve bu anayasanın sağladığı hak ve özgürlükler bireylerin yaşadıkları sistemin bir parçası olma yolunda önemli adımların atıldığını göstermektedir. Anayasal düzen eşitlik, kişi dokunulmazlığı ve güvenliği, konut dokunulmazlığı, din ve vicdan, düşünce, söz, yayım, seyahat, sözleşme, çalışma, mülk edinme, toplantı, dernek ve ortaklık kurma, haberleşmenin gizliliği esası, seçme ve seçilme, dilekçe, kamu hizmetlerine girebilme, yargısal güvence hakları ve özgürlükleri beraberinde getirmiştir. Halkın istek ve temel ihtiyaçlarını göz önünde bulunduran halkçılık ilkesi, ekonomik yapıyı şekillendiren devletçilik ilkesi ve uluslaşma sürecinin temelini oluşturan ulusçuluk ilkesi 1924 Anayasası ve Cumhuriyet Rejiminin en önemli yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Savaştan yeni çıkmış ve dış borçları ile baş etmeye çalışan Türkiye Cumhuriyeti'nin var olan kaynakları ile ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmede zorluklar yaşadığı gözlemlenmektedir.

1930'lu yıllarda dünyada baş gösteren ekonomik bunalıma rağmen devletin yerli bir sanayi tabanı kurma çabaları göze çarpmaktadır. Devletçilik politikası ile devlet kendine yetebilen ekonomik bir alt yapı oluşturarak, üst yapı kurumlarının oluşmasına bir zemin hazırlamıştır.

“Sanat çeşitli algı-tepki düzenekleriyle ortaya koyduğu türler çevresinde kendine bağlı insanlar ve yönetim, eğitim gibi alt kurumlar ile örgütleri yaratmaktadır. Bu geniş ve ayrıntılı kuramsal yapısıyla sanat Yeni Türk toplumuna bir yönüyle güzellik, olgunluk, yaratıcılık, gelişme gibi olguları verirken; bir yönüyle de toplumsal özgürlük, bağımsızlık, özerklik, sorumluluk gibi kavramların gereklerine uygun davranış ve tutum beklemektedir. Böyle bir kurumsal düzen içinde sanat bireyden, devletten, halka ve diğer kurum ya da örgütlere uzanan kesimler ile ilişkilerinin kurulması, işleyişi gibi konularda Atatürkçü Cumhuriyet ve Toplum yapısından devingen demokratik ortamın ürünü olacak tutarlı ‘politika’ düzenlemelerine gidilmesini Genel ‘sistem’ yaşayışının gereği olarak ortaya koymaktadır.”⁵⁷

Yeni rejimin kültürel bir değişmeyi beraberinde getirdiği, bununla ilgili çeşitli yasal düzenlemeler ile toplum hayatında bir takım düzenlemelerin zorunlu kılınarak toplum yararına yapıma savunusuna değinmiştik. Halkın estetik beğeni düzeyini yükseltecek olan tiyatro “Türk tarih tezinin aktarılabileceği, dil yenileşmesinin topluma geçirilebileceği, eğitimin öneminin vurgulanabileceği vb. bir platform olarak görülüyordu.”⁵⁸

⁵⁷ İnal Cem Aşkun, “Atatürk İlkelerinin Sanatçı Kişiliğinin Geliştirilmesinde Toplumsal İşlevleri ve Eğitsel Yönleri”, **Atatürk ve Sanat Sempozyumu**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, yayın no:86, 1981, s. 9

⁵⁸Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, (Ankara: Aşına Kitaplar, 2006) s.120.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı temel ilkesi (Cumhuriyetçilik, Laiklik, Devletçilik, Devrimcilik, Halkçılık, Milliyetçilik) 1937'de tek parti döneminde yeniden Anayasa'nın 2. Maddesi olarak benimsenir. Kemalizm ile tiyatro arasında uyumlu bir koşutluk sağlanabildiğine vurgu yapan And, tüm bu gelişmelerin tiyatro sanatında, uygulama alanları bulduğuna dikkat çeker.

Devrimlerin korunması ve övgüsü çeşitli oyunlarda verilmek istenmiş, yurt sevgisi ve yarınlara olan güven duygusu pekiştirilmiş, hükümetin ilkelerinin eğitici ve birleştirici yönleri böylelikle halka yayılmak istenmiştir.⁵⁹

“Kemalizm'in düşünce kaynağında bulunan sürekli devrim ve tarihsel dinamizm ilkesi, temel yapı değişiminin sürekli bir çaba, gelişen kuşakların bilinçlenmeleri, değişimlere ayak uydurabilen bir halkın katkısı ile toplumun tarihsel ilerici doğrultusunu izleyeceğini gösterir ve öğretir.”⁶⁰

Ulusal kimliğin oluşması ancak ulusal bir ekonomi, ulusal bir sosyal yaşantı ve ulusal bir ideolojinin benimsenmesi ile gerçekleştirilebilecekti. Kültürel kalkınma bağlamında ise sosyal yaşamın en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan tiyatronun bir araç olarak kullanıldığı karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro'sunun bir üst yapı kurumu olarak devlet politikasına hizmet etmesi ve ulusal kimliğin oluşturulmasında ideolojinin sözcüsü olduğundan söz edebiliriz.

⁵⁹ Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri** (Ankara: Turhan Kitabevi,1983) s.365.

⁶⁰ Özdemir Nutku, **Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu** (İstanbul: Özgür Yayıncılık, 1998) s.42 .

Ulusal kimliğin oluşturulmasında tiyatronun yapıcı işlevinden bahseden Sevda Şener, Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatro'sunun devrimlerin coşkusu ve değişimin heyecanını yansıtmada elverişli bir ortam sağladığına, Cumhuriyetle birlikte son verilen Osmanlı döneminin aksaklıklarına eleştirel bir bakış açısı geliştirdiğine değinir.⁶¹

Metin And Türk Tiyatrosu adlı çalışmasında Aziz Nesin'in bir konuşmasından hareketle ulusal tiyatronun doğmasında, halkı yansıtmaya ve halka seslenme anlamına gelen *içer dönük* ve çağını yansıtmaya olarak değerlendirilen *dışar dönük* iki koşulun varlığından söz eder.

Halk ve aydın sınıfın birbirleriyle kültürel bağlarının olmamasının, halkın bazı oyunları benimsemesi noktasında sıkıntılar yaşayabileceği görüşünden hareketle halkı anlamak, bunun için de önce küçük burjuva sınıfını eğitmek gerekmekte şeklinde belirtir.⁶²

Cumhuriyet Rejiminin kendi içinde tiyatro üzerindeki etkisi bakımından belli dönemlere ayrıldığını savunan And, ilk evrenin ulusal tiyatroyu ve halk yararına halk tiyatrosunu kurma amacını taşıyan ve Atatürk'ün ölümüne değin süren 1923-1945 dönemi olduğunu vurgular. Bunu takiben çok partili döneme geçişle birlikte egemen partinin çok partili döneme uyararak iktidarı bırakma hazırlıklarındayken 1945-1950 yıllarında sadece Devlet Tiyatrosu Kanununu gerçekleştirdiği, güçlenen karşı partinin ise 1950-1960 yıllarında iktidara gelmesi ile kendinden önce kurulmuş tiyatro kurumlarını benimsediği fakat geliştirmek için hiçbir çaba sarf etmediği karşımıza çıkmaktadır.

⁶¹ Sevda Şener, **Oyundan Düşünceye** (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993) s. 107.

⁶²Metin And, **Türk Tiyatrosu** (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983) s.386.

Destek ve geliştirme çabalarının olmamasının yanı sıra devletin sanatı korumadığı ve kamunun tiyatroya ilgisinin azaldığı karşımıza çıkmaktadır. 1961 Anayasası ile özellikle düşünce özgürlüğü adına yapılan yeni düzenlemelerle tiyatro yazarlığının geliştiği hem nicelik hem de nitelik bakımından en sağlam oyun metinlerinin bu dönemde oluşturulduğu karşımıza çıkmaktadır.

27 Mayıs Devrimi'nin ve 1961 Anayasası'nın ardından önem kazanan eleştirel görüş, Türkiye gibi geri kalmış bir ülkenin tiyatrosunun görevinin ne olduğu ve Türk seyircisinin kim olduğunun yeniden tartışılması ve tanımlanmasına imkân tanımıştır.⁶³

Cumhuriyet ideolojisinin toplumsal bir kimlik oluşturma amacının hedeflendiği Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosu, önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Ulusal kimliğin oluşturulması fikrine köktenci yaklaşan dönemin tiyatro algılayışı geleneksel tiyatronun primitif olduğunu düşünerek yüzünü tamamen Batılı tarzdaki tiyatroya döner. Böylelikle devlet desteği ile kurumsallaşan batılı anlamdaki tiyatro, geleneksel olandan daha belirgin bir çizgiyle ayrılarak dönemin ideolojik söyleminin bir parçası haline gelir.

Cumhuriyet döneminde gelişmesine önem verilen iki ödenekli tiyatro, *İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları* ve *Devlet Tiyatroları* olmuştur. Şehir Tiyatroları etkinlik alanı olarak İstanbul ile sınırlı kalmış, fakat Cumhuriyet döneminde Darülbedayi zamanından itibaren kurumlaşma açısından çok önemsenmiştir.

⁶³ And, a.g.e.s.373-374

*“Darülbedayi iki kelimededen meydana gelmektedir. ‘Dar’ Arapça ‘ev’, ‘Bedayi’ ise ‘Bedia’ kelimesinin çoğuludur. ‘Bedia’nın lügattaki karşılıkları ‘hayret verici, orjinal yaratma, eşine az rastlanan ve göze güzel görünen yeni icat, şey’, olarak gösterilir. Böylelikle Darülbedayi eşine az rastlanan göze güzel görünen, yeni yaratılmış oyunlar evi anlamına gelir.”*⁶⁴

İstanbul Belediye Meclisinin 13 Haziran 1923 tarihinde Darülbedayi’yi kurma kararı vermesine karşın, oyucu yetersizliği ve ödenek sıkıntıları yüzünden kurum aynı yıl içinde dağılır. Görevli olarak atanan Necmettin Arif Bey’in kurumun dağılma sebeplerini, kurumun tarihçesini, kendisinin yapmış olduğu hizmetleri, kurumun gerekliliğini ve yeniden canlandırılması gerektiğini içeren bir raporu belediye başkanlığına sunması ile İstanbul’da Şehir Tiyatrosu kurulması fikri ilk defa ortaya çıkmış olur. Darülbedayi isminin geniş anlamlar ifade etmesi sebebiyle yeniden kurulacak kuruma ‘Şehir Tiyatrosu’ denilmesi kararlaştırılır.⁶⁵

Atatürk’ün 1927 yılında, Ankara’da, Darülbedayi sanatçıları ile yaptığı görüşme esnasında ülkenin her tarafında tiyatrolar kurma isteğinden bahsetmesi ve bu isteğinin 1930’da hükümetin Büyük Millet Meclisine teklif ettiği belediye kanun tasarısında, madde haline dönüştürülmesi ile devlet, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarını doğrudan doğruya idaresi altına alma imkânı bulmuştur.⁶⁶ Böylelikle İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları 1934 yılında kurulmuş, ilk gösterimini kuruluşundan iki yıl sonra gerçekleştirmiştir.

⁶⁴ S.Hasan Polat, “Darülbedayi Şehir Tiyatrosu”, Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sonçağ Tarihi Kürsüsü, 1978, s.5.

⁶⁵ Refik Ahmet Sevensil, **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu**, (İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1934) s.10-11.

⁶⁶ Sevensil, a.g.e., 28.

Artık tamamıyla belediye himayesinde çalışmalar yürüten Şehir Tiyatrosu çeviri eserleri sahneye koymanın yanı sıra, çeşitli festival ve tiyatro buluşmalarına gözlemciler göndererek batılı anlamda tiyatro yapma çabalarını sürdürmekteydi. Kurum belli bir kimlik kazandıktan sonra bu çalışmalara, Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde bir yenisi, çocuk tiyatrosu da eklenmiş ve böylelikle çocuk tiyatrosu adına yoğun çalışmaların olduğu bir döneme girilmiştir.

“Çocuk Tiyatrosu adına ilk deneme çalışmaları ve tiyatro seyircisi oluşturma çabaları gerçekte tiyatro tarihimizde Ferah Dönemi diye bilinen Ertuğrul Muhsin ve arkadaşları topluluğuyla 1924-1925 yılları süresinde başlattığı öğrenci temsillerinden güç alır. Genç Cumhuriyet yönetiminin öğrencilerini, gençlerini eğitmeyi hedefleyen bu çabada, ‘dalaklara değil beyinlere seslenen, özlü tiyatro’ anlayışı egemen olmuştur. Ferah Dönemi sonrasında 1927-1928 tiyatro süremiyle birlikte, sahnelenen piyeslerde de hedef, öğrenciler olmuş, gençlik olmuştur.”⁶⁷

Sanatçı ‘*Benden Sonra Tufan Olmasın*’ adını verdiği anılarında, amaçlarını ve seyirciye yönelik uygulamalarını şöyle anlatır:

“(…) Öğrenci matinelere adı altında Cuma günleri de öğleden önce birer oyun koymayı düşündüm. Bununla, gençler arasında tiyatro sevgisini okul sırasında yaymak, ileriye dönük seyirci sayısını çoğaltmak amacındaydım... Bu seyirci, tiyatromuzun alışlagelmiş karma duygulu, karma çevre seyircisi değildi. Tertemiz alıcı bir istekle gelen, üstelik kendilerine özgü oyun düzenlendiğinin bilincine vardıkları için bu imtiyazdan gurur duyan bir gençlik kütlesi vardı karşımızda... Çok geçmeden Türk Tiyatro yaşamında ‘öğrenci matinelere’ adı yeni bir anlam kazandı. 1924’te Ferah Tiyatrosunda uygulamaya başladığım bu düşüncem zamanla önem kazandı.”⁶⁸

⁶⁷ Efdal Sevinçli, **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul**, (İstanbul: Arba Araştırma Yayın Tic. Gümüş Basımevi, 1990) s.152-154.

⁶⁸ Muhsin Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın**, (İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, Toplumsal Belgeler Dizisi,1989) s.347.

Yaşar Zongur, ‘*Türkiye’de Çocuk Tiyatrosu*’ adlı çalışmasında Muhsin Ertuğrul’un Cumhuriyet devrimi ile gerçekleşen olumlu şartların Türkiye’de çağdaş bir tiyatro kurmaya çocuk tiyatrosunun büyük katkıları sağlayacağını düşündüğünü, bu sebeple Sovyetler Birliği’ne bir ziyaret yaparak orada çocuk tiyatrosu alanında gözlem ve incelemeler yapıp, döndüğünde Türkiye’nin ilk çocuk tiyatrosunu kurduğuna değinir.⁶⁹

Muhsin Ertuğrul ‘*Moskova Notları / Çocuk Tiyatrosu VII*’ başlığı ile kaleme aldığı yazısında ihtilal ve inkılâpların en azılı düşmanının alışkanlıklar olduğunu, eski adamların yeniliklere olan düşmanlığının hep bu eskiye bağlı olma durumundan kaynaklandığını ve ihtilal ve inkılâp devirlerinde ihtiyarlara, kaybolmuş veya hesaba katılmaması gereken insanlar diye bakıldığını vurgular. Yenileşme sürecinde geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan ihtiyarlardan çok, yeni olana aşına bireyler yetiştirmenin daha kolay olacağını savunur. Sovyetlerde 18 yıl içinde inkılâplara uygun yepyeni bir nesil yetiştirildiğinin ve bu nesli yetiştirirken de çocuğun tiyatrodaki terbiyeye başladığının, çocuklar için ayrı piyes, ayrı tiyatro, ayrı edebiyat yapıldığının ve bu çalışmalara çok büyük önem verildiğinin altını çizer.⁷⁰

⁶⁹ Zongur, a.g.e., 97.

⁷⁰ Muhsin Ertuğrul, **Darülbeydi** 1 İstanbul: Ocak 1935, s.3.

Muhsin Ertuğrul, *Moskova Notları'nda* çocuk tiyatrosunun yetişkin tiyatrosundan ayrılan noktaları ve kendine özgü bileşenlerine değinir:

“(…) Çocuk Tiyatrosu Kolektifinde çocuklara mahsus musiki yapan bestekârlar, bunları çalan çalgıcılar, çocuk piyesi yazan muharrirler, bu piyesleri çocukların anlayabileceği tarzda sahneye koyan pedagog rejisörler, çocuk sahnelerine dekor yapan ressamilar, bilhassa çocuk piyesleri oynayan aktörler vardır. Esasen Moskova çocuk tiyatrosu çatısı altında musiki, dans, şarkı, sinema, kukla, cambazlık gibi, temsillerinden ayrı ayrı yer tutan şubeleri birleştirmiş ‘Terkibi Tiyatro’ dur.(…)”

(…) Bu tiyatro, temsillerden başka yalnız çocuklara mahsus suvareler, toplantılar, karnavallar, umumi eğlenceler, danslar tertib eder, fazla olarak da çocuklar tarafından verilen mektep temsillerine yardımcı gönderir... Moskova çocuk tiyatrosu bütün çocuklara açıktır ve çocukların yaşlarına göre muhtelif piyesler oynar.(…)”

(…) Tiyatrodan içeriye giren çocuğa küçük bir matbu kâğıt veriliyor. Bunun üzerinde çocuğun erkek veya kız olduğunu, yaşını, piyesi beğenip beğenmediğini gösteren matbu işaretler var. Her çocuk bu matbu karnelere işaretini koyuyor, piyesi seyrettikten sonra da beğenip beğenmediğine göre delikleri delerek kapıdaki kutuya atıyor. Ve bu surette bir tasnif yapılıyor.

Çocukların hocaları bir piyesin devamı müddetince çocukların alakasına, kahkahalarına vesair duyularına göre grafikler çizerler. Elllerinde, oynanan piyesle takib eden tiyatro adamları, çocukların nerelere fazla ehemmiyet verdiklerini, nerelerde fazla güldüklerini piyeslerin üzerine yazarlar.(…) İşte köklü çalışma diye buna derler.(…)”⁷¹

İyi Bir Karar: Bir Çocuk Tiyatrosu Kuruluyor başlığı altında İstanbul Şehir Tiyatrosu kapsamında Çocuk Tiyatrosunun kurulacağına ilişkin ilk defa 13 Ocak 1935 yılında *'Akşam'* gazetesinde bir yazı yayımlanır.

⁷¹ Muhsin Ertuğrul, “Moskova Notları Çocuk Tiyatrosu VII”, **Darülbedayi**, İstanbul: Darülbedayi, No:55, 1 Ocak 1935, s.4.

İlk yıl 52 gösteri yapacak olan oyunların Tepebaşı Tiyatrosunda Perşembe öğleden sonra ve Cuma sabahı olmak üzere iki seans, çok düşük ücretlerle ya da ücretsiz oynanacağına, çocuk tiyatrosu çalışmalarının Muhsin Ertuğrul tarafından yönetileceğine, Türk çocuklarına evrensel çocuk yazının da tanıtılacağına değinilmiştir.

Bu yazıyı yine 16 Ocak 1935 tarihli ‘Akşam’ gazetesinde, Hikmet Feridun’un ‘Bir Çırpıda’ adlı köşesinde kaleme aldığı yazısı takip eder. İstanbul Belediyesi’nin çocuk tiyatrosunu kurma kararının çocuk eğitimi açısından olumlu bir adım olduğunu vurgulayan Feridun’un yazısının ardından çocuk tiyatrosunun açılacağını haber veren diğer bir yazı da, İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun 15 Şubat 1935 tarihli ‘Darülbedayi’ dergisinde yayınlanmıştır.⁷²

Çocuk Tiyatrosunun kurum içindeki oluşum sürecini, çocuk tiyatrosunun kuruluşu aşamasında oldukça büyük özverilerle çalışan Ferih Egemen ‘Türk Tiyatrosu’ adlı dergideki yazısında şu şekilde özetler:

“1935 senesi Eylülünün ilk haftalarıydı. Moskova’dan dönen kıymetli sanatkâr Muhsin Ertuğrul yeni sezona başlamak üzere sahneye koyduğu piyesin provalarıyla meşguldü. Fakat o bütün bu meşguliyet anlarında yeniden meydana getirmeye çalıştığı Çocuk tiyatrosunun planlarını hazırlıyor ve sağlam temeller üzerine kurmayı düşünüyordu.

Muhakkak ki bu kolay bir iş değildi. Evvela çocuklara tiyatroyu sevdirmek, onlara tiyatrodaki durmasını susmasını öğretmek icabediyordu”⁷³

⁷² Özertem, a.g.e., 48-49.

⁷³ Ferih Egemen, “Çocuk Tiyatrosu 9 Yaşında”, **Türk Tiyatrosu**, İstanbul Birinci Teşrin, No: 159, 1944, s. 81.

Batılılaşma sürecinin yapılan yenilikler ve değişimler çerçevesinde ele alındığı Cumhuriyet Dönemi'nde, eğitimin dönemin ideolojisine sahip çıkacak ve onu yaşatacak bireyler yetiştirmesi noktasındaki önemine değinmiştik. Geleceğin izleyicisini yetiştirerek bilinçli toplumlar yaratma noktasında eski olanın yıkılması ve yeni olanının yerine kabulü için çalışmalara başlanmış ve yazılan oyunlarda özellikle eski ile yeni olanın çatışması ele alınmıştır.

Yalnızca yüzü Batıya dönük olan aydınların değil, halkın da benimseyebileceği bir tiyatro kültürünün yaratılması gerekmektedir.

“Cumhuriyet öncesi ve sonrası, eski yeni karşılaştırmaları şeklinde sergilendiği ilk yıllardaki bu oyunlarda örneğin hacı-hocanın yüzünden kötürüm olanlara karşı doktorun tedavisiyle iyileşen, eski yazı öğrenmek isteyen çocuğun karşısında yeni yazı öğrenmek isteyen çocuklar çıkarılırken, neden çocukların eski ya da yeni yazı öğrenmek istedikleri açıklanmaz. Oyunlarda yapılan yeniliklerin yararları, getirdikleri kolaylıklar, yeni yaşam biçiminin öneminin üzerinde derinlemesine durulmaz. Sadece bazı değişiklikler yapılmıştır, yeni bir yaşam biçimi sunulmaktadır. Toplumdan beklenen bunları sorgulamaksızın kabul etmek, eskiyi dışlamaktır.”⁷⁴

Kuruluşundan itibaren kararsızlık ve dağınıklık olarak nitelendirilen sürece girinceye kadar yerli oyunların tercih edildiği ve tiyatronun kendi içinde bulunan sanatçıların bu alanda oyunlar yazmasının Muhsin Ertuğrul tarafından teşvik edildiği görülmektedir.

⁷⁴ Nihal Kuyumcu,. “Çağdaş Çocuk Tiyatrosu” **Yayınlanmamış** Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Bölümü, 1998 s.25.

Özertem, 1946-47 yıllarında Çocuk Tiyatrosunun Kararsızlık ve Dağınıklık dönemi geçirdiğine değinir. On beş yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu dönemde yerli oyunların dışında yabancı ve çeviri oyunların da sahnelendiği, 15 yıl boyunca yeteri kadar yerli oyun yazılmadığı gerekçesi ile eski oyunların yeniden sahnelendiğine değinir:⁷⁵

“1940-1950’li yıllarda sahnede, çocukların kafalarını kesme hazırlıkları ile palalarını bileyleyen ve son anda vazgeçen cellâtların elinden kaçmayı küçüklük olarak gören gözüpek çocuklar sokakta yaşlıları eğlence olsun diye taşılayacak kadar ve öksüz yetim yaşlılarına gözlerini kırpmadan iftira edecek kadar acımasızlar da.

Yine bu yıllar oyunlarda ‘Çıplak doğduk, çıplak öleceğiz, kader ne ise o olur, biri ağlarsa diğerrinin gülmeğe hakkı yoktur, elindeki iki oyuncaktan birini olmayana vermeli, insanın kaderinde kısmetinde ne varsa o olur, ondan fazlasını istemek günahdır’ gibi mesajların açık biçimde yer aldığı kaderci, ‘iki lokma bir hırka’ düşüncesinin empoze edildiği yıllar. Bu mesajları, II. Dünya Savaşı yıllarını yaşayan, bundan etkilenen ekonomik sıkıntılarının yoklukların, karneli yaşamın uzantıları olarak değerlendirebiliriz. Kahramanlarımız genellikle erkek çocuklar, kızlar daha çok ikinci plandaki rollerde karşımıza çıkıyor.

Altmışlı yıllara geldiğimizde, ülkemizde yaşanan değişim rüzgârlarının çocuk oyunlarına da yansıdığı açıkça görülüyor. 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı oyunlarda yeni arayışların, yeni beklentilerin ortaya çıkmasına güçlenmesine neden olmuştur. ‘Zenginlik hayalleriyle yanıp tutuşan fakir aileler, fakir olduklarına isyan edenler, şans oyunlarından medet umanlar, miras kalmış zengin yeğenin kaprislerine boyun eğen zenginlikten fakirliğe düşmüş insanlar’ zengin kız, fakir delikanlı arkadaşlıkları’ yer alır. Sanki artık oturup şükretme yerine bir şeyler yapma zamanı geldiği anlatılmak istenmektedir. Daha önceleri her şeye koşulsuz boyun eğen, verilenle yetinen, kaderine razı olmuş, hatta iyi hizmet etmek için gayret eden, sadakatle çalışan hizmetçilerin artık içinde buldukları durumdan kurtulmak için yeni arayışlar içine girdiklerini görüyoruz.

⁷⁵ Özertem, a.g.e., 63.

Hırsız olmalarına karşın aslında kötü olmadıkları, iyi kalpli oldukları dile getirilen insanlar yine bu yıllarda karşımıza çıkar. Aşkları uğruna hırsızlık yapmaktan vazgeçen delikanlılar, sevdikleri kızlara 'klark çekmekten' de geri durmazlar. Yine bir başka oyunda elindekiyle yetinmeyenlere hayret eden iyi kalpli, iyi niyetli dürüst kahraman o kadar saf çizilir ki söylenen her şeye inanarak adeta aldatılmayı hak eder. Daha çok para kazanmak, yaşama biçimini değiştirmek, daha iyi koşullarda yaşamak kahramanlarımızın hayallerini süsler.”⁷⁶

Uzun yıllar kurum içinde varlığını kanıtlayan çocuk tiyatrosunun, kendi dönem koşulları içinde eleştirilmesi ve çocuk tiyatrosunun daha ileriye taşınması adına geçmişle yüzleşmesi oldukça önemlidir.

1935-1960 yılları arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda sahnelenen bazı yerli çocuk oyunları çalışmanın ikinci bölümünde dönemin sosyal siyasi ve ekonomi politikaları çerçevesinde mercek altına alınacaktır. Bir kültür aktarıcısı ve dönemine ayna tutan bir araç olarak tiyatronun Cumhuriyet rejimi ve gerçekleştirilen yenilikleri örnek olarak incelenen oyunlarda nasıl barındırdığı incelenecek ve değerlendirilecektir.

⁷⁶ Kuyumcu, a.g.e., 27-29.

III. a İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Bünyesinde Açılan Çocuk Tiyatrosuna İdeoloji ve Didaktizm Bağlamında Sahnelenen Yerli Çocuk Oyunlarından Örneklerle Genel Bakış

a. 1. Didaktizm Kavramı, Tanımı, Yerli Çocuk Oyunlarındaki Kullanım Şekli

“Yüksek bir varlık olan insanın yüksek bir amacı vardır ve bu amaca ulaşmak için de boş yere vakit kaybetmemek ve emek harcamamak gerekir”

Comenius⁷⁷

Cumhuriyet Dönemi içinde siyasal düzenin korunup geliştirilmesinde Mustafa Kemal Atatürk’ün gerçekleştirdiği ilke ve inkılâpların halk tarafından en kısa sürede özümsemesi hedeflenmiştir. Bu amaçla ahlak, temel yurttaşlık eğitimi, sorumluluk, ulus bilinci, iyi vatandaş olmak vb. kavramların hem halka hem de gelecek kuşakların ebeveynleri olacak olan çocuklara en etkili yoldan kazandırılması gerekmektedir.

Milletine, Türk Devleti’ne bağlı bir neslin yetiştirilmesini ön gören eğitim sistemi, gerçekleştirilen yasalar ve değişikliklerle yeniden tanımlanmış ve Cumhuriyet rejimini destekler bir yapı kazanmıştır. Milli entegrasyonun sağlanması amacıyla özellikle eğitim alanında yapılan bazı gelişmeler (eğitimin laikleştirilmesi, parasız olması, yaygınlaştırılma çabaları) beraberinde sosyal-kültürel yaşamda da çocuklara yönelik bazı girişimlerle desteklenmiş ve sağlamlaştırılmıştır.

⁷⁷ Jan Amos Comenius, **Büyük Didaktika** (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1963) s.16

Sosyal ve kültürel yaşamda çocuklara yönelik gerçekleştirilen gelişmelerin başında çocuk tiyatrosu gelmektedir. Cumhuriyet döneminde çocuk tiyatrosu yapma gereksiniminden, bu gereksinimin devlet destekli bir kurum olan İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarındaki kurulma amacı ve serüveninden bahsetmiştik.

Muhsin Ertuğrul Cumhuriyet devrimi ile gerçekleşen olumlu şartların, Türkiye’de çağdaş bir tiyatro kurma yolunda önemli bir adım olduğu görüşündedir. Bu yapının da bugünün çocuk seyircisini yetiştirmekle kurulacağına olan inancı, onun çocuk tiyatrosu kurma adına öncülük etmesine neden olmuştur.

1935-1960 yılları arasında yazılan ve sahnelenmiş bazı yerli çocuk oyunlarından hareketle yapılan bu çalışmada gözlemlendiği gibi yeni ideolojinin tıpkı bir öğretici gibi dikte edilmeye çalışıldığı bulgulanmıştır. Bunun içindir ki didaktizm yönteminin etkili bir biçimde kullanıldığı ve oyunun giriş ya da bitiş kısımlarında öğretici bir figürün (öğretmen) oyunun başında ya da oyun aralarında seyirci karşısına çıkıp ders verir gibi oyuna ilişkin saptamalarda bulunduğu görülmektedir. Yine aynı şekilde oyunlarda görülen Atasözleri/ deyimler de bir diğer didaktik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğrudan iletilmek istenen mesajların Atasözleri/ deyimler sayesinde seyircisine ulaştırıldığı da gözlemlenmektedir.

Feyza Gürbüz'ün de belirttiği gibi mesajları türlü üslup özelliklerini kullanarak ileten atasözlerinin didaktizmi sağlamak amacı taşıdığı görülmektedir. Atasözlerinin görünüşte gerçekle çelişen, kinayeli bir üslubu tercih eden, bu tercih ile bireylerin öğrenmenin ilk basamağı olan dikkat çekmeği tetikleyen, soyut varlıkları somutlaştıran, yakından uzağa ilkesine koşut olarak bireylerin günlük yaşantısından örnek ve benzetmelere başvuran bir yapısı olduğu görülmektedir.⁷⁸

İncelenen oyunlarda sıkça rastlanılan alegorik figürler ise; didaktik öğretinin bir diğer başlığını oluşturmaktadır.

“Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine. 2. ed. Bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu.”⁷⁹

olarak tanımlayabileceğimiz alegorik figürlerin oyunların içinde konu ile bağlantılı ya da bağlantısız bir şekilde yer aldığı, kısa zamanda bilginin doğrudan aktarımına önem verildiği görülmektedir.

Bu çalışma çerçevesinde incelenen örnek oyunlarda didaktik öğretinin olumlu ve olumsuz yanları tartışılmakta ve çıkan bulgular dönemin sosyo-kültürel politik ve ekonomik yapısı çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu öğreti türünün dönem içinde yeni bir ulus yaratma kaygısı ile tercih edilmiş olması gerçeğinden hareketle bakıldığında didaktizmi; birilerine bir şeyleri iletme ve öğretme kaygısından doğmuş bir bilim olarak tanımlayabiliriz.

78 Feyza Gürbüz, “Türk Edebiyatında Didaktik Eğilim” **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Ankara, 2008. s.26.

79 <http://tdkterim.gov.tr/bts/> , 10/07/2011, 14:30

Bu bilim sadece eğitim ve öğretime değil; insana ait tüm faaliyetlere sinmiştir. Esasen, okullaşma sürecinin tamamlanmamış olduğu yüzyıllarda bu durum bir zorunluluk olarak da gerçekleşmiştir.

“Didaktik terimi eski Yunanca’da “öğreniyorum, öğretiyorum” manasına gelen “didaskio” kelimesinden alınmıştır.”⁸⁰

Didaktizimin otorite ile sıkı bir bağı olduğunu ve mevcut otoritenin öğrenilmesini istediği şeyleri kodlayarak didaktik bir üslupla hedef kitlesine benimsetme çabası sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Bu “Otoriter Yaklaşım” olarak değerlendirilir.

Bir ülkedeki yazarların halkı doğrudan ya da dolaylı yollardan eğitime çabalarına değinen Feyza Gürbüz, didaktik nitelikte yazılmış olan eserin *eğitim faaliyeti*, bir gerçeği telkin etmek amacıyla yazılmış eserlerin ise *didaktik eser* olduğunu vurgular.

Gürbüz, Türk Edebiyatında Didaktik Eğilim adlı çalışmasında düşüncelerinde batıyı örnek alan yeni *aydın tipi*’ni; batıl inançlara yer vermeyen biri olarak tanımlar. Toplum düzenininin kanunlara değil akla dayanmasını isteyen, çalışmayı, birleşmeyi, yardımı yüksek bir değer olarak gören bu aydın birey, dış dünyaya açık olmakla beraber, ülkesine de sıkı sıkıya bağlıdır.⁸¹

⁸⁰ Gürbüz, a.g.e.,s.1.

⁸¹ Gürbüz, a.g.e. s.65.

Her yeni medeniyet kendi sosyo-kültürel ve politik yapısı açısından kendi ideal insan tipini yaratma eğilimindedir. Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet rejimi ile beraber yaratılmak istenen *aydın tipi*, özellikle edebi eserlerde tariflenmiş, doğrudan didaktik bir biçimde olabileceği gibi, dolaylı yollardan didaktik eserler aracılığıyla telkin edilmeye çalışılmıştır.

Yeni bir siyasi rejim tercihi olan Türkiye Cumhuriyeti'nin varlığını koruma ve geliştirme sürecinde sanatın iletici gücünden yararlanma eğilimi özellikle edebi türlerin en gelişkin olanında yani tiyatrodaki karşımıza çıkmaktadır. Kendi sistemine ve medeniyetine uygun bir ulus yaratma hedefi özellikle yeni kurulmakta olan çocuk tiyatrosu algısının yaratım sürecinde karşımıza öğretici ve tarif edici bir üslupta çıkmaktadır.

Birbirine bağlı bir zincirin halkası gibi düşünüldüğünde atılacak her bir adımın bu yeni *aydın tipi*'nin oluşturulmasında birbirini destekler nitelikte olmasının gereği ve önemi karşımıza çıkmaktadır. Temel hedefi köktenci değişimle birlikte ulusal bir kimlik oluşturma ve Cumhuriyet rejimini halkına en kısa zamanda benimsetmek olan rejimin, sahip olduğu en önemli rehber kuşkusuz eğitimidir. Bu yeniliklere sahip çıkacak ve gelecek nesillere aktaracak kuşakların yetiştirilmesi ancak yeni eğitim sistemi ile mümkün olabilecektir. Yeni insan tipinin yetiştirilmesinin yanında geleneksel yapının içinde yetişmiş olan eski kuşakların da bir an önce yeni düzene uyum sağlayan bireyler olmaları eğitim politikasının temelini oluşturmaktadır.

Sanatta otoritenin sanatçı, sanat eseri ve algılayıcısı arasında üçlü bir ilişkiden söz eden Zongur, algılayıcısını edilgen bir varlığa dönüştüren bu tutumun, katılımcı sanata karşıt bir özellik taşıdığını vurgular. Otoriter eğilimin çocuk tiyatrosu ve yazınında sık karşılaşılan bir tür olduğuna değinen Zongur, bu yapıtların yaratıcıları olan yazarları açısından olanaklarının kısıtlı oluşunun, çocuğu da sınırladığını, yazarın kendince bulmuş olduğu yaşamın doğrularını, doğru sonuçları genç kuşaklara aktarmaya hazır olduklarına vurgu yapar. Otoriteyi sağlama noktasında yazarın nasihat, ödül-ceza, meşru güç kaynaklarına boyun eğme, uzmanlık, özdeşim ve cazibe gücü gibi etkenlere başvurabildiklerini belirten Zongur, bu durumun yaşam içinde bireyin toplumsallaşmasını sağlayan etkenler olduğuna dikkat çeker.⁸²

Metin belli bir hedef kitle için, bir amaca yönelik yazılmış anlamlı cümlelerden meydana gelen bir yazı, bir anlatıdır.

Analiz ise; bir bütünün parçalara bölünüp, detaylı bir şekilde incelenmesi, bütün içindeki parçaların bütünle olan bağlarının araştırılması ve tanımlanmasıdır. Cumhuriyet rejiminin içinde filizlenen çocuk tiyatrosu ve süreç içinde yazılan çocuk oyunlarının analitik incelenmesi ile oyunların yazılma amacı saptanmaya çalışılmıştır.

Yapılan bu analitik yaklaşım didaktik bir çözümlene şeklinde ele alınmış, örnek metinler öz ve biçim açısından iki genel başlık olmak üzere incelenmiş son olarak da metinlerin eğitsel-öğretisel unsurları çözümlenip yorumlanmıştır.

⁸² Zongur, a.g.e., s.36-37.

Biçimsel olarak; oyunun adı, yazarı, metnin yazılma tarihi, metnin ilk sahnelenme tarihi, nasıl bir sosyal politik kültürel çevrede yer aldığı, metnin dili ve üslubu, konusu,öyküsü, temel düşüncesi ve hedef kitlesi, öz açısından da; oyun kişileri, mekan-kişilerin sahne bölümlenmesi, perde ve sahne bölümlenmesi, olay dizisi, özet son olarak da, metnin iletileri belli bazı başlıklar çerçevesinde (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiler, sosyal yaşama yönelik iletiler, siyasi sisteme yönelik iletiler, aile kurumuna yönelik iletiler) eleştirilmiştir.

Çalışmanın örnek oyun inceleme bölümünde ele alınan metinlerde Didaktizme konu olan Cumhuriyet rejiminin yenilikleri yani inkılâplar ve bu çerçevede eski ile yeni karşılaştırması vb. konular ele alınacak ve incelenmiştir.

IV. 1935-1960 yıllarında Sahnelenen Yerli Çocuk Oyunlarının Didaktik Yapısının İncelenmesi

IV.a. İlk Dersimiz Tiyatro

Yazarı: Kemal Küçük

Metnin yazılma tarihi:1935

İlk Sahnelenme Tarihi: 1935 (1946-47 yıllarında da sahnelenmiştir.)

Yer aldığı sosyo- politik kültürel çevre: Cumhuriyet Dönemi

Metnin dili ve üslubu: Tanım ve kavramlarla bezenmiş, anlaşılır.

Konu: Atatürk ilke ve İnkılâpları ile Cumhuriyet Değerleri

Öykü: Oyun içinde oyun tekniği ile kurgulanan çocuk oyunu, iki ana konuya değinmektedir. Bu konulardan en temeli oyuna ismini de veren ilk defa konu ve içerik açısından kendisine uygun bir tiyatro ile karşılaşan çocuklara tiyatroyu ve tiyatro adabını öğretmektir. İkinci konu ise; eski ve yeni çatışmasının Cumhuriyet Rejiminin ilkelerinin ışığında anlatılmasıdır. Aydın ve arkadaşlarının denizde yatları ile dolaşırken fırtına çıkması sonucunda Yaban adlı adaya sığınmalarını ve orada Cumhuriyet ve devrimlerden habersiz yıllarca yaşamış Yaban isimli kişiyi bulup medeniyete kavuşturmalarını konu almaktadır.

Temel Düşünce: Cumhuriyet'in sahip olduğu ilke ve inkılâplara uyan bireyler toplum içinde huzurlu bir yaşam sürebilir.

Hedef kitlesi: İlköğretim öğrencileri

Oyun kişileri: Tiyatro Hocası (Anlatıcı, erkek, kendisini seyircilere tıpkı okullarda olduğu gibi bir tiyatro hocası olarak tanıtarak, oyunda perde öncesi ya da sonunda sahneye gelerek seyircilere tiyatro adabı hakkında bilgiler vermektedir.)

Aydın (12-13 yaşlarında varlıklı bir ailenin çocuğudur. Denizde gezmekten, arkadaşlarıyla birlikte vakit geçirmekten hoşlanır. İnkılâbın çocuğu olan Aydın adından da anlaşılacağı gibi karanlığın esaretinde ve geçmişin gölgesinde kalmış olan Yaban adlı kişiyi aydınlatmak ve topluma yeniden kazandırmak için çabalayan, akıllı bir gençtir.)

İhtiyar (Aydın'ın babası, Cavide'nin eşi, varlıklı ve soylu biri)

Cavide (Aydın'ın annesi, İhtiyar'ın eşi, varlıklı ve soylu bir bayan olan Cavide Hayvanları çok sevmekte hayvanları koruma derneğinin başkanlığını sürdürmektedir. Ayrıca yardımlaşmayı çok seven Cavide zaman zaman ihtiyacı olan fakir insanlara da yardım etmektedir)

Tiyatro muharriri (yönetmen) , Bestekâr, Perdecî, Ressam, 1. makinist, 2. makinist, marangoz, elektrikçi, aksesuar, terzi, suflör, dans hocası, Aşçı başı, Sokak köpeği Mazlum, , 1. Sokak çocuğu, 2. Sokak çocuğu, 2. Sokak köpeği, Aydın, Kurt Köpeği, jandarma çavuşu, köy muhtarı, sığırtmaç Hüseyin, Nine, Torun, 1.,2.,3. Köylü, köylü çocuğu, sakallı, köy muallimi, köy imamı, Yabani, arı, kelebek, dadı, bay süklün, bayan ince, bayan rüküş, papağan, Profesör,

Mekân-Kişiler (zaman): 1. Perde:

1. ve 2. Tablo: Sahne -sarı perdenin önü- , Tiyatro hocası
3. Tablo: Bestekârın odası, Bestekâr, Tiyatro hocası
4. Tablo: Sahne -sarı perdenin önü- Perdecî, Tiyatro hocası

5. Tablo: Sahne, Tiyatro hocası, İhtiyar, Dans hocası, Terzi kadın

6. Tablo: Modern bir villanın önü, dadılar, çocuklar, aşçı başı, Sokak köpeği, İhtiyar, Bayan Cavide, İzçiler, Küçük bey, 1. ve 2. çocuk, 2. Sokak köpeği, Aydın, gemiciler.

2. Perde:

1. Tablo: Köy meydanı, Jandarmalar, Köy muhtarı, köylüler, Cırlak Ali, Sığırtmaç, Nine, Torun, Sakallı, Muallim, İmam, Aydın, Çavuş, Yabani, Mektep çocukları, Köylü kadınlar

3. Perde:

1. Tablo: Aydın'ın evi, Yabani, Profesör, Arı, Kelebek, Papağan, Mazlum, Çocuklar, Dadi, Aydın, Cavide, Rüküş, Süklün, İhtiyar, İnce, Tiyatro Hocası

2. Tablo: Sahne - sarı perdenin önü-, Tiyatro hocası

3. Tablo: Orta halli bir evin odası, Cavide, İhtiyar, Aydın

4. Tablo: Sahne -sarı perdenin önü- Tiyatro hocası ve diğer aktörler

Perde ve Sahne Bölümlemesi: 3 perde, 11 tablodan oluşmaktadır.

Olaylar Dizisi: Oyun birbirinden ayrı iki konuyu ele almaktadır; Cumhuriyet Rejiminin getirdiği yenilik ve olumlu değişimlerin tanıtımı ve bir sanat dalı olarak tiyatronun (ki aslında tiyatronun bu biçimi de yeni rejimin getirdiği yeniliklerden biridir ama ayrıca ele alınır) tanıtımı.

Yeni tiyatronun ne olduğu, nasıl yapıldığı, unsurlarının neler olduğu öğretmen rolünde bir anlatıcının çocuklarla kurduğu doğrudan sözel iletişim yoluyla aktarılır.

Cumhuriyetin getirdiği yenilikler ise yıllardır bir adada kaldığı için yeni rejimden haberdar olmayan bir “yaban”ın İstanbul’da yeni hayata uyum çabaları yoluyla aktarılır.

Ön Oyun: Oyun Tiyatro Hocası’nın sahnenin önüne gelerek izleyicilere tiyatrodaki nasıl davranılması gerektiğini anlatması ile başlar. Tiyatroda oyuncuların ve teknik ekibin nasıl bir hazırlık içinde olduklarını birazdan başlayacak olan oyuna hazırlanmış hissi uyandıran bir kurmaca ile çocuk seyirciye tanıtılması amaçlanmıştır. Tiyatro hocası her perde başında ve sonunda çocuk izleyicilerin karşısına çıkar ve oyun izlerken nasıl davranmaları gerektiği hakkında bilgiler sunar.

Tiyatro hocası sahnede izleyicilere; Seyir yeri, seyirci, oyun perdesi, oyunun başlama gongu, oyun yazarı, bestekâr, enstrümanlar (keman, flüt, viyolonsel, kontrbas), oyun müzikleri, müzisyen, nota, sahne, perde, rol, rejisör, koreograf, oyuncu, sahne teknisyenleri, -ışıkçı, aksesuarıcı, sahne terzisi- Orkestra, dekor, suflör, sahne tasarımcısı, dans hocası vb. tiyatro etmenlerini kısaca tanıtır. Ardından “Yaban” isimli asıl oyunun başladığını sessizce oyunu izlemeleri gerektiğini söyleyip sahneden çıkar.

1.Perde: Modern bir villanın önünde dadıları ile gezintiye çıkan çocuklar görülmektedir. Zengin bir ailenin çocuğu bisikleti ile Mazlum isimli bir sokak köpeğinin kuyruğunu ezmiştir. Evin aşçısı köpekle ilgilenmekteyken gezintiye çıkmış olan Aydın’ın annesi ve babası (Bayan Cavide ve İhtiyar) sahneye girer. Aşçı ile Mazlum’un durumu hakkında konuşmaları esnasında içeriye dilenci çocuklar gelir ve İhtiyar ile Cavide’den yardım isterler.

Çocuklar çıktıktan sonra sahneye oğulları Aydın girer. Aydın'ın konuşmalarından arkadaşlarıyla "Yaban" adasına daha önceden gittikleri yeniden gitmek için hazırlık yaptıkları anlaşılır. Tiyatro hocasının sahneye gelip ve oyunun birinci perdesinin sona erdiğini haber vermesi ile Perde kapanır.

2. Perde: Köy meydanında köy muhtarının köy gazetesini duvara ilıstirmesi ve köylülerin gazetedeeki haberler üzerine konuşmaları ile ikinci perde başlar. "Yaban" adasından dönerken fırtınaya yakalanan ve köye sığınmak zorunda kalan bir gurup genç, yani Aydın ve arkadaşları yanlarında tuhaf görünüşlü bir yabancı ile sahneye gelirler. Köy halkı, Aydın ve arkadaşları bu gizemli yabancının kim olduğunu öğrenmeye çalışırlar. Yabani adını verdikleri bu yabancıyla ilgili bir şarkının söylenmesinin ardından 2. Perde sona erer.

3. Perde: Aydın ve Yabani Aydınların evinin salonunda bulunmaktadır. Aydınların yakın bir tanıdığı olan Profesör, Yabani'nin tavır ve davranışları ile ilgili konuşmaktadır. Bu esnada Arı ve Kelebek adlı iki küçük çocuk salonda uyuyakalmıştır. Bu çocuklar Bayan Cavide'nin (Aydın'ın annesi) sokakta bulup, evine getirip, bakımını üstlendiği çocuklardır. Yabani'yi çok seven ve onunla arkadaşlık kuran çocuklar uyanıp, Yabani'den onlara bir masal anlatmasını isterler. Yabani masal anlatmayı reddettiği gibi başının ağrıdığını bahane ederek sahneden çıkar. Cavide salona yanında iki misafiri; Bay Süklün ve Bayan İnce ile birlikte girer. Dostlarını hayvanları çok seven milyoner zengin karı –koca olarak Profesör'e takdim ettikten sonra, hep birlikte ateş böceklerini izlemek için terasa çıkarlar.

Yabani'nin yeniden içeri girmesi ve sonradan görme oldukları çok belli olan bu iki konukla alay etmesi sonucunda Bayan İnce bu adamın kabalıklarını dinlemek için mi burada olduklarını sorar. Bunun üzerine Yabani 20 yıl önce Yaban adasına kaçıp yıllarca insan yüzü görmediğini, dünyada olup bitenlerden bir haber yaşadığını, hayvanlarla dost olduğunu şimdi ise memleketini, insanlarını tanıyamadığını söyler. Kaçmaya teşebbüs eden Yabani nihayetinde ikna olur ve kalıp, yeni düzene ve yaşamına alışmak için çaba sarf edeceğine söz verir.

Son Oyun: Bunun üzerine ara perde iner ve Tiyatro hocası çocuklara oyunun sonunun nasıl bitmesini istediklerini sorar. Oyunu bir şaka ile bitireceklerini söyledikten sonra sahneden çıkar. Perde açıldığında orta halli bir oda, ortada bir karyola ve üzerinde uyuyan Cavide ve İhtiyar bulunmaktadır. Aydın anne ve babasını uyandırmak için içeri girer. Uykudan yeni uyanan Cavide ve İhtiyar aynı kitabı okurken uyuyakalmış ve aynı düşü görmüşlerdir. Düşlerinde Aydın'ın kotrasının olduğunu, Cavide'nin Hayvanları Esirgeme Kurumu'nun başkanı olduğunu anlatırlar fakat bütün bunların bir rüya olmasına da içerlerler. Aydın elindeki telgrafta yazılanları okur. Telgrafta Banka'nın düzenlediği imtihanı kazandığı, Aydın'ı Avrupa'ya gönderdikleri haberi yazılıdır. Aydın anne ve babasına sarılır. İhtiyar'ın *zenginliğin yolunun tuttuk* sözünün ardından perde kapanır.

Perdenin önüne gelen tiyatro hocası çocuklara oyunun bittiğini, sıra olarak çıkmaları, yolda giderken araçlara dikkat etmeleri gerektiğini, onlara verilen gazetelerdeki soruları muhakkak cevaplayıp yollamalarını öğütledikten sonra oyun sona erer.

Geniş Özet:

Şehir Tiyatrosu'nun çocuk izleyicileri ile buluşan ilk çocuk oyunu M. Kemal Küçük'ün 1935 yılında yazdığı, Hasan Ferit Alnar'ın müziklerini bestelediği 'İlk Tiyatro Dersi' adlı oyundur. Küçük Kemal'in yönettiği oyunun çalışmaları kendisinin rahatsızlığı yüzünden yarım kalmış ve Muhsin Ertuğrul'un sahne düzenlemesi ile 1Ekim 1935 yılında küçük izleyicisiyle buluşmuştur. Üç perde ve on bir tablodan oluşan bu çocuk oyununun prolog bölümü tiyatro hocasının perdenin önünde durup çocuklara kendi tiyatrolarında olduklarını söylemesi ve kendisinin de bir tiyatro öğretmeni olduğunu, çocuklara oyunun başlaması için bazı şartları yerine getirmeleri gerektiğini vurgulaması ile başlar.

Oyun, çocuklara bu tiyatronun kendilerine ait olduğunu bir koşul öne sürerek, yani şartlara uyma zorunluluğu getirerek başlar. Oyunun başında seyir yeri ve izleyici ayrımı, oyun perdesi, oyunun başlama gongu, oyun esnasında sessiz olunması vb. sahne etmenleri ve zorunlulukları tanıtıldıktan sonra oyun yazarı, yazarın nasıl oyun yazdığı, oyun müziği bestekârı, bestekârın kullandığı enstrümanlar ve beste yapma sürecinde neler yaşadığı öğretici bir şekilde Tiyatro Hocası tarafından uzun uzun anlatılır.

Tiyatro Hocasının konuşmasının ardından sahnede sırayla oyuncular belirmeğe başlar. Oyunda yer alan olaylar pandomim şeklinde kısaca canlandırılır. Ardından odanın içi pembe bir ışıkla dolar. Şafak sökmüş ve yazar kafasındaki hayali oyun karakterlerini düşünürken uyuya kalmıştır. Oyuncuların yavaşça sahneyi terk etmelerinin ardından Tiyatro hocası tiyatro muharririnin piyesi oluşturma sürecini tarif eder.

Tiyatroyu çocuklara tanıtma görevini Tiyatro Hocası olarak üstlenmiş olma durumu ile rejisörün oyuncuların tiyatro hocası olması arasında paralellik kuran Tiyatro Hocası, izleyicilerin oyunu izlemek için sabırsızlandıklarını fark eder ve asıl oyunun başlaması için perdenin açılmasını ister. Fakat perdecı açamayacağını çünkü sahnenin hazır olmadığını söyler. Bunun üzerine Tiyatro Hocası çocukları bekletemeyeceğini söyleyerek ısrarla perdeciden perdeyi açmasını ister. Böylelikle bomboş bir sahnenin nasıl hazırlandığını, izleyicilerin sahnenin iç yüzünü görmeleri açısından bir fırsat olduğunu belirtir.

Tiyatro hocası perdeyi açtırdığında sahne teknisyenleri (makınistler) oyunun dekoru olan evi kurmakla meşguldür. Ressam olarak tabir edilen sahne tasarımcısı bir ağacı yerleştirirken yine bir başka sahne teknisyeni de (marangoz) ağacın yapraklarını oymaktadır. Aksesuar sorumlusu bir kanepeyi sahnenin ortasına yerleştirmekte, elektrikçi ise; sol kulise bir projektör monte etmektedir. Teknik işler halledilirken birkaç oyuncunun sahnede gezindiği bu göstermelik hazırlık aşamasında perde açılınca herkes çığlık atar ve kaçıtır.

Tiyatro hocası perdeyi kendisinin açtırdığını, beş dakika içinde her şeyin hazır olması gerektiğini söyler. ‘İhtiyar’ adlı karakteri canlandıran oyuncunun rezil olduklarını söylemesi üzerine Tiyatro Hocası oyuncuyu yanına çağırarak makyaj ile bir oyuncunun nasıl yaşlı birine dönüştüğünü seyircilere tarif eder.

Teknisyen ve ışıkçıların tanıtılmasının ardından dans hocası, aksesuarcı, terzi ve suflör de Tiyatro Hocası tarafından o kurgunun içinde tanıtılmış olur.

Tiyatro Hocasının sahne teknisyenine her şeyin tamam olup olmadığını sormasının ardından zil sesleri duyulur. Tiyatro Hocası zillerin çaldığını bunun aktörleri sahneye çağırma işareti olduğunu, en öndeki kırmızı kadifenin kapanması ile oyunun 1. Perdesinin biteceğini, şimdi kendisinin sahneden çekildiğini, tekrar dönünceye kadar çocukların bir yere kıvıldamamaları gerektiğini belirtir. Çocuklara son bir uyarı da bulunarak '*Çocuklar dikkat... Oyunumuzun adı: Yabani*' dedikten sonra 6. Tablo itibarıyla oyun seyircisi ile buluşur.

Modern bir villanın önünden dadıları ile gezintiye çıkmış olan bir grup çocuğun ellerindeki küçük yelkenli kayıklarla bir şarkı söyleyerek sahneye girmeleri ile oyun başlar. Çocukların şarkılarının ardından aşçı başı yanında bir köpekle (Mazlum) ile sahneye gelir. Evin küçük oğlu bisikleti ile Mazlum'un kuyruğunu ezmiş, Mazlum'un bakımı da aşçı başına kalmıştır. Evin aşçısı köpekle ilgilenmekteyken sahilde gezintiye çıkmış olan Bayan Cavide ve İhtiyar (Aydın'ın annesi ve babası) sahneye girer. Bayan Cavide hayvanları çok seven biri olduğu için Mazlum'un kuyruğuna ne olduğunu sorar. Bunun üzerine aşçı başı da köpeğin başından geçenleri bir bir anlatmaya başlar. Cavide köpeği hayvan hastanesine götüreceğini söyledikten sonra İhtiyar ile birlikte bir banka oturup dinlenirler. Cavide, arkadaşları ile birlikte kotrası ile denize açılan oğlu Aydın'ı merak etmekte, İhtiyar ise ilgisiz bir şekilde gazetesini okumaktadır. İçeri bir grup izci şarkı söyleyerek gelir. Cavide Aydın'ın kotrasının yaklaştığını görür. İziciler sahneden çıktıktan sonra içeri dilenci çocuklar gelir ve İhtiyar ile Cavide'den yardım isterler.

Çolak numarası yapan bu iki çocuk böyle numara yapmalarını onlara birilerinin öğrettiklerini söylemelerinin üzerine Cavide çocuklara para uzatır ve ailelerine onları okutmaları gerektiğini söylemelerini ister. Dilenmenin ayıp bir şey olduğunu, bir daha yapmamaları gerektiğini öğütler. Çocuklar sahneden çıktıktan sonra, içeriye gemicilerle birlikte şarkı söyleyerek Aydın gelir. Yaban adasına gittiklerini orada ne cin, ne peri olduğunu, orada bir sürü hayvan gördüklerini, ilginç bir hayvana rastladıklarını, o yaratığı bulmak için tekrar adaya gideceklerini söyler. İhtiyar'ın karnının çok acıktığını, eve gidip bir an önce yemek yemeleri gerektiğini söylemesi ile Aydın, İhtiyar ve Cavide dışarı çıkarlar. Tiyatro hocasının sahneye gelmesi ve oyunun birinci perdesinin sona erdiğini, beş dakika süreleri olduğunu, bu süre içinde ihtiyaçlarını giderebileceklerini, gong sesi ile 2. Perdenin başlayacağını anlatması ile 1. Perde sona erer.

İkinci perdede sahnede bir köy meydanı sağda bir okul, solda ise bir kahve, kahvenin yanı başında jandarma karakolunun yer aldığı, 'Cumhuriyet sütunu' üstünde bir hoparlörle, sağda mektebe bitişik duran ve üzerinde köy gazetesi, faydalı resim ve yazıların bulunduğu bir duvarın yükseldiğini oyun metninden öğreniriz.

Köy Muhtarının yeni köy gazetesini duvara çakması ve köylülerden bazılarının gazetede yer alan haberleri sesli okumaları ile 2. Perde başlar.

Derken içeri köylü çocuk ve ninesi girerler. Nine torununu okula kaydettirmek istemekte torunu ise Sığırtmaçlık yapmak istediğini, okula gitmek istemediğini söylemektedir. Bu durum Muallimin de gelmesi ile çözüme kavuşur. Bu durumun tam tersi Sakallı ve Köylü çocuk arasında yaşanmıştır.

Köylü çocuk okumak istemekte Sakallı ise buna karşı çıkmaktadır. Muallim, köylü çocuğu, nüfus kâğıdıyla okula gelmesi üzerine okula kaydetmiş bu da öküzü ölmüş olan Sakallı'nın- namı diyar Hasan Dayı'nın- tarlayı sürme planlarını alt üst etmiştir. Muallimin ve duvar gazetesini okuyan bir köylünün Hasan Dayı'ya hükümet yardımından bahsetmeleri üzerine işlerin her iki tarafında istediği şekilde çözüme kavuşur. Köylü çocuk okuluna, Sakallı da devletin desteği ile ölen öküzünün yerine yeni bir hayvana kavuşacaktır.

Muallim ve çocuklar okula gittikten sonra köyün imamı bir grup gemicinin perili diye tabir ettikleri 'yabani' adasına gittiklerini ve yanlarında acayip görünüşlü bir adamla buraya geldiklerini anlatır. Olayı çavuşa anlatmak üzere sahneden çıkar. Ardından Aydın ve arkadaşları (gemiciler) şarkı söyleyerek sahneye gelirler. Köylüler, muallim, öğrenciler, muhtar, çavuş, cırlak (berber) ve imam onları karşılar. Aydın denizde bir kaza geçirdiklerini anlatır. Köylülerden kendilerine, evlerine ulaşmaları konusunda vasıta bulmaları için yardım etmelerini ister. Bu arada iki gemici üzerinde hayvan postu olan, saç sakalı birbirine karışmış ve acı acı inleyen yabaniyi sahneye doğru sürüklerler. Yabani Cumhuriyet rejimi ve yeniliklerden bir haber yıllarca adada tek başına yaşamış, çağ dışı kalmış, hala Osmanlı imparatorluğunda yaşadığını zanneden biridir.

'Yaban' ismini verdikleri bu zat insan kılığından uzak, geri kafalı ve primitif bir canlı olarak betimlenmiş, onun yeniden insan olma özellikleri kazanması süreci içinde, Atatürk'ün inkılâpları Yaban Adasındaki köylülerin ve Aydın'ın konuşmaları esnasında seyircilere aktarılmıştır. Yabani'yi Cırlak tıraş etmeye çalışırken Ankara radyosundan gelen seslere kulak veren Yabani şaşkındır.

Radyodaki spiker padişahlığın sona erip cumhuriyetin ilan edildiği gün olduğunu ve bu kutlu günün bir bayram havası içinde her yerin donatılarak kutlanması gerektiğini söyleyince Yabani garip sesler çıkartır. *Padişah!!* diye bağırmaya başlar. Mektepli çocukların söylediği şarkı ile 2. Perde sona erer.

Yaşanan olayların üzerinden bir hafta geçtiğinin vurgulandığı üçüncü perdede artık Yabani'nin yeni sosyal hayatına uyum sağlama süreci ile bu süreç içinde yaşadığı olayları anlatılır. Yabani, Aydın ve Cavide'nin arkadaşı Profesör, büyük çardaklı terasa açılan bir salonda bulunmaktadırlar. Aydın ve Profesör Frak, Yabani ise; önü kapalı siyah bir ceket ve pantolon ile kocaman siyah ayakkabılar giymiş yüzü ve saçları tıraş edilmiştir. Yabaninin başı ağrımakta Profesör ise ona, aspirin içmesini öğütlemektedir. Yabani yeni tıbbın ilaçlarını reddettiği gibi sürekli eleştirmekte ve uyumsuz davranışlar sergilemektedir. Profesör ve Aydın terasa çıktıktan sonra Aydın'ın annesi Cavide'nin sokakta bulunduğu ve evinde bakımını üstlendiği iki çocuk; Arı ve Kelebek, Yabani amcalarından onlara bir masal anlatmalarını ister. Karşılığında onların da dadılarını Yabaniyi sinemaya götürmesi ikna edebileceklerini söylerler. Fakat Yabani masal bilmediğini söyler. Sinemanın ise tekke gibi bir şey olup olmadığını sorar. Yabani ülkede gerçekleşen bu değişikliklere inanmadığını ve burasının Türkiye olup olmadığını Arı ve Kelebek'e sorar. Onların cevabına inanmayan Yabani bu defa çocukların dadısına, dışarıda başı açık gezen kadınların Türk olup olmadığını sorar. Dadının onu terslemesi ve değişen bu yaşam koşulları Yabani'nin baş ağrısını daha da arttır.

Bu sırada Cavide arkadaşları Rüküş, Süklün ve eşi Bayan İnce'yi Profesörle tanıştırmak için takdim eder. Süklün ve eşi Bayan İnce son derece şişman, Rüküş ise adı gibi moda çılgını züppe, frak giymiş biri olarak tanımlanır. Sıra diğer davetli Yabani ile tanıştırmaya gelir. Yabani oldukça dürüst bir tepki ile Cavide'nin arkadaşlarının isimleri ile tezatlık oluşturduğunu söyler. Yabani bu insanlardan bir kaçış olmadığını anlayınca onlara niçin ıssız bir adaya kaçıp gizlendiğini anlatmaya başlar. Yirmi yıl önce başını alınca yaban adasına kaçtığını çünkü kendisinin çirkin olduğunu, onunla umacı diyerek dalga geçen insanların bir daha hiçbirinin yüzünü yirmi bir yıl boyunca görmediğini, insanların aksine hayvanlarla dostluk kurduğunu, doğayla mücadele edip, hayvan eti ve otlarla beslendiğini, hayvanların postunu giydiğini anlatır. Dünyadan bir haber yaşayan Yabani'yi yeniden yaşama kazandırılması gerektiğini düşünen Cavide, Aydın ve Yabani kendi aralarında eskinin yenileşebileceği umudu ve hayvan sevgisi üzerine konuşurlar. Cavide Yaban'ı hayvan hastanesinin başgardiyanı yapacaklarını, adının bundan böyle Demir olacağını, artık yeni biri olacağını belirtir. Caz müziği eşliğinde eğlencenin başlaması Yabani'nin bu durumdan rahatsız oluşunu daha da arttırır. Bu arada evde bulunan Mazlum isimli köpeğin evi terk etmesi Yabani'nin de evi terk etmesi konusunda cesaretlendirici bir durum olur. Cebinden bir bıçak çıkarır ve onu durdurmamalarını, gerekirse bıçağı kullanabileceğini söyler. Yaban'ın kaçmak için Mazlum isimli köpeğin de gittiğini öne sürmesi üzerine Papağan Yaban'a Mazlum'un kuduracağını düşünerek evden ayrılmayı istediğini söyler.

Yaban bir hayvan kadar da mı akıllı olamayacağını düşünerek, kalıp yeni bir insan olmak için çaba göstermeye karar verir. Tiyatro hocası kulisten gelerek Yaban'ı oynayan oyuncuyu bıçağını kaldırması konusunda uyarır. Tiyatro hocası oyunun sonunun nasıl bitmesi gerektiğini seyircilere sorar. Ardından bir şaka ile sona ereceğini belirtir ve ara perdesinin açılmasını ister. Seyirciler orta halli bir evin odası, odanın ortasında bir karyola, karyolanın üzerinde de uyuyakalmış İhtiyar ve Cavide'yi görürler. Olayların aydınlığa kavuştuğu üçüncü perde üçüncü tabloda, aslında Cavide ve İhtiyar'ın aynı rüyayı gördükleri anlaşılır. Aydın'ın yerdeki açık kitabı bulması olaylara netlik kazandırır. Yatarken İhtiyar *Yaban Ada* isimli romanı okumuş Cavidan da dinlemiştir. Dolayısıyla ikisi de romanın etkisinde kalarak zengin olduklarını, Cavide'nin hayvanları esirgeme kurumu başkanı, Aydın'ın ise kotrası olduğunu kısacası rüyalarında gördüklerin anlatırlar. İhtiyar'ın rüyalarındaki gibi zengin olmalarına öykünmesi üzerine Aydın eve gelen telgraftan bahseder. Telgrafta Aydın'ın bankanın açmış olduğu sınavı kazandığını, bankanın onu Avrupa'ya göndereceği yazmaktadır. İhtiyar'ın konuşmasından zengin olma yolunda artık yeni bir umutlarının olduğu anlaşılmaktadır.

Tiyatro Hocası son kez sahneye gelerek oyunun sona erdiğini çocukların oyun salonundan nasıl çıkmaları gerektiğini ve eve döndüklerinde oyun öncesinde kendilerine dağıtılan gazetede soru kâğıtlarını cevaplayıp, kendilerine yollamalarını söyler. Selama çıkmak üzere seyircilerin sahneye davet edilmesinin ardından kırmızı perdenin inmesi ile oyun sona erer.

Düşünce ve İletiler:

Metin, yazarın bilinmesi ve anlaşılması gerektiğini düşündüğü yeniliklerin, yeni yaşama biçimi ve anlayışların çocuklara doğrudan empoze edici bir üslupla aktarılması biçiminde oluşturulmuştur. Metni didaktik kılan bu üslubu metinden örneklerle açık hale gelmektedir.

Oyunda Anlatıcı figür olarak tiyatro hocasının tanım anlatımlarının dışında dönemin sosyal-politik ve kültürel yaşamına yönelik iletilerin de olduğu göze çarpmaktadır.

Oyunun başlama koşullarını tiyatro hocası **sosyal yaşama yönelik bir ileti** şeklinde açıklar:

“Tiyatro Hocası- (Perdenin önünde) Hoş geldiniz çocuklar. Şimdi tiyatrodasınız... Kendi tiyatronuzda... Bende sizin tiyatro hocanız. Elinizdeki gazeteleri okudunuz... Şartlarımızı öğrendiniz elbette... Şimdi bu benim bulunduğum yere sahne derler... Oyun bunun içinde oynanacak... Oyunu görmeniz için bu kırmızı kadife perdenin açılması lazım. Evet, çocuklar, perde açılacak... Fakat bir şartla... Birinci, ikinci, üçüncü çandan sonra susacaksınız... Şimdi sayın bakalım: (çan vurur) Bir... İki... Üç... Sus...”¹

“Tiyatro Hocası- (yavaş sesle) Bu adam masasının başında size seyrettirmek için bir oyun hazırlıyor... Neredeyse şafak sökecek... O hala çalışıyor. Çocuk tiyatrosunda ilk oynanacak piyesi hazırlıyor... Bunun adı tiyatro muharriri...”²

“Tiyatro Hocası- İşte çocuklar... Bütün bu gördükleriniz Tiyatro Muharririnin kafasının içinde yaşıyor... Bunlar daha sonra sahiden yaşayacak, konuşacak... Hele Muharrir piyesini bitirsin... Görün tiyatroda ne güzel olacak...”³

¹ M. Kemal Küçük, **İlk Dersimiz Tiyatro** (İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi, 1935) s.1.

² Küçük, a.g.e., s.1.

³ Küçük, a.g.e., s.1.

Tiyatro hocası oyun yazarının tanıtımını yaptıktan sonra yazarın eserini tamamlayan bir diğer önemli unsurdan **oyun müzikleri** ve **müziyenden** bahseder:

*“Tiyatro Hocası- Ee çocuklar... Seyredeceğiniz oyunu kim yazıyor, nasıl yazıyor, neler düşünüyor gördünüz... Şimdi birisi daha var, bu muharririn yazdığını tamamlayacak... Onun adına bestekâr derler... O, düşündüklerini musiki ile anlatır... O söz yerine sesleri kullanır... Onun yazısına nota derler...”*⁴

Yazar oyunun türünün **müzikal** olduğunu, oyun içinde müzik kullanıldığını izleyiciye şu sözlerle vurgulamıştır:

*“Tiyatro Hocası- Demek ki bizim oyunun içinde muzika da var... Oyunumuz müzikalı... Oyunumuzun bazı yerlerinde müzika çalınacak... Şu halde oyunumuz hem sözlü, hem müzikalı, hem danslı...”*⁵

Batılı anlamda yapılan bu ilk çocuk oyununda kullanılan müzik ve enstrümanların da kuşkusuz batılı çalgılar olduğunu yine tiyatro öğretmenin şü sözlerinden anlayabiliriz:

*“Tiyatro Hocası- Şimdi isterseniz çocuklar size, daha önce bir iki çalgı göstereyim... Dinletelim ha... Ne dersiniz?”*⁶

Tiyatro hocası izleyicilere, **keman, flüt, viyolonsel, kontrbas** gibi batı müziğinin başlıca enstrümanlarının temel özelliklerini anlatarak orkestra ve orkestra şefini tanımlayarak, bestekârın nasıl beste yaptığını çocuklara anlatır:

“Tiyatro Hocası- Öyleyse evvela kemandan başlayalım...(Kemancı sahneye gelir) İşte bakın bu yay... Bu kirişlerin üzerinde gezdirilince keman denen bu tahta çalgıdan güzel bir ses çıkar...

(keman çalınır) Kemanı dinlediniz... Şimdi sıra flüt'ün... (Flütçü sahneye gelir) Bakın bu madenden yapılmış çalgının üzerindeki deliklere parmaklar yerleştirilir, sonra üflenir...(flüt çalınır) Bu nefes sazını da dinlediniz. Bakın burada birçok çalgılar daha var... Şu sizin boyunuzdan büyük keman azmanı çalgıya 'Viyolonsel' derler... Onun biraz ilerisinde duran Çoban Mehmet gibi iri yapılı keman babaya da 'Kontrbas' derler...

⁴ Küçük, a.g.e., s.1.

⁵ Küçük, a.g.e., s.1.

⁶ Küçük, a.g.e., s.1.

Borrr.... Borrrrt... diye sesler çıkarır... İşte bütün bu çalgıların bir araya gelişine de 'Orkestra' derler... Oyunumuzun müzikasını bir orkestra çalacak... Ortada duran bay, elindeki değneği sallayarak bu orkestrayı idare edecek... Şimdi bir de bestekârın evine gidelim... Bakalım... O nasıl çalışıyor..."⁷

Tiyatro hocasının yazar ve müzisyeni tanıtmasından sonra sıra diğer tiyatro öğelerinin; **oyuncuların, rejisörün, sahne teknisyenlerinin, dekor, ışık, suflörün** tanıtılmasına gelir.

*"Tiyatro Hocası-... Bu iki adam oyunu hazırladıktan sonra çocuk tiyatrosunun oyuncularını işe başlar... Muharririn yazdıklarını ezberlerler... Bestekârın hazırladığı şarkıları öğrenirler... Dansları da günlerce dans hocası uğraşır... Hazırlar, bütün bunlar da sıraya koyan bir elebaşı vardır... Adına '**Rejisör**' derler. Yani oyuncuların tiyatro hocasıdır."⁸*

Tiyatro Hocası çocuk izleyiciye tiyatroyu öğreten bir görev üstlendiğini '*Şimdi artık bu kadar ders yetişir çocuklar*'⁹ sözü ile de pekiştirmiş olur. Perdeciye perdeyi açmasını hazırlık aşamasını seyircinin de görmesi gerektiğini vurgulayan tiyatro hocası, yaratılan kurmaca ile seyircileri hazırlanma sürecine ortak etmiş olur:

"Perdeci - Açamam sahne daha hazır değil..."

Tiyatro Hocası - Ooo... Bu işte olmadı... Niye hazır değilmiş..."

Perdeci - Ressam dekorların üstünde tashihler yapıyor... Biraz bekleyeceksiniz..."

Tiyatro Hocası - Yo... Olmaz. Ben çocukları bekletmem... Sen çek bakalım..."

Perdeci - Aman efendim nasıl olur? Her şey alt üst... Sahne bomboş..

Tiyatro Hocası- Zararı yok... Sen aç perdeyi... Çocuklar hazır fırsat eldeyken sahnenin iç yüzünü görsün... Dekor nasıl yapılır... Nasıl boyanır... Nasıl kurulur öğrensün... Haydi aç..."

Perdeci - Peki öyle olsun.(çıkar perdeyi birden bire açar)"¹⁰

⁷ Küçük, a.g.e., s.1.

⁸ Küçük, a.g.e., s.1.

⁹ Küçük, a.g.e., s.1.

¹⁰ Küçük, a.g.e., s.2.

Tiyatro hocası sahnede hazırlanan oyuncuyu ve bulunan dekorları seyircilere şu sözlerle tanıtır:

“Tiyatro Hocası- ... Bu gördüğünüz sahici ihtiyar değil... Bakın yüzünü boyamış... Boyalarla buruşuklar yapmış... Takma sakal, bıyık takmış... Başına bu kır saçlı perukayı geçirmiş... Olmuş bir ihtiyar... Hâlbuki aslında bu daha genç bir adam... Oyunda rolü var...”¹¹

“Tiyatro Hocası- Bakın çocuklar görüyor musunuz bu sahne ne büyük... ne geniş yer var... Tabi bunun daha iyisi, daha çok büyüü hem de makinalısı var... Ama burada değil... Avrupa da... Bakın bu işçilerin kurmaya çalıştığı şeylerin adına ‘dekor’ derler... Bunların planını bu ressam hazırlar... Sonra bu marangoz tahtalarını çatar, keser, biçer, çiviler... Sonra gene aynı ressam boyar... Şimdi bakın ağacın ötesini berisini düzeltiyor... Kullandığı boya eritilmiş tutkalla toz boyasından yapılmıştır... Şimdi dekorları kuruyorlar. Dekor kuranlara makinist derler... Görüyor musunuz boyanmış parçaları nasıl yan yana getiriyorlar... Sonra onları burgularla yere perçinliyorlar... Sağlam dursun diye... İşte tamam. Nasıl güzel olmadı mı bu köşk çocuklar? Bakın elektrikçiye... O da lazım olan yerlere ışık veriyor... Bu koca lambalı projektörleri o tarafa çeviriyor... Öyle ya bu boyalı, düzgünlü şeylerin güzel görünmesi için ışık lazım...”¹²

Teknisyen ve ışıkçıların tanıtımının ardından dans hocasının sanki oyunculara kızıyormuş gibi sahneye gelişi ve perdenin açık olduğunu fark etmesi üzerine bir kurgu tasarlanmış ve böylece dans hocası, aksesuarcı, terzi ve suflör de Tiyatro Hocası tarafından o kurgunun içinde şu sözlerle çocuk seyircilere tanıtılmıştır:

“Tiyatro Hocası- ... Çocuklar bizim dans hocası biraz sinirli... Ama ne yapsın Bütün gün zıplıyor... Kan ter içinde kalıyor zavalıcık. Bütün göreceğiniz dansları yapan, hazırlayan o...

... Bakın aksesuar memuruna... Kanepeyi tutana aksesuar memuru diyorlar... Oyunun bütün eşyasını, ötesini berisini, anoak boncuğunu o bulur... Ortaya kor, düzeltir... Bakın kanepeyi ağacın altına yerleştirdi.

...İşte gördünüz mü bu kadıncağız oyunumuzun bütün elbiselerini dikti, biçti, hazırladı...

¹¹ Küçük, a.g.e., s.2.

¹² Küçük, a.g.e., s.2.

... Bakın suflörde geliyor... Elinde oynanacak oyunun kitabı var... Yerine oturdu... Kitabı açtı... Hazır... Tabi artık siz onu görmüyorsunuz. Çünkü Köşeciğinde saklandı... Bu suflör denen adam, oyunda rolünü unutan oyuncuya hemen hatırlatır... Ama çok hafif sesle... Adeta üfler gibi... ”¹³

Oyunda izcilerin ne kadar cesur oldukları üzerine Cavide ve eşi İhtiyar konuşurlarken **kadın ve erkek eşitliğine siyasi sisteme yönelik bir ileti** şeklinde değinirler:

“İhtiyar: - Ya... Erkekler aslan gibi...

Cavide: - Kızlarda arslan gibi... Hem şimdi fark kaldı mı, erkek kadın bir” ¹⁴

Dış görünüşün yanıltıcı olduğu bilgisi ise bireysel ve toplumsal ahlaka **yönelik bir ileti** şeklinde İhtiyar ve Cavide arasında gelişen şu diyalog ile karşımıza çıkar:

“İhtiyar: - Olabilir... Her geminin uzaktan yelkeni süt beyaz görünür... Ama yakına gelince iş değişir... Ya bir yaması vardır... Yahut da kararmış, kirlenmiştir... İnsanlarda öyle değil mi? Onlarla yakından konuşmadıkça anlaşılmazlar... İçleri kar gibi beyaz lekesiz mi? Yoksa kara mı?

Cavide: - Öyle... ”¹⁵

Oyunda Cavide'nin dilenci çocuklarla olan konuşmaları esnasında onlara “Ama dileneceğinize okul gidin’ ya da İhtiyar’ın ‘Öyleyse söyleyin onlara-ailelerini **kastederek- sizi böyle dilendirmesinler, okutsunlar**” ¹⁶ şeklinde öğüt veren cümlelerine rastlarız.

¹³ Küçük, a.g.e., s.2-3.

¹⁴ Küçük, a.g.e., s.4.

¹⁵ Küçük, a.g.e., s.4-5.

¹⁶ Küçük, a.g.e., s.5.

Dilenci çocukların ardından İhtiyarın Cavide ye Çingenerler ile ilgili söylediği sözlerinde kadın erkek eşitliğinin vurgulandığı **siyasi sisteme yönelik bir** ileti olarak göze çarpmaktadır:

“İhtiyar: - Aman canım... Bazen işin yok da... Çingenerleri adam etmeye kalkıyorsun... Çingeneden adam olur mu hiç?

Cavide:- Ne demek elbette olur... Onlarda adam... adam yaratılmışlar...”¹⁷

Oyunda **batıl inançların eleştirildiği** ve bu inançlardan doğan korkuların yersiz olduğu **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik bir ileti** olarak evin küçük oğlu ile annesi arasındaki konuşmalarda belirtilir:

“Cavide: - Aman evladım oraya gidilir mi?... O ada tekin değilmiş diyorlar Aydın: Anneciğim. Sana böyle şeylere inanmak yakışır mı hiç? ... Cin, peri, cadı diye öyle bir şey yok... Eğer sahiden böyle şeylere inanıyorsan bir daha sefere sana reyimi vermem.”¹⁸

Bu konuşmalar esnasında araya İhtiyar’ın da karışması ile batıl inançların kötü oluşunun vurgulanmasına Aydın’ın oy kullanma meselesi ile sivil toplum kuruluşlarında hizmet vermenin önemine değinilmiş olunur. Rey meselesi Aydın’ın babası İhtiyar’a eşi Cavidan’ın Hayvanları koruma derneğine başkan adayı olmasını hatırlatır.

¹⁷ Küçük, a.g.e., s.5.

¹⁸ Küçük, a.g.e., s.6.

İlk perdenin sonunda tiyatro hocası ilk perdenin sona erdiğini ikinci perdenin hazırlanma sürecinde izleyicilerin –çocukların- neler yapabileceklerini söylemesinin ardından birinci perde sona erer:

“Tiyatro Hocası: - Çocuklar oyunun birinci perdesi burada bitti.. Şimdi ikinci perde hazırlanıncaya kadar sizin beş dakika kadar dinlenmeniz lazım.. Dışarıya çıkacaksınız.. Biraz nefes alıp geçeceksiniz..Kiminiz susamıştır su içer, kiminizin abdesti gelmiştir.. Dışarıya çıkacaksınız ama.. Sırayla.. Sonra gene zili duyunca sırayla yerlerinize gelir oturursunuz.. Şimdi benim sözlerime kulak verin...(Lavhalar)”¹⁹

Tiyatro Hocası İkinci Perdenin başında öğretici tavrı ile oyunu başlatmak için görünür ve ‘İkinci Perde başlıyor... (çanlarısayarak) Bir..İki..Üç..Susalım.. (Kaybolur)’²⁰ dedikten sonra sahneden çıkar.

Geleceğin seyircisini yeni kurulan hükümetin siyasi politikası doğrultusunda yetiştirmeyi amaçlayan bu ilk çocuk oyununda ilk perde de önsemesi yapılan **eski-yeni çatışmasının siyasi sisteme yönelik bir ileti** olarak anlatıldığı asıl hikâyeye geçilir.

Jandarmalar talim yaparken vatan sevgisinden ve özellikle kendi görev tanımlarından **siyasi sisteme yönelik bir ileti** şeklinde bestelenmiş olan şarkı aracılığıyla söylemiş olurlar:

*“Jandarmalar: - Yurt sevgisi, çelik bir bağ
Biz koruruz vatandaşı
Güvendedir işin başı
Bizim için ne taş ne dağ
Gece gündüz, kol gezeriz
Fenalığı hep ezeriz*

¹⁹ Küçük, a.g.e., s.7.

²⁰ Küçük, a.g.e., s.7.

Bizim için ne taş ne dağ

Yurt sevgisi çelik bir bağ”²¹

Hükümetin birtakım teşvik ve desteklerde bulunması ise siyasi sisteme yönelik bir ileti olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Cırlak Ali - (Okuyarak) Aman ne iyi Hükümet tohumluk dağıtacakmış..

Diğer bir ko - (Okuyarak) Hayvanı olmayan köylüye hayvan verecekmiş..

Bir diğer - (Okuyarak) Beylik hekim geziyormuş, her köylüye bakacakmış.”²²

Hükümetin yardımında bulunduğunu Muallim ile Sakallının aralarında gerçekleşen şu diyalogda da görmekteyiz:

“Muallim - Öküzün öldüyse hükümete bildir.. Sana hayvan verir yardım eder..

Sakallı - Nereden verecekler?

Bir köylü –(lakırdıya karışarak) Hasan dayı duvar gazetesi yazıyor, hükümet hayvanı olmayan köylüye hayvan verecekmiş..”²³

Türkçe araştırmaların yapıldığını ve bilinen eski sözlü geleneğin kayıt altında alındığı (**Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu**) bu işleri yürüten bir kurumun olduğunu Muhtar ve sığırtmaç’ın gazetede yer alan bir haberi okuması ile **siyasi sisteme yönelik bir ileti** olarak vurgulanmaktadır.

“Sığırtmaç: - (Okuyarak) Yurtdaş bildiğin türkülerini manileri yaz bize gönder.. ‘Türk Dili araştırma kurumu’ İyi bu çok iyi.. Gel muhtar..Kahveye oturalım..ben söyleyeyim sen yaz... Senin yazın benimkinden düzgün..”²⁴

²¹ Küçük, a.g.e., s.7.

²² Küçük, a.g.e., s.8.

²³ Küçük, a.g.e., s.10.

²⁴ Küçük, a.g.e., s.8.

Eğitim Reformu ve okula gitmenin gerekliliği **siyasi sisteme yönelik bir** ileti olarak Sığırtmaç, Cırtlak Ali, nine ve Torunun konuşmalarından anlaşılmaktadır:

“(Nine torununu sürükleyerek soldan gelir)

Nine -Yr yoksa jandarmaya haber veririm.

Torun – Gitmem nine.. Zorlama yine kaçarım..

Nine – Yr yumurcak.. zme beni..Bak sana para vereceğim..

Torun – İstemem ben mektep istemem.Okumak istemiyorum..Ben davar gdeceğim..

Nine – Gayrı illallah.. şimdi haykıracağım..

Torun – Haykır. Benim dediğim dedik. Ben sığırtmaç olacağım..

Sığırtmaç H- (atılarak)Ne o sığırtmaçmı olacakmış?..

Torun – Ha. Senin gibi olacağım Hüseyin ağabey..

Sığırtmaç- Okuman yazman var mı senin?..

Nine – Ah oğlum.. Nerden olsun.. Daha yeni yazdırdık mektebe..hemen kaçmaya başladı..

Sığırtmaç – Tuhh.. Yazıklar.olsun sana.. Torun.

Torun – Senin varmı?

Sığırtmaç –Elbette var.. Sığırtmacım ama mektep kâadım var benim.. Ben halk mektebinden çıkmayım.. Haydi şimdi benlen yr bakayım.

Torun – Nereye götüreceksin?

Sığırtmaç – Mektebe şuraya... şurası sevilmezmi a çocuk?

Nine – mrne bereket Hseyinim..

Muhtar-(Söze karışarak) Nafile zorluyorsunuz.nine.. Senin torunda ada olacak göz yok

Sığırtmaç –Muhtar deme yle.. Göreceksin bu yumurcak ne adam olacak. O kymzin makinalı çiftcisi olacak.. Diğil mi yle..

Torun- Ha yle olsun Hüseyin ağabey..”²⁵

²⁵ Küçük, a.g.e., s.8.

Bir diğerk eğitimle ilgili olay örgüsü de tam tersi bir durum yaratılarak tanımlanmaya çalışılır:

“Köylü Çocuk - Aman ağabeyciğim koru beni..

Sığırtmaç - Ne var ne oldun?

Köy. Çocuk- Babam kovalıyor, yakalarsa gebertecek..

Sığırtmaç – Ne yaptın babana?..

Köy. Çocuk-Bir şey etmedim ağabey.. Mektebe gitmek istiyorum diye kızıyor,atıyor köteği..

Sığırtmaç – Hoppala.. Buda başka türlü.. Çocuk okumak istiyor.. Baba istemiyor..

Köy. Çocuk-Her gün böyle işte..

Sığırtmaç- Haydi var git sen mektebe hiç korkma.. (sakallının sesi duyulur:) ulan ben seni mektebin içinden de almasını bilirim.. " diyerek soldan telaşla gelir..)

Köy. Çocuk- Geliyor sakla beni.. (Sığırtmacın arkasına gizlenir.)

Sakallı – Ulan töbeler olsun.. Sokma beni günaha.. Haydi gel iyilikle söylüyorum sana gel bana tarlada yardım et.. Bugün işimiz çok.. Vaz geç şu mektepten.. Okuyup yazıcı mı olacaksın.. Sana tarla davar gerek..

Sığırtmaç- Yanılıyorsun dayı.. Bu kadar hevesi olan çocuğu bırak okusun.

Sakallı- Evlat benim diğilmi okutmam..

Sığırtmaç- Evlat senin.. Ama daha önce hepimizin..

Sakallı- O da ne biçim lakırdı?. Anlamam ben öyle şey..(çocuğa saldırarak) haydi ulan.. yürü yoksa patlatırım..

Köy. Çocuk- Babacığım, babacığım..

Sakallı- yürü diyorum.. Sana.. (bu ara köy muallimi mektebin kapısı önünde görünür..)”²⁶

“Muallim – Ne var ne oluyor?..Genemi sen Hasan dayı?..

Sakallı- Ah ne diyeyim.. Bilmemki.. Yandım senin elinden.. Sen benim oğlumu başdan çıkardın..

Sığırtmaç- Sözüünü tart da söyle Hasan dayı..

²⁶ Küçük, a.g.e., s.9.

Muallim – Bırak söylesin..

Sakallı- Bu bacak kadar çocuğa uydun.. Anasının sandığından aşırıldığı nefus kâadına baktın.. Tuttun onu mektebe yazdın.. Gel gelelim bu çocuk bana lazım.. Benim öküzüm öldü.. Çoluk çocuk bir olup tarlayı süreceğiz..

Muallim- Öküzün öldüyse hükümete bildir.. Sana hayvan verir yardım eder..

Sakallı- Nereden verecek?..

Bir köylü- (lakırdıya karışarak) Hasan dayı duvar gazetesini yazıyor, hükümet hayvanı olmayan köylüye hayvan verecekti..

Muallim- Gördün mü?.. Şimdi burada patırdı etme.. Gel içeriye bir kahvemi iç.. Konuşalım işini bir hala yola koyalım.. (sakallı, köylü çocuğu ve muallim mektebe girerler.”²⁷

Köylü ninenin torununu okutma hevesine karşın Sakallı diye tabir edilen geri kafalı ebeveyn kaba davranışlarıyla çocuğunun okuma hevesine kıran okumanın gereksiz olduğuna bunun yerine tarlada onunla birlikte çalışması gerektiğine çocuğunu ikna etmeye çalışan bir tip olarak resmedilir

İki zıt yani teokrasi ve **bilimsel yaklaşımın** imam ve muallim özelinde çocuk seyircilere aktarımının **siyasi sisteme yönelik bir ileti** olarak vurgulandığı göze çarpar:

“İmam- Demek ara sıra balıkçıların anlattıkları dev bu olacak..

Cırlak- Hayır hayır bu değil.. O dört başlı imiş..

Muallim-Hepinize şaşarım.. Bu dünyada nedev vardır, ne peri nede cin.

Aydın- Öyleya cin olsa ele geçmez. Peri olsa görünmez.. Dev olsa sağ kalmaz.”²⁸

²⁷ Küçük, a.g.e., s.9-10.

²⁸ Küçük, a.g.e., s.12.

Yine aynı şekilde Yabani'ye ne yapılması ile ilgili görüşler bildirilirken iki farklı bakış açısı özelinde kaba kuvvetin **kötü bir şey olduğu** bireysel ve **toplumsal ahlaka yönelik bir ileti** olarak tanımlanır:

“İmam- Ona dayak iyi gelir.. Ama bizim karakolda öyle şey yok..

Cırlak- Bana bıraksalar maşayı kızdırır, şu çıplak ellerine basardım

Muallim- Hayır hiç birisi doğru değil.. Buda muhakkak ki bir insan insan insana işkence etmemeli.. Belkide dinsizdir..”²⁹

Bu esnada Yabanin koynundan bir çıkın çıkartıp, Muallime uzatması ile **eski** ve yeni **çatışması siyasi sisteme yönelik bir ileti** şeklinde bir kere daha pekiştirilir:

“Yabani- Koyunundan çıkın gibi bir şey çıkarır muallime verir.

Muallim- Durun bakalım.. Bu uzattığı şey.. Herkes muallimin etrafını alır. Muallim çıkını çözer. İçinden turalı bir nüfus kâadı çıkar.

Muallim- Bu ne.. Bu çok eski bir Kaat..

İmam-Ver bana ben anlarım.. Nüfus kâadını alır.. Buna meci diye kâadı derler.. Yani şimdiki hüviyet cüzdanı.. Eski harflerle yazılı.. Durun sökelim.. İsmi Osman fani.. Pederinin ismi Sadık

Aydın- Etrafında gülüşmeler.._Ne biçim ad bunlar

İmam-Eski zaman adları bunlar oğlum..- Devam ederek- Validesinin Zeliha.. Tarih veladeti.. Yani doğduğu yı: 1300 senei hicriyesinin Rebiülahirinde..

Aydın- Aman ne tuhaf.

İmam-Arap yılı oğlum.. Dur hesap edelim.. Eşöyle böyle bu adam elliye aşkın..”³⁰

²⁹ Küçük, a.g.e., s.12.

³⁰ Küçük, a.g.e., s.12-13.

Yapılan yeniliklerden **kılık kıyafet kanunu** da tıpkı yukarıdaki örnekte ölçüler ile ilgili kanuna ilişkin bilgilerde olduğu gibi **siyasi sisteme yönelik bir ileti** olarak vurgulanır:

“Yabani- İmam Sarıksız imam.... Gavur imam...

Muallim- O zamanlar geçti zavallı dostum.. Şimdi imamlar kılığını camide giyiyor.. Kılık yasası var.. ”³¹

2. Perdenin başında Profesör, Aydın ve Yabani arasında geçen konuşmalar sırasında Tekke ve Zaviyelerin **Kapatılması**, ile **batıl inançların yasaklanması** siyasi **sisteme yönelik birer ileti** şeklinde anlatılır:

“Aydın- Profesör buna aspirin vız gelir.. Yirmi otuz dane birden yutturmalı..

Yabani- İsyan ederek.. İstemem..

Aydın- Ya ne istiyorsun...

Yabani: Bana bir sarıklı hoca bulun getirin.. Okusun üflesin..

Prof.- Ördek gibi sesler çıkararak güler. - aman nu tahaf.. Hı hı hı.

Aydın- Bir haftadır sana anlatıyoruz.. o bildiğin şeylerin hiç biri kalmadı.. üfürükçülük yasak..

Yabani- Odamı. Ağlar gibi- huh hu hu hu ”³²

Yabani ve çocukların konuşmalarından **eski-yeni çatışmasına** yönelik bir takım çıkarımların **siyasi sisteme yönelik bir ileti** şeklinde vurgulandığı görülmektedir:

“Kelebek- Haydi gel yabani amca bize masal söyle..

Yabani- Masal bilmem

Arı- Haydi söyle söylersen dadıma söylerim. seni sinemaya götürür Şarloyu görürsün..

Yabani- Bu sinema dediğin tekke gibi bir şeymi.

³¹ Küçük, a.g.e., s.13.

³² Küçük, a.g.e., s.14.

Arı- ben tekke nedir bilmemki.. sinema işte yabancı amca..

Yabancı- Ya o dediğin şarlımı.. Ne idi o unuttum.

Kelebek- Ha şarlo..

Yabancı- Hah işte oneci..evliya gibi bir adamı..

Arı- Anlamıyorumki ne diyorsun.. Şarlo işte komik..

Kelebek- tekrar eder,-Ko..mik

Arı -öyle güldürüyorki..”³³

Kılık kıyafet kanunu_ve kadın ile erkeğin sosyal hayatta ki konuları

Yabancı ve Dadı arasında geçen diyalogda **siyasi sisteme yönelik bir ileti** olarak dile getirilir:

“Yabancı-Söyle kadınım bana.. O içerdeki kadınlar Türk mü?...

Dadı-Evet

Yabancı- Ne utanmıyorlar başları açık.. Kolları açık..

Dadı- Bunda utanacak ne var..

Yabancı- Hani çarşafı peçeleri..

Dadı- Hepsi müzede..

Yabancı- Peki bu ev sahiden Türk evimi..

Dadı- Evet

Yabancı-Hani kafesler hani harem selamlık..

Dadı-Dedim a hepsi müzelik oldu..bütün bildiklerin tarihe karıştı..”³⁴

³³ Küçük, a.g.e., s.14.s

³⁴ Küçük, a.g.e., s.15.

Üçüncü perde 2. Tablo da Sarı perdenin önünde Tiyatro Hocası belirir. Oyunun henüz bitmediğini sonunun nasıl bitmesi gerektiğini çocuk seyirciye sorar. Ardından çocuklara; ‘*sabırsızlandığınızı görüyorum. Fakat gelin bu oyunu bir şaka ile bitirelim.. Ha ne dersiniz..*’³⁵ dedikten sonra perdenin açılmasını salık verir.

Üçüncü perde üçüncü tabloda olaylar aydınlığa kavuşur. Aslında Cavide ve İhtiyar aynı rüyayı görmüşlerdir. Aydın’ın yerdeki açık kitabı bulması olaylara netlik kazandırır. İhtiyar ve Cavide rüyalarında zengin bir hayat sürmüşlerdir. Fakat Aydın’ın Bankanın düzenlediği yarışmayı kazandığını ve bankanın onu Avrupa’ya göndereceği haberini vermesi batının zenginleşme konusunda bir umut kapısı olduğunu sözel olarak vurgulamaktadır:

“Aydın- Üzülme babacığım.. Olacağız.. Bakın şu telgrafa şimdi getirdiler.. Banka beni avrupaya gönderiyormuş..

Cavide- Sevinerek- Sahimi demek imtihanı kazandın..

İhtiyar-öyleise zenginliğin yolunu tuttuk demek..

Aydın- Muhakkak..”³⁶

Üçüncü perde Dördüncü Tablo da ise Tiyatro Hocası oyunun sona ermesi üzerine yine birtakım konuşmalar yaptıktan sonra oyun sona erer:

“Tiyatro Hocası- Çocuklar oyunumuz burada bitti.. gördünüzya bütün oyun bir rüya imiş.. Sadece biz ve büyük inkilanımız ruyadiğiliz, artıkevinize döneceksiniz.. Fakat yine eskisi gibi sırayı bozmadan çıkıp gideceksiniz.. Posta başlıkların sözüne dikkat, tramvaylara otomobillere daikkat yalnız evê dönüncemuhakkak gazetede soru kâadına karşılık yazın,bize yollayın.. Oyunu beğenip beğenmediğinizi anlkâadamış oluruz.. Durun bütün oyuncularını çağıraysizi uğurlasınlar.-Perdeye seslenerek- Arkadaşlar herkes perdenin önüne gelsin.. Mini mini seyircilerimiz gidiyor..”³⁷

³⁵ Küçük, a.g.e., s.16.

³⁶ Küçük, a.g.e., s.17.

³⁷ Küçük, a.g.e., s.18.

Batılılaşmanın etkisi altında şekillenen Türk tiyatrosu özellikle de geleceğin izleyicisini yetiştirirken batılı tiyatronun etmenleri olan **sahne, perde, rol, rejisör,** koreograf, oyuncu, seyirci, sahne teknisyenleri, **-ışıkçı, aksesuarcı,** sahne terzisi- **müzişyen** vb. tanımlamaları bir ders biçiminde öğretici bir üslup ile gerçekleştirmeyi ön görmüş, bunun için de ön oyun, perde araları ve son oyun sırasında bir tiyatro öğretmeni aracılığı ile çocuk izleyicileri yeni yaşamı ve düşünme biçimini öğreten birçok kavramla karşı karşıya getirmiştir.

III. a. 2. b. **Gülmeyen Çocuk**

Yazarı: Kemal Küçük

Metnin yazılma tarihi: 1935

İlk Sahnelenme Tarihi: 1935 (1947-48 yıllarında da sahnelenmiştir.)

Yer aldığı sosyo-politik, kültürel çevre: Cumhuriyet Dönemi

Metnin dili ve üslubu: Atasözleri ve deyimler ile bezenmiş, anlaşılır.

Konu: Atatürk İlke ve İnkılapları ve Cumhuriyet Değerleri

Öykü: Bir yandan bağınaz ve tutucu eski değerler, öte yandan aklın ve bugünün isterlerine uygun yeni yaşama biçimi. Bunların arasında sıkışıp kalmış ve gülmeyi, eğlenmeyi, oyun oynamayı kısacası yaşamdan zevk almayı unutmuş bir çocuğun yaşadıkları aracılığıyla İnkılâpların bireyler üzerindeki olumlu etkileri anlatılmaktadır. Aydın, çevresi, özellikle de geri kafalı ve bağınaz düşüncelere sahip Dadı'sı ile Saraylı Büyükannesi tarafından sürekli eleştirilmektedir. Dadının ikiyüzlü ve çevresine yaranmaya çalışan Memiş isimli oğlu ile kıyaslanmaktadır. Yurt dışında eğitim gören abisi Kudret'in gelmesi ve olayların gidişatına el koyması ile Aydın, İnkılâbın çocuğu olma yolunda bir adım atarak eski neşe ve mutluluğuna yeniden kavuşur.

Temel Düşünce: İnsan aklın ve bilimin gösterdiği yolda mutluluğu yakalayabilir.

Hedef kitlesi: İlköğretim öğrencileri

Oyun kişiler: Tiyatro Hocası (Anlatıcı)

Aydın (Saraylı'nın torunu, Kudret'in kardeşi)

Memiş (Aydın'ın Lalası, Dadı'nın oğlu, Dadı ile birlikte yıllardır Saraylı'nın hizmetini görmekte ve birlikte yaşamaktadırlar)

Dadı (Memiş'in annesi, uzun yıllar Saraylı'nın hizmetini görmüş, Aydın ve Kudret'i büyüten hizmetli)

Engin (Aydın'ın en yakın arkadaşı, komşularının oğlu)

Büyük Anne (Saray soylu, Kudret ve Aydın'ın büyükannesi, yaşlı eski kafalı bir kadın)

Hoca Ehvad (bir takım bağnaz inançlar ile hastalıklara şifa bulduğunu düşünen eski kafalı bir adam)

Kudret (Saraylı'nın büyük torunu, Aydın'ın abisi, yurt dışında eğitim görmüş aydın bir genç),

Doktor (ihtisas sahibi bir bilim adamı)

Berlin, İstanbul, Posta Müvezzii(Dağıtıcı), Ateş, Doktor, Ayşe, Yelkovan, Akrep, Bursa, Zincirkıran, Dağdeviren, Sol, Sağ, Kahkaha, Nasrettin Hoca, Kahkaha, Nasrettin Hoca'nın Karısı, Oğlu, İmat, Birinci çocuk, ikinci çocuk, İhtiyar komşu, Genç komşu, Birinci köylü, ikinci köylü, üçüncü köylü, Dilenci, Aşçı

Mekân-Kişiler (zaman):

1. Perde:

1. Tablo: Sahne, Tiyatro hocası

2. Tablo: Salacak'ta eski bir konak (Aydın'ın kaldığı ev) Aydın, Memiş, Saraylı, Dadı

3. Tablo: Kırlık bir alan, Aydın, Engin, Memiş

4. Tablo: Dans

5. Tablo: Konağın önü, Posta müvezzii, Dadı, Memiş

6. Tablo: Salacak'ta eski bir konak (Aydın'ın kaldığı ev) Saraylı, Dadı, Aydın, Memiş, Hoca Evhad

7. Tablo: Konağın önü, Engin, Memiş

8. Tablo: Sirkeci tren garı, Saraylı, Dadı, Memiş, Aydın, Kudret

2. Perde:

1. Tablo: Sahne, Tiyatro hocası

2. Tablo: Aralık Perdesi önü, Ateş

3. Tablo: Konakta Saraylı'nın odası, Saraylı, Doktor, Kudret, Ayşe, Aydın, Akrep, Yelkovan

4. Tablo: Aralık perdesinin önü, Bursa

5. Tablo: Uludağ'ın eteklerinde bir kayak merkezi, Kudret, Aydın, Dağdeviren, Zincirkıran, Sağ, Sol

3. Perde:

1. Tablo: Aralık perdesinin önü, Dans

2. Tablo: Konak, Kudret, Aydın, Saraylı, Ayşe,

3. Tablo: Aralık perdesinin önü, Kahkaha

4. Tablo: Tiyatro salonu, Kudret, Aydın, Engin, Tiyatro Hocası

5. Tablo: Tiyatro sahnesi, Nasrettin Hoca, çocuklar, Oğul

6. Tablo: Tiyatro sahnesi-Nasrettin Hoca'nın Evi, Nasrettin Hoca, Karısı, İmat, İhtiyar Komşu, Genç Komşu

7. Tablo: Nasrettin Hocanın Evi, Nasrettin Hoca, Oğul, Çocuk, Köylüler

8. Tablo: Nasrettin Hoca'nın Evi, Nasrettin Hoca, Karısı

9. Tablo: Aralık perdesinin önü, Aydın, Engin, Kahkaha, Tiyatro Hocası, Diğer bütün oyuncular

Perde ve Sahne Bölümlenmesi: 3 perde, 22 tablodan oluşmaktadır.

Olaylar dizisi: 3 Perdelik oyunun her perdesi Tiyatro Hocası'nın girişi ve çıkışı ile başlayıp sonlanmaktadır. Bir nevi anlatıcı olan Hoca her perdede olacakları, çocukların oyunu nasıl seyretmesi, nasıl ders çıkarması, perde aralarında nasıl davranması gerektiği ve seyredilmiş olan perdede nelerin öğrenilmesi gerektiği konularında öğüt vermektedir.

1.Perde: Tiyatro hocasının ardından sahneye gelen Aydın ve Lala'sı Memiş şakalaşırlar. Büyükanne ve Dadı gelir, Aydın, arkadaşı Engin ve babasıyla yat gezisine gitmek için izin ister ama alamaz. Aydın'ın arkadaş seçimi aile tarafından eleştirilir ve Aydın'ın tuhaf davranışlarını iyileştirmek için Hoca Evhad ve Doktor çağrılır, eve gelir. Tiyatro hocası gelir ve oyunun perde arası olduğunu belirtir.

2. Perde: Ateş'i oynayan (alegorik figür) bir oyuncu sahneye gelir, ateşi tanıtır. Hoca Evhad ve Doktor mesleki konularda anlaşamaz, tartışırlar. Kudret yurt dışından gelir, kardeşinin mutsuzluğuna çare olarak Bursa'ya gitmeyi önerir. Ardından Bursa'yı oynayan oyuncu gelir ve şehri tanıtır. Aydın ve Kudret Bursa'ya kayak yapmaya gider. Aydın ve Kudret Dağdeviren ve Zincirkıran adlı iki arkadaşla tanışır. Ardından Sol ve Sağ kavramlarını oynayan oyuncular (alegorik)kendilerinin tanıtımını yapar. Tiyatro hocası 2. Perdenin sonu olduğunu belirterek oyunda geçen atasözlerine vurgu yapar.

3. Perde: Tiyatro hocası 3. Perdenin başında oyun içinde oyun izleyeceklerini belirtir. Kudret ve Aydın'ın tiyatroya gider. Tiyatroda ilk olarak Kahkaha isimli oyuncu (alegorik figür) kendini tanıtır. Sonra oyun içindeki oyunda Nasrettin Hoca'nın fıkraları canlandırılır. Aydın tiyatro sayesinde eski neşesine kavuşup, inkılâbın çocuğu olur.

Metnin iletileri belli bazı başlıklar çerçevesinde (bireysel ve ahlaka yönelik iletiler, devlete yönelik iletiler, aileye yönelik iletiler, sosyal iletiler vb.) eleştirilmiş, metinde geçen didaktik söz, tanım ve ifadeler ile alegorik figürler belirtilip, metnin didaktik yorumu saptanmaya çalışılmıştır.

Geniş Özet:

‘Aydın’ çevresi, özellikle de geri kafalı ve bağınaz düşüncelere sahip dadısı ile büyükannesi olan Saraylı tarafından sürekli eleştirilmektedir. Dadı’nın ikiyüzlü ve çevresine yaranmaya çalışan ‘Memiş’ isimli oğlu ile kıyaslanmaktadır. Yurt dışında eğitim gören abisi Kudret’in gelmesi ve olayların gidişatına el koyması ile Aydın, inkılâbın çocuğu olma yolunda bir adım atarak eski neşe ve mutluluğuna yeniden kavuşur.

Tiyatro Hocası’nın sahnenin önüne gelip, çocukların oyun süresince nasıl davranması gerektiğini anlatması ile oyun başlar. Oyunda geçecek olan atasözlerini can kulağı ile dinlemelerini seyircilere öğütledikten sonra İstiklal Marşı okunur. İstiklal Marşı sonrasında ön perde açılır ve bir örnek giyinmiş olan ‘Aydın efeleri’ ile ‘Karadenizliler’ sahneye girer. Türkülerini söyleyip danslarını ettikten sonra sahneden çıkarlar.

İkinci tabloda Aydın ve Lala Memiş’in evdeki konuşmalarına tanık oluruz. Konuşmaları esnasında kendi söyledikleri sözleri destekler nitelikte atasözleri kullandıkları ya da içinde buldukları durumları atasözlerini kullanarak yorumladıkları göze çarpar.

Memiş, evde büyük bir gürültü çıkartmakta, yaramazlık yapmaktadır. 30 Ağustos Zafer Bayramı olduğu için büyükannenin ona kızmayacağını düşünmektedir. Akıllı olan kişilerin yüzünün tıpkı Aydın’ın yüzü gibi asık olduğunu hatta hanımının da yüzünün hiç gülmediğini söyleyen Memiş, kendi annesinin az da olsa yüzünün güldüğünü, fakat annesinin de yarım akıllı gibi durduğunu belirtir.

Aydın ise annesi için böyle ayıp şeyler söylememesi gerektiği konusunda Memiş'i uyarır. Aydın'ın Memiş'e deli diye hitap etmesi Memiş'i üzer bunun üzerine Aydın Memiş'in gönlünü almak için Memiş'e bir masal anlatır. Masalda adı geçen yaşlı koca karıyı evin hanımına, genç kızı da kendi annesine benzeten Memiş'e Aydın'ın tekrar deli demesi üzerine Memiş öfkesi tutarsa gününü göstereceğini söyler. Ev halkına Aydın'ın, arkadaşı Engin ile bir olup kendisini dövdükleri yalanını söyler. Büyükanne Aydın'a, Memiş gibi nur parçası, ağzı var dili yok öksüz bir oğlana eziyet ettiği için öfkelenir. Bunun yanı sıra Dadı, Aydın'ın Engin'le olan arkadaşlığını onaylamamakta, Saraylı ise, Memiş gibi yaşını başını almış akıllı uslu lalası ile Aydın'ın arkadaşlık etmesi gerektiğini düşünmektedir. Saraylı ve Dadı, Aydın'ın bu tuhaf tutumları karşısında Aydın'ın nazara geldiğine ve tütsülenmesi gerektiğine kanaat getirirler.

Engin, Aydın'ı oyun oynamak için evlerine davet eder. Fakat Aydın onlara giderse dadısından azar işitebileceğini söyler. Engin, kendisi öksüz olduğu için Aydın'ın aile yaşantısına özenmektedir.

Üçüncü tablonun ardından aralık perdesinin önünün de iki çocuk oyuncunun Berlin ve İstanbul telefon hattı oluşturup karşılıklı konuşmasından Saraylı, yani büyükanneye bir telgraf çekildiği anlaşılır. Altıncı tabloda Saraylı büyükannenin yurtdışından gelecek olan Kudret adlı torunundan bahsedilir. Kudret yurt dışında eğitimini tamamlamıştır. Saraylı Kudret'in odasını hazırlamaktan ve onun sevdiği yemekleri yapmaktan bahsederken, Aydın'ın bu esnada lafa karışması ve Engin'in babasının Engin'i kız kulesine kayıkla götüreceğini söylemesi ve onlarla gidebilmesi için izin istemesi üzerine Dadı ve Saraylı deniz ile ilgili öğütlerde bulunur.

Saraylı ve Dadı arasında geçen diyalogda Aydın'ın Abisi Kudret'in eve dönme haberine kayıtsız kalması sonucunda Aydın'a bir haller olduğunu, ne üzüntüsünü ne de sevincini belli ettiğini ve Hoca Evhad'a Aydın'ı iyice bir okutmaları gerektiği anlatılır. Aydın bu duruma karşı çıkar ve Hoca Evhad'ın ne konuştuğu dilin anlaşıldığını, ne de söylediğinin belli olduğunu belirtir. Saraylı'nın Memiş'i takdir etmesi ve Aydın'a Memiş'i örnek almasını söylemesi, Aydın'ın okuduklarının, onların bildiği gibi bir okuma olmadığını belirtmesinin üzerine Aydın büyükannesine bu olanların maskaralıktan ibaret olduğunu söyler.

Yedinci tabloda Engin'in Aydın'ı kayık gezisi için çağırmaya geldiği anı ve Memiş ile olan konuşmaları yer almaktadır. Memiş'in Aydın ile Engin'in arkadaşlık etmesinin doğru olmadığını söylemesi üzerine Engin Memiş'i kınar.

Tiyatro Hocası birinci perdenin sona erdiğini söyledikten sonra perdede kaç tane atasözü geçtiğini, bu atasözlerinin neler olduklarını hatırlatıp, sonra seyircilere şimdi dinlenmek için perde arası olduğunu belirtir.

İkinci tabloda hareketleri alev gibi kıvrak olan baştan aşağıya ateş renginde elbiseler giymiş olan bir kız sahneye gelir ve kendisinin kim olduğunu, neler yaptığını uzun bir monolog şeklinde alegorik bir figür olarak tanıtır.

Üçüncü tabloda eski ve yeni rejimin çatışmasını Doktor ve Hoca Evhad'ın sağlık sorunlarına getirdikleri tıbbi ve tıbbi olmayan tedavi yöntemleri çerçevesine ele alındığı ve bu esnada da konuya uygun atasözleri ile bu konunun zenginleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Saraylı, Hoca Evhad'ın hazırladığı karışımı ayaklarına sürmüş ve kötürüm kalmıştır.

Bu olay üzerine doktor, eski yöntemlerin ne kadar yanlış olduğunu, yeni olanı tercih etmenin daha iyi sonuçlar doğuracağını vurgular. Doktorun söylediklerini Kudret de destekler ve Doktorla birlikte eski düzene ait olan hoca, cehalet vb. kavramları eleştirir. Gece olup ev halkı uykuya daldığında sahnede Akrep ve Yelkovanı alegorik bir figür olarak canlandıran iki çocuk oyuncu belirir. Başlarında telden yapılmış akrep ve yelkovanı simgeler sivri başlıkları olan bu oyuncuların biri ince-uzun diğeri ise tam tezatını oluşturacak şekilde kısa ve topludur.

Dördüncü tabloda (alegorik bir figür olarak) bir kız oyuncu sahnenin ortasına gelir ve kendisini yani Bursa şehrini tanıtır.

Beşinci tabloda Aydın ve Kudret'in Bursa'da Uludağ'da kayak yaptıklarını görürüz. Aydın farklı bir mekânda olmasına rağmen içindeki sıkıntısını atamamış ve kayak yapmaktan korkmaktadır. Kudret ise Aydın'ın korkusunun üstesinden gelebileceğine inanmaktadır.

Kendilerini çok güçlü ve kuvvetli zanneden iki arkadaştan Dağdeviren kayarken düşmüş, Zincirkıran ise onun bu haline gülmektedir.

Kudret ve Aydın, kendilerini dev aynasında gören bu biri cüce, diğeri sıska olan iki arkadaşa gerçek yüzlerini gösterirler. Aydın ve Kudret'in kurt geliyor diyerek onları korkutmaları ve sahneden kaçırmalarının ardından (alegorik birer figür olarak) bu defa da Sol ve Sağ kavramları tanımlanır. Sağ üst dipten tepeden tırnağa yeşiller giyen 'sağ' ile sol üst köşeden baştan ayağa kırmızılı bir elbise giymiş olan 'sol' (iri yarı, aynı boyda iki erkek oyuncu) kayarak sahneye girerler.

Tiyatro Hocası ikinci perdenin bittiğini, çocuklara yerlerinden kalkmadan önce bu perdede geçen atasözlerini birlikte gözden geçirmeleri gerektiğini söyler ve atasözlerini okur. Perdede kaç tane atasözünün geçtiğini belirttikten sonra birazdan üçüncü perdenin başlayacağını söyler. Sabırlı bir şekilde beklemeleri gerektiğini vurguladıktan sonra perde kapanır.

Üçüncü perdenin başında Tiyatro Hocası Çocuklara bu perdede tiyatro içinde tiyatro oynanacağını bunun da çok eğlenceli olduğunu söyler.

Üçüncü perdenin ikinci tablosunda Kudret Aydın'a, müziğin neşelenmesinde katkı sağlayacağını onu tiyatroya götürmek istediğini belirtir. Aydın biletleri kendisinin alması koşulu ile tiyatroya gelmeyi kabul eder.

Aralık perdesi kapanır. Komik suratlı iri yapılı bir oyuncu '**Kahkaha**' rolünde perdenin önündeki yerini alır. Bu alegorik figür de diğerleri gibi kim olduğunu ve birazdan neler yapacağını uzun uzun izleyiciye anlatır.

Dördüncü tabloda Aydın, Engin ve Kudret'in tiyatroya geldiklerini, tiyatrodaki neler yapılması gerektiğini, tiyatronun eğitsel işlevlerinin neler olduğunu, tiyatrodaki ve çocuklara o dönemde bilet yerine dağıtılan çocuk gazetesinin ne olduğunu aralarında geçen konuşmadan anlarız.

Üçüncü perdenin başında oyun içinde oyun oynanacağı önsemesini yapan Tiyatro Hocası hem söylediklerini onaylayan hem de oyun içinde oyun olarak kurgulanan -Nasrettin Hoca ve komik fıkralarının sergileneceği- sözüm ona kurmaca tiyatro oyununun kahramanı Nasrettin Hoca'dan bahseder.

Altıncı, Yedinci ve Sekizinci tablolarında Nasrettin Hoca, karısı ve komşuları arasında geçen ve halk edebiyatında yüzyıllarca anlatılagelen fıkralardan bazıları (İpe un sermek, Doğuran kazan vb.) canlandırılır. Oyun, Aydın'ın Nasrettin Hoca'nın fıkraları ile neşelenmesi ve Kahkaha ile arkadaş olup şen kahkahalar atması ile son bulur. Tiyatro Hocası ve diğer oyuncular siyah perdenin önünde dizilirler. Tiyatro Hocası izleyicileri motive etmek için oyunda geçen atasözlerinden herhangi birini söyleyen seyirciye istediği oyunculardan birisini tanıtacağını söyler. Cevaplar ve tanıştırmanın ardından oyun sona erer.

Düşünce ve İleti: Yazarın anlaşılmasını hedeflediği eski ve yeni medeniyet arasındaki çatışma ile, yeniliklerin insan yaşamı üzerindeki olumlu etkileri alegorik figür ve atasözleri ile bezenmiş bir metin kurgusu içinde çocuklara edilmeye çalışılmıştır. Metnin incelenmesi esnasında saptanan anlatıcı/öğretmen figürünün olması, alegorik figürlerin ve atasözlerinin varlığı, metni didaktik olarak adlandırmamıza neden olmaktadır.

'Gülmeyen Çocuk' ta 'İlk Dersimiz Tiyatro' oyununa benzer şekilde ön oyun ile başlamaktadır. Atasözlerinin öğretilmesini amaçlayan bu oyunda yine bir tiyatro hocası vardır ve seyirci karşısında olma sebebini bir Atasözü ile açıklığa kavuşturur:

"Tiyatro Hocası - ... 'Denizdeki balık Pazar olmaz, deniz dalgasız olmaz, mektepde kafasız.' Derler. Böyle oluncada çocuk tiyatrosu hocasız olmaz.. Ben yine sizin tiyatro hocanızım.. Daimada olacağım. Fakat unutmayın ki ' söz büyüğün, su küçüğündür' öyleise hep susmalısınız, üçüncü zilden sonra hiç konuşmamalısınız. Hele perde açıldıktan sonra ağızınızı sım sıkı kapamalısınız; gözünüzü ve kulağınızı iyice açmalısınız. Can kulağıle dinlemelisiniz. Bu göreceğiniz piyes size bir çok şeyler öğretecek. En başta bir çok atasözü işideceksiniz. Atalar sözünü ."

Oyunun giriş kısmında bu oyunun eğitsel işlevleri olduğu Tiyatro Hocası vasıtası ile ele alınmış, çocuk seyircinin oyun esnasında nasıl davranması gerektiği **sosyal yaşama yönelik bir ileti** olarak *‘Söz büyüün su küçüğün’*³⁸ atasözü ile açıklığa kavuşturulmuştur.

Bunun yanı sıra giriş kısmının devamında atasözlerinin önemine vurgu yapılır. Oyunun bir bayram kutlaması ile başladığı bunun için de birazdan İstiklal Marşı’nın çalınacağı ve herkesin ayağa kalkıp saygı duruşunda durması gerektiği **siyasi sisteme yönelik bir ileti** olarak ifade edilir:

*Tiyatro Hocası- atalar demiş ‘terazi var, tartı var, her şeyin bir vakti var’ gördünüz mü? ‘Ata sözü, büyük öğüt’. Siz sadece dinleyin ‘Bin işit, bir söyle’ derler, unutmayın bu son sözümü.. ‘Çok söyleyen çok yanılır’ şimdi ‘Uzun sözün kısas’ artık perde açılın.. Bu piyes, büyük ulusal bir bayram gecesi başlıyor. Bu havayı uyandırmak için ilk önce İstiklal marşı çalınacak.. Hepiniz ayağa kalkacaksınız.. Marşımız çalınırken ayağa kalkmak hepimizin borcudur. Bizim olan her şeye saygı çocuklar.. Marşımızı ayakta dinlemek en büyük saygıdır.. Kendimizi sayıyoruz. Öyle ise başlayalım.*³⁹

Görüldüğü gibi oyun içinde geçen *‘Terazi var, tartı var, her şeyin bir vakti var’*, *‘Atasözü, büyük öğüt’* atasözleri sosyal yaşama yönelik iletilere, *‘Bin işit, bir söyle’* ve *‘Çok söyleyen çok yanılır’ atasözleri* ise, bireysel ve toplumsal ahlaka **yönelik iletilere** örnek verilebilir.

³⁸ M. Kemal Küçük, Gülmeven Çocuk (İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi, 1935) s.1.

³⁹ Küçük, a.g.e.s 1

Oyunda **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik** bir diğler ileti, İstiklal Marşı'nın ardından gerçekleşen bir olayla vurgulanır. Memiş'in gürültü yapmasına büyük annesinin sert çıkacağını belirten Aydın'a Memiş, bugünün bayram olduğunu büyük annesinden korkmadığını söyler. Bunun üzerine Aydın "***Deli ağlamaz, Akıllı gülmez***" sosyal yaşama yönelik ileti taşıyan atasözü ile karşılık verir.⁴⁰

Bu ileti Memiş'in söylediğı diğler bir **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik** ileti '***Deli arlanmaz, soyu arlanır***'⁴¹ ile pekiştirmiş olur.

Aydın büyükannesinin '***Delinin diline perhizi yoktu***'⁴² diyerek Memiş'in patavatsız konuşmasını **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik** bir ileti olarak tanımlar.

Aydın ve Memiş'in konuşmaları esnasında bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik dört atasözü daha kullanılır. Bunlar; "***Her aklına geleni işleme, her ağacı taşlama***"⁴³ ve '***Öfke ile kalkan zıyanla oturur***'⁴⁴, '***Keskin sirke kabına zarar***', '***Dil, kılıçtan çabuk öldürür***'⁴⁵ atasözleridir.

Memiş Atasözünü soyut anlamı ile algılamaz ve Aydın'ın dilini kılıç yapıp kendisini öldüreceğini avazı çıktığı kadar bağıırır. Saraylı (Aydın'ın büyükannesi) ve Dadi'nin (Memiş'in annesi) yanlarına gelmesi ve Dadi'nin Aydın'ın asla öyle bir şey yapmayacağını söylemesi üzerine sosyal yaşama yönelik iletiler taşıyan şu atasözleri kullanılır:

⁴⁰ Küçük, a.g.e.,s.1.

⁴¹ Küçük, a.g.e.,s.1.

⁴² Küçük, a.g.e.,s.2.

⁴³ Küçük, a.g.e.,s.2.

⁴⁴ Küçük, a.g.e.,s.2.

⁴⁵ Küçük, a.g.e.,s.2.

‘Perşembenin gelişi Çarşambadan bellidir’, ‘Kız pazarda satılmaz, oğlandır atılmaz, ‘İyilik işle at denize, balık bilmezse halık bilir’ , ‘İyilik bilmeyen adam, adam sayılmaz’, ‘İyilik gariptir sahibini kimse tanımaz’

Saraylı’nın söylemiş olduğu *‘İyi evlat anayı babayı vezir eder, kötü evlat rezil eder.’*⁴⁶ Ata sözü ise **aile kurumuna yönelik** iletilere ilk örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dadı, Aydın’ın Engin’le olan arkadaşlığını onaylamadığını *‘üzüm üzüme baka baka kararır’*⁴⁷ atasözüyle **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti** olarak tanımlar. Saraylı, Memiş gibi yaşını başını almış akıllı uslu lalası ile Aydın’ın arkadaşlık etmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Aydın büyükannesine kendisinin **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti** olarak *‘Akıl yaşta değil, baştadır’*⁴⁸ dediğini hatırlatır.

Saraylı ve Dadı Aydın’ın nazara geldiğine ve tütsülenmesi gerektiğine kanaat getirirler. Memiş’in kendisinin de tütsülenmek istemesi üzerine Aydın: *‘Asıl onu tütsülemeli’*⁴⁹ diyerek durumun aslında nasıl yanlış anlaşıldığına vurgu yapar. Dadı ise Aydın’ın bu çıkışını Aydın’ın sözleri yüzünden başını belaya sokacağını belirten **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti** olarak *‘Bülbülün çektiği dilinin belasıdır’* atasözü ile tanımlar.

⁴⁶ Küçük, a.g.e.,s.3..

⁴⁷ Küçük, a.g.e.,s.3.

⁴⁸ Küçük, a.g.e.,s.3.

⁴⁹ Küçük, a.g.e.,s.3.

Saraylı ve Dadı, Aydın'ı ve Memiş'i tutsüledikten sonra gece yarısı olduğunu belirten guguklu saat çalmaya başlar. İkinci Tablo Guguklu saati taklit eden Memiş'in **sosyal yaşama yönelik bir ileti** olarak **'Horoz öttü dava bitti'** atasözünü **'kuş öttü dava bitti'**⁵⁰ diyerek yanlış ifade etmesi ve Dadının Memiş'in yanlış söylediği atasözünü düzeltmesi ile sona erer.

Üçüncü tabloda Engin, Aydın'ı oyun oynamak için evlerine davet eder. Fakat Aydın dadısının **sosyal yaşama yönelik ileti** olarak **'Evli evine köylü köyüne'** dediğini, eğer onlara gelirse azar işitebileceğini söyler. Engin böyle bir olay olursa **'Ne yapalım evdeki hesap çarşıya uymadı'** atasözünü **sosyal yaşama yönelik ileti** olarak söyler. Aydın'ın sıkıntılı olduğunu anlayan Engin, nesi olduğunu sorunca Aydın **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik bir iletiyle** **'İçi beni yakar.. Dışı elalemi.'** karşılık verir. Engin bir başka **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti** içeren atasözüyle, **'duvarı nem, insanı gam yıkar'** Aydın'ın üzülmemesi, gülmesi gerektiğini çocukların yarının büyükleri olduğunu söyler:

"Aydın- Öksüz neden güler, belki yanlırda güler, hem (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti) çok gülen çok ağlarmış..."

Engin- Hayır, hayır.. Babam çocuklar hep gülmeli, ağlamayı unuttur diyor..bu gün her şey bizim... Biz yarının büyükleriyiz..."

Aydın Engin'e öykündüğünü, onun gibi annesi ve babasının olmasını istediğini öksüzlüğün çok zor olduğunu **'Ah öksüzü dövmüşler vay arkam demiş' ve** **'öksüz oğlan bağrında yağ bulunmaz'** atasözleri ile aile kurumuna yönelik ileti şeklinde vurgular.

⁵⁰ Küçük, a.g.e.,s.3.

Memiş bir sopayı at gibi kullanarak sahneye gelir. Memiş'in Engin ile konuşmamasını Engin (**bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti**) '*tavuşandağa küsmüş, dağın haberi olmamış*' atasözü ile açıklık getirir. Memiş at gibi kullandığı sopasının üzerine Aydın'ın da binmesini ve eve gitmelerini söyler. Bunun üzerine Aydın (**sosyal yaşama yönelik ileti**) '*At binicisini bilir derler*' diyerek konuyla ilgili bir atasözü kullanır. Memiş, Aydın'ın sözünü onaylayarak (**bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti**) '*At binenin kılıç kuşananın, köprü geçenindir*' der.

Aydın Engin'e lalası olan Memiş'i anlatırken '*bir deliye bir uslu koymuşlar*' atasözünü kullanır. Engin ise Aydın'ın kullandığı atasözünü (**sosyal yaşama yönelik ileti**) '*Bir usluya bir deli koymuşlar*' diyerek durumun tam tersi olduğunu aslında eğitmen rolünü üstlenen Memiş'in akıllı uslu olması gerekirken tam tersine öğrenci olan Aydın'ın daha uslu olduğuna vurgu yapar. Memiş'in atlarla ilgili (**sosyal yaşama yönelik ileti**) '*At atlar, düşman çatlar*' atasözünün üzerine 3. Tablo sona erer.⁵¹

Aralık perdesinin önünde Berlin ve İstanbul telefon hattı iki oyuncu tarafından canlandırılır. Telgraf çekme sahnesinde beliren Müvezzi ve Memiş arasında geçen konuşmada, konu ile bağlantılı **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik** ileti taşıyan '*Az Veren candan, çok veren maldan*', '*Kapı kanadı kisenin ağızıdır*' atasözleri kullanılır.⁵²

⁵¹ Küçük, a.g.e.,s.4.

⁵² Küçük, a.g.e.,s.5.

Dadı'nın, torunu Kudret'in dönüşü ile ilgili *'her gidişin bir gelişi var'* diyerek özetlediği kavuşma durumunu **sosyal yaşama yönelik ileti** içeren; *'Zamanla saman miş mişlar erişiyor...'* atasözüyle pekiştirir. Büyükannenin konuşma esnasında Kudret'in Frenk ellerinde sabredip okulunu bitirdiğini söylemesinin ardından yine Dadı olayı pekiştirmek için bireysel ve **toplumsal ahlaka yönelik bir** ileti olarak *'Sabreden derviş muradına ermiş... Sabır ile koruk helva olur'* , *'sırt giydiğini, ağız alış lıgını ister'* atasözlerini kullanır. Aydın'ın Engin'in babası ve Engin ile birlikte gidebilmesi için izin istemesi üzerine Dadı ve Saraylı Aydın'a deniz ile ilgili öğütlerde bulunurlar:

"Dadı- Küçük bey.. (sosyal yaşama yönelik ileti) Deniz suyu ne içilir ne geçilir.. Saraylı- Elbet.. Deniz kazalıdır.. suyu bardakta, gemiyi duvarda görmeli demişler.. Hem ben sana o Enginlerle konuşmayacaksın, gezmeyeceksin diye tenbih etmiyormuyum.. Sen yine bildiğini işliyorsun.. Ne (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti) 'söz anlamaz vurdum duymaz' çocuksun sen.

*Dadı- Ah (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti) anlıyana sivri sinek az.. Anlamayana davul zurna az.. Üzülme kadınım üzülme.. (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti) Her koyun kendi bacağından asılır.. "*⁵³

Aydın'a bir haller olduğu ve Hoca Evhad'ın okuması ile Aydın'ın düzelebileceğine Saraylı ve Dadının bu bağnaz düşüncelerine katılmadığını belirten Aydın'a Saraylı **bireysel ahlaka yönelik ileti** olarak *'Seni dil ebesi, tandır gebesi seni'* atasözünü kullanır.

Bu konuşmanın ışığında eski ve yeni çatışmasını, eski düzende kalmış olan Saraylı ile Cumhuriyet rejiminde büyümüş ve eğitim almış olan Aydın arasında görmekteyiz.

⁵³ Küçük, a.g.e.,s.5.

Dadının Hoca Evhad için **‘mürekkep yalamış, medrese görmüş mübarek bir adam’** demesinin ardından Aydın, kendi mektebindeki muallimler gibi konuşmadığı gibi, Karagöz gazetesindeki Hacıvadin resmine benzediğini söyler. Memiş bu konuşmaların üzerine elinde eski elifba ile sahneye girer ve kendi kendine söylüyormuş gibi Arap alfabesini söylemeye başlar:

*“Memiş- Elif edirne; Be, beylerbeyi; Te, Tekirdağı; Se, Selanik; cim; cibali; Ha; hıyar; dal; davul; zel, zurna; ben çalayım sen oyna hoppala... hoppala..”*⁵⁴

Aydın’ın bu durumu eleştirmesine Saraylı **sosyal yaşama yönelik ileti** içeren **‘Besle kargayı oysun gözünü’, ‘Ummadık taş baş yarar’** atasözleriyle karşılık verir.

Memiş’in Aydın’ı, Engin’in kışkırttığını söylemesinin ardından dadı Memiş’e hak verdiğini hem sözle hem de **sosyal yaşama yönelik bir ileti** içeren **‘bir fena kırk iyiyi bozar, kırk iyi bir fenayı düzeltemez’** atasözüyle pekiştirir. Hoca Evhad’ın olduğu bu sahnede de durumu pekiştirir nitelikte **sosyal yaşama yönelik ileti** içeren **‘Olmıyacak duaya amin denmez’** atasözü kullanılır.⁵⁵

Kavuşma anını içeren sekizinci tabloda durumu pekiştiren **ve sosyal yaşama yönelik ileti** taşıyan **‘Dağ dağa kavuşmaz; insan insana kavuşur’** atasözü kullanılır. Ardından ön perdenin kapanması ile Tiyatro Hocası sahneye gelir. Tiyatro Hocası birinci perdenin sona erdiğini, perdede geçen atasözlerini sırasıyla okuyarak sıcağı sıcağına hatırlatmak istediğini belirtir:

*Tiyatro Hocası: “Gördünüz mü bu perdenin tam Tane Ata sözü geçmiş.. Haydi, artık şimdi sizde dinlenin, bizde dinlenelim, sonra ikinci perdeye başlayalım”*⁵⁶ diyerek oyunun öğretici yanını bir kere daha vurgulamış olur.

⁵⁴ Küçük, a.g.e., s.6

⁵⁵ Küçük, a.g.e., s.7.

⁵⁶ Küçük, a.g.e., s.7.

İkinci Perdede tiyatro Hocası birinci perde ile ikinci perde arasında tam dört ay geçtiğini demek ki bu perdenin kış ortasında başlayıp biteceğini ve yine birçok atasözü olduğuna dikkat etmeleri gerektiğini didaktik bir biçimde söyleyerek sahneden çıkar.⁵⁷

Oyunda alegorik anlatımın örneklerine özellikle ikinci tabloda itibaren sıkça rastlamaktayız. **Ateş, Bursa, Akrep-Yelkovan, Sol-Sağ.** İkinci tabloda alev gibi kıvrak hareketler yapan, baştan aşağıya ateş renginde elbiseler giymiş bir kız sahneye gelir ve kim olduğunu, neler yaptığını uzun bir monolog şeklinde alegorik bir figür olarak kendini tanıtmaya başlar:

“Ateş- Ben ateşim.. Ateş kış gününün meyvasıdır.. Ben ısıtırım, yakarım, pişiririm, kızdırırım.. Yanarım alevleniri, kıvılcımlanırım, sönerim kül olurum.. Dağda kırdan yanar, rüzgarda savrulur, büyür büyür yangın olurum.. Rüzgar beni kızdırır, yağ cızlatır, su söndürür.. Benim kimseye dostluğum yoktur.. Benim için fakirde bir, zenginde bir.. Her ocakta her bucakta yanarım.. Her bacadan duman olur çıkarım. Söndüğüm yerde hayatta söner...

Ocağı söndü derler.. Bazen sinsiyim, için için yanarım... Bazen nazlanırım, güç tutuşurum, bazen iyiyim..Bazen ormanlar şehirler yakarım fena olurum..Ben somurkanı, benle oyun olmaz, ateş avuçlanmaz.. Barutla ateş bir yerde olmaz... Gençliğin içinde ben varım..Kanı kızdırırım.. Hiddet olurum..Vapurun kazanını kaynatır, buhar olur, türütürüm.. Makineler, fabrikalar işletirim.. Yur savaşında kurşun olur, düşmanı vururum..İnsanlar kara kışta bana çok sokulurlar; ben ocak başı, tandır başı safalarının gülyüm.. Fakire güz kırpar kırıtırım zengine güler keyf veririm..Donan eller bana uzanınca canlanır.. Benim çok bulunduğum yere cehennem derler.. Halbuki benim köküm neşedir.. Güneş hem aydınlatır, hem yakar, hem ısıtır.. Ben sadece ateşim.. Ateş..⁵⁸

Ateşin zararları ve yararları hakkında oyuncu oyun kurma ya da canlandırıp örtük olarak bu özellikleri belirtmek yerine uzunca bir konuşma ile *didaktik* bir biçimde çocuk izleyiciye hitap etmiştir.

⁵⁷ Küçük, a.g.e.,s.9.

⁵⁸ Küçük, a.g.e.,s.9.

Üçüncü tabloda **eski ve yeni rejimin çatışması** Doktor ve Hoca Evhad'ın tıbbi ve tıbbi olmayan tedavi yöntemleri çerçevesinde ele alınır, bu durum bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti olarak '*Akılsız başın çilesini ayak çeker*', '*zararın neresinden dönülse kardır*' atasözleriyle pekiştirilmiştir.

Kudret'in Doktor'a ev ve aile ve yurt özlemini olduğu için geri döndüğünü yeri gelmişken hem **aile kurumuna yönelik** hem de **siyasi sisteme yönelik ileti** içeren '*Bülbülü altın kafese koymuşlar, Ah Vatanım demiş*' atasözleriyle destekler. Kudret, Doktorla birlikte eski düzene ait olan hoca, cehalet vb. kavramları eleştirir:

"Kudret- ... Hemen o Hoca Evhad'ın korkunç bir cahil su katılmamış bir yobaz olduğunu anladım. ama ne yapalım iş işten geçmişti.. Büyük anneciğimin dizlerine o pis çamurları sürmüş, sarmış, zavallicığa benden habersiz bir çok ilaçlar içirmişti.. farkına varınca Hoca Evhad hacivadını hemen bu çatının altından uzaklaştırdım.

Doktor- Bu hoca kanundanda korkmuyor, doktor değilken doktorluk etmeğe kalkıyor..bu aktar bozuntusu, insanların canile oyun oynuyor..

*Kudret- Dahası var doktor, beyinleride zehirliyor.. Henüz tomurcuklanan taze fidanlarıda eğri büğrü büküyor.. O geri eski kafasının kötü düşüncelerini küçük çocuklara aşılama istiyor; medrese bilgisini, o sözüm ona türkçe diye konuştuğu, anlaşılmas kuş dilini hortlatmak, yaymak istiyor... Düşünün bu kadar büyük inkılaplar başardık.. O hala (sosyal yaşama yönelik ileti) **eski taş eski hamam..**"⁵⁹*

Saraylının sakalı olduğu için Hoca Evhad'a güvendiğini söylemesinin ardından Doktor **sosyal yaşama yönelik ileti** içeren '*...Sakalla olsa kişi.. Keçiye danıştırlardı her işi*' atasözünü kullanır. Saraylı da bunun üzerine bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti taşıyan '*kör satıcının, kör alıcısı*' olduk diyerek içinde bulunduğu durumu bir atasözüyle özetlemiş olur. Bu konuşmaya Kudret ise; **sosyal yaşama yönelik bir ileti taşıyan '*kötülük bir kızıl gömlektir.***

⁵⁹ Küçük, a.g.e.,s.9-10.

Ya yeninden, ya yakasından çıkar.' Atasözüyle Hoca Evhad'ın yaptıklarının yanına kalmayacağını belirtir.

Doktor'un Saraylı'ya kendisinin verdiği ilaçlara devam ederse tedvinin olumlu olacağını söylemesi üzerine yine de bir tereddüt yaşayan Saraylı konuyla ilişkili olan **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik 'Sütten ağzı yanan yoğurdu üfler'** atasözünü kullanır.

Kuşak arası farklılıkların olduğuna ilişkin **eski ve yeni çatışması** Saraylı'nın ağzından öğretici bir biçimde şu şekilde aktarılır:

*"Saraylı- ... Biz ihtiyarlar sizin gibi ileri bakışlı olamıyoruz.. Düşüncemiz kartlaşmış.. Hep eskisi gibi görüyoruz, alıştığımız gibi düşünüyoruz.. Yanıldım, Aydın'ın böyle olmasına ben sebep oldum.. Dadiya kapıldım.. Okara cahil benim aklımı çeldi, karayı ak, akı kara..."*⁶⁰

Saraylı'nın Dadi'nin yaptığı kötülüklerden bahsetmeye devam etmesi ve Kudret'in onu bu konuda uyarması üzerine babaanne ve torun arasında geçen diyalogda **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik iletiyle** örtüşen iki atasözü kullanıldığı dikkat çeker:

"Saraylı- Ah Kudretciğim dil ağrıyan dişe gider.. Derler

Kudret- Evet ama un çuvalına vurdukça tozar büyük anneciğim.. Derdi tazelememeli..."

Yatma hazırlıkları sürerken Aydın'ın büyükannesinden tıpkı kendisine yaptığı gibi Engin'e de sarılıp, öpmesini ilgi beklemesini istemesi üzerine Saraylı torununun ne kadar içli bir çocuk olduğunu belirtir ve bu durumu (**sosyal yaşama yönelik ileti**) **'bir küçücük fıçı, içi dolu turşucuk'** atasözüyle destekler.

⁶⁰ Küçük, a.g.e.,s.9-10.

Cumhuriyet Rejimi ile birlikte saat ve takvim **inkılâbı** yarının büyüğü olacak olan çocuk izleyiciye oyun esnasında öğretilmek istenmiş, bunun için de Akrep ve Yelkovan'ı canlandıracak olan iki oyuncu birer **alegorik figür** olarak oyunda kullanılmıştır:

“Yelkovan- (Döne döne sahnenin ortasına gelir durur) ben saatim yelkovanıyım..

Akrep- (ağır ağır yürüyerek) Bende Akre...bi...(Nazlı nazlı yelkovanın yanında durur)

Yelkovan- Ben altmış incecik çizgi üstünden seker bir saati tamamlarım..

Akrep- Ben saatten saate.. Kımıldar.. Saatleri.. Gösteririm..

Yelkovan-Ben her saate bir gelir on ikinin üzerine konarım..

Akrep-Ben; on iki saate bir.. On ikinin.. Üzerine gelir, on iki saati tamamlarım..

Yelkovan- Ben döner döner, dönerim Dakikaları gösteririm.. Saatin kaç dakika geçtiğini, yahut kaç dakika istediğini bildiririm..

Akrep- Ben sadece.. Büyük kara çizgilerin üstünde dururum..

Yelkovan-Bende ozaman tam altının üstüne gelirim..

Akrep- Tam satı gösteririm.. İki kara çizginin tam ortasında durur..

Yelkovan- Bende ozaman tam altının üstüne gelirim..

Akrep- Yarım yani buçuk saatleri gösteririm..

Yelkovan-Ben tez canlıyım.. Fırıldak gibiyim.. Uzun boyluyum.. akrebim..

Akrep-Benim içim geniştir... Ağır ağır dönerim.. Kısa boyluyum akrebim.

Yelkovan-Biz; bir makas gibiyiz.. Açılır kapanırız... Sabahı, öğleyi, ikindiye, akşamı, gece yarısını bildiririz...

Akrep-Üst üste gelir, bir gibi oluruz... Eklenmiş gibi uzarız, bir çizgi oluruz...

Yelkovan- Akrepsiz bir işe yaramam..

Akrep-Yelkovansız bier işe yaramam..

Yelkovan- Bir elden ses çıkmaz..

Akrep- İki eli sesi var, bir elin nesi var?

Yelkovan- Onuniçin daima beraber..

Akrep- Daima can cana..”⁶¹

Görüldüğü gibi Akrep ve Yelkovan konuşmaları esnasında **sosyal yaşama yönelik ileti ‘Bir elin nesi var, iki elin sesi var’** atasözünü kullanmışlardır.

Dördüncü tabloda tıpkı **Ateş**’te olduğu gibi **alegorik bir figür** olarak; Bursa kumaşından yapılmış, eteklerinde çini, Karagöz ve Hacivat desenleri olan uzun bir elbise giymiş, başında uzun floştan bir peruğu, kulaklarında kozadan küpeleri, boynunda gerdanlıkları olan neşeli bir kız sahnenin ortasına gelir ve kendisini yani Bursa şehrini tanıtmaya başlar:

“Bursa- Hey çocuklar, ben kimim, bilin bakalım.. Bakın elbiseme.. yeşil.. yem yeşil, Yeşil benim adımın başına gelir.. küpelerim,gerdanlıklarım hep kozadan.. İpek yetiştiririm.. İpeklilerim havlularım yurtda meşhurdur.. Saçlarım niçinmi beyaz?.. Çünkü Uludağ başımın tacıdır, bu dağın başından kar eksik olmaz... Yanaklarım şeftalidir, dudaklarım kiraz?? Yemişlerim dört mevsimde bol, bereketlidir de ondan.. Sularım çağıl çağı çağlar.. Çekirge denen yerde fıkır fıkır kaynar.. Çelikli, kükrütlü kplıçalarım, sıcak hamamlarım uzaktan, ykından gelen hastların derdine derman olur.. Tarih bende yaşar.. Ben tarihte yaşarım.. Bakın eteklerime.. Çini örneklerle bezenmiş... Bende bir yeşiğ camii var.. Ondaki çinilerin eşi dünyada bulunmaz.. Ya şu Karagözle Hacivada ne dersiniz?.. Bu iki tuhaf arkadaş yüzyıllarca evvel bende safa sürmüşler.. Bu ikisinin deriden suretlerini oyup beyaz perde arkasında oynatan küşterinin cesedini bağrımında taşıyorum.. Çocuklar bu eski bir çocukluk eğlencesidir.. Yazık, Karagözle hacivadın adları bir gün unutulacak diye korkuyorum.. İstanbuldan bana ya Yalova yolu ile gelinir, yahut, iskelem sayılan Müdanyaya vapurla, Müdanyadanda trenle çabucak varılır... Ben Türk yurdunun safa, şifa eliyim, cennetiyim.. Hey anladınızya ben kimim artık.. Ben Bursayım.. Yeşil Bursa..”

Beşinci tabloda Aydın ve Kudret Bursa, Uludağ’da kayak yapmaya giderler. Aydın korkmaktadır. Aydın’ın bu korkusunun **sosyal yaşama yönelik ileti** içeren **‘Korku dağları bekler’ ‘Korkulu düş görmektense uyanık durması hayırlıdır’** atasözleri ile tanımlandığı görülmektedir.

⁶¹ Küçük, a.g.e.,s.11-12.

Kudret ise **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ‘isteyenin bir yüzü kara, vermeyenin iki yüzü’** atasözüyle Aydın’ın bu durumun üstesinden gelebileceğini pekiştirmiş olur.⁶²

Dağdeviren ve **Zincirkıran** adlı iki oyuncu sahneye girerler. Dağdeviren kayarken düşmüş, Zincirkıran da ona gülmektedir. Dağdeviren’in bireysel ve **toplumsal ahlaka yönelik ‘gülme komşuna gelir başına’** atasözünü kullanmasına karşılık olarak Zincirkıran da **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ‘düşenin dostu olmaz’** atasözü ile cevap verir. Dağdeviren ve Zincirkıran Kudret ve Aydın’a kendilerini tanıttıktan sonra aralarında atasözlerinin de geçtiği bir diyalog gelişir:

“Dağdeviren (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik) - İnsan kah olur dağ kaldırır.. Kah olur daryı kaldıramaz..

Zincirkıran- (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik) Her yeğitin bir yoğurt yeyişi vardır..

Kudret- O muhakkak.. Şuraya yuvarlanışınızdan belli.. Ne biçim yoğurt yeğişiniz var.

Dağdeviren-(sosyal yaşama yönelik ileti) Yuvarlanan taş yosun tutmaz.. Bana derler Dağdeviren.. Her yiğit labınlan anılır..

Zincirkıran- (sosyal yaşama yönelik ileti) At ölür meydan kalır.. Yiğit ölür şan kalır..

Dağdeviren- (sosyal yaşama yönelik ileti) Yasemin yücede biter.. Kokusu aleme yeter..

Kudret- E artık bu kadar palavra yeter...

Aydın- (sosyal yaşama yönelik ileti) Lafa gümrük alınmaz.. Bırak söylesinler ağabey..

Kudret- (sosyal yaşama yönelik ileti) Dostlarım mızrak torbaya sığmaz.. Boş çuval ayakta durmaz..”⁶³

⁶² Küçük, a.g.e.,s.12.

⁶³ Küçük, a.g.e.,s.13.

Aydın ve Kudret'in "*kurt geliyor*" diyerek Zincirkıran ve Dağdeviren'i korkutmalarının ardından Kudret'in bu olayı **sosyal yaşama yönelik ileti** '*Fare kaçmayınca delik görünmez*' atasözüyle pekiştirdiği göze çarpar.

Oyunun ikinci perdesinde kullanılan -ateşi imleyen kırmızı ve Bursa'yı niteleyen yeşil renkleri gibi- iki alegorik **figürün** bu defa da **sol** ve **sağ** kavramları için kullanıldığı göze çarpar. Sağ üst dipten tepeden tırnağa yeşiller giyen 'sağ' ile sol üst köşeden baştan ayağa kırmızılı bir elbise giymiş olan 'sol' (iri yarı, aynı boyda iki erkek oyuncu) kayarak sahneye girerler:

"Sağ- Sağınız neresi?"

Sol-Solunuz neresi?"

Sağ- Sağını, solunu bilenlerdeniz dostlar. yalnız erenlerin sağı solu olmaz...

Sol-İnanma...

Sağ-Kanma

Kudret- Ne inandık, nede kandık..

Sağ- Ben sağ..

Sol-Ben sol..

Sağ- Demek siz sağ siz solumuz..

Sol- Sol..

Sağ- Sağ..

Sol-Hihihi

Sağ- Ha haha

Sol- Sol

Sağ- Sağ

...

Kudret- Anladık siz sol siz sağ

Aydın- Sol sağ

Sağ- Gemilerin sağına sancak derler.. Gece yeşil fener yakarlar.. Onu için baştan aşağı yeşilim..

Sol- Gemilerin soluna iskele derler.. Gece al fener yakarlar.. onun için baştan aşağı alım ben...

Kudret- Allı yeşilli iki adam..

Sol-Hihihi

Sağ- Ha haha

Kudret- Görüyorsun aydın..Ne neşeli insanlar..

Sol- Siste, karanlık gemiler

Sağ- Karda tipide yolcular..

Sol- Solunu şaşmamalı

Sağ- Sağını şaşmamalı...

Sol- Daima sol..

Sağ- Daima sağ...

....

Sol- Sol kulak; sol kaş, sol göz, sol burun deliği, ağzın solu, yüzün solu, sol yanak, sol omuz, sol el, sol ciğer, kalbin solu, vücudun solu, sol kalça, sol ayak...

Sağ- Sağ kulak, sağ kaş, sağ göz, sağ burun deliği, ağzın sağ, yüzün sağ, sağ yanak, sağ omuz, sağ el, sağ ciğer, kalbin sağ, vücudun sağ, sağ kalça, sağ ayak...

Sol-Bende biraz terslik var.. Sabahleyin terslik edene bu gün sol tarafından kalkıtı derler..

Sağ- Ben de uğur var.. Yolda sağdan gidilir.. Yazıyı sağ e yazar..

Sol-Sol elile yazı yazana, iş görene solak derler..

Sağ- Sağ elin verdiğini

Sol- sol elin duymasın..

Sağ- Sağ elden iyilik

Sol- sol elden kemlik bekleme..

Sağ- Hesapta sıfırın sağda kıymeti büyüktür..

Sol- Hesapta sıfırın kıymeti yoktur.. Onu için bazı adamlara solda sıfır gibi derler.. daima sol..

Sağ- Daima sağ..

Sol-Hihihi

Sağ- Hahaha

Sol- Ben pek saygıyı sevmem..

Sağ- Sağ taraf saygı tarafıdır.. Bayanları, büyükleri, hep sağa oturturlar...

Sol- Askerin, İdmancının, Mekteplinin, dans edenin ayak temposu hep şudur sol..

Sağ-Sağ

Sol-Sol

...

İkinci perdenin sonunda tiyatro hocasının perdede geçen atasözlerini hatırlatmasını ve bir sonraki sahneyi sabırla beklemeleri gerektiğini öğütlemesi **bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ‘Sabır; şenlik anahtarıdır’, ‘Sabırın sonu selamettir’** atasözleri ile vurgulanır.

Üçüncü perdenin başında Tiyatro Hocası Çocuklara bu perdede tiyatro içinde tiyatro oynanacağını ve bunun çok eğlenceli olduğunu söyler. *‘Fakat bu sefer, başka bir şey yapacağım, balamadan önce bu perdede geçecek atasözlerini size okuyacağım’* dedikten sonra üçüncü perdede geçecek olan atasözleri ile birlikte oyunda geçen atasözlerinin toplam sayısını belirtmiş olur. Bir tanecik olsun atasözünün akıllarında kalıp kalmayacağını oyunun sonunda anlaşılacağını söyledikten sonra üçüncü perdenin açıldığını haber verip sahneden ayrılır.

Üçüncü perdenin ikinci tablosunda Kudret'in Aydın'ın iyileşmesinde müziğin fayda sağlayabileceğini anlatısal bir şekilde ifade ettiğini şu cümlelerden anlamaktayız:

“Aydıncığım musiki, ruhu besler, içimizi açar, dugularımızı inceltir, dimağı dinlendirir.. Bazen düşündürür.. Bazen coşturur, bazende zıplattır..” sözlerinden anlamaktayız. Kudret yine eğlencenin yararlarından *“Eğlence, neş'e çocuğu besler, içini aydınlatır.. Kafasını sağlamlaştırır”*

Saraylı iki kardeşin dayanışma içinde olmalarını **aile kurumuna yönelik ileti** içeren_ ***‘Kardeşin büyüğü peder, küçüğü evlat yerine geçer..’*** atasözü ile açıklar. Kudret'in büyükannesine kendisini hocalığın, üzerliğin değil de doktorun iyileştirdiğini söylemesinin üstüne Saraylı durumu **sosyal yaşama yönelik ileti *‘Her ziyan bir öğüttür’*** atasözü ile pekiştirir.⁶⁴

Kudret Aydın'ın bu neşesiz ve mutsuz halinin düzelmesi gerektiğini;
“Aydın böyle kalmamalı.. İnkılabın çocuğu olmalı.. Bu gün öğleden sonra, onu ‘çocuk Tiyatrosuna’ götüreceğim çocuk tiyatrosundan çok fayda umuyorum..”
sözleri ile belirtir.

Konuşma gidişatında ekonomiye yönelik birtakım önermelerin atasözleri ile vurgulandığı görülür. Saraylı'nın Aydın'ın para **biriktirmesini sosyal yaşama yönelik ileti *‘Damlaya damlaya göl olur’*** Aydın ise bir diğer **sosyal yaşama yönelik ileti taşıyan *‘İşten artmaz, dışten artar’***, ***‘Sakla samanı, gelir zamanı’*** atasözleri ile pekiştirirler.

⁶⁴Küçük, a.g.e., s. 3/1.

Kudret de: “... ama bundan sonra paranı bir banka kumbarası içinde salkıyacak, birikdireceksin olmazmı?..” sözleriyle izleyiciye, paranın kumbarada biriktirilmesinin daha güvenli olduğu mesajını vermiş olur. Kudretin bu sözünü Saraylı sosyal yaşama yönelik ileti taşıyan ‘*her zaman insana kendi arşınına göre bez vermezler*’ atasözü ile doğrular.⁶⁵

Aralık perdesinin kapanması ile oyunda geçen son **alegorik figür**, Kahkaha perdenin önüne gelir. Bu alegorik figür de diğerleri gibi kim olduğunu ve birazdan nereye gideceğini uzun uzun izleyiciye anlatır:

“Kahkaha- (Uzun uzun kahkahalar atar) . Anladınızya kimim ben.. Ben gülmenin sesiyim.. Kah kah kah kah.. Bu çıkardığım ses yüzünden bana ‘kahkaha’ diye ad takmışlar.. Kah kah kah.. Kahkaha.. dirlik düzenlik, genlik esenlik olan yerde ben çın çın öterim..Ben çatık kaş asık suratsevmem... keder sıkıntı, acı hastalık gibi karaların semtine uğramam... Bakın bana ne iri gövdeliyim... çünkü kendi kendimi beslerim.Kahkaha besleyici şeydir.. Benim en büyük dostlarım komikler, tuhaflardır.. Onlar beni yaratırlar.. birde bir çiçek vardır, baharda sabahları açar.. Adı kahkaha çiçeğidir.. Oda çiçeklerin kahkahasıdır.. Ona dikkatlice bakın beni görmüş olursunuz.. Cıvıkların delilerin attığı kahkahaları bana benzetirler.. Yanlış..Ben neş’enin kahkahasıyım.. Onun sesiyim.. Kah kah kah.. kahkaha..Renkliyim, bahar gibiyim, musikiyim, aranırım, özlenirim.. Çocukların dostuyum..acaiplik, tuhaflık beni kı Kah kah kah.. Kahkaha.. şkırtır.. vücudu sarsarım.. Zihin açarım.. Kah kah kah.. Kahkaha.. hep kahkaha..Şimdi nereye gidiyorum biliyormusunuz.. Çocuk tiyatrosuna.. Orada çok işim var benim...Hem ben bir çocuğa dargındım.. Semtine uğramıyordum.. Onunla bugün barışacağım.. Kah kah kah.. Çocuk tiyatrosunda bugün işim var.. oarası bensiz yapamaz.. değerli çocuklar?.. Siz beni seversiniz.. Bensiz yapamazsınız, öyle ise atın kahkahayı bakalım Kah kah kah.”⁶⁶

⁶⁵ Küçük, a.g.e., s. 3/2.

⁶⁶Küçük, a.g.e.,s. 3/2-3.

Dördüncü tabloda Aydın, Engin ve Kudret'in tiyatroya geldiklerini tiyatrodaki neler yapılması gerektiğini, tiyatronun eğitsel işlevlerinin neler olduğu, tiyatrodaki ve çocuklara o dönemde bilet yerine dağıtılan çocuk gazetesinin ne olduğunu aralarında geçen konuşmadan anlamaktayız:

“Aydın- Burası ne güzelmiş ağabey?.. Hep bizim gibi çocuklar.. Senin gibi ağabeyler, anneler var..

Engin- Bana burası yabancı gelmiyor aydın..

Kudret- Haydi çocuklar siz yan yana oturun.. Fakat sakın konuşmayın.. Hele perde açıkken hiç konuşulmaz.. Buraya dinlemeğe, bir şeyler öğrenmeğe, sırasında da gülmeğe geldik, değilmi?

Engin- Aydın bak çocuk gazetesi neler yazıyor.. Okuyalım..

Aydın- Bunlar tiyatronun nsihatları değilmi ağbey..

Kudret- Evet.. Artık susun.. Çünkü herkes bize bakıyor.. Hem güzel güzel oturun bakıyım.. Koltuklarda öyle yayılmayın.. açılıp saçılmayın, emi?”⁶⁷

Tiyatro hocası üçüncü perdenin başında önsemesini yaptığı kurmaca tiyatro oyununun kahramanı Nasrettin Hoca'dan didaktik bir şekilde bahseder:

*“T. hoca. - Burası çocuk tiyatrosu.. İşte perdesi.. Demekki şimdi tiyatronun içinde tiyatro oynanacak.. Bakın biraz evvel sahne üstünde bulunan aydın, Engin, Kudret şimdi sizin aranıza karışmış bulunuyorlar.. Bakın onlara.. Seyirci olmuşlar.. Ama sahiden sizin gibi seyirci değil.. çünkü siz yine onları seyir ediyorsunuz, seyir edeceksiniz. Demekki sizin aranıza karışıp seyirci rolü yapıyorlar.. Anladınız değilmi? Şimdi bu üç yeni seyirciye söylüyorum.. Elbet onlara söylediğimi sizde dinleyeceksiniz.. Hani bir söz vardı..:(bireysel ahlaka yönelik) **Kızım sana söylüyorum, gelinim sen ana..** İşte böyle.. öyleise hoş geldiniz yeni üç seyircimiz.. Şimdi size Nasrettin Hoca komedisini oynayacağız.. Ama daha evvel Nasrettin hoca kimdir onu kısaca anlatayım, dinleyin: Nasrettin hoca su katılmamış, öz bir türktür. Bizim neşemizdir.. O, bizim halkın neşesini yaratmıştır. Ona gülmemek kimsenin elinden gelmez.. Bundan tam 757 yıl evvel Anadoluda Konya ilinde akşehirli bağlı Sivrihisarda ‘HORTO’ köyünde doğmuş.. Köy imamı abdullahın oğludur.. 78 yaşında iken akşehirde ölmüştür. Nasrettin Hoca Konyada Ve akşehirde okumuş, bilgisini arttırmış, bir ara imamlık, bir arada kadılık yapmıştır.. Fakat hiç bir zaman tarlasından uzaklaşmamıştır.. Hep kendi elile tarlasını sürmüş ekmiş, biçmiş ormandan odununu kesip eşğine yükletmiş, evine götürmüştür..*

⁶⁷ Küçük,a.g.e.s 3:3

*Görüyorsunuzya çocuklar hoca doğup büyüdüğü halkın içinden ve köylüden hiç ayrılmamış..hep onların arasında yaşamıştır.. O güler yüzlü, tatlı dilli, hazır cevap bir adammış.. O başına gelen her şeyden bir tuhaflık çıkarmasını bilmiş, hem kendi eğlenmiş, hemde halkı eğlendirmiştir.. Fakat onun her sözünde, her yaptığı işte gizli ve derin bir mana vardır.. Kimseden çekinmemiş korkmamış, açık alın, temiz yürekle ömrünü geçirmiştir.. Hoca yüzyıllardır bizi güldürüp duruyor, bizden sonrakileride güldürecektir. O, bizden sadece kahkaha istiyor.. Hatta mezarının başında bile gülünsün istiyor... Ona bol bol gülün, kahkahalar atın çocuklar emi? (Boşluğa seslenerek) ey kahkaha nerdesin?.. Acaba geldin mi?.. Gelmedinse gel.. İmdadmıza koş.. Çünkü seyircilerimiz arasında gülmeyen bir çocuk var... Neşesini kaybetmiş bir yavrucak var.. Ey kahka acaba buradamısın?.*⁶⁸

Beşinci perdede Nasrettin Hoca ortada, etrafında da çocuklar yer almaktadır. Sıra ile (sosyal yaşama yönelik ileti) *'Parayı veren düdüğü çalar'*, (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti) *'Minareyi çalan, kılıfını hazırlar'*, (sosyal yaşama yönelik ileti) *'Su testisi suyolunda kırılır'*, (bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti) *'testiyi kıranda bir, getirende'* atasözlerini içinde barındıran fıkralar canlandırılır. Nasrettin Hoca çocukların sorularına şaka ile karışık içinde mesaj barındıran cevaplar verir. Bunlardan birisi de çocukların *'Adam olmanın yolu nedir?'* sorusuna *"Bilenler söylerken can kulağıle dinlemeli insan söylediği sözü yine kendi kulağıle işitmeli"* cevabıdır.

Nasrettin Hoca'nın oğluna sabah üç okka vererek aldığı etin ne olduğunu sorması ile başlayan fıkra esnasında, bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik *'Sırrını açma dostuna, oda söyler dostuna'*, *'Bir ağızdan çıkan, bin ağza yayılır'*, *'iyi dost kara günde belli olur'*⁶⁹ atasözleri kullanılır.

⁶⁸ Küçük, a.g.e.,s.3/3.

⁶⁹ Küçük, a.g.e.,s.3./4.

Altıncı, Yedinci ve Sekizinci tablolarında Nasrettin Hoca, karısı ve komşuları ile bazı fıkraları (İpe un sermek, doğran kazan vb.) canlandırılırken, *‘Huy/lu huyundan vazgeçmez’, ‘Huy canın altındadır’, ‘Can çıkmadan huy çıkmaz’, ‘İyilik et komşuna, iyilik gelsin başına’, ‘Tok açın halinden anlamaz’, ‘Kurunun yanında yaşta yanar’, ‘Arayan mevlasını da bulur belasını da’, ‘Davulun sesi uzaktan hoş gelir’, ‘Ayağını sıcak tut, başını serin, yemeğe dikkat et, düşünme derin’, ‘Yaş at pazarında sorulur’, ‘Er olan sözünden dönmez’, ‘Elin ağzı torba değil ki büzesin’, ‘Her horoz kendi çöplüğünde öter’, ‘Dağ yürümezse aptal yürür’, ‘Acı patlıcanı kırağı çalmaz’, ‘Gören göz kulavuz istemez’, ‘Herkes aklını tellala vermiş, yine kendininkini beğenmiş almış’, ‘Pire yüzünden organ yakmak’, ‘Yorganına göre ayağını uzat’, ‘Çirkefe taş atma üstüne sıçrar’, ‘Süt dökmüş kediye dönmek’, ‘Yorgan gitti, kavga bitti’* gibi atasözleri ve deyimler kullanılır.⁷⁰

Oyun içinde oyun olarak kurgulanan tiyatro oyunu, Aydın’ın Nasrettin Hocanın fıkraları ile neşelenmesi ve kahkaha ile arkadaş olup şen kahkahalar atması ile son bulur. Tiyatro Hocası ve diğer oyuncular siyah perdenin önünde dizilirler. Kudret artık Aydın’ın İnkılâbın çocuğu olduğunu söyleyerek *“Yaşasın çocuk tiyatrosu”*⁷¹ sözleri ile çocuk tiyatrosunun eğitici yönünü bir kere daha vurgulamış olur.

Tiyatro Hocası izleyicileri motive etmek için oyunda geçen atasözlerinden herhangi birini söyleyene, istediği oyuncuların birisini tanıtacağını söyler. Cevap ve tanışırmanın ardından oyun sona erer.

⁷⁰ Küçük, a.g.e.,s.3./6-7-8.

⁷¹ Küçük, a.g.e.,s.3./10

Batılılaşmanın etkisi altında şekillenen Türk Tiyatrosu içinde yer edinmeye çalışan bu anlamda da yazılıp sahnelenen ikinci çocuk oyunu Gülmeyen çocukta inkılabın yetiştirmeyi hedeflediği ideal birey profilinin çizildiği gözlemlenmektedir. Bu amaçla oyunda kalıplaşmış Atasözleri ve deyimlerin yanı sıra alegorik figürler ve anlatıcı/öğretmen figürü ile pekiştirilmiş, metinde iletilmek istenen mesajlar çocuk izleyiciye empoze edilmeye çalışılmıştır.

IV. c. Mavi Boncuk

Oyunun adı: Mavi Boncuk

Yazarı: M. Zeki Taşkın

Metnin yazılma tarihi:1938

İlk Sahnelenme Tarihi: 1938

Yer aldığı sosyo-politik kültürel çevre: Cumhuriyet Dönemi

Metnin dili ve üslubu: Alegorik figürlerle bezenmiş, anlaşılır.

Konu: Atatürk ilke ve İnkılapları ve Cumhuriyet Değerleri

Öykü: Oldukça varlıklı bir ailenin kızları olan Gül ve arkadaşı Işık, büyük ikramiyesi bir Avrupa gezisi olan piyango çekilişine katılmak istemektedir. Avrupa'yı görmek ve tanımak isteyen Gül'ün asıl amacı hem kardeşi ile babasını hem de büyükannelerinin ona ve arkadaşına anlattığı Altın Ülkesi masalına konu olan ve mutluluk getirdiğine inanılan mavi boncuğu bulabilmektir. Çocuk opereti yazan ve Ankara'da düzenlenen bir yarışmaya gönderen Gül, mavi boncuğu bulursa ona uğur getireceğini ve yarışmayı kazanacağını düşünmektedir. Amerika'ya ailesi ve evlerinde çalışan hizmetlileri ile birlikte giden Gül orada Amerikan sinemasının önemli karakterleri; Tarzan, Şarlo, Miki ve King Kong ile karşılaşır. Amerika'dan döndüklerinde yıllar önce evi kardeşi ile birlikte terk eden babası ve kardeşinin eve dönmesine çok sevinen Gül, mavi elbiseleri içindeki kardeşinin onun uğuru olduğuna, yani aramak için Amerika'ya gittiği mavi boncuk olduğunu söyler. Mavi boncuk ona uğur getirir ve Ankara'da katılmış olduğu yarışmayı kazanır.

Temel Düşünce: Mutluluğu uzakta aramamıza gerek yoktur. Mutluluk yanı başımızdadır.

Hedef kitlesi: İlköğretim öğrencileri

Oyun kişileri:

Gül: 12-13 yaşlarında varlıklı bir ailenin kızı. Babası yanına küçük Gül'ün kardeşini de alarak evi terk etmiştir. Gül annesi, büyük annesi, dayısı, amcası ve hizmetlileri ile birlikte Pendik'te bir konakta yaşamaktadır. Edebiyata meraklı olan Gül aynı zamanda yeniliklere açık, aydın bir bireydir.

Işık: Komşularının kızı olan Işık Gül ile aynı yaşlardadır. Gül'e piyangoya katılma, piyango'dan çıkan ödül ile Avrupa gezisine çıkma konularında destek olur. Gül'ün en yakın arkadaşıdır.

Gül'ün annesi: Gül ve Sema adlı iki çocuğu olan Gül'ün annesi, eşi ile yaptığı bir tartışma sonucunda terk edilmiştir. Kızı Gül ve annesi ile birlikte konakta yaşamaktadır.

Şen amca: Gül'ün amcasıdır. Oldukça neşeli ve şakacı bir mizacı vardır. Yeniliklere son derece açık, aydın bir bireydir. Şen çocuk kulübünün düzenlediği piyango başkanlığını yapmaktadır.

Büyük anne: Gül'ün anneannesidir. Yeniliklere kapalı, onları eleştiren, eskiye bağlı yaşlı bir bayandır.

Kaptan dayı, (Aksırıklı) Ahçıbaşı, Hizmetçi (ahçının karısı), Karatopaç (aşçının oğlu) Bahçıvan, Kâhya, Şöför, Altın ülkesinin kralı, Büyük oğlu, Ortanca oğlu, Küçük oğlu, Birinci polis hafiyesi, Ortanca ikinci polis hafiyesi, Dördüncü polis hafiyesi, Miki, Tarzan, King-Kong, Şarlo, Avrupa, Asya, Avusturalya, Amerika, Afrika, Valiz, Ay, Yağmur, Dolu, Kar, Şimşek, Yıldırım, Ateş böceği, Çekirge, Kelebek, Baba, Mavi boncuk, Kralın hizmetkarları, Vahşi erkek ve kızlar.

Mekan-Kişiler (zaman):

1. Perde:

1. Tablo: Bir köşkün denize bakan odası, Ahçıbaşı, Kahya, Şöför, kaptan dayı, Şen Amca, Hizmetçi, büyükanne, anne, Gül, Işık, Karatopaç, bahçıvan

2. Tablo: Saray, Kral, Adam, Oğlu, Büyük oğul, Ortanca, Küçük, Anne, Koro,

3. Tablo: Bir köşkün denize bakan odası, Gül, Işık, kaptan, Şen amca, dayı, Kartopu, Büyükanne, Bahçıvan, Ahçıbaşı, Şoför, Koro

2. Perde:

1. Tablo: Amerika, Ahçıbaşı, Kaptan Dayı, Şen Amca, Hizmetçi, Büyükanne, anne, Gül, Işık, Karatopaç,

2. Tablo: Sahne önü, Polis hafiyeleri, Avrupa, Amerika, Asya, Afrika, Avusturalya, Valiz

3. Perde:

1. Tablo: Bir köşkün denize bakan odası, Gül, Işık, Kâhya, Karatopaç, büyükanne, Dayı, Amca, Ahçıbaşı

2. Tablo: Ay, Gül, Yağmur, Dolu, Kar, Şimşek, Yıldırım, Hizmetçi

3. Tablo: Köşkün bahçesi, Gül, Işık, Kâhya, Ateşböceği, Kelebek, Ahçı, Çekirge, Arılar

4. Tablo: Bir köşkün denize bakan odası, Gül, Işık, Hizmetçi, Şen amca, Dayı, Şoför, Büyükanne, Karatopaç, Baba, Erkek, Kadın

Perde ve Sahne Bölümlemesi: 3 perde ve 9 tablodan oluşmaktadır.

Olay dizisi: 3 perdeden oluşan Mavi Boncuk isimli çocuk oyunu oyun içinde anlatılan masalın canlandırılması ve alegorik figürlerin ara ara sahnede görünerek kendilerini tanıtmalarından oluşmaktadır.

1. Perde: Oyun Gül ve ailesinin yanında çalışan hizmetkârların kendi mesleklerinin zorluğu ile ilgili aralarında geçen konuşma ile başlar. Çalışanların işlerinin başına dönmesinin ardından evin kızı Gül ve arkadaşı Işık içeri girip Şen Çocuk Piyangosundan bahsederler. Piyango ile ilgili konuştuktan sonra büyükanneyi onlara masal anlatması konusunda ikna ederler. Evde çalışanların da masal dinlemeyi istemelerinin üzerine Büyükanne çocuklara ve evdeki çalışanlara Altın Ülkesi'nin masalını anlatır. 2. Tabloda büyükanne anlatıldığı Altın ülkesi masalı canlandırılmaktadır. Ülkenin kralı ülkesinin ne kadar bereketli ve güzel olduğundan bahseder. Kral üç oğlunu huzuruna sıra ile çağırıp onlardan ülkesinde bulunan bir nehirde saklı olan mavi boncuğu bulup gelmelerini ister. İkna olan 3 kardeş mavi boncuğu bulmak için yola koyulur. Masalın canlandırılmasının ardından Gül ve Işık Şen amca'yı piyango çekilişine katılmaya ikna etmeye çalışırlar. Sonunda ikna olan Şen Amca ve çocuklar çekilişe katılır ve büyük ödülü kazanırlar.

2. Perde: Ev halkı eşyaları ile piyango'nun ödülü gereği Amerika'ya gelmiştir. Orada Amerikan sinemasının tanınmış bazı karakterleri (Şarlo, Miki, King Kong ve Tarzan) ile karşılaşılır. Hep birlikte ormana giderlerken Karatopaç vahşiler tarafından kaçırlır. Bu olayın ardından sahnede bulunan küre açılır ve içinden çıkan 5 ayrı oyuncu Avrupa, Amerika, Afrika, Asya, Avustralya kıtalarını tanıtırlar.

3. Perde: Üçüncü perde Gül'ün gördüğü rüya sahnesi ile başlar. Gül rüyasında Ay'ı ve Ay'ın arkadaşları Yağmur, Dolu, Kar, Gök Gürültüsü, Şimşek ve Yıldırım ile tanışır. Bahçede arkadaşı Işık'a rüyasında gördüklerinin tıpkı yazıp, Ankara'daki çocuk opereti yarışmasına göndermiş olduğu çocuk operetindeki karakterlere benzediğini anlatır. Bu esnada karşılına Çekirge, Ateş böceği ve Kelebek çıkar. Çekirge, Ateş böceği ve Kelebeği oynayan oyuncular kendilerini tanıttikten sonra, Büyükanne evde çalışanlarına, bu evden ayrılıp daha küçük bir eve taşınacakları için artık onların hizmetine ihtiyaçları kalmadığını söyler. Derken eve Gül'ün babası yıllar önce yanında götürdüğü kızı –yani Gül'ün kardeşi- ile birlikte döner. Maviler içindeki kız çocuğunu gören Gül ve Işık onun tıpkı masalda olduğu gibi kendilerinin de peşine düşüp bir umut Amerika'ya aramaya gittikleri Mavi Boncuk olduğunu ve onu bulduklarını söylerler. Radyoda spiker, çocuklar arasında yapılan çocuk opereti yarışmasını Gül'ün kazandığını anons eder. Bu sevinçli durum üzerine evde çalışan hizmetliler işlerine yeniden kavuşmuş olurlar. Karatopaç'ın Amerika'da öğrendiği valse yapması ile oyun mutlu bir şekilde sona erer.

Geniş Özet

İstanbul'da Pendik'te bir köşkün salonunda köşkün çalışanları kendi aralarında konuşmaktadırlar. Her biri kendi mesleklerinin ne kadar zor olduğundan bahsederler. Konuşmalar bir anda kadın ve erkek eşitliğine, kadınların mı erkeklerden, erkeklerin mi kadınlardan daha üstün olup olmadığı tartışmasına dönüşür. Büyükanenin yanlarına gelmesi ile çalışanlar tartışmayı bir kenara bırakıp, işlerinin başına döner. Evin kızı Gül'ün 'Şen amca' diye tabir edilen amcası gelir ve Büyükanne ile birlikte şen amcanın şakacı mizaçlı biri olması ile ilgili konuşurlar ve sahneden çıkarlar. Gül ve en yakın arkadaşı Işık, Şen Amca'nın başkanlığını yaptığı piyangodan bahsetmektedir. Piyangonun ödülllerinden biri on beş günlük Anadolu gezisi, diğeri ise dünya turudur. Gül piyangonun en büyük ödülü olan dünya seyahatini kazandıklarının hayalini kurmaya başlar. Yıllar önce annesi ile kavga edip evi terk etmiş olan babası ve yanında götürdüğü kardeşini de, bu tur sayesinde belki bulabileceklerini umut eder. Birinci tablonun sonunda Gül ve Işık Büyükanne'den bir masal anlatmasını isterler. Büyükanne çocuklara ve evdeki çalışanlara altın ülkesinin masalını anlatmaya başlarken ışıklar kararır ve birinci tablo sona erer.

İkinci tablo Altın Ülkesi Kralının kendini ve ülkesinde neler olup bittiğini anlatması ile başlar. Kral, bolluk bereket içinde olan Altın ülkesinde halkı tarafından çok sevilen bir kral olduğunu söyler. Büyük oğlunu emrine çağırta kral oğluna, ülkesinde tılsımlı bir mavi boncuğun saklı olduğunu ve onu kendisine bulup getirebilmesi için de demirciye gidip kendisine demir çarık, demir elbise ve demir asa yaptırması gerektiğini söyler. Büyük oğlu birçok bahane sıraladıktan sonra babasının isteğini yerine getirmek için yola koyulunca kral bu defa huzuruna ortanca

oğlunu çağırır ve büyük oğluna söylediği her şeyi ona da tekrar ettikten sonra ondan da mavi boncuğu bulup getirmesini ister.

Ortanca oğlan tarlalarını sürmesi gerektiği, kendini iyi hissetmediği, yollarda ölüp kalabileceği gibi mazeretleri öne sürdükten sonra ikna olur ve o da abisi gibi demir çarık, demir elbise ve demir asa yaptırmak üzere yola çıkar. En küçük oğlunu da huzuruna çağırır kral iki oğluna da söylemiş olduğu şeyleri tam söyleyecekken küçük oğlu babası için ne yapması gerekiyorsa yapacağını bunun için de kendisine güç versin diye Tanrıya sığınacağını söyler.

Üçüncü tabloda Işık ve Gül masaldan çok etkilendiklerini, mavi boncuğun yani gerçek saadetin zor bulunduğunu konuşmaktadırlar. Konu yine piyango çekilişi ve ödül olan dünya turuna döner. Amcalarını ikna eden Işık ve Gül en güzel kıyafetlerini giyip piyango çekilişine giderler. Ev çalışanları aralarında evin onlara kaldığını vur patlasın çal oynasın bir eğlence düzenleyebileceklerini konuşurlar. Yemekler hazırlanır, akşam eğlencesi başlar Ahçının şarkısının ardından Şen Amca koşarak içeri girer. Piyangoyu kazandıkları müjdesini verdikten sonra birinci perde sona erer.

İkinci perdenin başında (kâhya, şoför ve bahçıvanın dışında kalan) ev halkını, ellerinde valizleriyle Amerika'ya gelmiş olarak görürüz. Amerika'nın tanıtımı, yemek kültürü, insanları ile ilgili bazı bilgiler verildikten sonra Amerikan sinemasının önemli karakterleri Şarlo, Miki, Tarzan ve King Kong sıra ile oyuna katılırlar. Şarlo'nun yürümesi, konuşması ilgilerini çeker ve Şarlo'dan onları gezdirmesini isterler. Fakat Şarlo çok işi olduğunu buraya da arkadaşı Miki'yi beklemek için geldiğini söyler. Miki sahneye gelir ve Şarlo ile ormana gideceklerini

söyler. Gül ormana onlarla birlikte gelip gelemeyeceklerini sorar. Miki ve Şarlo bu isteklerini kıramaz, hep birlikte ormana giderler. Ormanda yürürlerken ahçı bir anda kaybolur, ormanın derinliklerinde Tarzan görülür.

Tarzan onların yanlarına gelir ve Şarlo ile birlikte King Kong'dan konuşurlar. Bu esnada King Kong çıka gelir ve onları korkutur. Şarlo Karatopaç'ı göstererek onu alıkoymalarını önerir. Bunun üzerine vahşiler gelir ve Karatopaç'ı ormana kaçırlar. King Kong ve Tarzan da arkalarından giderek ormanda kaybolur. İkinci tabloda perdenin önünde kara maskeli, kara pelerinli dört polis hafiyesi görünür. Karatopacı bulmaya çalıştıkları aralarında geçen konuşmadan anlaşılır. Perde açılır ve sahnede üzerinde dünya haritası çizili bir küre görünür. Elinde valizi olan bir oyuncu sahneye girer, kürenin etrafında dolaşır. Küreye bir iki kere vurmasıyla küre beş parçaya bölünür. İçinden 5 kız oyuncu çıkar (alegorik figür) ve sıra ile Avrupa, Amerika, Afrika, Asya, Avustralya kıtalarını tanıtır.

Ev halkı Amerika'dan dönmüştür, evde kalan Kâhya, Gül'den başlarına neler geldiğini bir kere daha anlatmalarını ister. Karatopaç bu esnada içeri elinde bir mektupla girer. Mektup Şarlo'dan gelmiştir. Diğer kahramanların da (Miki, Tarzan ve King Kong'un) selamları olduğunu söylemesinin ardından büyükanne sahneye gelir ve Gül'e aradıkları mavi boncuğu bulup bulamadıklarını sorar. Işık'ın bir gün mavi boncuğu da Gül'ün babasını ve kardeşini de bulabilecekleri umudunun hep var olduğunu söylemesinin ardından bir şarkı söylenir. Şarkı bitiminde içeri Şen Amca Ahçı ve Kaptan girerler. Şen Amca Gül'ün yorgun göründüğünü, dinlenmesi için de uyuması gerektiğini söyler. Gül amcasının sözünü tutar ve odasına gidip uyur.

Üçüncü perdenin ikinci tablosunda Gül'ün rüyasında gördüğü Ay'ı oynayan oyuncunun (alegorik bir figür) müzik eşliğinde kendini tanıttirmasının ardından Gül, Ay'a sesinin ne kadar güzel olduğunu söyler. Ay'a canının sıkılıp sıkılmadığını sorar. Dünyayı kim bilir ne güzel gördüğünü söylemesinin üzerine Ay, Gül'e kendi arkadaşlarından yani doğa olaylarından bahseder.

Yağmuru, Doluyu, Karı, Gök Gürültüsünü, Şimşegi ve Yıldırımını oynayan oyuncular sıra ile sahneye gelip kendilerini tanıtır.

Üçüncü tabloda ise Gül arkadaşı Işık ile bahçede dolaşırken ona rüyasında gördüğü doğa olaylarını anlatmaktadır. Gül'ün gördüğü rüyanın yazıp yarışmaya yolladığı çocuk operetindeki karakterlere benzediğini söyler. Fakat mavi boncuğu bulamadıkları için bu yarışmayı da kazanma konusunda bir şansları olmadıklarını söylemesinin ardından çiçeklerin arasında gördükleri **Çekirge, Ateş böceği** ve **Kelebek** sıra ile onları canlandıran oyuncular tarafından tanıtılırlar. Dördüncü tabloda köşkün odasında Şen Amca'nın getirdiği radyo çalmakta, Işık ve Hizmetçi radyo ile ilgili konuşmaktadırlar. Gül Şen Amca'nın isteği üzerine yazıp, yarışmaya yolladığı operetinden bir şarkı söyler. Büyükanne içeri girer. Ardı sıra içeri giren şoförün arabaları için benzin alınması gerektiğini belirtir. Büyükanne, artık eskisi gibi zengin olmadıklarını, damadının torununu da alıp gittikten sonra ailenin tadının tuzunun da kaçtığını bu gidişle ev çalışanlarını da işten çıkartmak zorunda olduklarını söyler. Birden kapıdan bir yabancı girer. Gelen Gül'ün babasıdır. İçeriye mavi elbisesiyle Gül'ün kardeşi Sema girer. Gül ve Işık birlikte aradıkları Mavi Boncuk'un kardeşi olduğuna karar verirler. Bu esnada radyodan Ankara Radyosu'nun yayında olduğu, yapılan çocuk opereti müsabakasını İstanbul'dan katılan Gül'ün kazandığının haberi duyulur. Eserin bir ay sonra Ankara'da

sahneleneceği, Gül ve ailesinin de ilk gösterime davet edildiğinin bilgisi verilir. Gül mutluluğun kardeşi Mavi Boncuk ile beraber geldiğini vurgular. Bu sevinçli haberle birlikte evde çalışanların ayrılmasına gerek kalmadığı durumu ortaya çıkmış olur. Oyun Karatopaç'ın Amerika'da öğrendiği vals yapması ve koronun şarkısı ile son bulur.

Düşünce ve İletiler: Mutluluğun kendi yaşadığımız çevrenin dışında değil kendi yakınlarımızda hatta kendi yaptığımız şeylerde bulunabileceğini, bunun için ise kişinin bir hedef koyup o hedefe ulaşmak için çalışmasının yeterli olması gerektiği amacını güden bu oyun döneminin kadın-erkek yaşamına bakış açısı başta olmak üzere, çeşitli alegorik figürler ile kıtaları, doğa olaylarını tanıtmakta çocuk izleyiciye bu bilgileri doğrudan aktarmayı tercih etmektedir.

Oyunun köşkün bütün çalışanlarının tek tek kendilerini tanıtmalarını kadın-erkek toplumsal roller üzerinde cinsiyetin ayrıştığı noktaların **sosyal yaşama yönelik** birer ileti olarak vurgulandığı konuşmalar ile başlamaktadır:

Ahçı: “Şu başımdaki külah, şu bembeyaz kılıkla kırk yıldır dolaşır dururum”

Şoför: “Şu bahçıvanın keyfine billahi de diyecek yok. İşi neki toprağı kabartmak, fidanları temizlemek, budamak..”

Bahçıvan: “İşim o kadar kolay değil.. Sabahtan akşama kadar toprağı eleyeceğim, gübreyi serpeceğim, fazla dalları, sapları budayacağım diye annemden emdiğim süt burnumdan geliyor”

*Kâhya: ‘Bana adla sanla kâhya derler, dünyada keder nedir bilmem, siz işinizi kendinize def ediniyorsunuz canım, vaz geçin... Kalkın da biraz memleket havası çalıp oynayalım’.*⁷²

Oyun havası çalınması fikri evde çalışan erkeklerin bir olup, kadın-erkek ayrımı yapmalarına neden olur:

⁷² M.Zeki Taşkın, Mavi Boncuk İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi, 1935s.2.

“Kâh- Şöyle oynak bir şey olmalı, zıplamalı, sıçramalı..

Hiz- Hanımlar darılır sonra..

Ahçı- Sen sus... Elinin hamuruyla erkek işinekarışma.. Kes sesini.. Oyun bozanlık etme Kanber..

Hiz- Vallahi efendim, azar işitirseniz. He bekle de kovarlar..

Kâh- Biz ne yaptığımızı biliyoruz.Senden akıl danışacağız değiliz..

Şof- Hoşuna gitmezse kalk git..

Ahçı- Sana söylüyorum. Git de bulaşıklara bak.. Kanber sözümü dinle..

Hiz- Dinleyin beni..

Şof- Bu ne kadar korkaklık böyle.. Korkuyorsan aramızdan çekil..”⁷³

Oyunda Büyükanne'nin anlattığı masala konu olan Altın Ülkesi Kralı'nın kendisini ve ülkesinde neler olup bittiğini tanıtmaya, saadetin altınla, parayla olmadığı bireysel ve toplumsal **ahlaka yönelik** ileti olarak betimlenmektedir:

“Kral- Ben altın ülkesinin kralyım. Kalbim deyardım gibi altındır. Ülkemin sokaklarındaki taşlar, dağlarındaki çiçekler, topraklarındaki nehirlerim hep altındır. Her tarafta saadet, tarlamda beraket, şerhlerimde kıyamet kadar halkım var..

Hiçbir kral benden ulu, kesesi benden dolu, benden kuvvetli değildir. halkım güzer oynar, dağlarımda sular kaynar, her köyümde pınar, gölgeli bahçelerimde nar nar...

Beni her kes, her kes sever, över. Ben altın ülkesinin kralyım, ama içden yaralıyım.. Bahçelerim dolu çiçek, adamlarım var tarlalarımı ekecek vakti gelince biçecek.. Mesudum ben.. bilmeden neden?.. Bir şeyim var eksik gibi, halkım güler, neşeli şen, yokdur vuruşan, dögüşen.. Hiçbir kral benden yüce, benden büyük, benden şanlı değildir.

Yüzü kanlı değildir. Delikanlı değildir, benden canlı değildir. En altın ülkesinin kralyım. Ama içden yaralıyım.”⁷⁴

“Kral- Altın saadet,satın alamaz Ben altın ülkesinin kralyım.. Ama içden yaralıyım. Köylerimde bolluk bereket olacak, yurdum en şen memleket olacak. daha çok ışık

⁷³ Taşkın, a.g.e., s.3.

⁷⁴ Taşkın, a.g.e., s.11.

saçacak gökdeki ayımız, neşenin sarayı olacak sarayımız. dağlarımdaki kuşlar şakacak, tezgahlarım ipekliyi daha bol dokuyacak..”⁷⁵

İkinci perdenin başında Amerika’nın tanıtımı, yemek kültürü, insanları ile ilgili bazı bilgileri oyuncuların arasında geçen konuşmalarda tanım ve ifadelerle **sosyal yaşama yönelik bir ileti** olarak belirtilmiştir:

“Ahçı: ...Ne acıba yerler buraları yahu.. Pencerelele bakmaktan başım döndü..

Dayı- Elbet... Borumu bu Amerika...

Gül- apartmanlar ne büyük anneciğim...

Amca- İşin kötüsü.. Amerikada sip sivri kaldık.. Ne elimizden tutan var ne yol gösteren?..

Ahçı- Böyledir işte.. Aç kalsan bir lokma ekmek vermezler.. Ah nerede benim lezzetli yemeklerim.

Dayı- Amerikada en bol şey sandviç..

B.anne- Aman, o bir lokmalık şeylerle insanın karnı doyardı ayol?.. Tevekkeli değil bu Amerikalı denen adamlar çırpı gibi şeyler..

Kara top- Ama ne güzel oynuyorlar.. (ayaklarıyla stebi tarif eder) ”⁷⁶

İkinci perdenin ikinci tablosunda 5 ayrı oyuncu tarafından Avrupa, Amerika, **Afrika, Asya, Avustralya Kıtaları**’nın **alegorik birer figür** olarak tanıtıldığı göze çarpar:

“Avrupa- Bana Avrupa derler. Avrupa dendimi, akıla medeniyet, ışık, renk, en büyük uluslar gelir. İngiltere bendedir. Almanya bendedir. Fransa bendedir. İtalya, İspanya, Polonya, İsviçre, hepsi bende... Türkiyenin bir kısmı, Rusyanın bir parçası, gene bende... Macaristan, Avusturya, Yugoslavya.. Yunanistan, Romanya,

⁷⁵ Taşkın, a.g.e., s.14.

⁷⁶ Taşkın, a.g.e., s.24.

Bulgaristan bendedir. Daha irili ufaklı bir çok uluslarım var. Bana Avrupa derler.. Hey ben avrupayım..

Amerika- Güney, kuzey diye iki parçayım. Eğer bu iki parçayı birleştirecek olursanız ben amerika olurum.. Bana yen dünya da derler.. Dünyanın en büyük şehirleri, nehirleri, benim topraklarımdadır. Dört heceliyim.. haydi sizde benimle beraber söyleyin.. A..Me.. Ri.. Ka.. Gül, Işık ve arkadaşları bana da uğradılar. Nü York şehrine bayıldılar. Onlara Mikiyi, Şarloyu, King-Kong'u, Tarzanı tanıttım.. Hoşlarına gitti.. Ben amerikayım. Sürat, güzellik eliyim.. Nü York şehrimin apartmanları göklerin bulutların içindedir..

Afrika- Büyüğüm, keman biçimliyim.. Adım biraz vahşi diye tanınmıştır. Ben Afrikayım. Her taşımın altında bir maden saklıdır. Esrarlı ormanlarım, tehlikeli hayvanlarım, çöllerim vardır. bereketli nil nehri üstümde akar. Altın ülkesikap havalisi de benim bir parçamdır. Ben afrikayım. Vahşi demelerine kızmam.. Bana hazinelerim yeter. Gül, Işık ve arkadaş bana da uğradılar. Benden korkdular.. O kadar çabuk gittilerki kendilerini ağırlayamadım bile.. Rika.. Rika.. Afrika derler bana..

Asya- Medeniyetin beşiğiyim.. En büyük uluslar benim göğsümde yetişmişlerdir. Karlı dağlarım var.. Buzu nehirlerim var. ama çayır çayır yanan Hindistan da benimdir. Benim iki huyum vardır. Yukarı çıkanları üşütürüm.. Aşağı inenleri kavururum.. Dünyanın en büyük dağı Himalaya da toprağında yükselir. Kıtaların en büyüğüm. Kenarlarımı büyük deniz okşar.. Güllü ışığı tanırım.. Ben asyayım asya...

Avustu.- Kıtaların en küçük fakat en değerlisiyim.. Herşeyin en küçüğü en değerlisi olduğu gibi.. Buğdayım dünyada eşsizdir. Sürülerim sayısızdır. Büyük Okyanosun incisiyim.. Kıtalar içinde en uzun ad benim adımdır.. Beş heceliyim. Gül, Işık, ve arkadaşları bana doyamadılar.. Yerli adamlarla iyi anlaşıldılar. Avusturalyayı unutmayınız.. Çok sevimliyim, ciciyim, kıtalar içinde inciyim, güzelliklede birinciyim..

Hepsi- Biz beş kıtayız.. Beş kız kardeş gibiyiz.. Birbirimizden hiç ayrılmayız. Birbirimizi çok severiz.. En küçüğümüze saygı gösteririz. Biz beş kıtayız beş kardeş gibiyiz.. Beşiz, beşizleriz..”⁷⁷

Üçüncü perdenin ikinci tablosunda önce Ay müzik eşliğinde kendisini, ardından arkadaşları -Valiz, Yağmur, Dolu, Kar, Gök Gürültüsü, Şimşek, Yıldırım-alegorik birer figür olarak kendilerini seyircilere tanıtır:

“Ay- Yavrular ben ayım

Göklerdir sarayım

⁷⁷ Taşkın, a.g.e., s.31-32.

Uyu sen en uyu

saçını tarayım..

Her zaman seni ben..

Buradan okşarım..

Küçülür yay gibi

bazen da coşarım..

Yavrular ben ayım

Göklerdir sarayım

Uyu sen en uyu

saçını tarayım..

...

Geceleri kuş bakışı buralardan bakmak..

Bu sessiz gecelerde ne güzel olur..

Uyuyan kalbe akmak..

Ben ayım, bayan Göl.. Senin uyuyuşunu böyle yüksekten çok iyi seyrediyorum. Göz kapakları kapalı Ben ayım.. Göklerdir seyranım.. Bazan orak gibi doğarım, kimi zaman bir yarım ekmek gibi görünürüm, kimi zamansa işte böyle altın bir tepsi olurum.. Portakal gibi soymuşlar beni.. Gök tabağa koymuşlar beni..

Gül'ün sesi işitilir ve ay ışığının ne kadar parlak olduğunu, onun iyi kalpli, altın saçlı, güler yüzlü cici bir kız olduğunu, kendisi gibi bütün çocukların da onu sevdiğini söylemesine karşılık Ay da ona:

“Uyu, gül kardeş uyu.. Ben güzel çocuklar üzerine doğarım.. Her yanı ışığa boğarım.. Ben ayım göklerdir seyranım..” diyerek cevap verir.

“Ay- Böyle kuş bakışı bakmak ne hoş şey..Geceleri pencerelerden, açık kalmış balkon kapılarından usulca girerim.. Güzel çocukların yatağına girerim. sabah olurken, çocuk uyurken kaçarım..

... Güzel Gül sana arkadaşlarımı tanıtayım mı? Evela kimi çağırayım?.. İşte yüzünü gözünü kışitmiş biri geliyor, bu yağmurdur. ”⁷⁸

⁷⁸ Taşkın, a.g.e., s.37-40.

Yağmur- Çok sulu gözlüyümdür. En küçük şeyden kırılır, en ufak sözden alınırım.. Başlarım ağlamaya.. Yağmur koymuşlar adımları, tarlalara ormanlara yağarım.. Buğdaylar yeşillenir.. Yağmuru kim sevmez.. Yağmurum ben yağmurİçimde yoktur kurum.. Fakirin kulubesinde yağarım, zenginlerin evinde. Bazan şıkır şıkır yağarım, bazen şakır şakır.. Bazan bardaktan boşanırım. Sonra yedi renkli kuşağı kuşanırım. Beni anladın sanırım.Hişt..Bana derler yağmur.. Yağmur tekmede hamur, tarlada çamur, ver allahı ver, bir selli yağmur, diye çocuklar benimle alay eder. Fakat onlara kızmam, yalnız islatırım,şıkır şıkır yağarım, şakır şakır yağarım... Ben göllerden denizlerden çıkan buharları toplarım. Onları harcamam.. Vakti gelince boşanırım..

Yağmur'un ardından Dolu sahneye gelir:

"Dolu- Yağmur'un kardeşi en yakın ahabıyım.. Eğer yağmur kardeş biraz üşürse ben ölürüm. Kiremitler üstüne çıt çıt vururum.. Pencerelemlerin camlarını kırarım.. Bazan fazla üşürsem koca koca olurum.. Baş yararım, göz çıkarırım.. Çocuklar beni tane tane alarak ağızlarına atarlar. Sıcağa dayanmam, eririm, su olurum."

Beyazlar giymiş Kar sahneye gelerek kendisini tanıtmaya başlar:

"Kar- Adım kar, şanımlı var, akımlı ak.. Bana bak.. Beni çocuklar sever. Yalnız onların dostuyum ben. İhtiyarlar bana ters ters bakar.. Fakirler ben gelince kapısını yakar.. Nehirler buz gibi akar. Elim sakar, kaza çıkar, lapa lapa yağarım, tipi olurum, dağ başlarında yol keserim, ruzgarla karışık eserim. Her yeri bem beyaz yaparım. Geçitleri yolları kaparım..

Ay'ın tabiri ile 'mağrur gök gürlmesi' sahneye gelir:

"Gök- Sağım solum yoktur.. Bana da gök gürlmesi derler. Homurdanmak benim işim. Homur homur homurdanmak.. İsterim yağmur yağdırırım.. İstersem şimşek çaktırım.. İstersem yıldırım düşürürüm.. Suratım kap karadır.. Kara. Sorun bakın bulutlara. Onları birbirine katarım. hallac pamuğu gibi atarım.. Bulutları birbirine vururum.. Bulutlarda yaşar, bulutlarda otururum."

Gök gürültüsünün çıkmasının ardından Şimşek sahneye girer ve kendisini tanıtır:

"Şrak şrak çatlarım.. Karanlıklar içinde yol bulurum.. Pencelerden girer duvarlara vururum.. Adım şimşek, korkuncum pek.. Babam gök gürlmesi.. Yağmurlu havalarda ışıldarım, göklerde ateşden kamçımlı şaklatırım, şrak.. şrak.. Korkarlar benden.. Her yeri güpe gündüz yaparım.. Ateş tanrısına taparım.."

Kendisini tanıtmak için sahneye son olarak Yıldırım gelir. İkinci tablo böylece doğa olaylarının kendilerini takdim etmeleri ile son bulur:

“Yıldırım- İnsanlar beni hiç sevmez.. Ne yapayım, huyum fenay. Öyle alışmışım.. Bazan can yaktığım olur.. Ağaçları deviririm.. Şiddetle çakarım.. Evleri ormanları yakarım.. Huyum fena..Sinirliyim.. Işıktan bir yılan olurum.. Düştüğüm yeri dolaşırım, ateş kıvılcım taşırım.. Yıldırımım ben, gökden düşerim, gökden.. Beni paratoner denilen tellerle kısıktırak bağlarlar, o zaman toprağa geçerim, yıldırım derler bana yıldırım.”⁷⁹

Üçüncü tablo Gül ve Işık’ın bahçede karşılaştıkları **Çekirge, Ateş böceği** ve Kelebek tıpkı rüya sahnesinde olduğu gibi sıra ile birer **alegorik figür** olarak sahneye gelirler:

Çekirge- Ben çekirgeyim, hayvanlar arasında rekor kırarım. Uzun atlarım, yüksek atlarım, koşucuyu, hayvanlar arasındaki bütün atletizm müsabakalarını ben kazanırım. Sizi tanırım. Uçak gibi uçarım, kırmızı kanatlarımı açarım.. Tutarlarken kaçarım, ben ele avuca sığmam, haşarıyım..

“Ateş. Böc- Ateş böceği karşınızda, ışığının iyi görülmediğine bakmayın, ben gece fark edilirim.. (sahne kararır, ışıklar tekrar açılır) Gördünüz mü çocuklar.. Geceleri ne hoş oluyorum.. Çiçekler arasında, deniz kenarlarında yanar yanar sönerim.. Çocuklara kolay kolay tutulmam..İzimi karanlıkta kaybeder sonra birden uzaklarda yandım..”

Son olarak Kelebek çocuklara neden kızgın olduğunu seyircilerle paylaşır:

“Kelebek- Dokunmayın bana, dokunmayın kanadlarıma, çocuklara çok kızgınım ve dargınım.. Beni ağla, yahut şapkalarını atarak tutarlar.. Suçum ne?..Kamadlarımdan iğneleyenler de olur.. Dokunmayın kanadıma, yıldırzlarım dökülür..kanadlarım pu pul parçalanacak.. Yaramaz çocukları sevmem.. Onlardan felfelek kaçarım.. Lakin tabiata güzellik saçarım.. Çocuklara yalvarırım beni tutmasınlar.. Tahtaya iğnelemesinler.. Bana derler, kelebek, uçarız öbek öbek.. Tellimiz var, pullumuz var, sarı sarı yollumuz var.. Dokunmayın bana, kanadlarım nazikdir..Canım çocuklardan bezikdir..”⁸⁰

Çeşitli alegorik figürlerin (Avrupa, Amerika, Afrika, Asya, Avustralya, Çekirge, Kelebek, Ateşböceği, Dolu, Kar, Yağmur, Yıldırım, Şimşek, Gök) tek tek kendini tanıttığı bu oyunda, Gül’ün mutluluğu bulmak için büyükannesinin masalında mutluluk getirdiğine inanılan mavi boncuğu beklemesinin yersiz olduğu, mutluluğa ulaşmak için istemek ve çalışmanın daha önemli olduğu vurgulanmaktadır.

⁷⁹ Taşkın, a.g.e., s.37-40.

⁸⁰ Taşkın, a.g.e., s.42-43

IV. d. Uçman Yalçın

Yazarı: M.Zeki Taşkın

Metnin yazılma tarihi:1938

İlk Sahnelenme Tarihi: 1938

Yer aldığı sosyo-politik kültürel çevre: Cumhuriyet Dönemi

Metnin dili ve üslubu: Alegorik figürlerle bezenmiş, öğretici

Konu: Atatürk ilke ve İnkılâpları ve Cumhuriyet Değerleri

Öykü: Eski ve yeni değerlerin eleştirisi Uçman Yalçın isimli çocuk oyununda monarşi ile yönetilen Krallık ile modern bir yaşam süren Yalçın ve ailesinin yaşama olan bakış açıları yansıtılmaktadır. Krallık ile yönetilen Merih gezegeninde çocuklara kötü davranıldığı, bunun aksine Türkiye’de ise çocukların okullara gittiği, hatta Yalçın gibi bilimin ışığında yeni icatlar geliştirerek farklı gezegenlere keşiflerde bulunduğu anlatılmakta, aklın ve bilimin birçok zorluğun üstesinden geldiğinin altı çizilmektedir. Uçma heveslisi olan Yalçın’ın Merih adlı gezegeni keşfetmek için yapmış olduğu “Yalçın Top” isimli aracını ve uçma maceralarını anlatan oyun Çin’de ve Merih’te esir olan iki kız çocuğunun yobazların elinden kurtarılması ile sona erer.

Temel Düşünce: Akıl ve bilimle desteklenen her üretim mutlaka amacına ulaşır.

Hedef kitlesi: İlköğretim öğrencileri

Oyun kişileri: Öğretmen (Anlatıcı, bay)

Yalçın (Yalçın; Uçma heveslisi olan, 12-13 yaşlarında akıllı bir çocuk. Çekirdek bir ailenin sevilen oğlu Yalçın'ın onu çok seven bir dedesi ve kendisini destekleyen bir direktörü vardır. Hem ata sporu olan güreşe ve güreş şampiyonluklarından ötürü Çoban Ahmed'e hayranlık duymaktadır, hem de pilot olmayı ister.)

Çoban Ahmed (Avrupa'da oldukça tanınan, güreş şampiyonalıklarından birçok ödülü olan başarılı bir sporcudur. Yalçın onu çok sevmekte ve takdir etmektedir.

Merih Kralı (Kral; Çin'inde bir sarayda yaşayan Çin'in hükümdarı, Merih Kralı; Merih'teki çocukları yiyen, kendini herkesten üstün gören biri)

Dede (Yalçın'ın dedesi)

Anne-Baba (Yalçın'ın ebeveynleri)

Hizmetçi, Diş Macunu, Diş Fırçası, Alan Direktörü, Kral, Ti Ti Şa adlı kız, Ay, Kâğıt, Kalem, Kara Tahta, Adam, Merihli Kız, Merihliler, Zayıf, Orta, İyi, Pekiyi, Koro

Mekan-Kişiler (zaman): 1. Perde:

1. Tablo: Uçman Yalçın'ın evi, modern bir apartman dairesinde bir salon
Koro, Yalçın, Ahmed, Hizmetçi, Baba, Anne, Dede
2. Tablo: Perde önü, Bayan öğretmen, Diş macunu, Diş fırçası
3. Tablo: Uçku Alanı (uçak pisti), Direktör, Yalçın, Ahmed, Anne, Baba,
Dede

2. Perde:

1. Tablo: Çin'de bir saray, Ti ti şa, Kral, Yalçın, Ahmed, Dede

2. Tablo: Uçman Yalçın'ın evi, Baba, Anne, Hizmetçi, Ay, Hala, Hala'nın oğlu
3. Tablo: Perde önü, Bayan Öğretmen, Kâğıt, Kalem, Kara Tahta
4. Tablo: Merih gezegeni, Merih Kralı, Kralın adamları, Kız, Halanın oğlu, Yalçın, Ti tişa,
5. Tablo: Perdenin önü, Bayan Öğretmen, Zayıf, Orta, İyi, Pekiyi
6. Tablo: Uçman Yalçın'ın evi, Yalçın, Ti ti şa, Kız, Hala, Dede, Halanın oğlu, Koro

Perde ve Sahne Bölümlemesi: 2 perde, 9 tablodan oluşmaktadır.

Olay dizisi: 'Uçman Yalçın' oyununda da 'İlk Dersimiz Tiyatro' oyununda olduğu gibi anlatıcı olarak -bu defa bayan- bir öğretmen karşımıza çıkmakta ve her perdede zaman zaman oyun ile ilgili bazı bilgiler sunmaktadır.

1.Perde: Oyun Yalçın ve hizmetçisinin Dünya Güreş Şampiyonu Çoban Ahmed'in kahramanlıkları ile ilgili konuşmaları ile başlar. Ahmed'in rakiplerini nasıl yendiğini anlatmasının ardından Uçman Yalçın da güreşçiliğe ve uçmaya olan merakından bahseder. Öğretmen sahnenin önüne gelir ve diş fırçası ile diş macununu oynayan (alegorik figürler) oyuncular diş fırçası ile diş macununu tanıtır.

Yalçın'ın kendi yaptığı "Yalçın top" isimli aracı ile Merih'e gitmek için hazırlık içinde bulunduğunu uçku alanında geçen konuşmalardan anlarız. Bu esnada Yalçın'ın dedesi Merih'i seyircilere tanıtır. Yalçın'ın Dedesi ve Ahmed ile şimşekler ve gürültüler eşliğinde Merih'e doğru yol almasıyla 1. Perde sona erer.

2.Perde: Yaptıkları Yalçın Top isimli araç yanlışlıkla Çin’de düşer. Dede, Yalçın ve Ahmed kendilerini bir anda sarayda buluverirler. Kralın yanında bulunan Ti tişa adlı kız Türkçe bildiği için onlara yardım eder. Aslında bir Türk olan Ti tişa’yı da alıp Türkiye’ye geri dönerler. Yalçınların evinde hummalı bir hazırlık vardır. Yalçın’ın halası ve onun oğlu, Edirne’den Yalçın’ı ve ailesini ziyarete gelir. Yalçın, Dede, Ahmed ve Ti tişa eve geri dönerler ve Çin’deki sarayda başlarından geçenleri anlatırlar. Yeniden Merih’e gitmek istediklerini anlatan bir şarkı söyledikten sonra öğretmen yeniden perdenin önünde belirerek seyircilere kendilerini sıra ile tanıtmaları için kâğıt, kalem ve kara tahtayı çağırır. Kâğıt, Kalem ve Kara Tahta (alegorik figürler) onları oynayan oyuncular tarafından tanıtılır. Oyuncular sahneden çıktıktan sonra Merih gezegeni kralı ve adamları sahneye gelerek Merih’te bir kız çocuğu hariç bütün çocukları yediklerinden bahsederler. Yalçın’ın Topu bu defa doğru yere, Merih’e iner fakat Kral’a esir düşerler. Yalçın ve arkadaşları sonunda Merihli kızı da alıp Kral ve adamlarının elinden kaçmayı başarırlar. Öğretmen seyircilere Yalçın’ın Merih’ten başarıyla döndüğünü ve Avrupa’da tanınan bir pilot olduğunu anlatır. Daha sonra öğretmen karnede bulunan notları zayıf, orta, iyi ve pekiyi seyircilerle tanıştırmak ister. Zayıf, Orta, İyi ve Pekiyyi’yi oynayan oyuncular (Alegorik figürler) notları tanıtır. Merih’te unutulmuş Pehlivan Ahmed’in dünyaya geri dönmesi ile oyun sona erer.

Geniş Özet

Modern bir apartman dairesinde Yalçın, hizmetçisi ve Ahmed, Dünya Güreş Şampiyonu Çoban Ahmed’in kahramanlıkları üzerine konuşmaktadırlar. Yalçın’ın bir ata sporu olan güreşe bir de uçman olmaya yani pilotluğa merakı vardır. Uçman Yalçın Türkiye’de çocuklar arasında pilotluk diploması olan ilk Türk çocuğudur.

Yalçın her ne kadar ata sporuna ilgi duysa da Ahmed'in eski kafalı olduğunu, uçmanlık hakkında bilgisinin olmadığını söyler. Yalçın'ın uçma sevgisini, bir şarkıyla seyircilere dile getirmesinin ardından **bayan öğretmen** sahneye gelir. Çocuklara önce kendisinin onların öğretmeni olduğunu, oyun içinde iki saatliğine seyircilere öğretmenlik yapacağını anlatır. Ardından sahneye **Diş Fırçası** ve **Diş Macunu**'nu oynayan oyuncular (alegorik figürler) gelir, ağız bakımı ve sağlığı ile ilgili birtakım bilgiler verip sahneden çıkarlar.

İkinci tabloda Yalçın uçuş alanında -yani uçak pistinde- annesi, Pehlivan Ahmed ve Direktör ile uçuş hazırlıkları üzerine konuşmaktadır. Yalçın, Dedesi ile birlikte planlarını yaptığı topa benzeyen uçağının gökyüzünde bir yerlere gideceğinden bahseder. Ardından dedesi gökyüzünü ve Merih'i tanıtır. Merih'in az çok dünyaya benzer bir yer olduğunu, yıldızlarla uğraşan bilimlerin orada mısır tarlaları gördüğünü, fakat çok uzakta olduğunu, Uçman Yalçın'ın oraya gitmek için "top" isimli bir araç yaptığını, bu aracın 3. denemesinde Merih'e gidebildiğini, başarısız olunan denemelerde içindeki yolculara hiçbir şey olmadığını vb. bilgileri aktarır.

İkinci perdede Yalçın'ın Topu'nun Çin'e yanlışlıkla düştüğünü, muhafızların düşman olduğunu sandıkları yolcuları alıp Çinli Kral'ın sarayına getirdikleri anlaşılır. Kral ve adamları Yalçın ve diğerlerinin yanlışlıkla oraya geldiklerine bir türlü ikna olmazlar. Monarşi ile yönetilen bu hükümdarlıkta yabancılar bir tehdit unsuru oluşturmaktadır. Orada bulunan Ti ti şa adlı kızın aslında bir Türk olduğunu ve onlara yardım edebileceğini söylemesinin ardından Yalçın ve diğerleri Ti ti şa'yı da yanlarına alıp kralı ikna ederek Türkiye'ye geri dönerler.

Öğretmen sahneye gelip izleyicilere, Yalçın'ın tekrar Merih'e gitme hazırlıkları içinde olduğundan söz eder. Seyircilere güzel şeyler öğreteceğini söyledikten sonra **Kâğıt, Kalem** ve Kara **Tahta**'yı oynayan oyuncular sahneye gelir. Kendilerini (alegorik figürler) tanıtırlar.

Uçman Yalçın'ın geliştirdiği top bu defa başarılı olur ve Merih denilen gezegene düşer. Bu gezegeni yöneten Kral ve adamları çocuklara kötü davranmakta hatta onları yemektirler. Onların elinden kaçıp saklanmayı başaran bir kız çocuğu tesadüfen Yalçın ve arkadaşları ile karşılaşır. Krala esir düşen Yalçın ve arkadaşları zorba kral ve adamlarının elinden kurtulmayı başarırlar ve Merihli kızını da yanlarına alarak Türkiye'ye geri dönerler.

Bayan Öğretmen yeniden sahneye gelir ve çocuklarla son defa görüşeceğini, onlara diş fırçasını, diş macununu, kalemi ve kâğıdı tanıttığını, şimdi yine onların çok yakından bildikleri bazı güzel şeyleri göstereceğini söyler. Uçman Yalçın'ın ve arkadaşlarının Merih'ten döndüklerini, Yalçın'ın çok ünlü bir kahraman olduğunu, Avrupa'daki bütün gazetelerin ondan bahsettiğini, Uçman Yalçın isminin herkesin dilinde olduğunu, Dünya şampiyonu olduğu müjdesini verir.

Çoban Ahmed'in Merih'te unutulduğunu ve ondan haber alınmadığını söyledikten sonra, *“Size güzel bir gösteri göstereceğimi söylemişim”* diyerek seyircilere, okullu çocukların hem çok sevdiği hem de çok korktukları, dört köşesi olan, güzel alınınca sınıf geçilen, kötü alınınca da sınıfta kalınan şeyin ne olduğunu sorar. Bunun öğretmenleri tarafından verilen numaralardan ibaret olduğunu, Pekiyi, İyi, Orta ve Zayıf olarak nitelendiğini belirtir.

Pekiyi alan çocuğun yüzünün, iyi alandan daha çok güldüğünü, iyinin pekiyi kadar sıcakkanlı olmasa da sevildiğini, Orta alan çocuğun daha çok çalışmaya mecbur olduğunu, bunun adından da anlaşılacağı üzere orta derecede çalışanlara verildiğini söyler. Karnelerin hep İyi ve Pekiyilerle süslenmesi gerektiğini söyledikten sonra zayıf notta hoşlanan çocuk olup olmadığını sorar. Zayıftan hoşlanıldığını düşünmediğini, zayıf olan hiçbir şeyden hoşlanılmadığı durumunu genelleyerek, zayıf insan gibi zayıf numaranın da çürük olduğunu belirttikten sonra sıra ile **Zayıf, Orta, İyi** ve **Pekiyi** notları (alegorik birer figür olarak) sahneye gelir ve kendilerini tanıtır.

Öğretmen son olarak seyircilere Pekiyi'nin gönlünü kapmalarını, derslerine güzel hazırlanırlarsa onun kendilerine güle oynaya geleceğini, kurumuna aldanmamalarını, çalışan çocuklara nazlanmadığını söyledikten sonra bütün numaralara teşekkür eder.

Oyun Pehlivan Ahmed'in Merih'ten gelmesi yani bütün oyuncuların bir arada olması ile mutlu bir şekilde sona erer.

Düşünce ve İletiler: Eski ve yeni rejimin karşılaştırmasının yapıldığı Uçman Yalçın adlı oyunda Merih adlı gezegene yapılan yolculuk esnasında yaşanan olaylar anlatılmaktadır. Yazarın iletmek istediği mesajlar doğrultusunda anlatıcı figür eşliğinde bazı alegorik figürler oyunda yer almakta okul ile ilgili bazı kavramlar, araç-gereçler ve özbakım becerilerine ilişkin bir takım araç-gereç (dış fırçası, dış macunu) tanıtılmaktadır. Monarşi ile yönetilen bir gezegen olan Merih'de çocuklara kötü davranılmaktadır. Bunun tam tersi Cumhuriyet ile yönetilen Türkiye'de ise çocuklara tam tersi bir tutum sergilenmekte, çocuklara değer verilmektedir.

Yazarın bu ve benzeri önermeleri, anlatıcı, alegorik figür gibi didaktik bazı unsurları kullanarak seyirciye empoze etmeyi tercih ettiği gözlemlenmektedir.

Oyun Yalçın'ın evinde milli güreş şampiyonu Ahmed ve Yalçın'ın konuşmaları ile başlar. Ahmed de Yalçın'da kendi alanlarında oldukça başarılı kişilerdir. Biri (eski) ata sporu olan güreşçi olmayı, diğeri (yeni) ise; modern çağın mesleklerinden biri olan uçmanlığı yani pilot olmayı tercih etmiştir. Temelde konuşma ve telaffuz üzerine gelişen bu iki karakterin konuşmalarında eski ve yeni karşıtlığı, yapılan harf inkılâbı çerçevesinde ele alınır. Yalçın ile Arnavut şivesi kullanarak konuşan gelenekçi Ahmed arasında geçen konuşmalarda hem **sosyal yaşama yönelik** hem de **siyasi sisteme yönelik bir** ileti olarak karşımıza çıkar:

“Ahm- Uçmanlık nedir more?..

Yalç- Uçmanlık mı ne demek?.. Sahi sen eski kafalısın bilmezsin..

Ahm.- Haydi more git oradan ben mi eski kafalı?.. Benim bilüediğim şey varmımore?..

Yalç.- Varya

Ahm.- Ne var be bakayım?

Yalç.- Uçmanlık ne demek bil bakayım?

Ahm.- Uçmaktan bir şey olacak ama. Her halde sen de kuş merakı var.

Yalç.- Gördün mü benim dünya şampiyonu çoban Ahmedim. Sen yeni Türkçeden çakmıyorsun.

Ahm.- Kim çakmıyor more?

Yalç.- Bizim uçmanlık dediğimiz şey sizin tayyarecilik dediğiniz şeydir.”⁸¹

⁸¹M.Zeki Taşkın, **Uçman Yalçın**, (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi,1935)s.4.

İkinci tablonun başında bayan öğretmenin sahnenin ortasına oturup, çocuklara önce kendisini sonra da ne amaçla bu oyunda yer aldığını seyircilere açıklamasının ardından sahneye **Diş Fırçası** ve **Diş Macunu**'nu oynayan oyuncular sahneye (alegorik birer figür) girer ve kendilerini tanıtır.

“Öğret- Çocuklar ben öğretmenim. Siz beni hiç oklunuzda ve sınıfınızda görmemişsinizdir ama ben öğretmenim, hemde sizin öğretmeniniz. Yanlış gelmedim. Yüzüme acayip acayip bakışınızdan anlıyorumki ‘Bu kadın yanlış geldi’ diyorsunuz.. İçinizden..”

“Ben öğretmenim, hemde sizin öğretmeniniz.. Size burada bildiğiniz bazı şeyleri tekrar edeceğim. Siz, benim size şimdi söyleyeceklerimi göstereceklerimi çok görmüş, çok duymuşsunuzdur. Fakat böyle şey görmemişsinizdir. Şimdi yavaş yavaş benim öğretmen olduğum anıyıyorsunuzuz?. Ben bu gün bir iki saatlik öğretmenliğimi yapacağım, yani bu piyeste öğretmeniniz olacak, sıralı sırasız size bazı şeyler öğretmeye çalışacağım. Benim adıma sadece Öğretmen diye çağırınız. Zaten kendi Öğretmeninizde sadece, kısaca ‘Öğretmenim’ dersiniz.

Bay Yalçın büyük başarısını başarmakla meşguldür. Uçman Yalçın sizin aranızdan yetişmiş akıllı, bilgili bir Türk çucugudur. Yaşı küçük, boyu küçüktür ama Her Türk çocuğu gibi gücü büyük, ünü büyüktür. Uçman Yalçın hazırlana dursun ben size bazı şeyler göstereceğim.

Başlıyorum. Çocuklarım:

Siz hiç diş macunu diye bir şey duydunuzmu?. Söyleyin bakayım. Duydunuzmu.. Tabii duydunuz. Belki bir çoğunuz her sabah beklide her yemekten sonra dişlerinizi yıkarsınız. Durunda benim size hazırladığım ayaklı, elli diş macununu çağırayım.

(Bağırır) Diş macunu..

(Diş macunu çıkar beyaz giyinmiş elinde büyük bir macun tüpü tutan biridir)

Öğret. - İşte.. Şimdi size bu tüpü konuşturacağım.. Sizin adınız nedir?.

Diş. M. - Diş acunu Öğretmenim.

Öğret. - Duyuyormusunuz?.. Siz ne işe yarsınız?..

Diş.M- Ben çocukların ve herkesin dişlerini temizlemeye yararım. Beni kullanmayan çocukların dişleri hastalıklı olur. Diş hastalığı en fena hastalıklardan biridir. İnsanın sıhhatini bozar..

Öğret. - Görüyorsunuz çocuklar ne güzel söylüyor. Aranızda dişlerini yıkamayn varsa hemen yıkasın. Şimdi yavrularım diş macunu diyince akla başka bir şey daha gelir. Diş macununun ayrılmaz bir arkadaşı vardır. O nedir?. Söyleyin macunun

ayrılmaz bir arkadaşı vardır, o nedir?. Söyleyin bakayım. Diş fırçası değil mi? Tamam..

Diş.M- Diş fırçası perdenin arkasında bekliyor siz çağırırsanız gelecek öğretmenim..

Öğret. - Diş fırçası.

(Büyük bir diş fırçası tutan biri girer)

Öğret.-İşte çocuklar.. Buda diş fırçası bir kerede kendisi söylesin. Sizin adınız nedir?..

D. Fırç- Diş fırçası öğretmenim.

Öğret. - iz ne işe yararsınız Bayan fırça?

D.Fırç.- Benmi? Ben diş macununu dişlere sürmeye yararım. Bazı çocuklar dişlerini temizleyeceğim diye beni diş etlerine çok hızla sürerler. Bu iyi değil, insanın diş etleri bozulur. Sonra beni her zaman yıkmak lazımdır. Dişlerimizi yıkamadan evvel, ykadıktan sonra.. Tozlu.. Tozlu agza götürülen fırçada mikroplar vardır.

Öğret.-Görüyorsunuz?.. Ne güzel.. Daha başka neler yaparsınız?..

Diş. M- Beni fırçanın üzerine korlar..

D. Fır- Ben ovarım.

D.M- Ben köpürürüm... Ben köpürdükçe...

D.F- Ben ovarım.

D.M- Ben köpürürüm, köpürürüm, köpürürüm, köpürürüm...

D.F- Ben ovarım, ovarım, ovarım...

Öğret.-İşte böylelikle dişler temizlenir. Diş fırçası ile diş macununa teşekkür ederiz. Haydi hep beraber onlara teşekkür edelim... Teşekkür ederiz.

Mac. Fır- Hoşça kalın...

Öğret. - Haydi çocuklar onlara ve bana güle güle deyin.. (Öğretmen, fırça ve macun çıkarlar)''⁸²

Yine Uçman Yalçın'ın dedesinin **Gökyüzünü** ve Merih adlı gezegeni sözel olarak olarak betimlediği görülmektedir:

“Dede- Gökyüzünde Ay, Güneş gibi birde Merih vardır.. Burası az çok dünyaya benzer. Burada insanların yaşadıkları sanılıyor. Merihde mevsimler, yani yaz, kış var. Teleskopla bakıldığı zaman kışın karlar bile görülüyor.

⁸² Taşkın, a.g.e.,s.9-11.

Ayrıca yıldızlarla uğraşan bilginler Merihle mısır tarlaları görmüşlerdir. Merih arzdan kilmetrelerce uzaktadır. Oraya ancak dürbünlerle bakılmaktadır. Fakat Uçman Yalçın Merihe gitmek için bir top yaptı. Bu top çok sağlam yapılmıştır. Üç kişiliktir. Üç kişi içine girince bir kerre patlar. Öyle bir hızla fırlar giderki arkadakiler baka kalır. Fakat bu hız yetmez, bir kerede bulutlar arasında patlar. bu sefer top içindekilerle beraber daha büyük bir hızla ileriye atılır.. Nihayet üçüncü defa patlayışta top Merihe gider. Merih çok meraklı bir yerdir. Şimdiye kadar burada ne var ne yok bilinmemektedir. Bu topun içindeki insanların yerleri o kadar güzel yapılmıştırki yolcularının bir kılına bile zarar gelmez.”⁸³

Uçman Yalçın’ın isminin ne anlama geldiği de yine sözel bir biçimde Dede’nin konuşmalarıyla seyirciye tanıtılır:

“Dede- Elbet, bu topu yapan Yalçındır. Hem onun için adına yalçın dedik hem de yalçın keskin sivri kayalara derler. Hem bu yalçından ötürü adına Yalçın Top’ denmiştir.”⁸⁴

Öğretmenin sahneye gelip seyircilere güzel şeyler öğreteceğini söylemesinin ardından alegorik birer figür olarak **Kâğıt**, **Kalem** ve **Kara Tahta** sahneye girer:

“Öğrt- İşte gene öğretmeninizle karşı karşıyasınız. Artık benim size cici cici şeyler öğrettiğimi görerek bana inanıyorsunuz değilmi?.

Bay Yalçın tekrar Merihe gitmek için hazırlanıyor. Parçalanan birinci topun yerine şimdi ikincisi daha sağlam olarak yapılıyor. Bu sefer muhakkak Merihe gitmek istiyor. her halde bu arzusunun kavuşacaktır. Bay Yalçın yeni topunu hazırlamakla meşgul olsun, ben size hoşunuza gidecek bir iki şey göstereceğim.

Çocuklar.. İnsanın doğumundan ölümüne kadar hep beraber bulunduğu çok önemli bir şey vardır. Hele okul sıralarındakiler için o şey çok gerektir. O olmayaydı bu gün okul olmazdı, gazete olmazdı. Hatta bu gün bilet alıp bu Tiyatroya bile giremezsiniz. O çok önemli bir ihtiyacımızdır. Bütün bu sözlerimden bir şey anladınızmi çocuklar?. Bu çok önemli şey nedir?. Mademki bilmiyorsunuz ben size söyleyeyim.. O şey kâğıttır. Kâğıt en büyüğümüzden en küçüğümüze kadar her kese lazım olur. Kitaplar onunla basılır. Defterleriniz kâğıttandır. Kâğıt bulduktan sonra bütün dünya ilerlemiştir. Şimdi size benim hazırladığım ayaklı, elli bayan kâğıdı çağırayım da birde onunla konuşalım.

⁸³ Taşkın, a.g.e.,s.13

⁸⁴ Taşkın, a.g.e., s.14

Bayan K- Buyurun geldim öğretmenim.

Öğret- Siz bayan kâğıtsınız değil mi?

Bayan K- Evet bana kâğıt derler. Ben bütün çocukların dostuyum. Kâğıtsız okullu olmaz. Kâğıt olmasa kitap olmazdı. Defter olmazdı. Yani okul olmazdı. O zaman duvarlara yazmak, taşlara yontulan kitapları okumak lazım gelirdi.

Öğret- Eski zamanda kâğıt olmadığında onlar yazılarını böyle taşlara ve yerlere yazarlardı değil mi?..

Bayan K- Evet ..Kâğıt medeniyet demektir.

Öğret- Sizi hangi maddeden yaparlar bayan kağıt?

Bayan K-Benimi? Bizim anamız, babamız ağaçtır. Ağacı keserler ince ince dograrlar, sonra kaynatırlar, Döğerler fakat bu uzun ve zor bir iştir. Bizi imal etmek için kağıt fabrikaları vardır.

Öğret-Türkiyedekağıt fabrikaları varmı?..

Bayan K-Vardır İzmittedir. Fakat İzmitteki fabrika Türkiyeninkağıt isteğini karşılayamaz. Bir iki kağıt fabrikası daha isteriz.

Öğret-Teşekkür ederiz bayan kağıt. Acaba bay kalem nerede?

Bayan K-Beni çağırdınız geldim öğretmenim.

Öğret-Hoş geldiniz. Bayan kağıtla konuşuyorduk sizde lazım oldunuz.

Bay K-Ben kağıda yazmaya yararım..

Öğret-Kalem ve kağıt hiçbir birinden ayrılmayan arkadaştır. Kalemsiz kağıtsız okula gelinmez. Onun için kalem ve kağıt bir birlerini çok severler hep beraberyaşarlar. Şimdi söyleyim bakalım bay kalem siz ne işe yararsınız ve kalemi nasıl yaparlar?.

Bay K-Ben kağıdın en candan dostuyum.. Biz ayrı ayrı yaşayamayız. Kalemin olmadığı yerde kağıt, kağıdın olmadığı yerde kalem olmamalıdır. Okulda kalemsiz çocuğu azarlarlar, kağıtsızçocuguda sevmezler, kalem ve kağıt bir arada olmalı.

Öğret-Çok doğru söylüyor. Sizde kalem ve kağıdınızı yanınızdan hiç eksik etmeyin olmazmı?."

K.Tahta- Benim elbisem tahtadan yapılır. Fakat her tahtadan olmaz. Benim için ayrıca tahtalar vardır. İçimdeki siyah şeyde canımdır. Bu yumuşak bir kömürdür, adına Grafit derler."⁸⁵

⁸⁵ Taşkın, a.g.e., s.24-26.

Öğretmen Uçman Yalçın'ın başarılarından övgüyle bahsettikten sonra, sıra ile **Zayıf, Orta, İyi** ve **Pekiye notlarını** sahneye davet eder. Alegorik birer figür olarak sahneye gelen bu öğeler kendilerini tanıtır:

“Zayıf- (Ağlamaktadır) Beni hiç bir çocuk istemiyor zayıfım diye.. Ne yapayım? Benimde adım fena çıkmış. Amma bakın çocuklar.. Ben hiç sevilmez olur muyum hiç. Hiçbir çocuk beni istemiyor. Beni görünce hemen ağlıyor. Sanki benim ne suçum var?.. Ama bazı çocuklarında dostuyum. Hele tenbel çocuklar hep beni alırlar.. Benim adımla dolu olan bir karneyi istiyorlar..”

Öğretmen çocuklara Zayıf'ın kendisinden şikayetçi olduğunu, çocukların ona acıyıp aldanmamaları gerektiğini, çocukların onu almaktan kaçması gerektiğini belirtir.

Zayıf bu sözlerin üzerine *“ne yapayım, hiç sevilmedim.. Artık ömrümün sonuna kadarda böyle gidecek”* dedikten sonra Orta sahneye gelir ve kendisini tanıtır:

Orta-Ben gülme ile ağlama ortasıyım. Çocuklar beni aldığı zaman bazen gülmek isterler, bazen ağlamak. Çünkü zayıf almadıklarına sevinirler, fakat iyi almadıklarına kederlenirler. Onun için orta almaktadır çekinin. ben açık sözlüyüm..Dogrusu ne yalan söyleyeyim?. Zayıf kadar sevimsiz de değilim ama iyi kadarda kurum satamam. Gene bu kadar olsun söylerim ya. Geri tarafına kulak asama.. Fakat açık sözlü olduğumu söylemişim. Çocuklara bir öğüdüm var; akılları varsa sakın beni almasınlar, ben güzel bir numara değilim; orta çalışma hiç çalışmamakla birdir..”

Öğretmen Orta'nın doğru söylediğini, onu sevmemeleri gerektiğini, kendisini fena bir numara olarak saymalarını, Pekiye ile İyi dururken ortanın sevilmemesi gerektiğini söylemesinin üzerine Orta *“Ziyani yok. Bende böyle kah gülecek kah ağlayacağım..”* dedikten sonra sahneye kibirli bir duruşla içeride güzel güzel otururken kendisini neden rahatsız ettiğini öğretmene soran İyi gelir.

Öğretmen İyi'nin birazcık olsun kurum satmak istediğini söyledikten sonra İyi kendisini anlatmaya başlar:

“İyi- Beni sevmeyen çocuk var mı?. Karnelerin süsüyüm.. Ah yalnız bir düşmanım var o da pek iyidir. Eğer oda olmasaydı ben çocuk gönüllerinde bir Kraliçe gibi oturacaktım, fakat genede beni severler. Beni sevmeyen hiçbir çocuk olacağını sanıyorum.. Fakat ah şu pekiyi olmasa..”

Öğretmenin İyi'nin Pekiyi ile geçinememek gibi bir derdi olduğunu ama yine de güzel bir numara olduğunu söylemesinin ardından, Pekiyi'nin biraz rahatsız olduğu, başının ağrıdığı bu yüzden gelemeyeceği haberinin üzerine öğretmen onu görmek isteyenlerin olduğunu, kurum satmamasını, bütün çocukların onu beklediğini hizmetçiye söyler. Bayan Pekiyi kırılarak niçin rahatsız edildiğini sorarak sahneye gelir. Öğretmen çocuklar Pekiyi'nin bu tutumu karşısında kurum satanları sevmemelerini öğütler. Pekiyi'ye de biraz alçakgönüllü olmasını tavsiye ettikten sonra rahatsız ettiklerinden dolayı ondan özür diler.

Bunu üzerine Pekiyi:

“Biraz nazlı olduğumu biliyorsunuz. Ben öyle her çocuğun karnesine girmem.. Beni almak için çok çalışmalı.. Ben numaraların yıldızıyım. Benden üstün numara görebiliyormusunuz?. Hayır değil mi?”⁸⁶

Akıl ve bilim yolu ile desteklenen her ilerlemenin mutlaka amacına ulaşacağına vurgulandığı Uçman Yalçın adlı oyunda Kağıt, kalem, kara tahta, diş fırçası, diş macunu gibi bazı kavramların tanıtımı için alegorik figürlerin kullanımı tercih edilmiş, öğretici bir model olan öğretmen ise bu alegorik figürlerin seyirciye tanıtılmasında destek olmuştur. Yapılan yenilikler, eski ve yeni rejimin çatışması Merih adlı bir gezegende var olan Monarşi sistemi ve bu sistemin sosyal yaşam

⁸⁶ Taşkın, a.g.e., s.34-26

zerindeki etkileri, yeni bir rejimi benimseyen Türkiye Cumhuriyeti ve bu ülkede yaşamakta olan Yalçın'ın bilimin iřıĝında geliřtirdiĝi araç ve bu araç sayesinde Merih'ten kurtardığı çocuklar ekseninde belirginleştirilmeye çalışılmıştır.

IV. e. Artist Aranıyor

Yazarı: Kadri Ögelman

Metnin yazılma tarihi:1944

İlk Sahnelenme Tarihi: 1949-1950

Yer aldığı sosyo-politik kültürel çevre: Cumhuriyet Dönemi

Metnin dili ve üslubu: Tanımlarla bezenmiş, anlatımsal

Konusu: Türk milletinin çalışkanlığı ile üstlendiği her işi başarı ile tamamladığı anlatılmaktadır.

Öykü: Amerika’da çekilecek *Küçük Suvari* adlı filmin oyuncu seçmeleri için Amerika’dan bir görevli memur Türkiye’ye gelir. Yapılan sınavda iki Türk çocuğu Türkman ile Hale başarılı olurlar ve yanlarında çalışan Tosun ve Bayram’ı da alarak Amerika’ya giderler. Bu arada bilinmeyen bir ülkenin sultanının (Mihrace) canı sıkılmakta onu hiçbir şey mutlu etmemektedir. Oldukça hünerli 3 kardeş kısa, orta ve uzun Mihrace’nin huzuruna kabul edilirler. Bu kardeşlerden biri uzaklarda olup biteni görmekte, biri orada olanları işitmekte, diğeri ise kardeşlerinin görüp işittiği kişileri kısa süreliğine de olsa buldukları mekâna getirebilmektedir. Mihracenin isteği üzerine saraya gelen Türkman ve Hale yine Mihrace’nin isteği üzerine dans edip şarkı söyleyerek artistik hünerlerini sergiler ve Mihrace’nin mutlu olmasını sağlarlar. Mihraceyi mutlu ettikten sonra film çekimine geri dönen çocuklar çekilen filmde başarılı olurlar ve film şirketinin onların başarısı adına düzenlediği eğlenceye katılırlar.

Temel düşünce: Türkler üzerilerine düşen görevi ve verilen sorumlulukları en iyi şekilde yerine getirir ve muasır medeniyetlerce de (özellikle de, Amerika tarafından) takdir görür.

Hedef kitlesi: İlköğretim öğrencileri

Oyun kişileri:

Memur (Türkman ve Hale'yi sınava alan, Amerika'dan sırf oyuncu seçme işi için görevli gelmiş, Türklere hayranlık duyan kişi, bayan)

Türkman (sınava girmek isteyen, akıllı, çocuk oyunlarını takip eden, tiyatro ile ilgisi olan, dans ve müzik konusunda yetenekli bir çocuk)

Hale (sınava girmek isteyen, Çocuk oyunlarını takip eden, çocuk tiyatrosu ile ilgili ilgisi ve bilgisi olan, dans ve müzik konusunda yetenekli bir çocuk)

Tosun (Türkman'ların aşçısı, Türkman'a Amerika'ya giderken refakat eder, oyuncu eksikliği yüzünden filmde oynar ve başarılı olur)

Bayram (Hale'lerin bahçıvanı, Hale'ye Amerika'ya giderken refakat eder, oyuncu eksikliği yüzünden filmde oynar ve başarılı olur)

Mihrace (Bilinmeyen bir ülkenin mutsuz Sultanı, dans gösterilerini sevmektedir)

Vezir (Mihrace'nin yanında çalışan hizmetkârı, Mihrace'nin mutlu olması için elinden geleni yapmaktadır)

Soytarı, (Mihrace'nin saray soytarısı)

Uzun (Bahut), Orta (Rahut), Kısa (Cahut), (Birbirinden ayrılmayan, birbirini tamamlayan 3 kardeş, uzak diyarlardan Mihraceyi mutlu etmek için gelirler, Bahut uzak diyarları görmekte, Rahut onun gördüklerini işitmekte, Cahut ise onların gördüğü ve işittiği kişileri buldukları mekana yanına getirebilme yeteneğine sahiptir.

Rejisör (Küçük Suvari filminin yönetmeni, Amerikalı)

Haberci, Rejsör Muavini, Dekorator, Operatör, Cellâtlar, Muhafızlar, Cariyeler, Dansözler, Kızılderililer.

Mekan-Kişiler (zaman):

1. Perde:

1. Tablo: Perde önü, dansçılar / Perdenin önü, Memur, Hale, Türkman, Tosun, Bayram
2. Tablo: Sarayda taht odası, Vezir, Mihrace, Soytarı, Haberci, Uzun, Orta, Kısa, Türkman, Hale, Muhafızlar, Cariyeler, Dansözler

2. Perde:

3. Tablo: Perde önü, Rejsör, Rejisör Muavini, Dekorator, Operatör,
4. Tablo: Kayalıkların kenarı, Erkek, Kadın, Türkman
5. Tablo: Kızılderililer'in karargâhı, Bayram, Tosun, Türkman, Cellatlar, Kızılderililer
6. Tablo: Türkman, Erkek, Kadın
7. Tablo: Perdenin önü/ Memur, Dansçılar, Koro

Perde ve Sahne Bölümlemesi: 2 perde, 8 tablodan oluşmaktadır.

Olay dizisi: Hollywood’da çekilmesi planlanan “*Küçük Süvari*” adlı filmde oynayacak biri erkek diğeri kız iki çocuk oyuncunun arandığının ilan edilmesi ile oyun başlar. Amerika’dan gelen memur, sınava başvuran iki çocuğu (Hale ve Türk) sınav yapar. Onlara ülkelerinde çocuk tiyatrosu olup olmadığını sorar. Ardından izledikleri ve akıllarında kalan bir çocuk oyununun dansını yapmalarını ister. Soruları eksiksiz yanıtlayan ve dans gösterilerinde başarılı olan Hale ve Türk Hollywood’ a gitmek için hazırlık yaparlar. Bu esnada bilinmeyen bir ülkenin Sultanı için (Mihrace) eğlenceler düzenlenmekte fakat Sultan hiçbirinden hoşnut kalmamaktadır. Sultanın huzuruna kabul ettiği üç kardeş (Bahut, Rahut ve Cahut) Sultanı mutlu edebilmek için uzak diyarlardan geldiklerini söylerler. Bu üç kardeşi huzuruna kabul eden Mihrace üç kardeşten marifetlerini sergilemelerini ister. Üç kardeşin Hale ve Türk’ün yolculuk yaptığı gemiyi görmeleri ve onları saraya getirmeleri ile Hale ve Türk kendilerini bir anda Mihrace’nin sarayında buluverir. Mihrace için dans gösterilerini sergilemeleri ve Mihrace’nin özlediği mutluluğa kavuşması ile 1. perde son bulur.

2. Perde Rejisör ve çalışanlarının çekimle ilgili hazırlıklardan bahsetmeleri ile başlar. Kızılderililer tarafından kaçırılan genç kızı (Hale’yi) kahraman Türk çocuğu Türkman’ın (Küçük Süvari’nin) nasıl kurtarıldığını konu alan filmde bir aksilik yaşanır. Vahşilerin reisini oynayan oyuncu rahatsızlanmıştır. Onun yerine Aşçı Tosun, onun yardımcısı rolünde de bahçıvan Bayram rol alır ve başarılı olurlar. Kızılderililer’in elinden kızı kurtarması ile son bulan filmin çekimi başarılı geçtiği için film şirketi bir eğlence düzenler ve mutlu bir son ile oyun sona erer.

Geniş Özet

Çocuk Opereti olarak tanımlanan oyun bir dans gösterisi ile başlar. Sağlı sollu sahneye girip dans eden kız oyuncular ellerinde bir ilan tahtasıyla sahneye gelip, ilanı seyircinin okuyacağı şekilde bir baştan bir başa gezdirirler. İlanda *Küçük Suvari* filminde oynayabilecek biri bay diğeri bayan iki küçük oyuncu arandığı, adayların sınava tabi tutulup seçileceği ibaresi bulunmaktadır. Bu iş için Amerika'dan gelen memur sahnenin önünde durup, orada bulunma maksadından, özü sözü bir olan Türk insanına ne kadar hayran olduğundan bahseder. Bu esnada yanına Hale ve Türkman isimli iki çocuk gelir. Sınava girmek istediklerini söylerler. Çocuklara ülkelerinde çocuk Tiyatrosu hakkında bilgilerinin olup olmadığı varsa bu oyunların yazarlarını ve bestekârlarının bilip bilmediklerini sorar. Ardından izledikleri çocuk oyunlarından danslı müzikli bir sahneyi canlandırmalarını ister. İki çocuk da bildikleri bir parçayı söyler ve başarılı olurlar. Memurun aradıkları artistleri bulduklarını, bu toprakların onlarla iftihar ettiğini söylemesinin ardından çocuklara yolculuk (Hollywood' a gitmek için) için hazırlanmaları gerektiğini belirtir. Hale yanında bahçıvanları Bayram Eker'i, Türkman yanında aşçıları 'Tosun Pişirir'i götüreceğini açıklar.

Türkman ve Hale hazırlıklarına devam ederlerken, sahnede uzak bir ülkenin Sultanı ve veziri görülür. Çeşitli dans gösterileri yapılmış fakat Sultan bu gösterilerden memnun kalmamıştır. Soytarısı onu güldürmek için çeşitli gösteriler yapar fakat Mihrace bundan da memnun kalmaz. Bu esnada içeri bir haberci girer ve şehirlerine kılık kıyafetleri farklı üç kişinin geldiğini, hiç gülmeyenleri güldürebilecek marifetlere sahip olduklarını söyler.

Sultan onları sarayına davet eder. Bahut, Rahut ve Cahut adlı üç kardeş Uzun, Orta ve Kısa olarak tanındıklarını, doğarken eksik dünyaya geldiklerini ancak birbirlerini tamamlayarak var olduklarını söylerler. Uzun uzak diyarları görmekte, Orta, Uzun'un gördüklerini işitmekte, Kısa ise Uzun ve Orta'nın görüp, işittiği şeyi bir el işaretiyle yanına getirebilme kabiliyetine sahiptir.

Mihrace Uzun'dan gözlerini uzaklarda gezdirmesini ister. Uzun bir vapur seyahatinde olan Hale ve Türkman'ın vapurunu gördüğünü söyler. Orta Türk ve Hale'nin konuşmalarına tanık olur. Kısa da Mihrace'nin isteği üzerine çocukları saraya getirir. Kendilerini birden bire Mihracenin sarayında buluveren Hale ve Türkman şaşkınlıkları geçince kendilerini tanıtır. İkisi de şarkı söyleyip dans edebilen artistler olduğunu söyler. Mihrace'nin isteği üzerine onu eğlendirmek için dans ederler. Dans etmeyi çok seven Mihrace de çocukların bu güzel dansına karşılık onlar için dans edeceğini söyler. Fakat dans esnasında Hale ve Türkman uyuyakalır. Mihrace seyircilere sessiz olmalarını işaret ederek perdeyi kapatır.

2. Perdenin başında film setinin kurulmakta olduğu ve çekim hazırlıklarının sürdürüldüğü görülür. Bir aksilik olur ve vahşilerin reisini oynayacak oyuncu rahatsızlanır. Reis rolüne Bay Tosun, Reisin yardımcısı nöbetçi rolüne ise; Bay Bayram getirilir. Reji asistanı az prova yapmalarına rağmen Tosun ve Bayram'ın ne kadar başarılı olduklarından övgü ile bahseder. Ardından Hale ve Türkman'ın oynadığı sahnelerin çekimi gerçekleştirilir. Kızılderililerin kaçırmış olduğu kızı (Hale) kurtaran Suvri, (Türkman) kızı ailesine teslim ettikten sonra Memur sahnede görünür ve sınavla seçilmiş olan çocukların çekimde başarılı olduklarını onların şerefine film şirketinin bir eğlence düzenlediğini, bu eğlenceye tüm seyircilerin davetli olduğunu belirtir. Bale gösterisinin ardından oyun sona erer.

Düşünce ve İletiler: Oyunda Türk ırkının başarı ve üstünlüklerine özellikle yurt dışında sergiledikleri üstün başarılarla vurgu yapıldığı göze çarpmaktadır. Gerek Amerika'dan gelen Memur'un oyuncu seçmeleri öncesi ve esnasındaki konuşmaları gerekse Yönetmen'in oyunun sonunda oyuncu olarak seçilen Hale ve Türkman'ı başarılarından dolayı övmesi yazarın dönemi içinde Türkiye'nin Amerika ile olan yakınlaşma ve ilişkilerinden etkilenmiş, bunu da çocuk izleyiciye başka ülkelerin gözünden ideal Türk insanının nasıl algılandığı ve yorumlandığı şeklinde betimlemeye çalışmıştır. Bunu yaparken de, çocuklara doğrudan empoze edici bir üslupta oluşturduğu göze çarpmaktadır.

Göze çarpan bu unsurların ilki Türk insanının başarı ve övgüsüdür ve bu övgü **siyasi sisteme yönelik bir ileti olarak** vurgulanmaktadır:

Memur: ... Özü sözü doğru insanlarınıza hayran oldum.⁸⁷

Rejisör Muavini: ...hayret, bu, türkler çok zeki insanlar⁸⁸

Oyunda evin işlerini gören bahçıvan ve aşçı arasında geçen konuşmalardan cahil kalmış bir halk kitlesinin varlığı vurgulanmaktadır. Cehaletin kötü bir şey olduğu hem **sosyal yaşama yönelik** bir ileti hem de **siyasi sisteme yönelik bir ileti** biçiminde karşımıza çıkmaktadır:

Bayram- Hani, yani affedersiniz, o yer çok uzak mıdır? (Amerika'yı kast etmektedir)

Memur- Uçakla üç beş günde gidilir...

Tosun- E öyleyse yakınmış.

Memur- Vapurlada yirmi sekiz otuz günde gidilir.

Tosun- ... sanki başka yeni bir dünya var orada..

⁸⁷ Kadri Ögelman, Artist Aranıyor,1.Perde,1. Tablo, s.1

⁸⁸ Ögelman, a.g.e. 2.Perde,3. Tablo, s.9

Memur- Çok doğru bizim ülkemizin bir ismidneyi dünyadır...

Tosun- Bunlarla daha fazla konuşacak olursak koca dünyayı ikiye bölecekler...

Memur- Tabi su ve kara olarak ikiye ayrılmıştır...

Bayram- Hani ya oldu olacak üçe taksim edin.

Türk- Biz değil amma..dünyanın üçte ikisi su biri kara olarak taksimini yapmışlar bile.

...

Hale- Avrupa, asya..afrika, amerika ve okyanuzya adlandırılarak beşe ayırmışlar.

Tosun- Çok doğru laf ettin bay Bayram(memura) affedersiniz küçükken okola gitmemenin cezasın şimdi çekiyoruz.. cahilliğimizin yüzün işte böyle her yerde mahcup oluyoruz..

Türk- Yine okuyabilirsiniz..

Hale- Öyle ya... yurdun her yerinde gece kursları açıldı, her gece gider bir saat okuyup çalışırsanız olur..

Tosun- Hay Allah razı olsun bunu düşünenlerden..

Türk- Bu yurdun büyükleri..

Sosyal ve Siyasi yaşama yönelik iletiler ile bezenmiş olan “Artist Aranıyor” oyunu adından da anlaşılacağı üzere, oyuncu seçmesi yapan Amerikan bir film şirketinin Türkiye’de yetenekli iki Türk çocuğu ile başarılı bir film çekmesini konu almaktadır. Türk’lerin başarı ve övgülerinin göz önünde bulundurulduğu bu oyunda iki başarılı Türk çocuğunun isimlerinin Hale ve Türkman olması gibi detaylar da Türklüğe övgü konusunda birer vurgu ya da pekiştireç olarak da görülebilir.

III. a. 2. f. Üç Hikâye

Yazarı: Ferih Egemen

Metnin yazılma tarihi: 1958

İlk sahnelenme tarihi: 1958

Yer aldığı sosyo politik, kültürel çevre: Cumhuriyet Dönemi

Metnin dili ve üslubu: Masallar ve masaldan çıkartılan kıssadan hisseler ile bezenmiş

Konu: Masallar ve masallardan çıkartılabilecek kıssadan hisseler

Öykü: Doğuda gözleri görmeyen bir hakan(Haluk) ve çok sevdiği oğlu Orhan yaşamaktadır. Bir gün saraya yabancı bir hekim gelir. Denizde yaşayan altın renkli bir balık olduğunu, onu öldürüp, kanının iki damlasını Haluk'un gözlerine sürülmesi gerektiğini, böylelikle Haluk'un gözlerinin yeniden görebileceğini söyler. Bunu da ancak oğlu Orhan'ın yapabileceğini söylemesi üzerine Haluk Orhan'ı o balığı bulması için görevlendirir. Yol boyunca Orhan'ın başından türlü olaylar geçer. En sonunda babası gözlerine, Orhan da onu mutlu edebilecek güzel bir eşe kavuşur.

Temel Düşünce: Yapılan iyilikler karşılıksız kalmaz, elbet bir gün değerini bulur.

Hedef kitlesi: İlköğretim öğrencileri

Oyun kişileri: Haluk (Elmalar Diyarı'nın Hakanıdır. Ailesini kaybedince amcasının yanında yaşamaya başlar. Cesur, zeki ve akıllı biridir.)

Dilruba (Önceleri 2. Hakan'ın cariyesi iken Haluk'un onu kurtarması ile özgürlüğüne kavuşur ve Haluk ile evlenir. Orhan'ın annesidir. Güzel sesli, güzel bir kadındır)

Orhan (Haluk'un oğlu Şehzade, İyi eğitilmiş, uzak ülkeleri merak eden, akıllı, yetenekli, vicdanlı bir gençtir)

Yakup (Molla Yakup Orhan'ın lalasıdır. Bilgili, usta bir öğretici olan lala emekliliğe ayrılmaktadır)

Memiş (Kurnaz, yalnızca kendini düşünen bencil bir gezgindir)

Karanfil (Orhan'ın 2. Lalasıdır. Bilgili, görgülü bir hocadır)

Gülnehal Sultan'ın kardeşleri (Osman, Süleyman), Nedimeler, Vezir, Mihriban, Zarife Bacı, 1., 2. Nöbetçi, Münadi(Haberci), Saray halkı ve rakkaseler, Asker, Yüzbaşı, Gülmez Sultan, Yabancı, Bil bakayım(Altın renkli balık)

Mekân- Kişiler (zaman):

1. Perde:

1. Tablo: Sarayın şark tarzında hazırlanmış bir salonu, Karanfil, Orhan, Nedimeler, Yakup, Vezir, Köle, Hakan, Dilruba, 1., 2., 3. Kız, Mihriban, Haluk, Zarife Bacı, 1., 2. Nöbetçi, Asker.

2. Perde:

1. Tablo: Hakan Haluk'un yatak odası, Hakan, Vezir, Orhan, Nöbetçi, Yabancı, Şehzade, Karanfil, Dilruba, Asker, Balık, Yüzbaşı, Sultan

3. Perde:

1. Tablo: Dağın eteğinde çam ağaçlarının çevrelediği bir meydan, Orhan, Memiş, Bilbakayım, Münadi, 1., 2. Nedime, Sultan

Perde ve Sahne Bölümlemesi: 3 perde ve 3 tablodan oluşmaktadır.

Olaylar Dizisi: İç iç geçmiş üç farklı masalın yer aldığı Üç Hikâye adlı çocuk oyununda gözleri görmeyen bir hakan ve onun gözlerinin neden kör olduğunun anlatılması ile başlayan oyun bir yolculuk öyküsü ile son bulur.

1. Perde: Doğu'da gözleri görmeyen bir hakan ve oğlu Orhan yaşamaktadır. Orhan iyi eğitimli bir genç olmasının yanı sıra uzak diyarları merak etmekte ve oraları görmek için gitmenin bir yolunu aramaktadır. Hakan'ın ise gözlerinin neden görmediğini Karanfil isimli lala ile konuşmalarından anlarız. Ailesini kaybedince amcasının yanına yerleşen hakan (Haluk) amcasının yasakladığı havuzlu bahçeye girmiş ve orada gördüğü bir cariyeye aşık olmuştur. Tesadüfen amcasının kendisine eş olarak seçtiği, fakat amcası ile evlenmek istemeyen cariye, Haluk'un âşık olduğu cariye yani Dilrüba'dır. Amcası onun buyruğuna uymayarak bahçeye girmeyi başaran cesur genci ödüllendireceğini, gözdesi olan Dilrüba'yı azat edip o genç ile evlendireceğini söylemiştir. Hakan (Haluk) tam odaya girdiği esnada amcası birden rahatsızlanır. Tahtını ve tacını Haluk'a bırakarak, Dilrüba ile evlenmesini salık verir.

2. Perde: Saraya türlü hekimler gelmekte fakat hiçbirisi Hakan'ın gözlerine bir çare bulamamaktadır. Bir gün saraya yabancı bir hekim gelir. Hakanı muayene ederken alındaki yara izini fark eder. Denizde yaşayan altın renkli bir balık olduğunu, onu öldürüp, kanının iki damlasını hakanın gözlerine sürülmesi gerektiğini bunu da ancak oğlu Orhan'ın yapabileceğini söyler. Hakan Orhan'ı o balığı bulup öldürmesi için görevlendirir. Böylelikle Orhan uzun zamandır uzak diyarlara gitmek için aradığı fırsatı yakalamış olur. Orhan balığı yakalar fakat canına kıyamaz ve onu azat eder. Bu habere öfkelenen Hakan oğlunu saraydan kovar. Annesi Dilrüba ise dayanamaz ve oğluna bir kese altın vererek onu saraydan yolcu eder. Orhan bu defa ikinci kez yollara düşer.

3. Perde: Orhan ormanda yürürken karşısına Memiş isimli biri çıkar. O da kendisi gibi bir gezgindir. Memiş ismi Orhan'a bir hikâyeyi çağrıştırır. Orhan bu hikâyeyi anlattıktan sonra bu defa da karşısına "Bil Bakayım" isimli bir yabancı çıkar. Rüyalar Ülkesi'nin Sultanı'nın kızını evlendirmek için talipler aradığı fakat taliplerin bir türlü başarılı olamadığı gibi, canlarından da olduğunu duymasının üzerine Orhan şansını denemek istediğini söyler. Bil Bakayım isimli kişi Orhan'a yardım eder. Oyunun sonunda bu kişinin aslında bir zamanlar canını bağışladığı altın balık olduğu anlaşılır. Altın balık Orhan'a babasının gözlerini iyileştirecek bir iki damla kanının bulunduğu şişeyi uzattıktan sonra denizlere geri döner. Orhan'ın güzel sultanına bütün bunların kötü bir rüya olduğunu bir daha böyle kötü şeyler yaşamayacaklarını söylemesi ile oyun mutlu bir şekilde sona erer.

Geniş Özet

Doğu'da bir ülkede gözleri görmeyen bir Hakan (Haluk) ve çok sevdiği oğlu Orhan bir sarayda yaşamaktadır. Orhan artık büyümüş, eğitilmiş bir şehzadedir. Hakan (Haluk) Orhan'ı çok iyi bir şekilde eğittiği ve artık görevini tamamladığını düşündüğü lalasını emekli etmeye karar verir. Lala Yakup, öğrencisi Orhan ile vedalaşırken, Orhan lalasına uzak diyarları merak ettiğini, oralara gidip, görmek istediğini söyler. Orhan, babasının görmeyen gözlerine bir derman bulur ise babasının ona uzak diyarlar gitmesi için izin verip vermeyeceğini sorar. Lalası ona, asıl gözleri açıldıktan sonra Hakanın oğlunu yanında daha çok görmek isteyeceği cevabını verir. Orhan gitmeden önce yeniden görüşmek istediğini söyledikten sonra Lala odadan çıkar. Ardı sıra içeri giren vezirden Orhan, lalası için aşçıbaşından güzel yemekler yapılmasının rica edilmesini ister ve uyumak için odasına çekilir.

Karanfil isimli bir diğer lala ise salona gelip çok çalıştığı, yorulduğu için hayıflanır. Bu esnada Hakan salona gelir ve Lala Karanfil ile biraz dertleşmek istediğini söyler. Karanfil'e gözleri görmediği için çok zgn olduğunu, ölmeden biricik oğlu Orhan'ı bir kerecik olsun görmek istediğini söyler. Karanfil'in Hakan'a gözlerinin neden kr olduğunu sormasının zerine Hakan görme yetisini nasıl kaybettiğini anlatmaya başlar. Hakan (Haluk) anne ve babasını kaybettikten sonra amcasının yanında yaşamaya başlamış, 18 yaşına geldiğinde ise amcası tarafından havuzlu bahçeye girmesinin yasaklanmıştır. Bir gece dayanamayıp bütün tehlikeleri göze alan Hakan (Haluk) havuzlu bahçeye girer... Bu sırada hakanın anlattıkları oyuncular tarafından canlandırılmaya başlanır. Dilirba (Hakan'ın şimdiki eşi, Orhan'ın annesi) ve birkaç cariyeye sahnede belirir. Dilirba hakanın amcasının (2. Hakan) huzuruna çıkacağı için çok mutsuzdur. Tanrıdan kendisine yardım etmesini ister. Bir oban ya da başka biriyle birlikte olmayı hakanın (2.Hakan) eşi olmaya yeğleyeceğini söylerken karşısına hakan (Haluk) ıkıverir. hakan (Haluk) ve Dilirba birbirlerine aşık olurlar. Bu esnada havuzlu bahçeye bir yabancının girdiği haberini alan nöbetçiler yabancını yakalamak için içeri girerler. Fakat Haluk'u yakalayamazlar. Hakan (2.Hakan) bir taraftan bahçeye giren yabancının yakalanmamasına fkelenirken, bir taraftan da birinin ona meydan okuyup, bunca tehlikeyi göze alıp zeki ve cesurca davranmasından dolayı yabancını ödüllendirmek, altınlara boğmak istemektedir. Hatta o kişiye bulursa Dilruba'yı azad edip o kişi ile evlendireceğini söyler. Arkasından huzuruna kabul ettiği yiyeni Haluk, Gülnihal Sultan'ın iki kardeşi salona girdikten sonra 2. Hakan rahatsızlanır ve yanına yiğeni Haluk'u çağırır. Tahtını ve tacını ona bıraktığını söyleyip, Dilirba'yı azat edip onunla evlenmesini salık verdikten sonra borular çalınır ve perde kapanır.

2. Perdenin başında Hakan Haluk'un yatak odasında Vezir, Şehzade Orhan ve maiyeti bulunmaktadır. Yeni hekimler bulunmuş, Hakan muayene edilmiştir fakat gözlerine bir çare bulunamamıştır. Orhan bir gün ümitlerinin boşa çıkmayacağına inandığını söylemesinin üzerine içeri giren nöbetçi, dışarıda hekim olduğunu söyleyen bir yabancının hakanın huzuruna kabul edilmeyi beklediğini söyler. Huzura kabul edilen bu hekim hakanı önce muayene eder. Muayene esnasında hakanın alnında bir iz olduğunu fark eder. Bunu duyan Hakan, hekim ile yalnız kalmak istediğini belirtir. Maiyeti ve diğerleri çıktıktan sonra hekim Hakan'ın yeniden görebilmesi için denizde yaşayan altın renkli bir balık olduğunu, onu öldürüp kanını gözlerine sürerse yeniden görebileceğini söyler. Hakan huzuruna oğlunu ve vezirini çağırır. Yabancı hekimin yalnızca o balığı şehzade Orhan'ın bulup öldürmesi gerektiğini söylemesinin üzerine Orhan'ı hekimin bahsettiği balığı bulması için görevlendirir. Orhan ailesiyle vedalaşıp yola koyulur. Hakan ve Dilirüba havuzlu bahçede dolaşırken içeri Orhan'dan Vezire bir mektup getiren asker girer. Mektupta Orhan hala balığın peşinde olduğunu, dalgalarla mücadele edip yola devam ettiğini yazmaktadır. Vezir mektubu okuduktan sonra sahneden çıkar. Ardından yanında askerlerle sahilde uzakları seyretmekte olan Orhan görülür. Orhan neşeli şarkılar söyleyen bir grup balıkçının ona doğru yaklaştığını görür. Balıkçılar Şehzade Orhan'ın ayaklarının dibine ağlarına takılıveren yarısı balık yarısı insan şeklindeki bir yaratığı bırakıverirler. Bu şehzadenin aradığı altın balıktır. O kadar güzel ve büyüleyicidir ki şehzade ona kıyamaz ve onu kendi ülkesine gitmesi için azat eder. Balık şehzadeye teşekkür edip derin sularda kaybolur.

Şehzade Orhan saraya varmadan önce babasına bu durumun bildirilmesi gerektiğini düşünür ve saraya haber yollar. Saraya haber getiren askerin olanı biteni anlatmasının üzerine hakan oğlunun bu davranışına çok kızar ve onu evlatlıktan reddeder. Saraya geri dönen Orhan babasının onu evlatlıktan reddettiğini öğrenir. Artık sarayda kalmasının bir anlamı olmadığını düşünen Orhan annesi ile vedalaşır, annesi Sultan Dilruba'nın verdiği bir kese altınla yola koyulur.

3. Perdenin başında Orhan ormanın derinliklerinde kendi kendine konuşurken görülür. Saraydan ayrılalı tam 84 gün olmuş, ailesini çok özlemiştir. Derken bir ses duyar ve bir ağacın arkasına gizlenerek beklemeye başlar. Gelen, Memiş adında bir gençtir. Memiş, uzun zamandır yürümekten yorulmuş, oldukça acıkmış ve kendisinin uşağı, kölesi olabileceği bir efendi aramaktadır. Tam yere uzanıp uykuya dalacağı sırada Orhan saklandığı yerden çıkarak Elmaslar Diyarı'nın Hakan'ı olarak kendisini tanıtır. Memiş'in kendisinin yolunu kaybeden bir gurbetçi olduğunu, ona yol gösterebilecek bir efendi aradığını söylemesinin üzerine Orhan onu hizmetine alır. Birlikte Orhan'ın torbasındaki yiyecekleri yerler. Orhan Memiş isminin kendisine bir masalı anımsattığını söylemesinin üzerine, Memiş masalı anlatması için ısrar eder. Orhan'ın anlattığı masalda uzak diyarlarda iki oğlu olan bir hakanın yaşamaktadır. Hakanın oğullarından birinin adı Memiş, diğerinin ise İbiş'tir. Hakan bir gün iki oğlundan da Kaf Dağı'nın ardında bulunan elmayı bulup getirmesini ister. Bunun üzerine iki çocuk yola koyulur. İbiş kendisinin büyük olduğunu, büyükler ne isterse küçüklerin yapması gerektiğini bunun için de ikisinin birden aramasındansa Memiş'in elmayı bulup gelmesinin uygun olacağını söyler. Çaresiz yola koyulan Memiş türlü zorluklarla elde ettiği elmayı abisine getirip verir. Birlikte saraya döndükten sonra İbiş, babasına elmayı kendisinin bulduğunu anlatır.

Fakat elmanın Kaf Dağı'ndan geldiğine ikna olmayan hakan elmayı doğruca havuza fırlatır. İbiş elmanın havuza atılmasına kayıtsız kalırken, Memiş hemen havuza atlayıp, bulmak için türlü zahmetler çektiği elmayı havuzdan çıkardıktan sonra babasına uzatır. Böylelikle Hakan, gerçekten elmayı kimin bulup geldiğini öğrenmiş olur ve Memiş'i ödüllendirir. Masalın ardından Orhan Memiş'e biraz uyumalarının iyi olabileceğini söyler. Memiş'in, anlattığı masaldan hiçbir ders çıkartmadığını gören Orhan, onu bir kere daha denemek ister. Çantasından çıkardığı bir elmayı Memiş'in başucuna koyar ve uyuyormuş numarası yapar. Elmayı fark eden Memiş, bir elmayı paylaşmak için efendisi Orhan'ı uyandırmaya değmeyeceğini düşünerek elmayı kendisi yer. Bu denemesinde de annesine hak verdiğini, yiyeceğini paylaşmayan kişi ile arkadaş olunmaması gerektiğini düşünen Orhan Memiş'i orada bırakıp yürümeye başlar. Karşısına “Bil bakayım” adında bir yabancı çıkar. Fakir ama kültürlü bir genç olan Bil Bakayım ile Orhan aynı anda farklı yönlerdeki iki yolun nereye çıktığını birbirlerine sorarlar. Sonrasında seçtikleri bir yoldan birlikte gitmeye karar verirler. Bil Bakayım, bu yolun içinde vahşi hayvanları barındırdığını fakat geçmeyi başaran kişilerinde sonunda zenginliği ve refaha kavuştuğunu söyler. Bil Bakayım, bütün bunları yolda karşılaştığı bir ihtiyardan öğrendiğini belirtir. Birlikte ormandan geçmeye karar verirler. Aralarında kimin önden gideceğini belirlemek için kura çekerler. Orhan önde, Bil Bakayım arkada yola koyulurlar. Karşılıklarına bir münadi (haberci) çıkar. Rüyalar kentinin biricik kızına bir eş aday arandığı, fakat şimdiye kadar talip olan delikanlıların hiç birinin başarılı olamadığı gibi, canlarından da olduğunu duyurur. Orhan bu tehlikeli oyuna girmek istediğini söyler. Bil Bakayım da onu yalnız bırakmak istemediğini, onunla birlikte saraya geleceğini söyler. Birlikte saraya gelirler ve sultanın huzuruna çıkarlar.

Sultan, Orhan'ın da diğer zavallı delikanlılar gibi ölmesini istemediği için, Orhan'a kaçıp canını kurtarması gerektiğini söyler. Orhan bunu kabul etmez ve Sultanı üzen bir şeylerin olduğunu, bu üzüntünün de sebebini bulması gerektiğini düşünürken, sultanın odasında sedirin altında Bil Bakayım'ı elinde kılıcı ile bulur. Bil Bakayım, Orhan'dan kendisi ile her şeyi paylaşması gerektiğini bunun içinde kılıcı ile Sultanı ikiye bölüp paylaşmaları gerektiğini söyler. Bunu dedikten sonra büyük bir yılan belirir ve Bil Bakayım yılanı ikiye parçalayıp, Orhan'ın önünde diz çöker. Orhan'a bunu yapmak zorunda olduğunu, yapmasaydı onun da hayatının diğer delikanlılar gibi tehlikeye girebileceğini, kendisinin aslında bir zamanlar canını bağışlandığı Altın balık olduğunu söyler. İçinde babası Hakan'ın gözlerini iyi edecek olan birkaç damla kanının bulunduğu şişeyi Orhan'a uzatır ve ardından denizlere geri döner. Bu olaylar olurken baygın halde yerde uzanan Sultan kendisine gelmekte, olup bitene bir anlam vermemektedir. Orhan'ın sultanına bütün bu yaşananların kötü bir düş olduğunu, bundan sonra onu hiç yalnız bırakmayacağını söylemesi ile oyun sona erer.

Düşünce ve İletiler: Oyun içinde anlatımın kullanıldığı ana öykünün içinde, iki farklı öykünün de geçtiği bu oyunda masalsı anlatım ve öğelerin yanı sıra, kıssadan hisselerin ve öğüt içeren tanımlamaların da bulunduğu görülmektedir. Yazarın metnin iletilerini çıkarımlar ve kıssadan hisseler ile çocuklara doğrudan empoze edici bir üslupla ulaştırılmayı tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Örneğin; Orhan'ın 1. perdenin ilk sahnesinde lalası Yakup'a uzak diyarlara gitmeyi çok istediğini; fakat buna babasını nasıl ikna etmesi gerektiğini bilmediğini söylemesi üzerine lalası ona;

Yakup- Bir şeye kuvvetle inanmak, istemek o şeyin olması demektir. ⁸⁹diyerek öğüt verdiği görülmektedir.

Yine Orhan'ın 3. Perdede karşısına çıkan Memiş'e isminden hareketle anlattığı masalın sonunda kıssadan hisse çıkarttığı, öğüt verici sözlerde bulunduğu görülmektedir:

Orhan- Ben söyleyeyim öyleise zahmet çekmeden elde edilenin kıymeti bilinmez alın teri ile elde edilen küçük bir elma bile olsa milyonlar değerindedir. İbiş zahmet çekmediği için babasının vaat ettiği altınları kaybetmiş tembelliğinin cezasını çekmiş onun için daima çalışmalı didinmeli kazanılanın kıymeti bilinmelidir. ⁹⁰

Anlattığı masaldan Memiş'in ders çıkartmadığını düşünen Orhan bu defa da uyurken Memiş'in başucuna bir elma koyarak onu test eder. Elmayı bulan Memiş'in, Orhan'ı uyandırmayıp elmayı tek başına yemesi üzerine Orhan yine öğüt verici nitelikte konuşur:

Orhan- Yazıkki anlattığım hikayeden ibret almadı dur bakayım onu bir daha deniyim (usulca kalkar taşıdığı başka bir torbadan bir elma çıkarır Memiş'in yanına bırakır kendisinde gidip eski yerine uzanır uyumuş gibi yapar Memiş bir müddet sağa sola döner sonra yerinde doğrulur elmayı görünce sevinçle Orhan'a göstermiye hazırlanır sonra vazgeçerek

Memiş- Bir elma için uyandırmaya değmez hemde küçük bir şey onu ortasından bölersem bana bir şey kalmaz iyisini o görmeden ben yerim olur biter.

⁸⁹ Ferih Egemen, **Üç Hikaye**, s.2.

⁹⁰ Egemen, a.g.e.s. 20

Orhan- Annemin hakkı varmış sofrana oturmıyan yiyeceğini seninle paylaşmıyanla arkadaş olma demişti bu tecrübe kâfi geldi daha fazla vakit kaybetmeden ondan uzaklaşmalıyım zavallı Memiş halbuki seni sevmeye başlamıştım sen bir elmayı benimle paylaşamadın al ben sana hepsini vereyim (torbadan çıkardığı elmaları oraya bırakır) Allahaismarladık⁹¹

Yine, Rüyalar Ülkesi Sultanı'nın kızının da mutsuzluğunu dile getirirken mutluluk ile ilgili öğüt verici nitelikte konuştuğu görülür:

Sultan- Saadet para ile satın alınmaz o karşılığı beklenmeden yapılan iyi hareketlerin ruhta duyurduğu manevi zevktir.⁹²

Anlatılardan çıkartılacak olan kıssadan hisseler olaya tanık olan ya da olmuş bir olayı dinleyen kişilerin kendi hayal güçleri ve kendi yaşantıları gereğince öznel bir çıkarımda bulunmalarını engellemektedir. İzleyicinin düşünmesi ve çıkarımda bulunmasını öteleyerek, düşünülmüş, hazır bir veriyi aktarma eğilimi görülmekte bu da oyunda tercih edilen anlatılar içinde masalsi öğeler kullanılması ile gerçekleştirilmektedir.

⁹¹ Egemen.a.g.e.s.21

⁹² Egemen.a.g.e.s.23

SONUÇ:

Bu çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır: 1935-1960 yılları arasında Türkiye'nin sosyal, siyasal ve ekonomik yapısı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulan çocuk tiyatrosunun kuruluş ve gelişme süreci, Didaktizm kavramı ve tanımı, 1935-1960 yılları arasında İ.B.B.Şehir Tiyatroları'nda sahnelenen yerli çocuk oyunlarının didaktizm bağlamında incelenmesi.

Çalışmanın ilk bölümünde Tanzimat döneminde yapılan yenilikler ile, Batılılaşma yolunda atılan ilk adımlar ve bu yeniliklerin Osmanlı'nın yıkılması ve ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması sürecinde olumlu bir alt yapı oluşturduğu aktarılmaktadır. Bu bölüm incelendiğinde Cumhuriyet'in ilanı ile çağdaşlaşma yolunda en önemli adım olan rejimsel değişiklik ve onun paralelinde gerçekleştirilen inkılâplar karşımıza çıkmaktadır. Tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması, şapka kanunu, uluslararası saatin ve takvimin kabulü, medeni kanunun hazırlanıp yürürlüğe girmesi, harf inkılâbı ve bu inkılapların sosyal yaşamdaki izlerinin kültür-sanat- eğitim alanında da sürdürüldüğü bulgulanmıştır.

Farklılıkların aynı potada eritilmesiyle, Türk toplumunun devlet sistemine kısa sürede uyum sağlayabilmesinin bu yönde eğitilecek taze beyinlere bağlı olduğu, bunun içinde en etkili kitle iletişim aracı olan tiyatro ile yeni kuşaklara ulaşmanın ve onları eğitmenin doğru olacağı fikri tartışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Cumhuriyet ideolojisinin Türk Tiyatrosu'nun üzerinde hem yeni oyun metinlerinin oluşturulması hem de seyircisini yetiştirmesi bakımından nasıl bir etki yarattığına değinilmektedir.

Geleneksel tiyatro yapısına aşına olan seyircinin göstermeci olan tiyatro biçiminden kopartıldığı ve batılı anlamda bir tiyatro yapısının benimsetilmeye çalışıldığı sürecin ele alındığı bu bölümde sistemin sanat üzerindeki etkisine değinilmiştir. Sanatın yüzyıllardan beri olduğu gibi ideolojinin bir üretimi olduğu ve kendi istekleri doğrultunda bir sanatsal ortamın oluşturulmasını desteklediği bulgulanmıştır.

Bunu takiben İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulan çocuk tiyatrosu'nun kuruluş süreci ele alınmıştır. Türkiye'de Çocuk tiyatrosunun kendi başına bir tür olarak kabul edilmesinin rejimsel bir tutumun ışığında öncelendiği ve şekillendiği saptanmıştır.

Yeni rejimin kültür ve eğitim politikalarının çerçevesinde Didaktizm kavramının tanımlanması ve kavramın oyun örneklerini incelerken hangi başlıklar altında ele alınacağı vurgulandıktan sonra bu kavramın, kurulduğu döneminin düşünsel yapısının ve didaktik bir söylemle sahnelenen yerli çocuk oyunlarına yansıdığı gözlemlenmiş, bu bulgular seçilmiş olan yerli çocuk oyunlarından örneklerle ispatlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde İlk Dersimiz Tiyatro, Gülmeyen Çocuk, Mavi Boncuk, Uçman Yalçın, Artist Aranıyor ve Üç Hikaye adlı oyunlar kaleme alınma ve sahnelenme sırasına göre incelenmişlerdir. Oyun özetlerinin yapıldığı bu çalışmalarda metin incelemeleri esnasında bulgular didaktik yapılar kaynaklarından birebir alınmış ve her oyun incelemesinin sonunda genel bir değerlendirme yapılmıştır.

İncelenen oyunlarda öğreten bir rol model olarak karşımıza çıkan tiyatro hocası, oyunlarda sık sık rastlanılan alegorik figürler, atasözleri/ deyimler didaktik yapının birer alt başlıkları olarak değerlendirilmiş ve tablolaştırılmıştır. Bu başlıklar belirlenen ileti türlerine (Bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti, Siyasi sisteme yönelik ileti, Aile kurumuna yönelik ileti, Sosyal yaşama yönelik ileti) göre de alt başlıklar halinde -tablo içinde- ayrıca değerlendirilmiştir. Ayrıca bazı dönem içinde gerçekleştirilen ilke ve inkılâplar da ileti türlerine göre sınıflandırılmışlardır. İncelenen 6 yerli çocuk oyununda tabloya göre toplam;

110 tane atasözü/ deyim kullanılmıştır. Bunlardan; 59 tanesi bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti, 1 tanesi siyasi sisteme yönelik ileti, 2 tanesi aile kurumuna yönelik ileti, 47 tanesi sosyal yaşama yönelik ileti, 1 tanesi hem siyasi sisteme hem de aile kurumuna yönelik ileti, 1 tanesi de hem bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti hem de Sosyal yaşama yönelik ileti olarak değerlendirilmiştir.

24 alegorik figür kullanıldığı, bunların tamamının sosyal yaşama yönelik iletiler içerdiği saptanmıştır.

3 oyunda tiyatro hocasının yer aldığı ve çoğunluğu sosyal yaşama yönelik olmak üzere bir yerde hem bireysel ve toplumsal ahlaka, hem siyasi rejime yönelik hem de sosyal yaşama yönelik ileti sunduğu gözlemlenmiştir.

Ayrıca 7 tane bireysel ve toplumsal ahlaka yönelik ileti, 6 tane sosyal yaşama yönelik ileti, 14 tane de siyasi rejime yönelik ileti saptanmış ve değerlendirilmiştir.

Kitlelere ortak bir hazzın ve coşkunun paydaşı olma imkân tanıyan tiyatro, seyircide yalnızca duygusal değil düşünsel bir edimin de gerçekleştiği bir sanat türüdür.

Toplumsal bir görev üstlenen tiyatro, geniş kitlelere doğrudan ulaşma şansı olan en etkili görsel sanat türü olması sebebi ile içinde bulunduğu döneminin ideolojik yapısının bir şekilde taşıyıcısı ve sözcüsü olagelmıştır. Bu çerçevede ele alınca yeni bir ideolojik altyapı kurma eğiliminde olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kendi varoluş serüvenini ulusal bir bilinç yaratarak meşrulaştırdığı ve bu bağlamda attığı her adımda ideolojik söylemin yansındığı gerçeği ile karşı karşıya kalırız.

Yeni rejimin köktenci değişimi sağlaması adına değişikliklerin hızla yapılma politikası, çocuk oyunlarının yazım aşamasında didaktik bir üslubun benimsenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Az zamanda birçok yeniliği ve değişimi halka kabul ettirme amacı güden devrimin şekillendirdiği tiyatro anlayışı beraberinde hedefine doğrudan ulaşan, birçok şeyi en kısa sürede benimseten bir yapıyı da beraberinde getirmektedir.

Çocuk tiyatrosunun kurulma amacının aslında yeni kurulmakta olan bir devletin siyasi politikasını pekiştirmek ve genç kuşakları cumhuriyet rejiminin isterleri doğrultusunda yetiştirmek olduğu ortaya konmuştur. Çocuk oyunlarında bu amaçla ulusal bir kimlik, aidiyet duygusu, ideal bireyler yetiştirme kaygısı, toplum düzenine, yasalara, milli ideolojiye uyumlu birer vatandaş yetiştirme arzusu, milli duyguları güçlü kılma ve kimlik oluşturma hedeflerinin öncelendiği gözlemlenmiştir.

Milli bilincin oluşturulma hedefinin öncelendiği bu süreçte ise sanatın, özellikle de tiyatrunun özgün ve özgür bir üretim aracı olması gerekirken koşullanan ve kısıtlanan bir yapıya dönüştüğü saptanmıştır.

Bu noktadan hareketle özellikle çocukların hayal dünyalarının hazır bazı kalıp tanım ve yönlendirmelerle didaktik bir yapı ve çerçeve içinde koşullandırıldığı incelenen metinlerde gözlemlenmiştir. Oyunlarda belli kıssadan hisseler, atasözleri, değimler vb. kalıp tanımlar, alegorik figürler eşliğinde sunulan kavram ve tanımların çocukların hayal dünyalarını kısıtlayarak yönlendirme ve saptama dolu bir dünya sunduğu incelenen örnek metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Görsel ve işitsel bir uyaran zenginliği sağlaması ile seyircisinin imgelem dünyasını zenginleştireceği yerde tanım, kalıp tasvirler ile çocuğun hayal gücünü kısıtlamakla kalmamış, kendinden sonraki çalışmalara da üslup açısından didaktik bir yorumla yaklaşılmaması bağlamında emsal teşkil etmiştir.

ÖNERİLER:

İçinde bulunduğu dönemin sosyo-politik yapısı ve yazılan eserler eleştirel bir okuma ile ele alınmışlardır. Dönemin koşullarının, biçimlendirdiği sanatın kendi özüne uygun bir biçim geliştirdiği gözden kaçmamış, çocuk tiyatrosunda asıl olması gerekene ışık tutması açısından bundan sonra yapılacak olan çalışmalara kaynak olması umulmaktadır. Sanatın mevcut ideolojilerin birer taşıyıcısı olarak görüldüğü özellikle de, yeni bir siyasi rejimin yetiştirilen nesillerin eğitilmesinde sanatı tiyatroyu bir araç olarak kullandığı sonucuna varılmıştır. Sanatın bir ideolojinin üreticisi olmasının olumlu ve olumsuz sonuçlarının altı bir kere daha çizilmiştir. Bu çalışma bir diğer önemli kurumsal yapı olan ve devlet desteği alarak kurumsal anlamda tiyatro gerçekleştiren Devlet Tiyatroları içinde de gerçekleştirilebilir. Şehir Tiyatroları ile Devlet Tiyatrolarında 1935-1960 yılları arasında sahnelenen yerli çocuk oyunlarının didaktik yapıları incelenebilir ve örnek oyunlar üzerinden değerlendirilebilir. Günümüzde gerek özel tiyatrolar gerekse kurumsal bir çatı altında yapılan çocuk oyunlarının Türkiye’de çocuk tiyatrosu adına ilk çalışmaları yapan ve emsal teşkil eden Şehir Tiyatrolarının sanat politikasından, didaktik yapısından nasıl etkilendiği de ayrı bir tartışma ve araştırma konusu olabilir. Araştırma kocaman bir evren, uçsuz bucaksız. Elbette bu evrende yapılması hedeflenen her bir çalışma hem zaman, hem de teknoloji ve sosyal uyaranlar vb. etmenler ile sürekli biçimlenecek ve değişecektir. Yapılan bu çalışmanın bundan sonra yapılması çocuk tiyatrosu alanına yönelik yapılması hedeflenen çalışmalar küçücük de olsa bir katkı sağlaması umuduyla...

ÖZET:

Bu çalışma 4 ana bölümden oluşmaktadır. 1935-1960 yılları Türkiye'sinin Siyasal Yapısı, Ekonomik Yapısı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Bünyesinde Kurulan Çocuk Tiyatrosunun Kuruluş ve Gelişim Süreci, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Bünyesinde Açılan Çocuk Tiyatrosuna İdeoloji ve Didaktizm Bağlamında Sahnelenen Yerli Çocuk Oyunlarından Örneklerle Genel Bakış.

Çalışmanın birinci bölümünde Cumhuriyetin kuruluş süreci ve tarihsel gelişimi aktarılmaya çalışılmıştır. Bu gelişim incelendiğinde toplumsal değişimin çağdaşlaşma yolunda atılan adımlarla gerçekleştiği ortaya çıkmaktadır. Ardı sıra ilan edilen inkılaplar ile sosyal yaşama bir düzen getirilmeye çalışılmış; yapılan yenilikler, yeni ideolojinin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kendine yetebilen yerli bir ekonomi politikasını yani devletçilik politikasını benimsemiştir. Bir tarım ülkesi olan Türkiye Cumhuriyeti, bir yandan Osmanlı'dan miras kalan dış borçlarını ödemeye çalışmış, bir yandan da sanayi alanında çeşitli hamleler yapma gayreti gösterdiği fark edilmiştir. Ekonomik yapının sosyal ve siyasal yapı ile devingen bir bütünlük oluşturduğu, bu sürecin de sanatsal etkinliklere nasıl yansıdığıın alt yapısı kurulmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet rejiminin gerekli alt yapısal düzenlemeleri ekonomik, sosyal ve siyasal yapıda gerçekleştirdiği ardından sanatsal çalışmalar ile rejime yönelik tutumun pekiştirildiği göze çarpmaktadır. İdeal toplumu oluşturacak olan ideal bireylerin gerek eğitim gerekse sanat bağlamında yetiştirilmeye çalışıldığı bulgulanmıştır.

Kültürel kalkınma yolunda en önemli kitle iletişim aracı olan tiyatronun kullanıldığı, bu noktada da çocuk tiyatrosunun önemli bir konumunun olduğu açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde tezin incelenme konusunun ana başlığı olan didaktizm kavramının tanımı ile örnek olarak incelenen yerli çocuk oyunlarında bu kavramın kullanılma şekline değinilmiştir. Özellikle çocuklara yapılan tiyatronun neden bu yapıyı oyunlarda tercih ettiği, bu kavramı oyunların içinde hangi başlıklar altında (atasözleri, alegorik figür, Anlatıcı vb) kullandığı saptanmaya çalışılmıştır. Kendi sistemine uygun bir ulus yaratma amacı özellikle yeni kurulmakta olan çocuk tiyatrosu algısının oluşturulma sürecinde karşımıza öğretici ve tarif edici bir üslubun bilinçli tercih edildiğini çıkartmaktadır.

Son olarak ise; bu görüş ve incelemeler ışığında 1935-1960 yılları arasında İ.B.B.Şehir Tiyatrolarında sahnelenmiş 6 yerli çocuk oyunu didaktik bir çözümleme şeklinde analiz edilmiş, örnek metinler öz ve biçim açısından iki genel başlık olmak üzere incelenmiş son olarak da metinlerin eğitsel-öğretisel unsurları çözümlenip yorumlanmıştır. Her bir oyunun kendine ait tablosu yine belli başlıklar içinde oluşturulmuş son olarak tablolardan hareketle incelemenin sayısal analizi ve yorumu gerçekleştirilmiştir.

ABSTRACT

This paper contains four main sections. The political, social and economic structure of Turkey between 1935-1960 and the founding and development of the Children's Theatre of Istanbul Municipal Theatre. The ideology of the Children's Theatre which exists under the Istanbul Municipal Theatre and the investigation of the didactic structure of the local plays with examples.

In the first section, the establishment of the republic and its historical development are described. If we further investigate this development, we can see that the social development begins with the modernization of the society. With revolutions, the social life is regularized and it helped to spread the new ideology.

In the second section we talked about the statism of the Republic of Turkey and the idea of a local economical system which aims to create a self sufficient country. They tried to pay the external debts which were heritages from the Ottomans and besides they tried to make new investments in industry. The economical structure has a dynamic connection with the social and political structures and we will investigate how it affects the art activities. We can see that Turkey has made the regulations first on economic, social and the political structures and after that it has tried to encourage the system with the artistic activities. The ideal people who are going to create the ideal society are also trained with art. They use theatre as a cultural communication instrument and tried to show that children's theatre is a very important part of it.

In third section we will find the definition of the didacticism and the way of using it in the children's plays with examples. Especially the reasons for using didacticism in children's plays and the main ways of using it in the plays (proverbs, allegories, the storyteller etc.) We can discover that training and explaining detailed in children's plays is a conscious choice for to create a society which fits with the new system.

Under these investigations and opinions in last section we can find the analysis of six plays which are put on stage between 1935-1960 in the Istanbul Municipal Theatre and their evaluation considering the didactical elements. The plays are investigated in two main titles which are the substance and the form. And at the end we can find the educational analysis of the plays and some comments on them. Each play has a chart with its own titles and we can see the numerical results and interpretation of the charts.

KAYNAKÇA

Adem, Mahmut. “Eğitimin Kalkınmadaki Yeri ve Önemi” **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi** Cilt 13, Sayı 1, 1980.

And, Metin. “Çocuklar için Tiyatro ve Çocukların Tiyatrosuna Genel Bakış”, **Çocuk Tiyatrosu**, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 1979.

And, Metin. **Türk Tiyatrosu’nun Evreleri**. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.

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

Arıcı, Oğuz. “Tiyatronun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkisinin Kökleri Üzerine”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü**, Sayı:10, 2007.

Aşkun İnal Cem. “Atatürk İlkelerin Sanatçı Kişiliğinin Geliştirilmesinde Toplumsal İşlevleri Ve Eğitsel Yönleri”, **Atatürk ve Sanat Sempozyumu**, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi,1981.

Aydoğan, Kibar Evren Bolat, Sanat “Eğitimi ve Sanat Eleştirisi:Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği”, **Doktora Tezi**, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir, 2010.

Baykara, Tuncer . **Atatürk ve XX. Yüzyıl Türk Tarihi Araştırmaları**. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık 2006.

Berküren, Neşet. **Memiş’in Rüyası**. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi, 1935.

Cemal, Ahmet. **Sanat Üzerine Denemeler**. İstanbul: Can yayınları, Düşünce Dizisi:12, 2000.

Cansel, Erol. “Atatürk’ün Milliyetçilik ve Devletçilik Anlayışı” **Türk Kadınları Kültür Derneğince Düzenlenen Seminer Tebliğleri**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982

Croce Benedetto.“Sanat Nedir?” **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004.

Cumhuriyet’in 75 yılı Cilt 1.İstanbul :Yapı Kredi Yayınları, 1999

Comenius, Jan Amos. **Büyük Didaktika**. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1963.

Çetin, Hasibe. “Eğitimden İdealist Beklentiler Pragmatik Yaklaşımlar”, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi. Cilt 27, Sayı 2, 1994.

Dilik, Sait. “Atatürk Döneminde Sosyal Politika”, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Cilt 40, Sayı 1.1985

Doğan, İlyas. **Türkiye’de Tek Partili Dönemde Sivil Toplum**, Sosyal Bilimler Arastirma Dergisi (SBArD), Sayı 9,yıl 5, Mart, 2007

Egemen, Ferih. “Çocuk Tiyatrosu 9 Yaşında”, **Türk Tiyatrosu**, İstanbul Birinci Teşrin, No: 159, 1944.

Ertuğrul, Muhsin. “Perdeci Perde açılıyor” **Darülbedayi** No:6, 15 Birinci teşrin (15 Ekim) İstanbul: 1930.

Ertuğrul, Muhsin . **Darülbedayi** 1 İstanbul: Ocak 1935

Ertuğrul, Muhsin .“Moskova Notları Çocuk Tiyatrosu VII”, **Darülbedayi**, İstanbul: Darülbedayi, No:55, 1 Ocak 1935

Ertuğrul, Muhsin. **Benden Sonra Tufan Olmasın**, İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, Toplumsal Belgeler Dizisi,1989.

B. Franklin, **Çocuk Hakları**, İstanbul : Ayrıntı Yayınları, 1983.

Gander Mary J. / Gardiner, Harry W. **Çocuk Ve Ergen Gelişimi**, Yayına Hazırlayan.: Bekir Onur, Ankara: İmge Kitabevi, 2001.

Gevgili, Ali. **Yükseliş ve Düşüş**. Ankara: Altın Kitaplar Yayınevi, 1981.

Güvenç, Bozkurt. **Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları**. Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1994.

Gürbüz, Feyza. “Türk Edebiyatında Didaktik Eğilim” **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Ankara, 2008

Güvenç, Bozkurt. **Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları**, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1994.

İnal, Aşkun. “Atatürk İlkelerinin Sanatçı Kişiliğinin Geliştirilmesinde Toplumsal İşlevleri ve Eğitsel Yönleri”, **Atatürk ve Sanat Sempozyumu**. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi No:86, 1981.

İnalcık, Halil. Makaleler I. İstanbul: Doğu- Batı Yayınları, 2000.

Karaduman, Fethi. **Çöküş ve Doğuş Atatürk Devrimi, Osmanlı İmparatorluğundan Çağdaş Türkiye Cumhuriyetine**. İstanbul: Günizi Yayıncılık, 2006.

Katoğlu, Murat. “Cumhuriyet D6neminde Y6ksek K6lt6r6n Kamu Hizmeti Olarak Kurumlaşması”, **T6rkiye’de K6lt6r Politikalarına Giriş**. İstanbul Bilgi 6niversitesi Yayınları, 252, Haziran 2009.

Kazancı, Metin. “Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile ilgili son s6z”, İstanbul 6niversitesi İletişim Fak6ltesi Dergisi, 2006 Bahar

Kışlalı, Ahmet Taner .Kemalizm, Laiklik ve Demokrasi Ankara:İmge Kitabevi, 1994.

Kuyaş, Ahmet. “Yeni Rejim”, **Cumhuriyet’in 75 Yılı**, Cilt 1,İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1999.

Kuyumcu, Nihal. “Çağdaş Çocuk Tiyatrosu” **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İstanbul: İstanbul 6niversitesi, 1998.

K6çük, Kemal. **İlk Dersimiz Tiyatro**. İstanbul: İstanbul B6y6kşehir Belediyesi şehir Tiyatroları Arşivi, 1935.

K6çük, Kemal. **G6lmeyen Çocuk**. İstanbul: İstanbul B6y6kşehir Belediyesi şehir Tiyatroları Arşivi, 1935.

Koçak, Cemil. **Geçmişiniz İtinayla Temizlenir**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Kongar, Emre: **İmparatorluktan G6n6m6ze T6rkiye’nin Toplumsal Yapısı** İstanbul: Remzi Kitabevi,1997.

Mardin, şerif. **T6rk Modernleşmesi, Makaleler 4**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Mumcu, Ahmet. **Atat6rk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi I**. Eskişehir: Anadolu 6niversitesi Açıkk6đretim Fak6ltesi Yayınları, 1998.

Mumcu, Ahmet. **Atat6rk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi II**. Eskişehir: Anadolu 6niversitesi Açıkk6đretim Fak. Yayınları, 1998.

Mustafa K, Kemal. **Çocuklarla İlk Tiyatro Dersi**. İstanbul: İstanbul B6y6kşehir Belediyesi şehir Tiyatroları K6t6phanesi, 1935.

Nutku, 6zdemir. **Oyun, Çocuk, Tiyatro**. İstanbul: 6zg6r Yayıncılık, 1998.

Nutku, 6zdemir. **Atat6rk ve Cumhuriyet Tiyatrosu**. İstanbul: 6zg6r Yayıncılık, 1998

Nutku, 6zdemir. **Dram Sanatı**. Ankara: Kabalcı Yayınevi, 2001.

Ögelman, Kadri. **Artist Aranıyor**. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi, 1949-1950.

Özbudun, Ergun. **Türk Siyasal Hayatı**. Eskişehir: T.C Anadolu Üniversitesi Yayın No: 1689 Açıköğretim Fakültesi yayın no: 875, 2006.

Özertem, Tekin. “Türkiye’de Çocuk Tiyatrosu Çalışmaları” **Çocuk Tiyatrosu**. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yayın No:3 Maya Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti, 1979.

Perinçek, Doğu . **Atatürk’ün CHP Program ve Tüzükleri, Kemalist Devrim-6**. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008.

Polat, İlknur. “Atatürk ve Milli Eğitim” **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**. Sayı: 3,

Polat, Serdar Hasan. “Darülbedayi Şehir Tiyatrosu”, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sonçağ Tarihi Kürsüsü Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi, 1978.

Sav, Atilla. “Yasal düzenlemelerle Türk tiyatrosu” **Cumhuriyetin 75. yılında Türk Tiyatrosu/Panél** İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1999.

Sevengil, Refik Ahmet, **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1934.

Sevinçli, Efdal. **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul**. İstanbul: Arba Araştırma Yayın Tic. Gümüş Basımevi:, 1990.

Şener, Sevdâ. **Oyundan Düşünceye**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.

Şenol, Mehmet Sabri. “Batılılaşma İdeolojisiyle Gelişen Türk Tiyatrosunda Aile Dramı” (**yayınlanmamış yüksek lisans tezi**) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir: 2006.

Talas, Cahit. **Türkiye’nin açıklanmalı Sosyal Politika Tarihi**. Ankara: Bilge Yayınevi, 1992.

Tan, Mine. “Çocukluk: Dün ve Bugün”, **Toplumsal Tarihte Çocuk**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994

Taşkın, M. Zeki. **Uçman Yalçın**. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi, 1935

Taşkın, M. Zeki. Mavi Boncuk. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Arşivi, 1935

Tunaya, Tarık Z. **Türkiye’nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri, Müşahedeler ve Tezler**. İstanbul: Siyaset İlmî Serisi, 1960.

Türk Hukuk Kurumu. **Türk Hukuk Lügatı**. Ankara: Maarif Vekilliği, 1944.

Türkdoğan, Orhan. **Değişme-Kültürel ve Sosyal Çözülme**. Türk Dünyası İstanbul: Araştırmaları Vakfı Yayını :44, 1988.

Ünlü, Aslıhan. **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**. Ankara: Aşina Kitaplar, 2006.

Yamaner, Şerafettin. **Atatürk Öncesi ve Sonrası Kültürel Değişim / Değişimin Felsefesi ve Toplumsal Özü**. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1999.

Zongur. Yaşar. “Türkiye de Çocuk Tiyatrosu.” **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi** İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Anabilim Dalı, 1994.

<http://tdkterim.gov.tr/bts/> 10/07/2011, 14:30