

*Köy-Kent Ayrımında Ulusal Mekânı Sahnelemek: Devlet Tiyatrosu'nda Ulus İnşası ve Mekân**

*Başak AKAR***

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Ankara

E-Mail: bakar@aybu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7160-099X

Yılmaz BİNGÖL

Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Ankara

E-Mail: ybingol@ybu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-9077-6798

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 11.08.2023 Kabul Tarihi / Accepted: 09.10.2023

ÖZ

AKAR, Başak; BİNGÖL, Yılmaz, **Köy-Kent Ayrımında Ulusal Mekânı Sahnelemek: Devlet Tiyatrosu'nda Ulus İnşası ve Mekân**, CTAD, Yıl

* Bu çalışma, birinci yazarın Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2017 yılında tamamlanan "The State Theatre in Turkish Nation Building: A Content Analysis on Turkish Playscripts" adlı doktora tezinin bir bölümünden türetilmiştir. Ayrıca, bu çalışmanın bir kısmı ASN Dünya Kongresi 2020'de sunulmuş ancak yayınlanmamıştır. Bu araştırmanın yürütülmesini mümkün kılan Devlet Tiyatroları Dramaturji ve Arşiv Birimlerine teşekkür ederiz.

** Sorumlu yazar / Corresponding author.

18, Sayı 38 (Özel Sayı 2023), s. 887-924.

Bu çalışma, Türkiye’de ulus inşasını mekânsal bileşenleriyle tiyatro üzerinden incelemektedir. Araştırma, literatürün ağırlıklı ele aldığı 1930’larda Kemalist ulus inşa süreci ile 1950’lerdeki farklılık ve devamlılıkları da inceleyerek, karakterlerin diyaloglarındaki “biz” ve “öteki” kimliklerinin ifade edilmiş biçimlerini tiyatro oyunları üzerinden ele almaktadır. Çalışma, 1949’da Devlet Tiyatrosu’nun kuruluşundan dramaturjik tercihlerin önemli ölçüde değiştiği 1960’taki askeri darbeye kadar geçen sürede kurumun sahnelediği “ulusal mekân” temalı oyunları yorumlayıcı, tematik bir söylem analizine tabi tutmaktadır. Devlet Tiyatrosu hem işitsel hem görsel açıdan güçlü bir kültürel araçtır. Bu gücünden hareketle, ulusların “biz” ve “öteki” ayrımıyla belirli bir mekânda kurgulandığı, resmî millî kimlik ve ulus inşasına ilişkin politik tahayyülün seyirciye performans yoluyla yansıtılması mümkün olmaktadır. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde ulusal mekân ile ilgili ön plana çıkan tartışmalar köy-kent ilişkisine odaklanmaktadır. Bu dönemde köy hayatının romantikleştirilmesi, kırsal kesimdeki köylüleri modernleştirme ve şehir merkezlerinin modern Türk ulusunun gerçek mekânı haline getirilmesi sürecini kapsamaktadır. Cumhuriyet’in kültürel reformlarının bir devamı olarak kurulan Devlet Tiyatrosu, kuruluş dönemi itibarıyla İsmet İnönü’nün Cumhurbaşkanlığı ve Demokrat Parti dönemine denk gelmektedir. 1950’lere gelindiğinde Devlet Tiyatrosu tarafından ortaya koyulan hâkim söylem, modernleşmeye duyulan hoşnutsuzluğa, köy hayatının saflığına duyulan özlem ve nostaljiye işaret etmektedir. Bu noktada, ulusun özü köylülükte görülür ama bu, 1930’ların oyunlarında olduğu gibi tamamen seküler ve romantik bir şekilde yapılmaz. Bulgular, 1950’lerde Türkiye’de ulus inşasının din, devlet, anlatı ve ulusal kimlik boyutlarıyla köy ve şehir ayrımının yeniden ve eleştirel biçimde inşa edilmesine önem verildiğini göstermektedir. Köy, gidilen ve görülen, özlenen bir ana yurt olarak temsil edilmiş, geleneksel köy ile modern kent arasında bir anlaşma ve anlama çabası söz konusu olmuştur. Türk ulusal mekânının imgesi köylere özlem duyan bir ulusla birlikte şehirlerde tasvir edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Milliyetçilik, Devlet Tiyatrosu, ulusal kimlik, Türkiye, mekân, köy, ulus inşası.

ABSTRACT

AKAR, Başak; BİNGÖL, Yılmaz, **Staging the Turkish National Space in the Division of Village-City: Nation-building and the Space in the State Theater**, CTAD, Year 19, Issue 38 (Special Issue 2023), pp. 887-924.

This study scrutinizes nation-building in Turkey with its spatial components through theater. The research deals with the ways in which the “us” and “them” identities are expressed in the dialogues of the characters,

while also investigating the continuities and discontinuities between the Kemalist nation-building process of the 1930s, which has received most of the attention in the literature, and the 1950s. The study conducts an interpretive, thematic discourse analysis of the national space-themed playscripts, which were performed by the State Theater from its establishment in 1949 until when the dramaturgical preferences of the institution shifted significantly in 1960 with the Military Coup. The State Theater is a powerful cultural instrument both audibly and visually. Based on this power, it is possible for the institution to reflect the political imagination of the official national identity and nation building, in which nations are constructed in a specific space with the distinction between "us" and "the other", to the audience through performance. The prominent debates on national space in the Early Republican period focus on the relationship between the village and the city as a matter of centre-periphery distinction. This period witnessed the romanticization of the village life, and a process that involved the modernization of the villagers and the transformation of urban centers into real spaces of the modern Turkish nation. Established as a continuation of the cultural reforms of the Republic, the State Theatre's foundation period coincides with the presidency of İsmet İnönü and the Democratic Party period. By the 1950s, the dominant discourse put forward by the State Theater points to the discontent with modernization. The romanticism of the 1930s turned out to be a longing for the purity of rural life, and nostalgia. At this point, the essence of the nation is seen in the peasantry, but it is not portrayed in a completely secular and romantic way as in the plays of the 1930s. The results indicate that during the 1950s in Turkey, there was a focus on reconstructing and critically reevaluating the division between rural and urban areas in terms of religion, state, narrative, and national identity within the context of nation-building. The village has been represented as a homeland visited seen, and longed for and there has been an effort to establish understanding and agreement between the traditional village and the modern city. The imagery of the Turkish national space has been portrayed in cities alongside a nation nostalgic for villages.

Keywords: Nationalism, State Theatre, national identity, Turkey, space, village, nation building.

Giriş

Devletler, ulusal kimliğe bağlılığı güçlendirmek için yeni tarih yazımı, belirli bir aile yaşantısının idealize edilmesi ve ulusun mekânsal olarak canlandırılması gibi kültürel girişimlerde bulunurlar. Bu girişimler özellikle modernleşme süreçlerinde, dil politikalarında, kamusal alanın düzenlenmesinde, yaşam

tarzlarının şekillendirilmesinde, kılık kıyafet kurallarında ve kültür politikalarında kendini gösterir. Kültür politikaları ve kodlar aracılığıyla ulus, söylemsel olarak inşa edilen, milliyetçilik aracılığıyla yeniden üretilen, somutlaştırılan ve gerçekleştirilen sembolik bir topluluk olarak ele alınabilir ve üretilen anlamlar aracılığıyla kendini var eder.¹ Bu anlamlar mekân ile ilişkisi çerçevesinde ulusal kimliği pekiştirir, olağanlaştırır.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra, genç Türkiye de ulus inşası konusunda bir irade ortaya koymuş, Cumhuriyet'in ilanıyla beraber elitlerin öncülüğünde 19. yüzyılda başlayan modernleşme sürecine hız vermiştir. Bu iradeye destek olarak 1920'lerin sonundan başlanarak, özellikle 1930'larda, ulus inşa süreci başlatılmış, bunun için tarihin yeniden yazılması dâhil, eğitim, dil, müzik ve edebi sanatlarda yapılan reformlar gerçekleştirilmiştir.² Bu dönüşüm süreci, Devlet Tiyatrosu repertuarına da yansıyan kimi zaman çelişkiler de içeren bir “uygarlaşma” ve “Batılılaşma” vizyonuna sahiptir.³ Toplumsallaşmanın en güçlü araçlarından biri olan tiyatro oyunları, aynı zamanda siyasi iktidar için kültürel ve kitle iletişim aracı işlevi de görmektedir.⁴ Buna uygun şekilde, Türkiye Devlet Tiyatrosu Türk

¹ Ruth Wodak, Reisigl R., Liebhart M., De Cillia R. K., *Discursive Construction of National Identity*. 2. Basım, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009, s. 7.

² Tarihin yeniden yazımı, ders kitaplarında yeni Tarih söyleminin ulus inşa süreci kapsamında nasıl yer aldığı konularında, Büşra Ersanlı ve Etienne Copeaux'nun çalışmalarına bakılabilir; Büşra Ersanlı, *İktidar ve Tarih Türkiye'de Resmî Tarih Tezinin Oluşumu (1929-1937)*. 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013., Etienne Copeaux, *Tarih Ders Kitaplarında (1931-1993): Türk Tarih Tezinden Türk-İslâm Sentezine*. İletişim Yayınları, İstanbul, 2016. Ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi ile İsmet İnönü Dönemi'nin millî tarih söyleminde süreklilik ve değişimlere değinen Erinç Erdal Yıldırım, farklı bir bakış açısı da sunabilir; bk. Erinç Erdal Yıldırım, *İnönü Döneminde Tarih ve Eğitim: Tarih Anlayışında Süreklilik ve Değişimler*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 2014. Ders kitaplarında toplumsal cinsiyet, milliyetçilik, modernizm ve militarizm temalarına eğilen çalışmalar daha çok süreklilikler üzerine odaklanmış, geniş tarihsel perspektif sunmuş, çıkış noktası olarak 1920'leri dikkate alan çalışmalar için bk. Tuba Kancı, *Imagining the Turkish Men and Women: Nationalism, Modernism and Militarism in Primary School Textbooks, 1928-2000*. Sabancı Üniversitesi, İstanbul, 2007; Tuba Kancı ve Ayşe Gul Altınay, *Educating Little Soldiers and Little Ayses: Militarised and Gendered Citizenship in Turkish Textbooks*, Swedish Research Institute in Istanbul, Sayı 18, Stockholm, 2007, s. 51–70. Popüler müziğin modernleşme, Doğu-Batı sentezi oluşturma ve kimlik çerçevesinde nasıl bir enstrüman olduğuna ilişkin, Orhan Tekelioğlu, *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, Middle Eastern Studies* Cilt 32, Sayı 2, 1996, s. 194–215. Türk millî kimliğinin inşasında Türkçenin ve dil politikalarının yeri için bk. Yılmaz Bingöl, *Kimlik Tartışmaları Işığında Türk Dil Politikası*, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Cilt 59, Sayı 1, 2004, s. 27–58.

³ Başak Akar, “Türk Ulus İnşasında Batılılaşma Üzerine Çelişkili Düşünceler: Devlet Tiyatrosu Repertuarı Üzerinden Bir Değerlendirme”, *Türkiye'de Ulus İnşası*, Ed. Musa Yavuz Alptekin, Nobel Yayıncılık, Ankara, 2020, s. 287-303.

⁴ Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017, s. 259.

ulusu inşa etme iradesine dayanan modern, ulusal kültür ve sanat politikalarının bir ürünü olarak doğmuştur. Devlet Tiyatrosu da kuruluşundan itibaren iktidar ilişkilerinin önemli araçlarından biri olmuştur.⁵ Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşu Tek Parti yönetiminin son yılı olan 1949 yılındadır ve ilk 10 yılı İsmet İnönü Cumhurbaşkanlığı'nda, Demokrat Parti iktidarı ile tecrübe edilmiştir. Kurum, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Batıya yakınlaşma çabası sırasında turneler vasıtasıyla Türk ulusunun vitrini olarak da kullanılmıştır. İçerde ise Devlet Tiyatrosu sahneleri de bu süreç içinde modern Türk ulusal kimliğinin ve ulusal mekânının sahnelendiği bir platform haline gelmiştir.

Bir anlamda ulusal düzeydeki asimilasyon ve disimilasyon stratejilerini ortaya çıkarmayı hedefleyen çalışma güç ilişkilerini üreten, yeniden üreten ve gerçek kılan sosyal pratikler olarak ele alınan tiyatro diyaloglarında anlamlara kazınmış iktidar ilişkilerini değerlendirmektedir.⁶ Ulusal kimlik inşası bağlamında sıradan ifadelerin ardındaki politik olana ulaşmak, odaklanılan kültürün, bu durumda Türk kültürünün, kendine özgü bir şekilde anlaşılmasını gerektirir. Ulusal kimlikler ve ulus inşası tamamen tutarlı, istikrarlı ve değişmez olmadığı, aksine dinamik olduğu için gündelik söylemlerde mekân-kimlik ilişkisi imgeleri canlandırmada dramatik performanslarla aktif rol oynar.⁷

Bu çalışmanın amacı köy-kent ayrımında 1950'li yılların Türkiye'sinde, ulusal mekânın ve ulusal kimliğin Türkiye'de ulus inşasında nasıl tahayyül edildiğini, dönemin önemli kültürel kurumlarından Devlet Tiyatrosu'nun sahnelendiği oyunlar üzerinden incelemektir. Devlet Tiyatrosu'nun bir devlet kurumu olarak, dönemin siyasi ikliminden etkilendiğini, ulusal kimlik ve milliyetçilik söylemlerini sanat bürokrasisi eliyle şekillendirdiğini çıkarsamak mümkündür. Çalışma, bu amaç doğrultusunda üç temel soruya cevap aramaktadır: ilk olarak, Türk ulusunun ulusal mekânı nasıl tanımlanmıştır? Bu ulusal mekânın içinde yaşayan ulus, nasıl sahnelenmiştir? Son olarak, 1950'li yılların ulus inşası, nasıl millî duygular içermektedir? Bu bağlamda araştırmanın üç sorusuna cevap aramak için ulus inşasının kültürel bir bakış açısı ile nasıl ele alındığına ilişkin söylem, anlam odaklı bir anlayışla analiz edilmiştir. Bunun için tematik bir analiz yapılmış, ulusal mekân temalı oyunların replikleri üzerinden oluşturulan veriler yorumlanmıştır. Ayrıca 1930'larda Kemalist ulus inşası ile 1950li yıllar devamlılık ve kopuşlarıyla karşılaştırmalı biçimde gözlemlenmek istenmiştir.

⁵ Emre Savut - Levent Yılmaz, "The Relationship Between Political Power and State Theaters in Turkey", *Talks on Education, Art and Philosophy*, Ed. K. Çağlar., İ. Aysel, İ.Y. Yorulmaz, Vernon Press, Malaga, 2018, s. 87-110.

⁶ Norman Fairclough, *Analysing Discourse Textual Analysis for Social Research*, Routledge, London, and New York, 2003; Wodak, *age.*, s. 7, 42.

⁷ Rudolf de Cillia, Martin Reisigl, Ruth Wodak, "The Discursive Construction of National Identities", *Discourse & Society*, Cilt 10, Sayı 2, 1999, s. 149-173.

Çalışmanın verileri, Devlet Tiyatrosu'nun 1949-1950 ve 1959-1960 sezonları arasındaki repertuarı üzerinden toplanmıştır. Devlet Tiyatrosu'nun oyunları, Devlet Tiyatroları arşivinden edinilmiştir. Yerli oyunlar yabancı oyunlardan ayrılmıştır. Yerli oyunlar, bir sezon boyunca sahnelenmiş olma ve kodlanma sıklığı kıstaslarına göre elemeye tabi tutulmuştur. Repertuar listesinde yer almasına rağmen seyirciyle buluşmayan, dolayısıyla performatif etkisi olmayan bu oyunlar analiz gruplarından çıkarılmıştır.⁸ Tüm yerli oyunlar ilk okumaya tabi tutulduktan sonra mekân, tarih ve aile temaları altında kategorize edilmiştir. Bu çalışmanın kapsamına göre, mekân teması altındaki oyunlar ayrılarak örneklem oluşturulmuş, ikinci okuma ile örnekleme ulusal kimliğe ilişkin söz ve söz öbekleri toplanmıştır. Bu söz ve söz öbekleri diyaloglardan ve rejî yönlendirmelerinden oluşmakta, analiz aşamasında eleştirel söylem analizi takip edilmektedir.

Bu doğrultuda, Türk ulusal kimliğini mekân kategorisi altında icra eden beş oyun metni üzerinde, anlam odaklı, yorumlamacı tematik bir analiz gerçekleştirilmiştir. Oyun metinlerinin tematik analizinin esasını, anlatsal ve ulusal formda Türklüğün nasıl icra edildiği, dinin Türk milliyetçiliğinin bir bileşeni ve kültürel bir birleştirici olarak ifade edilip edilmediği/nasıl edildiği ve devletin, resmî sembollerin ve dilin performanslara nasıl yansıdığı oluşturmaktadır. Analiz, “biz-öteki” ayrımının nasıl yapıldığına dayanmaktadır. Biz-öteki ayrımının metinsel diyaloglarda nasıl yapıldığına dikkat çeken bir analizle ulusal kimliğin kendisini hangi öteki karşısında konumlandığı ve bu konumda nasıl bir ortak kimlik fikri sunduğu gözler önüne serilmektedir; ancak her zaman net bir “biz ve onlar” ayrımı karşımıza çıkmayabilir. Bu ayrım, “bize” iyi, “öteki”ne kötü sıfatlar yükleyerek ya da ötekini susturarak da bu ilişki kurgulanabilir. Tüm bu bileşenler göz önünde bulundurularak, çalışmaya Ahmet Kutsi Tecer’in *Köşebaş*, Nazım Kurşunlu'nun *Çığ*, Cevat Fehmi Başkut'un *Küçük Şehir*, Turgut Özakman'ın *Güneşte On Kişi* ve son olarak Mümtaz Zeki Taşkın'ın *Kara Boncuk* adlı çocuk oyunu dâhil edilmiştir. *Küçük Şehir* ve *Çığ*'daki mekânlar küçük Anadolu kasabaları ve tenha köyler; *Köşebaş*, *Güneşte On Kişi* ve *Kara Boncuk*'taki mekânlar ise şehirlerdir.⁹

⁸ Toplanan veri ve yorumlar, birincil yazarın doktora tezinden türetilen bir makale olması sebebiyle örtüşme içermektedir. Oyun, kategori ve alt kategorilere ayrılmış, ulusun temel üç bileşeni: tarih, aile ve mekân etrafında ayrıştırılmıştır. Bu makale, yalnız mekân kategorisinde bulunan oyunlara odaklanmakta, doktora tezinin “Mekân” başlığı altında genişletilerek ve literatür ışığında güncellenerek yorumlanmaktadır.

⁹ Mekân temalı yerli oyunlardan oluşan örneklemedeki yazarlar, Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer, Nazım Kurşunlu, Turgut Özakman ve Mümtaz Zeki Taşkın'dır. Bu yazarların ortak özellikleri genç Cumhuriyet Rejimi ile dayanışma içinde olmaları, tiyatro, edebiyat ve gazetecilik alanlarına yoğun biçimde katkıda bulunmalarıdır. Cevat Fehmi Başkut, gazeteci ve oyun yazarı olarak bilinir ve bir dönem Cumhuriyet Gazetesi'nde yazı işleri müdürlüğü üstlenmiştir. Genellikle

Makalenin ilk bölümünde modern ulusların inşası, mekân ve “Batı ve Çevre” ikiliği kapsamında teorik çerçeve çizilmiş, ikinci bölümünde, Devlet Tiyatrosu’nun ulus inşasındaki ve araştırmadaki yeri özetlenmiş, üçüncü bölümünde ise yönetime yer verilmiştir. Makalenin bulgular kısmı, araştırmanın sorularına cevap verecek biçimde tematik olarak sunulmuştur. Bu kapsamda makale, kent-köy ayrımı biçiminde ele alınan ulusun mekânını, dinin, devletin ve ulusal Türk kimliği temsilinin ulus inşasındaki yerini, son olarak da ulusal kimliğin ve Türklük fikrinin nasıl sahneye konduğunu “biz” ve “öteki” kimliklerinin nasıl temsil edildikleri üzerinden yorumlamaktadır. Araştırmanın önemi, Türkiye’de tiyatro ve politika ilişkisini millî kimlik, milliyetçilik ve ulus inşası kapsamında inceleyen az sayıda çalışmanın bulunduğu yazına oyun içerikleri üzerinden bir kimlik analizi sunmasından ileri gelmektedir.¹⁰

sosyal değişim, Batılılaşma ve pek çok diğer politik konuları oyunlarıyla gündeme taşır ve eleştirir; tâbi tutar; bk. Nesrin T. Karaca, “Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları” *Türkbilg*, Sayı 7, 2004, s. 74-86. Benzer şekilde Ahmet Kutsi Tecer, şair ve eski milletvekili, Türk Tiyatrosu Yazarları Derneği’nin kurucularındandır. Ülkü ve Halkevleri ile olan bağlantısı ise ona köy tiyatrolarına ilgi duyma şansını vermiştir. Köylü Temsilleri çalışması ve oyunları köy ve köylü imgesine verdiği öneme işaret eder; bk. Abdullah Şengül, “Ahmet Kutsi Tecer”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/Ahmet-kutsi-tecer, (Erişim Tarihi: 13 Temmuz 2020). Nazım Kurşunlu, edebiyatçı ve oyun yazardır. Polis memuru olarak Ankara’da yaşayan Kurşunlu, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü’nde dekorcu olarak da görev yapmıştır; bk. Necati Tonga, “Nazım Kurşunlu”, *age*. Turgut Özakman, çok sayıda oyun, hikâye, araştırma ve romanın yazardır. 1956 yılında Devlet Tiyatrosu’nun dramaturgu olarak çalışmış, ayrıca Bonn Basın ataşesi olarak da görev yapmıştır; bk. Sibel Sipahioğlu, “Turgut Özakman”, *age*. Son olarak, Mümtaz Zeki Taşkın, şair ve çocuk kitabı yazardır. Ankara Küçük Tiyatro’yu yönetmiş, İstanbul Şehir Tiyatrosu Basın Danışmanlığı, Türk Tiyatrosu Dergisi editörlüğünü yürütmüştür; bk. Selami Çakmakçı, “Mümtaz Zeki Taşkın”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*.

¹⁰ Farklı temalar ve süreçlere odaklanan bu çalışmalar; Kadın temsilinin tiyatro eserlerindeki yer alma biçimine ilişkin olarak bk. Sevda Şener, “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı, Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 33, Sayı 1-2, 1990, s. 468-475. Devlet Tiyatrosu Repertuarının modernleşme üzerine gel-gitli fikir dünyasındaki yansımalarıyla ilgili olarak bk. Akar, agm., s. 287-303. Devlet Tiyatrolarının siyasal iktidar ile ilişkilerini tarihsellik içinde aktaran bir çalışma için bk. Savut - Yılmaz, agm., s. 87-110. Türkiye’de modern tiyatronun kurucuları olan gayrimüslimlerin yıllar içinde sahnedeki Türk millî kimliğinin “öteki” imajına dönüşmesini ve diaspora tiyatrolarındaki millî kimliğin bir incelemesi için bk. Hülya Adak - Rüstem Ertuğ Altınay, “Introduction: Theatre and Politics in Turkey and Its Diasporas”, *Comparative Drama*, Cilt 52, Sayı 3-4, 2018, s. 185-214; Halkevleri tiyatrolarının metinleri üzerinden yapılan araştırmalar için bk. Levent Boyacıoğlu, “Tek Parti Döneminde İnkılap Temsilleri- I”, *Tarih ve Toplum*, Sayı 102, Haziran 1992, s. 350-356, Esra Dicle Başbuğ, *Resmî İdeoloji Sabnede Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatrosu Oyunlarının Etkisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013. Cumhuriyetin kuruluş dönemi ve 1939 yılına kadar ulus inşası sürecinde tiyatro sanatının siyasal boyutu ve nasıl araçsallaştığının bir incelemesi için bk. Elif Çongur, *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*, İmge Yayınları, Ankara, 2017. Türk modernleşmesinde ideal modern bireyin temsili üzerine yapılan değerlendirmeler için bk. Tamer Temel, *Modernleşme Süreci Türk Tiyatrosunda İdeal Bireyin Temsili*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü 2015; Başak Akar, ‘The Modern Daily Life’ in Turkey in the 1950s in

Modern Ulus, “Batı” ve “Çevre”

Ulus ve milliyetçilikler temelde buldukları sınırlı coğrafya ile ilişkilendirilir. Mekân, uluslararası tanınırlığı olan sınırlar olabileceği gibi ulusal sınırlar içindeki ulusal mekân tahayyülünü de içerir. Öyle ki modern uluslar genellikle şehirlerde yaşarken, modern ulus öncesini temsil eden köylere nostaljik bir ilgi duyar; çünkü *“kutsallık atfedilen topraklar genellikle kırsal topraklardır.”*¹¹ Bu durum, karşımıza şehir-köy; modern-geleneksel; merkez ve çevre dikatomilerini çıkarır. Merkez ve çevrenin etkileşimi, modernleşme perspektifine sahip milliyetçiliklerde sıklıkla ortak bir sorun olmuştur. Örneğin Eugen Weber *“Köylülerden Fransızlara”* adlı kitabında, eğitim ve askerlik aracılığıyla kırsalın modernleşmesi yoluyla yerel halkın merkezle olan ve dönüşen ilişkisine dikkat çeker.¹² Merkez, köylüyü vatandaşa; dolayısıyla da millete dönüştürmeyi hedeflemektedir. Milliyetçiliğin, birbirini görme ihtimali olmayan kişilerin ulus çapında bir topluluk oluşturma fikrini belli bir coğrafyada canlı tutması ve kendini yeniden üretmesi büyük önem taşıdığından Benedict Anderson bu modern uluslaşma sürecini, yerel olanı soyut bir zaman-mekân perspektifiyle ve çeşitli kültürel yapılarla sahip hayali siyasi topluluklar inşa eden milliyetçilik olarak yorumlamaktadır.¹³ Üstelik mekân, üzerinde yaşayanlar için yalnız *“yaşam”* anlamına gelmez; mekânın duygu uyandıran, toplumu ortak tecrübeler üzerinden mekâna bağlayan bir gücü vardır.¹⁴ Bu bağ, üzerinde yaşayan topluluğa aidiyet, güvenlik hissi, huzur sağlar.¹⁵ Kültür, bu yeniden üretimin merkezini oluşturur. Tiyatro da dahil olmak üzere ulus devletlerin kültür politikaları, milliyetçiliğin resmî ifadesi ve gündelik hayata yansımaları için önemli bir araç, taşıyıcıyı merkeze bağlamayı hedefleyen bir enstrüman olmuştur.

Ancak ulusal ölçekli toplulukların ulus inşası ve entegrasyon politikalarının tek tip olmadığı akıldaki tutulmalıdır. Bu durum, Batılı milliyetçilik anlayışından

Popular Play Scripts of the State Theater”, *Handbook of Research on Consumption, Media, and Popular Culture in the Global Age*, Ed. Özlen Özgen, IGI Publishing, Pennsylvania, 2019, s. 137-161. Son olarak, Türkiye’de kültürel iktidarın dönüşümü ve tiyatronun bir sektör olarak siyasetle ilişkisinin bir incelemesi için bk. Hacer Aydın, *Türkiye’de Siyaset ve Kültürel İktidar: Tiyatro Sektörü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Medipol Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2020.

¹¹ Philip Spencer - Howard Wollman, *Milliyetçilik*, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul, 2020, s. 159.

¹² Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen*, Stanford University Press, 1976, s. 71, 292, 303.

¹³ Benedict Anderson, *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Revised Ed. London and New York, 2009, s. 44.

¹⁴ J. Penrose, “Nations, states and homelands: Territory and territoriality in nationalist thought”, *Nations and Nationalism*, Cilt 8, Sayı 3, 2002, s. 277-297.

¹⁵ agm., s. 281.

farklılaşan diğer örneklerin ulus inşa süreçlerini, o kimliklerin ayırt edici özelliklerini koruyarak kendi deneyimleriyle açıklamayı gerektirmektedir.¹⁶ Batı dışı modernlikler özgünlük vurgusu yapan milliyetçilikler içerir.¹⁷ Buna uygun şekilde Batı dışı modernlikler, ulus devletlerin öncülüğünde kültürel öznelliği vurgulayan ulus inşa süreçlerini başlatmışlardır. Bu süreçte, ulusun medeni olmayan kısmını yani kırsal bölgeleri dönüştürme, temsil etme ve yansıtma potansiyeline sahiptir. Fakat aynı zamanda modernleşme yanlıları, aşırı modernleşme ve öz kimlik kaybından duydukları korku nedeniyle sıklıkla eleştirilmişlerdir.¹⁸ Batılı olmayan bir modernleşme deneyimleyen Türkiye, Cumhuriyet elitlerinin eliyle bir modernleştirme sürecinden geçmiştir. Şerif Mardin bu süreci bir merkez-çevre çatışması olarak görür.¹⁹ Merkez-çevre ayrımı sadece elitler ve ülke arasında gerçekleşmez, aynı zamanda kent ve taşra arasında da yaşanır. Bu süreçte mekân, ulusun nerede bulunduğu ve ulusların sınırlarının ne olduğu sorularına yanıt vermek üzere milliyetçilik için önemli bir girdi olmaya devam ederken, insanların yaşadıkları, geçimlerini sağladıkları, ibadetlerini yaptıkları, dayanıştıkları ve “biz” ve “onlar” duygusuyla kimliklerini sağladıkları ulusal sınırların içindeki alanı da ifade eder. Biz ve öteki duygusu, kültür-sanat ile birleştiğinde pekiştirici bir rol oynar. Bu bağlamda hem işitsel hem de görsel zenginlik barındıran tiyatrunun performatif ve metaforik gücü, modernleşme ve milliyetçiliğin yeniden üretimi için işlevsel bir alan sağlar.²⁰ Böylece, vurgulanan özgünlükleriyle ulusun modern yaşamına dair bir tahayyülün inşasını da sahne üzerinde mümkün kılar.

Bu çalışma, Atatürk’ün “*Türkiye’nin gerçek sahibi ve efendisi...köylüdür*” sözünü sorgulayarak Türk ulusal kimliğinin tiyatro anlatıları aracılığıyla nasıl temsil

¹⁶ Harris Mylonas, “Nation-Building”, *Oxford Bibliographies Çevrimiçi Bibliyografyası*, 2020 (Erişim: 02.03. 2022), Nilüfer Göle, “Global expectations, Local experiences, non-Western modernities”, *Through a Glass, Darkly: Blurred Images of Cultural Tradition and Modernity over Distance and Time*, Ed. Wil Arts, Brill, Leiden, Boston, Köln, 2000, s. 40-56.

¹⁷ Bunun bir örneği Partha Chatterjee’nin postkolonyal milliyetçiliklerin öteki kimliğini Batı oluştururken, ortak kimliğini özgün değerler olduğunu işaret eden Hindistan analizidir; bk. Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1986.

¹⁸ Şerif Mardin’den aktaran Nilüfer Göle, “Batı-Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3 Modernleşme ve Batıcılık*, Ed. Tanıl Bora - Murat Güntekingil, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 56-67.

¹⁹ Şerif Mardin, “Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics?”, *Daedalus*, Cilt 102, Sayı 1, 1973, s. 169-190.

²⁰ Catherine Schuler, *Theatre & Identity in Imperial Russia*, University of Iowa City, Iowa City, 2009, s. 3.

edildiğini değerlendirmektedir.²¹ 1930’larda ulus kimliğinin şehirlerde imgenlenmesine karşın, bu veziceyle köylüye paye verilmek istendiği, ulus kimlik inşa sürecinin Kemalizm etrafında kurgulandığı söylenebilir. Ulusal mekânı ve ulus kimlik inşasını konu edinen çalışmalar ağırlıklı olarak Kemalizm ve erken Cumhuriyet Dönemi’ne odaklanmıştır. Bu çalışmaların tiyatro sahnesiyle olan kesişiminde de Kemalizm’in önemli bileşenlerini görmek mümkündür. Metin And, Atatürk devrimlerinin, ilkelerinin ve Atatürkçülüğün tiyatro ile uyumlu bir koşutluk sergilediğini belirtir.²² Örneğin, dönemin hâkim ideolojisi Kemalizm, ulus anlayışında bu ilkelerden biri olan laikliği vurgular. Buna uygun olarak, Halkevi’nin tiyatro sahnelerinde hatta konuşma dilinde bile İslam’a yer verilmez.²³ Bir başka açıdan dönemin milliyetçilik anlayışı sorgulandığında, Kemalizm’in vatandaşlığa dayalı milliyetçilik anlayışını ön plana çıkarmasına karşın, etnik ve seküler sınırlara sahip olduğu gözlemlenir.²⁴ 1930’lara ilişkin yürütülen milliyetçilik üzerine çoğu çalışmanın Koçak’ın ifadesiyle “*Kemalist milliyetçiliğin bulanık sularını*” sorunsallaştırdığını söylemek yanlış olmaz.²⁵

Diğer yandan, Türk ulusal mekânının inşasıyla ilgilenen akademisyenleri birbirini besleyen iki gruba ayırmak mümkündür. İlk grup, Tek Parti iktidarı döneminde ulus inşası ve kentleşmenin modern mimari öncelikleriyle ilgilenirken,²⁶ ikinci grup ise kamusal alana ve kamusal alanın on yıllar içindeki

²¹ Mustafa Kemal Atatürk, “Türkiye Büyük Millet Meclisi 1. Dönem 3. Yasama Yılı Açış Konuşmaları”, *Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, Devre 1, Cilt 18, 1 Mart 1922, s. 2.

²² Metin And, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 156.

²³ Esra Dicle Başbuğ, *Resmî İdeoloji Sabnede Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevi Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013. Bu çıkartım Esra Dicle Başbuğ’un kendi çıkartım olmaktan ziyade tarafımıza ait gözleme dayalı bir vurgudur.

²⁴ Bu etnik ve seküler sınırlar oyunlara yansımaktadır. Bu sorgulamanın geniş bir perspektifle ele alındığı bir araştırma için bk. Ahmet Yıldız, *Ne Mutlu Türküm Diyebilene: Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

²⁵ Cemil Koçak, “Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları”, *Milliyetçilik Cilt 4*, Ed. Tanıl BORA, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s. 37-44.

²⁶ Ulus inşası ve mimari üzerine bk., Sibel Bozdoğan, “Moderni Millileştirmek”, *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, Ayrintı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 260-315; Reşat Kasaba, “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Ed. Sibel Bozdoğan - Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2012, s. 21-38; İlhan Tekeli, “Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması”, *age.*, s. 155-172. Ankara’nın modern ulusun temsil ve meşruiyet aracı bir kamusal mekân olarak tasarlanma sürecini, başkent meydanları, sosyal çatışma, gündelik hayat unsurları, sağlık, toplumsal bellek ve meşruiyet bağlamında değerlendiren bir derlemede kamusal alan ve politik temsil ilişkisi üzerine bk. Güven Arif Sargın, “Kamu, Kent ve Polytika”, *Başkent Üzerine Mekân-Politik Tezler Ankara’nın Kamusal Yüzleri*, Ed. Güven Arif Sargın, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 9-40.

dönüşümüne odaklanmaktadır.²⁷ Türkiye’de mimarlığın yalnızca bir üslup ve teknik meselesi olmadığını, modernleşme ve ulus inşası programının en önemli parçalarından biri olduğunu gözler önüne seren bu kaynaklar, 1990’lara kadar kamusal alan ile ulus inşasının kesiştiği noktalara dair geniş açılı bir bakış sunar. Ancak, tasavvur edilen ulusal mekân içinde kültür-sanat ile ilişkisi bağlamında ulusal kimliğin nasıl gösterildiğini yorumlamayı hedeflemez.

Türkiye’de tiyatro ve siyaset ilişkisine odaklanan çalışmalarda, Halkevleri Tiyatroları’nda Kemalizm’in ilkelerinin, modernleşme tasavvurunun nasıl sahnelendiği ve iktidar ilişkileri ile Devlet Tiyatrosu’nun kesiştiği noktaların ön plana çıktığı görülür.²⁸ Türk tiyatrosunun yapısal biçimde kimlik inşasındaki işlevini sorgulayan Çongur, Kemalizm’in egemen ideoloji olduğu 1939 yılına kadar Türk Tiyatrosu’nun siyasi karar alıcılar ile olan ilişkisini ele alır. Ulus kimliği, Orta Asya miti, çağdaş uygarlık düzeyini güzelleyen oyunlar, iç ve dış düşmanı dolayısıyla da Türk kimliğinin ötekisini sahneye koyan oyunlar aracılığıyla inşa edilir. Türk’ün ötekisi, Osmanlı ve İslam olarak 1930’larda sahnelenir.²⁹ Boyacıoğlu ve Başbuğ gibi yazarlar da Kemalizm’in ideolojik aygıtı olarak fonksiyon gösteren ve yurdun ücra köşelerinde örgütlendiği için dönüştürücü ve etkili olduklarını düşündükleri Halkevleri’nin tiyatro oyunlarına odaklanırlar.³⁰ Boyacıoğlu, edebi açıdan zayıf görüldüğü İnkılap Temsilleri’nde kullanılan seküler dile, kültür politikaları aracılığıyla uygulanan modernleşmenin ütopya benzeri bir dönüştürücü güce vurgu yaptığına dikkat çeker. Başbuğ da Halkevleri Tiyatroları’nı devletin ideolojik aygıtları olarak tanımlar ve oyunların

²⁷ Örneğin, Alev Çınar, kamusal alanın sekülerleşmesini incelerken, Roy ve Çınar başkent Ankara’nın İslam ile çekişmeli ulusal bir mekân olarak nasıl inşa edildiği, kentlerdeki kültürel değişimi ve ulus-devletin kamusal alandaki işaretler aracılığıyla kamuyu yeniden inşa etmedeki rolü ile ilgilenmektedir; bk. Srirupa Roy, “Seeing a State: National Commemorations and the Public Sphere in India and Turkey”, *Comparative Studies in Society and History*, Cilt 48, Sayı 1, 2006, s. 200-232.; Alev Çınar, *Modernity, Islam and Secularism in Turkey Bodies, Places and Time*, University of Minnesota Minneapolis, London, 2005, s. 99-191; Alev Çınar, “The Imagined Community as Urban Reality: The Making of Ankara”, *Urban Imaginaries: Locating the Modern City*, Ed. Alev Çınar - Thomas Bender, the University of Minnesota, Minnesota, 2007, s. 151-181.

²⁸ Başbuğ, *age.*, s. 60, Çongur, *age.*, s. 122-138, Boyacıoğlu, *agm.*, s.350, Savut ve Yılmaz, *agm.* s.87-110, Adak ve Altınay, *agm.*, s. 185-214.

²⁹ Çongur, *age.*, 139-150.

³⁰ Boyacıoğlu, *agm.*, s. 350, Başbuğ, *age.*, s. 16. Halkevlerinin dönüştürücü etkisini Murat Metinsoy kuşkuyla karşılar. Bunun sebebini Halkevleri’nin yurdun pek çok yerinde örgütlenmesine karşın türdeş bir işleyişe sahip olmaması, büyük kent merkezleri dışında ileri gelenlerin çekişmelerine ve görüşlerinin ön plana çıkmasına imkan vermesi, büyük kentlere kıyasla altyapıdan yoksun olmalarını görür; bk. Murat Metinsoy, “Kemalizmin Taşrası: Erken Cumhuriyet Dönemi Taşrasında Parti, Devlet ve Toplum”, *Toplum ve Bilim*, Sayı 117, 2010, s. 124-164. Tiyatro özelinde ise, tiyatronun propaganda aracı olarak etkin biçimde kullanılmak istendiği, ancak dönüştürücü etkisinin topluma nüfuz etmekten ziyade sınırlı bir kesime ulaştığı çıkarımı yapılabilir.

teması ve amaçlarını Kemalizmin ilkeleriyle karşılaştırarak, resmî ideolojinin söylemsel sınırlarını vurgular. Odak noktası ulusun ve milliyetçiliğin nasıl temsil edildiğinden ziyade resmî ideoloji olarak Kemalizm'in nasıl işlediği olsa da, analizi köy-şehir ayrımının ulusal kimlik inşası açısından Kemalizm tarafından nasıl önerildiğine dair ipuçları vermektedir. Buna göre köy, köylünün Türklüğün inşasındaki yerini romantikleştirirken kırsal bir ütopya yaratmaya çalışmaktadır. Köy, saf Türk kanı kimliğinin gerçekleştiği bir mekândır ve *"oraya gitmesek de görmesek de hepimizin (Türk milletinin) malıdır."*³¹ Köylünün erdemleri vurgulanarak Türk kimliği "kan" vurgusu üzerinden yüceltilir. Örneğin, Kurtuluş Savaşı'nı anlatan *30 Ağustos* oyununda Başbuğ, Kumandan'ın *"Ne temiz, saf yürekli, ne vatanperver insanlar. Temiz kan Türk işte böyle olur"* repliğine dikkat çeker.³² Tek Parti ideolojisini Halkevleri'nin İnkılap temsilleri aracılığıyla irdeleyen Boyacıoğlu bu metinlerde köyün, köylü ve dolayısıyla da erdemli olan Türk'ün gerçek yurdu olduğunu gözlemler. Ancak bu erdem Cumhuriyet rejiminin yazgısını değiştirdiği ideal bir köydür. Bu temsillerin yazarlarından Aka Gündüz'ün tahayyül ettiği köy, *"Parkları dükkânları, fabrikaları ile çok mükemmel bir köy"*dür.³³ Konuyu odak noktasına taşıyan bir çalışma da Asım Karaömerlioğlu³⁴ tarafından yapılmıştır. Karaömerlioğlu, Türkiye'deki tiyatro yazınına temelini oluşturan köy edebiyatı alanında, Türk köylü kültürünün romantik bir dile sahip olduğu yorumunu yapar. Başbuğ ile bu konuda hemfikir olduğu söylenebilir. Tekeli, köylünün ve köyün romantize edildiği, ancak ulusun şehirde tahayyül edildiği bu paradoksu, modernleşme projesinin aslında köylülük romantizmini doğuran bir kent projesi olmasından kaynaklandığı şeklinde yorumlamaktadır.³⁵ Ancak, bu oyunlar ve metinler, Cumhuriyet Halk Partisi'nin ve onun Atatürk reformlarına yaptığı vurgunun ön planda olduğu 1930'lu yıllarla sınırlıdır. İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olması, 1946'da çok partili düzene geçiş gibi değişen siyasi koşullar, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve Soğuk Savaş bu çizgideki bir ulusal kimlik inşası fikrinde süreklilik ve kopuşlara neden olmuştur. Savut ve Yılmaz Devlet Tiyatrosu'nun, Aydın da Türkiye'de tiyatronun hem içerik hem de sektörel açıdan Demokrat Parti

³¹ Başbuğ, *age.*, s. 213-258.

³² *age.*, s. 229.

³³ Boyacıoğlu, *agm.*, s. 35.

³⁴ Asım M. Karaömerlioğlu, "The People's Houses and the Cult of the Peasant in Turkey", *Middle Eastern Studies*, Cilt 34, Sayı 4, Turkey before and after Atatürk: Internal and External Affairs, 1998, s. 67-91; Asım Karaömerlioğlu A. *Orada Bir Köy Var Uzakta Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 67-91.

³⁵ Tekeli, *age.*, s. 167.

Dönemi'nde siyasi iklimden etkilenerek farklılaştığına dikkat çeker.³⁶ Bu farklılaşma, tiyatro oyunlarındaki temsil edilen bürokrat, öğretmen, tüccar gibi karakterlere de yansımış, kimi zaman Demokrat Parti'nin halk anlayışı ve popülizminin eleştirisi boyutunu almıştır.³⁷ Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşu ve ilk temsilieri de böyle bir siyasi atmosferde gerçekleşmiştir.

Modern Türk Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu

Genç Cumhuriyet rejiminin projesi ve yüzü, Ankara'nın başkent ilan edilmesinden hemen sonra kent, kamu kurumları, meydanlar, müzeler, anıtlar, eğitim ve sanat yapılarıyla çevrili modern bir mekân olarak yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Bu kentsel yatırımlar, kamusal alanda Kemalist, laik ilkeler doğrultusunda ulusçuluğun tanımlanmasına katkıda bulunmuştur.³⁸ Ayrıca, sanat müzeleri, opera binaları, konservatuarlar, bale gösterileri ve tiyatrolarla ülke geneline hâkim olan kırsal yaşamın modern kent yaşamına dönüştürülmesi için çalışılmıştır.³⁹ Ana caddeleri, kamu kurumları ve eğitim binalarıyla şehir merkezleri çoğalmış, bu merkezler genç modern Türk ulusunun yeni yüzü haline gelmiştir. Denilebilir ki Kemalizm şehirlerde, özellikle 1930'larda modernizmin toplumla hızla bütünleşmesi için her türlü aracı kullanmıştır.⁴⁰ Söz konusu reformist politikalar kültür politikalarıyla ve içeriklerle de desteklenmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk'ün 1938'de ölümüyle, Tek Parti rejimi ve Kemalizm'in birincil rolü kesintiye uğramıştır.⁴¹ İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olmasının ardından yeni bir döneme adım atılmıştır. Kültür politikalarının kurumsal temelleri bu tarihten önce atılmış olsa da, hayata geçirilmesi İnönü'nün çabalarıyla olmuştur. Bu dönem aynı zamanda, İkinci Dünya Savaşı sonrası siyasi, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin de yaşandığı bir dönemdir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda demokratikleşmenin ve

³⁶ Aydın agm., s.109-311, Savut ve Yılmaz agm., s.95.

³⁷ Aydın, agm., s. 81.

³⁸ Çınar - Bender, *age.*, s. 11.

³⁹ Klasik Batı Müziği ve Operanın Türkiye modernleşmesindeki yeri ve "Batı'ya dönük yüzü" için Arnold Reissmann, *Post-Ottoman Turkey*, Booksurge Publishing, Charleston, 2008, s.13-23; Arkeoloji, resim ve heykelin kültür politikalarındaki Batılılaşma yansımaları için Arnold Reissman, *Arts in Turkey How Ancient Became Contemporary*, Booksurge Publishing, Charleston, 2009, s. 47-124.

⁴⁰ Feroz Ahmad, *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 89.

⁴¹ Erich J. Zürcher, "Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2 Kemalizm*, Editör: Tanıl Bora ve Murat Güntekingil, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s. 44-55.

modernleşmenin koşulları farklı bir çerçeveye çekilmiştir. Böylece, Devlet Tiyatrosu kurma hayalleri de dâhil olmak üzere kültürel girişimler gerçekleştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır. Bu hayaller tiyatronun halkı eğiteceği, yükselteceği, modernleştireceği beklentilerini de içermektedir.⁴²

Tiyatro özelinde 1930'lu yıllarda Tek Parti ideolojisi Halkevleri'ndeki tiyatro oyunlarında hayat bulmuştur. "1933-1935 yılları arasında yazılan idealist oyunlar, Atatürk Devrimleri'ni halka benimsetmeyi amaçlamaktaydı."⁴³ Bu idealist oyunlar, Atatürk devrimlerinin bayrağını taşıyacak olan çocukları ve gençleri ulusun geleceği olarak tasvir etmekte ve modern ulusa entegre etmeyi hedeflemekteydi. Ancak bu oyunlar Tek Parti Rejimi'nin parti politikası ve laik milliyetçi propaganda aygıtları olarak kalmıştır. 1940'lı ve 1950'li yıllar ise kültür politikalarının kurumsallaştığı yıllardır. 1940 ve 1950'li yıllarda, İkinci Dünya Savaşı sona ermiş, çok partili hayata geçiş yaşanmış, 1950'de Demokrat Parti seçimleri kazanmış; Kuzey Atlantik Paktı (NATO)'na üye olunmuştur. Bu iki on yıl, 1935 yılında Cumhuriyet Halk Partisi programında vaat edilen kültür politikalarının kurumsal olarak hayata geçirildiği yıllar olmuştur.⁴⁴ Böylece, 1950'lerin siyasi iklimiyle birlikte resmî ulusal kimlik çerçevesinde oynanması uygun görülen tiyatro oyunlarında üslup, içerik ve bakış açısı da farklılaşmıştır.

Devlet Tiyatrosu'nun tarihi 1936 yılında Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasına kadar uzanmaktadır. Konservatuvar, İstanbul'da daha gelişmiş bir sanat sektörü olmasına rağmen başkent Ankara'da bulunmaktaydı. Nazi rejimi sırasında Türkiye'de yükseköğretime birçok Alman profesör kabul edilmiş, bu profesörler sanat eğitime ve kültürel dönüşüme önemli katkılarda bulunmuştur.⁴⁵ Bu kazanımlardan biri olan Alman Carl Ebert, Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı Mamak ilçesindeki Konservatuarda eğitim sistemini şekillendirmiş ve birçok sahne sanatçısı ve yönetmen yetiştirmiştir.⁴⁶ Ayrıca Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşunda önemli bir role sahip olmuştur. Cumhuriyet'in modern Türk tiyatrosunun önde gelen isimlerinden Muhsin Ertuğrul da İstanbul'dan gelerek, Darülbedayi'deki deneyimlerini ve repertuarını konservatuvara taşımış, tiyatroları pedagojik bir araç olarak

⁴² Tiyatro ve sinemalardan alınan damga vergilerinin düşürülmesi ile ilgili 1938 tarihli görüşmelerin ardından kanun teklifinin gerekçesinde Celal Bayar, "Tiyatro ve sinemanın... halkın seviyesini yükseltmekte büyük tesirleri bulunduğu şüphesizdir" demiştir; bk. Mustafa Nuri Güler, *TBMM ve Siyasi Parti Belgelerinde Tiyatro 1. Cilt*, Devlet Tiyatroları Yayınları, 1990, s. 30.

⁴³ Rauf Mutluay, *50 Yıllık Türk Edebiyatı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 660.

⁴⁴ Yavuz Daloğlu, *Türk Devrimi'nin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu*, Op. 1, İstanbul, 2013, s. 117.

⁴⁵ Arnold Reissmann, *Post-Ottoman Turkey*, Booksurge Publishing, Charleston, 2008., s. 23-72.

⁴⁶ Fikret Tartan, *Altmışında Bir Taze*, Devlet Tiyatroları Vakfı Yayınları: 3, s. 16-27.

görmüştür.⁴⁷ Konservatuvar, Ankara’da gelecekte kurulacak bir Devlet Tiyatrosu için gerekli kadroyu yetiştirme görevini üstlenmiştir. Nihayetinde, 1949 yılında da Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün desteği ile Devlet Tiyatrosu kurulmuştur. İnönü, kurumsal desteğin yanı sıra temsillere bizzat katılarak manevî destek de sağlamıştır. Carl Ebert’in akademik dokunuşlarına dayanan, repertuarında güçlü Batılı izler taşıyan ve devlet tarafından desteklenen Devlet Tiyatrosu, Demokrat Parti Dönemi’nde çok partili hayata geçişte ve ulus inşasında öne çıkar. Demokrat Parti’nin ekonomik liberalizmi ve popülizmi teşvik ettiği bu dönem mekânsal politikaların da dönüşüme uğradığı, iç göçün; dolayısıyla da köylülerin kentleşmeye başladığı bir on yıla denk gelmektedir.⁴⁸

1947’de Köşebaşı ile profesyonel anlamda temsiller başlamış, açılışından itibaren Küçük Tiyatro uzun süre, her gece dolu olarak perdelerini açmıştır. Bu ilgi de Devlet Tiyatrosu’nun kurulma sürecini hızlandırmıştır.⁴⁹ Devlet Tiyatrosu, 1949 yılında başkent Ankara’da, Ulus’ta perdelerini açmış ve kısa sürede kentin en önemli kamusal alanlarından biri haline gelmiştir. İlk sahneler Tatbikat Sahnesi ve Küçük Tiyatro ulaşımı kolay bir konuma sahiptir. Tiyatro’nun Ulus’ta konumlandırılması ulus inşası bakımından önemlidir; çünkü Ulus, egemen ideolojinin ve düzeninin sürekliliğini saptamak amacıyla tasarlanmış, ulus inşasına özgü tarihsel ve kültürel sembollerle donatılmış, toplumsal belleği bu anlamda canlı tutabilecek bir kamusal mekân işlevi görür.⁵⁰ 1950’li yıllarda Devlet Tiyatrosu’nun hedef kitleleri olarak bürokratlar, tıp, siyasal ve askerî okulların öğrenci ve öğretim üyeleri ile bu kişilerin çocuklarıdır.⁵¹ Kurum, görsel iletişim teknolojilerinin yaygın olmadığı bu yıllarda görsel ve işitsel bir kitle iletişim aracı olarak da hizmet vermiştir. Devlet Tiyatrosu’nun repertuarına göz gezdirildiğinde, katılımcılık, genel irade, aidiyet ve ortak umutlar duygusunu geliştirmeye yardımcı olan bir dil ve standart bir Türkçe

⁴⁷ Adak-Altınay, agm., s. 185-214.

⁴⁸ Önder Şenyapılı, *Kentleşen Köylüler*, Milliyet Yayınları, 1978.

⁴⁹ Tartan, *age.*, s. 179.

⁵⁰ İnci Yalın, “Ulus Devletin Kamusal Alanda Meşruiyet Aracı: Toplumsal Belleğin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulanma Çabası”, *Ankara’nın Kamusal Yüzleri*, Ed. G.A. Sargın, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 157-214.

⁵¹ Teoman Yazgan, *Örnek Bir Cumhuriyet Kurumu Devlet Tiyatrosu: “Tatbikat Sahnesi” ve Sonraki Yıllar*, Evren Yayınları, Ankara, 2012, s. 342. Funda Şenol Cantek, Evkaf Apartmanları’nda süregelen kentli sanatsal aktivitelerin “küçük burjuva” hayatı olarak Ankara’ya yeni taşınan elit kesim için nefes alma mekânı olduğunu söyler; bk. Funda Şenol Cantek, *“Yaban”lar ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İletişim Yayınları, Ankara, 2021, s. 109.

kullanıldığı göze çarpar.⁵² Bu dönemde tiyatrodaki nasıl bir Türkçe kullanılacağı meselesi Aka Gündüz, Nüvit Özdoğru, Özdemir Nutku gibi isimler tarafından sıklıkla gündeme getirilmiştir.⁵³

Teoride Devlet Tiyatrosu özerk bir sanat kurumu olarak örgütlenmiştir ve edebi bir kurulu vardır. Pratikte oyuncularını kamu görevlisi olarak çalıştırmaktadır.⁵⁴ Kuruma kuruluş yasası ile bütçe ve işleyişte özerklik tanınmış olsa da idari konularda devletle organik bir bağ söz konusudur. Dramaturji ekibinin tercihlerinin özerk olduğu kurumda bu organik bağ kaçınılmaz olarak ideolojik bir süzgeçten geçmektedir. Devlet Tiyatrosu'nu 1949 yılında kuran 5441 sayılı yasaya göre, Genel Müdür müşterek kararname ile göreve getirilirken, repertuarın oluşturulmasında yetkili olan edebi heyet üyeleri Millî Eğitim Bakanı tarafından atanır. Ayrıca dramaturglar Devlet Tiyatrosu için yerli ve yabancı eserleri inceleyip şef dramaturga kanaatlerini iletir. Şef Dramaturg seçimleri ile ilgili görüşünü Genel Müdür'e rapor olarak sunar. Genel Müdür uygun bulduklarını seçer. Bütçesini kendisi oluşturabildiği, vergi ve kamusal alım usullerinden muaf olduğu için ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Devlet Tiyatrosu'nun siyaset ile olan ilişkisi doğrudan iktidarın güdümünden ziyade kendi sanat bürokrasisinin etkisinde olmuştur. Buna rağmen devlet eliyle kamu hizmeti olarak örgütlenmiş olan tiyatro, çalışanların özlük ve istihdam biçimleriyle ilgili tartışmaya yol açmıştır. Kurum, sanatçıları memur olarak görürken, kurumun kurucu iradesi memuriyetle sanatın bağdaşmayacağı görüşündedir.⁵⁵

27 Mayıs 1960 askerî darbesinden sonra siyasi ve sosyo-kültürel koşullarında dönüşüm yaşanmış, bu dönüşüm Devlet Tiyatrosu kadrosuna da yansımış, Devlet Tiyatrosu'nun başındaki Muhsin Ertuğrul yerini Cüneyt Gökçer'e

⁵² Başak Akar, *The State Theatre in Turkish Nation Building: A Content Analysis On Turkish Playscripts*, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2017, s. 101.

⁵³ Öz Türkçenin sahne dilinde kullanılmasına ilişkin inandırıcılık sorunu, yapaylık, karakterlerin dili gibi konular tartışılmış, fikir birliğine varılmamıştır. Devlet Tiyatrosu içinse hem yerli hem çeviri oyunlarda bir denge gözetilmesi düşüncelerine yer verilmiştir. Cevdet Kudret gibi her eserin kendi çağının dilinde yazılması gerektiğini savunanlar da vardır; bk. Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 483-490.

⁵⁴ Kanunda sözleşme ibaresi geçmektedir. Devlet Tiyatrosu personelinin personel rejimi bakımından özel bir konuma sahip olması istenmiştir. Ancak sanatsal aktivitenin kamu hizmeti biçiminde örgütlenmiş olması sebebiyle Devlet Tiyatrosu (ve Devlet Tiyatrolarının) sanatçıların statüsü araştırma konusu olmuştur; bk. Rauf Karşlı, *Devlet Eliyle Sanat ve Kamuda Sanatçı Olarak Çalışmak*, On İki Levha Yayınları, Ankara, 2013.

⁵⁵ *age.*, s. 139. Devlet Tiyatrosu'nun kuruluş kanunu için, Türkiye Büyük Millet Meclisi, 10 Haziran 1949 kabul ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun, *Resmî Gazete*, 16 Haziran 1949, Sayı 7234, s. 16385-16386.

bırakmıştır. Bu ayrılığın ardından başrejisor Mahir Canova ve birçok sanatçı Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılarak özel Meydan Tiyatrosu'nu kurmuştur.⁵⁶ Ankara Sanat Tiyatrosu gibi özel girişimlerin canlandığı Ankara'da, Devlet Tiyatrosu tiyatro alanında öncü ve tek kamusal alan olma işlevini yitirmiştir. Kurumsal pratikler, 1960'lı yıllarda özel tiyatroların açılması ve sosyalist hareketlerin hız kazanmasıyla farklılaşmıştır. Günümüzde, ulus inşasının farklı anlarında içerik üretmeye devam eden ve oyunları ilgiyle takip edilen Devlet Tiyatroları, ülke çapındaki hedef kitlesini çeşitlendirerek performanslarını sanat tüketicilerine göstermeye devam etmektedir.

Kent ve Köy Ayrımında Ulusun Mekânı

Prokkola, milliyetçilikte anlatıların “bilgi ve gerçekliği” aktardığını, sınırlar ve mekânlar ile ilişkisi çerçevesinde yeniden inşa ettiğini ileri sürmektedir.⁵⁷ Ulusal sınırlar “biz-onlar” ayrımına işaret ederken, bu ayrım da köklerini ulusal sınırlarda ve ulusal mekânın nasıl tahayyül edildiğinde bulur. Ulus devlet sınırları içindeki bir ulusal mekânda kimliklerin, parçalanmaların ve homojenleştirmelerin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğinin izini anlatılar üzerinden sürmek mümkündür.⁵⁸ Türkçe oyun anlatıları, Türk ulusunun mekânının nerede ve nasıl tahayyül edildiğini gösterir. Mekân odaklı oyunlar ya şehirlerde ya da köylerde yer almaktadır. Ancak bir ulusun imgesi yalnızca mekânın yansınmasıyla sınırlı değildir. Ulusun o mekân içinde nasıl tasvir edildiği, içinde yaşayanların diyalogları da incelenmeye değerdir. Bu çalışmanın odağını oluşturan mekân temalı beş oyun metninin bir ortak noktası, Türk milletinin kim olduğuna ve Türk milletinin şehirlerde ve köylerde nerede ve nasıl yaşadığına dair imgeleri sahnelemeleridir. Bu oyunların mekânları ulusal sınırlardan ziyade seyircinin özdeşlik kurmasına yardımcı olan ulusal sınırlar içindeki gündelik mekânı görselleştirir, oyunun mekânını tahmin etmesini sağlar, modernleşme problematiğini merkezileştirir.

Örneğin *Küçük Şehir*, Cumhuriyet reformlarına tapınmak yerine, merkez ve çevre yaşam tarzları arasındaki karşıtlığı alaycı bir dille ortaya koyar.⁵⁹ Oyun, Cumhuriyet'in ilanından sonra Anadolu'nun Çiftekayalar adlı küçük bir kasabasındaki insanların yaşamlarını konu edinir. Devlet Tiyatrosu 1949'da açılış sezonunda *Küçük Şehir*'i sahnelemiştir. Olaylar büyük şehirden gelen bir grubun birkaç günlüğüne kasabaya uğraması ile başlar. Şehirli, modern şehir

⁵⁶ Uğur Kavas, *Osman Darcan 1909-1963 "Foto Osman"*, Ankara, 2015, s. 232.

⁵⁷ Eeva-Kaisa Prokkola, “Border Narratives at Work: Theatrical Smuggling and the Politics of Commemoration”, *Geopolitics*, Cilt 13, Sayı 4, 2008, s. 657-675.

⁵⁸ Ana Maria Alonso, “The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity”, *Annual Review of Anthropology*, Sayı 23, 1994, s. 379-405.

⁵⁹ Cevat Fehmi Başkut, *Küçük Şehir*, Ankara, 1969.

hayatının kötü özelliklerini köye taşırlar. Kasabadaki yaşamın hem saflığını hem de huzurunu lekelerler. Şehirden gelen ziyaretçiler belediye başkanı tarafından gösterişli bir şekilde karşılanır, seyirciye belediye başkanının devletin köydeki temsilcisi olduğu hissettirilir.

Bir diğer oyun olan *Kösebaşı* ise İstanbul'da bir mahallede geçer.⁶⁰ Oyun, Devlet Tiyatrosu tarafından repertuvaya alınmadan önce İstanbul Şehir Tiyatrosu (Darübedayi) ve ardından Tatbikat Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 1947'de Konservatuar'ın ilk ücretli oyunu olması sebebiyle ayrı bir öneme sahiptir.⁶¹ Oyun, "*millî karakter*"dedir.⁶² Devlet Tiyatrosu tarafından 1951-1952 sezonunda sahnelenmiştir. Yazarı olan Ahmet Kutsi Tecer'in eserleri ulusal kimlik arayışı dönemiyle örtüşür. Tecer, Anadolu'daki tiyatro oyunlarının folklorik öğelerini bulmaya çalışır ve aynı zamanda cumhuriyet kurumlarına sadık ve saygılı olmayı sürdürür.⁶³ Karakterlerin hayatı ana karakter Macit Bey'in yaşadığı İstanbul'daki küçük mahallenin köşesinde kesilir.

Çiğ oyununun mekânı, Anadolu'da تنها bir köy yolu üzerinde bir handır. Han, köylülerin, şehirlilerin ve jandarmanın karşılaştığı bir kavşak görevi görür.⁶⁴ Oyun diğer oyunlara göre daha gerçekçi ve daha karanlık bir havaya sahiptir. Oyun, 1952-1953 sezonunda Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Oyunda birden fazla kısa olay geçse de ana olay, birbirlerine âşık olan genç bir çiftin, kadının köyde yaşayan başka biriyle evlendirilmek üzereyken kaçmaları etrafında gelişir. Jandarma ve damadın ailesi zorlu bir kış gecesinde çiftin peşine düşer. Bu vesileyle yazar, kimi zaman gelenekselliği küçümseyerek, kimi zaman da iyi yürekliliklerine atıfta bulunarak köylülerin yaşamlarının modern değerlere uyum sağlayamamasına dikkat çeker.

Güneşte On Kişi, 1955-1956 sezonunda Turgut Özakman tarafından sahnelenmiştir.⁶⁵ Turgut Özakman kurumda hem bir dönem dramaturg olarak çalışmış hem de Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü yapmıştır. Oyun, kirlî düzenden, paranın egemenliğinden bıkan bir grup gazetecinin bir yandan da kent

⁶⁰ Ahmet Kutsi Tecer, *Kösebaşı*, Ankara.

⁶¹ Metin And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 519.

⁶² Tartan, *age.*, s. 180.

⁶³ Sabri M. Koz, *Âşık Edebiyatı, Halk Kültürü Çalışmalarıyla Ahmet Kutsi Tecer, Doğumunun 110. Yılında Ahmet Kutsi Tecer*, Editör: F. Aslan F., İBB Yayınları, İstanbul, 2011, s. 44.

⁶⁴ Nazım Kurşunlu, *Çiğ*, Ankara.

⁶⁵ Turgut Özakman, *Güneşte On Kişi*, Ankara.

yaşamının zorluklarıyla uğraşmasını anlatır.⁶⁶ Oyunun ilk mekânı derginin dağınık resmedilen idari ofisidir. İkinci mekân ise karakterlerden Kenan'ın dairesidir. Oyun metni, kendilerini çoğunlukla Anadolu hissedilen karakterlerin şehir hayatına tutunmaya ve geçimlerini sağlamaya çalışırken yaşadıkları iç huzur eksikliğini yansıtır. Gazeteciler, diledikleri toplumsal haberleri gündeme getirme umudu taşıırken, ruhlarını sisteme satmış gibi hissederler. Oyun metni, yazarın dönemin Türkiye'sindeki değerlerin dönüşümüne bakışını anlamak için repertuvarda iyi bir örnektir. Modernleşme sonucu yaşadıkları hayal kırıklıkları, memnuniyetsizlikler, kentlerde Batılı bir yaşam tarzını benimseyerek geçimlerini sağlamaya çalışmak ile özlerinin bulunduğu köylerine sığınmak arasında sıkışmalarından kaynaklanır.

Kara Boncuk 1950-51 sezonunda sahnelenmiştir.⁶⁷ Müzikal bir çocuk tiyatrosudur. Oyunda iki mekân vardır: Birincisi şehirde bir burjuva evi, ikincisi ise Ege kıyısındaki Altınbaşak Köyü. Her türlü ihtiyacı karşılayabilecek kadar varlıklı olan evin ana karakteri küçük kız Çiçek'tir. Çiçek ve ailesi, köylerinin ne kadar güzel olduğunu hatırlayarak bir yolculuğa çıkarlar. Gezinin asıl amacı amcanın bir türlü geçmeyen nezlesine köyde bir çare bulmaktır. Ancak ziyaret sonrasında amca iyileşmez ve köye dair umutlar yerini derin bir hayal kırıklığına bırakır.

Oyunlarda dilsel stratejiler kapsamında çoğunlukla mecazlar ve alaycı unsurlar yer almaktadır. Bu unsurlar sayesinde karakterler arasındaki güç dağılımı, hiyerarşi ve imalar gözlemlenebilmektedir. Devlet Tiyatrosu metinlerinde odak noktası, performansla birlikte güçlenen "anlam"dır. Bu bağlamda kurgu ve anlam, ulusal kimlik inşasının kültürel boyutunu tiyatro metinleri üzerinden incelerken, kelimelerin düz anlamlarının ötesinde anlam odaklı bir yorum kabiliyeti gerektirmektedir.

İlerleyen bölümlerde Devlet Tiyatrosu'nda sergilenen ulusal mekân anlatısını analiz etmeye yardımcı olacak alt temalar incelenecek, veriler yorumlanacaktır. İlk olarak dinin ulusal alanda nasıl temsil edildiği ve 1950'lerde dinin ulusal kimlik inşası sürecine nasıl katkıda bulunduğu ve bu süreçte nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulacaktır. Benzer şekilde, devletin temsilieri, vatandaş ile ulus-devlet arasındaki ilişkiye işaret etmekte, ulusal mekânda devlet-birey ilişkisi ile "biz" "öteki" ayrımı irdelenecektir.

Din: Ortak Bir Kültürün Söylemsel İnşası

Ulus inşasında dinin ve dini sembolizmin yeri, belirli bir dinin ya da laikliğin otorite tarafından dayatılıp dayatılmadığına bakılmaksızın, nesiller boyunca veya

⁶⁶ Metin And'ın, Güneşte On Kişi'yi "ülküçü fakat çoğu kez sonunda yenik düşen kahramanları ele alan oyunlar" kategorisinde değerlendirmesi dikkate değerdir; bk. And, *age.*, s. 468.

⁶⁷ Mümtaz Zeki Taşkın, *Kara Boncuk*, Ankara, 1951.

belirli bir zaman diliminde milliyetçiliğin kültürel ve dini yönlerine işaret eder. Bu bir bakıma etnik ve millî kimliklerin kendini tanımlamasının da bir yoludur.⁶⁸ Cumhuriyetin ilanından sonra kamusal alan modernleşip sekülerleşse ve bu seküler dil sahnelerde yer bulsa da din, şehirlinin de köylünün de hayatındaki yerini kaybetmez. Hatta denebilir ki Cumhuriyet'in ilk yıllarında da İslam, halkın dünya görüşünü belirlemektedir.⁶⁹ Doğuştan gelen davranışlar, ipuçları ve dini referanslar içeren konuşma dili, özellikle modern şehir hayatının “modernleşme” iddiasıyla mücadele eder. Din, ortak bir kültürün söylemsel biçimde inşa edilmesine araç olur.

Bu açıdan 1930'ların seküler dilinde 1950lere gelindiğinde bir süreksizlik görmek mümkündür.⁷⁰ Söz konusu süreksizlikler iki şekilde ortaya çıkmaktadır: Gayrimüslim vatandaşların Türk ulusu içindeki konumu ve diyaloglara iliştilen İslami ifadeler. Örneğin, Güneşte On Kişi'de İslami ifadelerin kullanılması, kendini tanımlamanın ince bir göstergesidir. Yabancı ya da gayrimüslim karakter yoktur veya belirli bir karaktere yönelik karşıt bir duyguya özel bir vurgu bulunmaz. Karakterler bu ifadeleri Müslümanlığı vurgulamayı kimi zaman amaçlayarak kimi zaman da amaçlamadan kullanmaktadır. Kişiler, değişen değerleri sıklıkla sorgulayan kentlilerdir ve oyunda yeni, modern ulusun mutsuz üyeleri olarak resmedilirler. Şarap içen karakterler üzerinden modern ve Batılaşmış Türk yaşam tarzı resmedilir. Öte yandan, köylülerin saflığını özlerler, toplumlarının değişen ve yozlaşan değerleriyle ilgili zihinlerindeki

⁶⁸ Claire Mitchell, “The Religious Content of Ethnic Identities”, *Sociology*, Cilt 40, Sayı 6, 2006, s. 1135-1152.

⁶⁹ Boyacıoğlu, agm., s. 351.

⁷⁰ Levent Boyacıoğlu dilin 1930'larda tiyatrodaki sekülerleşmesini, iman meselesinin Cumhuriyet'e iman biçiminde algılandığı şeklinde yorumlar. Boyacıoğlu agm., 351. Onur Atalay ise, 1930'ların seküler dilinin arkasında Tek Parti Dönemi Kemalist Rejiminin siyaseti kutsallaştırmasının bulunduğunu düşünür. Bu sav modern Türk kimliğinin seküler bir kabul üzerine inşa eden yeni bir din ortaya koyduğunu aklı getirir. Atalay'a göre, Tek Parti Dönemi'nde ortaya çıkan “sivil din” çok partili dönemde de devam etmiş bir nevi İslam siyaseti ortaya konmuştur. Din, Tek Parti Dönemi'nde aklileştirilir ve meşruiyet zemini akıl ve bilim olur. Bununla sona ermeyen dönüşüm milliyetçiliği “dini dışlamayı içeren” bir inanç sistemi haline getirir. Bu dönemde dil, İslam karşıtı değilse de, dilde İslam pek yer almaz. Din, milliyetçi rejime hizmet eder. Bu süreçte şehirlerden İslam geri çekilmektedir. Halkın dine olan ilgisinin düştüğü tartışmaları bir yana, rejimin halktan beklentisi materyalist bir topluma dönüşmesidir. Bu da seküler bir din olarak Kemalizmin inşası anlamına gelir. Yine de Kemalizmin siyasetin bir seküler dine indirgenemeyeceği ve türdeşlik açısından tartışmaya açık olduğunu belirtir. Benzer bir kutsallaştırmanın sonraki on yıllarda da devam etmeyi başardığını, yeniden üretimin, kuşkusuz, 1930'larda geçerli olan İslam'ın geri çekilmesi, inkılap-medeniyet-bilim-milliyetçilik temalarından farklı temalar üzerinden ilerleyeceğini ekler; bk. Onur Atalay, *Türk'e Tapmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 73-92, 97-110.

çatışmaları yansıtırlar.⁷¹ *Kara Boncuk*'ta bu İslami ifadelerle çok az yer verilir, ancak yine de “*Allah esirgesin*” gibi ifadeler kullanılır. Kara Boncuk'ta köy, geleneği ve mutlu bir geri dönüşü temsil etse de köy kahvesi dışında köye ait hiçbir kurum sergilenmemektedir. Dolayısıyla Altınbaşak Köyü'nde hayatın nasıl devam ettiğini tahmin etmek güçleşmektedir. Oyunda dinin de ince göstergeleri ifadelerde vücut bulsa da bu, seküler bir şekilde olmaktadır. Kara Boncuk'un hedef kitlesi çocuklar olduğu için, çocuklara verilen mesaj genellikle bilim ve din arasındaki karşıtlıkta bilimin tarafını tutmalarıdır. Buna rağmen din tamamen göz ardı edilmez. Aşılması gereken sınırlara sahip olan din, insanlar arasındaki birleştirici güç olarak algılanmaktadır. Din ve gelenekler modası geçmiş unsurlar olarak sahnelense de günlük dilin bir parçası olmaya devam etmektedir, örneğin: “*Dayıbey... Dinini seviyorsan bırak gitsin. Bu çocuk kafayı yemiş... Onunla gitme...*”⁷² *Köşebaş*'nda ise Devlet Tiyatrosu'nun oyunları boyunca dinin kamusal alandaki tek pratiğini gözlemlemek mümkün hale gelmektedir. Macit Bey'in cenazesi cemaatle birlikte mahallede gerçekleşir; ancak seyirci uygulama sırasında ne cenazeyi ne de cemaati görür.⁷³ Buna ek olarak, Genç Kız karakterin geleneksel kültürel öğeleri modern kent yaşamıyla buluşturan mahalle kültürüne tepeden baktığını görürüz. Şehirde yer alsa da yeterince modern ve medeni bulmadığı bu kültüre kahvehaneler, minare altında vakit geçirmek, türbe yakınında bir yaşam gibi öğeler dâhildir.⁷⁴ İslam mekânsal olarak oyunda yer alır ve karakterlerin Müslüman olduğu varsayılır. Oyunlara bakıldığında ulus inşası, dinin ulusal mekânındaki yerini bir yere kadar kabullenmiş; sınırlandırılmış biçimde resmetmiştir.

Küçük Şehir'deki köylüler için din, kasabadaki gündelik hayatın en önemli parçalarından biri olarak kabul edilir. Bu nedenle günlük dilde dini ifadeler çok yaygındır. Oyundaki “ötekiler” ziyaretçilerdir ve bunların arasında “gâvurlar” da bulunmaktadır. Saf ve temiz köylüleri kandırmak için hırsıza yardım eden “gayrimüslim” karakter, öteki olarak nitelendirilmekten kaçamaz. Bu noktada

⁷¹ Ayrıca karakterler sıklıkla “*Allah kabretsün!*”, “*Allah belasını versin!*” gibi günlük ifadeler kullanmaktadır. Söz konusu ifadeler her ne kadar günlük konuşma diline yerleşmiş ifadeler olsa da, belirli ölçüde Müslüman kimliğe kendiliğinden bir referans içerdiği düşünülebilir. Buna ek olarak, Akar, modern bireyin günlük hayatının Devlet Tiyatrosu tarafından nasıl resmedildiğini incelerken, Batılı yaşam tarzının genel geçer olduğunu şarap içmenin, Batılı tarzda eğlencelere katılmanın Zafer Toprak'ın deyişiyle “Yeni Hayat”ın modern bireyinin devamı niteliğinde olduğunu gözler önüne serer; bk. Başak Akar “The Modern Daily Life” in Turkey in the 1950s in *Popular Play Scripts of the State Theater, Handbook of Research on Consumption, Media, and Popular Culture in the Global Age*, Editör Özlen Özgen, IGI Publishing, Pennsylvania, 2019, s. 137-153.

⁷² Taşkın, *age.*, s. 21.

⁷³ Tecer, *age.*, s. 30.

⁷⁴ *age.*, s. 38.

“Gâvur “un “gayrimüslimleri” ifade etmek için kullanılan “dinsiz” anlamında gelen, aşağılayıcı bir kelime olduğunu belirtmek gerekir. Burada gayrimüslimlerin Türk ulusu içindeki tartışmalı konumuna değinmemiz gerekmektedir. Her ne kadar Türk laikliği devletin tüm dinlere “eşit mesafede” olmasını öngörse de ne erken Cumhuriyet laikliği ne de 1950’ler tamamen tarafsız olabildiği. 1950’ler bu tartışmalı konumun sahneye yansıdığı, hatta sokakta aksettirildiği yıllardır.⁷⁵ Türkiye’nin gayrimüslim yüzü ya asimile edilecek ya da “azınlık” olarak içeriden-öteki olarak kabul edilecektir. Benzer bir yansıma sinema sektöründe de yaşanmıştır. Sektörde artan gayrimüslim oyuncu sayısına rağmen, bu gayrimüslim oyuncular 1950’lerdeki milliyetçi atmosfer nedeniyle kimliklerini gizleme ihtiyacı hissetmişlerdir.⁷⁶ Herkül Millas, gayrimüslim kimliklerinin, özellikle de Rum kimliğinin, Türk ulusal kimliğini bir öteki üzerinden yansıtmayı kolaylaştırdığını savunmaktadır.⁷⁷ Gayrimüslim kimliği, resmî milliyetçilik tarafından gri bir alan olarak görülmüş, bir bakıma din ya da etnisite üzerinden silikleştirilmesi için kararsız bir gündem uygulanmıştır. *Küçük Şehir*’in gayrimüslim, güzel, şarkıcı kadın karakteri Eleni de tıpkı Müslümanlar ve köylüler gibi İslami ifadeler kullanır: “*Hamdüsena olsun. Çok şükür Allah’a.*”⁷⁸ Bu alıntı, kamusal alanın Müslümanlaştırılması ve gayrimüslimlerin konuşma dili aracılığıyla çoğunluk içinde eritmeye çalışılması olarak yorumlanabilir. Gayrimüslimlere kötü sıfatlar atfedildikçe, Türk ulusal kimliğinin “öteki”lerinden biri ifade edilmiş olur. İçsel farklılığın, gayrimüslimlere atfen hileli olabileceğini göstermek için Eleni karakteri araçsallaştırılmıştır. Örneğin

⁷⁵ Bazı gayrimüslimler 1942’de çıkarılan Varlık Vergisi hakkında konuştuklarında, Tek Parti iktidarını Kemalist reformlara ve Atatürk’e rezerv koyarak eleştiri getirmektedir. Uygulamaların aşağılama içerdiğini kabul etmekle birlikte, kimi gayrimüslim vatandaş olanlara rıza göstermiş, ölümünden dört yıl sonra çıkarılan vergi için Atatürk’ü suçlamamış, hayatta olsaydı böyle bir uygulamanın hayata geçmeyeceğini düşündüğünü söylemiştir; bk. Rifat N. Bali, *Varlık Vergisi Hatıralar-Tamkîhler*, İstanbul: Libra. 2012.1950lere gelindiğinde gayrimüslimlerin hayatında, yükselen milliyetçi atmosferle beraber bir başka dönüm noktası yaşanmıştır: 6-7 Eylül Olayları.

⁷⁶ Dilara Balcı, *Yeşilçam’da Öteki Olmak Başlangıcından 1980’lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*, Kolektif Kitap, İstanbul, 2013. Ancak her iki kimliğin nasıl kendini var ettiği ile ilgili olarak bir müphemlik de söz konusudur. Adak-Altınay, a.g.m., *Tanzimat ve Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk modernleşme girişimleri sırasında ortaya çıkan tiyatroların çok etnili ve çok dilli yapısına dikkat çeker. İstanbul’daki ilk tiyatroların gayrimüslim topluluklar tarafından kurulması bu yapıya zemin hazırlamıştır. Milliyetçiliğin ise modern tiyatro bağlamında ilk Osmanlı siyasi dramalarında şahit oluruz. Fakat, resmî ideoloji Halkevleri, resmî bir milliyetçilik ve bir modernleşme çerçevesi Devlet Tiyatrosu’nun kurulması ile mümkün olmuştur.*

⁷⁷ Herkül Millas, *Millî Türk Kimliği ve ‘Öteki’ (Yunan)*, *Milliyetçilik Cilt 4* Ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 193-201.

⁷⁸ Başkut, *age.*, s. 22.

köylü kadın Setaret (Bacı), Eleni'yi kötü ve “kâfir bir kadın” olarak görür.⁷⁹ Köylüler, içinde Eleni'nin de bulunduğu şehirli ziyaretçilerin köylüleri istismar ettiğini düşünmektedir. Saflık, Türk milletinin karakteristik bir özelliği olarak tutunacak bir öz arandığında, Türk milletinin özünü temsil eden Müslüman köylülere atfedilir. Türk milletinin ötekileri ise gayrimüslimlerle aşırı modernleşmeyi temsil eden şehirlilerdir ve kendi Türklüklerine yabancılar olarak sahnelenmektedirler.

İkinci olarak, modernizm ve anti-modernizm bağlamında, 1930'lardaki tutum bazı sürekliliklere sahiptir. Din ve gelenekler resmî ulusal kimliğin temel zorlukları olarak görülmektedir. Dolayısıyla modern ulus özgürleştiricidir ve geleneklerden ve batıl inançlardan uzaktır. “Günah” ve modern olanın dışındaki her şey köylüler için çözülmesi gereken bir sorun olarak görülmektedir. Yeni nesil ise bu denklemin dışına çıkmayı tercih etmektedir. *Çığ*'da mekân, kış günü bir dağ yoludur; bir hanın içidir.⁸⁰ Oyunun karakterlerinin Müslüman olduğu varsayılır; çünkü konuşurken birçok cümlede Müslüman kimliğe atıfta bulunmaktadır. Ailelerinden kaçıp bir araya gelen bekâr bir çift, jandarma, çevredeki köylüler ve damadın ailesi tarafından aranmaktadır. Çiftin yaptığı günah olarak tanımlandığı için geleneksel olarak resmedilen köylüler de dindarlık ve gelenek anlamında iffet kavramını dile getirirler. Ancak karakterlerden Şehmuz, aynı zamanda “*Allah vere kıyıtı bir yer bulup sığmsalar...*” diyerek çifte acır.⁸¹ Oyun, dini geleneklerle eşitler. Oyun burada, iffetsizlik ve günah olarak algılanacağını bilmelerine rağmen genç çifti kaçmaya iten koşulları eleştirmektedir. “Modern olmayan” köylüler tarafından cezalandırılmanın korkusunu yansıttıktan sonra, geleneksel uygulamalara yansıyan dindarlığı eleştirmektedir. Yazar, milleti Müslüman olarak tanımlarken, İslam'ın toplumdaki ahlaki değerleri ve gelenekleri tanımlamadaki yerini eleştirmekten ve bunu anti-modern olarak etiketlemekten kendini alamaz.

Yerli oyun yazarları, Devlet Tiyatrosu repertuarı içinde geleneksel, dini, özellikle de İslami değerlerin taşıyıcısı olduğu için yüzlerini köylere çevirirler. Performanslarda din ve gelenek bir ölçüde eşit tutulmuştur. Örneğin *Çığ*'da karakterler birbirlerini seküler bir selamlama yerine “*Selamünaleyküm*” ile selamlamayı tercih ederler.⁸² Kırsalda günlük dil olarak da görülebilecek bu selamlama şekli devletin ve temsilcisinin kırsalda sekülerizmin de temsilcisi olduğu düşünüldüğünde önemli bir iletişim kurma girişimi olarak nitelendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında, 1950'lerdeki Türk kimliği, keskin bir

⁷⁹ *age.*, s. 15.

⁸⁰ Kurşunlu, *age.*, s. 1.

⁸¹ Kurşunlu, *age.*, s. 43.

⁸² Kurşunlu, *age.*, s. 3.

sekülerlik üzerine inşa edilmiş gibi görünmemektedir. Ancak dikkat çeken bir nokta vardır; dini pratikler ne köyde ne de kasaba yolunda sahnelenmektedir. Dilde ve birlik duygusunda din “vardır” ancak pratikte sahnelenmemektedir. Yine de 1930’lardan ayrılır; çünkü bu dönemde dini öğeler dilden ayıklanmış, iman Cumhuriyet rejimi ile bir olmuştur.⁸³ Oysa 1950’lerde köy, din nedeniyle değil, gelenekleri ve ahlakıyla “geri” kalmıştır. Öyleyse modernleşme, kadının ve milletin hayatını dini referanslarla düzenleyen bu gelenekleri düzeltmelidir. İdeal kimlik, modern yaşamı ve hukukun üstünlüğünü tanıyan Müslüman ve seküler bir Türk olacaktır. Dolayısıyla, ulus kimlik inşası açısından özdeşlik hissinin Müslümanlık temeline dayandığı sonucuna varmak mümkündür. Ancak İslam’ın pratiklerinin sahnelenmediğini unutmamak gerekir. Günlük ifadeler dini ortak bir kültür olarak ele alsa da, ulusun mekânında bunları görünür kılacak ipucu bulunmaz. 1950’ler için İslami referansların ve geleneklerin hala ülkenin modernleşmemiş yüzünün bir parçası olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Yine de bu mesafe, köy hayatına duyulan nostaljik özlemi hissetmeye engel değildir. Modern bir Türk kimliği inşa etmenin bir bedelinin bazı ikilemleri, süreklilikleri ve süreksizlikleri taşımak olduğu sonucuna varılabilir. Bu açmazlara ve eleştireliliğe rağmen “biz” köylerde Müslümanlar olarak inşa edilmektedir.

Devlet: Bugünün ve Geleceğin Kolektif Temsilcisi

Devlet, modern zamanlarda iktidarla ilgili örtük kategorileri millileştirir ve bu kategorilere ulusal bir karakter kazandırarak yeniden üretir.⁸⁴ Devlet, bürokrasi, hukuk, meşru güç ve eğitim kurumları gibi gündelik hayatta hegemonik bir şekilde işleyen belirli kurumlara sahiptir. Uluslar, ulusun üyelerinin, yani ulus-devletin vatandaşlarının yasal hak ve görevlerinin erdemi ya da bürokrasinin gücü, kamu kurumları, ulusun amblemleri ve sembolleri gibi devletin bazı özellikleriyle sınırlandırılmıştır. Kentler, devletin modern üyelerini kent sakinleri olarak tanımladığı modernleşmenin ana müdahale alanı haline gelmiştir. Yurttaşların ve devletin karşılaşmaları, devletin ve ulusun üyelerinin kendilerini konumlandırışları, tahayyül edilen ulus resminin bir bileşenidir. 1950’lerde ulusal mekânın bir bileşeni olarak devletin temsilcileri, köyler de dâhil olmak üzere her yerde devleti hissettirir. Devletin yüzü ise halk için en iyisini bilen ve küçük kasabalarda popülizm yayan babacan bir yüzdür. Her ne kadar “modern” olan, kentlerde resmedilse de, oyunlar bu bakışı eleştirmeye başlar ve devletten köylünün ve bir bütün olarak köy-kent ayrımı gözetmeksizin ihtiyaçlarını dikkate almasını ister.

Devlet Tiyatrosu oyunları, devletin ulusal alana müdahalesini yansıtmak için seçilmiş ya da atanmış figürleri araç haline getirmektedir. Küçük Şehir’de

⁸³ Boyacıoğlu, *age.*, s. 351.

⁸⁴ Alonso, *age.*, s. 380.

devletin taşradaki temsilcileri belediye başkanı ve öğretmendir. Öğretmen, iyi eğitilmiş Cumhuriyet elitinin tüm önemli ve iyi özelliklerini bünyesinde toplamaktadır. Güvenilir, ortak fayda için bir araya gelmeyi önemseyen, uzlaşmacı bir karakterdir. Öte yandan öğretmen, kent-köy kültürü arasında olası bir temasın nasıl sonuç verebileceği konusunda kuşkuludur. “Öteki”den, yani köyü ziyarete gelen modern şehir insanlarından kötülük beklemektedir. Karakter iki farklı kültür arasında bir uzlaşma olsun ister ama sonuçta daha keskin bir uçurum ortaya çıkar: *“Şehirliyi köye getirmeyiniz yaşayamaz. Köylüyü şehire getirmeyiniz mesut olamaz. Bu itibarla ben İstanbul’un Yüksek tabakasına mensub bir kafilenin velev muvakkat bir müddet için olsun aramızda karışmasını hayra yormuyorum”* der.⁸⁵ Bu algı ve kültürel gerilim bir başka replikte, Ramazan Paşa tarafından pekiştirilir ve yeniden üretilir: *“İnsaf edin! Bir Paşa kızı bir köylü parçasıyla nasıl evlenir.”* Ancak Âdem’in cevabı daha kapsayıcıdır: *“Paşa oğlunun köylü kızıyla evlenmesi gibi...”*⁸⁶ İlginç bir şekilde, bu ipucu aynı zamanda toplumsal tabakalara ve toplumsal cinsiyet önyargılarına da dikkat çekmektedir. Öğretmen, yeni rejimin köylülere gösterilen aydınlık yüzüdür. Bu açıdan 1930lardaki ideal köy öğretmeni tiplemesinden izler taşır.⁸⁷ Ancak rejimin ve geleceğin kolektif temsilcisi devleti temsil eden öğretmen, modernleşme projesinin eksikliklerini kabul eder. Kendisi köylüyü modernleştirmek için köydedir, bu yüzden köylünün güzel özelliklerini göz önünde bulundurarak, hatta koruyarak daha “medeni” ve modern olanın ortaya çıkmasına katkıda bulunacaktır. Diğer taraftan belediye başkanı, seçildiği için otomatik olarak genel irade ve geleceği savunan bir konuma sahiptir ve eleştirel bir bakışla tasvir edilmektedir. Genel irade ve gelecek onun zihninde, seremoni için aceleyle asılması gereken Türk bayrakları ve tüm zorluklar altında memleket için çalışmayı ifade eden *“kurşun altında çalışmış olmak”* biçiminde popülist ve semboliktir.⁸⁸ Kendisini büyük şehirden gelen ziyaretçiler dışında herkesten hiyerarşik olarak üstün görür. Örneğin, şehirden gelen ziyaretçileri kasabanın seçilmiş belediye başkanı olarak karşılar ve herkese kendisinin orada devletin temsilcisi olduğunu hissettirir. Bölgenin ileri gelenlerini azarlayacak güçtedir: *“...kasaba eşrafı sıfatıyla önüme geldinizse belediye reisi salahiyetiyle emrediyorum. Yine susun ve oturun aşağı.”*⁸⁹ İstanbul’dan gelecek ziyaretçilerin bilim ve bilgi gibi çağın erdemli değerlerini getireceğini, köylüye nasıl para kazanılacağını öğreteceğini düşünür. Böylece kasabanın küçük bir

⁸⁵ Başkut *age.*, s. 8.

⁸⁶ *age.*, s. 37.

⁸⁷ Boyacıoğlu, *age.*, s. 350.

⁸⁸ *age.*, s. 2.

⁸⁹ *age.*, s. 6.

şehre dönüşmesine yardımcı olacaklardır.⁹⁰ Ancak ziyaretçiler kasabanın Türkiye'nin neresinde konumlandığını bile bilmezler ve merak da etmezler. Kentlilerle ilgili anlatı, kurnazlık ve sahtekârlık gibi kötü özellikler taşır. Ayrıca oyunun dili, Karaömerlioğlu'nun belirttiği gibi, Erken Cumhuriyet Dönemi köylü edebiyatına uygun olarak seçilmişleri itibarını zedeleyici niteliktedir.⁹¹ Atanmış değil, seçilmiş “belediye başkanı” eleştiri altındadır. Örneğin, İlhan “Off.. ne iptidai yer burası... *Kuzum baylar, bu Çiftkayalar kasabası hangi vilayete bağlı? Yani biz şimdi neredeyiz?*” diye sorunca, Karabet, Kayseri, deyiverir. Ziyaretçiler arasında yer alan eski milletvekili kasabanın yerini çıkaramamıştır: “*Pek tubaf, pek tubaf, 10 sene mebusluk yaptım, hem de Kayseri mebusuydum, fakat Çiftkayalar kasabasının ismini bile bir defa duymadım.*” Karabet ekler: “*O da bir şey mi, vaktiyle benim pederim de mebusu. İttibatçılar yapmışlardı. Hangi vilayetin mebusu olduğunu bilmezdi.*”⁹² Başkut bu şekilde yükselen popülizme ve seçilmişlerin yozlaşmasına dikkat çekmek istemektedir. Aynı zamanda gidilmeyen görülmeyen ama “bizim” olan kasabanın, köyün unutulmuşluğunu, gidilse dahi meramının anlaşılmasını seyirciye aktarmaktadır. Oysa köyün asıl talebi, ulusun beşiği olarak, seslerini duyurmak, sosyoekonomik olarak gelişmek ve tıpkı büyük şehirler gibi “modern” olmaktır. Saf Türk özleri kaybolmadan modern merkezin bir parçası olmak istemektedirler. Buna karşılık, İstanbul’dan gelen şehirlilerin üzerinden olabildiğince çok para kazanmanın yollarını düşünürler. Eşref bunu uygunsuz bularak itiraz eder: “*Ehemmiyetsiz görülmekle beraber mesele, memleketin büyük dardını ortaya koyuyor. Köyle şehir arasındaki düşmanlık. Şehirli köylüyü istismar etmek için her şeyi yapıyor. Köylü de şehirliyi kendisine zarar iras edilmesi şart fuzuli bir mahluk diye görüyor. Yapılan teklif kasabamıza yakışmaz. Reddini talep ederim.*”⁹³ Öte yandan, oyun seçilmişleri ve bürokratik işlemleri olduğu kadar elitleri de ihtiyatlı bir şekilde eleştirmektedir. Ali’nin “medeniyet güneşleri” olarak tabir ettiği ziyaretçiler için yapılan karşılama töreni gibi bürokratik işlemlere yönelik eleştirel ton, bayrakları isteksizce dalgalandıran insanlarla yapılan karşılama törenini, belediye başkanının bir önceki yıl yaptığı konuşmasını tekrar edişini ve düzgün kıyafetlerle tam tekmil hazırlanmayı içermektedir.⁹⁴ Oyun, bu ayrıntıları bürokratik aygıtın gereksiz eylemleri olarak yansıtmaktadır.

Kara Boncuk oyununda da seçilmişlerle ilgili benzer bir bakış açısı paylaşılmaktadır. Devlet, köyün muhtarı, yani yerel otorite tarafından temsil

⁹⁰ Başkut, *age.*, s. 8.

⁹¹ Karaömerlioğlu, *age.*, s. 153.

⁹² Başkut, *age.*, s. 15.

⁹³ Başkut, *age.*, s. 7.

⁹⁴ *age.*, s. 9.

edilir. Ancak muhtar seçimle geldiği için aynı zamanda köylünün de seçilmiş temsilcisidir. Muhtar, sadece muhtar değildir; köyde yetişen bir bitkinin müzmin nezlesine çare arayan Amca'yı iyileştireceğini vaat eden kişidir. Köy halkı onu Altınbaşak Köyü'nün eczacısı olarak bilmesine karşın Amca bitkiyi denedikten sonra kendini iyi hissetmeyince Muhtar sorumluluk almak istemez. Oyun bu noktada seçilmişlerin kendi eylemlerindeki edilgenliğini sergiler. Koronun söylediği "*Sularında deva var/ Havasında şifa var/ Karlarında sefa var/ Selam sana Altınbaşak*" şarkısıyla köyün iyileştirici yönlerine dair vurgulanan romantizm yerini, iyileşemeyen Amca ile hayal kırıklığına bırakır.⁹⁵ Köşebaşı'nda da kentliler, devletin rolüne dair bir umutsuzluğu paylaşır. Oyun bu kez devletin kent temsilcilerini eleştirmek için atanmış memurları kullanır. Memurlar vergi tahsildarlarıdır, baskıcıdır ve devlete ilişkin yükümlülükleri ile vatandaşlar arasında, arada kalmış bir durumları vardır. Bu duygu, vatandaşların "*daha büyük kapılarda*"⁹⁶ haklarını aramalarına yol açar. "Daha büyük kapılar", vatandaşın sorunlarını çözmek için daha büyük otoriteye işaret eden bir metafordur.

Çığ'da ise devlet ve köy arasındaki ilişki jandarmanın aracılığıyla sergilenir. Modern ulus devlet, köy yaşamının kurallarının sınırlarını çizen geleneklerle mücadele etmektedir. Bu araçlardan biri de kanundur ve jandarma tarafından uygulanacaktır. Jandarma, gerektiğinde geleneklere karşı hukukun üstünlüğünü hatırlatan bir kurumdur. Damadın ailesi, gelinin başka bir erkekle özgürce kaçmasına izin vermez. Namusları için çifti öldürmek üzere peşlerine düşerler. Jandarma yasaları hatırlatır ve böyle bir cinayete izin vermeyeceğini, yasaları uygulamak için devleti temsil ettiğini seyirciye hatırlatır. Aile barışmaz, üstelik birçok erkek köylü ve akraba tarafından da hukuksuz hareketleri desteklenir. Seyirci, "biz" duygusunun köyde yaşanan bu tür gelenekler ile modern yaşam arasında bölünmüş olduğunu çıkarır. Jandarma, hukukun üstünlüğü altında bir birliklilik yaratma potansiyelini temsil etse de, oyunun karanlık havası böyle bir aynışmaya dair umutsuzluğu yansıtmaktadır. Olumsuzluk, eleştirel bir tonla kadın kimliği üzerinden de gösterilmektedir. Bazı erkek karakterler eşlerine ve genel olarak kadınlara şiddet ve baskıyla yaklaşmaktadır. Oyunda köylülerin bakış açısı da verilmeye çalışılır. Köylüler şehirlileri güvenilmez olarak algılar. Bu kuşku kadın kimliğinde de somutlaşır: "*Doğma büyüme şehirli kadından hayır gelir mi hiç? Daha önce de söylediler, bir kılaktan girdi öbüründen çıktı.*"⁹⁷ Modern şehir, böylece geleneksel köyün ve köylünün ötekisi olmaya devam eder. Geleneksel köylüyü modernleştirmeye ve

⁹⁵ *age.*, s. 8.

⁹⁶ Tecer, *age.*, s. 25.

⁹⁷ Kurşunlu, *age.*, s. 3.

medenileştirmeye çalışan devlet ise gücünü kurumlarıyla sınırlı bir düzeyde var edebilmektedir.

Ulusal Kimlik: Türklük Fikri

Ulusal kimlik bölümü, yerli oyun yazarlarına ait Devlet Tiyatrosu'nda yer alan mekân temalı oyunlarının ulusal alanda kolektif biz ve öteki duygusunu nasıl tahayyül ettiğine odaklanmaktadır. Ulusal kimlik söyleminin köy-şehir ayrımı altında incelenmesi, kamusal alandaki bireysel ve kolektif kimlikler için bir değerlendirme sağlar.

Köylü ve kentlinin gündelik yaşamları arasındaki gerilimden yola çıkarak, bunun gündelik dilin farklı kullanımlarından kaynaklandığını gözlemek mümkündür. Köy ve kasaba, Küçük Şehir'de saflık ve erdemle dolu bir muhalif kimliği temsil etmektedir. Ziyaretçiler Batılı yabancı kelimelerle Türkçe konuştuğunda yerel halk bunu samimi bulmamaktadır: “*Önce Türkçe öğren de öyle gel!*”⁹⁸ Bu nedenle köylüler kendilerinin gerçek Türk olduğunu, yabancı sözcükler ve Batılı referanslarla konuşan şehirlilere cevaben konuştuklarının gerçek Türkçe olduğunu iddia ederler. Örneğin Adem- Belediye Reisi, baştan çıkarıcı, sonradan Kantocu olduğunu anladığımız İstanbullu ziyaretçi Eleni'ye sorar: “*Matmazel kızum, siz Türkçe darbi mesel bilmez misiniz? Hep Fransızlar, İngilizler, Almanlar mı söyler? Türkler söylemezler mi dersiniz?*” diyerek oyunun biz duygusunu Türklük üzerine kurar.⁹⁹ Aynı anda oyun, Fransız, İngiliz ve Almanları dil ve kültür üzerinden ulusal ötekiler olarak öne çıkarır. Eleni artık sadece gayrimüslim olduğu için değil, Türk kültürü yerine Batı kültürüne yakın olduğu için de Türk'ün ötekisidir. Gayrimüslimlerin Türk kimliğindeki problemleri konumu böylece Köşebaşı'nda da devam etmektedir. Ayrıca bu ipuçları, Batılılaşma gündeminin teşvik edildiği modern şehir hayatı arasındaki bölünmeyi de gözler önüne serer.

Batılılaşma yönündeki sanatsal özellikler ve kültürel gelişmeler Köşebaşı'ndaki orta yaşlı insanlar tarafından vakit kaybı olarak algılanır. Bakkal, “*Ulan Mehmet; adam olmaya niyet et. Sinemaymış tiyatroymuş bundan bir şey çıkmaz. İyi bak, her taraf sinema! Anladın mı gâvur oğlan!*”¹⁰⁰ şeklinde modern ve kente özgü aktiviteler gereksiz görülür. Yeni nesil için bu organizasyonlar eğlencelidir, öğrenmeye ve hem akademik hem de sosyal olarak takip etmeye değerdir. “Batılı” olmak hem benimsenen hem yerilen bir kültürel idealdir. Bu karmaşık durumda karakterlerin hiçbiri büyük şehirde yaşayan Doğulu olduklarını inkâr

⁹⁸ Başkut, *age.*, s. 15.

⁹⁹ Tecer, *age.*, s.62.

¹⁰⁰ Tecer, *age.*, s. 9.

emez. Sanat ve bilim eğitimi için Batı'ya gidenler bile biz duygusunu Doğulu kimliği üzerine kurar ve kendilerini Batılı kültürel kimliğin olumlu tavırlarından soyutlarlar. Oyunda yer alan “ötekiler” metin boyunca ecnebiler (yabancılar), yani Türklüğün ulusal sınırları dışında tehdit olan kimlikler ve din bölümünde de ele alındığı gibi “gavur”lardır¹⁰¹. Karakterler, mahallenin dışına çıkarak yeni insanlarla, özellikle de yabancılarla tanışmaya istekli değildiler. İstanbul gibi büyük bir şehirdeki mahalle kültürü, mahalle sakinlerinin “öteki” algıları üzerine kuruludur. Dolayısıyla büyük şehirdeki nostaljik hayatları ile disimilasyondan beslenen güncel hayatlarını yeniden inşa etmeye çalışırlar. Her ne kadar yerel mahalle kültürü Müslümanlık, Doğululuk ve gelenekler üzerine kurulu olsa da, mahalle sakinleri, özellikle de yeni nesil şehirliler, yerel kültür ile Batılı kültürel öğeleri şehirde uzlaştırmayı tercih etmektedir. Aynı etkinlikte hem fasıl hem de caz müziği dinlemek bu uzlaşmanın bir göstergesi olarak görülebilir. Örneğin müzisyen karakter, modaaya uygun Batılı yaşam tarzı ile yerel kültürel unsurların çatışan birlikteliğinin farkındadır: *“Ben kemancıyım ama cümbüş de çalarım, klarnet de çalarım, başka bir şey de çalarım. Gerektiğinde akordeon, saksa fon da çalıyorum. Hani yaşamak için dünya, modaaya uyuyoruz.”*¹⁰² Bir yandan Batı ve Türk kültürlerini tanıma, uygulama, sentezleme hevesi gözlemlenirken, diğer yandan moda olan hızlı ve aşırı Batılılaşmaya karşı eleştirel bir gerilim hissedilmektedir. Oyun, Batı'da eğitim görenlerle mahallede yaşayanlar arasındaki uçurumu yansıtmak, modernleşmenin yanlış anlaşılmasına işaret etmektedir. Genç kız ve Paşa'nın oğlu, Batı'da eğitim görmüş, Fransızca kelimeler kullanan ve konuşurken Avrupalı sanatçılara atıfta bulunan genç nesli temsil etseler de, kendilerini Batılı hissederken, Doğulu kimliklerini de ikilemlerle taşırlar ve yaşarlar.¹⁰³

Doğu-Batı kimliğine ilişkin gerilime ek olarak, hızlı modernleşme ortak tarih duygusunun kaybını da beraberinde getirmiştir. Köşebaşı oyunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan “değişim”in bir zamanlar destekleyicisi olan idealizmin sönümlenmesini de seyirciye anlatır. Köşebaşı'nın ana karakteri Macit Bey, bir zamanlar İttihat ve Terakki Partisi üyesi ve yeni rejimin kurucularından biri, genç nesle miras bırakabileceği pek bir şey olmadığını fark eder. Yazar, karakterin erdemini materyalizme bulaşmaması ile vurgularken, genç kuşağın ülkenin ve önceki kuşakların geçirdiği zor zamanları unuttuğunu da izleyiciye gösterir. Amaç, biz duygusunu tarihsel bir momenti hatırlatarak yeniden verebilmektir. Örneğin Bakkal, modern Türk ulusunu yaratan tarihi anlatmak ister, ancak bunun bir çağrışım yapmadığını hisseder: *“... Bir zamanlar İttihatçılar ve İtilafçılar vardı. Sen onları bilmiyorsun. Bu da o İttihatçılardan*

¹⁰¹ *age.*, s. 10, 40.

¹⁰² *age.*, s. 57.

¹⁰³ *age.*, s. 42.

biri. Hani Jön Türkler var ya. Eh, onları da bilmiyorsun... Eskiği bilmek güzel şey ama. O Jön Türkler Abdülhamit'i tahttan indirdiler..."¹⁰⁴ Yaşlı Bakkal, değişen yaşam tarzları ve şehirlerdeki hızlı modernleşme nedeniyle unutulmaktan rahatsızdır. Yapmaya çalıştığı şey, anıları ve yeni mekânı bir araya getirerek bu ülkenin ortak iyiliği için yapılanları meşrulaştırmaktır. Bu haliyle bellek, "hatırlamak" Türk olmanın parçası iken 1930'larda teşvik edilen "Osmanlı'yı unutmak" ve eski rejimi yok saymak, Cumhuriyet'in kurulma ve modernleşme serüvenini de unutturmuş gibidir.¹⁰⁵

Aynı duygu *Güneşte On Kişi*'de de paylaşılır. İkinci sahnede Baba karakteri Cemal'le oturmuş şarap içerken konuşmaktadır. Baba, arasında yaşadığı insanlardan dolayı memnuniyetsizdir. Halkların anısına atıfta bulunur ve "*(bağırarak) Halk mı? Halkın hafızası yoktur. Ben bir zamanlar halkın sevgilisiydim. Sonra ne oldu?*"¹⁰⁶ Bu alıntı, elitist ve örtük bir şekilde kitlelere güvenilmediğini göstermesi açısından önemlidir. *Güneşte On Kişi*'de karakterler şehirdeki profan yaşam tarzını deneyimledikten sonra köyü memleketleri olarak romantikleştirirler. Köy, erdemın kaynağıdır ve toplumsal değerler açısından hala el değmemiştir. Köy onlar için güvenli alanı temsil etse de Yıldız karakteri Foto ile konuşurken, merkez bir gazeteci olarak taşralı gazetecilerle yemek yemek istemediğini belirtir. Gazeteci olarak olayların peşinden ne kadar çok koşarlarsa, kendilerini toplumun geri kalanından o kadar çok koparırlar. Onlar için toplum aktör, kendileri ise toplumun yaptığı kötülüklerin izleyicisidir. Karakterlerin köklerinin köylere dayandığı, Müslüman olduklarını hissettikleri, günlük dillerinde peygamber ve Allah'a sık sık atıfta buldukları, ancak modernleşmenin getirdiği yeni toplumsal değerlerin içinde kuşatılmadıklarını hissettikleri sonucuna varılabilir. Ayrıca yozlaşan modern toplumdan da kopmuş hissetmektedirler. Foto karakteri Batılı özellikleri eleştirel bir şekilde paylaşır. Özellikle Foto, Yıldız ve Cemal'in kısıtlayıcı Batılılaşmış yaşam tarzı ve yozlaşmış toplumsal değerleriyle alay etmek için diyaloglarda bazı Fransızca kelimeleri alaycı bir şekilde kullanır. Foto'nun alayı, Batılı değerlerin senkronizasyonu ve disimilasyonu ile Türk olmanın özü arasındaki gerilimi gösterir. Foto, Batılı değerlerin ve sahip olunan kültürün özünün Türk milleti tarafından doğru bir şekilde sentezlenmesini temsil eden bir karakter olarak resmedilmiştir. Birçok Avrupa edebi eserinin yanı sıra felsefi köklerinden de haberdar olduğu için diyaloglarında Antik Yunan filozoflarına ve Avrupalı yazarlara referanslar verir. Bu kaynaklar 1950'lerde popüler olan modernleşme ve Batılılaşma anlayışının doğru yoludur. Avrupa kültürünü de Eski Mısır'ın

¹⁰⁴ *age.*, s. 8.

¹⁰⁵ Boyacıoğlu, *age.*, s. 35.

¹⁰⁶ Özakman, *age.*, s. 15

Güneş Tanrısı Amon-Ra'yı da selamlamaktadır. Yani diğer medeniyetlere sırtını dönmez. Foto karakteri Faust gibi Batılı-Avrupalı yazarların eserlerini kullanırken, aynı cümlede tam olarak neyi kastettiğini bilmeden Endülüs'ü fetheden Tarık bin Ziyad'dan bir Emevi komutanı olarak bahseder. Böylece oyun, karakterin ulusal kimlik karmaşasını yansıtır.

Nazım Kurşunlu'nun *Çığ* oyununun mekânı, sakinlerinin köylü yaşamı ile şehirli yaşamı arasındaki farkın bilincinde olduğu تنها bir köyde, büyük şehirlerde yaşayan köylülerin uyumsuzluğunu özellikle dış görünüşleri üzerinden gösterir.¹⁰⁷ Bu uyumsuzluğa rağmen “gerçek” Türk kimliği “iyi” karakteriyle oradadır: “*Dursun görünüür, yirmi beş yaşlarında, şehirde yerleşmiş, fakat köylü görünüşünü üstünden henüz atamamış, saf tavrılı bir delikanlıdır.*”¹⁰⁸ Şehirli, yozlaşmış modern yaşam tarzını temsil ettikleri için kötü davranışların kaynağıdır. Köyden taşınanlar da şehir hayatının tadını çıkarmaktan kendilerini alamazlar; “*Köyde edemedik çavuş. Şehrin hali başka.*”¹⁰⁹ Mahalle kültürü, büyük şehirlere sonradan gelenler için köylerinde yaşadıkları küçük hayatların devamı niteliğindedir. Batı-Doğu kimlik dikatomisine dair ilginç bir gösterge de Karaboncuk'ta yaşanır. Çiçek ve ailesi Altınbaşak Köyü'ne vardığında, köy meydanındaki karşılama töreni dansla yapılır. Rejiye önerilen tarz baledir. Oyun, çocuklara baleyı tanıtmak için bir zemin hazırlar. Ancak bir bale koreografisi Altınbaşak Köyünün görüntüsü ile oldukça tezattır. Geleneksel bir köy dizaynında özünün köyde olduğunu düşünen, özlem gidereceğini ve iyilik bulacağını hayal eden şehirli, müzikal bir bale koreografisi ile geleneksel köylüler tarafından karşılanmaktadır.

Anlatı ve ulusal kimlik söylemi alt teması, ulusal kimliğin köylü ve şehirli olmak ile Doğulu ve Batılı olmak arasında sıkıştığını, ulusal kimliğin özünün taşıyıcısı ya da modernleşmenin sunucusu olma ikilemini yaşadığını göstermektedir. Yazarlar, elitist siyaset yapma biçimini zımnen eleştirmekte ve Türk ulusal kimliğinin ulusal alanda hem Doğu hem de Batı medeniyetlerine atıfta bulunmasını ve bunları sentezlenmesini önermektedir.

Sonuç

Bu çalışmanın ana sorunsalı, 1950'lerde dönemin önde gelen devletin kültür-sanat kurumlarından biri olan Devlet Tiyatrosu'nun sahnelediği oyunlarda Türk ulusal kimliğinin mekânsal inşasının nasıl ve hangi temalar üzerinden gerçekleştiğini sorgulamaktır. Bunu yaparken ulusal bir benlik çerçevesine işaret eden biz-öteki ayrımına dayanan betimleyici tematik analiz yürütülmüştür. 1950'li yıllarda ulusal kimlik, Türklüğün özünü kaybederek aşırı modernleşme

¹⁰⁷ Kurşunlu, *age.*, s. 9-10.

¹⁰⁸ *age.*, s. 1.

¹⁰⁹ *age.*, s. 4.

korkusuyla, modern kentlerde tahayyül edilmektedir. Ulusal kimlik aynı anda özünün köylerde yer aldığı Doğulu bir kimliktir. Türklüğün ortak özelliği, hayali bir köy yaşamı üzerine inşa edilmiştir. Saf ve dürüst olmak gibi iyi değerler köylülere atfedilmektedir. Devlet, din ve ulusal kimlik alt temaları üzerinden modernleşmeye yöneltilen eleştirel ton, modern ulusal kimliğin inşasının bir sonucu olarak köy ve kent arasındaki çelişkiyi betimler. Aynılık ve biz duygusu, 1930ların ulus inşa sürecinden süreklilik ve kopuşlarıyla sahnelenmektedir.

Türk ulusunun mekânının söylemsel inşasına ilişkin analiz, sadece benzerlik duygusu üzerinden değil, “öteki” kimliklerin kim olduğu üzerinden de işlemektedir. Türk ulusal kimliğinin ötekiliği ağırlıklı olarak Batı ve yabancılar olarak gösterilmektedir. Ek olarak içerideki ötekiler, diyaloglarda susturulan ya da kendilerine kötü değerler atfedilen gayrimüslim kimlikler olarak sahnelenmektedir. Bulgular, 1950’lerdeki ulus inşasının altında yatan, köylülerin modernleşmesinin tamamlanması ve ardından modern hayata katılmalarının sağlanması hedeflerinin altını çizmektedir. Ancak modernleşen kimliklerin mekânsal imgesi, özü kaybetme korkusu, modern şehirlilere ve modernleşmemiş köylülere yönelik bir eleştirel bakış açısı ile köy hayatına duyulan bir nostalji ile sonuçlanmıştır. Türk ulusal kimliği, ortak bir “köy yaşamı nostaljisi” duygusuna sahip “modern Türk kentlileri” imgesi üzerine inşa edilmiştir. Sonuç olarak ulus, erdemli ulusal idealler olmaksızın kentlerde yeni ve modern yüzüyle mutsuz, memnuniyetsiz şekilde sahnelenir.

Erken Cumhuriyet Dönemi ile bir karşılaştırma yapıldığında bulgular şu noktalara işaret etmektedir: Köy oyunları ve edebiyatı, kırsalın geri kalmışlığına hem sert bir eleştiri getirerek hem de romantik bir resim çizerek gidilme de görülme de “bizim” olan köyü milletin beşiği olarak resmetmektedir. Patronaj sisteminden kurtulmuş modern, uygar bir köylülüğü idealize eder. Ancak 1950’lerin ulus inşası bu şekilde tekdüze değildir, daha komplike öğeler içerir. Geri kalmışlığa ilişkin sert eleştiri yerini köy-şehir, modern-geleneksel, Batılı-Doğulu gibi kimlik ikiliklerine dair bir anlaşma çabasına, temasa bırakır. Kemalist köylü söylemi ile 1950’lerin en iyi özelliklerle bezenmiş “modernleştirilmeyi bekleyen Türk köylüsü” arasındaki “biz” anlayışındaki süreksizlik, bir özeleştiri ve merkez-çevre kuramsallaştırmasına bir meydan okuma olarak yorumlanabilir. Bu noktada, ulusal kimlik inşasının formüle edilmesinde bir süreklilik, ancak sahnedeki anlatıların entelektüel üretiminde bir yön değişikliği söz konusudur. Batı bloğuna şüpheli bir yaklaşma ile söylemsel süreklilik, köyde “İslam ve gerçek Türkler” ile endişeli, sınırlı bir kabulleniş olarak tercüme edilebilir. 1930’ların Kemalizmi ve ulus inşası “Köylü milletin efendisidir” söylemiyle romantik, köycü ve seküler bir performans sahnelese de köye dokunamamış, varamamıştır. Ancak 1950’lere gelindiğinde köylere gidilir, modern ve Batılı hayat, merkezlerde tadılır ve bu tecrübe memnuniyetsizlikle

sonuçlanır. Dolayısıyla, köy-şehir ayrımının ulus inşasında yeniden ele alınışının hem süreklilikleri hem de süreksizlikleri barındırdığını söylemek yanlış olmaz. Benzer şekilde, 1950'lerdeki performanslarda da köylülerin gerçek Türkler olarak nostaljik ve romantik bir şekilde kucaklanması tekrarlanır. Ancak bu kez modernleşme sebebiyle hissedilen ikilem akla gelir. Kemalizm'in yeni nesli şehirlerde arttıkça, 1950'lerde modern yaşama duyulan hoşnutsuzluk da artar. Türk ulusu, şehirlerdeki aşırı modernleşmeden çekinen, ortak geçmişini unutmüş, kamusal pratikte seküler ama kimlik algısında, Müslüman, Batılı ve Doğulu olmak arasında sıkışmıştır. Buna rağmen Türk ulusu köylünün erdemlerini özü olarak gören, köydeki gerçek Türklüğe özlem duyan bir siyasi ve kültürel topluluk olarak görülür.

Son olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi ulus inşasından farklılıklar, konuşma dilindeki öğelerle, dini Türk kimliğinin bir bileşeni olarak kabul etmesi ve tiyatro performanslarının 1930'ların Kemalizm'inden kaynaklanan köy romantizmine rağmen çevre ile merkez arasında bir uzlaşma fırsatı aramasında yatar. Devlet Tiyatrosu'nun mekân temalı oyunlarında şehirlerde yaşayan Türkler, modern yaşamdan memnun değillerdir ve köylerde yaşayan ulusun "gerçek" ve saf kimliğine nostaljik biçimde sadık kalmak isterler. Türk kimliğinin aynılığı köye duyulan özlem duygusuna dayanırken, Türklük şehirlerde medeni bir hayat olarak tahayyül edilmeye devam eder.

Kaynaklar

Arşiv Kaynakları

Devlet Tiyatroları Arşivi

BAŞKUT Cevat Fehmi (1969) *Küçük Şehir*, Ankara.

KURŞUNLU Nazım, *Çığ*, Ankara.

ÖZAKMAN Turgut, *Güneşte On Kişi*, Ankara.

TAŞKIN Mümtaz Zeki (1951) *Kara Boncuk*, Ankara.

TECER Ahmet Kutsi, *Köşebaş*, Ankara.

Resmî Yayınlar

(1949) 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun, *Resmî Gazete*, 16 Haziran 1949, Sayı 7234, s. 16385-16386.

ATATÜRK Mustafa Kemal (1922) Türkiye Büyük Millet Meclisi 1. Dönem 3. Yasama Yılı Açış Konuşmaları, *Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, Devre 1, Cilt 18, s. 2.

Kitaplar, Makaleler ve Tezler

- ADAK Hülya - ALTINAY Rüstem Ertuğ (2018) Introduction: Theatre and Politics in Turkey and Its Diasporas, *Comparative Drama*, Cilt 52, Sayı 3&4, s. 185-214.
- AHMAD Faroz (2014) *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- AKAR Başak (2017) *The State Theatre in Turkish Nation Building: A Content Analysis On Turkish Playscripts*, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- (2019) "The Modern Daily Life" in Turkey in the 1950s in Popular Play Scripts of the State Theater, *Handbook of Research on Consumption, Media, and Popular Culture in the Global Age*, Ed. Özlen Özgen, IGI Global Publishing, Pennsylvania.
- (2020) Türk Ulus İnşasında Batılılaşma Üzerine Çelişkili Düşünceler: Devlet Tiyatrosu Repertuarı Üzerinden Bir Değerlendirme, *Türkiye'de Ulus İnşası*, Ed. Musa Yavuz ALPTEKİN, Nobel Yayıncılık, Ankara, s. 287-303.
- ALONSO Ana Maria, (1994) The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity, *Annual Review of Anthropology*, Sayı 23, s. 379-405.
- ANDERSON Benedict (2009) *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Revised Ed. London and New York.
- AND Metin (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- (2006) *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AYDIN Hacer (2020) *Türkiye'de Siyaset ve Kültürel İktidar: Tiyatro Sektörü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Medipol Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ATALAY Onur (2018) *Türk'e Tapmak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BALCI Dilara (2013) *Yeşilçam'da Öteki Olmak Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*, Kolektif Kitap, İstanbul.
- BALİ Rıfat N. (2012). *Varlık Vergisi Hatıralar-Tanıklıklar*, Libra Kitap, İstanbul.
- BAŞBUĞ Esra Dicle (2013) *Resmî İdeoloji Sahnedeki Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatrosu Oyunlarının Etkisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BOYACIOĞLU Levent (1992) Tek Parti Döneminde İnkılap Temsilleri- I, *Tarih ve Toplum*, 102, Haziran, s. 351-356.

- BOZDOĞAN Sibel (2012) *Moderni Millileştirmek, in Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BİNGÖL Yılmaz (2004) “Kimlik Tartışmaları Işığında Türk Dil Politikası” Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Cilt 59, Sayı 1, s. 27–58.
- CHATTERJEE Partha (1986) *Nationalist Thought and the Colonial World*, University of Minesota Press.
- CANTEK Funda Şenol (2021) “Yaban”lar ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara, İletişim Yayınları, İstanbul.
- CILLIA R. - REİŞİGL M. - WODAK R. (1999) The Discursive Construction of National Identities, *Discourse&Society*, Cilt 10, Sayı 2, s. 149-173.
- ÇAKMAKÇI Selami (2020) Mümtaz Zeki Taşkın, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/taskin-mumtaz-zeki>, (Erişim Tarihi: 25 Haziran 2023).
- ÇINAR Alev (2005) *Modernity, Islam and Secularism in Turkey Bodies, Places and Time*. University of Minnesota, Minneapolis, London.
- (2007) *The Imagined Community as Urban Reality: The Making of Ankara, in Urban Imaginaries: Locating the Modern City*, Ed. Alev ÇINAR - Thomas BENDER The University of Minnesota, Minnesota, s. 151-181.
- ÇONGUR Elif (2017) *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*, İmge Yayınları, Ankara.
- DALOĞLU Yavuz (2013) *Türk Devrimi'nin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu*, Op. 1 Yayınevi, İstanbul.
- ERSANLI Büşra (2013) *İktidar ve Tarih Türkiye'de Resmî Tarih Tezinin Oluşumu (1929-1937)*, 5. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.
- FAIRCLOUGH Norman (2003) *Analysing Discourse Textual Analysis for Social Research*, Routledge, London, and New York.
- GÖLE Nilüfer (2000) Global Expectations, Local Experiences, non-Western Modernities, *Through a Glass, Darkly: Blurred Images of Cultural Tradition and Modernity over Distance and Time*, Ed. Wil ARTS, Leiden, Boston, Köln, s. 40-56.
- (2020) Batı-Dışı Modernlik: Kavram Üzerine, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3 Modernleşme ve Batıcılık*, Ed. Tanıl Bora ve Murat Güntekingil, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 56-67.
- GÜLER Mustafa Nuri (1990) *TBMM ve Siyasi Parti Belgelerinde Tiyatro 1. Cilt*, Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara.
- KANCI Tuba (2007) *Imagining the Turkish Men and Women: Nationalism, Modernism and Militarism in Primary School Textbooks, 1928-2000*, Basılmamış Doktora Tezi, Sabancı Üniversitesi, İstanbul.

- KANCI Tuba- ALTINAY Ayşe Gül (2007) *Educating Little Soldiers and Little Ayses: Militarised and Gendered Citizenship in Turkish Textbooks*, Swedish Research Institute in Istanbul 18, Stockholm.
- KARAÖMERLİOĞLU Asım (1998) The People's Houses and the Cult of the Peasant in Turkey, *Middle Eastern Studies*, Cilt 34, Sayı 4, s. 67-91.
- KARAÖMERLİOĞLU Asım (2021) *Orada Bir Köy Var Uzakta Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KARACA Nesrin Tağızade (2004) Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları, *Türkbilgi*, Sayı 7, s. 74-86.
- KARSLI Rauf (2013) *Devlet Eliyle Sanat ve Kamuda Sanatçı Olarak Çalışmak*. On İki Levha, Ankara.
- KASABA Reşat (2010) Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Ed. Sibel BOZDOĞAN- Reşat KASABA, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 21-38.
- KAVAS Uğur (2015) *Osman Darcan 1909-1963 "Foto Osman"*, Yayınevi, Ankara.
- KOÇAK Cemil (2020) Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları, *Milliyetçilik Cilt 4*, Ed. Tanıl BORA - Murat GÜNTEKİNGİL, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 37-44.
- KOZ Sabri M. (2011) Âşık Edebiyatı, Halk Kültürü Çalışmalarıyla Ahmet Kutsi Tecer, *Doğumunun 110. Yılında Ahmet Kutsi Tecer*, Ed. F. Aslan F., İBB Yayınları, İstanbul, s. 44-49.
- MARDİN Şerif (1973) Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics?, *Daedalus*, Cilt 102, Sayı 1, s. 169-190.
- METİNSOY Murat (2010) Kemalizmin taşrası: Erken Cumhuriyet Dönemi Taşrasında Parti, Devlet ve Toplum, *Toplum ve Bilim*, Sayı 117, s. 124-164.
- MİLLAS Herkül (2017) Millî Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan), *Milliyetçilik Cilt 4*, Ed. Tanıl BORA, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 193-201.
- MITCHELL Claire (2006) The Religious Content of Ethnic Identities, *Sociology*, Cilt 40, Sayı 6, s. 1135-1152.
- MYLONAS Harris (2020) *Nation-Building*, Oxford Bibliographies, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199743292/obo-9780199743292-0217.xml> (Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2023)
- MUTLUAY Rauf (1973) *50 Yıllık Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

- PENROSE Jan (2002) Nations, states and homelands: Territory and territoriality in nationalist thought. *Nations and Nationalism*, Cilt 8, Sayı 3, s. 277-297.
- REISSMANN Arnold (2008) *Post-Ottoman Turkey*, Booksurge Publishing, Charleston.
- (2009) *Arts in Turkey How Ancient Became Contemporary*, Booksurge Publishing, Charleston.
- ROY Srirupa (2006) Seeing a State: National Commemorations and the Public Sphere in India and Turkey. *Comparative Studies in Society and History*, Cilt 48, Sayı 1, s. 200-232.
- SAVUT Emre, YILMAZ Levent (2018) The Relationship Between Political Power and State Theaters in Turkey, *Talks on Education, Art and Philosophy*, Ed. K. Çağlar., İ. Aysel, İ.Y. Yorulmaz, Vernon Press, Malaga, s. 87-110.
- SARGIN Güven Arif (2009) Kamu, Kent ve Polytika, *Başkent Üzerine Mekân-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri*, Ed. Güven Arif SARGIN, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 9-40.
- SCHULER Catherine (2009) *Theatre & Identity in Imperial Russia*, University of Iowa City, Iowa City.
- SİPAHİOĞLU Sibel (2020) Turgut Özakman *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/turgut-ozakman> (Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2023)
- SPENCER Philip - WOLLMAN Howard (2020) *Milliyetçilik*, Çev. Kübra KELEBEKOĞLU, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul.
- ŞENER Sevda (1990) Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmaju, Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 33, Sayı 1-2, s. 467-75.
- ŞENGÜL Abdullah (2020) Ahmet Kutsi Tecer *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmet-kutsi-tecer>, (Erişim Tarihi: 20.06.2023)
- ŞENYAPILI Önder (1978) *Kentleşen Köylüler*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- TEKELİ İlhan (2010) Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Ed. Sibel BOZDOĞAN - Reşat KASABA, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 155-172.
- TEKELİOĞLU Orhan (1996) The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, *Middle Eastern Studies*, Cilt 32, Sayı 2, s. 194-215.
- TEMEL Tamer (2015) *Modernleşme Süreci Türk Tiyatrosunda İdeal Bireyin Temsili*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler

Enstitüsü.

TARTAN Fikret, *Altmışında Bir Tazze*, Devlet Tiyatroları Vakfı Yayınları: 3.

TONGA Necati (2020) Nazım Kurşunlu, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kursunlu-nazim> (Erişim Tarihi: 15 Haziran 2023)

TOPRAK Zafer (2017) *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul.

WEBER Eugen (1976) *Peasants into Frenchmen*, Stanford University Press, Stanford.

WODAK R. - REİSİGL M. - LIEBHART K. - DE CILLIA R. (2009) *Discursive Construction of National Identity*, 2nd ed. Edinburgh University Press, Edinburgh.

YALIM İnci (2009) Ulus Devletin Kamusal Alanda Meşruiyet Aracı: Toplumsal Belleğin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulanma Çabası, *Ankara’nın Kamusal Yüzleri* Ed. Güven Arif SARGIN, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 157-214.

YAZGAN Teoman (2012) *Örnek Bir Cumhuriyet Kurumu Devlet Tiyatrosu “Tatbikat Sahnesi” ve Sonraki Yıllar*, Evren Yayınları, Ankara.

YILDIRIM Erinç Erdal (2014), *İnönü Döneminde Tarih ve Eğitim: Tarih Anlayışında Süreklilik ve Değişimler*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.

YILDIZ Ahmet (2004) *Ne Mutlu Türküm Diyebilene : Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ZÜRCHER Erich Jan (2020) Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 2 Kemalizm*, Ed. Tanıl BORA- Murat GÜNTEKİNGİL, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 44-55.