

SERVET-İ FÜNUN VE TİYATRO

Hakan SAZYEK*

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, 7 Şubat 1896'da başlayan Servet-i Fünun -ya da özgün adıyla "Edebiyat-ı Cedide"-, Ekim 1901'e kadar süren etkinlik sürecinde Türk edebiyatına çok derin etkilerde bulunmuş bir harekettir. Bu etkinin boyutları, şiirden romana, eleştiriden öyküye varan bir tür yelpazesinde, güncel edebiyatın yönünü belirleme, Türk edebiyatına çağ atlatma gibi sözlerle nitelendirilebilecek denli geniş ve derindir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in önderliğinde, Tevfik Fikret'in yönetiminde edebiyat ortamına giren Edebiyat-ı Cedide, aynı zamanda, Türk edebiyatının ilk edebî hareketidir. Yüzyılın ikinci yarısında gelenekçi ve yenilikçi kesimler arasında geçen dil-edebiyat tartışmalarının sonunda modern edebiyat anlayışını daha temelli yerleştirme niyetinin ürünü olarak bir araya gelen genç ediplerin ürettiği eserler, ait oldukları türlerde birer dönüm, hatta başlangıç noktası olma özelliği taşır. Bir başka deyişle, hareket üyelerinin -özellikle Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Mehmet Rauf gibi temel adların- verdiği eserler, kendilerinden önceki şiir, roman, öykü, eleştiri birikiminden kuramsal ve uygulamalı bağlamda çok çok ileride bir anlayışın ürünüdür. Söz gelimi, daha sonraları üzerinde birleşilen "modern Türk romanının kurucusu, Halit Ziya'dır" şeklindeki kabulün; Cenap için de benimsenen benzer görüşlerin dayanak noktası, söz konusu yeni anlayışın ve o çerçevede yazılan eserlerin kendisinden başka bir şey değildir.

Servet-i Fünun hareketinin anılan çok yönlülüğü, bugünden bakıldığında, başka bir belirlemeyi de gündeme getirmektedir. Şöyle ki... "Hareket"- "topluluk"- "grup" gibi kolektif sanat oluşumları genellikle tek bir tür zemininde yükselir. Dolayısıyla, her hareket sadece bir edebiyat türünde etkinlik gösterir. Bu da genellikle şiirdir. Şiirin küçük oylumlu oluşu, izlerçevrede kısa sürede yankı uyandırabilmesi/ karşılık bulması gibi durumlar, "hareket" ve şiir yakınlığının arka plânındaki etmenlerdir, denilebilir. Bu ölçütlerin ışığında, bir hareket olarak Edebiyat-ı Cedide -Türk edebiyatında- biricik olma özelliği taşımaktadır. O, salt şiirde değil; aynı zamanda roman, öykü, eleştiri gibi türlerde de etkin olan, üstelik bu alanlarda köktenci atılımlar yapan bir oluşum olarak edebiyatımızda ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

1. SERVET-İ FÜNUN VE TİYATRO UZAKLIĞI

Bu değinilerin ardından, Servet-i Fünun'un, tür bağlamında çoğulcu bir hareket olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ancak, hareketin kapsamındaki türler arasında tiyatronun yeri, bu çok türlü hareketin tiyatroya yaklaşımı gibi hususlarda ise gerek kuram gerekse eser bağlamında maalesef çok dolgun bir malzeme bulunmamaktadır. Daha keskin bir ifadeyle, Servet-i Fünun hareketinin tür dağarcığında tiyatro yoktur. Oldukça kalabalık bir edip kadrosuna sahip olan

• Prof.Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ Kocaeli.
E-Posta: hsazyek@hotmail.com

hareketin hemen hiçbir üyesi, 1896-1901 arasındaki süreçte ne tiyatro üzerine kuramsal/ eleştirel bir metin yazmış¹ ne de bir piyes kaleme almıştır. Bunun ne gibi sebepleri olabilir?

Öncelikle ve yüzeysel bir bakışla, Edebiyat-ı Cedidecilerin mizaçlarının buna pek uygun olmadığı düşünülebilir. Asosyal kişiliğe sahip olan edipler ile kollektif bir öz barındıran tiyatro arasında bir mesafenin bulunması doğaldır. Nitekim, Servet-i Fünun üyelerinin tamamına yakını -en azından hareket sürecinde- toplumsal yapıdan uzak, içe dönük kişilerdir. Bununla birlikte, hareketin edebî verimine hayli etkili bir şekilde yansımış olan asosyal ya da içe dönük kişilik yapısının, hiç değilse birkaç ad nezdinde tiyatroyla ilişki kurmak için bir gerekçe olamayacağı da görülebilmektedir. Nitekim, Halit Ziya, ilk gençlik yıllarında bir izleyici olarak “tiyatro tiryakiliği” (Uşaklıgil 1969: 115-116) yaşamıştır.

Hareketin bir diğer önemli adı Mehmet Rauf içinse tiyatro, özellikle çocukluk ve gençlik çağında tiryakiliğin ötesinde bir “heves ve ihtiras” halini almıştır. Üstelik o tiyatro tutkusunu “yalnız okumağa ve yazmağa hasretmeyip tiyatroculuğu faal sahada tatbik kalkışmak” (M. Rauf 1997: 15) derecesine de getirmiştir o yıllarda. Halit Ziya’nın bir izleyici olarak tiyatro düşkünlüğü İstanbul’a taşındıktan sonra da sürer. Piyano çalmayı öğrenen, ayrıca operaya da merak salan Halit Ziya artık “hemen her gece Tepebaşı yazlık tiyatrosunda oynayan İtalyan Opera kumpanyasına “ (33) gitmektedir.

Tiyatroyla realitede kurdukları -izleyici konumunda olmakla sınırlı kalan- yakın ilişkiye karşılık Servet-i Fünun mensupları, oylumca sahnelenmeye uygun olmayan, dolayısıyla dramaturji aşaması ve kollektivite yönü bulunmayan oyun(lar) dahi yazmaya girişmemişlerdir. Üstelik, Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Abdülhak Hamit gibi yenilikçi edebiyatın kurucu ve usta yazarlarının ‘oynanmak değil; okunmak için’ de olsun piyes yazmış olduklarını, dolayısıyla bizde böyle bir yeni anlayışın örneklerinin verildiğini bilmelerine rağmen bu türden uzak durmuşlardır.

Hareket üyelerinin tiyatrodan uzak durmalarının bir başka nedeni olarak dönemin sosyopolitik durumu düşünülebilir. Sultan İkinci Abdülhamit’in saltanatı ya da “İstibdat devri” devam etmektedir. Halit Ziya, gençlik yıllarında İzmir’in, “İstanbul’un hiç aşağısında değildi; hatta belki üstünde idi.” (115) sözleriyle kıyaslayıcı bir tutumla nitelediği tiyatro ortamını anarken, bu üstünlüğün ardında İstanbul’da “İstibdat hükümeti tarafından tiyatrolara karşı gösterilen zorlama”nın (115) bulunduğunu ekler. Halit Ziya, 1893 yılında taşındığı İstanbul’daki tiyatro ortamının köhneliği karşısında yaşadığı şaşkınlığı ve düş kırıklığını da hatıratına kaydetmiştir (148). Dolayısıyla, henüz görmeden hakkında sahip olduğu önyargı, payitahttaki tiyatro yaşamını bizzat gördükten sonra kesin bir hükme döner.

Ondokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı, basın ve edebiyat ortamının -1876 öncesine göre- oldukça dingin ve suskun olduğu bir süreçtir. Bir başka deyişle, edebiyatın ve basının toplumsalçı misyondan uzaklaşıp bireyselci ve popüler/magazinel bir kimliğe büründüğü bu uzun süreçte, edipler tiyatrodan büyük ölçüde uzak durmayı tercih etmişlerdir. Söz konusu uzaklık, aslında bütüncül bir özellik taşır. *Vatan yahut Silistre*’nin sahneye konduğu ve beş gün sonra sahneden kaldırıldığı Nisan 1873’ten sonra tiyatro edebiyatı büyük bir darbe almıştır. Yeni Osmanlıların sürgüne gönderilmesiyle sonuçlanan bu olay, tiyatro yazarları

¹ Bu hususta bazı Servet-i Fünun mensuplarının külliyatları sağlam bir yargı vermemize olanak tanımaktadır. Örneğin, Tevfik Fikret’in hiçbir yazısında (Tevfik Fikret, 1987) tiyatro ile ilgili bir söz bile yoktur. Ayrıca Cenap Şahabettin kaynakçasının hiç değilse Servet-i Fünun hareketiyle ilintili kısmı (Tarakçı 1986: 255-264) da hiçbir tiyatro yazısı içermemektedir. Hatta Cenap vefatına (1933) kadar sürdürdüğü uzun yazı etkinliğinin tamamında, özel olarak ilgi duyduğu ve hakkında bir kitap yazdığı (*Vilyem Şekspiyer*, 1931) Shakespare bir yana bırakılırsa, tiyatro ile hiç ilgilenmemiştir. Onun birkaç adedi geçmeyen tiyatro yazarlarının ilki 1927 tarihini taşır.

Halit Ziya’nın külliyatında (Uşaklıgil, 2014) ise sadece -tamamı Cumhuriyet döneminde, otuzlu yıllarda kaleme alınmış- birkaç tiyatro değinisi vardır.

üzerinde sarsıcı bir etki yaratır. Yaklaşık on yıl sonra, 1884'te vuku bulan bir başka olay, söz konusu suskunluğu iyice pekiştirir. Güllü Agop'un kurmuş olduğu Osmanlı Tiyatrosu, Ahmet Midhat'ın *Çerkes Özdenler* adlı oyunu dolayısıyla kapatılır, hatta binası da yıktırılır (And 1972: 189). Oyun yazma ve basma etkinliği de neredeyse durmuştur artık. Tiyatronun, daha doğrusu tiyatro edebiyatının, Servet-i Fünun hareketinin oluşumundan yirmi üç yıl önce bir zayıflama sürecine girmiş olması da sosyokültürel ve sosyopolitik bir neden olarak düşünülebilir.

Ancak şu da var ki, hareket üyeleri, tiyatro hakkında kuramsal ya da eleştirel nitelikli metinler de yazmamıştır². Onların 1896-1901 arasında piyes yazmamalarını, “dış etkenler”in ölçütlüğünde gerekçelendirmek mümkündür; ancak aynı süreçte tiyatro kuramı ya da eleştirisi bağlamında da hiç kalem oynatmamış olmaları, onların hareket süresince özellikle oyun yazma ve tiyatro üzerine düşünme bağlamında bu türe kişisel bir yakınlıklarının bulunmadığı şeklinde açıklanabilir. Dolayısıyla, onlar “aksiyondan çok tefekküre (...) ve tasvire önem ver”en (Enginün 2006: 710) bir estetik anlayışa sahip oldukları için sadece görülebilir ve devingen olan bir kurmaca ortamı içeren tiyatro sanatından uzak kalmışlardır.

Şunu da vurgulamakta yarar var ki, anılan uzun süreçte tiyatro bütünüyle bitmiş de değildir. Gerçi metne dayalı tiyatro büyük ölçüde zayıflamıştır. Kenan Akyüz, bu zayıflamayı “II.Abdülhamid'in sanat ve fikir değeri taşıyan eserlerin oynanmasına müsâede etmemesi” (Akyüz 1976: 94) şeklinde gerekçelendirir. Ancak geleneksel tiyatro ömrünü sürdürmektedir bu on yıllarda. Üstelik geleneksel tiyatro yeni bir çıkış noktası yakalamış, dolayısıyla yeni bir tarz yaratmıştır. Tabii, bu durumun bilinçli bir yaklaşımın ürünü olmaktan çok bir zorunluluktan kaynaklandığını da belirtmek gerekir. Ülkemizde ilk tiyatro kumpanyasının, Osmanlı Tiyatrosu'nun kurucusu olan Güllü Agop, 1870'te on yıl süreyle devletten “Türkçe komedy, dram, tragedy ve vodvil oynatmak tekelini” (And 1972: 169) ya da “suflörle piyes oynatma' tekelini” (Akyüz 1976: 94) almıştır. Sadrazam Âli Paşa'nın ülkemizde tiyatro sanatını geliştirmek adına öncülük ederek verdiğini bu ayrıcalık, opera ve benzeri müzikli türleri kapsamamaktadır (And 1976: 47). Kısa süre sonra, tiyatro camiasında bu tekelin “yalnız metne dayanan oyunları içerdiği savıyla Tulûat tiyatrosu ortaya çık”ar (And: 169).

Akyüz, bu durumu suflör yardımı olmaksızın bir piyes metnine bağlanabilmenin imkânsızlığını gören bâzı tiyatro kumpanyalarının, suflörsüz yâni metinsiz piyes oynama yoluna sapsmış” (Akyüz: 94) olmaları şeklinde açıklamaktadır. Bu önemli gelişme, aynı zamanda birçok yeni tiyatro topluluğunun kurulmasına zemin hazırlar. Dolayısıyla, İstibdat döneminde tiyatro edebiyatı büyük ölçüde hız kesse de metne dayanmayan, doğaçlama bir oyun tarzı hız kazanır. Dönem tiyatrosu, tulûat temelinde oldukça canlı bir ortama sahip olur. Başta Minakyan'ın Osmanlı Dram ve Komedi Tiyatrosu olmak üzere, İstanbul'un hemen her yerinde açılmış olan tiyatro toplulukları pek çok oyun sahnelemektedir. Ayrıca “ara sıra II.Abdülhamid'in saray tiyatrosunda da oyunlar veren Abdürrezzak'ın Hande-hâne-i Osmânî'si de bu devrin tanınmış sahneleri” (94) arasında yer almaktadır. Güllü Agop'un tekeli de sona erdiği için metin temelli oyunlar da oynanmaktadır (195 vd.). Bu yoğunluk İkinci Meşrutiyet'in ilânına (23 Temmuz 1908) kadar sürer. Bütün bunlar gösteriyor ki, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, her ne kadar elit diyebileceğimiz tiyatro tarzı gündemden çekilse de popüler tiyatro zevki devam etmektedir ve bu popüler hareketlilik, Servet-i Fünun yıllarında da sürecektir.

Geleneksel seyirlik oyunların bir başka kolu olan meddahlıkta da canlılık sürmektedir anılan yıllarda. İstibdat idaresinin sansürü, meddahlığı da etkilemektedir bu arada. Söz gelimi meddah “İsmet Efendinin bildiği altmış beş hikâyeye sansür tarafından otuz üçe indirilmiş”tir

² Bilge Ercilasun'un, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit* adlı çalışmasının sonunda verdiği geniş kaynakça, bu yargıyı desteklemektedir (Ercilasun 1981: 365-374)

(Nutku 1977: 46). Söz konusu kısıtlamalara karşılık, 1876-1904 arasında yirmi civarında meddah, gösteriler yapmıştır İstanbul’da (392).

2. (SABIK) SERVET-İ FÜNUNCULARIN TİYATROYA YÖNELİMİ

Servet-i Fünun’un kimi üyeleri tiyatroyla ilgilenmeye hareket sona erdikten yaklaşık sekiz yıl sonra, İkinci Meşrutiyet’in ilânını izleyen süreçte başlar. Akyüz, onların “tiyatro nevinde eser verebilmek için, ister istemez, şartların değişmesini bekledi”klerini (Akyüz 1976: 95) ileri sürer. Ona göre söz konusu şartlar daha çok tiyatro sanatının ve ortamının elit olmaktan çok popüler nitelikli oluşu, dolayısıyla bir estetik düzey düşüklüğü içinde bulunuşu ile ilintilidir. Evet, tiyatro ortamı, Servet-i Fünuncuların piyes yazmaya başladığı İkinci Meşrutiyet döneminde de “Tulûat” tiyatrosu ekseninde büyük ölçüde yozlaşma evresine girmiş bulunmaktadır (Enginün 2007: 711). Ancak, Akyüz’ün vurguladığı “şartlar”ın görece yerine geldiği, bir başka deyişle, basın ve entelijansiya üzerindeki sansürün, baskının ortadan kalktığı İkinci Meşrutiyet döneminde de Servet-i Fünuncular, edebiyata çok keskin bir dönüş yapmamışlardır. Dolayısıyla bu “dönmeiş”e tiyatro da dahildir. Hüseyin Suad ve Mehmet Rauf gibi isimlerin piyesleri ve tiyatro eleştirileri görünmekle birlikte, sabık topluluğun Cenap Şehabettin ve Halit Ziya gibi temel adlarından sadece birer ikişer piyes gelmiştir. Dolayısıyla, “şartların yerine geldiği” süreçte Edebiyat-ı Cedideciler suskun olmasalar da net bir üretkenlik içinde de olmamışlardır. Bununla birlikte “bu çağın belli başlı tiyatro yazarları Edebiyatı Cedide’ciler arasından çıkmıştır” (Sokullu 1997: 223) sözleriyle onları İkinci Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosunun önemli isimleri olarak gören bir yaklaşım da yok değildir.

2.1. Tiyatro kurullarında görevler

Servet-i Fünuncular yine de hiç değilse sosyal bağlamda çok uzak kalmazlar tiyatrodan. İkinci Meşrutiyet’in ilânı üzerinden henüz bir ay geçmeden tiyatro toplulukları kurulmaya başlar. Bunlar arasında Sahne-i Osmaniye’nin önemli bir yeri vardır. Dönemin ilk ciddi tiyatro girişimi olan bu topluluğun edebî kurulunda Cenap Şahabettin, Halit Ziya, Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet gibi Edebiyat-ı Cedideciler de yer almaktadır (Yalçın 1985: 27). Üstelik bütün bu “heyet-i edebiye âzâsı Ekrem Beyefendi’nin riyaseti altında” (28) bir araya gelir. Dolayısıyla, Servet-i Fünun hareketinin bitişinden yaklaşık yedi yıl sonra topluluğun çok önemli adları yeniden Recaizade Ekrem’in başkanlığında bir tiyatro/ edebiyat girişiminde ikinci kez bir araya gelmiş olmaktadırlar.

Sahne-i Osmaniye’nin sahnelediği oyunların başında yine eski bir Edebiyat-ı Cedideci’nin, Halit Ziya’nın *Ferdi ve Şürekâsı* gelir. Uşşakizade, romanının Mehmet Rauf tarafından sahnelenmesi vesilesiyle topluluğun etkinliği içinde yerini almış olur. Mehmet Rauf ayrıca *Pençe* adlı dört perdelik “millî bir mudhike” (29) de kaleme alır ve sahneler. Ne var ki 31 Mart 1909’da patlak veren askerî isyandan sonra sabık Servet-i Fünuncular, bu kuruldan çekilir. Tiyatro ile aralarına bir kez daha mesafe girmiş olur böylelikle. Sahne-i Osmaniye ise yeni katılımlarla daha da güçlenerek yoluna devam edecektir (30). 31 Mart vakası, topluluğun o sıralarda adı pek duyulmayan önemli adı Cenap Şahabettin’e, 1912’de *Yalan*’ı yazdıracaktır. Sahne-i Osmaniye’nin sahnelediği oyunlardan biri de Abdülhak Hamit’in *Finten*’idir. Oyunun provalarına eski Servet-i Fünunculardan Süleyman Nazif nezaret eder (31)

Edebiyat-ı Cedide’nin kimi sabık üyeleri, 1914’te yine bir tiyatro oluşumunun çatısı altında bir araya gelirler. Üstelik bu defaki yeni tiyatro girişimi, bugünkü İstanbul Şehir Tiyatroları’nın da temelini oluşturan, çok ciddi bir projenin ürünüdür: “Darülbedayi”. Adını

yine bir eski Servet-i Fünuncu olan Ali Ekrem'in (bir rivayete göre de Hüseyin Suad'ın (Nutku 1969: 18-19) koyduğu Darülbedayi, salt bir tiyatro topluluğu olarak hayata geçirilmez.

Burası, sahne sanatları bağlamında her türlü bilginin de öğretildiği bir okuldur aynı zamanda. Halit Ziya, Cenap Şahabettin, Hüseyin Suad gibi isimler, Darülbedayi'in çeşitli kurullarında önemli görevler üstlenmişlerdir (27 vd)

2.3. Tiyatro eleştirisi

Servet-i Fünuncuların İkinci Meşrutiyet dönemindeki tiyatro etkinlikleri içinde bu sanat dalı kapsamında yazılar kaleme almak da vardır. Bu etkinlikte iki isim, Mehmet Rauf ile Celâl Sahir ön plâna çıkar. Dolayısıyla, Mehmet Rauf, sadece oyun yazıp sahnelemekle yetinmez; aynı zamanda eleştiri yazıları da kaleme alarak tiyatroya daha kapsamlı bir ilgi gösterdiğini açıkça belli eder. Onun “Temâşâ Muharrirliği” (*Musavver Muhit*, 8 Kânûn-ı Sâni 1324, S.11, s.166-167) başlıklı yazısı, dönemin tiyatro ortamına ve etkinliklerine oldukça vâkıf olduğunu gösteren önemli bir makaledir. Edebiyat-ı Cedide'nin bir başka önemli adı Celâl Sahir de tiyatro eleştirileriyle görünmeye başlar. Onun “Temâşâyâ Dair I” (*Servet-i Fünun*, S.942, 11 Haziran 1325), “Yine Tezer Hakkında” (*S.F.*, 5 Mart 1325, S.929, s.291-300) ve “Tarık bin Ziyad” (*S.F.*, S.956, 17 Eylül 1325, s.313-316) başlıklı yazıları, dönemin piyeslerini edebiyatçı gözüyle yakından izleyen ciddi bir bakışın ürünüdür.

2.2. Ve piyesler

Servet-i Fünun hareketinin sabık üyelerinin tiyatroya ilgisi aynı zamanda piyes yazarlığı şeklinde de kendini gösterir. Birçoğu oyun yazmakla birlikte aralarında ısrarla piyes yazan, Hüseyin Suad olmuştur. Bununla birlikte, eski Servet-i Fünun mensupları arasında ilk piyes yazan ise Ali Ekrem'dir. Onun *Bâria* (Matbaa-i Agop Matiosyan, İstanbul, 1908) adlı dört perdelik dram tarzındaki bu piyesi, Tanzimat dönemi roman ve oyunlarının başat konuları arasında yer alan “genç kızların eşlerini kendi iradeleriyle seçememeleri” meselesini konu edinir. Dolayısıyla, *Bâria*'da “ana baba tensibi ile izdivaç söz konusu” (Yalçın 1985: 303) edilmiştir. Adnan bey, oğlu Halit'i kendisine danışmadan *Bâria* ile evlendirmiş; ama genç adam, eşinin aşırı kıskançlığı yüzünden hayattan bıkmıştır. Bütün bunlara sebep olduğu için de babasını suçlamaktadır (303) *Bâria* sadece kıskanç değil; aynı zamanda kötü bir kadındır da (Enginün 2006: 721). Eşine duyduğu kötücül kuşku, onu büyücülere teslim eder. Büyücü kadınlar da ondan kolaylıkla para sızdırırlar. (275) Kıskanç kadın vereme yakalanacak ve baba evine dönecektir. *Bâria*'nın oynandığına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır³.

Yirmiye yakın piyesi olan Hüseyin Suad, Ali Ekrem'in hemen ardından piyes yazan ikinci kişidir. Yazarın ilk piyesi olan *Şehbal yahud İstibdadın Son Perdesi* isimli beş perdelik “facia”, adından da anlaşılacağı üzere İstibdat devrini eleştiren bir piyestir. İstibdadın temsilcisi olan Fehim Paşa'nın evli bir kadın olan Şehbal'e musallat olmasıyla kadının hayatını kâbusa çevirmesi şeklinde bir olguya dayanan piyes, hürriyetin ilân edilmesi ve aynı anda Şehbal'in vefatı ile biter. Eser, *Âşiyân* dergisinde tefrika edilmek suretiyle yayımlanmış (S.10-17, 19 Kânun-ı evvel 1908-10 Mart 1909), ayrıca “Millî Osmanlı Tiyatrosu Hevekârân Kumpanyası'nda, yine 1909 yılında Mekteb-i Sultanî öğrencileri tarafından” (Gürsoy 2001: 115) oynanmıştır. Gürsoy'un And'dan aktardığına göre, ayrıca “bir tulûat grubu olan Hasan Efendi topluluğu da 1911 yılında eseri sahne”ye (115) koymuştur.

³ Ali Ekrem'in Mütareke döneminde yayımlanan *Sukut* (1919) ve *Mama Dadım Darılır* (1919) adlı iki piyesi daha vardır.

Hüseyin Suad'ın İkinci Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı ikinci piyes, *Devâ-yı Aşk*'tir. *Kalem* dergisinde tefrika edilen (S.88-91, 29 Temmuz 1910-25 Ağustos 1910), yayımlandığı yıl Minakyan topluluğu tarafından; 1911 yılında da Sahne-i Osmaniye ve Yeni Tiyatro toplulukları tarafından ayrı ayrı sahnelenen (130) bu fantezi komedide aşkı hastalık olarak gören ve onu yeryüzünden silmek için bir aşı geliştiren Dehrî Efendi'nin Clara isimli bir genç kıza âşık olması sonunda gelişen olaylar anlatılmaktadır.

Hülle yahud Kabakçı Ferhad Ağa, Hüseyin Suad'ın üçüncü oyunudur. *Kalem* dergisinde tefrika edilen (S.92-98, 8 Eylül 1910- 13 Ekim 1910) ve 1910 ilâ 1914'te üç kez sahnelenen tek perdelik vodvil, evlilik kurumunda o dönem önemli yeri olan hülle meselesini alaylı bir şekilde işler. Daha önce iki kez evlenip boşanan Afife hanım ile Cevad beyin yeniden evlenebilmesi için hülle gerekir. Afife hanım, kayınvalidesinin bulunduğu bir ihtiyar olan Kabakçı Ferhad Ağa ile evlenir. Hülle gereği yapılan bu evlilik, Ferhad Ağa'nın boşanmak istememesi nedeniyle çıkmaza girse de ikna edilen yaşlı adam boşanmaya razı olur ve Afife hanım ile Cevad Beye yeniden nikâhlanır.

Hüseyin Suad'ın Temmuz 1918'de Karlsbad'da (Karlovy Vary/ Çek Cumhuriyeti) kaleme aldığı *Yamalar*, onun İkinci Meşrutiyet döneminin toplumsal ve milliyetçi edebiyat anlayışına uygun tek eseridir. Evlilik kurumunu Türkçü bir anlayışla irdeleyen üç perdelik eser, "ilk defa 3 Mart 1919'da Darülbeyaz'da temsil ed"ilmiş (136), 1920'de de Kadıköy Apollon Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu ikinci temsilin önemli özelliği, ilk Türk kadın tiyatro oyuncusu olan Afife Jale'nin de oyuncu kadrosunda yer almış olmasıdır (137). Gürsoy'un ifadeleriyle "tezli bir piyes olan eser, yabancı kadınlarla evlenmenin ferdi bağlamda ve cemiyet plânında, millet ve memleket menfaatleri açısından doğuracağı kötü sonuçları anlatarak, iyi yetişmiş gençlerimizin, iyi tahsil ve terbiye görmüş Türk kızlarıyla evlenmesi gerektiği fikri"ni (141) vurgulamaktadır⁴.

Hüseyin Suad'ın İkinci Meşrutiyet döneminde yazdığı oyunlarda işlenen İstibdat devrinin eleştirisi, aile/evlilik, para ve maddiyat, batılılaşma gibi meseleler söz konusu dönem tiyatrosunun başat konuları arasındadır. Yazar, Cumhuriyet döneminde de piyes yazmayı sürdürmüşse de genel olarak "oyunları sahnede temsil edilmesine rağmen tutulmamış ve tiyatro edebiyatımızda belirli bir iz" (Kocatürk 2016: 687) bırakamamıştır, denilebilir. Edip hakkında hazırlanmış bir monografik doktora tezinde de onun piyeslerinin "bilhassa devri için bir kıymet ifade ede"bileceği (Gürsoy 2001: 278) ifade edilmektedir.

Mehmet Rauf'un ilk oyunu *Pençe*, *Servet-i Fünun*'da tefrika edildikten (S.941-967) hemen sonra kitap olarak da basılır (Matbaacılık Osmanlı Anonim Şirketi, İstanbul, 1909). Eser, oldukça kalabalık bir kişi kadrosuyla evlilik kurumunu işlemektedir. Sadakat, ihanet, ailenin kutsallığı, cinsellik, eşlerin uyumu gibi bu kurumun temel belirleyenleri sadık, ahlâklı kadın ile yozlaşmış kadın figürlerini ve bunların çevresindeki erkekleri karşılaştırarak irdelenir.

Cidal (Hilâl Kütüphanesi, İstanbul, 1911) de *Pençe*'de işlenen meseleleri tekrarlayan bir piyestir. Evlilik yine temel sorunsaldır bu oyunda da. Mecdi'nin, halasının gelini ile bir ilişki yaşaması ve sonra yine halasının kızı ile evlenerek doğru yolu bulması işlenir.

Mehmet Rauf'un İkinci Meşrutiyet dönemine ait üçüncü piyesi olan *Sansar*, *Servet-i Fünun*'da tefrika edilir ("İki Kuvvet" adıyla, S.1123, 12 Aralık 1912, s.99-102). Bu piyeste de "evli bir kadının evlilik dışı bir münasebet kurması ile aile içinde meydana gelen facia" (Enginün 2006: 719) işlenmiştir. Mehmet Rauf'un bu üç oyunu, büyük ölçüde *Servet-i Fünun*

⁴ Burada Hüseyin Suad'ın -ve öteki sabık *Servet-i Fünun* ediplerinin- sadece İkinci Meşrutiyet döneminde yazdığı piyeslerine değinilmiştir. Yazarın Mütareke ve Cumhuriyet dönemlerinde kaleme aldığı oyunları hakkında geniş bilgi için bkz.: Gürsoy, 2001, 147-247.

romanlarının içerik ve ortam bakımından devamı niteliğindedir. Hatta dil açısından bile “Servet-i Fünun dil anlayışını sahneye uygula”ndığı (714) söylenebilir. Bu piyeslerde işlenen yasak aşk meselesi, dönemin tiyatro eleştirmenleri tarafından gayrı ahlâkî bulunarak çokça eleştirilmiştir (717)

Cenap Şahabettin’in *Yalan* (1911) adlı piyesi sahneye konulmuşsa da basılmamıştır. Oyunda, 31 Mart 1909’da vuku bulan askerî isyan ile ailevî meseleleri iç içe işlenmiştir. İsyân sırasında oğlunun bir subayı öldürdüğünü öğrenip rahatsızlanan babayı teselli eden eşi, zaten oğlunun başkasından olduğunu söyler. Adam bir süre sonra karısını öldürür; ancak kızının gerçeği anlatması üzerine delirir. *Yalan*’ın, oynandıktan sonra eleştirilere uğraması, Cenap Şahabettin’in uzun süre piyes yazmamasına sebep olmuştur (Enginün: 717). Yazar, altı yıl sonra, 1917’de *Körebe*’yi yazar. Oyun hem oynanmış (714) hem de basılmıştır (Yeni Şark Kütüphanesi, İstanbul, 1917). Boşanma davalarına giren bir avukatın kendi evlilik serüvenini işleyen eser, Enginün’ün sözleriyle “Cenap’ın alaycı ifadesiyle yazılmış, hoş bir komedi” (714) özelliği taşır.

Servet-i Fünun hareketinin sabık üyeleri arasında olup İkinci Meşrutiyet döneminde piyes yazan son isim, Saffetî Ziya’dır. Onun *Haralambos Cankiyadis* (Muhtar Halid Kütüphanesi, 1328/1912) bir Rum tefecinin faaliyetleri ve bu vesile ile devletin malî açıdan içinde bulunduğu kötü durum işlenmiştir.

Edebiyat-ı Cedide’nin önemli ismi Halit Ziya’nın ve Faik Âli’nin Mütareke döneminde basılmış *Kâbus* (Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık Şirketi, 1918) ve *Payitahtın Kapısında* (Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık Şirketi, 1918) adlı piyesleri bulunmaktadır.

3. LİTERATÜRDE DURUM

Yeni Türk edebiyatı alanında Servet-i Fünun hareketine ana konu olarak ya da kısmen yer veren ve -edebiyat tarihi, edebiyat eleştirisi gibi- farklı alt akademik disiplinlerin kapsamında yayımlanmış olan çalışmaların hemen tamamında ortak nokta, bir “Servet-i Fünun tiyatrosu”nun olmayışdır. Servet-i Fünun’dan söz eden ya da onu bütüncül bir anlayışla inceleyen çalışmalarda hareketin tiyatro cephesi âdeta yoktur. Edebiyat-ı Cedide ve tiyatro ilişkisine değinenlerde ise topluluk üyelerinin tiyatroya mesafeli oluşu, farklı gerekçelerle değerlendirilmiştir. Bu saptamayı şu çalışmalarla örneklemek mümkündür.

Servet-i Fünun üzerine ilk değerlendirmelerin yer aldığı *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde **İsmail Habip**, hareketin tiyatro cephesi hakkında “Garbdan yalnız tiyatroyu alamadılar. Bu da kendi kabahatleri değil, muhitin ve zamanın icabıydı. “Vatan” hadisesinden sonra artık sahne hayatına imkân yoktu” (Sevük, 1925, 588) şeklinde bir ifadeyle söz etmiştir. Dolayısıyla, bu çalışmada Servet-i Fünun tiyatrosuna, alıntılanan cümle dışında yer verilmez. Sevük, bu yokluğun gerekçesini de hazırlar cümlesinde. **Mustafa Nihat Özön**, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde bu bağlamda bir başlık açmamış; sadece “1883’ten sonra tiyatro” başlığı altında “Edebiyat-ı Cedide muharrirleri bu edebî nevi ile zamanlarında hiç meşgul olmadılar. İçlerinden bazıları 1908’den sonra bu nev’i tecrübeye kalkıştılar.” (Özön, 1941, 173) ifadelerini vermekle yetinmiştir. **Kenan Akyüz**’ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (1965) adlı eseri, uzun yıllar Servet-i Fünun ve tiyatro konusuna -hem de kendi oylumuna göre oldukça geniş bir bağlam ve kapsamda- yer veren neredeyse tek çalışma olarak kalmıştır. Akyüz, Servet-i Fünuncuları tiyatrodan uzak tutan dönem koşulları üzerinde de ayrıntılıca durur. **Olcay Önertoy**’un *Edebiyatımızda Eleştiri* (1980) adlı profesörlük takdim çalışması, “Servet-i Fünun’da Tiyatro” gibi bir alt başlık taşımaz. **Bilge Ercilasun**’un *Servet-i Fünun’da Edebî Tenkit* (1981) adlı doktora çalışmasında da -malzeme yokluğundan ötürü- tiyatroya hasredilmiş bir bölüm yoktur. Zira, bu iki bilimsel

esere esas edilen çalışmalar, hareketin asıl etkinlik süreci olan 1896-1901 arasına hasredilmiştir. **Hüseyin Tuncer**'in, hareketi genel özellikleriyle değerlendiren ve hareket mensuplarının eserlerinden yapılan seçmelere ağırlıkla yer veren *Servet-i Fünun Edebiyatı* (1992) adlı çalışmasında tiyatroyla ilgili bir bilgi bulunmaz. Dr. **Ramazan Korkmaz**'ın eşgüdümçülüğünde hazırlanan *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* adlı ortak çalışmada “diğer türler” başlığı altında ve sadece bir kısa paragrafla değinilmiştir. Burada, eski Servet-i Fünuncuların 1908 sonrasında ortaya koydukları tiyatro veriminin anakronik bir tutumla “Servet-i Fünun tiyatrosu” (Korkmaz 2005: 168) şeklinde nitelenmesi de dikkat çekici bir husustur. Prof.Dr.**İsmail Parlatır**'ın eşgüdümçülüğünde hazırlanan *Servet-i Fünun Edebiyatı* (2006) adlı bir başka ortak kitapta da tiyatro bölümü yoktur. Prof.Dr.**İnci Enginün**, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*'de “Servet-i Fünun yazarları tiyatroya tür olarak fazla iltifat etmemişler, şiir, roman-hikâye ve tenkit türlerine ağırlık vermişlerdir. Kendi yazdıkları hatıratlarda bunu sansüre bağlarlar. Ancak Servet-i Fünuncuların benimsedikleri edebiyat estetiği, aksiyondan çok tefekküre (Bu kelime Servet-i Fünuncuların sevdikleri bir kelimedir) ve tasvire önem verir. Bu estetik kendiliğinden şiir, roman ve hikâyeyi tercih edilen türler haline sokar.” (Enginün 2006: 710) der. Bununla birlikte, Enginün'ün yetkin çalışmasında sabık Edebiyat-ı Cedidecilerin İkinci Meşrutiyet dönemindeki tiyatro etkinlikleri, “Servet-i Fünun yazarları ve tiyatro” gibi çok tutarlı bir başlık altında ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir (714-723). Dolayısıyla, Akyüz'ün 1965'te işlediği Servet-i Fünun ve tiyatro konusu, ne yazık ki, 1965 sonrasında yapılan etüdlerde göz ardı edilmişse de yaklaşık kırk yıl sonra nihayet değerlendirme kapsamına yeniden alınmış olur.

SONUÇ

Servet-i Fünun ediplerinin bir kalem etkinliği bağlamında tiyatro ile ilgilenmeleri 1908 sonrasında, İkinci Meşrutiyet döneminde olmuştur. Ancak bu durum, Edebiyat-ı Cedide hareketinin tiyatro cephesinin de olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, Servet-i Fünun hareketi kapsamında tiyatronun yeri yoktur. Topluluk mensuplarının anılan dönemde kaleme aldıkları oyunların, Edebiyat-ı Cedide edebiyatının ruhu, hayata ve insana bakışı ile de pek bir yakınlığı yoktur. Ancak, Mehmet Rauf'un oyunlarını bu yargının dışında tutmak gerekir. Zira onun İkinci Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı iki oyunu da Servet-i Fünun tahkiyesinin başat konularını ve dil anlayışını barındırmaktadır.

Genel bağlamda, bu piyesler, onların, sosyopolitik ve sosyokültürel koşulların oldukça değiştiği bir sürece sağladıkları uyumun, dolayısıyla Edebiyat-ı Cedide'nin kişiliğinden uzaklaşmalarının ürünü olarak değerlendirilmelidir. Nihâî olarak denilebilir ki, İkinci Meşrutiyet dönemindeki birkaç piyesin varlığıyla birlikte, Servet-i Fünuncular aslında tiyatroya gerek hareket sırasında gerekse hareket sonrasında pek ilgi duymamışlardır.

KAYNAKLAR

- Akyüz, Kenan (1976): *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- And, Metin (1972): *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, Metin (1976): *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Enginün, İnci (2007): *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, 3.b., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (1981): *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gürsoy, Belkıs Altuniş (2001): *Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kocatürk, Vasfi Mahir (2016): *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, 3.b., İstanbul: Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (eşg.; 2005): *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- M.Rauf (1997): *Edebî Hatıralar*, yay.haz.: Mehmet Törenek, İstanbul: Kitabevi.
- Nutku, Özdemir (1969): *Darülbedayi'in Elli Yılı*, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1977): Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Önertoy, Olcay (1980): *Edebiyatımızda Eleştiri*, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Özön, Mustafa Nihat (1941): *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Maarif Matbaası.
- Parlatır, İsmail (eşg.: 2006): İsmail Parlatır, İnci Enginün, Ömer F.Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbacı, Alaattin Karaca, *Servet-i Fünun Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sevük, İsmail Habip (1925): *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Sokullu, Sevinç (1997): *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, 3.b., Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997
- Tarakçı, Celâl (1986): *Cenab Şehabeddin'de Tenkid*, kendi yayını, Samsun: Eser Matbaası.
- Tevfik Fikret, (1987): *Dil ve Edebiyat Yazıları*, haz.: İsmail Parlatır, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tuncer, Hüseyin (1992): *Servet-i Fünun Edebiyatı*, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1969): *Kırk Yıl*, İstanbul: İnkılâp ve Aka..
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2014): , *Sanata Dair*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Yalçın, Alemdar (1985): *II.Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Gazi Eğitim Fakültesi Yayınları.