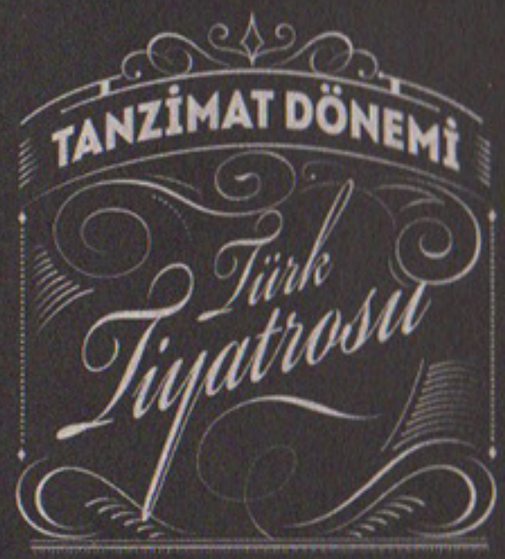


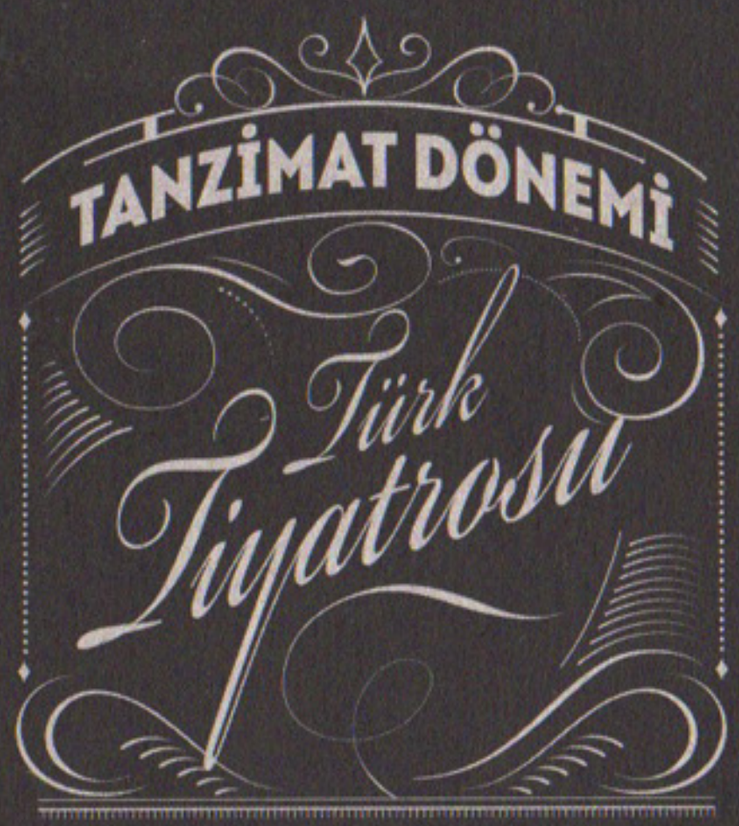
Kendi özgün dilini kuramamış ve bunun huzursuzluğunu, oturmamışlık duygusunu yaşayan çağdaş Türk tiyatrosu, ülkenin birçok alanında tanık olunduğu gibi Doğu ile Batı arasında kalmışlık durumundan kurtulamamıştır. Tiyatro sahnesine ve/veya metnine biçim ile içerik uyuşmazlığı olarak da yansıyan söz konusu durum üstünde sağlıklı düşünmenin ilk adımı belki de bugünün eleştirel bakış açısıyla, Tanzimat dönemini yeniden incelemek olmalıdır. Gerçekten de Doğu ile Batı arasında kimliğini arayan bir geçiş kurumu olarak da değerlendirilir Tanzimat dönemi ve tüm uzmanların birleştiği nokta bu sürecin üzerinde düşünülmesi ve her seferinde yeniden yorumlanması gereken tarihsel bir evre olduğudur.

Çağdaş Türk tiyatrosunun sorunlarını doğru saptayabilmek için Tanzimat ailesinin bize ışık tutabileceğine inanan bu çalışma 1860 (*Şair Evlenmesi*) ile 1885 (*Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*) yılları arasında dönemi belirleyen beş yazarın on altı oyununu irdeler ancak söz konusu sürecin tiyatro anlayışını bütüncül olarak betimleme savında değildir. Kitap, okuyucunun aklında küçücük bir soru işareti bırakabilirse eğer, hedefine ulaşmış demektir.

habitus kitap

ISBN 978-605-4630-35-6

9 786054 630356



ESEN ÇAMURDAN

HABITUS

<< insan ne okursa odur >>

Kitabın Adı: Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu **Yazar:** Esen Çamurdan
Yayın Hakları: © Habitus Yayıncılık, 2015 **Kapak Tasarım:** Ahmet Söğütlüoğlu
Sayfa Tasarım: Nejat Ünlü **Fotoğraf:** Hıfzı Topuz Koleksiyonu
Baskı ve Cilt: Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok No: 4 NB7-9-11
Topkapı - İstanbul **Sertifika No:** 12064 • Tel: 212 613 03 21
ISBN: 978-605-4630-35-6 **1. Baskı:** 2015, İstanbul
Habitus Yayıncılık Rek. Teks. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd. Şti.: Kemankeş Mahallesi
Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy
34425 Beyoğlu - İstanbul • Tel: 212 244 48 87 • Sertifika No: 18067
e-posta: info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com

habitus kitap

Kapak Resmi:
Oturanlar: Ziya Paşa (solda), Namık Kemal (sağda)
Ayaktakiler: Şinasi (sol başta), Recaizade Mahmud Ekrem (en sağda) ve yanında Abdülhak Hamit ve Ebüzziya Tevfik (1883).

TANZİMAT DÖNEMİ Türk Tiyatrosu

ESEN ÇAMURDAN

Esen Çamurdan *Yazar*

Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesi'nden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Paris'te (La Sorbonne Nouvelle, Paris X) Anne Ubersfeld ile birlikte "Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ortaoyunu" konulu master tezini hazırladı. 1979'da Devlet Tiyatrolarına dramaturg olarak girdi ve birkaç yıl verdiği ara dışında, 2008 yılına dek çalıştı. Çeşitli konservatuvar ve tiyatro okullarında dramaturji ve tiyatro tarihi dersleri verdi. Çocuklarla yaratıcı drama çalışmalarında bulundu, sanat atölyeleri düzenledi. On beş yıl boyunca, artık gerçekleştirilemeyen Uluslararası Eskişehir Festivali'nin tiyatro danışmanlığının yanı sıra Eskişehir'de, yine aynı festival kapsamında, yaratıcılığa yönelik çocuk etkinlikleri düzenledi. 1982 yılından bu yana çeşitli gazete ve dergilerde tiyatroyla ilgili eleştiri ve inceleme yazıları yazmakta, tiyatro oyunları ağırlıklı olmak üzere, Fransızca'dan Türkçe'ye çeviri yapmaktadır. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda da bir süre dramaturg olarak çalışan Esen Çamurdan, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin danışma kurulunda yer aldı. Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) adına editörlüğünü yaptığı, 1923-1990 yıllarını kapsayan iki ciltlik *Eleştirmen Gözüyle* (Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi) Kültür Bakanlığı'nca 1990 yılında basıldı. Son yıllarda çalışmalarını çağdaş Türk tiyatrosu üstünde yoğunlaştırdı; yayımlanmış beş kitabı vardır.

İçimizi yeşerten tüm Gezi eylemcilerine...

İçindekiler

Bir yandan tarihî zaruretlerden kudret alan bir irâde ile Garb'a gittik, öbür yandan hakikî cevheri ile bizde konuşmaya başladığı zaman sesine kulaklarımızı kapatmak imkânsız olan bir mâzinin sahibiyiz.

Ahmet Hamdi Tanpınar

ÖNSÖZ

Bugünü anlamak ve sağlam bir gelecek kurmak için tüm uzmanların birleştiği nokta, Tanzimat döneminin üstünde düşünülmesi ve her seferinde yeniden yorumlanması gereken tarihsel bir evre olduğudur. Osmanlı ve Türk modernleşmesinin en önemli dönemeçlerinden biri olarak onaylanır Tanzimat dönemi.

Batı kültüründen özce farklı olan, Batı'nın felsefi ve bilimsel düşüncesinden uzak bulunan Osmanlı, çağını yakalamak adına Doğu-Batı bileşimi yapma yoluna gider. Ne var ki Batı'nın irdeleme, sorgulama, eleştirme ve üretmeye dayalı kültürünü özümsemediği görülür.

Tiyatro için de bu böyledir.

Tanzimat döneminde tiyatro, ona gereksinim duyulmadan, olduğu gibi Batı'dan alınarak halka sunulmuştur. Amaç da doğrusu bir sahne sanatı değil, okuma yazma bilmeyen halkı eğitmek için kullanılan en kestirme ve dolaysız bir araç olarak yararlanmaktır tiyatrodan. Üstelik dönemin anlayışına göre zararsız eğlencelerin en iyisidir, hem eğlenceye hem de ahlaka hizmet eder. Esaslı bir düşünce hazırlığı olmadan, ikinci el çeviri ve özetlerden edinilen bilgilerle, taşımacılıkla, öykünmeyle, özümsenmeden yani "kendinin kılmadan" yapıntı bir dünya yaratılır sahnelerde. Öte yandan yazarların, gerek metin yazımında gerekse sahne dili kullanımında hiçbir tiyatro öğesini, bilerek ya da bilmeyerek, göz önüne almamış olmaları da tiyatro türünün yalnızca bir biçim, kalıp olarak seçildiğini gösterir.

Bu kitabı yazma serüveni benim için, içinde yaşamadığım bir tarih ve coğrafyada gezindiğim, çok çekici ama karmaşık ve bol sabır gerektiren ve inatla sürdürdüğüm bir yolculuğa çıkmak gibi oldu. Her şeyden önce, dönemin ruhunu yakalamak adına tarih okuma gereksinimi duydum. Ve insanı mutlu eden, birbirinden değerli çalışmalarla beslendim. 19. yüzyıl Batılılaşma çabasının havasını kokladım. Bana yeni ve değişik bakış açıları sunan bu çalışmaların birkaçı kitabın "Kaynakça" bölümünde yer almakta.

Tanzimat dönemine damgasını vurmuş yazarların oyunlarını seçerken bunların olabildiğince özgün olmasına, kaynaklarını dışarıdan alanlarınsa bağımsız uyarlama niteliği taşımasına özen gösterdim. Doğal olarak, her şeyden önce söz konusu yapıtların günümüze ulaşmış olmaları gerekirdi. İlk şaşkınlığı tam da bu noktada yaşadım. Çünkü, başta Metin And'ın çok başarılı bulduğu Fikripaşazâde Lûtfi'nin *Erkekler Arasında* adlı oyunu olmak üzere, birçok yapıtı okuma şansım yoktu. Ve oyun seçimi, ister istemez, günümüze ulaşmışlarla sınırlı kaldı. Ancak asıl sorun metinlerin günümüz Türkçe'sine aktarılmasında çıktı karşıma. Sözgelimi, Abdülhâk Hamit Tarhan tiyatrosu anlaşılır gibi değildi, bu yüzden incelemek istediğim kimi oyunlar çalışma kapsamına giremedi. Yalınlaştırılmış metinlerde de, ne yazık ki büyük bir özensizlik ve tutarsızlık gözlemledim. Kimilerinin diliyse kısmen düzeltilmiş ancak bu da söylemde dengesizliğe yol açmış görünüyordu. Öyle ki, bir yerde zamanın karmaşık ve ağdalı Osmanlıca'sını konuşan kişinin dili bir başka yerde yalın Türkçe'ye dönüyordu. Bütünüyle günümüz Türkçe'sine aktarılan birçok yapıtta karşılaşılan sorunsa, dilin dönemine özgü biçim ve biçem özelliklerini yitirmesi, yani tarihsel göndermelerin yok edilmesi. Bunların yanı sıra kimi baskılarda oyunda yer alan kişi listesinin verilmemesi, yazarın belirttiği perde sayısıyla kitaptakinin farklı olması, günümüzde "Perde" anlamına gelen "Fasıl"lar aynı adlandırmayla tutulurken, "Sahne"ye denk düşen "Meclis"lerin "Perde" olarak tanımlanması karşılaşılan sorunlar arasında sayılabilir. Öte yandan, yalınlaştırılmış kimi oyunlarda editör veya baskıya hazırlayanın adı yazılmaz, metinlerin yazım tarihleri araştırmacıdan araştırmacıya değişir, ayrıca bunlar da kimi zaman baskıda verilenle çelişir vb.

Günümüzde Türk tiyatrosu tarihini irdeleme gibi bir girişimimiz olacaksa eğer, işe önce metinleri inceleyerek başlamamız kaçınılmazdır. Yine aynı bağlamda atılması gereken ilk adım,Tanzimat dönemine damgasını vurmuş yapıtları "dönem özelliklerini yansıtacak biçimde" okunabilir kılmaktır. Yoksa bunların günümüze taşınmasının hiçbir anlamı kalmaz. Kanımca bunu gerçekleştirebilmenin en sağlıklı yolu özenle, bilinçle hazırlanmış ve gerekli tüm bilgi ve açıklamalarla donatılmış bir tür "eleştirel basım" [édition critique] olmalıdır. Bu önemli boşluğun doldurulmasını tiyatro okullarından, üniversitelerden ve konuyla ilgili yayınevlerinden beklemek sanırım en doğal hakkımız.

Tanzimat dönemini belirlemiş olan kimi oyunları irdeleyen bu çalışma dönemin tiyatro anlayışını bütüncül olarak betimleme savında değildir. Ele alınan oyunların yazım tarihlerinden yola çıkarak, çok sınırlı bir dönemden, 1860 (*Şair Evlenmesi*) ile 1885 (*Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*) yılları arasından söz ediyoruz. Amaç, düne bugünden bakmak ve bu doğrultuda Batılılaşma çabası içindeki Tanzimat tiyatrosunun izini sürmek, boyutlarını keşfetmeye çalışmak ve kimi saptamalarda bulunmaktır.

Tarihsel sıralama izlemeden ele aldığım metinleri hem kendi içlerinde hem de aralarındaki ilintiler bağlamında değerlendirmeye özen gösterdim. Bunu gerçekleştirirken dönemin değerlerini, tarihini, coğrafyası ile koşullarını göz önünde tutmaya çalıştım; kısacası verileri göreceli bir bakış açısıyla yorumlama yoluna gittim.

Kitap, okuyucunun aklında küçücük bir soru işareti bırakabilirse eğer, hedefine ulaşmış demektir.

*

Sevgili dostlarım Mine Haksal kitabımı basım öncesi gözden geçirerek hem ilk okurum hem de ilk eleştirmenim oldu; Zeynep Zeytinoğlu, İngilizcemin yetmediği yerlerde hep imdadıma yetişti; Hıfzı Topuz özel koleksiyonunda yer alan fotoğrafı kitabımın kapağında kullanmama izin verdi. Ve nice arkadaşım benim Tanzimat yorumlarımı dinlemek zorunda kaldı. Tümüne çok teşekkür ederim. İyi ki varsınız.

Tanzimat tiyatrosuna gelince...

Dediğimiz gibi tarihsel süreci irdelenmeden, yapısı sorgulanmadan, kısacası üstünde hiç düşünülmeden Batı'dan olduğu gibi aktarılır tiyatro sanatı; bütünüyle işlevsel nedenlerden seferber edilir. Tanzimat aydını tiyatroya öykünmekle yetinir. Ve karakterden çok tip boyutunda var edilen oyun kişileri de, belki de geleneksel kültürden kaynaklanan birer "taklit" öğesi olmanın sınırlarını aşamazlar. Bir oturmamışlık durumu sezilir oyunlarda ve bu kendini önce metin yapısında gösterir. Elindeki malzemeyi eleştirel süzgecinden geçirmeyen yazar, dışarıdan aldığı kalıbın içine kendi özünü sığıştırmaya kalkışınca ortaya çıkan, ne tiyatro söylemine ne de sahnesine uyan bir söz karmaşası, metin yığını olur.

MELODRAMLAR

Melodramlar ve Yazarları

Tanzimat döneminde en çok tanınan ve sevilen türdür melodram; hem çağın anlayışına uygun düşer hem de yapısı gereği, yazarların iletilerini halka aktarabilecekleri en elverişli biçimdir. Nitekim bu kitapta incelenen ve söz konusu evreyi temsil ettikleri düşünülen on beş oyundan on ikisi, romantik ve tarihsel dram öğeleri içermekle birlikte melodram ağırlıklıdır. Bunların bir bölümü [*Vatan yahut Silistre, Celâleddin Harzemşah, Seydi Yahya*] tarihten kaynaklanırken, *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* ile *Gâve* konularını İran mitolojisinden alır. Tarihi oyunlar, Metin And'ın da dikkatini çektiği gibi, hep Doğu-İslam tarihine yönelmiştir, Osmanlı tarihi hiç ele alınmaz.[1]

Batılılaşma döneminde gözlemlenen kavram/anlam karmaşası tiyatro alanında da kendini gösterir. Batı'dan olduğu gibi aktarılan tiyatro biçiminin derinine inmeden, bir kalıp olarak uygulamaya konulmasının yanı sıra çoğu tiyatro terimi de olur olmaz kullanılır. "Birçok topluluk halkı çekmek için oyunlarını dram-komedya olarak nitelendirmek, böylece her iki kesim seyirciyi çekmek istiyordu... Çoğu kez oyunlar değişik duyurularda değişik nitelendiriliyordu. Örneğin Zeybekler kimi kez vodvil, kimi kez dram, kimi kez opera ve milli dram

1 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s. 351.

olarak nitelendirilir."[2] Tiyatro bilinci ve bilgisiyle ilgili bir sorun daha var ki, o da yazarların tiyatronun sahne ve söylem bütünlüğünden kaynaklanan kendine özgü bir dili olduğunun ayrımında olmayışları. Gerçekten de, oyunlarda bir eylem ve söylem taşkınlığına tanık olunur. Batı'daki romantik sahne uygulamalarında da görüldüğü gibi, tiyatro mantığını hiçe sayan yazar seyirciye bir şeyler anlatabilmek için görsel, sözsel ya da işitsel her yolu deneyecek, her fırsatta yineleyecektir iletisini. Birçok metin sayfalarca süren tiradlarla, paragraf boyutunda tümcelerle doludur. *Çerkes Özdenleri*'nde kahramanlar dağa çıkıp inerler. *Celâleddin Harzemşah*'ta arkadaşlarıyla birlikte nehre atlayan Celal sağına karısını, soluna oğlunu alır, o sırada Tatar askerler her yandan saldırıya geçer, birçok kişi yüzerek karşı kıyıya geçmeyi başarır; Celal'in ailesi boğulur; sahnede savaşılır, insanlar kılıçla, taşla öldürülür vb. Ya da *Kara Bela*'da Behrever'in "gitgide sesi titreyerek" dadısı Mihridil'e söylediği şu repliklere rastlanır:

> BEHREVER: ...Hiçbir belâ âleminde eğlence mi olur!... *(Hafif hafif ağlayarak)* Hiç sizin elinize düşen adam, yüzünde çiy kadar gözyaşı bulunmayınca -bir gülün bir baharlık ömrü kadar olsun- gülmeye açılmaya kudret mi bulur?

Reşat Nuri Güntekin, elden geçirmesi için kendine emanet edilen *Akif Bey*'le ilgili olarak Muhsin Ertuğrul'a yazdığı mektupta oyunun "tiyatro gerçeğine uymadığından" yakınırken *Vatan yahut Silistre* üstüne söyledikleri aslında tüm Namık Kemal tiyatrosu için geçerlidir:

> *Vatan yahut Silistre* baştan başa bir vatan ve kahramanlık masalıdır. Kemal onda kendi eşsiz savaş atı, cheval de bataille üstündedir. Hiç kimse bu piyesin ne dereceye kadar tiyatro olduğunu, Kemal'in vermiş olduğundan fazlasını istemeyi aklına getirmez. Bunu yapmak kutsallaşmış bir anıtta detay kusuru aramak gibi olur...[3]

Oyunların ilginç bir başka özelliği de yazarın anlatı içinde kendine biçtiği konumdur. Her yerdedir yazar. Her şeyi bilir. Her şeyi yönlendirir. Olağanüstü bir yetenekle donatılmıştır. "Tanrı-yazar" nitelikleri taşır. Tanrı-yazar anlatıcıdır, yorumcudur, yönlendiricidir. Aslına bakılırsa melodramda başrol, hatta tek rol yazara verilir. Herkesin ağzından o konuşur ki, bu da kişilerin inandırıcılıktan uzak bir söylem ve eylem içine sokulmalarına neden olur. İnsanlar kendi toplumsal konumlarının çok dışında konuşabilir, inanılmaz girişimlerde bulunabilir, konuyla hiç ilgisi olmayan anlatılara girebilirler. Tanzimat aydınlarından Fikripaşazâde Ömer Lütfü'nün Abdülhâk Hamit'in *Duhter-i Hindu* adlı yapıtının dil sorunuyla ilgili eleştirisinin dönemin çoğu yazarı için geçerli olduğunu söyleyebiliriz:

> ...Her birine birer isim verdiniz; fakat bunlar kendi hesaplarına değil, kukla gibi sizin hesabınıza ve sizin marifetinizle ancak oynayabilirler...En köylüsüne varıncaya kadar herkes belâgat satıyor, müzeyyen sözler arıyor...[4]

Gerçekten de genelde, yaşayan, canlı kişileri sahneye çıkartmaktan çok topluma bir "örnek tip" göstermeyi seçer Tanzimat yazarı ve çoğu kez başarısız olur. Ancak oyuna müdahale kişileştirme veya dille sınırlı kalmayacak, yazar sesini kurguda acemice örtülmeye çalışılmış büyük boşluklar, tutarsızlıklarla da duyuracaktır. Kimi zaman olay akışıyla yakından uzaktan ilgisi olmayan kişiler çıkartılacaktır karşımıza ve işlevleri yaratıcısının bir düşüncesini açıklamak olacaktır, işleri bittiğinde de geldikleri gibi gidivereceklerdir. Söz konusu sahne de sırf bu nedenle yazılmıştır. Kimi zaman *Akif Bey*'deki Kamer rolünde tanık olunduğu gibi, önemsiz bir rolün geçmişi uzun uzun anlatılacak veya oldukça uzatılmış olan oyun apar topar sonlandırılacaktır. Kısacası oyunlar yazarın sorgulanamaz, mutlak değerlerini, dünya görüşünü seyirciye aktarmak amacıyla kaleme alınır. Amaç halkı eğitmek olunca da ister istemez genellemelere gidilir, kesin yargılar ortaya konur. Diyaloglar da çoğunlukla yazarın iletisinin sözde karşılıklı konuşma biçiminde aktarılmasından başka bir şey değildir.

Batı biçemi doğrultusunda oluşturulan ilk oyunlarda izlenen söz konusu acemilikler, bilmezlikler olay örgüsünün bağlantılarında aksaklıklara, kişilerin tutarsızlıklarına ve olayların inandırıcılıklarını

2 Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 224.

3 Reşat Nuri Güntekin, "Akif Bey Hakkında Muhsin Ertuğrul'a Mektup", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, Kasım, 1959, No. 321.

4 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s. 308.

yitirmelerine neden olsa da, yazarların bunu dert edindikleri pek söylenemez. Örneğin Namık Kemal aklına bile getirmez sahnelenecek bir metin yazdığını; Şemseddin Sami'de arada bir tiyatro sıcaklığına rastlanırken Ahmet Mithat sahneyi düşünmez ama oyunları uygun uzunluktadır. Amaç, tiyatro kurallarını yadsımak pahasına da olsa, seyirciye gerekli ibret dersini verebilmektir.

Tanzimat yazarına göre ortada eğitilecek bir halk vardır, onu biçimlendirecek, belirleyecek, ona doğru yolu gösterecek kişi de kendisidir. Tanzimat yazarı toplumun öğretmenliğini üstlenir. Ve okuma yazma gerektirmeyen, halka doğrudan seslenen en kestirme yol olan tiyatroyu seçer. Ancak bunu yaparken nesnellikten uzak bir çizgiyi benimser, tek yanlı ve öznel davranır. Seyirciye seçim hakkı tanımaz. Tek tip düşünce, tek tip insan yaratma isteğidir oyunlarda izlenen. Aydınımız, bir yandan yeni bir dünyaya açılmanın ikilemini yaşarken öte yandan teksesli, otoriter bir evren yaratır.

Melodramatik metinlere dışavurumcu açıdan bakıldığında kimi öğelerin işlevleri daha açık anlaşılır. Sözgelimi, oyunlarda çok sık kullanılan monologlar... Namık Kemal ile Şemseddin Sami bunları "Kendi kendine" veya "Yalnız" olarak adlandırırken Ahmet Mithat genelde "Etrafa" sözcüğünü yeğler. Monologlar yazarın, seyirci daha iyi anlasın diye doğrudan devreye girerek durum değerlendirmesinde bulunduğu, daha doğrusu çoğunlukla bilineni bir kez daha yinelediği, arada geçen zaman içinde olup biteni oyuncu aracılığıyla aktardığı, yapay ikilem yaratmaya çalıştığı veya kişinin duygu ve düşüncelerini açıkladığı, kimi zaman da merak uyandırma işlevi yüklediği ara kesitlerdir. Sahnede eylemsel veya devinime yönelik veril(e)meyen durumların sözsel olarak iletilmesi yöntemidir monolog, bu da eğitmen rolündeki yazar için pek elverişli bir seçenektir. Monoloğun bir özelliği de, oyun kişilerinin ardından konuşan yazarın işini daha da kolaylaştırmasıdır. İlkesel olarak muhatabı bulunmayan monologta yanıt beklentisine girilmez, yani metne diyalog görüntüsü bile verilmez, sözü doğrudan yazar alır.

Yine dışavurumcu biçem açısından bakıldığında, oyun adlarının da aynı kaygıyı, yazarın doğru anlaşılma derdini dile getirdikleri görülür. Melodramatik dışavurumculuğun ilk göstergesinin oyun adları

olduğunu söyleyebiliriz; özellikle de "Yahut" sözcüğüyle açımlananlar. Fransız klasik melodramlarında da görülen bu uygulamada daha baştan, tiyatro salonuna bile girmeden seyirci seyredeceğiyle ilgili bilgilendirilir, oyuna hazırlanır. Oyun adlarını üç öbekte toplamak olası: İlkinde yer alan "Yahut" ve/veya bağlacının işlevini üstlenir. Örneğin *Vatan yahut Silistre*'de, bölünmez bir bütün olan Osmanlı mülkünün küçücük bir parçası olan Silistre'nin bile "Vatan" kavramından soyutlanamayacağı, ondan ayrı düşünülemeyeceği imlenir. *Ahz-ı sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*, Öç alma (Ahz-ı sâr) ediminin odak noktası olduğu oyunun Avrupa'nın eski bir uygarlığında (bu topraklarda değil) geçtiği uyarısını yapar. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta kahramanın adı verilir ve olayın bir zamanlar eski İran'da yaşandığı vurgulanır. İkinci öbeği oluşturan ve kahramanlarının adını taşıyan oyunlar görünüşte üç ama aslında iki tanedir. *Akif Bey* ile *Celâleddin Harzemşah*'ta seyirci asal kişinin kim olduğunu bilir ve beklentisi ona göre biçimlenir. Oysa dadı Gülnihal, adını taşıyan oyunun sonunda [*Gülnihal*] kendini feda eder ve kahramanlaşır; o ana dek ağırlığı olan bir rol değildir Gülnihal. Sevengil'den öğrendiğimize göre, metnin birçok yerini kesen dönemin sansür kurulu oyunun özgün adı olan "Râz-ı dil"i de [Gönül Sırrı] tehlikeli bulmuş ve onun böyle olmasını uygun görmüştür.[5] *Kara Bela* ile *Zavallı Çocuk*'a gelince, bunlar doğrudan yorumlu oyun adlarını oluşturur. Burada yazarın yargılayan duruşu kendini açıkça belli eder, seyirci koşullanmış ve sahnede olacaklarla ilgili çoktan kararını vermiş olarak girer tiyatro salonuna.

Yazarın seyircisine karşı takındığı tutumu temelde halkı algılama biçimi yönlendirir. Tanzimat dönemi melodramlarında seyirciye tek yanlı yaklaşan, öğretici ve dayatmacı bir duruş sergileyen yazar onun türdeş olduğunu varsayar. Daha doğrusu, seyirciyi eğitme çabasından ve tekseslilikten kaynaklanan bir türdeş olma durumu çıkar ortaya, seyirciyi "kitle" olarak değerlendiren yaklaşımdır bu ve oyun, adından başlayarak buna göre kurgulanır. Ve aslında biri ötekinin yansımasını oluşturur. Başka türlü söyleyecek olursak, ya-

5 Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961, s. 208.