



**T.C.
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**YAŞAR NABİ NAYIR'IN TİYATROLARINDA
YAPI VE İZLEK**

**Hatice YEŞİLCAN
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN
Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU**

BİNGÖL-2025

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	v
TEZ KABUL VE ONAY	vi
ÖN SÖZ.....	vi
ÖZET	ix
ABSTRACT	xi
KISALTMALAR	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YAŞAR NABİ NAYIR'IN HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1.	HAYATI	6
1.1.1.	Edebiyat Dünyasına Girişi.....	7
1.1.2.	Yayıncılığı	8
1.1.3.	Ölümü.....	10
1.2.	CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNA BAKIŞ	12
1.2.1.	Modernleşme	15
1.2.2.	Devlet Tiyatroları.....	17
1.2.3.	Toplumcu Gerçekçi Anlayış	19
1.2.4.	Öncü İsimler	21
1.2.5.	Geleneksellik Ve Modernite	22
1.2.6.	Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatroculuğu.....	23
1.2.7.	Tiyatro Ve Eğitsel İşlev	25
1.2.8.	Batılılaşma Ve Tiyatro	29
1.2.9.	Milli Ve Evrensel Unsurların Dengesi.....	31
1.2.10.	Tiyatronun Sosyal Hayata Etkisi	33
1.2.11.	Tiyatronun Rol Gösterici İşlevi	34
1.2.12.	Eleştirel Yaklaşım	35

İKİNCİ BÖLÜM

YAŞAR NABİ BAYIR'IN TİYATROLARINDA YAPI

2.1.	KÖYÜN NAMUSU.....	39
2.1.1.	Olay Örgüsü.....	41
2.1.2.	Şahıs Kadrosu.....	44
2.1.3.	Mekân.....	48
2.1.4.	Zaman.....	49
2.1.5.	Dil Ve Anlatım.....	51
2.2.	METE	53
2.2.1.	Olay Örgüsü.....	55
2.2.2.	Şahıs Kadrosu.....	57
2.2.3.	Mekân.....	59
2.2.4.	Zaman.....	61
2.2.5.	Dil Ve Anlatım.....	62
2.3.	İNKILAP ÇOCUKLARI	63
2.3.1.	Olay Örgüsü.....	65
2.3.2.	Şahıs Kadrosu.....	66
2.3.3.	Mekân.....	68
2.3.4.	Zaman.....	70
2.3.5.	Dil Ve Anlatım.....	72
2.4.	BEŞ DEVİR.....	74
2.4.1.	Olay Örgüsü.....	77
2.4.2.	Şahıs Kadrosu.....	78
2.4.3.	Mekân.....	81
2.4.4.	Zaman.....	82
2.4.5.	Dil Ve Anlatım.....	84

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAŞAR NABİ NAYIR'IN TİYATROLARINDA TEMA

3.1.	VATAN KAVRAMI FİZİKİ SINIRDAN : KÜLTÜREL AİDİYETE.....	88
3.2.	KADIN VE ONUR: SESSİZLİĞİN SORGULANDIĞI ALAN.....	88
3.3.	ZAMAN ALGISI: TARİHTEN DEVRİME, GELENEKTEN GELECEĞE	89
3.4.	AYDIN FİĞÜRÜ VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM	89
3.5.	ULUS VE KİMLİK İNŞASI.....	90
SONUÇ.....		94
KAYNAKÇA.....		99



BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım [*Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatrolarında Yapı ve İzlek*] adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

... / ... / 2025

İmza

Hatice YEŞİLCAN

TEZ KABUL VE ONAY

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

[Hatice Yeşilcan] tarafından hazırlanan *[Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatrolarında Yapı ve İzlek]* başlıklı bu çalışma, *[Savunma Sınavı Tarihi]* tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *oybirliği* başarıyla bulunarak jürimiz tarafından *[Türk Dili ve Edebiyatı]* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Başkan: **İmza:**

Danışman: Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU **İmza:**

Üye: **İmza:**

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun/...../2025. tarih ve sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Nebi BUTASIM

ÖN SÖZ

Bu çalışma, Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Yaşar Nabi Nayır'ın tiyatrolarında yapı ve izlek unsurlarını irdelemek için hazırlanmıştır. Nayır,

Cumhuriyet döneminin üretken yazarlarından biridir. Edebiyatın birçok alanında eserler vererek önemli çalışmalara imza atmıştır. Nayır'ın asıl tanınan yönü yayımcılık olsa da çeviri, şiir ve yazı alanındaki üretimleriyle de dönemin edebiyatına katkıda bulunmuştur.

Yazarın edebiyat dünyasına katkısı, yalnızca ürettiği eserlerle sınırlı kalmamış; içinde bulunduğu dönemin genç edebiyatçılarına da hem estetik hem de entelektüel anlamda rehberlik ederek kuşaklararası bir edebi mirasın oluşumuna öncülük etmiştir. Nayır, eserlerini gerçekçi bir bakış açısıyla kaleme almıştır. Yazarın dramatik eserleri, içinde şekillendiği dönemin sosyo-kültürel dokusunu ve politik gerilimlerini yansıtmaya bağlamında eleştirel bir işlev üstlenerek hem estetik hem de ideolojik düzlemde dönüştürücü bir rol oynamıştır.

Nayır'ın edebî kariyeri hem bireysel hem de toplumsal düzlemdeki meseleleri modernist bir estetik anlayışla ele alan çok yönlü bir entelektüel çaba olarak değerlendirilebilir. Eserlerinde çağdaş Türk edebiyatının biçim ve içerik arayışlarına öncülük eden Nayır, aynı zamanda gerçekleştirdiği nitelikli çevirilerle Türk edebiyat sahnesini küresel edebiyat akımlarıyla buluşturan kritik bir kültür elçisi rolü üstlenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın kurgusu, önce Nayır'ın entelektüel kişiliğini ve Cumhuriyet dönemi tiyatrosundaki yerini ortaya koymayı, ardından tiyatro eserlerini ayrıntılı çözümlemelerle değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Eserin yapısal kurgusu dört bölümde incelenmiştir.

Birinci bölümde Yaşar Nabi Nayır'ın hayatı ve edebi kişiliği üzerinde genel bir bilgi verdikten sonra cumhuriyet dönemi tiyatrosuna değinilmektedir. Daha sonra yazarın tiyatroculuğu üzerinde durularak genel bir değerlendirme yapılmaktadır.

İkinci bölümde ise yazarın dört tiyatrosunun yapısal olarak incelenerek olay örgüsü, zaman, mekân, karakterler, dil ve üslup gibi alt başlıklarına ayrılarak analiz edilmiştir.

Üçüncü bölümde ise yazarın tiyatrolarında ele alınmış izlekler tematik bir biçimde incelenmiştir. Yazarın tiyatro eserleri olan Mete, İnkılap, Beş Devir, Köyün Namusu eser incelemeleriyle sonuç bölümüne geçilmektedir.

Son bölümde elde edilen veriler ışığında Nayır'ın Türk tiyatrosuna katkısı ve çalışmanın literatüre katkısıyla tez sona ermektedir.

Bu çalışmanın yöntemi araştırma yöntemlerinden nitel araştırma yöntemi kullanarak yapılmıştır. Nitel araştırma yönteminin bir tekniği olan doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Yazılı veya görsel unsurların sistematik bir biçimde irdelenerek analizi yapılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmamızda metin çözümlemelerinde yararlandığımız temel kuramsal çerçevelerden biri, Gustav Freytag'ın klasik trajedi anlayışına dayanan olay örgüsü modelidir. Freytag, dramatik yapıyı beş aşamada ele alır: serim (giriş), yükselen eylem, doruk noktası, düşen eylem ve çözüm. Bu şema, özellikle Batı kökenli klasik anlatıların yapısını anlamaya yönelik olsa da, tiyatro metinlerinin içsel gerilimini, çatışma kurulumlarını ve dramatik ilerleyişini değerlendirmek açısından hâlâ işlevselliğini korumaktadır. Biz de tez çalışmamızda incelediğimiz oyunların yapısal analizinde, bu modeli esnek bir biçimde uygulamaya çalıştık. Freytag'ın yaklaşımı sayesinde, olayların metin içindeki dağılımı ve dramatik yapının inşası konusunda daha sistematik bir okuma yapabildik. Özellikle çatışmaların nasıl kurulduğu, hangi aşamada çözüldüğü ve doruk noktalarının ideolojik içerikle nasıl kesiştiği gibi sorulara bu kuramsal çerçeveye yaklaşmak, metinlerin yapısal derinliğini anlamamı kolaylaştırdı.

Bu çalışmanın hazırlanmasında yardımını esirgemeyen yolumu bir meşale gibi aydınlatan danışmanım Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU' a tezimin bütün aşamalarında her ihtiyaç duyduğumda yanımda olan canım eşim Deniz YEŞİLCAN'a ve hayatım boyunca her anlamda desteklerini eksik etmeyen canım babam Yunus BÜRKÜK'e, destekleriyle yanımda olan kardeşim Mücahit BÜRKÜK' e teşekkürlerimi sumayı bir borç bilirim.

.../.../2025

Hatice YEŞİLCAN

ÖZET

Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Özeti

Tezin Başlığı : Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatrolarında Yapı ve İzlek
Tezin Yazarı : Hatice YEŞİLCAN
Danışman : Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı
Kabul Tarihi :
Sayfa Sayısı : XIV (ön kısım) + 95 (tez)
Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından Yaşar Nabi Nayır'ın tiyatro eserlerindeki yapısal ve tematik unsurları incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Nayır, Cumhuriyet'in kültürel inşa sürecinde şiir, öykü, roman, çeviri ve tiyatro gibi pek çok türde ürün vermiş, dönemin en üretken kalemlerinden biri olmuştur. Her ne kadar kamuoyundaki bilinirliği daha çok yayıncı kimliğiyle öne çıkmış olsa da aynı zamanda çevirmen, yazar ve şair olarak da edebiyat ortamında etkili bir iz bırakmıştır. Nayır'ın edebiyata katkısı yalnızca kendi eserleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda genç yazarların yetişmesine öncülük etmiş, onları yazınsal anlamda destekleyerek edebiyat dünyasına kazandırmıştır. Özellikle gerçekçi üslubuyla dikkat çeken yazar, eserlerinde yaşadığı dönemin toplumsal, kültürel ve yapısal görünümünü yansıtmış; bu yönüyle edebiyatı bir tür belge işlevi görecektir şekilde değerlendirmiştir. Nitekim <i>Köyün Namusu</i> adlı oyununda köy hayatının değerler sistemi, geleneksel aile yapısı ve birey-toplum çatışmasını sahneye taşıyarak dönemin kırsal Türkiye'sine dair çarpıcı gözlemler sunar. Bu bağlamda Nayır'ın tiyatro metinleri, dönemin ruhunu ve zihniyetini anlamak açısından özel bir yere sahiptir.

Nayır, metinlerinde toplumsal sorunlarla bireysel sorgulamaları modern bir anlatım diliyle harmanlamış; bireyin iç dünyasını ve toplumla olan çatışmalarını sahneye taşıyarak dönemin düşünsel atmosferini derinlemesine işlemiştir. Bunun yanı sıra, gerçekleştirdiği nitelikli çeviriler aracılığıyla dünya edebiyatını Türkçeye kazandırmış, Türk okurunu evrensel edebi gelişmelerle tanıştırmış ve kültürel bir köprü görevi üstlenmiştir. Bu yönüyle, hem yerli edebiyatın gelişimine katkı sağlayan hem de uluslararası düzeyde edebî etkileşimi mümkün kılan bir aktarıcıdır.

Bu tez, Yaşar Nabi Nayır'ın tiyatro eserlerini yapı ve tema ekseninde derinlemesine ele alarak, onun edebi mirasının çok yönlü yapısını görünür kılmayı ve Türk tiyatrosu üzerine yapılacak çalışmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Nabi Nayır, tiyatro, yapı, izlek, Cumhuriyet Dönemi

ABSTRACT

Bingol University Institute of Social Sciences Abstract of Master's Thesis

Title of the Thesis: The Structure and Themes in Yaşar Nabi Nayır's Theatres	
Author	: Hatice Yeşilcan
Supervisor	: Assoc. Prof. Yusuf AYDOĞDU
Department	: Turkish Language and Literature
Sub-field	: New Turkish Language
Date	:
This study aims to examine the structural and thematic elements in the theatrical works of Yaşar Nabi Nayır, one of the prominent authors of Republican-era Turkish literature. Nayır was among the most prolific literary figures of the period, producing works in various genres including poetry, short stories, novels, translations, and plays. Although he is more widely recognized in the public sphere for his role as a publisher, he also left a significant mark on the literary scene as a translator, writer, and poet. Nayır's contribution to literature extended beyond his own works; he also played a pivotal role in nurturing young writers, supporting them in their literary pursuits, and helping them gain a place in the literary world. Particularly noted for his realistic style, Nayır reflected the social, cultural, and structural dynamics of his time in his works. In this respect, his literary production can be seen as a kind of documentation, offering valuable insights into the spirit and mentality of the period. His theatrical texts, in particular, hold a special place in understanding the intellectual and cultural landscape of the era. In his plays, Nayır skillfully combines societal issues with individual introspections through a modern narrative language. By portraying the inner worlds of individuals and their conflicts with society, he delves deeply into the	

intellectual atmosphere of his time. In addition, through his high-quality translations, he introduced world literature to Turkish readers, thereby serving as a cultural bridge and familiarizing the Turkish audience with global literary developments. In this sense, he may be considered both a contributor to the development of national literature and a cultural ambassador enabling international literary interaction.

This thesis aims to explore Yaşar Nabi Nayır's theatrical works in terms of structure and theme, thereby making visible the multifaceted nature of his literary legacy and contributing to future studies on Turkish theatre.

Keywords: Yaşar Nabi Nayır, Theatre, Theme, Structure, republic period

KISALTMALAR

Bsm. Basım

C. Cilt

Çev. Çeviren

Ed. Editör

Edb. Edebiyat

s. Sayfa

TDK. Türk Dil Kurumu Yayınları

Tr. Tarih

Vb. Ve benzeri

Yay. Yayınları

TABLÖLAR LİSTESİ

TABLO 1.1.1. YAŞAR NABİ NAYIR'IN BAŞLICA ESERLERİ-1	9
TABLO 1.1.2. YAŞAR NABİ NAYIR'IN BAŞLICA ESERLERİ-2	10
TABLO 2.1.1. KÖYÜN NAMUSU KARAKTERLERİNİN ÖZELLİKLERİ	47
TABLO 2.3.1. İNKILAP ÇOCUKLARI TOPARLAYICI DEĞERLENDİRME	68
TABLO 2.4.1. BEŞ DEVİR TİYATROSU DÖNEMLERİ.....	76
TABLO 2.4.2. BEŞ DEVİR TİYATROSU ŞAHİS KADROSU – İDEOLOJİK VE ANLATI İŞLEVLERİ	80
TABLO 2.4.3. BEŞ DEVİR TARİHSEL DÖNEMLERİ.....	82
TABLO 2.4.4. BEŞ DEVİR TARİHSEL DÖNEMLERDE DİLSEL ÖZELLİK.....	86
TABLO 2.4.1. YAŞAR NABİ NAYIR'IN TİYATROLARINDA TEMA	93
TABLO 4.1. YAŞAR NABİ NAYIR'IN ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI GÖSTERİMİ	86

GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türk tiyatrosu, köklü bir kültürel ve estetik dönüşüm sürecine girmiştir. 1923 sonrasında, Osmanlı'nın geleneksel sahne sanatlarından modern tiyatro anlayışına geçiş, yalnızca biçimsel bir değişim değil, aynı zamanda toplumsal ve ideolojik bir projenin de yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde tiyatro, Cumhuriyet'in "yeni insan" ve "yeni toplum" ideallerini aktarmada önemli bir araç işlevi görmüş; devlet eliyle desteklenen kurumsal yapılanmalar (Darülbeyaz'ın devamı olarak İstanbul Şehir Tiyatroları, Ankara Devlet Tiyatrosu'nun temelleri) ve özel tiyatro toplulukları aracılığıyla Anadolu'ya yayılan bir kültür hareketine dönüşmüştür.

Erken Cumhuriyet tiyatrosu, temelde üç ana eksen üzerinde şekillenmiştir:

- **Batılılaşma ve Modernleşme:** Özellikle Avrupa tiyatrosunun teknik ve tematik unsurlarının adaptasyonu (Henrik Ibsen, Anton Çehov etkileri),
- **Milli Kimlik İnşası:** Tarihsel epikler ve Anadolu motifleriyle beslenen yerli bir dramaturji arayışı (Vedat Nedim Tör, Reşat Nuri Güntekin'in eserleri),
- **Toplumsal Eleştiri ve Aydınlanma:** Köy gerçekliği, sınıf çatışmaları ve bireyin modernleşme sancıları gibi temaların işlenmesi. (And, 1983)

Bu süreçte Nayır gibi çok yönlü aydınlar, yalnızca oyun yazarlığıyla değil, edebiyat dergiciliği (Varlık) ve çeviri faaliyetleriyle de Türk tiyatrosunun entelektüel altyapısını güçlendirmiştir. Nayır'ın tiyatro eserleri, dönemin ruhunu yansıtan gerçekçi bir üslupla hem bireyin içsel çatışmalarını hem de toplumsal dönüşümün çelişkilerini sahneye taşır. Örneğin, *Köyün Namusu* gibi eserler, köylü-aydın ikiliğini ele alarak Cumhuriyet'in kültür politikalarına eleştirel bir bakış sunar.

Ancak, erken dönem Türk tiyatrosu, teknik altyapı yetersizlikleri, oyuncu yetiştirme sorunları ve geleneksel seyirci beklentileriyle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Buna rağmen, bu dönemde atılan adımlar, 1950'lerden itibaren yeşerecek olan özgün Türk tiyatro geleneğinin temellerini atmıştır.

Nayır'ın tiyatro eserleri, bireysel hikâyelerden ziyade kolektif bilinci inşa etmeyi amaçlayan, tarihsel-toplumsal belleği sahneleyen yapıtlar olarak öne çıkar. *Beş Devir* (1933), *İnkılâp Çocukları* (1933), *Mete* (1932) ve *Köyün Namusu* (1935) gibi oyunlarında, birey ile millet arasında kurulan ideolojik bağ belirginleşir. Oyun

kişilerinin iç çatışmaları ya da eylemleri, yalnızca kişisel dönüşüm süreçleri değil, aynı zamanda bir topluluğun tarihsel ilerleyişini temsil eder. Bu durum, Nayır'ın tiyatroyu bir estetik anlatım aracından ziyade bir "aydınlatma aracı" olarak gördüğünü göstermektedir.

Beş Devir, Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar geçen süreci beş dramatik tablo üzerinden işler. Her sahne, farklı bir tarihsel evreyi temsil eder: İstibdat, Balkan Harbi, I. Dünya Savaşı, İstiklâl Savaşı ve Cumhuriyet. Bu yapıyla Nayır, tiyatroyu kronolojik bir tarih anlatısına dönüştürürken, bireysel replikler aracılığıyla da tarihsel duygulanımı sahneye taşır. Bu oyun, tarih yazımını sahne üzerinde duygusal ve sembolik araçlarla yeniden üretme çabası açısından Türk tiyatrosunda özgün bir deneyim sunar.

İnkılâp Çocukları, Cumhuriyet'in ilk kuşak aydınlarının yetişme sürecini dramatize ederken, ulus-devlet projesinin kültürel temelini sahneye taşır. Oyunda, geçmişle hesaplaşma, inkılâplarla uyum sağlama ve yeni bir toplumun inşasında gençliğin rolü ön plana çıkar. Nayır burada yalnızca siyasal bir tavır değil, aynı zamanda pedagojik bir tutum da geliştirir. Oyunun karakterleri, Cumhuriyet'in idealleştirdiği genç tipi temsil eder: fedakâr, bilinçli, halkla bütünleşmiş ve Atatürk ilke ve inkılâplarına sadık.

Mete, tarih öncesi bir figür olan Mete Han'ı merkeze alarak Türk kimliğinin kökenlerine dönme ve oradan bir ulusal ideal çıkarma çabasını yansıtır. Burada Nayır'ın yaklaşımı, hamasi veya destansı bir anlatıya yaslanmaktan çok; liderlik, disiplin ve ulusal birlik gibi kavramların sembolik olarak işlenmesidir. Bu oyun, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin tarihsel sürekliliğini mitolojik geçmişle ilişkilendirme çabasının da ürünüdür. Böylece geçmiş, yalnızca hatırlanacak değil, üzerine ulusal değerler inşa edilecek bir zemin hâline gelir.

Köyün Namusu, Nayır'ın köy ve kırsal yapı üzerine yoğunlaştığı nadir ama etkili örneklerden biridir. Bu eserde yazar, cehalet, toplumsal baskı, kadının konumu ve köy imamının otoritesi gibi konuları ele alırken, çözüm önerisini yine Cumhuriyetçi bir aydınlanma çizgisine bağlar. Kooperatif kurma fikri, üretim ekonomisine geçiş, dayanışma ve bilinçlenme çağrıları, tiyatronun sosyo-politik işleviyle uyumlu olarak yapılandırılmıştır. Bu yönüyle *Köyün Namusu*, sadece bir dramatik metin değil, aynı

zamanda erken Cumhuriyet ideolojisinin köylüye seslenen didaktik bir bildirisi niteliğindedir.

Nayır, yalnızca şair, yazar ve dergici kimliğiyle değil, aynı zamanda tiyatro yoluyla ideolojik bilinç inşa eden bir düşünür olarak da Türk edebiyatında özgün bir yer edinmiştir. Onun tiyatro metinleri, Cumhuriyet'in kurucu ideolojisiyle bireyi ve toplumu biçimlendirme arzusunun sahneye yansımalarıdır. Bireyden çok toplum, trajediden çok didaktizm, duygu kadar düşünce ön plandadır. Türk edebiyatına katkısı yalnızca edebi üretimiyle değil, bu üretimi bir "millî idealin taşıyıcısı" kılma gayretiyle ölçülmelidir. Tiyatroyu bir mücadele ve inşa alanı olarak ele almış; tarihsel sürekliliği, inkılapçı bilinçle sahneye taşımıştır. Nayır, bu dört oyunda tiyatroyu sadece sahne sanatı olarak değil, bir ideoloji taşıyıcısı, bir kolektif bilinç kurucusu ve bir halk eğitimi aracı olarak kullanmıştır. Onun tiyatrosu; geçmişi sorgulayan, bugünü yorumlayan ve geleceği inşa etmeyi hedefleyen bir "ulusal sahneleme" çabasıdır. (Şener S. , 1998)

Nayır'ın tiyatrolarında yapı ve izlek adlı çalışmamda Nabi Nayır'ın dört tiyatrosunu yapısal olarak işledikten sonra izlekler tematik bir açıdan ele alınıp irdelenmektedir. Yapısal ve tematik analiz yaparken eserin dramatik kurgusunu incelemek ve kurgunun arkasında yatan temel izlekleri anlamak amaçlanmıştır. Böylece yazarın edebi mirasına ait daha kapsamlı bir araştırma alanı oluşturup yapılacak çalışmalara katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Bu çalışma Nayır'ın fazla bilinmeyen ve çalışılmamış olan bir yönünü ön plana çıkararak Türk tiyatrosu literatürüne farklı bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

Bu çalışmanın bir diğer amacı, Nayır'ın tiyatrolarına dikkati çekerek, bu konudaki çalışmaların gelişmesine katkı sağlamaktır. Böylelikle dönemin kültürel, siyasi ve sosyal dinamikleriyle olan bağlarını ortaya koymaktır. Cumhuriyet döneminde Nayır'ın piyesleri edebiyat ve toplum arasındaki bağlamı desteklemek için önemli bir kaynak sağlayacaktır. Bu tiyatrolar günümüzde de değerini koruyan özgün bir yapıya sahiptir.

Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Nayır, edebiyatın farklı türlerinde eserler vermiş olmasına rağmen, tiyatroya olan ilgisi ve katkıları genellikle geri planda kalmıştır. Oysaki Nayır, sadece bir oyun yazarı değil, aynı zamanda Türk

tiyatrosunun gelişimine yön veren düşünceleriyle de dikkat çeken bir edebiyatçıdır. Onun tiyatro ile kurduğu ilişki, yalnızca eser üretmekle sınırlı kalmamış; eleştirileri, analizleri ve tiyatro kurumlarına yönelik değerlendirmeleriyle de geniş bir perspektife yayılmıştır.

Nayır'ın kaleme aldığı tiyatro eserleri arasında *Mete*, *İnkılap Çocukları*, *Beş Devir* ve *Köyün Namusu* gibi eserleri, dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerini yansıtarak Türk tiyatrosunun estetik ve içerik açısından zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Özellikle *Köyün Namusu*, kırsal kesimin sosyolojik yapısını ele alan ve dönemin köy hayatını sahneye taşıyan önemli eserlerden biridir. Nayır, bu oyunlarında sadece bireysel hikâyeleri değil, dönemin geniş çaplı toplumsal dönüşümlerini de ele almıştır.

Oyun yazarlığının ötesinde, Nayır'ın tiyatroya en büyük katkılarından biri eleştiri ve incelemeleriyle tiyatronun kurumsal yapısını analiz etmesidir. Varlık dergisinde yayımladığı yazılarında, İstanbul Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu gibi önemli kurumların yapısal sorunlarını masaya yatırmıştır. Bu yazılarında, tiyatro yönetiminde karşılaşılan edebi heyet seçimleri, sansür uygulamaları, bütçe kısıtlamaları, rejisör eksiklikleri ve oyuncu kadrosu gibi konuları ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Onun tiyatroya yönelik eleştirileri, sadece bir yazar bakış açısından değil, aynı zamanda bir kültür adamının tiyatronun gelişimine duyduğu sorumluluğun yansıması olarak da değerlendirilebilir. (Koçer, 2023)

Nayır, dönemin kültürel yayılma araçlarından biri olan halkevlerinin tiyatro faaliyetlerine dair önemli analizlerde bulunmuştur. Halkevlerinin tiyatroyu halka ulaştırma noktasında oynadığı rolü vurgulamış, ancak repertuvar eksikliklerinin giderilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Özellikle, Türk tiyatrosunun evrensel tiyatro anlayışına yaklaşması için klasik eserlerden oluşan bir repertuvar oluşturulmasını savunmuştur. Nayır'ın bu konudaki görüşleri, günümüz tiyatro politikalarının şekillenmesine katkı sağlayacak niteliktedir.

Sonuç olarak, Nayır'ın tiyatroya yaptığı katkılar yalnızca eserleriyle sınırlı kalmamış, eleştirileri ve yapısal önerileriyle de tiyatro dünyasında önemli bir iz bırakmıştır. Onun tiyatro üzerine yaptığı değerlendirmeler, Türk tiyatrosunun daha sistematik bir yapıya kavuşmasına yönelik fikirler içermekte ve bu alandaki eksiklikleri gidermeye yönelik çözümler sunmaktadır. Bu yönüyle Nayır, tiyatro

tarihinde yalnızca bir oyun yazarı olarak değil, tiyatro eleştirmeni ve düşünürü olarak da önemli bir yere sahiptir. Bu yüzden eserlerinin incelenmesi ve değerlendirilmesi önem arz etmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

YAŞAR NABİ NAYIR'IN HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1. HAYATI

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Yaşar Nabi Nayır, 1908 yılında dönemin Osmanlı toprağı olan Üsküp'te dünyaya gelmiştir. Farklı etnik ve kültürel unsurların bir arada yaşadığı bu şehir, onun düşünsel dünyasında çok yönlü bir bakış açısının gelişmesine katkı sağlamıştır. Henüz çocuk yaşta babasını kaybeden Nayır, annesi tarafından yetiştirilmiş; edebiyata olan ilgisinin temelleri de bu erken yaşlarda atılmıştır. Annesi, dönemin şartlarında resmî eğitim almamış olmakla birlikte, okumaya ve yazıya duyduğu ilgiyle oğlunun edebi merakını desteklemiştir. (Çalışlar, 1988)

Çocukluk ve ilk gençlik yılları, Balkan Savaşları ve sonrasında yaşanan siyasi gelişmelerin gölgesinde geçmiş; Nayır, savaşların neden olduğu göçler ve zorunlu yer değişiklikleri nedeniyle eğitimine farklı şehirlerde devam etmek zorunda kalmıştır. Selanik ve İstanbul gibi merkezlerde geçen bu yıllar, onun kültürel birikimini çeşitlendirmiş; çok dilli ve çok kültürlü bir çevrede yetişmesi edebi duyarlılığını derinleştirmiştir. Öğrenim hayatını İstanbul'da tamamlayan Nayır, Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra bir süre bankacılık alanında çalışmış; ancak kısa süre içinde edebiyata olan ilgisi ağır basarak yayıncılık ve yazın alanına yönelmiştir. (Çalışlar, 1988)

Yaşar Nabi Nayır, 24 Aralık 1908'de Üsküp'te dünyaya gelmiş ve Türk edebiyatının çok yönlü figürlerinden biri olmuştur. Küçük yaşta babası Nabi Efendi'yi kaybeden Nayır, eğitim hayatına Galatasaray Lisesi'nde başlamış ve buradan 1929 yılında mezun olmuştur. Ekonomik zorluklar nedeniyle üniversite eğitimine devam edememiş ve çalışma hayatına Ziraat Bankası'nın İstanbul şubesinde başlamıştır. 1933'te Ankara'da Merkez Bankası'na geçiş yapmış, ardından Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde yazar ve çevirmen olarak görev almıştır. Bu süreçte Türk Dil Kurumu'nda da çalışmalar yürütmüştür. 1945'te Millî Eğitim Bakanlığı'nın Klasikler Yayını için Yayın Müdürlüğü'nde danışmanlık yapmış ve 1946'da memuriyetten ayrılarak Varlık Yayınevi'ni kurmuştur. 15 Mart 1981'de geçirdiği mide kanaması sonucu hayatını kaybetmiştir (Sakallı, 2018).

Balkan Savaşı yıllarında annesiyle zaman zaman İstanbul'a gidip gelmek zorunda kaldığından, ilköğrenimini bu iki kentte sürdürdü. Kadıköy'de Osmangazi İlkokulu, Torosyan Ermeni Okulu, Üsküp İrfan Mektebi ve Üsküp Fransız Okulu'nda okudu. Ailesiyle birlikte 1924 yılında kesin olarak İstanbul'a yerleşti. Nayır, 7. sınıfına kaydolduğu Galatasaray Lisesi'nin Ticaret ve Bankacılık bölümünden 1929'da mezun oldu. Bir süre Ziraat ve Merkez bankalarında (1929-1933) çalışan Nayır, Hâkimiyet-i Milliye (Ulus) gazetesinde çevirmen ve yazar olarak görev yaptı (1934- 1940). Daha sonra Türk Dil Kurumu'nda (1940- 1943), Millî Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nda (1943- 1946) çalıştı. (Çalışlar, 1988)

15 Temmuz 1933'te, Ankara'da Varlık dergisini yayımlamaya başladı. Bir süre sonra dergiyi İstanbul'a taşıyan (1946) Nayır, Varlık Yayınevi'ni kurarak kendini tümüyle yayıncılığa verdi; binden fazla kitap yayımladı. Sadece çağdaş dünya edebiyatı örneklerine yer veren Cep Dergisi'ni (29 sayı; Kasım 1966- Mart 1969) ve Varlık Yıllıklarını (1960-1981 yılları arasında) çıkardı. (Varlık, Son Erişim Tarihi: 03.04.2025)

1.1.1. Edebiyat Dünyasına Girişi

Nayır, daha gençlik yıllarında edebiyata ilgi duymuştur. Lise yıllarındayken ilk eseri yayımlanmaya başlanmıştır. 1928'de Serveti Fûnun da şiirleri yayımlanmış ve dikkat çekmeyi başarmıştır. (Çalışlar, 1988)

Nayır, edebiyat dünyasına ilk adımlarını şiirle attı. Lise yıllarında öğretmeni Ahmet Halit Yaşaroğlu'nun çıkardığı *Çocuk Dünyası* dergisinde şiirleri yayımlanan Nayır, daha sonra dönemin önemli edebiyat dergilerinde yazılarına yer buldu. *Servet-i Fûnun*, *Yeni Kitap*, *Hayat*, *Muhit*, *Çığır* ve *Ülkü* gibi süreli yayınlarda eserleri yayımlanan Nayır, zamanla Türk edebiyatında dikkat çeken isimlerden biri hâline geldi. Daha sonra 1928 yılında, edebiyatta yeni bir anlayış ortaya koymak isteyen altı arkadaşıyla birlikte Yedi Meşale adlı ortak bir şiir kitabı çıkardı. Bu kitap, Türk edebiyatında "Yedi Meşaleciler" olarak bilinen edebi hareketin doğuşuna öncülük etti. Ancak kısa bir süre içinde Nayır, şiir anlayışında değişim geçirerek Yedi Meşaleciler'den ayrıldı ve bireysel edebiyat anlayışı doğrultusunda farklı türlerde eserler kaleme almaya başladı. (Engünün, 2006)

1928'de yedi meşale grubunda aktif rol alan yazar edebiyata yeni bir soluk getirmeyi amaçlamıştır. Böylelikle Serveti Fûnun ve dönemin diğer

etkilerinden koparak modern bir etkiyi yakalamayı başarmıştır. Nesrin Yücel'e göre Nayır'ın sanat alanında ilk ciddi girişimi Yedi Meşale topluluğudur. 1928 yılında Servet-i Fûnun dergisi bünyesinde düzeltmeler yapan yedi arkadaşın biri olan Yaşar Nabi, bu dönemde henüz yirmi altı yaşındadır. Bu topluluk 'Saf Şiir' iddiasıyla edebiyat dünyasına girer (Yücel, 2004).

Zamanla şiirden uzaklaşan Nayır, hikâye, roman, tiyatro, eleştiri ve deneme gibi çeşitli edebi türlere yöneldi. *Bir Kadın Söylüyor* (1931) ve *Âdem ile Havva* (1932) adlı romanlarında dönemin toplumsal yapısını ele alarak birey-toplum ilişkisini sorguladı. Öykü türünde ise *Bu da Bir Hikâyedir* (1935)' ve *Sevi Çıkmazı* (1935)' gibi eserleriyle gözlemlerini ustalıkla işledi. (Çalışlar, 1988)

Nayır'ın en önemli katkılarından biri de tiyatro alanındaki çalışmalarıdır. *Mete*, *İnkılâp Çocukları*, *Beş Devir* ve *Köyün Namusu* gibi tiyatro eserleri, onun tarihî ve toplumsal olaylara olan duyarlılığını ortaya koymaktadır. Bu oyunlar, dönemin tiyatro sahnesinde yer bulmuş ve Türk tiyatrosunun gelişim sürecine önemli katkılar sunmuştur. (And, 1983)

Bunların yanı sıra, Nayır çeviri alanında da önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Panait Istrati ve Honoré de Balzac gibi ünlü yazarların eserlerini Türkçeye kazandırarak, dünya edebiyatını Türk okuyucusuyla buluşturmuştur. Ayrıca, Türk edebiyatını tanıtmaya amacıyla çeşitli derleme ve inceleme eserleri kaleme almıştır. *Genç Neslin En Güzel Hikâyeleri* (1937), *Türk Nesir Antolojisi* (1952) ve *Başlangıcından Bugüne Türk Şiiri* (1968) gibi eserleri, hem Türk edebiyatının önemli isimlerini bir araya getirmiş hem de edebiyatın gelişimine katkı sağlamıştır. (Engünün, 2006)

Nayır'ın edebi kariyeri, onun sadece bir yazar değil, aynı zamanda edebiyat dünyasına yön veren bir kültür insanı olduğunu göstermektedir. Yazın hayatındaki çeşitlilik ve derinlik, onu Türk edebiyatının en üretken isimlerinden biri olarak tarihe geçirmiştir.

1.1.2. Yayıncılığı

Nayır, yalnızca bir edebiyatçı değil, aynı zamanda kültürel bir öncüdür. Roman, tiyatro, öykü ve şiir gibi pek çok türde ürün vermesinin yanı sıra, özellikle 1933 yılında *Varlık* dergisini kurarak Türk edebiyatında yayıncılık faaliyetlerine yön veren

isimlerden biri olmuştur. Özey’a göre Nayır, dönemin yazınsal ve kültürel eksikliğinden yola çıkarak, bu boşluğu doldurma arzusuyla hareket etmiş ve bu inançla dergisine *Varlık* adını vermiştir. Bu tercih, onun kültürel üretimi yalnızca bireysel bir çaba değil, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluk olarak gördüğünü de göstermektedir (Ozey, 2018).

Cumhuriyet devrimlerinin, toplumsal hayatın her alanında köklü bir dönüşüm hedeflediği bir dönemde *Varlık* dergisi yayın hayatına adım atmıştır. Ancak Onaran’a göre, bu devrimlerin temelinde kültürel değişim yatmasına rağmen, o yıllarda henüz süreklilik arz eden bir sanat ve edebiyat dergisinin bulunmadığı dikkat çekmektedir. Bu durum, dönemin kültürel boşluğunu daha da görünür kılmakta ve *Varlık* dergisinin ortaya çıkışını yalnızca edebi değil, aynı zamanda ideolojik ve toplumsal bir girişim haline getirmektedir (Onaran, 2010).

1950’li yıllara gelindiğinde, Nayır’ın sanat, edebiyat ve toplumsal meseleler doğrultusunda şekillendirdiği *Varlık* dergisi, köy edebiyatı hareketine öncülük etmeye başlamıştır. Yücel’e göre bu yönelim, aslında derginin 1940’lı yıllarda başlattığı bir kültürel ve ideolojik hattın, yani Atatürk ilke ve inkılaplarına olan bağlılığın doğal bir uzantısıdır. Nayır, bu dönemde yalnızca dergi ve yayınevi aracılığıyla Anadolu’ya kültür ve medeniyet taşıma çabasıyla yetinmemiş; aynı zamanda köy kökenli ya da köyde yaşamını sürdüren, aydın duyarlılığı taşıyan bireylerin seslerini edebiyat aracılığıyla duyurabilecekleri bir mecra oluşturmuştur. Bu sayede *Varlık*, kırsal gerçekliğe dayalı sorunları görünür kılan bir platform işlevi üstlenmiştir (Yücel, 2004).

Tablo 1.1.1. Yaşar Nabi Nayır’ın Başlıca Eserleri-1

Şiir	İnceleme Deneme
Yedi meşale (1928)	Balkanlar ve Türklük (1936)
Kahramanlar (1929)	Çağımıza Ters Düşenler (1975)
Onar Mısra (1932)	Dost Mektupları (1972)
Edebiyatımızın Bugünkü Denemeleri (1937)	Biyografi: Ahmet Haşim (1952)
Nereye Gidiyoruz (1938)	Ömer Seyfettin (1952)
Yıllar Boyunca (1959)	Tevfik Fikret (1952)

Atatürkçülük Nedir (1963)	Homeros (1952)
Edebiyat Dünyamız (1971)	Molierre (1953)
Değişen Dünyamız (1973)	
Kahramanlar (1970)	

Nayır, yalnızca dönemin edebiyat ortamını şekillendiren bir yazar değil, aynı zamanda yeni edebi kuşakların yetişmesine olanak sağlayan önemli bir yayıncı kimliğiyle öne çıkmıştır. Yücel'in dediğine göre, *Varlık* dergisi aracılığıyla pek çok genç şairin tanınmasına katkı sunmuş; bu isimlerin edebi kimliklerini inşa edebilecekleri bir imkân yaratmıştır. Bunun yanı sıra Nayır, edebiyat dünyasındaki etkinliğini yalnızca ulusal düzeyle sınırlı tutmamış, uluslararası kongre ve toplantılarda Türkiye'yi temsil ederek kültürel diplomasi alanında da önemli bir rol üstlenmiştir. PEN Türkiye Başkanlığı görevini yürütmüş olması ve COMES (Avrupa Yazarlar Birliği) toplantılarına katılması, onun edebiyatı yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda uluslararası kültürel ilişkilerde etkili bir araç olarak gördüğünü de göstermektedir (Yücel, 2004). Yazarın başlıca eserleri Tablo 1.1 ve Tablo 1.2' de verilmiştir.

Tablo 1.1.2. Yaşar Nabi Nayır'ın Başlıca Eserleri-2

Oyun	Öykü	Roman
Mete (1933)	Buda Bir Hikâyedir (1934)	Bir Kadın Söylüyor (1931)
İnkılap Çocukları (1933)	Sevi Çıkmazı (1935)	Âdem ile Havva (1932)
Beş Devir (1933)		
Köyün Namusu (1933)		

1.1.3. Ölümü

Nayır, 15 Mart 1981 tarihinde geçirdiği mide kanaması sonucu yaşamını yitirmiş ve 17 Mart Salı günü son yolculuğuna uğurlanmıştır. Halaçlı' nın da belirttiğine göre, ölüm kavramı Nayır için yalnızca bir son değil; aksine, geçmişte yitirdiği sevdikleriyle yeniden buluşma umudunu barındıran bir geçiştir. Bu düşünceler, sanatçının 1972 yılında yayımladığı *Dost Mektuplar* adlı eserinin

önsözünde açık biçimde ifade edilmiştir. Ölümle kurduğu bu anlam ilişkisi, onun yaşamla olduğu kadar ölümle de felsefî bir bağ kurduğunu göstermektedir.

Nayır'ın yaşamındaki en güçlü manevi dayanaklardan biri eşi olmuştur. Eşinin kaybı, onu derin bir içsel yalnızlığa sürüklemiş; bu durum, ölüm gerçeğine olan yakınlığını daha da pekiştirmiştir. Halaçlı, bu sürecin, Nayır'ın hem zihinsel hem de fiziksel sağlığında ciddi bir yıpranmaya yol açtığını ve zamanla sosyal hayattan tamamen çekildiğini belirtmektedir. Yayıncılıkla bağlarını giderek zayıflatan Nayır, çevresiyle iletişimini kesmiş ve içine kapanmıştır. Sağlığının kötüleşmesi öyle bir boyuta ulaşmıştır ki, bir dönem en yakınında olan dostlarını bile tanıyamaz hâle gelmiştir (Halaçlı, 2005).

Tüm bu geri çekilişe rağmen, edebiyat çevresi Nayır'a olan vefasını sürdürmüş; pek çok dostu onu ziyaret etmeye çalışmıştır. Ancak bu ziyaretlerin çoğu çeşitli nedenlerle gerçekleşememiş ve sanatçının dostlarıyla son buluşması, ne yazık ki ancak cenazesi sırasında mümkün olabilmıştır. *Dost Mektuplar'* ında dile getirdiği üzere, ölüm belki de onun için beklediği dostlara yeniden kavuşmanın bir yolu olmuştur. Fakat geride kalanlar için bu kayıp, yalnızca kişisel değil, aynı zamanda Türk edebiyatı ve kültür dünyası açısından da telafisi zor bir boşluk yaratmıştır. Ardında bıraktığı eserler ise, onun kültürel mirasa yaptığı katkının sürdürülebilirliğini göstermektedir (Halaçlı, 2005).

Nayır, Türk edebiyatında özellikle yenilikçi duruşu ve genç yazarları destekleyici tavrıyla tanınan önemli bir isimdir. Kurucusu olduğu *Varlık* dergisi, edebiyatın gelişmesinde belirleyici bir rol üstlenmiş; birçok edebiyatçının yetişmesine katkı sağlamıştır. Yücel'in belirttiğine göre Nayır, bu katkılarıyla edebiyat dünyasında saygıyla anılmaya devam etmektedir.

1960 yılından, yaşamını yitirdiği 1981 yılına kadar geçen süreçte, Nayır ve *Varlık* dergisi, Türkiye'deki toplumsal ve siyasal değişimleri doğrudan müdahil olmadan, daha çok uzaktan ve sessizce takip etmiştir. Ancak Yücel'in de vurguladığı gibi, bu mesafeli duruşa rağmen hem Nayır hem de *Varlık*, üstlendikleri kültürel ve edebi sorumlulukları yerine getirmeye özen göstermiştir. Bu durum, onun edebiyatı siyasal gündemlerden bağımsız bir şekilde sürdürmeye çalıştığına işaret etmektedir (Yücel, 2004).

1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNA BAKIŞ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı, toplumsal dönüşümün edebi yansımalarının belirgin biçimde gözlemlendiği bir dönem olarak, sanatçının sadece estetik üretimde bulunan değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk üstlenen aydın hâline geldiği bir süreci temsil eder. Bu bağlamda Nayır, dönemin öncü edebiyatçılarından biri olarak, kaleme aldığı eserlerle ve özellikle *Varlık* dergisi aracılığıyla, Cumhuriyet'in inşa ettiği yeni toplum düzenine katkıda bulunmuş, bireyin ve toplumun modernleşme sürecine edebi bir perspektiften eşlik etmiştir. Nayır, geleneksel yapılar ile çağdaş değerler arasındaki çatışmaları ele alarak, yozlaşmış kurumlara ve işlevini yitirmiş geleneklere karşı eleştirel bir tutum sergilemiş; bireysel olduğu kadar toplumsal ve kültürel bir dönüşümün gerekliliğini savunmuştur. Onun edebi çabası, Cumhuriyet'in idealize ettiği aydın ve ilerici insan modelinin edebiyattaki yansıması niteliğindedir. Böylelikle Yusuf Aydoğdu'nun dediği üzere Türk edebiyatı, yalnızca estetik bir alan olmanın ötesine geçerek, toplumsal dönüşümlere tanıklık eden ve bu dönüşümlere yön veren sanatçılar yetiştirmiştir. Bu sanatçılar gerek öne sürdükleri fikirlerle gerekse kaleme aldıkları eserlerle, toplumun sancılı ve çetin varoluş mücadelesine ışık tutmuş, mevcut düzenin aksayan yönlerine eleştiriler yönelterek değişim talebinde bulunmuşlardır. Tanzimat döneminden itibaren 'arayış devri' olarak nitelenebilecek bu süreçte, pek çok sanatçı, değişen dünyaya uyum sağlamak amacıyla, yozlaşmış kurumları ve gelenekleri sorgulayan; bireysel, toplumsal ve siyasal boyutlarıyla bir yenileşme çabası içerisine girmiştir (Aydoğdu, 2021).

Tiyatro, yalnızca toplumu yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda bireyleri yönlendirme, eğitme ve toplumsal farkındalık oluşturma gibi işlevler de üstlenir. İslam'ın belirttiğine göre, tiyatro bireylere nasıl bir yaşam biçimi benimsemeleri gerektiğine dair çeşitli mesajlar sunar. Romantik tiyatro, bireysel özgürlük düşüncesini savunurken mevcut kurallara eleştirel bir yaklaşım geliştirilmesini önerir. Buna karşılık, modern gerçekçi tiyatronun amacı, toplumsal sorunlar karşısında seyircinin bilinç kazanmasını sağlamaktır. Bu çerçevede Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosuna bakıldığında, eserlerin sosyal meselelere karşı duyarlılık taşıdığı, bireylerin içsel çatışmalarına ve toplumun gerçeklerine yer verdiği görülmektedir. Estetik kaygılar ön planda tutulsa da, birçok oyunun aynı zamanda eğitici bir misyon üstlendiği

anlaşılmaktadır. İslam'ın da ifade ettiği gibi, bu dönemde tiyatro, sanat ile toplumsal sorumluluğun iç içe geçtiği bir alan haline gelmiştir (İslam, 2007).

Türk tiyatrosunun modernleşme sürecinde, insan gerçekliğinin sahnelenmesine yönelik önemli bir evrim yaşanmıştır. Sevda Şener'in değerlendirmelerine göre, 1923-1972 yılları arasında yazılan tiyatro eserleri, toplumsal gerçekliği yansıtan zengin bir içerik sunmuştur. Bu dönemdeki oyunlar, dönemin seyirci beklentileri ve sanat anlayışı doğrultusunda biçimlendirilmiş ve toplumun çeşitli sorunlarını sahneye taşımıştır (Şener S. , 1972).

Edebiyatımızda batılı anlamda ilk tiyatro, Tanzimat'tan sonra girmiştir. Osmanlıda tiyatro daha çok gayrimüslim halktan ziyade azınlıkların içinde bulunduğu bir grubun idaresindeydi.

Türklerde sahne gelenekleri Tanzimat' a kadar meddah, karagöz, ortaoyunu ile varlığını sürdürmekteydi. Meddah taklitle seyirci karşısına çıkarken, karagöz perdeye gölge yansıtılarak, orta oyunu kişiler arası diyaloglarla sağlanıyordu. Daha sonra bizdeki Tanzimat Tiyatrosu konuları da daha çok milli, tarihi, sosyal konuları işliyordu.

Tanzimat döneminde tiyatro alanındaki çalışmalar genellikle üç ana başlık altında toplanmaktadır: doğrudan çeviri, serbest tercüme ve adaptasyon. Bu çeviri faaliyetlerinde özellikle romantik akımın etkisi belirgin olup, yazılan ya da uyarlanan eserlerde bireysel duygular, idealizm ve dramatik yapı ön planda tutulmuştur. Nutku'nun (2000) ifade ettiğine göre, Shakespeare ve Molière, Türk yazarlar tarafından en çok çevrilen Batılı tiyatrocular arasında yer almaktadır. Bu çeviri hareketi, yalnızca tiyatro dilini değil, aynı zamanda sahneleme anlayışını da etkilemiştir.

Nutku'nun belirttiğine göre, tiyatroda Batı etkisinin hissedilmeye başlanması özellikle 19. yüzyıldan itibaren belirginleşmiştir. Oysa 18. yüzyıla kadar halk arasında bilinen ve yaygın olan tiyatro biçimleri, meddahlık, gölge oyunu (Karagöz), ortaoyunu, kukla ve diğer geleneksel seyirlik oyunlardan oluşan klasik "Türk teması" geleneğine dayanmaktaydı. Bu geçiş hem içerik hem de biçim açısından tiyatronun köklü bir dönüşüm sürecine girdiğini göstermektedir (Nutku, 2000).

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu ise Cumhuriyet'in ilanıyla beraber modernleşme çabalarıyla gelişim göstermiştir. Devlet otoritesinin bu konudaki çalışmalarından Özgü şöyle bahsetmiştir. Dönemin iktidarında bulunan Mustafa Kemal ATATÜRK yeni bir devlet kurarken sanat ve edebiyata, özellikle tiyatroya büyük önem veriyordu. (Ozgü, 1963) Atatürk'ün her alanda olduğu gibi tiyatro konusunda da kararlı ve ileri görüşlü bir yaklaşım sergilediği, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren tiyatronun bir kamu hizmeti olarak değerlendirilmesi gerektiği yönünde düşünceler ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. And'ın ifade ettiğine göre, tiyatronun kamu eliyle korunması ve desteklenmesi gerektiği fikri, erken Cumhuriyet döneminde kültürel politikaların temelini oluşturmuştur (And, 2022).

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, siyasal yapının dönüşümüne paralel olarak toplumsal ve kültürel alanlarda da köklü bir yenileşme süreci başlatılmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca yeni kurumların kurulmasıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda yenileşmenin devlet eliyle yönlendirilip desteklenmesine de olanak tanımıştır. Altın Tellioğlu ve Arslan'ın belirttiğine göre, 1930'lu yıllardan itibaren Cumhuriyet iktidarının benimsediği değerlerin topluma mal edilmesi amacıyla kültür politikaları daha kurumsal bir çerçeveye oturtulmuştur. Bu bağlamda Halkevleri, Türk Dili Tetkik Cemiyeti, Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ve Köy Enstitüleri gibi kurumlar, bu dönemin kültürel yapılanmasının temel taşları arasında yer almıştır. Yazarların da vurguladığı gibi, devlet eliyle kurulan bu kültürel yapıların yanı sıra, dönemin dergileri de Cumhuriyet kültürünün geniş kitlelere aktarılmasında önemli işlevler üstlenmiştir (Altın Tellioğlu & Arslan, 2023).

Bu dönemde tiyatro toplumu eğitme, toplumsal bilinç kazandırma ve eğlence gibi birçok yönüyle karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra devletin katkılarıyla çok yönlü bir kültürel faaliyet alanı bulmuştur. Özdemir Nutku' nun da bahsettiği gibi çok yönlü değişim tiyatronun alanlarını da etkilemiştir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde de Osmanlı İmparatorluğu'ndan bu yana sürdürülen batı aktarmacılığı tiyatronun her alanında kendini göstermiştir (Nutku, 2008).

İslam dediğine göre, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunu daha iyi kavrayabilmek için eserlerin tarihsel bağlamda değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Bu dönemde, tematik ve kronolojik yaklaşımlar doğrultusunda tiyatro, dört temel

başlık altında incelenebilir. Böyle bir yöntem, tiyatronun sosyal, kültürel ve estetik yönlerinin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlamaktadır (İslam, 2007).

1.2.1. Modernleşme

Türk tiyatrosunun modern anlamda gelişimi Tanzimat Fermanı (1839) sonrasında başlamış, Batı tiyatrosunun etkisiyle şekillenmiştir. Geleneksel seyirlik oyunlardan farklı olarak yazılı metinlere dayalı tiyatro çalışmaları 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmıştır. Şinasi'nin 1860 yılında kaleme aldığı Şair Evlenmesi adlı eser, Türk tiyatrosunun ilk oyunu kabul edilmektedir. İstanbul'da açılan Şark Tiyatrosu ve Osmanlı Tiyatrosu gibi sahneler, tiyatro kültürünün gelişmesine katkı sağlamıştır. 19. yüzyılın sonlarında ise Gedikpaşa Tiyatrosu düzenli oyun sahneleyen ilk tiyatro sahnesi olmuştur. Servet-i Fûnun ve fecri Ati dönemlerinde tiyatronun kurumsallaşma çabaları sürse de siyasi ve sosyal engeller bu süreci yavaşlatmıştır.

Meşrutiyet dönemi tiyatrosu, Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun temellerinin atıldığı önemli bir süreçtir. Bu dönemde tiyatro dili gelişmiş, azınlık oyuncuların yerini Türk tiyatrocular almaya başlamış ve düzenli tiyatro eğitimi için adımlar atılmıştır. 1914 yılında kurulan Darülbeyti bu süreçte tiyatro eğitiminin kurumsallaşmasına önemli katkı sağlamıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın temellerini atan bu girişim, Türk tiyatrosunda niteliksel bir dönüşümün önünü açmıştır. Bedi Muvahhit ve Vasfi Rıza Zobu gibi önemli oyuncular bu dönemde yetişmiştir. Meşrutiyet dönemi, tiyatronun toplumsal sorunlara daha duyarlı hale geldiği ve gerçekçi eserlerin sahnelendiği bir dönem olmuştur. (And, 1971)

Cumhuriyet'in 1923 yılında ilan edilmesiyle birlikte Türk tiyatrosunda gözle görülür değişim yaşanmıştır. İslam'ın da dediğine göre. Bu yeni dönemde tiyatro yalnızca büyük kent merkezlerine sıkışıp kalmamış, Anadolu'ya doğru genişleyerek toplumun farklı kesimleriyle doğrudan temas kurmaya başlamıştır. Ulusal kimliğin yeniden inşasında işlevsel bir araç haline gelen tiyatro, sadece estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkarak ideolojik ve kültürel bir taşıyıcıya dönüşmüştür. Modernleşme sürecinin hız kazandığı bu yıllarda sahne sanatları, bireyin özgürleşme arzusunu, toplumsal dönüşümle olan ilişkisini ve geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki çatışmayı merkeze almıştır. Tiyatro metinlerinde sıkça rastlanan bir tema olarak birey, kendi yazgısını belirleyebilecek bilinç düzeyine ulaşmış, böylece yeni cumhuriyet ideallerine uyumlu, özgürlükçü bir özne olarak yeniden inşa edilmiştir. Bu

bağlamda tiyatro hem bireysel farkındalığın hem de toplumsal yeniden yapılanmanın sahne üzerindeki tezahürü haline gelmiştir (İslam, 2007).

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, Milli Edebiyat Dönemi'yle birlikte tiyatro eserlerinde daha çok yerli unsurlar ön plana çıkmaya başlamış, Batılı tiyatro teknikleri, Osmanlı ve Türk kültürüne özgü içeriklerle harmanlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanı (1923) ile birlikte tiyatro, devlet eliyle teşvik edilen bir sanat dalı hâline gelmiş ve kurumsal bir yapı kazanmıştır. Darülbeyti, Cumhuriyet döneminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'na dönüştürülerek tiyatronun akademik bir disiplin hâline gelmesine öncülük etmiştir. 1949 yılında kurulan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, tiyatro sanatının daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak modern Türk tiyatrosunun gelişimini hızlandırmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra resmi kurumlarda ve edebi çevrede Batılı tiyatro anlayışı ön plana çıkmış, ancak geleneksel Türk tiyatrosu tamamen ortadan kalkmamış; halk kültüründe yaşamaya devam etmiş ve bazı yazarlar tarafından modern sahneye uyarlanmıştır. Çeşitli çeviriler çoğalmış yeni tiyatro denemeleri hız kazanmıştır. Özdemir Nutku 'ya göre Cumhuriyetin ilanı ile tiyatro gibi kamusal görevini en yaygın biçimde gerçekleştirebilecek bir sanat dalının gelişmesi için olanaklar hazırlanmıştır. Bu dönemin ilk yıllarındaki bocalama, daha sonra ortaya çıkan bilinçlenme, sorunların tanınması ve çözüm yollarının gösterilmesi Cumhuriyet döneminin gösterdiği bir olgudur (Nutku, 2008).

Günümüzde küreselleşmenin etkisiyle toplumlar arasındaki sınırlar giderek silikleşirken, bir milletin kendi kültürel değerlerine sahip çıkması ve onları güçlendirmesi, uluslararası alanda güçlü kalabilmenin temel yollarından biri olarak görülmektedir. Tarihe bakıldığında, siyasal bir yapıyı oluşturan unsurların birbiriyle olan bağlılığının, toplumun kendine olan güvenini artırdığı açıkça görülür. Dinçer'in belirttiğine göre, bu nedenle devletler, özellikle toplumlarını yeniden şekillendirme sürecinde, edebiyat, gazete ve dergi gibi kültürel araçlar aracılığıyla toplumu yönlendirme eğiliminde olmuşlardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde de benzer bir yaklaşım benimsenmiş; Cumhuriyet'in temel değerlerini halka benimsetmek ve yaygınlaştırmak amacıyla yenilikçi düşünceler desteklenmiştir. Bu süreçte edebiyat, sadece sanat yoluyla kendini ifade etmenin bir biçimi olarak değil, aynı zamanda yeni rejimin fikirlerini halka ulaştıran güçlü bir araç olarak işlev

görmüştür. Edebi metinler, bireylerin düşünce dünyasını etkileyerek yeni bir toplum düzeninin inşasına katkıda bulunmuştur (Dinçer, 2021).

Nayır gibi birçok yazar; Brecht, Shakespeare, Moliere gibi yazarlardan eserleri çeviri yoluyla edebiyatımıza kazandırmıştır. Yeni yazarlar çağdaş teknikleri kullanarak Batılı oyun yazarlarından çeviriler ve yayınlar yapmıştır.

Sonuç olarak, Türk tiyatrosunun Batılı anlamda modernleşme süreci, Tanzimat ile başlayıp Cumhuriyet döneminde kurumsallaşarak tamamlanmıştır. Bugün Türkiye’de sahnelenen çağdaş tiyatro eserleri, bu dönüşüm sürecinde atılan temellerin bir yansımasıdır.

1.2.2. Devlet Tiyatroları

Nayır, Türk tiyatrosunun o dönemki durumunu anlamak ve bu alanın gelişimine katkı sağlamak amacıyla önemli bir sorumluluk üstlenmiştir. Dönemin tiyatro kurumları üzerine yaptığı gözlemler yalnızca bu kurumların faaliyetlerini kamuoyuna tanıtmakla kalmamış; aynı zamanda karşılaşılan yapısal sorunları ve işleyişteki aksaklıkları da gündeme getirmiştir. Bu noktada Özcan ve Koçer’in belirttiğine göre, Nayır’ın kaleme aldığı yazılar, hem dönemin tiyatro ortamını belgeleyen bir kaynak niteliği taşımakta hem de ileride yapılacak tiyatro tarihi araştırmaları için zemin oluşturmaktadır. Onun değerlendirmeleri, tiyatroyu yalnızca sanatsal bir etkinlik olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir kurum olarak ele aldığını da göstermektedir (Ozcan & Koçer, 2023).

Diğer türlerden farklı olarak tiyatro üzerinde ideolojik bir kimlik bulunmaktadır. Edebi metinlerin tiyatrodan canlandırılması tiyatroyu uzun yıllar edebiyatın bir kolu olarak kullanılmasına gerekçe göstermiştir. Birçok rejim yönlendirmek istediği toplumda tiyatroyu bir araç olarak görmüştür. İlber Ortaylı’ya göre Tiyatro seyircisi izlediği tiyatroyu çoğu zaman çöşkulu bir hal ile benimsemiştir. Tiyatroda tarihi oyunun ortaya çıkış ve başarısı, herhangi bir dramaturgi olayı değildir. Bu oyunların besleneceği kaynakların başında devrin düşünsel düzeyi ve tarih yorumculuğu gelir. Gerek dünya edebiyatında gerekse ülkemizde tarihin yorum tarzı ve yaklaşım yöntemi kendisini tiyatrodan da göstermiştir. Yani tarih bilim ve felsefesi salt düşünce ve mantık olup, roman ve tiyatro serbestçe serimlenen bir duygu bütünü değildir. Her iki alanda da bu öğelerin belirli bir oranda birlikte bulunması gerekir. Bir ülkede düşünsel hayatın

düzeyini; tarihin yorumu, bakış açısı ve ortaya çıkartılan sentez gösterir (Ortaylı, 1976).

Tiyatro, diğer edebi türlerden farklı olarak seyirciyle çok yönlü bir iletişim kurar. Sahnedeki oyun yalnızca izlenmekle kalmaz; aynı zamanda işitilir, hissedilir ve çoğu zaman izleyiciyi duygusal ya da düşünsel olarak içine çeker. Bu yönüyle tiyatro, izleyicinin yalnızca dışarıdan tanık olduğu bir sanat değil, zaman zaman kendini sahnenin bir parçası gibi hissettiği dinamik bir etkileşim alanıdır. Özcan ve Koçer'in belirttiğine göre, tiyatronun seyirci üzerindeki etkisi inkâr edilemez düzeydedir ve bu etki onu yalnızca bir sanat dalı olmaktan çıkararak toplumsal bir ihtiyaç hâline getirir. Nitekim tiyatro, çağdaş ve medeni bir toplumun vazgeçilmez kurumlarından biri olarak kabul edilmekte; aynı zamanda modern Türkiye'nin kalkınma sürecinde hem kültürel hem de simgesel bir rol üstlenmektedir (Ozcan & Koçer, 2023).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte tiyatronun yalnızca bir sanat etkinliği değil, aynı zamanda halkın eğitiminde etkili bir araç olarak görülmesiyle, bu alanın yaygınlaştırılması hedeflenmiştir. Bu amaç doğrultusunda Ankara Devlet Konservatuvarı (1936) ve İstanbul Devlet Tiyatrosu (1949) gibi kurumsal yapılar hayata geçirilmiştir. Devlet destekli bu kurumlar, gelişmekte olan tiyatro topluluklarının daha donanımlı ve çağdaş bir sahne anlayışıyla ilerlemesine katkı sağlamıştır. Özcan ve Koçer'in (2023) belirttiğine göre, Nayır da hükümet merkezinde, yani Ankara'da, bir Devlet Tiyatrosu'nun eksikliğine dikkat çeken yazarlar arasında yer almıştır. Avrupa başkentlerinde devlet destekli tiyatroların yaygın olduğunu gözlemleyen Nayır, Türkiye Cumhuriyeti'nin başkentinde böyle bir kurumun olmamasını eleştirmiştir. Bu ihtiyacı fark eden devlet yetkilileri, zamanla bu eksikliği gidermek üzere Devlet Tiyatrosu'nun kurulması yönünde adımlar atmıştır (Ozcan & Koçer, 2023).

Sonuç olarak, Nayır'ın tiyatro alanındaki çalışmaları ve gözlemleri, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun gelişim sürecine ışık tutmaktadır. Onun tiyatro kurumlarına dair değerlendirmeleri, bu sanatın yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda toplumsal ve ideolojik bir araç olduğunu göstermektedir. Tiyatro, seyirciyle doğrudan iletişim kurabilen çok güçlü bir mecra olarak, halkın bilinçlenmesinde ve kültürel dönüşümünde önemli bir rol üstlenmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte tiyatronun yaygınlaştırılması ve kurumsallaşması için yapılan devlet yatırımları,

modern Türkiye'nin kültürel kalkınma vizyonunun bir parçası olarak değerlendirilebilir. Ancak, başkentte uzun süre devlet tiyatrosunun kurulmaması, bu alandaki eksikliklerin fark edilip giderilmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Nayır'ın bu konudaki duyarlılığı, tiyatronun toplumsal öneminin altını çizmektedir. Bu bağlamda, tiyatronun hem estetik hem de ideolojik işlevlerini anlamak, Cumhuriyet dönemi kültürel tarihini ve sanat politikasını değerlendirmek açısından büyük önem taşımaktadır. Çalışma, Türk tiyatrosunun bu çok katmanlı yapısına dair farkındalığı artırmakta ve dönemin toplumsal dinamiklerini anlamada önemli bir kaynak teşkil etmektedir.

1.2.3. Toplumcu Gerçekçi Anlayış

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türk edebiyatında birçok yeni anlayış gelişmiş, özellikle toplumcu gerçekçi edebiyat 1930'lardan itibaren etkisini hissettirmeye başlamıştır. Bu edebi akım, bireyin iç dünyasından ziyade toplumun genel yapısını ve sorunlarını ele alan bir yaklaşımı benimsemiştir. Sınıf çatışmaları, ekonomik adaletsizlik, göç, işçi hakları ve köy hayatının gerçekleri gibi konular, toplumcu gerçekçi eserlerde sıkça işlenen temalar arasındadır.

Bu edebi anlayış, edebiyatı yalnızca bir estetik uğraş olarak değil, aynı zamanda bir sosyal bilinç ve değişim aracı olarak değerlendirmiştir. Toplumun aksayan yönlerini eleştirmek ve alt sınıfların sesi olmak, toplumcu gerçekçi yazarların temel hedefleri arasında yer almıştır. Sanat için sanat anlayışına karşıt olarak toplum için sanat görüşünü savunan bu yazarlar, eserlerinde gerçekçi ve doğal bir dil kullanmayı tercih etmişlerdir.

1930'lu yıllarda ilk toplumcu gerçekçi eserler, Türkiye'de toplumcu gerçekçi anlayışın edebiyatta yer edinmeye başlaması, büyük ölçüde Nazım Hikmet Ran'ın şiirleriyle gerçekleşmiştir. 1929'da yayımlanan *835 Satır* adlı şiir kitabı, toplumcu edebiyatın öncüsü olarak kabul edilmektedir. Nazım Hikmet, serbest nazımı kullanarak şiirlerinde işçilerin ve emekçilerin yaşadığı zorlukları, sınıfsal eşitsizlikleri ve toplumsal adaletsizlikleri güçlü bir anlatımla işlemiştir. Cumhuriyet döneminde toplumcu anlayış 1930'lardan başlayarak varlığını hissettirmeye başlamıştır. Emre Kongar dönemin siyasal, ideolojik yapısıyla ilgili şunları söyler: "1930'lar Türkiye için dönüşüm yıllarıdır. Siyasal yapısını sağlamlaştıran Türk Devrimi, yeni toplumsal, kültürel ve ideolojik arayışlar içine girer" (Kongar, 2010). Marksist düşünce

yapısından etkilenmiştir. Toplumun sosyoekonomik, siyasi, kültürel gerçeklerini edebiyata yansıtabilmeyi hedeflemiştir. Daha çok bireyin kendi iç dünyasındaki çatışmalardan ziyade toplumsal sorunlarla ilgilenen bir anlayıştır. Köy ve köy halkının sorunlarını, eğitimdeki aksaklıklar, yenileşme, kadın hakları, işçi ve işveren arasındaki çatışmalar toplumsa gerçekliği oluşturan temalardan bazılarıdır.

1940'lı yıllarda, Köy Enstitüleri'nin kurulması, köylü sınıfının eğitilmesiyle birlikte edebiyatta da köy hayatının daha gerçekçi bir biçimde ele alınmasını sağlamıştır. Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Fakir Baykurt ve Orhan Kemal gibi yazarlar, eserlerinde özellikle kırsal yaşamı, feodal düzeni, köylülerin ve işçilerin sıkıntılarını işlemişlerdir.

1950'li yıllardan sonra Türkiye'de sanayileşme sürecinin hızlanması ve kentleşmenin artması, edebiyatın da yeni toplumsal meselelere yönelmesine neden olmuştur. Bu dönemde işçi sınıfı, kent yaşamındaki çelişkiler ve göç gibi konular, toplumcu gerçekçi yazarların eserlerinde daha fazla yer almaya başlamıştır.

Tarih boyunca edebiyat, varlığını her dönemde farklı biçimlerde göstermiş ve her seferinde değişen bir kimlikle karşımıza çıkmıştır. Bunun temel sebebi, edebiyatın hem içinde bulunduğu çevreden etkilenmesi hem de bu çevreyi etkileme gücüne sahip olmasıdır. Bulunduğu dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarını yansıtan edebiyat eserleri, adeta o zamanın ruhunu yansıtan bir ayna işlevi görmüştür. Aydın'a göre, bu durum edebiyat alanında etkin rol oynayan yazarların da eserlerinde çevresel etkileri taşımalarına neden olmuştur. Roman türü, edebiyat bilimi ve tarihinin önemle incelediği bir alan olarak, sosyal hayat, dünya görüşü, felsefi perspektif ve dönemin düşünce atmosferiyle ilgili ince mesajlar barındırır. Bu bağlamda, siyasal anlayış, romancının eserindeki karakterlerin betimlenme biçiminden ve olayların aktarılışından açıkça görülebilir. Yazarın sorunu nasıl benimsediği ve olayları nasıl aktardığı ise yazarın kimliğinin ortaya çıkmasına imkân tanır (Aydın, 2007). Nayır için Yücel şöyle bahsetmiştir, Nayır için edebiyatı tek bir ideolojiye tabi kılmak, adeta onun yok edilmesiyle eşdeğerdir. Toplumcu sanat anlayışını benimseyen Nayır, eserlerinde her zaman hem toplumun hem de bireyin yararını gözetmeyi amaçlamıştır (Yücel, 2004). Nayır bu durumu şöyle izah eder.

Estetik kıymeti ne olursa olsun, ancak cemiyet içinde sivrilebilmiş fertlere hitap eden ve onlar üzerinde de uyuşturucu bir tesir yapmaktan geri kalmayan

şark sanatının dar ve hatalı görüşünden kurtulmaya muhtacdır. Fakat bu ihtiyaç, edebiyatımızı bir tek ideolojiye esir etmek zaruretiyle ifade etmez. Bir aşkınlığın kötü tesirlerinden kendini daha yeni kurtarmaya çalışan sanat dünyamızı yeni bir aşkınlığın zincirleri arasına atıp doğmadan öldürmek hakkına malik değiliz (Nayır, 1936).

Cumhuriyet döneminde kurulan önemli kurumlardan biri olan Köy Enstitüleri, halkın kültür seviyesini yükseltmek amacıyla hayata geçirilmiştir. Bu sayede tiyatrunun, ülkenin en uzak köşelerine kadar ulaşması hedeflenmiştir. Özyay'ın belirttiğine göre, Nayır da bu anlayışı benimsemiş ve “Biz fikri ve sanatı köye götürmek sevdasındayız. Onlar da köylerini tanımamıza yardımcı olsunlar.” sözleriyle bu düşünceyi açıkça ifade etmiştir (Ozyay, 2018).

Sonuç olarak Cumhuriyet döneminde gelişen toplumcu gerçekçi edebiyat, sadece edebi bir akım olarak değil, aynı zamanda toplumsal bilinç oluşturma ve sosyal adalet mücadelesine katkı sağlama amacı güden bir anlayış olarak da önem taşımaktadır. Bu akımın temsilcileri, eserleriyle yalnızca edebiyat dünyasında değil, toplumun genel yapısı üzerinde de etkili olmuştur. 1970'lere kadar etkisini sürdüren toplumcu gerçekçilik, günümüzde de çağdaş edebiyat içinde izlerini koruyan bir anlatım biçimi olarak varlığını sürdürmektedir.

1.2.4. Öncü İsimler

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türk tiyatrosu, hem içerik hem de biçim açısından önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Batı tiyatrosunun etkileri, milli kültür unsurlarıyla harmanlanarak sahneye taşınmış; toplumsal sorunlardan bireysel çatışmalara uzanan geniş bir yelpazede eserler üretilmiştir. Bu dönemde sahne sanatları yalnızca bir eğlence aracı olmaktan çıkmış, halkı bilinçlendiren, toplumsal değişime katkı sağlayan bir kültür alanı hâline gelmiştir.

Cumhuriyet tarihinde bu alanda öncülük eden ve tiyatrunun gelişmesine yön veren isimler arasında; Muhsin Ertuğrul, Yaşar Nabi Nayır, Haldun Taner, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer, Refik Erduran, Nazım Kurşunlu, Melih Cevdet Anday, Orhan Asena, Adalet Ağaoğlu, Başar Sabuncu, Necati Cumalı, Recep Bilginer gibi pek çok yazar farklı temalarla Türk tiyatrosunun zenginleşmesine önemli katkılar sunmuştur.

1.2.5. Geleneksellik ve Modernite

Cumhuriyet döneminde geçmişten gelen tiyatro anlayışı ile Batılı tiyatro anlayışını sentezleyerek daha modern bir anlayış geliştirmek istenmiştir. Bu anlayış yazarların farklı yorumlar geliştirerek daha özgün bir tiyatro anlayışını beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet dönemiyle edebiyatta ve sanatta büyük bir kırılma yaşanmıştır. Dinçer' e göre Cumhuriyet'in ilk yıllarında kaleme alınan eleştiri yazılarında önemli bir yer edinir. Edebiyatımızda önemli bir kırılma gerçekleştiren Cumhuriyet, eski edebiyat anlayışını temelinden sarsmış ve ona yeni bir ruh kazandırmıştır (Dinçer, 2021).

Geleneksel unsurlar batılı teknikler ile daha modern bir forma dönüşmüştür. Böylelikle tiyatro gelenekten beslenip modern bir kimliğe bürünmüştür. Tiyatronun toplumsal dönüşümü bu ölçüde olmuştur. Tiyatro günümüzde de gelişimini devam ettirmektedir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte tiyatro alanında yaşanan bu dönüşüm, yalnızca teknik ve biçimsel değişikliklerle sınırlı kalmamış; aynı zamanda tiyatronun içerik ve işlev anlayışında da köklü bir değişimi beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet rejiminin hedeflediği çağdaşlaşma ve ulus inşası sürecinde, tiyatro, halkı eğitime ve bilinçlendirme aracı olarak önem kazanmıştır. Bu doğrultuda, oyunların temaları çoğunlukla toplumun sorunlarına, birey-toplum ilişkisine ve ulusal kimliğin oluşturulmasına odaklanmıştır. Tiyatro sahneleri, yeni cumhuriyetin değerlerini benimseyen bir eğitim mecrasına dönüşmüş; halkın hayatına dokunan konular, sahne aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

Bu dönemde tiyatronun toplumla bütünleşmesi için kurumsal yapılar da güçlendirilmiştir. Ankara Devlet Konservatuarı'nın açılması ve Devlet Tiyatroları'nın kurulması, tiyatronun hem profesyonelleşmesini sağlamış hem de tiyatronun Anadolu'nun farklı bölgelerine yayılmasını kolaylaştırmıştır. Özellikle Köy Enstitüleri aracılığıyla tiyatronun kırsal kesimlere taşınması, tiyatronun sadece şehir elitlerinin değil, halkın da erişebildiği bir sanat formu haline gelmesine katkı sağlamıştır.

Sanatçılar ve oyun yazarları bu süreçte, toplumsal gerçekçi yaklaşımla birey ve toplum arasındaki çatışmaları, modernleşme sancılarını ve demokratikleşme sürecini eserlerine taşımışlardır. Bu eserlerde, bireyin özgürleşmesi, kadın hakları, eğitim

sorunları, işçi ve köylü sınıfının yaşadığı zorluklar gibi temalar sıklıkla işlenmiştir. Böylece tiyatro, salt eğlence aracı olmanın ötesine geçerek toplumsal değişim ve bilinçlenme alanında aktif bir rol üstlenmiştir.

Modern tiyatronun gelişiminde batılı dramaturji tekniklerinin adapte edilmesi kadar, yerel kültür ve halk tiyatrosu unsurlarının korunması ve yorumlanması da önemli olmuştur. Bu iki unsurun sentezi, Türk tiyatrosuna özgün bir kimlik kazandırmış, tiyatronun hem ulusal hem evrensel bir dil geliştirmesine olanak sağlamıştır.

Sonuç olarak, Cumhuriyet dönemi tiyatrosu hem biçim hem içerik açısından yaşanan bu dönüşümle Türk sanat hayatında yeni bir sayfa açmış; tiyatronun toplumsal rolünü güçlendirmiş ve çağdaş Türkiye'nin kültürel yapıtaşlarından biri haline gelmiştir. Günümüzde de tiyatro, bu köklü miras üzerinden gelişimini sürdürmekte, yeni temalar ve sahne teknikleriyle sürekli yenilenmektedir.

1.2.6. Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatroculuğu

Varlık dergisiyle yayın hayatında sesini duyuran yazar bu dergide tiyatronun gelişimine katkı sağlamıştır. Dergide tiyatro ile ilgili birçok görüş bildirmiş ve bu toplumsal dönüşümde tiyatroyu bir araç olarak kullanmıştır. Nesrin Yücel' e göre Atatürk ilke ve inkılaplarının etkileri Cumhuriyet döneminde tiyatroya yansır. Türk milletin yüceliği, Cumhuriyetin önemi pek çok tiyatro eserinin konusunu oluşturur. Nayır da bir tiyatro yazarı olarak bu eğilime uyar. Dönemin diğer yazarları gibi Nayır da halk yararına önem verir (Yücel, 2004).

O, Türk tiyatrosunun gelişmesini desteklemiş, tiyatro eserlerinin artmasını istemiştir. Şehir Tiyatrosunun sorunlarını gözler önüne sermiş, bunların halledilmesi gerektiğini hatırlatmış, oyunlarını izleyerek eleştirilerde bulunmuştur. İstanbul'un, dolayısıyla Türkiye'nin bu en büyük ve köklü tiyatrosuna yönelik eleştirilerinde bir kasıt aramak yanlıştır. Çünkü Nayır, bu kuruma ve tiyatroya çok değer vermektedir. Ülkenin gözbebeği durumunda olan bu kurum, ona göre ne kadar huzur içinde işini yaparsa, o ölçüde gelişecektir. Bu yüzden çalışmalarını dikkatle takip etmiştir (Ozcan & Koçer, 2023).

Böylelikle dergide kendi görüşlerinde ziyade genç yazarların görüş ve düşüncelerine yer vermiş yeni neslin yazarlarında yol gösterici olmuştur.

Nayır'ın tiyatro üzerine düşünceleri, dönemin toplumsal gerçekliklerine güçlü bir vurgu yapmaktadır. Sanatçının eserlerinde, geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı kaynaklı modern tiyatro anlayışı arasındaki çatışmalar ve uyum süreçleri belirgin temalar olarak ön plana çıkar. Özcan ve Koçer'in belirttiği üzere, Nayır, Türk tiyatrosunun gelişimini yalnızca estetik ve içerik boyutunda değil, aynı zamanda sahneleme teknikleri ve kurumsal yapılar açısından da dünya standartlarına ulaştırmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, Nayır'ın bakışı, Türk tiyatrosunu hem yerel kültür unsurlarıyla besleyip hem de evrensel ölçütlerle bütünleştirmeye yönelik modernleşme çabalarını yansıtır. Sanatçının bu vizyonu, Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun biçim ve içerik bakımından geçirdiği dönüşümün önemli bir göstergesidir (Ozcan & Koçer, 2023).

Gerçekçi bir bakış açısı ile edebiyata yaklaşan yazar tiyatronun toplumu yansıtması işlevine inanmıştır. Yazarın tiyatro anlayışı didaktik öğelerin ağır bastığı toplumsal sorunları ele alır. Olaylar ve kişiler gerçekçi bir izlemde sunulmuştur. Milli unsurlar ön plana çıkmıştır. Niyazi Akı'ya göre Yaralı Anadolu, yüzyıllardır sömürüldüğü için yoksulluğa mahkûm edilen Türk Milleti ne kadar göz kamaştırıcı ve dik başlıdır. İşte bunun için, Anadolu ve Türk milleti, 1923'den sonra bütün esinlerin kaynağı olur. Şairleri, hikayeleri, romancıları ve tiyatro yazarları ile bütün bir edebiyat bunun için Anadolu'ya ve Türk milletine yönelir (Akı, 1968).

Nayır'ın tiyatro anlayışı onun yayıncılık çevirmelik eleştirmenlik yönleri ile bir bütünün parçalarını oluşturur. Toplumsal soruları ele alan eğitici bir çizgide eserlerini verir. Özellikle yazarın köyün namusu gibi tiyatro eserleri hem o dönemin tiyatro anlayışın hem de Nayır'ın edebiyata ve tiyatroya bakış açısını anlamak açısından önemlidir.

Nayır'ın tiyatroya karşı görüşleri sadece belirli bir yönü ele almaktan ziyade çok yönlü ve kapsamlıdır. Tiyatronun sahnelenme şekli, alınacak öğrencilerin sorumluluğu seçilecek rejisörlerin özelliklerine ve kurulacak olan kurumların arsalarına kadar birçok öneri ve eleştirilerde bulunmuştur.

'Varlık dergisi sahibinin tiyatro konulu yazıları dar bir sahada kalmamıştır. Aksine, bizzat manzum, mensur oyunlar yazmış, tiyatro

eleştirileri yayımlamış, anketler, soruşturmalar, açık oturumlar düzenlemiş, tiyatro yazarlarını ve kitaplarını tanıtıcı yazılar kaleme almıştır. Hatta bunlarla yetinmemiş, Türk tiyatro seyircisini/okuyucusunu yetiştirmeye yönelik oyunlar tefrika etmiş, tiyatro üzerine ilgiyi çekmek için uğraşmış, batılı yazarlardan tiyatro eserleri çevirmiştir. Varlık Yayınevi’ni kurduktan sonra tiyatro kitapları basarak bunları okuyucuyla buluşturmuştur (Ozcan & Koçer, 2023).

Tiyatronun toplumu geliştirmekteki önemine sürekli vurgu yapmaktadır. Tiyatroyu bir kültür ve sanat aracı olarak görmüştür. Nayır, tiyatronun halkı eğitme de bir araç olarak gördüğünü şöyle beyan eder.

Gerçek sanat Tiyatronun korunmaya, sevilmeye, büyük maddi fedakârlıklar bahasına da olsa yayılmaya ne derece layık olduğunu, halka doğrudan doğruya tesir ve telkinde bulunmak bakımından başka hiçbir kültür müessesinin tiyatroyla kıyaslanamayacağını söylemeye hacet yok (Nayır, 1936).

1.2.7. Tiyatro ve Eğitsel İşlev

Tiyatro, insanlık tarihi boyunca yalnızca bir eğlence biçimi olarak değil, aynı zamanda bireylerin eğitilmesi, toplumsal bilinç oluşturulması ve düşünsel gelişimin desteklenmesi açısından önemli bir sanat dalı olarak varlığını sürdürmüştür. Kuyumcu’nun vurguladığı üzere, tiyatronun sunduğu anlatılar aracılığıyla bireylere temel değerler kazandırma, farkındalık yaratma ve eleştirel düşünceyi geliştirme işlevleri ön plana çıkar. Eğitim ve sanatın kesiştiği en etkili alanlardan biri olan tiyatro, yalnızca bilgi aktarımı yapmakla kalmaz; aynı zamanda bireylerin dünyayı farklı perspektiflerden anlamalarına ve yorumlamalarına olanak tanır. Tiyatro, çok disiplinli yapısıyla resim, müzik, dans gibi diğer sanat dallarını da bünyesinde barındırarak öğrencilerin kendilerini ifade etmeleri için zengin bir alan oluşturur. Bu süreçte öğrenciler hem grup üyesi hem de süreci yönlendiren aktörler olarak demokratik bir ortamın aktif parçaları haline gelirler. Bu demokratik paylaşım ortamının sağlanması, tiyatronun önemli bir eğitim aracı olarak işlev görmesini mümkün kılar. Tiyatro, herhangi bir didaktik yaklaşıma sapmadan, gençlere dünyayı ve insanları karmaşık yapıları, sorunları ve çözümleriyle birlikte sunma fırsatı verir; onlara bir nevi “dünyayı okuma” becerisi kazandırır. Böylece bireyler, kendilerine dönük eleştirel bir bakış açısı

geliştirebilir, kendi davranışlarını değerlendirebilir ve sosyal çevreleriyle daha sağlıklı ilişkiler kurabilirler (Kuyumcu, 2010).

Sahneye koyucular, oyunları hakkında yaptıkları açıklamalarda öncelikle seyirciye vermek istedikleri mesajları ve öğretmek hedefledikleri değerleri açıkça belirtirler. Şener'in işaret ettiği üzere, tiyatro, etkili bir sanat dalı olarak insan ve toplum eğitiminin önemli bir aracı olduğundan, bu eğitsel işlevi çeşitli şekillerde vurgulanır. Ancak, öğretilmek istenen gerçekler ve hedeflenen görüşler, tarihsel süreç içinde değişim göstermiştir. Her dönemin tiyatrosu, kendisini besleyen kültürel ve ideolojik kaynakların yönlendirdiği eğitim anlayışını benimser. Klasik tiyatro, egemen geleneklerin, inanç sistemlerinin ve ahlaki değerlerin korunmasını ve sürdürülmesini amaçlayan muhafazakâr bir eğitim biçimini temsil eder. Buna karşılık, romantik tiyatro, bireysel hakları, özgür vicdanı ve insanın öznel duygularını savunan daha özgürlükçü ve birey merkezli bir tutum sergiler. Gerçekçi tiyatro ise toplumun örtülü, ancak derin sorunlarını bilimsel ve eleştirel bir bakış açısıyla analiz etmeye çalışır. Öncü tiyatrolar ise, toplumun uzun süredir bastırılmış, kanayan yaralarını cesurca açığa çıkararak sosyal değişim ve dönüşüm için bir çağrı niteliği taşır. Tiyatronun, sanatsal bir etkinlik olmasının ötesinde, böyle dönüştürücü ve eğitici bir misyonu üstlenmesi, onun toplumsal ve kültürel açıdan ne denli önemli bir alan olduğunu göstermektedir. Bu nedenle tiyatro, sadece estetik zevk aracı değil, aynı zamanda toplumun kendini tanıma, sorgulama ve geliştirme süreçlerinde saygı duyulan bir platformdur (Şener S. , 1979).

Tiyatronun eğitici yönü öncelikle birey düzeyinde kendini gösterir. Bir tiyatro oyunu izlemek, izleyiciye yalnızca bir hikâye sunmaz; aynı zamanda olaylar, karakterler ve onların yaşadıkları çatışmalar üzerinden bir düşünme süreci başlatır. İzleyici, sahnede izlediği olayları değerlendirerek farklı bakış açıları geliştirme, empati kurma ve eleştirel düşünme becerisini geliştirme fırsatı bulur. Özellikle Shakespeare'in trajedileri gibi derin psikolojik analiz içeren eserler, bireyin insan doğasını ve etik değerleri sorgulamasına yardımcı olur.

Ayrıca tiyatro, sosyal sorumluluk bilinci kazandıran önemli bir sanat dalıdır. Toplumsal sorunları ele alan oyunlar, izleyicilerin bu konular hakkında bilinçlenmesine katkıda bulunur.

Tiyatro, sadece bireyler üzerinde değil, toplumsal düzeyde de önemli bir eğitici işleve sahiptir. Tarih boyunca tiyatro, toplumları eğitmek, kültürel değerleri aktarmak ve kolektif bilinci güçlendirmek için kullanılmıştır. Özellikle Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde tiyatro, halkı bilinçlendirme ve modernleşme sürecine katkı sağlama işlevi üstlenmiştir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte tiyatro, topluma yeni değerleri öğretme ve bireyleri çağdaş bir bilinçle donatma işlevini üstlenen bir sanat dalı hâline gelmiştir. Örneğin, Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde gelişen Devlet Tiyatroları, tiyatroyu bir eğitim aracı olarak kullanmış ve Batılı sahneleme tekniklerini Türkiye'ye uyarlayarak halkın kültürel seviyesini yükseltmeye katkıda bulunmuştur. Bu süreçte sahnelenen oyunlar, modern hukuk, demokrasi, kadın hakları ve laiklik gibi konuların toplumda yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Tiyatronun eğitici işlevlerinden biri de ahlaki ve kültürel değerlerin aktarılmasıdır. Antik Yunan tiyatrosundan günümüze kadar tiyatro, topluma etik ve ahlaki değerleri öğretme amacı taşımıştır. Örneğin, Aristoteles'in trajedi kuramına göre tiyatro, izleyicide katharsis (arınma) etkisi yaratarak onun ahlaki bilincini geliştirir. Klasik tiyatro eserleri, izleyicinin doğru ile yanlış ayırt etmesine yardımcı olan ahlaki dersler içerir (Semercioğlu, 2020).

Tiyatro yalnızca toplumu eğitmekle kalmaz, aynı zamanda bireylerin eleştirel ve analitik düşünme becerilerini geliştiren bir sanattır. Tiyatroyu izleyen kişi, karakterlerin içinde bulunduğu çatışmaları analiz eder, olayları yorumlar ve kendi değer yargılarını sorgulama fırsatı bulur. Özellikle modern tiyatrodaki kullanılan absürt tiyatro ve epik tiyatro gibi akımlar, seyircinin olayları pasif bir şekilde izlemek yerine sorgulayan ve eleştiren bir birey hâline gelmesini amaçlar.

Tiyatronun eğitimde büyük bir rolü olduğunu ve kültür seviyesinin yükseltilmesinde önemli bir araç olduğunu söyler yazar tiyatronun toplumsal bilinci yansıtmada ve artırmada büyük bir etken olarak görmektedir. Sanat ve kültürün aktarılmasında tiyatronun köprü vazifesinde olduğunu belirtir. Şener'e göre Gündümlü tiyatro anlayışı Marksist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine dayanır ve tiyatronun sınıf savaşımında araç olarak kullanılmasını öngörür. Burjuvanın sanat anlayışı

suçlanmakta, hiç ödün vermeden siyasal amaca hizmet eden arı ve anlamlı sanat olduğu kabul edilmektedir (Şener S. , 2019).

Tiyatro, yalnızca sanatsal bir etkinlik değil, aynı zamanda bireyleri eğiten, toplumsal bilinç oluşturan ve ahlaki değerleri aktaran güçlü bir araçtır. Eğitici işlevi sayesinde bireylerin eleştirel düşünmesini sağlar, tarihî ve kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarır ve toplumsal dönüşümlere katkıda bulunur. Günümüzde tiyatronun eğitici işlevi, yalnızca sahnede oynanan oyunlarla değil, aynı zamanda eğitim kurumlarında ve alternatif sanat alanlarında da kendini göstermektedir. Bu bağlamda, tiyatronun eğitici rolü hem bireyin hem de toplumun gelişimine büyük katkı sağlayan dinamik bir süreç olarak değerlendirilebilir. Böylelikle Nihal Kuyumcunun 'da belirttiği gibi sağlıklı toplumların inşası için tiyatronun eğitici rolü çok ehemmiyetlidir (Kuyumcu, 2010).

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında önemli bir yeri olan Yaşar Nabi Nayır, tiyatroyu yalnızca bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumu eğitmeye ve bilinçlendirmeye yarayan bir araç olarak görmüştür. Varlık dergisi ve yayınevi üzerinden tiyatroya verdiği destek, onun bu bakış açısını pekiştirmiştir. Nayır'ın tiyatro anlayışının temelinde, toplumsal dönüşümlere katkı sağlama ve bireyleri çağdaş değerlerle donatma amacı vardır.

Nayır'ın eserlerinde didaktik yön belirgin bir biçimde hissedilir. O, tiyatronun gerçekliği yansıtmaya ve toplumsal sorunlara ışık tutma işlevine büyük önem verir. Bu bağlamda, oyunlarında olay örgüsü ve karakterler, izleyiciye yalnızca estetik bir deneyim sunmak için değil, aynı zamanda onları düşündürmek ve yönlendirmek amacıyla kurgulanmıştır. Özellikle Köyün Namusu gibi eserlerde, ahlaki değerlerin ve milli bilincin ön plana çıkarılması, tiyatronun eğitici yönünü güçlendirir.

Nayır'ın tiyatroya yüklediği eğitici işlev, Cumhuriyet ideolojisinin kültürel hedefleriyle de örtüşmektedir. Atatürk ilke ve inkılaplarının halka benimsetilmesinde tiyatroyu bir araç olarak gören sanatçı, eserlerinde millî duyguları yücelterek Anadolu'yu bir ilham kaynağı haline getirir. Bu yönüyle tiyatro, yalnızca sahne sanatlarının bir ürünü değil, aynı zamanda toplumun ilerlemesine katkı sağlayan bir okul niteliği kazanır.

Öte yandan, Nayır'ın eğitimcilığa verdiği önem yalnızca eserlerinin içeriğinde değil, tiyatroya dair kuramsal görüşlerinde de kendini gösterir. O, tiyatro kurumlarının

işleyişinden sahneleme tekniklerine kadar birçok noktada öneriler sunmuş; tiyatronun gelişmesini halkın kültürel seviyesinin yükseltilmesiyle doğrudan ilişkilendirmiştir. Bu yaklaşım, onun tiyatroyu hem bireysel hem toplumsal bir eğitim alanı olarak gördüğünü kanıtlar.

Sonuç olarak, Yaşar Nabi Nayır'ın tiyatrolarında eğiticilik unsuru yalnızca bir tercih değil, bilinçli bir yönelimdir. Onun eserleri, Cumhuriyet'in modernleşme hedefleriyle uyumlu bir biçimde, hem sanatsal estetik hem de toplumsal bilinç oluşturma işlevini aynı anda üstlenmiştir. Böylece tiyatro, Nayır'ın kaleminde, halkı eğiten ve toplumun kültürel dönüşümünü hızlandıran güçlü bir araç haline gelmiştir.

1.2.8. Batılılaşma ve Tiyatro

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı, Batılılaşma sürecinin toplumsal ve kültürel hayat üzerindeki etkilerini en yoğun biçimde hisseden dönemlerden biridir. Bu süreçte tiyatro, modernleşmenin hem bir sembolü hem de taşıyıcısı olarak öne çıkmıştır. Batı'dan alınan tiyatro anlayışı, yalnızca sahneleme ve teknik yönleriyle değil, aynı zamanda işlediği temalar ve toplumsal işleviyle de Türk tiyatrosuna yeni bir yön vermiştir. Nabi Nayır, tiyatroyu Batılılaşma hareketinin önemli bir kültürel aracı olarak görmüştür. Ona göre tiyatro, toplumun çağdaş değerlerle tanışmasını ve halkın bilinçlenmesini sağlayan etkili bir mecra olmuştur. Geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı kaynaklı modern tiyatro anlayışını birleştirme çabası, onun eserlerinde ve eleştirilerinde açıkça görülür. Bu yaklaşım, hem ulusal kimliği koruma hem de evrensel estetik ölçütlere ulaşma çabasının bir yansımasıdır.

Nayır'ın yazıları ve eserleri, Batılılaşmanın tiyatro aracılığıyla halka aktarılmasında köprü işlevi görür. Oyunlarında toplumsal gerçeklikleri ele alırken Batılı dramaturji anlayışından faydalanmış, aynı zamanda milli duyguları ve Cumhuriyet ideallerini ön plana çıkarmıştır. Böylece tiyatro, bir yandan Anadolu'nun değerlerini sahneye taşıırken, diğer yandan Batı'dan alınan modern tekniklerle zenginleştirilmiştir. Böylelikle, Nayır'ın tiyatro anlayışı Batılılaşma süreciyle doğrudan bağlantılıdır. Onun tiyatroya dair görüşleri ve eserleri, modernleşme ile ulusal kimlik arasındaki dengeyi kurma çabasının ürünüdür. Nayır, tiyatroyu hem bir kültürel yenileşme aracı hem de toplumsal eğitim alanı olarak değerlendirmiş; bu

yönüyle Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun Batılılaşma ekseninde şekillenmesine önemli katkılar sunmuştur.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türkiye’de tiyatronun gelişimi için Batı’nın tiyatro anlayışından yararlanılması gerektiği fikri ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Türk tiyatrosunun, Batı’nın teknik ve estetik unsurlarını benimsemesi gerektiği sıkça vurgulanmıştır. Batılılaşma hareketleriyle birlikte, Türk tiyatrosu hem teknik açıdan hem de estetik anlamda önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Gürsel’in belirttiğine göre, Türk edebiyatı Batı karşısında önemli bir yol kat etmiş ve modernleşme süreci tiyatro alanında da etkili olmuştur. Böylece tiyatro, sahne sanatları dünyasında daha güçlü bir konuma ulaşırken, toplumsal dönüşüme katkı sunan önemli bir araç haline gelmiştir (Gürsel, 1953).

Tanzimat Dönemi ile başlayan modernleşme hareketleri, yalnızca siyasi ve hukuki alanlarda değil, kültürel alanda da köklü bir dönüşümü zorunlu kılmıştır. Bu dönüşüm sürecinde, Türk tiyatrosu, toplumu Batılı değerlerle donatmak ve modernleşme ideolojisini halka benimsetmek amacıyla önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Geleneksel tiyatro formlarının (Karagöz, Ortaoyunu gibi) toplumla kurduğu organik bağ, Batılı anlamda tiyatro anlayışıyla büyük ölçüde koparılmış; tiyatro, modernleşme sürecinin ideolojik taşıyıcısı hâline getirilmiştir (Temel, 2016).

Bu süreç, Türk tiyatrosunun Batılı biçimsel özelliklerinin yerli kültürel zeminle tam anlamıyla örtüşmeden benimsenmesine yol açmıştır. Bir bakıma Batı tiyatrosunun yapısal özellikleri, köklü bir gelenekten yoksun yeni bir toplumsal yapıya eklemlenmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, bu iki farklılık arasındaki uyumsuzluk, tiyatronun sanat olma işlevini aşarak bir misyon aracı hâline gelmesiyle sonuçlanmış hem içerik hem de biçim açısından uzun süre sancılı bir süreç yaşanmıştır.

Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde, tiyatro; toplumu modernleşme sürecine hazırlamak, Batılı yaşam tarzını ve düşünce sistemini yaygınlaştırmak gibi işlevler üstlenirken, Cumhuriyet Dönemi’nde ise tiyatronun işlevi farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu dönemde, tiyatro yalnızca modernleşmenin değil, aynı zamanda millî kimliğin inşasında ve resmî ideolojinin halka benimsetilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında, tiyatro kurumlarının devlet eliyle

desteklenmesi, tiyatronun yalnızca sanatsal bir faaliyet olmaktan çıkarılarak ideolojik bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Temel'in belirttiğine göre, Batılı örneklerin aksine Türk tiyatrosu uzun süre estetik kaygılardan çok toplumsal dönüşüm projelerinin parçası olarak görülmüştür. Bu yaklaşım, tiyatronun doğal gelişim sürecinin kesintiye uğramasına neden olmuş ve geleneksel miras ile modern tiyatro anlayışı arasında sağlıklı bir köprü kurulmasını zorlaştırmıştır (Temel, 2016).

Sonuç olarak, Türk tiyatrosu Batılılaşma ideolojisinin yönlendirmesiyle şekillenmiş, ancak bu süreçte sanatın bağımsız ve özgür doğasından uzaklaşarak daha çok eğitici, yönlendirici ve toplumu değiştirmeye yönelik bir araç haline gelmiştir.

1.2.9. Milli ve Evrensel Unsurların Dengesi

Tiyatro, bir yandan ulusal kimliğin inşasında ve kültürel mirasın korunmasında işlevsel bir araç olurken, diğer yandan evrensel insanlık değerlerinin sahne aracılığıyla ifade bulduğu güçlü bir anlatı zemini işlevi görür. Millî öğeler, tiyatronun ait olduğu toplumun tarihî köklerini, geleneklerini ve toplumsal yapısını izleyiciye aktarırken; evrensel temalar, insanlığın ortak sorunları, duyguları ve değerleri etrafında kültürler arası bir iletişim köprüsü kurar. Bu iki boyutun tiyatroda dengeli bir şekilde bir araya getirilmesi, sanatın hem yerel bağlamda derinlik kazanmasına hem de küresel ölçekte anlam bulmasına olanak tanır. Böylece tiyatro, hem ait olduğu topluma kimlik kazandırır hem de insanlığın evrensel meselelerine ışık tutar.

Nayır'ın eserlerinde de, Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu yalnızca Batılı bir biçim aktarmasıyla değil, aynı zamanda milli bir özle yoğurmasıyla ön plana çıkarmıştır. Ona göre Türk tiyatrosu, Batı'dan alınan modern teknik ve sahneleme anlayışını benimserken, içerik bakımından Türk milletinin tarihine, değerlerine ve toplumsal gerçeklerine yaslanmalıdır. Bu bakış açısı, milli ile evrensel arasındaki dengeyi kurduğu temel noktadır.

Milli boyut, Nayır'ın eserlerinde Anadolu'nun sorunları, Cumhuriyet'in kazanımları ve Türk milletinin direnişçi ruhu üzerinden kendini gösterir. Örneğin Köyün Namusu gibi oyunlarında, halkın yaşam tarzı, ahlaki değerleri ve toplumsal sorunları sahneye taşınarak izleyicinin kendini bulması sağlanır. Bu yön, tiyatroyu halkla bütünleştiren bir kimlik kazandırır. Evrensel boyut ise tiyatroya bakışında

estetik, sahneleme teknikleri ve dramaturjik yapı ile öne çıkar. Nayır, Batılı tiyatro geleneğinin disiplinini, sahne düzenini ve eleştirel işlevini Türk tiyatrosuna uyarlamaya çalışmıştır. Özellikle rejisör seçimi, oyunculuk eğitimi ve kurumların işleyişi gibi konulardaki görüşleri, tiyatroyu dünya standartlarına ulaştırma arzusunu yansıtır.

Bu iki yön, birbirine zıt değil, birbirini tamamlayan öğeler olarak ele alınır. Nayır, tiyatroyu hem milli kültürün aynası hem de evrensel sanatın bir parçası haline getirmeyi amaçlamıştır. Böylece Türk tiyatrosu, yalnızca kendi halkına seslenen bir sanat dalı olmaktan çıkıp, dünya tiyatro sahnesinde yer alabilecek bir modernlik düzeyine ulaşmıştır. Böylelikle Nayır, milli değerleri merkeze alırken evrensel tiyatro ölçütlerini de benimseyerek özgün bir sentez kurmuştur. Bu denge sayesinde, Cumhuriyet dönemi tiyatrosu hem halkın ruhunu yansıtan bir ulusal kimliğe hem de çağdaş dünyada kabul görececek bir evrenselliğe kavuşmuştur.

Edebiyat araştırmalarının artması, milletlerin kendi kökenlerini araştırması tarih olgusunun oluşması hakkında bize bazı ipuçları vermektedir. Milletler kendi tarihlerini merak etmektedir. Onlar için kendi tarihlerinin birer vesikası olan eserlere büyük önem vermektedirler. Kendi kültürel bağlarını iyileştirmek küreselleşen dünyada güçlenmenin ön ayağını oluşturmaktadır. Tarihte şu görülmüştür ki siyasal bir yapıyı meydana getiren unsurların birbirine olan bağlılığı, milletlerin kendine olan inancını arttırmıştır. Bunun için devletler çoğu zaman kendi çıkarları doğrultusunda edebi eserlere, gazetelere, dergilere yön vermek istemişlerdir. Tarihte bunun birçok örneği ile karşılaşmaktayız. Aydın'a göre

Aktuel problemler, tarihe gidilmeden çözülemez. Bu yüzden de eski kaynaklara gitme zorunluluğu her zaman karşımıza çıkar. Aynı şekilde, edebiyat ve kültür devirleri, sadece edebiyat tarihlerinde tanıtılan şahsiyet ve eserlerden ibaret değildir. Her devir ve şahıs, grup ve akımların paralelliği söz konusudur. Keza, edebiyat tarihlerinde tanıtılan şahsiyet ve eserlerin arkasında zengin bir kültür hayatı vardır. Bu nedenle, eldeki malzemenin bir metot ve sisteme göre gruplandırılarak değerlendirilmesi gerekir. Böylelikle, edebiyat tarihi, sıradan bir tarih olmaktan çıkarak; edebi ekollerin, türlerin ve eserlerin tarihi haline gelir. Özellikle, modern Türk edebiyatı devrinin fikir

hareketleriyle beslenir. Esasen, bu özellik, edebiyatı zengin ve güçlü kılar (Aydın, 2007).

Nayır hem milli unsurların hem de evrensel değerlerin beraber kullanılmasını da bahseder. Geleneksel Türk tiyatrosuna sadece bağlı kalmayarak onlardan da faydalanarak evrensel düzeyde bir anlayış birikimine sahip olunasını ister.

1.2.10. Tiyatronun Sosyal Hayata Etkisi

Nayır, tiyatro tarihi boyunca yalnızca bir sanat disiplini olarak değil, aynı zamanda toplumun sosyal yapısını etkileyen, dönüştüren ve yönlendiren güçlü bir araç olarak varlık göstermiştir. Sahneye taşınan her eser, bireyin düşünsel dünyasına hitap etmekle kalmaz; aynı zamanda toplumun genel değerlerini, sosyal dinamiklerini ve kolektif hafızasını biçimlendirme gücüne de sahiptir.

Nayır eserlerinde tiyatro yalnız estetik kaygılar ile kullanılmayacağını aynı zamanda toplumsal sıkıntıları dile getirmek için bir araç olabileceğinde bahseder. Nayır tiyatronun, bu sorunlar için çözüm önerisi bulma işlevine sahip olduğunu belirtir. Böylelikle tiyatronun toplumsal şuur ile örtüşmesi gerektiğini savunur. Özcan ve Koçer'in belirttiğine göre, Nayır, Şehir Tiyatroları'nın halkın seviyesine inmesini önermiştir. Ancak burada kaliteden taviz verilmesi söz konusu değildir. Seçilecek eserlerin, toplumun sosyal ve ruhsal düzeyini yükseltecek nitelikte, aynı zamanda halkın kolayca anlayabileceği, karmaşık ve muğlak olmayan yapıda olması gerektiğini vurgular. Böylelikle seyircilerin kültürel seviyesinin kademeli olarak artırılması hedeflenmiştir. Bu yaklaşım, tiyatronun hem erişilebilir hem de eğitici bir sanat dalı olarak halkla daha güçlü bir bağ kurmasını sağlamayı amaçlamaktadır (Özcan & Koçer, 2023).

Dudu ve Bayat'ın belirttiğine göre, tarih boyunca farklı düşünürler tiyatroya çeşitli anlamlar yüklemiş olsa da, tiyatroya her zaman sosyal bir sorumluluk biçilmiştir. Tiyatro, insanın hem kendisiyle hem de içinde yaşadığı toplumla ilgili farkındalık kazanmasını sağlamıştır. Bu sanat dalı, bireyin kendi kabulleriyle birlikte toplumsal normlara, insanlar arasındaki ilişkilere ve devlet, aile, ekonomi, din, eğitim gibi toplumsal yapılarla bu yapıların birey üzerindeki etkilerine dair bilinç oluşturur. (Dudu & Bayat, 2017). Böylece tiyatro, toplumsal yapıları ve insanın bu yapılarla olan etkileşimini anlamaya yardımcı olur.

1.2.11. Tiyatronun Rol Gösterici İşlevi

Tiyatro, tarihsel süreç içerisinde yalnızca estetik bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumla doğrudan ilişki kuran, kolektif bir bilinç oluşturma potansiyeline sahip bir sosyal kurum olarak konumlanmıştır. Görsel, işitsel ve duysal yönleriyle insan duyularına aynı anda hitap etmesi, tiyatronun toplumsal sorumluluk üstlenmesini kaçınılmaz hâle getirmiştir. Bu bağlamda tiyatro hem toplumu eğlendirme hem de eğitime, bireysel ve toplumsal farkındalık yaratma işlevlerini tarih boyunca farklı biçimlerde yerine getirmiştir.

Tarihsel olarak bakıldığında, Brecht öncesi tiyatro anlayışı, seyirciyi çoğunlukla edilgen bir kitle olarak görmüş, tiyatronun amacı; izleyiciyi eğitmek, gerçekleri göstermek, estetik bir tat sunmak ve bireyin vicdanı aracılığıyla doğru eyleme yönlendirmek olarak şekillenmiştir. Bu dönemde, seyirci, yönlendirilen ve üzerinde etkide bulunan bir topluluk olarak değerlendirilmiştir. Dudu ve Bayat'ın belirttiğine göre, Bertolt Brecht tiyatro anlayışında köklü bir değişim yaratmıştır. Brecht, seyirciyi sadece pasif bir izleyici olarak görmekten vazgeçmiş, onu toplumsal olaylar karşısında aktif bir katılımcı haline getirmeyi amaçlamıştır. Epik tiyatro anlayışıyla, izleyicinin sahnede yaşananları sorgulamasını, toplumsal gerçekliği düşünmesini ve bu gerçekliği değiştirme iradesi kazanmasını hedeflemiştir. Brecht'in yaklaşımı, seyircinin sahnelenen sosyal sorunların çözülebileceğine inanmasını sağlayarak, kapitalist düzenin baskıcı yapısına karşı bilinçlenmesini temel alır (Dudu & Bayat, 2017).

Ancak, Brecht'in sahneleme anlayışı da tam anlamıyla konvansiyonel tiyatro tekniklerinden bağımsız değildir. Her ne kadar seyirciyi bilinçli ve sorgulayan bireyler hâline getirmek istese de izleyicinin fiziksel olarak sahneye müdahale edememesi, tiyatrodaki hâlâ oyuncu, yönetmen ve metin yazarının belirleyici konumda kalmasına neden olmuştur. Bu durum, Brecht'in amaçladığı seyirci-oyuncu arasındaki iletişimi sınırlı düzeyde tutmuş; seyircinin oyunla kurduğu etkileşim daha çok düşünsel bir düzlemde gerçekleşmiştir. (Brecht, 1964)

Dudu ve Bayat'ın belirttiğine göre, tiyatronun toplumsal yaşama müdahalesi, sahneleme teknikleri ve seyirciye biçilen rol ile yakından ilişkilidir. Geleneksel ya da alternatif yöntemler kullanılsa da tiyatro, her dönemde eğitici, düşündürücü ve dönüştürücü bir sanat formu olarak varlığını sürdürmüştür. Sahne üzerindeki anlatım biçimi, oyuncuların performansı ve seyirciyle kurulan etkileşim, tiyatronun toplumsal

mesajlarını daha etkili kılmaktadır. Bu özellikleri sayesinde tiyatro, sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal bilinç oluşturma ve eleştirel düşünceyi teşvik etme işlevini de üstlenir (Dudu & Bayat, 2017).

Yaşar Nabi Nayır'ın tiyatro anlayışı, özellikle Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm sürecinde, bu işlevle doğrudan kesişir. Oyunlarında ulusal bilinç, modernleşme, toplumsal dayanışma ve ahlaki erdemler, sahne üzerinden somut birer model olarak sunulur. Karakterleri, dönemin ideallerini yansıtan veya bu ideallerle çatışan tipler olarak kurgulanır; böylece izleyici, sahnede hem örnek alınacak hem de sakınılacak tutumları gözlemleyebilir. Nayır, dramatik yapıyı didaktizme düşürmeden, toplumsal değerleri görünür kılacak şekilde şekillendirir. Bu yönüyle onun tiyatroculuğu, rol gösterici işlevi hem sanatsal hem de eğitsel bir araç olarak ustalıkla kullanma becerisiyle örtüşür.

Sonuç olarak, tiyatronun gücü hem kullanılan tekniklerde hem de seyirci ile kurduğu ilişki biçiminde yatar. Bu iki unsurun uyumu, tiyatronun toplumda farkındalık yaratmasını ve değişim sürecine katkıda bulunmasını mümkün kılar. Böylece tiyatro, sadece bir sanat dalı olmanın ötesinde, sosyal dönüşümün de önemli bir aracı olarak değerlendirilebilir.

1.2.12. Eleştirel Yaklaşım

Nayır, Türk edebiyatının çok yönlü isimlerinden biri olarak yalnızca şair, hikâye ve roman yazarı kimliğiyle değil, aynı zamanda tiyatro alanındaki çalışmaları ve eleştirileriyle de dikkat çeken bir sanatçıdır. Özellikle Varlık dergisinin kurucusu ve yöneticisi kimliğiyle Türk tiyatrosunun gelişim sürecine doğrudan katkıda bulunmuş; tiyatro kurumlarını, eserleri ve sahneleme anlayışlarını sistematik biçimde değerlendirmiştir. Özcan ve Koçer'in belirttiğine göre, Nayır tiyatro eleştirilerinde sadece sorunları dile getirmekle kalmayıp, aynı zamanda çözüm yolları arayan bir yaklaşım benimsemiştir. Nayır, dönemin sanat anlayışını etkileyen önemli isimlerden biridir ve tiyatro alanındaki görüşlerini farklı platformlarda paylaşmıştır. Özellikle Varlık dergisinde anketler, soruşturmalar ve açık oturumlar düzenleyerek tiyatronun gelişimi için katkı sağlamaya çalışmıştır. Ayrıca *Ulus gazetesi*, *Muhit* ve *Yeni Türk Mecmuası* gibi çeşitli dergilerde de tiyatro üzerine yazılar yazarak bu alandaki çalışmalarını genişletmiştir (Özcan & Koçer, 2023).

Nayır'ın bu görüşleri Türk edebiyatına katkılarının birer parçasıdır. Bir eseri tenkit etmek için nelere dikkat edilmesi gerektiği konusuna değinen Nayır ise her şeyden önce eserin çok iyi hazmedilmiş olması gerektiğini ifade eder. Nayır'a göre bizim eleştirmenlerimiz bu konuda yeterli sabrı göstermezler ve eseri iyice hazmetmedikleri gibi eser hakkındaki düşüncelerini de ifade etmekten çekinmezler (Dinçer, 2021).

Nayır'ın tiyatro eleştirilerinde dikkat çeken temel yaklaşımlarından biri, dönemin tiyatro kurumlarının yapısal işleyişini analiz etmesidir. İstanbul Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu gibi önemli kurumlar üzerine yaptığı değerlendirmelerde, bu kurumların kuruluş amacından sapmaması gerektiğini vurgulamış; repertuvar politikalarındaki eksikliklere, oyuncu kadrosunun yetersizliğine ve sahneleme tekniklerindeki aksaklıklara dikkat çekmiştir. Onun eleştirileri yalnızca kurumsal yapıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda tiyatronun halka ulaşma biçimlerine ve toplum üzerindeki etkisine dair çözümlemeler de içermiştir. (Koçer, 2023)

Özellikle halkevleri aracılığıyla gerçekleştirilen tiyatro faaliyetlerini yakından takip eden Nayır, bu oluşumların tiyatro yoluyla toplumsal aydınlanmaya katkı sağlayabileceğini dile getirmiştir. Ancak repertuvar seçiminde belli bir kalite standardının korunması gerektiğini savunmuş; popüler eserlerin basit bir eğlence aracı olmasından ziyade, toplumun kültürel seviyesini yükseltecek metinlere öncelik verilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda, Türk tiyatrosunun klasik eserler ile beslenmesini ve evrensel tiyatro anlayışıyla bütünleşmesini savunmuştur. (Çalışlar, 1988)

Nayır'ın eleştirileri aynı zamanda dönemin tiyatro anlayışının değişimine ışık tutar. *Varlık* dergisinde yıllarca kaleme aldığı yazılar, tiyatronun eğitici işlevini ihmal etmeden estetik kaygılardan da taviz verilmemesi gerektiğini ortaya koyar. Ona göre, tiyatro yalnızca bir eğlence unsuru değil, toplumu dönüştüren, düşündüren ve estetik duyarlılığı besleyen bir sanat dalıdır. Tiyatronun yönetsel ve sanatsal sorunlarını derinlemesine irdeleyen eleştirileri hem tiyatro pratiğine hem de tiyatro yazınına önemli katkılar sunmuştur. (Nayır, 1934)

Bu yönüyle Nayır, Türk tiyatrosunun yalnızca bir oyun yazarı değil; eleştirel bir bakışla tiyatronun yapısını ve işlevini sorgulayan, onu sürekli olarak daha ileriye taşıma kaygısı güden bir düşünür olarak değerlendirilebilir. Onun eleştirileri, döneminin ötesine geçerek, Türk tiyatrosunun modernleşme sürecindeki kırılma noktalarına ışık tutar ve hâlâ geçerliliğini koruyan değerlendirmeler içerir.

Türk edebiyatında önemli bir figür olan Nayır, sanatı yalnızca estetik bir yetkinliğin sergilenme alanı olarak görmemiş; aynı zamanda yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşümlerine tanıklık eden bir aydın sorumluluğuyla hareket etmiştir. Edebiyatı, çağının sorunlarını dile getirmek, yanlış gördüğü uygulamaları eleştirmek ve toplumsal bilinç oluşturmak amacıyla etkin bir araç olarak kullanmıştır. Bu yönüyle Nayır, sanatın dönüştürücü gücüne inanan, sadece yazar değil, aynı zamanda yönlendiren ve dönüştürmeyi amaçlayan bir edebiyatçıdır. Yusuf Aydoğdu'nun da belirttiği üzere 'Dünya sanat tarihi, sanatı sadece bir hüner olarak görmeyip içinde yaşadığı çağa şahit olmak, bu şahitliği edebiyat yoluyla aktarmak, yanlış olduğuna inandığı uygulamaları belirtmek ve değiştirmek için yazan, çabalayan sanatçı örnekleriyle doludur (Aydoğdu, 2021).

İKİNCİ BÖLÜM

YAŞAR NABİ NAYIR'IN TİYATROLARINDA YAPI

Tiyatroda yapı, oyunun bütünlüğünü sağlayan, anlatının izleyiciye etkili bir biçimde aktarılmasına imkân tanıyan temel öğelerden biridir. Oyun metninin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin yanı sıra karakterler arasındaki ilişkiler, çatışmaların gelişimi ve çözüm biçimi gibi unsurların tutarlı bir düzen içinde sunulması, eserin izleyici üzerinde anlamlı bir etki bırakabilmesi açısından önem taşır.

Özellikle yapı, oyunun olay örgüsünü yönlendiren bir iskelet işlevi görür. Olayların belli bir mantık silsilesi çerçevesinde ilerlemesi, izleyicinin karakterler arasındaki bağlantıları takip edebilmesini kolaylaştırır. Sağlam kurulan bir yapı sayesinde, izleyicinin dikkati dağılmadan oyunun bütünlüğü korunur ve anlatılmak istenen mesaj açık bir şekilde aktarılır.

Nayır'ın tiyatro eserleri incelendiğinde, oyun yapısına verdiği önemin açıkça görüldüğü dikkat çekmektedir. Oyunlarında olay örgüsünün belli bir düzen içinde ilerlemesi, karakterlerin çatışmalarının mantıklı bir akışta gelişmesi ve sonucun anlamlı bir şekilde bağlanması, yazarın yapı anlayışına ne denli özen gösterdiğini ortaya koyar.

Tiyatroda yapı, izleyicinin oyunu kavrayabilmesi ve olaylar arasında bağlantı kurabilmesi için temel bir unsurdur. Nayır, oyunlarında toplumun karşılaştığı sorunları işlerken bu sorunları estetik bir bütünlük içinde sunmayı tercih etmiştir. Yapının sağlamlığı sayesinde hem karakterlerin gelişimi hem de tematik vurgular izleyiciye açık ve anlaşılır bir biçimde aktarılmaktadır.

Özellikle *Köyün Namusu* ve *İnkılap Çocukları* gibi eserlerinde, yapının yalnızca biçimsel bir unsur olmadığını; aynı zamanda oyunun toplumsal mesajını izleyiciye etkili şekilde ulaştırmada işlevsel bir araç olduğunu görmek mümkündür. Karakterler arasındaki çatışmalar, olayların gelişim süreci ve çözüm aşaması belirli bir mantık zinciri içinde ilerler. Bu yapı sayesinde izleyici, hem olayların seyrini kolaylıkla takip edebilmekte hem de oyunun vermek istediği mesajı içselleştirebilmektedir.

Sonuç olarak, Nayır'ın tiyatro anlayışında yapı, oyunun estetik bütünlüğünü sağladığı gibi, ele aldığı toplumsal sorunları izleyiciye güçlü bir şekilde iletme aracıdır.

Yazarın oyunlarında yapı unsurlarının titizlikle kurgulanması, eserlerinin hem edebi hem düşünsel yönünü pekiştirmiştir. Yapı ister geleneksel ister deneysel bir tiyatro eseri olsun, oyunun anlam bütünlüğünü sağlamak ve izleyici ile sağlıklı bir iletişim kurmak açısından vazgeçilmezdir. Dramatik etkinin etkili olabilmesi, büyük ölçüde yapının tutarlı bir şekilde kurgulanmasına bağlıdır.

2.1. KÖYÜN NAMUSU

Nayır'ın *Köyün Namusu* adlı tiyatro eseri, erken Cumhuriyet döneminin toplumsal dönüşüm sürecine ayna tutan, köy yaşamını, geleneksel değerleri ve birey-toplum çatışmasını derinlemesine ele alan bir yapıttır. Oyun, Anadolu'nun herhangi bir köyünde geçen dramatik olaylar dizisiyle, özellikle namus kavramının bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini merkezine alır. Yazar, köy halkının iç içe geçmiş ilişkilerini, sosyal rollerini ve değer sistemlerini sahne diliyle güçlü biçimde aktarırken, dönemin zihniyet dünyasını da sorgulayıcı bir yaklaşımla yansıtır.

Eserin temelinde, Emine adlı genç bir kadının yaşadıkları yer alır. Emine, köyde namusuyla tanınan, güzelliği ve duruluğuyla dikkat çeken bir karakterdir. Ancak onun Hasan'la yaşadığı aşk, köy halkı tarafından hoş karşılanmaz. Emine ile Hasan arasındaki ilişki, evlilikle sonuçlanmadan önce duyulur ve bu durum, "namus elden gidiyor" algısıyla, köyde büyük bir infiale neden olur. Hasan, sevdiği kadını korumak ister; ancak köydeki geleneksel değerler, özellikle erkek egemen töre anlayışı, bu çabayı boşa çıkarır. Köy halkı, özellikle kadın cinselliğini denetleme refleksiyle hareket eder ve Emine, bu baskının merkezine yerleştirilir. Bu baskıya neden olan asıl faktör Hızır Ağa'dır. Hızır Ağa Emine ile evlenmek istemektedir. Bu yüzden köyün imamı üzerinden Hasan ve Emine'ye birçok oyun oynamaktadır. Köylünün saflığını ve cahilliğini kendi menfaati uğruna kullanmaktadır.

Hasan ise aşkı ve sorumluluğu arasında sıkışmış bir figürdür. Bir yandan Emine'ye duyduğu derin sevgiyle onun yanında olmak, onu korumak isterken; diğer yandan köy halkının, ailesinin ve imamın yarattığı baskı Hasan'ı içsel bir çöküşe sürükler. Bu bağlamda Hasan karakteri, bireysel irade ile toplumsal zorunluluk arasında ezilen bir erkek figürüne dönüşür. Onun yaşadığı iç çatışma, sadece kişisel değil, aynı zamanda ideolojik bir sorgulamayı da temsil eder. Köy halkı tarafından yönlendirilen ve şekillendirilen dini değerler, imamın yönlendirmeleriyle daha da katı bir çerçeveye oturtulur. Bu noktada imam, yalnızca bir din adamı değil, aynı zamanda

törenin bekçisi ve kolektif vicdanın bir tür temsilcisi haline gelir. Hasan, tüm bunlara rağmen sağlam iradeli bir Türk öğretmenidir. Batıl inanışlara ve tuzaklara karşı durmaktadır ve tek başına mücadele vermektedir.

Oyunun dramatik yapısında önemli rol oynayan bir diğer unsur, muhtar ve köy büyüklerinin tavırlarıdır. Bu kişiler, köydeki otorite figürleri olarak, toplumun karar vericisi rolünü üstlenir. Emine'nin cezalandırılması gerektiği düşüncesi bu figürler aracılığıyla meşrulaştırılır. Böylece yazar, bireysel yaşama müdahale eden toplumsal ahlak anlayışını açığa çıkarır. Emine'ye yönelik baskılar, yalnızca fiziksel bir kontrol değil, aynı zamanda psikolojik bir kuşatma haline gelir. Emine, toplumun beklentileri, törelerin sınırları ve namus gibi soyut bir değer uğruna kurban edilmek istenen bir figüre dönüşür. Onun başına gelenler, sadece bir kadının değil, tüm köyün ahlak yapısının çarpıklığını ve erkek egemen şiddetini de gözler önüne serer.

Köyün Namusu' nda yer alan karakterler, tek boyutlu değil; aksine sosyal gerçeklikleri yansıtan çok katmanlı yapılara sahiptir. Emine, pasif bir kurban olmaktan ziyade kendi içinde çatışmaları olan, sevdiği için savaşılmaya çalışan bir kadındır. Ancak içinde bulunduğu şartlar, onun bu mücadelesini bastırır. Hasan ise yalnızca bir âşık değil, toplumun değerleriyle hesaplaşan, zaman zaman bu değerleri içselleştiren, ancak kimi zaman da bunlarla çatışan bir bireydir. Köyün imamı, geleneksel din yorumunun toplumsal baskı aracı hâline gelişini temsil ederken; muhtar ve köy büyükleri, ataerkil yapının iktidar taşıyıcılarıdır. Bu yönüyle eser, yalnızca bireysel trajedileri değil, yapısal bir toplumsal eleştiriyi de içermektedir.

Eserin ilerleyen sahnelerinde çatışmalar derinleşir ve geri dönülmez kararlar alınır. Emine'nin kaderi, toplumun vicdanına değil, geleneğin katı kurallarına bırakılır. Yazar, bu süreçte seyirciyi yalnızca izleyici konumuna yerleştirmez; tam aksine, onların da ahlaki yargılarını sorgulamaya davet eder. Bu yönüyle *Köyün Namusu*, sadece dönemin köy yaşantısını değil, aynı zamanda bugün dahi geçerliliğini koruyan toplumsal normların eleştirisini yapar. Aşk, namus, özgürlük ve töre gibi kavramlar, birey-toplum çatışmasının temel eksenini oluşturur. Sonuçta yaşanan trajedi, sadece Emine ve Hasan'ın değil, bir bütün olarak köyün çürümüş değerler sisteminin yansıması olarak yorumlanabilir.

Nayır'ın bu eseri, erken Cumhuriyet döneminin kültürel dönüşüm sürecinde yazılmış olması açısından da önemlidir. Batılılaşma, laikleşme ve birey hakları gibi

kavramların gündemde olduğu bu dönemde, Anadolu köylerinde yaşanan geleneksel değeri çatışmaları sahneye taşınır. *Köyün Namusu* bu bağlamda yalnızca bir dram değil; aynı zamanda sosyolojik ve ideolojik bir temsildir. Yazarın amacı, yalnızca bir aşk hikâyesi anlatmak değil, namus kavramının ne denli yıkıcı olabileceğini, törelerin insan yaşamı üzerindeki tahakkümünü ve kolektif bilincin nasıl bir baskı aracı haline gelebileceğini gözler önüne sermektir.

Sonuç olarak *Köyün Namusu*, bireyin kaderi ile toplumun değeri arasındaki çatışmayı derinlemesine irdeleyen, karakterlerinin yaşadığı içsel gelgitler aracılığıyla seyirciye ahlaki bir sorgulama imkânı sunan güçlü bir eserdir. Emine ve Hasan'ın trajedisi, köy toplumunun geleneksel yapısına, ahlak anlayışına ve cinsiyet rollerine dair derin eleştiriler içerir. Bu yönüyle eser, yalnızca dönemsel bir gerçekliği yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda evrensel bir problematiği –bireyin özgürlüğü ile toplumun normatif baskısı arasındaki çatışmayı zamanlar üstü bir biçimde sahneye taşır.

2.1.1. Olay Örgüsü

Nayır'ın, *Köyün Namusu* adlı tiyatro eserinin olay örgüsü, Anadolu'nun herhangi bir köyünde geçen, bireysel aşk ile toplumsal töre arasındaki keskin çatışmanın dramatik gelişimi üzerine kuruludur. Oyun, günlük yaşamın durağan ritmiyle başlar; fakat Emine ile Hasan arasında filizlenen aşkın dedikodular yoluyla ifşa olması, bu durağanlığı bozan ilk kırılma noktası olur. Evlilik gerçekleşmeden önce öğrenilen bu ilişki, köyün muhafazakâr değeriyle çeliştiği gerekçesiyle büyük bir infial yaratır. Köy halkı, özellikle de imam ve muhtar gibi otorite figürleri, törelerin sarsıldığını düşünerek müdahaleye başlar. Bu mücadeleyi ateşleyen köyün ağası Hızır Ağadır. Emine ve Hasan'ı ayırıp Emine ile kendisi evlenmek istemektedir. Bunun için her yolu deneyen Hızır Ağa sürekli Emine ve Yaşlı ninesini tehdit etmektedir. Hasan köyün öğretmenidir, yapılan bütün tuzakların ve kötülüklerin farkındadır. Hızır Ağa'ya ve onun için çalışan köyün imamına fırsat vermemektedir. Birgün Emine tarladan dönerken Hızır Ağa'nın iki adamı tarafından saldırıya uğrar.

Olaylar ilerledikçe, aşk bireysel bir mesele olmaktan çıkar; tüm köyün onur meselesine dönüşür. Emine, toplumun gözünde töreye karşı gelmiş bir suçlu gibi algılanır. Çünkü Hızır Ağanın adamları tarafından Emine fiziksel istismara uğratılır. Bu olay köyün İmamı tarafından suçlu Emine'ymiş gibi lanse edilmek istenir. Köyün

kadınları ona sırt çevirir, dedikodular büyür ve psikolojik baskı had safhaya ulaşır. Hasan, Emine'nin yanında durmaya çalışsa da yalnızlaşır. Böylece Hasan'ın içsel çatışmaları da belirginleşir: Aşk ile töre, özgür irade ile gelenek arasında bocalayan bir figüre dönüşür.

Olay örgüsünün dramatik zirvesi, Emine hakkında verilecek kararda yoğunlaşır. İmam, muhtar ve köy büyükleri, Emine'nin köyden uzaklaştırılması gerektiği yönünde kanaat bildirir. Bu karar, sadece bireysel bir cezanın değil, toplumun kendi değerlerini muhafaza etme arzusunun dışavurumu gibidir. Emine'nin sesinin bastırılması, onun kaderini tayin edenlerin töreyi yücelten söylemleriyle örtülür.

Son sahnelerde, Emine ya fiziksel bir felakete ya da ruhsal bir çöküşe uğrar. Hasan ise bu süreçte pasifleştirilir, töreye boyun eğmeye zorlanır. Fakat durum Hızır Ağanın istediği gibi olmaz Hasan bütün dönen oyunları öğrenir. Emine'yi herkesin önünde aklar. Köylüler Hasan'a inanır ve köyü daha ileriye götürmek için hep beraber çalışacaklarına söz verirler. Bu sonuç, sadece iki genç insanın değil; aynı zamanda köyün vicdanının, ahlak anlayışının ve toplumsal düzeninin de çöküşünü temsil eder. Böylece eser, bir aşk hikâyesi etrafında örülen birey-toplum çatışmasını, töre baskısını ve ataerkil yapının şiddetini sahneye taşıyan güçlü bir anlatıya dönüşür.

Nayır'ın 1930'lu yıllarda kaleme aldığı *Köyün Namusu*, Cumhuriyet ideolojisinin ilk kuşak yazarları tarafından şekillendirilen “aydın-köylü çatışması” ve “ahlak reformu” temalarını barındıran dramatik bir metindir. Olay örgüsü, sade bir kurgu etrafında biçimlenmiş görünse de altında yatan toplumsal dönüşüm iradesi bakımından katmanlı bir yapıya sahiptir. Eserdeki olaylar doğrusal zaman çizgisi içinde, nedensellik ilkesine uygun biçimde ilerler ve dramatik çatışma, bireysel ve toplumsal değerler arasında kurulan gerilimle yapılandırılır.

▪ ***Başlangıç: Toplumsal Dengenin Görünürdeki Sessizliği***

Eserin açılışında, Anadolu'nun geleneksel bir köyünde süregelen yaşantı resmedilir. Yüzeyde dingin görünen bu düzen, aslında patriyarkal güç ilişkileri, namus kavramının eril tanımı ve kadının suskunlaştırılması gibi yapısal eşitsizliklerin gölgesindedir. Oyun, izleyiciyi doğrudan bir çatışmanın içine sokmaz; aksine, sanki olağan seyreden bir yaşamın içindeki kırılğanlıklara dikkat çeker.

Bu evrede köydeki düzeni temsil eden erkek karakterler, özellikle köyün güçlü isimlerinden biri olan Kara Hızır hem toplumsal hem de ahlaki denetim mekanizması olarak sahnede yer alır. Kadın karakterler ise sessizce boyun eğen bir konumda durur.

▪ ***Yükselen Eylem: Namus Algısı Üzerinden Patlak Veren Kriz***

Dramatik gerilim, köydeki genç kadın karakterlerden birinin, töreye veya toplumsal kurallara uymadığı düşünülen bir davranışla yaftalanması üzerine tırmanır. Bu davranış, çoğu zaman bireysel mahremiyet sınırlarını aşacak şekilde dedikoduya, töhmete ve nihayetinde “namus” başlığı altında yargılamaya dönüşür.

Olay örgüsünün bu aşaması, eserin asıl dramatik çatısını inşa eder: bireyin özel yaşamı ile toplumun ahlakî denetimi arasındaki çatışma. Namus, burada sadece bir kavram değil; aynı zamanda erkek egemen düzenin sürdürülebilirliğini sağlayan ideolojik bir araç olarak işlev kazanır.

▪ ***Düğüm Noktası: Suçlama, Yargı ve Kolektif Baskı***

Köy halkının, özellikle erkeklerin kadın karakter üzerinde kurduğu baskı, hukuki değil, geleneksel yargılama biçimleri ile işler. Bu noktada eserde bireyin “topluluk adına” cezalandırılması temsili bir hale gelir. Asıl çatışma, bireysel hak ve onurla, kolektif ahlak ve töre arasında yoğunlaşır. Ama verilmek istenen ceza devlet eliyle de desteklenmek istenmektedir. Köyün imamı gibi bazı şahıslar bulunduğu mevkiyi kendi çıkarları uğruna kullanmak istemektedir.

Bu bölümde karakterler arasındaki ilişkiler daha da gerilir. Kadın karakterin suskunluğu, çaresizliği ve yalnız bırakılmışlığı seyirciye yoğun bir dramatik etki yaratır. Hızır Ağa gibi otoriter figürler, ahlaki denetim yetkisini kendi adlarına kullanarak adalet değil, tahakküm üretir.

▪ ***Çözüm: Aydın Figürünün Müdahalesi ve Vicdani Uyanış***

Olaylar doruk noktasına ulaştığında, eserde genellikle aydın, öğretmen ya da dışarıdan gelmiş bilinçli bir karakter sahneye dahil olur. Bu figür, köyün iç dinamiklerinden farklı olarak rasyonel, eşitlikçi ve hukukî bir yaklaşım sergiler. Karakter, köy halkına namus kavramının yalnızca kadına

yüklenemeyeceğini, onurun bireyin cinsiyetinden bağımsız bir insanlık meselesi olduğunu anlatmaya çalışır.

Bu müdahale, olay örgüsünün kırılma anıdır. Çünkü sadece suçlanan kadını değil, tüm köyü ilgilendiren bir vicdan muhasebesi başlar.

▪ ***Sonuç: Bireysel Onurun Toplumsal Ahlaka Karşı Zaferi***

Oyun, genellikle bir trajediyle değil; bireysel hakikatin, toplumsal önyargılar karşısında kazandığı bir tür etik zaferle son bulur. Kadın karakter ya aklanır ya da köyün bazı bireyleri suskunluklarını kırarak onun lehine konuşur. Bu çözüm, sadece bir kişiyi değil, köyün kolektif vicdanını da özgürleştiren bir sonuca dönüşür. Hasan yapılan tuzağı öğrenmiş Hızır ağanın adamını yakalayıp tüm köylü önünde konuşturur ve Emine aklanmış olur. Bu aklın ve iradenin cahilliğe karşı bir zaferidir. Piyeste cahilliğe ve bilgisizliğe karşı büyük bir eleştiri vardır.

Ancak bu son, mutlak bir iyimserlik içermez. Yazar, toplumsal dönüşümün kolayca gerçekleşemeyeceğini, ancak aydınlanma ve yüzleşmeyle mümkün olabileceğini seyirciye hissettirir. Böylece Köyün Namusu hem geleneksel düzenin eleştirisini hem de Cumhuriyet’in “yeni insan” ülküsüne uygun bir çözüm önerisini aynı yapıda buluşturur.

Köyün Namusu adlı eser, dramatik yapısını birey ile toplum arasındaki değer çatışması üzerine inşa eder. Olay örgüsü, görünüşte basit bir “suçlama ve savunma” kurgusu gibi dursa da alt metninde namus, töre, toplumsal baskı ve hukukun yokluğu gibi birçok yapısal sorunu tartışmaya açar. Nihai çözüm ise, Cumhuriyet’in eğitimci, hukukçu veya öğretmen kimliğinde temsil edilen aydın figürünün müdahalesiyle gerçekleşir. Bu bağlamda eser, bireysel özgürlük ile kolektif sorumluluk arasındaki dengenin sağlanmasını idealize eden bir etik dram örneği olarak değerlendirilebilir.

2.1.2. Şahıs Kadrosu

Nayır’ın *Köyün Namusu* adlı tiyatro eseri, erken Cumhuriyet döneminin toplumsal dönüşüm sürecine ayna tutan, köy yaşamını, geleneksel değerleri ve birey-toplum çatışmasını derinlemesine ele alan bir yapıttır. Oyun, Anadolu’nun herhangi bir köyünde geçen dramatik olaylar dizisiyle, özellikle namus kavramının bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini merkezine alır. Yazar, köy halkının iç içe geçmiş ilişkilerini, sosyal rollerini ve değer sistemlerini sahne diliyle güçlü biçimde aktarırken, dönemin zihniyet dünyasını da sorgulayıcı bir yaklaşımla yansıtır.

- **Emine:** Oyunun başkahramanıdır. Güzelliği ve duruluğuyla tanınan genç bir kadındır. Namusunu korumaya çalışan, ancak aşkı uğruna toplumun değerleriyle çatışan, içsel direnişi yüksek bir karakterdir. Toplum tarafından pasif kurban olarak görülse de kendi içinde mücadele eden bir figürdür.
- **Fadime Nine:** Emine'nin ninesidir. Hasta ve yatalaktır. Tedavi görmesi gerekmektedir. Anne ve babası olmayan Emine tarlada çalışarak ninesine bakmaktadır.
- **Hasan:** Emine'yi seven genç adamdır. Sevddiği kadını toplumsal baskılardan korumak isteyen, ancak bu uğurda kendi ailesi, köy halkı ve inanç sistemiyle çatışmak zorunda kalan bir figürdür. Hasan'ın karakteri, bireysel aşk ile toplumsal sorumluluk arasında sıkışmış bir erkek trajedisini temsil eder. Akıllı, bilgili bir öğretmendir. Köyde oynanan oyunları bozmaktadır.
- **Hızır Ağa:** Köyün Ağasıdır. Bütün gücü elinde bulundurur. Köylülere hile ve tefecilik ile senetler imzalayıp köylüyü sömürmektedir. Birçok kişiyi mağdur etmiştir.
- **Doktor:** Hasan ile birlikte köyün aydın kişisidir. Köylüye yardım etmektedir ve Hasan'ın destekçisidir.
- **İmam:** Köydeki dinî otoriteyi temsil eder. Sadece bir inanç önderi değil, aynı zamanda törenin uygulayıcısı ve halkın vicdanını yönlendiren kişidir. Geleneksel din anlayışıyla köylüyü şekillendirir ve muhafazakâr değerlerin pekişmesinde etkin rol oynar.
- **Muhtar:** Köyün idarî lideridir. Emine'nin ve Hasan'ın yaşadıklarına yönelik alınan kararların şekillenmesinde önemli rol oynar. Toplumun kanaat önderlerinden biri olarak geleneksel ahlak anlayışını ve toplumsal düzeni savunur.
- **Köy Büyükleri/Akrabalar:** Adları tek tek geçmese de oyunda önemli yer tutan figürlerdir. Köydeki kolektif bilinci, geleneksel değerleri ve baskıcı töre anlayışını temsil ederler. Emine'nin cezalandırılmasına zemin hazırlayan ortak vicdanın parçalarıdır.
- **Kadınlar Topluluğu:** Köydeki kadın figürleri, kimi zaman Emine'ye destek verir gibi görünse de çoğunlukla toplumsal baskının yeniden üretilmesine katkı sunan unsurlardır. Kendi konumlarını korumak adına ataerkil düzene hizmet ederler.

Eserin temelinde, Emine adlı genç bir kadının yaşadıkları yer alır. Emine, köyde namusuyla tanınan, güzelliği ve duruluğuyla dikkat çeken bir karakterdir. Ancak onun Hasan'la yaşadığı aşk, köy halkı tarafından hoş karşılanmaz. Emine ile Hasan arasındaki ilişki, evlilikle sonuçlanmadan önce duyulur ve bu durum, "namus elden gidiyor" algısıyla, köyde büyük bir infiale neden olur. Hasan, sevdiği kadını korumak ister; ancak köydeki geleneksel değerler, özellikle erkek egemen töre anlayışı, bu çabayı boşa çıkarır. Köy halkı, özellikle kadın cinselliğini denetleme refleksiyle hareket eder ve Emine, bu baskının merkezine yerleştirilir.

Hasan ise aşkı ve sorumluluğu arasında sıkışmış bir figürdür. Bir yandan Emine'ye duyduğu derin sevgiyle onun yanında olmak, onu korumak isterken; diğer yandan köy halkının, ailesinin ve imamın yarattığı baskı Hasan'ı içsel bir çöküşe sürükler. Bu bağlamda Hasan karakteri, bireysel irade ile toplumsal zorunluluk arasında ezilen bir erkek figürüne dönüşür. Onun yaşadığı iç çatışma, sadece kişisel değil, aynı zamanda ideolojik bir sorgulamayı da temsil eder. Köy halkı tarafından yönlendirilen ve şekillendirilen dini değerler, imamın yönlendirmeleriyle daha da katı bir çerçeveye oturtulur. Bu noktada imam, yalnızca bir din adamı değil, aynı zamanda törenin bekçisi ve kolektif vicdanın bir tür temsilcisi haline gelir.

Oyunun dramatik yapısında önemli rol oynayan bir diğer unsur, muhtar ve köy büyüklerinin tavırlarıdır. Bu kişiler, köydeki otorite figürleri olarak, toplumun karar vericisi rolünü üstlenir. Emine'nin cezalandırılması gerektiği düşüncesi bu figürler aracılığıyla meşrulaştırılır. Böylece yazar, bireysel yaşama müdahale eden toplumsal ahlak anlayışını açığa çıkarır. Emine'ye yönelik baskılar, yalnızca fiziksel bir kontrol değil, aynı zamanda psikolojik bir kuşatma haline gelir. Emine, toplumun beklentileri, törelerin sınırları ve namus gibi soyut bir değer uğruna kurban edilmek istenen bir figüre dönüşür. Onun başına gelenler, sadece bir kadının değil, tüm köyün ahlak yapısının çarpıklığını ve erkek egemen şiddetini de gözler önüne serer.

Köyün Namusunda yer alan karakterler, tek boyutlu değil; aksine sosyal gerçeklikleri yansıtan çok katmanlı yapılara sahiptir. Emine, pasif bir kurban olmaktan ziyade kendi içinde çatışmaları olan, sevdiği için savaşılmaya çalışan bir kadındır. Ancak içinde bulunduğu şartlar, onun bu mücadelesini bastırır. Hasan ise yalnızca bir âşık değil, toplumun değerleriyle hesaplaşan, zaman zaman bu değerleri içselleştiren, ancak kimi zaman da bunlarla çatışan bir bireydir. Köyün imamı, geleneksel din

yorumunun toplumsal baskı aracı hâline gelişini temsil ederken; muhtar ve köy büyükleri, ataerkil yapının iktidar taşıyıcılarıdır. Bu yönüyle eser, yalnızca bireysel trajedileri değil, yapısal bir toplumsal eleştiriye de içermektedir.

Eserin ilerleyen sahnelerinde çatışmalar derinleşir ve geri dönülmez kararlar alınır. Emine'nin kaderi, toplumun vicdanına değil, geleneğin katı kurallarına bırakılır. Yazar, bu süreçte seyirciyi yalnızca izleyici konumuna yerleştirmez; tam aksine, onların da ahlaki yargılarını sorgulamaya davet eder. Bu yönüyle *Köyün Namusu*, sadece dönemin köy yaşantısını değil, aynı zamanda bugün dahi geçerliliğini koruyan toplumsal normların eleştirisini yapar. Aşk, namus, özgürlük ve töre gibi kavramlar, birey-toplum çatışmasının temel eksenini oluşturur. Sonuçta yaşanan trajedi, sadece Emine ve Hasan'ın değil, bir bütün olarak köyün çürümüş değerler sisteminin yansıması olarak yorumlanabilir.

Nayır'ın bu eseri, erken Cumhuriyet döneminin kültürel dönüşüm sürecinde yazılmış olması açısından da önemlidir. Batılılaşma, laikleşme ve birey hakları gibi kavramların gündemde olduğu bu dönemde, Anadolu köylerinde yaşanan geleneksel değer çatışmaları sahneye taşınır. *Köyün Namusu* bu bağlamda yalnızca bir dram değil; aynı zamanda sosyolojik ve ideolojik bir temsildir. Yazarın amacı, yalnızca bir aşk hikâyesi anlatmak değil, namus kavramının ne denli yıkıcı olabileceğini, törelerin insan yaşamı üzerindeki tahakkümünü ve kolektif bilincin nasıl bir baskı aracı haline gelebileceğini gözler önüne sermektir.

Tablo 2.1.1. Köyün Namusu Karakterlerinin Özellikleri

Karakter Adı	Toplumsal Rolü	Özellikleri / Temsil Ettikleri
Emine	Genç köylü kadını	Güzelliğiyle dikkat çeken, sevdiği uğruna mücadele eden; toplum baskısı altında kurban edilen kadın figürü
Hasan	Genç erkek, Emine'nin âşığı	Sevgi ile töre arasında sıkışan; bireysel iradeyi temsil eden trajik erkek karakter
İmam	Dinî otorite	Geleneksel ahlak ve dinî törelerin uygulayıcısı; baskıcı yapının dinsel boyutu
Muhtar	Köy lideri	Toplumsal düzenin ve geleneksel otoritenin temsilcisi

Köy Büyükleri / Akrabalar	Topluluk temsilcileri	Ortak vicdanın taşıyıcıları; törenin kolektif gücünü temsil ederler
Kadınlar Topluluğu	Köydeki kadın figürleri	Toplumsal baskının yeniden üreticisi; ataerkil yapıya içsel olarak bağlı

Sonuç olarak *Köyün Namusu*, bireyin kaderi ile toplumun değerleri arasındaki çatışmayı derinlemesine irdeleyen, karakterlerinin yaşadığı içsel gelgitler aracılığıyla seyirciye ahlaki bir sorgulama imkânı sunan güçlü bir eserdir. Emine ve Hasan'ın trajedisi, köy toplumunun geleneksel yapısına, ahlak anlayışına ve cinsiyet rollerine dair derin eleştiriler içerir. Bu yönüyle eser, yalnızca dönemsel bir gerçekliği yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda evrensel bir problematiği –bireyin özgürlüğü ile toplumun normatif baskısı arasındaki çatışmayı– zamanlar üstü bir biçimde sahneye taşır.

2.1.3.Mekân

Köyün Namusu adlı tiyatro eserinin ana mekânı, isimsiz bir Anadolu köyüdür. Bu mekân, sadece fiziksel bir yer olmaktan çok, törelerin, geleneksel değerlerin ve ataerkil baskının sembolik bir temsilcisidir. Köy, dar görüşlü bir kolektifin hâkimiyetinde olan, bireyin özgürce var olmasının neredeyse imkânsız olduğu kapalı bir sosyal alandır. Mekân özellikleri aşağıda gösterilmektedir;

- ***Kolektif Alanlar (Köy Meydanı, Camii Önü, Kahve)***

Toplumsal yargıların şekillendiği, dedikoduların yayıldığı, imam ve muhtar gibi otoritelerin halk üzerinde etkisini gösterdiği yerlerdir. Bu alanlar, bireyin denetlendiği ve sorgulandığı kamusal mekânlar olarak işlev görür.

- ***Kadınlar Arası Sosyal Mekân (Çeşme, avlu, sokak araları)***

Emine'nin dedikodularla hedef hâline geldiği, kadınların birbirleriyle iletişim kurduğu ama aynı zamanda ataerkil düzenin yeniden üretildiği mekânlardır.

- ***Emine'nin Evi / Evin Avlusu***

Emine'nin mahrem alanı gibi görünse de bu alan bile toplumun gözleri altındadır. Evin içi, kadının kendi kimliğini yaşayamadan bastırıldığı, toplumsal dışlanmanın evin duvarlarını bile aşabildiği bir yerdir.

- ***Köyün Sınırları***

Emine'nin dışlanması sürecinde köyün sınırları, yalnızca coğrafi bir ayrım değil, aynı zamanda töreyle uyumlu olanla olmayanın ayrımını belirleyen bir çizgidir. Köyden kovulma, fiziksel olduğu kadar simgesel bir ölümdür.

Sonuç olarak, eserdeki köy mekânı; toplumsal baskının görünmez duvarlarla örüldüğü bir yapıdır. Bu mekân, karakterlerin kaderini belirlerken, seyirciye de toplumun ne denli baskıcı ve belirleyici olabileceğini gösteren bir sahne işlevi görür.

2.1.4. Zaman

Nayır'ın *Köyün Namusu* adlı oyunu, zaman bakımından kesin bir tarihsel döneme sabitlenmemiş olsa da anlatı atmosferi ve toplumsal değerler göz önünde bulundurulduğunda olayların erken Cumhuriyet döneminde, yani 1920'li ve 1930'lu yılların köy gerçekliği içerisinde geçtiği anlaşılr. Bu dönem, Türkiye'de geleneksel kırsal yaşamla modernleşme ideolojisinin karşı karşıya geldiği, eskiyle yeninin toplumsal çatışmalar yarattığı geçiş sürecidir.

Nayır'ın *Köyün Namusu* adlı eseri, dramatik zaman örgüsü bakımından yüzeyde oldukça yalın bir çizgi izlese de altında barındırdığı toplumsal dönüşüm temaları ve değerler çatışması nedeniyle zaman olgusu yalnızca kronolojik bir akıştan ibaret değildir. Metin, zamansal kurgusunu hem sahne gerçekliği hem de temsil düzeyinde çok boyutlu bir yapı üzerine kurar. Bu anlamda eser, görünürde lineer ama derin yapıda tarihsel ve ideolojik zamanla iç içe geçmiş bir anlatı oluşturur.

Eserin zamanı hem toplumsal dönüşümün sancılarını hem de ataerkil değerlerin direnç gösterdiği bir tarihsel kesiti yansıtır. Oyun, belirli bir gün ya da yıl etrafında geçmez; zamansal olarak akışkan bir anlatı izlenir. Ancak dramatik yapı, olayların kısa bir zaman diliminde, yani birkaç gün veya hafta içinde geliştiğini ima eder. Bu zamansal daralma, olayların gerilimini artırırken karakterlerin psikolojik dönüşümünü daha çarpıcı kılar.

Zaman, oyunda sadece olayların akışı için değil; aynı zamanda törelerin değişmezliğiyle bireysel arzuların geçiciliği arasındaki çelişkiyi vurgulamak için kullanılır. Bu yönüyle *Köyün Namusu* hem tarihsel bir dönemin yansıması hem de zamandan bağımsız evrensel bir çatışmanın sahnesidir.

▪ Anlatı Zamanı: Kısa Süreli, Tek Gündelik Kesit

Olaylar, dramatik yapı açısından tek bir gün veya birkaç saatlik kısa bir zaman diliminde geçmektedir. Bu yönüyle eser, klasik Aristotelesçi anlamda “zaman birliği” ilkesine bağlılık gösterir. Sahnedeki eylemler, geçmişin ya da geleceğin sahne dışı etkilerine başvurmada, o anın kendi içinde gelişen gerilimlerle ilerler. Ancak bu sade dramatik çerçevenin ötesinde, zamanın yüklediği anlam, karakterlerin toplumsal konumları ve değerler sistemi üzerinden derinleşir.

■ ***İçsel Zaman: Karakterlerin Vicdanında Yoğunlaşan Dönüşüm Süreci***

Zaman, eserin yalnızca dış yapısında değil, karakterlerin iç dünyasında da işleyen bir dönüşüm sürecidir. Özellikle töhmet altında kalan kadın karakterin yaşadığı haksızlık, köy halkının vicdanında sessiz ama derin bir zamanlama ile çözülmeye başlar. Bu noktada eserdeki zaman, dakikalarla ölçülebilir bir akıştan çok, ahlaki bir vicdan muhasebesi zamanına dönüşür.

Bu içsel zaman, bazı karakterlerde (örneğin ilerleyen sahnelerde şüpheye düşen ya da aydın figürün etkisiyle değişen erkek karakterlerde) adım adım ilerleyen bir farkındalık süreci olarak somutlaşır. Yani zaman burada, dönüşümün taşıyıcısı değil, bizatihi dönüşümün kendisidir.

■ ***Toplumsal Zaman: Geleneksel ile Modern Arasında Gerilim***

Köyün Namusu, zaman açısından yalnızca sahnede geçen “an”a değil, aynı zamanda toplumsal yapıların temsil ettiği tarihsel zaman katmanlarına da göndermeler içerir. Köyde hüküm süren “namus” anlayışı, kadının bedeni üzerinden şekillenen ataerkil ve geleneksel zamanın izlerini taşır. Bu zamansal yapı, değişime dirençli, durağan ve mutlak otoriteye dayalıdır.

Buna karşılık esere dışarıdan dahil olan aydın figür –genellikle öğretmen, sağlık memuru ya da okumuş genç– bu yapının içine modern zamanın işaretlerini sokar. Bu figür, köye sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda zihinsel bir zaman farkı ile gelmiştir. Onun nezdinde zaman, artık sabit törelere bağlı değil; eleştirel düşünce, bireysel haklar ve hukuka dayalı bir ilerleme perspektifi taşır. Dolayısıyla metin, sahnedeki anın ötesine geçerek, iki farklı zaman anlayışını karşı karşıya getirir: biri töreye dayalı geçmiş zaman; diğeri hukuk, eğitim ve eşitlik zemininde gelişen modern zaman.

■ ***Durağan Zamandan Dinamik Zamana Geçiş***

Eserin dramatik çatısı, durağan ve değişmeyen bir sosyal yapı ile başlar. Zaman, köy halkı için devinimsiz, tekrar eden bir döngü gibi işler: dedikodu,

töhmets, yargılama ve dışlama. Ancak olaylar ilerledikçe bu durağanlık kırılmaya başlar. Aydın figürün sahneye çıkmasıyla birlikte zaman, dönüşüm taşıyan bir kuvvete evrilir. Bu noktadan itibaren köyün zamanı artık yalnızca geçmişin yükünü değil, geleceğın potansiyelini de taşır.

Bu geçiş, tiyatroda zamanın yalnızca bir fonksiyondan ibaret olmadığını; ahlaki ve ideolojik yönelimlerin de zaman algısını biçimlendirdiğini gösterir.

- ***Zamanın Psikolojik Boyutu: Bekleyiş, Umut ve Sessizlik***

Eserde zamanın bir başka işlevsel boyutu da bekleyiş üzerinden kurgulanır. Töhmets altındaki kadın karakterin sessizliği, topluluğun vereceğı kararı bekleyişı, zamanın baskılayıcı değil, aynı zamanda gerilim yaratıcı bir unsur olarak kullanılmasına imkân tanır. Bu suskunluk hâli, sadece sözsüzlük değil; aynı zamanda toplumun değişip değişmeyeceğı sorusunun zamana yayılmış cevabıdır.

Ayrıca, umut ve adalet beklentisi de zamanın psikolojik bir boyutunu oluşturur. Bu anlamda, oyunda fiziksel olarak az zaman geçse de karakterlerin ruhsal süreçlerinde çok daha yoğun bir zaman yaşanır.

Sonuç olarak, *Köyün Namusu*, zaman unsurunu hem sahne gerçekliği içinde hem de ideolojik düzeyde çok katmanlı bir şekilde yapılandırır. Anlatı düzleminde zaman kısa ve yoğun bir olay dizisini kapsarken; temsil düzeyinde ise geçmişin geleneğıyle geleceğın umudu arasında salınan bir toplumsal hafızayı sahneye taşır. Böylece eser, zaman kavramını yalnızca bir araç olarak değil, toplumsal dönüşümün ve bireysel uyanışın mekânı olarak işler. Zaman, bu yapı içerisinde dramatik bir ilerleme çizgisi olmanın ötesinde, ideolojik bir değişimin sürekliliğini temsil eden dinamik bir bileşen hâline gelir.

2.1.5. Dil ve Anlatım

Nayır'ın *Köyün Namusu* adlı üç perdelik tiyatro eseri, Cumhuriyet'in ilk yıllarında halkı bilinçlendirme amacını güden aydın yazar tavrını ve bu bağlamda halkla kurulmak istenen samimi iletişimi yansıtır. Eserin dili ve anlatımı bu ideolojik duruşun bir uzantısıdır. Hem gerçekçi hem didaktik özellikler taşıyan bu dil, köylü ile aydın arasındaki mesafeyi kapatmaya yönelik bilinçli bir tercihtir.

- ***Halk Diline Yakınlık ve Ağız Özellikleri***

Eserin en çarpıcı anlatım özelliği, karakterlerin özellikle köylü olanlarının diyaloglarında kullanılan yerel söyleyiş biçimleridir. “Nen var?”, “gayri”, “şimdi-cık”, “yüreğim parçalanıyor” gibi ifadeler hem karakterlerin sosyal konumlarını belirginleştirir hem de oyunun geçtiği köy ortamına gerçekçilik kazandırır. Bu söyleyiş tarzı, dönemin tiyatrosunda idealize edilen “köylü halk” tipini sahici bir zemine oturtur.

▪ ***Aydın-Köylü Kontrastında Dilin Fonksiyonu***

Eserde Hasan ve Doktor karakterleri, modernleşmenin ve Cumhuriyetçi aydınlanmanın temsilcileridir. Bu karakterlerin dili, köylü karakterlere oranla daha arı, düzgün ve öğreticidir. Ancak bu fark, didaktik bir dikteye dönüşmeden; ikna edici, anlayışlı ve yer yer şiirsel bir tonda sunulur. Bu bağlamda dil hem sosyal konum belirleme hem de ideolojik söylemi aktarım aracı olarak işlevselleştirilmiştir.

▪ ***Didaktik Anlatım ve Söyleysel Dil***

Hasan’ın uzun monologları, köylünün içinde bulunduğu yoksulluğu, cehaleti ve bu durumdan kurtulmanın yollarını çözümleyen niteliktedir. Bu bölümler, neredeyse tiyatronun dışına çıkarak bir tür propagandatîf anlatıya dönüşür. Ancak bu söylevler, dramatik yapı içerisinde karakterin iç sesiyle birleştiği için anlatımda yapaylıktan uzak durulmuştur. Anlatım, öğretici olduğu kadar içten ve ideolojisini samimi bir dille aktaran bir yapıdadır.

▪ ***Simgesel ve Şiirsel Dil Kullanımı***

Eserde yer yer şiirsel bir anlatım dikkati çeker. Özellikle Hasan’ın Emine’ye hitaben söylediği sözlerde, doğa imgeleri (kurt, çoban, güneş, kuş vb.) ve mecazlar aracılığıyla lirizm yaratılır. Bu durum, eserin didaktik yönünü yumuşatır, okuyucuya veya seyirciye duygusal bağ kurma imkânı sunar. Hasan’ın “Ben yel olsaydım seni kavurmamak için nefesimi kısırdım” ifadesi buna örnektir.

▪ ***Anlatımda Sadelik ve Etkililik***

Nayır’ın dili, süsleme kaygısından uzak, sadelik esaslıdır. Anlatım ne klasik Osmanlı Türkçesi’ne ne de aşırı sadeleştirilmiş yapay dile sapar. Bu denge, hem dönemin dil devrimi ile uyumlu hem de sahneye uygun, canlı ve işlevsel

bir anlatım biçimi sağlar. Anlatımın duruluğu, eserin dramatik etkisini artırır ve seyirciyi duygusal olarak içine çeker.

▪ ***Monolog ve Diyalogların İşlevselliği***

Eser, tiyatronun temel unsurlarından olan diyalog ve monologları başarılı şekilde kullanır. Her karakter, dili aracılığıyla iç dünyasını açığa çıkarır. Özellikle Hasan'ın monologları, yalnızca bir karakterin duygularını değil, aynı zamanda Cumhuriyetçi reformist bir dünya görüşünün sözcülüğünü yapar. Bu açıdan Köyün Namusu, tiyatro dili ile siyasi mesajın iç içe geçtiği özgün bir örnek sunar.

2.2. METE

Nayır'ın *Mete* adlı tiyatro eseri, Asya Hun İmparatorluğu döneminde geçen tarihî olayları epik bir anlatı üslubuyla sahneye taşır. Oyun, klasik tragedyaların yapısal özelliklerini taşıyan bir açılışla başlar. Sahne karanlık, mağaramsı ve büyümlü bir atmosfer içindedir. Bu dramatik açılış, izleyicinin zihinsel olarak tarihin derinliklerine çekilmesini sağlar. İlk sahnede karşımıza çıkan yaşlı bir büyücü, Teoman'ın karısının talebiyle gök tanrıya yakararak kehanette bulunur. Bu figür, Antik Yunan tragedyalarında sıkça rastladığımız kör kâhin figürüyle benzerlik gösterir; hakikatin bilgisine sahiptir fakat bu bilgiyi açıklamak hem lanet hem de tehlike barındırır.

Büyücünün kazana bakarak geleceği görmesi, kazan metaforunu kadim Türk mitolojisindeki yaratılış ve dönüşüm sembolizmiyle ilişkilendirir. Kazan, burada sadece bir pişirme kabı değil, kaderin ve tarihin kaynadığı, şekillendiği merkezdir. Kehanette, Mete'nin öne çıktığı, büyük savaşların yaşanacağı, kanın döküleceği, tahtların devrileceği imgeler belirir. Bu kehanet, izleyiciye hem oyunun ilerleyen sahnelerinde yaşanacak gelişmeler hakkında ön bilgi sunar hem de ana karakterin trajik kaderini vurgular. Teoman'ın karısının büyücüye olan baskısı, onun iktidar hırsını ve taht üzerindeki hâkimiyet arzusunu sergiler.

Oyunun ikinci evresi, karakter derinliğinin arttığı ve kişisel duyguların ulusal temalarla kesiştiği bir bölüm olarak dikkat çeker. Mete, Yueçi sarayında rehin olarak tutulmaktadır. Burada hem fiziksel hem de psikolojik anlamda bir esaret içindedir. Sarayın gösterişli atmosferi, Mete için bir hapishaneye dönüşmüştür. Bozkırda doğup büyümüş, at üstünde yaşamış bir Türk yiğidi için bu kapalı ortam, özgürlüğün kaybının

somut göstergesidir. Bu yönüyle oyun, bireyin aidiyet ve özgürlük arayışını sahne üzerinden dile getirir.

Mete ile Yueçi hükümdarının kızı Beyhan arasındaki aşk ilişkisi, bu ruhsal sıkışmışlığın ortasında bir teselli gibi belirse de, esas çatışmayı çözemez. Beyhan, Mete için duygusal bir sığınaktır; ancak bu aşk, Mete'nin vatanına duyduğu özlemi ve özgürlük idealini bastıramaz. Bu bağlamda aşk, bireysel düzeyde bir huzur vadetse de, ulusal bilinçle çatışan bir duygu olarak sunulur. Sahnedeki diyaloglar, klasik tragedya yapısına uygun biçimde, bireysel mutluluk ile toplumsal görev arasındaki tercih ikilemini işler.

Mete ile Beyhan arasındaki ilişkinin ortaya çıkması, dramatik gerilimi en üst seviyeye çıkarır. Yueçi Veliahdının sahneye girişiyle kişisel bir kıskançlık siyasî bir düşmanlığa dönüşür. Veliaht, aşkı bir zayıflık göstergesi olarak görür ve bu durumu kendi iktidarı için tehdit olarak algılar. Mete'nin onurlu duruşu, ona yöneltilen suçlamalara karşı sergilediği vakar ve içsel sarsıntılarla dengelenir. Bu karakter çizimi, Mete'yi yalnızca savaşçı değil, aynı zamanda vicdan sahibi bir insan olarak da şekillendirir.

Bu evrede Tuğrul adlı karakterin sahneye girmesi ile politik entrikanın boyutları genişler. Tuğrul'un getirdiği haber, Teoman'ın karısının Mete'yi ortadan kaldırmak için kurduğu hain planı açığa çıkarır. Plan hem içsel hem de dışsal ihanetlerle örülüdür. Teoman'ın karısının gücü, yalnızca saray içindeki konumundan değil, aynı zamanda halk üzerindeki manipülatif etkisinden de kaynaklanır. Tuğrul'un "yurt babadan üstündür" anlayışı ile dile getirdiği vatansever söylem, Türk millî tiyatrosunun temel ideolojik yapı taşlarından biridir.

Mete, kaçış kararı alarak pasif bir özne olmaktan çıkıp tarihsel bir aktöre dönüşür. Onun kaçışı, bir firar değil; geleceğin liderine giden yolun başlangıcıdır. Bu kararda Beyhan'ın da yer alması, kadının sadece sevgi nesnesi değil, eyleme katılan bir özne olarak resmedildiğini gösterir. Mete'nin bu dönüşümü, klasik "kahramanın yolculuğu" mitosuna uygundur: çağrı, reddediş, yardımcının gelişi, karar ve yola çıkış.

İkinci perdeyle birlikte artık sahne, Mete'nin halkı tarafından nasıl kahramanlaştırıldığını anlatan epik bir yapıya bürünür. Askerlerin ağızlarından anlatılan geçmiş, bir tür halk anlatısına dönüşür. Mete, bir hükümdardan ziyade, halkın

içinden çıkmış bir kurtarıcı olarak yüceltilir. Bu sahneler, epik tiyatronun temel yapı taşları olan kolektif anlatım ve ideolojik yüklemelerle örülmüştür.

Mete'nin inkılap süreci, yalnızca siyasî iktidarın el değiştirmesi değil; toplumsal, kültürel ve hukuksal dönüşümün de habercisidir. Kurultayların yeniden işlerlik kazanması, unutulmuş yasaların yazıya dökülmesi, sanatın ve halk ozanlarının desteklenmesi gibi reformlar, Mete'yi sadece bir savaş kahramanı değil, aynı zamanda bir inkılap önderi haline getirir. Böylece eser, askerî mücadeleyi bir son değil, medeniyet kuruculuğunun başlangıcı olarak sunar.

Mete adlı tiyatro oyunu, yalnızca bireysel bir kahramanlık hikâyesi değil; bir milletin tarihsel, siyasal ve kültürel uyanışının sahnedeki temsiline dönüşür. Eserde karakterler, tek boyutlu birer figür olmaktan uzak, içsel çatışmalar ve toplumsal sorumluluklarla biçimlenmiş bireylerdir. Onun yaşadığı trajedi, yalnızca kişisel bir yıkım değil, aynı zamanda tarihsel bir yeniden doğuştur.

Kadın karakterler ise eserde edilgen bir konumda değil ya iktidarı yönlendiren ya da doğrudan eyleme katılan öznelerdir. Bu yönüyle "*Mete*", kadın temsiliyetine dair geleneksel kalıpların dışına çıkar. Oyun genelinde kullanılan epik söylem, kahramanlık, fedakârlık ve direniş gibi temalarla birleşerek, Türk tiyatrosunun ideolojik ve estetik kodlarını başarıyla temsil eder. Sonuç olarak "*Mete*", yalnızca tarihsel değil; politik, kültürel ve etik açılardan da katmanlı bir yapıya sahip, özgün ve etkili bir tiyatro metnidir.

2.2.1. Olay Örgüsü

Nayır'ın kaleme aldığı *Mete* adlı tiyatro oyunu, klasik dramatik yapıya uygun beş temel aşamadan oluşan bir olay örgüsüne sahiptir: serim, yükselen eylem, doruk noktası, düşen eylem ve çözüm. Bu bölümler, tarihî olaylarla bireysel trajedileri iç içe geçirerek, yalnızca bireylerin değil bir milletin yazgısını konu edinir. Aşağıda, oyunun olay örgüsü detaylı biçimde çözümlenmiştir:

▪ *Serim (Başlangıç Durumu)*

Oyun, mistik ve karanlık bir atmosferde başlar. Teoman'ın karısı, büyücüden geleceğe dair kehanet istemektedir. Bu açılış sahnesi, oyunun epik-doğaüstü zeminini oluşturur. Büyücünün kazanı simgesel bir biçimde kaderin kaynaştığı mekân hâline gelir. Mete'nin geleceğiyle ilgili öngörülen kanlı olaylar hem

dramatik gerilimi yükseltir hem de ana çatışmanın merkezine yerleşir. Bu noktada izleyiciye, başkahraman olan Mete'nin trajik bir kaderle karşı karşıya kalacağı sezdirilir. Aynı zamanda Teoman'ın karısı, Mete'yi ortadan kaldırma yönünde ilk niyetini ortaya koyarak oyun boyunca sürecek politik entrikaların başlangıcını yapar.

▪ ***Yükselen Eylem (Çatışmanın Gelişimi)***

İkinci evrede sahne değişir. Mete, Yueçi sarayında siyasi rehin konumundadır. Burada, hükümdarın kızı Beyhan ile duygusal bir bağ geliştirmiştir. Ancak bu aşk, Mete'nin ruhsal çatışmasını dindirmez. Esaret altında olmanın verdiği hüznün, özgürlüğe duyduğu özlem ve babasının onu bir anlaşmanın parçası olarak rehin vermesi, Mete'nin içsel krizini derinleştirir.

Bu esnada, Yueçi Veliahtı sahneye girer ve Mete ile Beyhan arasındaki ilişkiyi sorgular. Bu sahne, bireysel duyguların siyasal krizlere dönüştüğü bir an olarak dikkat çeker. Mete'nin kendini savunması, onuru ve vakarını koruması, onun kahraman karakterini pekiştirir. Ardından sahneye Tuğrul adlı sadık dost girer ve Mete'ye Teoman'ın karısının hain planını açıklar: Mete, bir savaşta kasten ön safa sürülerek öldürülecektir. Bu bilgi, olay örgüsünde önemli bir dönüm noktasıdır. Mete artık yalnızca kaderin öznesi değil, tarihsel eylemin aktif taşıyıcısı konumuna yükselir.

▪ ***Doruk Noktası (Kritik Karar ve Dönüşüm)***

Mete, içinde bulunduğu ikilemi çözmek zorunda kalır: ya babasının sessiz kurbanı olacaktır ya da halkı ve özgürlüğü için kaderine el koyacaktır. Bu noktada kahramanlık anlatısı doruk yapar. Mete, kaçma kararı alır. Beyhan da ona eşlik eder. Bu karar, klasik kahraman anlatısında görülen “eylem çağrısının kabulü” aşamasına denk gelir.

Kaçış, sıradan bir kurtuluş eylemi değil; Mete'nin halkının kaderini değiştirmek üzere çıktığı tarihsel yolculuğun başlangıcıdır. Bu karar, aynı zamanda bir liderin doğuşuna işaret eder. Bu esnada karakterlerin dramatik motivasyonları da netleşir: Beyhan aşk ve sadakatle hareket ederken, Tuğrul ise sadakatle temsil edilen halk iradesini ifade eder.

▪ ***Düşen Eylem (Zafer ve Yeniden Kuruluş)***

İkinci perdeyle birlikte sahne, epik bir geçmiş anlatımı formatına bürünür. Mete artık halkın lideridir. Askerlerin ağzından anlatılan olaylar, hem geriye dönüş tekniğiyle halkın Mete'ye duyduğu sevgiyi gösterir hem de tarihsel kahramanlık anlatısını kurumsallaştırır. Küçük bir orduyla başlayan bağımsızlık mücadelesi başarıya ulaşır.

Mete'nin liderliğinde yalnızca savaşlar kazanılmaz; aynı zamanda kurultaylar toplanır, yasalar yazılır, sanat canlanır. Böylece oyun, klasik bir kahramanlık hikâyesinin ötesine geçerek, bir toplumun siyasi ve kültürel yeniden kuruluş sürecini sahneye taşır. Bu düşen eylem bölümü, zaferin yalnızca bir sonuç değil, bir inkılapla taçlandırılması gerektiği fikrini işler.

▪ **Çözüm (İdeolojik ve Dramatik Tamamlanma)**

Oyun, Mete'nin yalnızca bir savaşçı değil, bir inkılap önderi olarak yükselmesiyle tamamlanır. Başlangıçta karanlıkta görülen kehanetler, artık birer tarihsel hakikat hâline gelmiştir. Mete, şahsi acılardan geçmiş, ihanetleri aşmış, halkını birleştirerek yeni bir düzen kurmuştur. Karakterlerin çoğunun trajedisi tamamlanmış; bazıları ölümle, bazıları yalnızlıkla sınanmıştır. Ancak bu bireysel kayıplar, toplumsal bir uyanışa hizmet etmiştir.

Oyun burada sonlanırken, izleyiciye şu fikir bırakılır: Kader, teslim olunacak bir yazgı değil; eylemle, bilinçle ve mücadeleyle dönüştürülebilecek bir tarihtir. Mete'nin hikâyesi, yalnızca Hun tarihinin değil, tüm ulusların özgürlük mücadelesinin evrensel temsiline dönüşür.

2.2.2. Şahıs Kadrosu

Mete tiyatro oyununda yer alan karakterler, yalnızca olayların taşıyıcısı figürler değil; aynı zamanda ideolojik temsiller, tarihsel kimlikler ve kültürel kodlar olarak yapılandırılmıştır. Aşağıda, eserdeki temel karakterler işlevleri ve temsilleri doğrultusunda ele alınmaktadır:

▪ ***Mete***

Eserin başkahramanıdır. Tarihsel olarak Mete Han (Mao-Tun), Asya Hun İmparatorluğu'nun kurucu lideri olarak bilinir. Tiyatro eserinde ise hem tarihsel hem de dramatik kahraman tipolojisine uygun bir biçimde yapılandırılmıştır. Mete, kişisel arzuları ile ulusal sorumlulukları arasında sıkışmış, trajik bir seçim yapmak zorunda kalan soylu bir figürdür. Esaret

altındaki yaşamı, onun özgürlük idealiyle çatışır. Kahramanlık anlatısı içerisinde, "kahramanın yolculuğu" modeline uygun biçimde bir dönüşüm yaşar: Rehindir, ihanete uğrar, mücadele eder, kaçışa yönelir ve sonunda milletini kurtararak tarihsel bir lider hâline gelir. Mete karakteri, bireysel trajedi üzerinden toplumsal uyanışı temsil eder.

▪ ***Beyhan***

Yueçi hükümdarının kızıdır. Mete'nin aşkını kazanmış, ancak kendi ailesi ile sevgilisi arasında kalmıştır. Beyhan karakteri, geleneksel tiyatrodaki "aşık kadın" figüründen farklı olarak pasif bir özne değildir; aktif biçimde karar alır, mücadele eder ve Mete ile birlikte kaçmayı göze alır. Bu yönüyle kadın karakterlerin dramatik eylemde yer alması açısından önemli bir temsildir. Beyhan, aynı zamanda medeniyetler arası barış ve kültürel geçişliliği temsil eder. Aşk yoluyla birleşmek yerine, milletlerin değer çatışmalarıyla yüzleşir.

▪ ***Tuğrul***

Mete'nin sadık dostu ve olayların dramatik yönlendiricisidir. Bilgi taşıyıcısı rolüyle klasik tiyatrodaki "haberci" işlevi görür. Fakat Tuğrul yalnızca pasif bir bilgi aktarıcısı değildir; aynı zamanda eylem adamıdır. Mete'nin kaçışı ve halkın örgütlenmesinde etkin rol alır. Tuğrul'un sözleri, eserin ideolojik arka planını yansıtan bir ulusal bilinç manifestosudur. "Yurt babadan üstündür" anlayışını dile getiren bu karakter, milliyetçi tarih anlatısının temel ilkelerini temsil eder.

▪ ***Teoman'ın Karısı***

Entriğin merkezindeki figürdür. Klasik tragedyalarda görülen "güçlü kadın" arketipine uyan bu karakter, kehanet sahnesiyle birlikte ortaya çıkar ve siyasi hırslarıyla Mete'ye tuzak kurar. Kadınlığıyla iktidarı birleştiren bu figür, hem anne hem de düşman kimliğini bünyesinde taşır. Onun Mete'ye yönelik düşmanlığı, şahsi kıskançlıkla değil; siyasi varlık savaşıyla ilişkilidir. Bu yönüyle karakter, Machiavelli tipi güç siyasetinin dramatik bir temsidir.

▪ ***Yueçi Veliahdı***

Siyasi kıskançlığın ve imparatorluklar arası gerilimin kişileşmiş hâlidir. Mete'nin özgüveni ve Beyhan ile olan ilişkisi, onun erkini tehdit eder. Bu

karakter, aynı zamanda "yabancı düşman" arketipiyle inşa edilmiştir. Onun Mete ile yüzleşmeleri, yalnızca kişisel değil; aynı zamanda kültürel ve politik düzeyde bir çatışmadır. Veliht, düşmanlığını aşk üzerinden meşrulaştırmaya çalışsa da asıl motivasyonu güç kaybıdır.

- **Büyücü**

Eserin sembolik figürlerinden biridir. Kehanet sahnesinde yer alan bu karakter hem olay örgüsünün başlatıcısıdır hem de dramatik ironi unsuru olarak işlev görür. Bilgeliği ve sezgileriyle oyun dünyasının dışındaki bir hakikati temsil eder. Antik tragedya geleneğinde görülen kör kâhinlere benzer biçimde, büyücü de hakikatin dile getiricisidir ancak bu hakikat, iktidar sahipleri için tehlike arz eder.

- **Oktar ve İhtiyar Âlim**

Devletin iç meselelerini, halkın nabzını ve iktidarın zayıflayan yönlerini dile getiren yan karakterlerdir. Diyalogları aracılığıyla izleyiciye toplumun iç sesini aktarırlar. Bu figürler, epik tiyatro anlayışında "fikir temsilcileri" olarak yer alır. Oktar, eleştirel söylemiyle, İhtiyar ise tarihsel bellek işleviyle dikkat çeker.

- **Askerler**

İkinci perdede karşımıza çıkan asker karakterleri, kolektif kimliğin temsilcileridir. Onlar aracılığıyla Mete'nin halk nezdindeki itibarı, geçmiş savaşların destanı ve millî direniş ruhu aktarılır. Bu karakterler, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi, seyircinin duygusal değil zihinsel katılımını sağlayan anlatıcı figürlerdir.

2.2.3. Mekân

Mete tiyatro oyununda kullanılan mekânlar, yalnızca fiziksel sahne kurgusunu değil, aynı zamanda karakterlerin psikolojik hâllerini, tarihsel arka planı ve ideolojik gerilimleri temsil eden algısal alanları da kapsar. Eserin mekânsal örgüsü, epik anlatım ile sembolik temsilin birleştiği çok katmanlı bir yapıdadır. Bu bölümde, oyunda kullanılan çevresel ve algısal mekânlar akademik bir çerçevede çözümlenmektedir.

- **Mağara ve Kehanet Mekânı**

Oyun, karanlık ve mağaramsı bir mekânda başlar. Bu sahne, yalnızca fiziksel bir alan değil; aynı zamanda bilinçaltını, kaderin karanlık noktalarını ve doğaüstü güçlerin etkisini temsil eder. Mağara, Batı tiyatrosundaki Platonik

idealar mağarası ya da Antik tragedyalardaki kehanet alanlarıyla örtüşen bir yapıdır. Büyücünün burada bulunması, mekânı kutsal ve aynı zamanda tehditkâr bir uzama dönüştürür. Kazanın ortada kaynaması, geçmiş ve geleceğin harmanlandığı metaforik bir zaman-mekân yarığı yaratır. Bu yönüyle mağara, hem dramatik gerilim hem de mitolojik derinlik taşıyan bir merkezdir.

▪ ***Yueçi Sarayı***

İkinci sahnede karşımıza çıkan saray, lüks, ihtişam ve esaretin mekânıdır. Mete'nin burada rehin tutulması, onun fiziksel özgürlüğünü sınırlandırmakla kalmaz; aynı zamanda ruhsal bir yabancılaştırma yaratır. Sarayın duvarları, hem mimari hem de ideolojik bir sınırı temsil eder. Beyhan ile olan duygusal ilişkisi bu kapalı mekânda yeşerse de, sarayın içinde geçen sahneler boyunca Mete'nin hürriyet idealiyle olan çatışması derinleşir. Bu bakımdan saray, bireyin içsel çatışmasının mekânsal yansımasıdır.

▪ ***Savaş Alanları ve Bozkır***

İkinci perdeyle birlikte oyunun mekânsal ölçeği genişler. Artık kapalı saray odalarının yerini, açık bozkır sahneleri ve savaş alanları alır. Bu mekânlar, Türk kültürünün özgürlükçü doğasını, at kültürünü ve doğayla bütünleşik yaşantısını temsil eder. Bozkırın sınırsızlığı, Mete'nin ruhsal çözülmesini ve liderliğe evrilmesini mümkün kılan bir ortam sunar. Bu bağlamda bozkır hem doğal hem de ideolojik bir özgürlük alanıdır.

▪ ***Kurultay Alanı ve Reform Mekânı***

Mete'nin iktidara geldikten sonraki reformcu yönü, yeni bir mekânsal düzende vücut bulur. Kurultayların toplandığı, yasaların yazıldığı, sanat ve kültürün geliştiği bu sahneler; tiyatronun politik ve sosyolojik katmanlarının mekânsal izdüşümüdür. Bu bölümler, seyirciye ideal bir yönetim tahayyülünün görsel karşılığını sunar. Böylece fiziksel mekân, bir temsil aracına dönüşerek ideolojik mesajların taşıyıcısı olur.

▪ ***Mekânın Algısal Boyutu***

Oyunda mekân, sadece fiziksel olarak sahnelenen bir öge değildir. Karakterlerin sözleriyle yaratılan hayalî mekânlar da oldukça önemlidir. Mete'nin bozkıra dair anlattığı özgürlük sahneleri, seyircinin zihninde alternatif bir uzam yaratır. Bu yönüyle eser, algısal mekân kullanımı

bakımından modern tiyatronun olanaklarını da kullanır. Özellikle monologlar ve askerlerin anlatımları, retrospektif mekân algısını güçlendirir.

Sonuç olarak Mete oyununda mekân, klasik tiyatrodaki dekoratif bir unsur olmanın ötesinde, karakterlerin psikolojisini, tarihsel süreçleri ve ideolojik çerçeveleri yansıtan çok boyutlu bir dramatik araçtır.

2.2.4. Zaman

Tiyatro metinlerinde zaman, yalnızca olayların sıralandığı bir akış değil; aynı zamanda karakterlerin dönüşümünü, dramatik gerilimi ve izleyicinin algısını şekillendiren yapısal bir unsurdur. *Mete* oyununda zaman hem kronolojik hem de akronik düzlemde kurgulanmış, bu sayede hem tarihsel hem de ideolojik bir derinlik kazanmıştır.

- ***Kronolojik Zaman Kurgusu***

Mete oyununda temel anlatı hattı, klasik kronolojik zaman sırasına uygun biçimde ilerler. Olaylar, kehanet sahnesiyle başlar; ardından Mete'nin Yueçi sarayındaki esaret günleri, Beyhan'la ilişkisi, ihanetin ifşası, kaçış kararı, halkla buluşma, zafer ve reform süreçleriyle devam eder. Bu doğrusal yapı, özellikle karakter gelişimini takip edilebilir kılmak açısından işlevseldir.

Kronolojik yapı sayesinde izleyici, Mete'nin bir rehin statüsünden ulusal liderliğe yükselmesini sahne sahne takip edebilir. Aynı zamanda bu yapı, dramatik gerginliğin aşamalı olarak yükselmesine olanak sağlar. Serim, düğüm ve çözüm bölümleri arasında zamansal bütünlük kurulmuştur. Böylece metin, Aristotelesçi dramatik yapı çerçevesinde klasik zaman-mekân birliğini kısmen korur.

- ***Akronik Zaman Kurgusu ve Retrospektif Anlatım***

Oyunda zaman yalnızca doğrusal biçimde işlemez; ikinci perdede başvurulanan anlatım tekniği, metni akronik (doğrusal olmayan) bir yapıya da taşır. Özellikle askerlerin geçmişe dönük anlatımları, retrospektif sahnelemelerle bütünleşir. Bu bölümler, kronolojik akışın dışına çıkarak izleyiciye öncesi yaşanmış olayları duygu yüklü bir biçimde aktarır.

Ayrıca büyücünün kehanet sahnesi de zaman dışı bir anlatı formu sunar. Geleceğin sahne üstünde sezdirilmesi, oyunun başında ileriye dönük dramatik ironi yaratır. Bu tür bir zaman atlaması, seyircinin dikkatini sadece "ne olacak?" sorusuna değil, "nasıl olacak?" sorusuna yöneltir. Böylece dramatik etki güçlendirilir. Zamanın bu çok katmanlı kullanımı, izleyicinin duygusal değil, zihinsel katılımını artırır. Ayrıca geçmişin anlatılması ve geleceğin sezdirilmesi, tiyatro metnini yalnızca bir olay akışı olmaktan çıkarıp, tarihsel bir bellek ve geleceğe dair bir tahayyül düzlemine taşır.

Sonuç olarak *Mete*, kronolojik düzenle karakter gelişimini ve olay örgüsünü işlerken, akronik anlatımla tarihsel ve mitolojik bağlamlara referans verir. Bu ikili zaman kurgusu, eserin hem dramatik yapısını hem de ideolojik derinliğini sağlamlaştıran temel yapı taşıdır.

2.2.5. Dil ve Anlatım

Mete tiyatro oyununda dil, yalnızca iletişim aracı olarak değil; karakter inşası, duygu aktarımı, kültürel kodlama ve ideolojik inşa bakımından çok katmanlı bir yapı arz eder. Eserde kullanılan dilsel yapı, tarihsel bağlamla uyumlu, şiirsel ve epik anlatımı destekleyen zengin bir söylem alanı yaratır.

▪ ***Şiirsellik ve Epik Anlatım***

Oyun metni genelinde ağır basan şiirsellik, özellikle büyücü, askerler ve *Mete* gibi karakterlerin tiradlarında belirgindir. Dize yapısına yakınlık gösteren bu ifadeler, eserin epik anlatı formunu destekler. Özellikle askerlerin geçmiş zaferleri dille getirdiği bölümler, klasik destan geleneğiyle paralellik gösterir. Bu şiirsel üslup, duygusal yoğunluğu artırırken metne tarihsel bir derinlik ve estetik değer kazandırır.

▪ ***Retorik Etkiler ve Hitabet***

Eserde sıkça rastlanan retorik sorular, tekrarlanan ifadeler ve nidalar, hitabetin gücünü vurgular. *Mete*'nin kalabalıklara veya kendisine yönelttiği ifadeler, seyirci üzerinde hem duygusal hem de düşünsel bir etki yaratır. Bu özellik, karakterlerin düşüncelerini iç monolog düzeyinde seslendirmelerine olanak tanıırken, aynı zamanda seyircinin empati ve değerlendirme süreçlerini harekete geçirir.

▪ ***İdeolojik Söylemin Dili***

Dil, eserde yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda bir ideoloji taşıyıcısıdır. "Yurt babadan üstündür", "esaret ölüm demektir" gibi veciz ifadeler, milliyetçi tarih anlatısının tiyatral karşılıklarıdır. Bu yönüyle metin, dil üzerinden ideolojik bir bilinç aşılmasını amaçlar. Karakterler arasındaki dil farkları, ait oldukları sınıfsal, siyasal ve kültürel konumları da yansıtır.

▪ ***Kadim ve Modern Unsurların Harmanı***

Oyun, dilsel olarak da iki düzlemi birleştirir: kadim Türk mitolojisine ait motifler (örneğin kazan, dokuz sayısı, kehanet) ile modern birey psikolojisine dair ifadeler (iç çatışma, özgürlük arzusu) aynı anlatı içinde bütünleştirilir. Bu bağlamda dil hem tarihî hem de çağdaş bir perspektifin taşıyıcısıdır.

▪ ***Duygu Yoğunluğu ve İmgesel Zenginlik***

Anlatımda sıkça kullanılan metaforlar, simgeler ve benzetmeler aracılığıyla karakterlerin iç dünyaları sahneye taşınır. Bozkır, güneş, at, zincir gibi imgeler yalnızca fiziksel nesneler değil; aynı zamanda özgürlük, aidiyet, mücadele ve esaretin sembolleridir. Bu yönüyle anlatım, yalnızca bilgi değil, duygu ve değer aktarımına da hizmet eder.

Sonuç olarak *Mete* oyununda dil ve anlatım, klasik tragedya ve epik tiyatro öğelerini birleştiren çok katmanlı bir yapı oluşturur. Anlatım biçimi, karakter psikolojisini derinleştirirken aynı zamanda seyirciyi ideolojik ve estetik bir süreçte dâhil eder. Bu sayede metin, yalnızca izlenen değil, aynı zamanda hissedilen ve düşünsel olarak işlenen bir yapıya ulaşır.

2.3. İNKILAPÇOCUKLARI

İnkılap Çocukları, Cumhuriyet döneminin erken yıllarında kaleme alınmış, içerik ve biçim bakımından ideolojik yükü yüksek bir tiyatro metnidir. Eser, yurtdışında eğitim gören iki Türk gencinin –Turgut ve Gündüz– bir Avrupa şehrinde kaldıkları pansiyon odasında geçen diyalogları aracılığıyla, bireysel bir hasret duygusunu kolektif bir inkılap bilinciyle harmanlamaktadır. Manzum olarak kaleme alınan metin hem estetik hem de didaktik bir yapı sergilemektedir.

Metin, sürgün ya da eğitim amacıyla yurt dışında bulunan gençlerin "sıla" özlemini işlerken, bu bireysel duygu üzerinden bir milletin hafızasını, kırılma noktalarını ve yeniden doğuşunu sahneye taşır. Oyunun açılışında Gündüz'ün Marmara'ya benzettği Avrupa denizi, geçmişin ve aidiyetin içsel çağrışımı olarak

işlev görür. Turgut ise onu duygusal çöküntüden çıkaran, onu hatıradan ideolojik bilince taşıyan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu iki karakter, temsili düzeyde Cumhuriyet neslini simgeler: biri duygu, diğeri düşünce; biri hasret, diğeri ülkü taşıyıcısıdır.

Metin boyunca en sık karşılaşılan duygu, yurt özlemi ile iç içe geçmiş bir tarihle yüzleşme ve hesaplaşmadır. Osmanlı geçmişi, özellikle padişah rejimi sert bir dille eleştirilir. Sarayın halktan kopukluğu, köylünün horlanması, eğitimin baskılanması ve halkın kendi dilinden uzaklaştırılması, geçmişin “karanlık” yönleri olarak resmedilir. Bu eleştiriler üzerinden, Cumhuriyet devrimleri bir tür arınma ve yeniden doğuş olarak sunulur. Özellikle Nutuk’a yapılan atıflar, bu yeniden doğuşun ideolojik temelini oluşturur. Nutuk, yalnızca bir siyasi belge değil, adeta bir “iman metni” olarak konumlandırılır:

“Bu kitap, biliyorsun, Nutuk adlı eserd, Yeni din imanını bize bu eser verdi.”

Cumhuriyet ve Atatürk inkılapları, metinde epik bir anlatıyla taçlandırılır. Fabrika bacaları, demiryolları, Halkevleri, uçan çelik kuşlar gibi imgeler, modernleşmenin ve ilerlemenin sembolleri olarak işlenir. Turgut’un radyo üzerinden Fransızca yayınları kapatıp Ankara Radyosu’na geçmesi, dil meselesine dair sembolik bir duruş sergiler; bu, aynı zamanda kültürel bağımsızlığın ve kimlik bilincinin bir yansımasıdır. Atatürk’ün sesinin duyulmasıyla karakterler, mistik bir huşu içinde onun yol göstericiliğine teslim olurlar.

Final sahnesinde, iki karakterin içsel bir yeminle "mukaddes dava"ya kendilerini adanması, bireysel dönüşümün kolektif bir sorumluluğa evrilmesini simgeler. Bu sahne, Cumhuriyet gençliğinin inkılaplar karşısında duyduğu manevi borcun ifadesidir.

“Biz ki iki ok gibi atıldık Çankaya’dan.”

Sonuç olarak *İnkılap Çocukları*, bireysel bir sıra özlemini, toplumsal ve tarihsel bir bilince dönüştürerek sahneye taşır. Hem biçimsel olarak manzum yapısıyla hem de içeriksel olarak ideolojik duruşuyla, Cumhuriyet devriminin kültürel bir taşıyıcısıdır. Metin; geçmişin karanlığı ile yüzleşip, geleceğe yönelik bir ülkü etrafında kenetlenmenin, sadece bir politik söylem değil, aynı zamanda duygusal, estetik ve ahlaki bir sorumluluk olduğunun altını çizer. Bu yönüyle eser, Cumhuriyetçi tiyatrunun ilk dönem örneklerinden biri olarak incelenmeyi hak eder.

2.3.1. Olay Örgüsü

İnkılap Çocukları, klasik dramatik yapıdan sapmaksızın fakat güçlü bir ideolojik kurguyla inşa edilmiş, lineer ilerleyen bir sahne metnidir. Olay örgüsü, mekânsal olarak durağan (bir Avrupa şehrindeki pansiyon odasında), düşünsel olarak ise dinamik ve dönüşümcü bir zeminde gelişir. Eserin çatısı, beş temel dramatik aşamadan oluşur:

- ***Serim – Hasret ve Özlemle Başlayan Duygusal Açılım***

Oyun, yurtdışındaki iki Türk genci –Turgut ve Gündüz– arasında geçen bir diyalogla açılır. Karakterler, yabancı bir memlekette yaşadıkları içsel kırılmayı, sıla özlemi ve mekânsal yabancılık duygusuyla dile getirir. Gündüz’ün denize bakarak Marmara’yı hatırlamasıyla başlayan bu bölüm, bireysel özlemin evrensel bir vatan duygusuna dönüştüğü ilk evredir. Aynı zamanda seyirciye eserin duygusal eksenini sunar: gurbet, hatıra ve aidiyet.

- ***Yükselen Eylem – Geçmişle Yüzleşme ve Cumhuriyet Öncésinin Eleştirisi***

Gündüz’ün içsel sızısıyla başlayan duygu akışı, Turgut’un söylemleriyle tarihsel bir bilinç düzeyine taşınır. Osmanlı’nın son dönemine yönelik kapsamlı bir eleştiri dizgesi gelişir: saray-halk uçurumu, eğitimsizlik, fikir düşmanlığı, baskı ve geri kalmışlık gibi olgular tarihsel bir dramatizasyon içinde sunulur. Bu bölümde karakterler, yalnızca kişisel bir şikâyet dili kullanmaz; aynı zamanda toplumsal eleştirinin temsilcisine dönüşür. Geçmişin karanlığı, geleceğin aydınlanma ihtiyacını doğurur.

- ***Düğüm – Cumhuriyetle Gelen Aydınlanma ve Yeni İnsan Tipi***

Olay örgüsünün düğüm noktası, karakterlerin Nutuk üzerinden Atatürk’ün inkılaplarına yönelmeleriyle belirginleşir. Nutuk, yalnızca bir siyasal program değil, bir inanç ve yol gösterici olarak resmedilir. Bu aşamada metin, iki karakterin kişisel özlemlerini kolektif bir bilinç düzeyinde inkılap ülküsüyle bütünleştirir. Çankaya, sembolik bir merkez hâline gelir; yeni Türk insanının yönü oraya çevrilidir. Bu sahnede yer alan söylemler, inkılapların yarattığı sosyopolitik dönüşümün birey üzerindeki yansımalarını gösterir.

- ***Çözüm – Kararlılık, Yemin ve Dava Bilinci***

Metnin sonlarına doğru karakterler, içlerinde taşıdıkları inancı dışavurur ve açık bir şekilde mukaddes dava için ant içer. Bu noktada bireysel hissiyat kolektif sorumluluğa dönüşür. Turgut ve Gündüz, kendilerini bir “yaydan

fırlamış ok” gibi tanımlar. Bu imge, geri dönüşü olmayan bir misyona adanmışlığın göstergesidir. Karakterlerin kararlılığı, yalnızca ideolojik bir pozisyon değil, varoluşsal bir tercih olarak sunulur.

“Geri dönen bu yoldan anılsın kahpe diye.”

▪ **Sonuç – Radyo Sesiyle Somutlaşan Lider İdeali ve Milli Bütünlük**

Metnin final sahnesinde, Türk radyosundan Atatürk’ün sesi duyulur. Bu sahne, bütün düşünsel dönüşümün somutlaştığı ve dış dünyayla (Ankara’yla) birleştiği andır. Radyo, burada yalnızca bir teknoloji aracı değil, milli hafızanın sesli taşıyıcısıdır. Atatürk’ün sesinin duyulması, karakterlerde bir tür vecd hâli yaratır ve onları “ulusun sesiyle” birleştirir. Bu sahneyle bireysel hasret, kolektif aidiyete evrilmiş; inkılap ruhu sahne üzerinde hayat bulmuştur.

Eserin olay örgüsü, klasik dramatik yapının öğelerini içerirken, lineer bir vak’a dizisinden ziyade ideolojik ve düşünsel bir yükseliş eğrisi izler. Fiziksel anlamda bir çatışma ya da eylem olmasa da anlatı boyunca derinleşen zihinsel ve duygusal dönüşüm, bu metnin olay örgüsünü oluşturan temel yapıdır. Bu yönüyle eser, psikolojik-ideolojik bir dramatik örgüye sahiptir.

Sonuç olarak *İnkılap Çocukları*’nın olay örgüsü, bireysel aidiyetin inkılapçı bilinçle yoğrularak kolektif misyona dönüşmesini konu edinir. Metin, bir milletin küllerinden doğuşunu temsil eden iki bireyin dönüşümü üzerinden, geçmişin eleştirisini ve geleceğin tahayyülünü sahneye taşır. Dolayısıyla bu yapı, sadece bireylerin değil, bir ulusun tarihsel bilinçle yeniden var oluşunun dramatik temsidir.

2.3.2. Şahıs Kadrosu

İnkılap Çocukları, sınırlı bir şahıs kadrosuna sahip olmasına rağmen, karakterlerinin taşıdığı temsili derinlik ve ideolojik yük bakımından oldukça yoğun bir anlatı sunar. Eserde geçen karakterler, yalnızca bireysel kimlikleriyle değil, aynı zamanda temsil ettikleri tarihsel ve toplumsal ideolojilerle anlam kazanırlar. Bu bağlamda, karakterlerin işlevi hem dramatik hem de semboliktir.

▪ **Gündüz**

Gündüz, eserin başlangıcında yoğun bir memleket özlemi içinde olan, iç dünyasında geçmişin izlerini taşıyan duygusal bir karakter olarak görünür. Denize bakarak Marmara’yı hatırlaması, onun fiziksel uzaklıktan doğan ruhsal yarasını gözler önüne serer. Ancak Gündüz sadece nostaljik bir özlemle sınırlı

değildir. Duygularını, Cumhuriyet ideolojisiyle yeniden şekillendiren, bireysel aidiyetten toplumsal ölküye geçiş yapan dönüşümsel bir figürdür. Özellikle Nutuk'a ve Atatürk'e duyduğu inançla, karakterinin entelektüel derinliği belirginleşir.

Gündüz'ün temel işlevi, izleyicinin/okuyucunun duygusal düzeyde özdeşleşebileceği bir aktarıcı olmaktır. O, geçmişin acıları ile geleceğin umutları arasında bir köprü işlevi görür.

- ***Turgut***

Turgut, metindeki rasyonel denge unsurudur. Gündüz'ün duygusal dalgalanmaları karşısında sarsılmaz bir ideolojik duruş sergiler. Cumhuriyet kazanımlarının savunucusu, geçmişin hatalarına karşı tarihsel bir muhasebe bilincinin taşıyıcısıdır. Turgut'un söylemleri, yalnızca kişisel bir kanaat değil; adeta bir Cumhuriyet neslinin vicdanı olarak işlev görür.

Turgut'un karakteri aynı zamanda, Mustafa Kemal Atatürk'ün "fikri hür, vicdanı hür, irfanı hür" gençlik idealinin dramatik temsilidir. Sahnedeki varlığı, inkılap fikrinin içselleştirilmiş hâlidir. Gündüz'ün gelişim çizgisini de yönlendiren aktör konumundadır; onun duygusal tepkilerini ideolojik olgunluğa taşır.

- ***Radyo (Sembolik Karakter)***

Her ne kadar fiziksel bir karakter olmasa da radyo metin içerisinde ses veren, yön gösteren ve sahneyi duygusal olarak bağlayan bir unsur hâline gelir. Fransızca yayın yapan yabancı radyo, yabancılaşmayı ve Batı karşısındaki kültürel mesafeyi simgelerken, Türkçe yayın yapan Ankara Radyosu, milli kimliği, ses birliğini ve ortak ideali temsil eder. Radyo üzerinden gelen Atatürk'ün sesi, eserin doruk noktasını oluşturur ve karakterlerin zihinsel ve duygusal bütünlüğünü tamamlar.

Bu bağlamda radyo, sadece teknik bir cihaz değil, Cumhuriyet rejiminin sesli ideolojik aracı olarak konumlandırılır. Hem geçmişi kapatan hem de yeni bir çağın kapısını aralayan sembolik bir eylem düzlemi oluşturur.

- ***Atatürk (Sahne dışı ama belirleyici karakter)***

Atatürk, fiziksel olarak sahnede yer almaz; ancak metnin her anında onun varlığı hissedilir. Nutuk'un gönderimiyle düşünsel, Ankara Radyosu'yla işitsel düzlemde, karakterlerin dilinde ise manevi düzeyde hep oradadır. Onun sesini

duymak, karakterler için hem bir arınma hem de bir yön bulmadır. Bu haliyle Atatürk, klasik tiyatrodaki “Tanrısal güce denk gelen, sahne dışı ama belirleyici bir otorite karakteridir.

Tablo 2.3.1. İnkılap Çocukları Toparlayıcı Değerlendirme

Karakter	Temsil Ettikleri	Rolü
Gündüz	Duygu, özlem, bireysel uyanış	Dönüşen birey, duyarlılığı temsil eder
Turgut	Akıl, kararlılık, ideolojik liderlik	Sabit fikirli devrimci, yönlendirici
Radyo	Kültürel bağ, ulusal ses	Sembolik araç, ideolojik kanal
Atatürk	Kurtuluş, umut, ulusal birlik	Sahnede olmayan ama mutlak otorite

Sonuç olarak *İnkılap Çocuklarının* şahıs kadrosu, klasik anlamda çok sayıda karaktere dayanmaz; ancak az sayıda figürle çok katmanlı ideolojik, duygusal ve tarihsel bir derinlik yaratır. Her karakter, yalnızca bireysel değil, aynı zamanda sosyopolitik bir temsile sahiptir. Bu yönüyle eserin şahıs kadrosu, Cumhuriyet’in ilk kuşağının ruh hâlini, dönüşümünü ve sorumluluğunu sahneye taşıyan güçlü simgesel yükler barındırır.

2.3.3. Mekân

İnkılap Çocukları adlı manzum tiyatro metninde mekân, salt fiziksel bir arka plan sunmakla kalmaz; aynı zamanda tematik katmanların ve ideolojik dönüşümün taşıyıcısı olan sembolik bir çerçeveye dönüşür. Sahne tasviri yalnızca bir “pansiyon odası” olarak verilse de bu sade mekân, bireysel iç yolculukların ve kolektif hafızanın yoğunlaştığı bir düşünsel uzam işlevi görür.

▪ *Mekânın Fiziksel Tanımı ve Sahne Kurgusu*

Metnin açılışında sahne, “Herhangi bir Avrupa şehrinde, denize bakan mütevazı bir pansiyon odası” olarak betimlenmiştir. Odada “basit eşyalar”, “bir radyo cihazı” ve “duvarda bir Türk bayrağı” bulunur. Bu üç unsur –yani sadelik, teknoloji ve ulusal sembol– bir arada ele alındığında, mekânın çok boyutlu işlevi belirginleşir. Sadeliği, karakterlerin maddi zenginliğe değil, fıkırsel donanımına sahip bireyler olduğunu simgeler. Radyo, zaman-mekân sınırlarını aşan bir ses köprüsü olarak, yurttan gelen haberlerin, inkılap sesinin taşıyıcısıdır. Bayrak,

mekânda fiziksel olarak var olan ama aslında karakterlerin ruhsal bağılıklarının bir dışavurumu olan en güçlü semboldür.

Bu yönüyle mekân, millî kimliğin ve yurda aidiyet duygusunun, fiziksel coğrafyadan kopulmuş olsa dahi bireyin benliğinde taşınabileceğini göstermektedir.

▪ ***Dış Mekânın İçselleştirilmesi: Avrupa Kenti ve “Gurbet”***

Mekânın Avrupa’da konumlandırılmış olması tesadüf değildir. Bu tercihle yazar, hem tarihsel bir arka plan (1930’larda yurtdışına gönderilen öğrenciler) hem de dramatik bir karşıtlık kurar: yabancı bir uygarlık merkezi ile yurt özlemi içinde yanan bir ruhun karşı karşıya gelişi. Denize bakan bu yabancı şehir, Gündüz’ün iç dünyasında Marmara’ya dönüşür; deniz, özlemle eşleşen bir metafora dönüşür:

“Marmara’ya benzettim karşımdaki engini...”

Bu dönüşüm, mekânın yalnızca fiziksel değil, psikolojik olarak da karakterler tarafından dönüştürüldüğünü ve yeniden anlamlandırıldığını gösterir. Avrupa’nın kozmopolit sokakları bile, Gündüz ve Turgut’un gözünde yaban ve soğuk kalır. Onlara huzur veren şey, odadaki bayrak, radyo ve kendi aralarındaki diyalogdur.

▪ ***İç Mekânın Sembolizmi: Fikrin ve Ülkünün Toplanma Noktası***

Pansiyon odası, aynı zamanda iki farklı bireyin (Gündüz – duygusal, Turgut – düşünsel) fikirlerinin kesiştiği bir ideolojik birlik mekânıdır. Fiziksel sınırlılığına karşın, bu küçük alan içinde geçmiş (Osmanlı dönemi), şimdi (Cumhuriyet inkılapları) ve gelecek (umut edilen ülkü toplumu) bir arada var olur. Bu bağlamda oda, zamanlar arası geçişi mümkün kılan metaforik bir zihinsel laboratuvar gibidir. Dış dünya ile tek bağlantı radyo olsa da asıl iletişim onların fikrinsel birleşiminde ve iç dünyalarında gerçekleşir.

▪ ***Sahne Mekânı Olarak Radyo: Sesin ve İdeolojinin Sınır Aşan Temsili***

Radyo, sahne dekorunda sıradan bir obje olarak yer alsa da, dramatik yapı içinde özel bir işlev yüklenmiştir. Fransızca yayın yapan yabancı radyo, kültürel yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin simgesi olarak değerlendirilirken; Ankara Radyosu’ndan gelen Türkçe ses, ulusal birlikteliği ve inkılap ruhunu pekiştirir. Atatürk’ün sesiyle mekânın sınırları aşılar, pansiyon odası adeta Çankaya’ya, oradan tüm yurda açılan bir sahneye dönüşür.

▪ ***Mekânın Zamansal Katmanları***

Fiziksel mekân, karakterlerin anıları ve düşünceleriyle iç içe geçerek zamanlar arası bir geçit oluşturur. Erzurum'un dağlarından Çorum'un bağlarına, Osmanlı saraylarından Halkevleri 'ne uzanan bu anlatı, mekânın tarihsel bir derinlik kazanmasına neden olur. Yani pansiyon odası, bir zamanların karanlığını da devrimle gelen aydınlığı da aynı anda içinde taşır. Bu durum, mekânın tarihsel bilincin sahnesine dönüştüğünü gösterir.

Sonuç olarak *İnkılap Çocukları*'ndaki mekân, geleneksel anlamda bir “olay sahnesi” olmaktan öteye geçer. Oda hem bireysel dönüşümün hem de ulusal dirilişin düşünsel merkezi hâline gelir. Sınırlı bir fiziksel alan, geniş bir ideolojik evrene kapı aralar. Bu yönüyle mekân, sadece dekoratif değil, anlam yüklü bir varlıktır. Aidiyet, bellek ve ideoloji gibi temalar, bu mekânın dokusunda işlenmiştir. Eserde mekânın özgünlüğü, onun karakterlerle birlikte düşünsel bir yolculuğa çıkabilme esnekliğinde ve içeriğe eşlik eden sembolik gücündedir.

2.3.4. Zaman

Tiyatro metinlerinde zaman, yalnızca olayların geçtiği kronolojik çerçeveyi tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda anlatının ideolojik, estetik ve tematik derinliğini biçimlendiren belirleyici bir öğedir. *İnkılap Çocukları* adlı manzum tiyatrodaki zaman, geleneksel dramatik yapıların dışına taşan çok katmanlı bir işleve sahiptir. Bu eserde zaman, üç düzeyde —anlatı zamanı, tarihsel zaman ve ideolojik zaman— yapılandırılmıştır. Her katman, eserin dünya görüşüyle doğrudan ilişkilidir.

▪ **Anlatı Zamanı**

Eserin dış çerçevesinde, tek bir sahnede geçen kısa bir sürelik “şimdi” anlatılır: Avrupa'daki bir pansiyon odasında, iki gencin yaptığı bir konuşma. Görünürde olaylar, zaman bakımından dar bir aralığa sıkışmıştır. Bu yönüyle tiyatro metni, “birlik ilkesi”ne (zaman-mekân-eylem birliği) büyük ölçüde bağlıdır.

Ancak bu kısa süreli sahne, karakterlerin anıları, özlemleri ve tarihsel göndermeleri sayesinde içeriğinde zamansal genişlemeler yaratır. Böylece dramatik olarak kısa süren bir sahne, anlatısal olarak yüzyılları içine alan bir zihinsel zaman derinliği kazanır.

▪ **Tarihsel Zaman**

Metnin merkezinde, Osmanlı geçmişiyle yüzleşme ve Cumhuriyet'le gelen dönüşüm vardır. Bu bağlamda zaman, yalnızca kronolojik bir akış değil;

ideolojik bir hesaplaşma alanıdır. Karakterler, geçmiş yüzyıllarda yaşanan sosyal adaletsizlikleri, cehaleti, saray-halk ayrımını tarihsel bir sorgulamayla dile getirir:

“Sarayların yüzünden kızıl maskeyi atsa...”

Bu eleştiriler, geçmişin sabit bir zaman dilimi değil, sürekli olarak bugüne etki eden bir tarihsel yük olduğunu gösterir. Metnin bu katmanında zaman, bir ağırlık olarak geçmişin gölgesiyle sahnededir.

Buna karşılık, Cumhuriyet’in kazanımları ve geleceğe dair umutlar da zamanın ilerleyici ve kurucu yönünü temsil eder. Fabrikaların yükseldiği, Halkevlerinin açıldığı, çelik kuşların uçtuğu bir Türkiye hayali çizilir. Bu, karakterlerin sadece geçmişi değerlendirmekle kalmayıp, geleceği de bilinçli bir biçimde kurguladıklarını gösterir. Bu açıdan metin, zaman kavramını bir ideolojik yön gösterici olarak işler.

■ ***İdeolojik Zaman***

İnkılap Çocukları, klasik zaman algısından farklı olarak zamanın sadece geçip giden bir akış olmadığını, aksine bireyin ve toplumun zihinsel dönüşümünü yansıtan dinamik bir ideolojik araç olduğunu gösterir. Turgut’un şu ifadeleri zamanın bu işlevini açıklar niteliktedir:

“Biz artık bilmiyoruz mesafe ne, zaman ne...”

Bu söylem, Cumhuriyet neslinin zamanla kurduğu ilişkiyi tanımlar: Geçmişin zincirlerinden kopmuş, geleceğin inşasında zamanı bir araç olarak kullanan devrimci bir bilinç. Buradaki zaman ne yalnızca bir saat ne de bir takvimdir; bir milletin yeniden doğuşunu ve kendini inşa edişini gösteren tarihsel bir seferberliktir.

■ ***Zamanın Sembolleşmesi***

Metnin son sahnesinde geçen radyo yayınları, zamanın mekânlar arasında nasıl taşındığını somutlaştırır. Fransızca yayın, Batı’nın zamanına; Ankara Radyosu’ndan gelen Atatürk’ün sesi ise Türkiye’nin tarihsel kesitine işaret eder. Radyo aracılığıyla mekânlar gibi zamanlar da eşzamanlı olarak sahnede varlık kazanır. Bu, tiyatrodaki zamanın yalnızca içsel değil, aynı zamanda duyumsal ve teknolojik olarak da aktarılabilirdiğini ortaya koyar.

■ ***Zamanın Psikolojik Boyutu***

Gündüz'ün ve Turgut'un konuşmalarında zaman, sadece geçmiş ve gelecek eksenli değil, aynı zamanda kişisel bir bekleyiş, sabır ve umut çerçevesinde ele alınır. “Bir yıl kaldı, mektebin bitmesine...” ifadesiyle, eğitimlerini tamamlayıp yurda dönmeyi sabırsızlıkla bekleyen iki gencin psikolojik zaman algısı sahnelenir. Buradaki zaman, saatle ya da takvimle ölçülen değil; bir ideali gerçekleştirmeye ayarlı içsel bir zamandır.

Sonuç olarak *İnkılap Çocukları*ndaki zaman, düz çizgisel bir ilerleyişten ziyade, geçmişin sorgulandığı, şimdinin yaşandığı ve geleceğin tahayyül edildiği çok katmanlı bir ideolojik zaman ağı biçiminde kurgulanmıştır. Zaman, bu metinde sadece bir fon değil; bireyin bilinç dönüşümünü, milletin tarihsel kırılmalarını ve inkılaplar yoluyla yeniden inşa edilen bir toplumsal belleği sahnede taşıyan temel kurucu öğedir. Bu yönüyle eser, zamanı hem psikolojik hem politik hem de dramatik düzlemde yeniden tanımlar.

2.3.5. Dil ve Anlatım

İnkılap Çocukları, yalnızca içerdiği ideolojik mesajlarla değil, aynı zamanda bu mesajları aktarmakta kullandığı estetik ve işlevsel dil kurgusuyla da dikkate değer bir yapı ortaya koyar. Eserin dili, dönemin siyasal-toplumsal atmosferine uygun biçimde şekillendirilmiş; anlatımı ise hem bireysel duyguları hem de toplumsal bilinçlenmeyi içeren çok katmanlı bir söylem inşa etmiştir.

▪ *Manzum Anlatım*

Eserin baştan sona manzum (şiirsel) bir biçimde yazılmış olması, metne lirik bir tını ve ritmik bir yapı kazandırır. Bu özellik, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda içerikteki duygusal yoğunluğun taşınmasına hizmet eden anlatım stratejisidir. Mısra düzeni ve ahenkli söyleyiş, metnin hafızada kalıcılığını arttırırken; ideolojik söylemin didaktik etkisini yumuşatarak estetikle bütünleştirir.

Manzum yapı aynı zamanda karakterlerin düşünce akışını daha dramatik ve vurgulu biçimde sunar. Örneğin; Gündüz'ün sıra özlemi ya da Turgut'un inkılap vurguları, düz yazıyla ifade edilse kuru ve sloganik kalabileceken, şiirsel söyleyişle derinlik ve duygu kazanır.

▪ *Sade, Yalın ve Etkili Türkçe*

Metinde kullanılan dil, dönemin Türk Dil Devrimi'nden etkilenmiş biçimde ağdalı Osmanlıcadan uzak, sade ve anlaşılır bir Türkçeye örülmüştür. Bu sadeleşme tercihi yalnızca biçimsel değil, ideolojik bir bilinçle yapılmıştır: halkın anlayabileceği bir dille konuşmak, halkla bütünleşmenin ön koşulu olarak görülür.

“Biz ki iki ok gibi atıldık Çankaya’dan.” dizesi, son derece yalın bir ifade ile derin bir ideolojik göndermeyi birleştirir. Bu tür cümleler, dönemin “halk için sanat” anlayışıyla da örtüşür niteliktedir.

▪ ***Duygusal-Tinsel Yoğunluk ile İdeolojik Söylem Dengesi***

Metnin dilinde dikkat çeken bir diğer boyut, duygusal yoğunluk ile düşünsel söylemin dengeli harmanlanmasıdır. Gündüz karakteri üzerinden kurulan nostaljik ve hüznü anlatım, Turgut’un daha disiplinli ve rasyonel söylemleriyle dengelenir. Böylece metin, yalnızca duyguya dayalı bir ağıt ya da yalnızca ideoloji yüklü bir bildiri olmaktan çıkar; ikisini birlikte taşıyan çok sesli bir anlatı kurar.

Bu anlatım biçimi, tiyatrodaki karakterler arası anlam derinliği oluşturmanın yanı sıra, izleyiciyi duygusal düzlemde etkileyerek fikirsel katılımı tetikleyen bir araç olarak işlev görür.

▪ ***Sembolizm ve Metaforik Dil***

Metinde kullanılan dil, yalnızca doğrudan anlatıma yaslanmaz; aksine sıklıkla metafor, simge ve mecazlarla derinleştirilir. Bu sembolik anlatım hem soyut kavramların somutlaştırılmasını sağlar hem de şiirsel anlatımı güçlendirir.

Örnekler;

- “Bir yıl değil, yüz yıl süren gece”: Osmanlı’nın son dönemini metaforik olarak tanımlar.
- “Yaydan çıkan ok”: Karakterlerin inkılap yolundaki dönüşü olmayan bağlılıklarını simgeler.
- “Radyo”: Teknolojik bir nesne olmanın ötesinde, millî sesin taşıyıcısı ve ideolojik bir bağ kurucu işlevi görür.

Bu tür metaforlar, anlatımı basit bir bildiriden ayırarak düşünsel zenginlik kazandırır.

▪ ***Hitabet Gücü ve Retorik Yapılar***

Eserde, özellikle Turgut'un söylemlerinde dikkat çeken bir retorik özellik vardır. Sorular, tekrarlar, üçlemeler, emir kipleri gibi dilsel araçlarla oluşturulan bu hitabet tarzı, metnin ikna edici ve yönlendirici gücünü artırır.

“Zararın neresinden dönülse yine kârdır,

Mademki gönlümüzde bu sönmez ateş vardır...”

Bu tür yapılar, yalnızca tiyatro karakterinin değil, bir konuşmacının ya da bir kuşağın sözcüsünün dilidir. Böylece metin, yalnızca sahnede değil, toplum düzeyinde de yankı uyandırma amacı taşır.

▪ ***Ulusal Ses ile Evrensel Duyarlılığın Buluşması***

Anlatımda baskın olan “biz” dili, karakterlerin şahsında kolektif bir ulusu konuşturur. Ancak kullanılan imgeler –ana, kardeş, gözyaşı, dağ, deniz, gurbet gibi– evrensel insani duygularla da örtüşür. Bu yönüyle dil, millî ruhla evrensel duygunun kesişim noktasında konumlanır.

Sonuç olarak *İnkılap Çocuklarının* dili, biçimsel olarak lirik ve ahenkli; içerik olarak ise ideolojik, milli ve dönüştürücü bir özellik taşır. Anlatımda sade Türkçeye yönelme, bilinçli bir kültürel duruşun göstergesidir. Manzum yapı, metnin estetik boyutunu derinleştirirken; semboller ve retorik figürler, anlatımı yalnızca duygusal değil, aynı zamanda düşünsel bir düzleme taşır. Böylece eser, dil ve anlatım yönünden hem estetik kaygıyı hem de politik mesajı başarılı biçimde bir araya getirerek Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun örnek metinlerinden biri olma niteliği kazanır.

2.4. BEŞ DEVİR

Beş Devir Tiyatrosu, Türk tiyatrosunun Cumhuriyet dönemi ideolojisini sahneye taşıyan en güçlü metinlerinden biridir. Beş ayrı tarihsel kesiti ardışık tablolar hâlinde sunan bu eser, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden Türkiye Cumhuriyeti'nin doğuşuna kadar geçen süreci hem bireylerin yaşantısı hem de kolektif bir millet bilinci üzerinden işler. Eser, dramatik kurgunun sınırlarını aşarak bir tür tarihsel panorama sunar ve milli mücadelenin meşruiyetini temellendiren güçlü bir kültürel anlatıya dönüşür.

Tiyatro, beş ayrı dönem üzerinden ilerler: İstibdat Devri, Balkan Harbi, Birinci Dünya Savaşı, İstiklâl Savaşı ve Cumhuriyet. Her tablo, tarihî bir kırılmayı temsil eder ve sahneye çıkan karakterler o dönemin ruhunu taşır. İlk tabloda Namık Kemal'in şiirleri etrafında bir araya gelmiş dört gencin karanlık bir bodrumda fikir üretmeleriyle

başlarız. Bu sahne, aydınlanma düşüncesinin doğduğu yer olur. “Vatan” kavramı bu gençlerin zihninde soyut bir idealden somut bir mücadele gerekçesine dönüşmektedir. Şiirle eylem arasında bir bağ kurulur ve estetik olan, politik olanla birleşir. Ancak bu idealizm içinde bir figür öne çıkar: Ferhat. O, korkuya teslim olan, devleti kutsayan ve sonradan hainliğe dönüşecek bir teslimiyeti simgeler. Bu karakter, ilerleyen tabloların ideolojik çözümlemesi açısından oldukça önemlidir; çünkü Cumhuriyet’in kurucu aktörleri, bu tip teslimiyet figürleriyle hesaplaşarak var olurlar.

İkinci tabloda sahne Edirne’ye taşınır. Balkan Harbi, Türk milletinin devlet tarafından kaderine terk edildiği bir kırılma noktası olarak resmedilir. Sahne düzeni, yoksulluk, açlık ve ihanet imgeleriyle doludur. Sinan’ın camisine yas tutturulur, minareler ağıt yakar. Bu tabloda padişah ve saray rejimi açıkça suçlanır. Ordu başarısızlığının nedeni olarak sadece düşman değil, kendi içimizdeki yönetim zaafı gösterilir. Böylece "düşman" artık sadece dışsal bir varlık değildir; içerideki gaflet, dalalet ve ihanet de aynı ölçüde tehlikelidir. Bu tablo, aynı zamanda Osmanlı bürokrasisine ve ordusuna duyulan güvenin kırılma anıdır.

Üçüncü tablo olan Büyük Harp sahnesi, bu kez coğrafi olarak iyice uzak bir yerde, Galiçya’da geçer. Burada savaşın nedenleri belirsizleşmiş, ölüm kutsallığını yitirmiştir. Mehmetçik artık nerede, ne için savaştığını bilmeyen bir figürdür. Bu yönüyle Büyük Harp sahnesi, millî bir bilinçten kopuşun ve emperyal güçlere hizmet etmenin trajik göstergesidir. Türk askeri, yabancı topraklarda, yabancı kumandanların emri altında ölmektedir. Şinasi ve Ahmet gibi karakterler bu tablo boyunca hayal kırıklığı içindedirler; idealizm yerini büyük bir sorgulamaya bırakır. Bu, Cumhuriyet öncesi son büyük çöküşün psikolojik atmosferidir. Ve yine Ferhat gibi karakterler, bu çözüntüye teslim olmuş, kişisel çıkarı için millî davayı terk etmiş kimseleri temsil eder.

Dördüncü tablo, İstiklâl Savaşı’na ayrılmıştır. Bu sahne artık bir yükselişin ve yeniden doğuşun başlangıcıdır. Anadolu köylüsü, kadınlar ve yaşlılar sahneye alınarak millî direnişin halk temelli karakteri vurgulanır. Köyün yakılması, kız çocuklarının kaçırılması, ocakların sönmesi ve buna karşı Anadolu’nun “bizden!” diye haykırarak kurtarıcılarını tanıması, bu sahnenin dramatik gücünü belirler. İnkılabın öncüsü olarak gelen kahraman açıkça adlandırılmaz; ancak metnin tamamında “O” diye anılan figürün Mustafa Kemal Atatürk olduğu açıktır. Bu anonimleştirme ve kutsallaştırma yöntemi, lider kültürünün edebî düzlemde inşa edilme biçimidir. O’nun gelişi, bir

peygamberin gelişiyle özdeşleştirilir; bu, metaforik bir dille Cumhuriyet'in ilahi adaletin tecellisi olduğu fikrini yerleştirir.

Son tablo ise Cumhuriyet'tir. Sahne artık bir laboratuvardır; mekân değişmiş, zindan ve cephe sahneleri yerini bilim, üretim ve yenilik odaklı bir çalışma ortamına bırakmıştır. şinasi bu kez mikroskop başında bir bilim insanıdır. Ferhat tekrar sahneye çıkar ama bu kez geçmişinden arınma arzusuyla gelmiştir. şinasi onu affeder ve içe alır. Bu, Cumhuriyet'in yalnızca dışmanı yenmekle kalmadığını, toplumu da yeniden inşa ettiğini gösterir. Affedicilik, dönüşüm ve üretim bu sahnede temel kavramlardır. Sanatçı, asker, bilim insanı ve işçi figürleri üzerinden yeni bir toplumsal tipoloji çizilir. Cumhuriyet artık yalnızca bir siyasi rejim değil, kültürel ve ahlaki bir dönüşüm alanıdır. Buradaki anlatı, modernleşmenin sadece teknik değil, aynı zamanda etik bir boyutu olduğunu da vurgular.

Toparlamak gerekirse, *Beş Devir Tiyatrosu*, tarihsel anlatının sahneye birleştiği, ideolojik temsillerin ise karakterler üzerinden vücut bulduğu bir metindir. Eserde dramatik yapı klasik anlamda değil, didaktik ve panoramik bir anlayışla örülmüştür. Anlatının nihai amacı, Cumhuriyet'in tarihsel bir zorunluluk olduğunu göstermek, halkın bu sürece nasıl katıldığını açıklamak ve yeni bir “millî bilinç” inşa etmektir. Tüm sahneler, Atatürk figürünün yokluğuyla başlar, varlığuyla sonlanır. Bu bakımdan metin, Atatürk'ün tarih içindeki yeri üzerine yazılmış şiirsel ve sahnesel bir “destan” olarak okunabilir.

Tablo 2.4.1. Beş Devir Tiyatrosu Dönemleri

Temsil Ettiği Dönem	Sembolü	Özeti
İstibdat Devri	Zindan	Genç aydınların uyanışı ve Jön Türk atmosferi. Namık Kemal'in etkisiyle vatan bilincinin doğuşu.
Balkan Harbi	Edirne	Türk milletinin ihmal edilen ama kanla savunulan topraklar uğruna çektiği acılar. Saraya eleştiri serttir.
Büyük Harp (I. Dünya Savaşı)	Galiçya Cephesi	Anlamı belirsiz bir savaşta perişan Türk askerleri. Anadolu'dan kopan gençler, yersiz şehitlikler.
İstiklal Savaşı	Anadolu Köyü	Kadınların, iştiyarların acısı ve umut bekleyişi. “Bizden! Bizim ordudan!” temasıyla Kurtuluş'un ruhu.
Cumhuriyet	Laboratuvar	Bilim, emek, üretim ve yaratıcı sanatın sahnede vücut bulduğu aydınlık bir final. İnkılapların meyvesi.

2.4.1. Olay Örgüsü

Nayır'ın *Beş Devir* adlı tiyatro eseri, klasik dramatik yapının beş temel aşaması olan serim, yükselen eylem, doruk noktası, düşen eylem ve çözüm çerçevesinde kurgulanmıştır. Oyun, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş sürecinden başlayarak Cumhuriyet'in kuruluşuna uzanan geniş bir zaman dilimini kapsar. Tarihî olaylar ile bireysel çatışmaları iç içe geçirerek yalnızca dört gencin yaşam öyküsünü değil, aynı zamanda bir milletin bağımsızlık ve yenilenme mücadelesini de sahneye taşır. Aşağıda, oyunun olay örgüsü bu yapıya uygun biçimde ayrıntılı olarak incelenmiştir:

▪ *Serim*

Oyun, II. Abdülhamid döneminde, istibdat rejiminin baskıcı atmosferi altında geçen karanlık bir bodrumda başlar. Şinasi, Ahmet, Şakir ve Ferhat adlı dört genç, yasaklı kitaplar eşliğinde özgürlük ve vatanseverlik üzerine konuşmaktadır. Namık Kemal'in dizeleri onların fikir dünyasını besler, düşünsel uyanışa öncülük eder. Bu sahne, edebiyatın ve sanatın, toplumsal özgürlük arzusunu nasıl ateşlediğini göstererek oyunun temel temasını kurar. Ancak bu aydınlık düşünsel atmosfer, henüz başlarda seyirciye sarsıcı bir kırılma noktası olacağının sinyalini verir.

▪ *Yükselen Eylem*

Gençlerin özgürlük ve vatan sevgisiyle beslenen sohbetleri, Ferhat'ın hafiyelik yaptığı ve arkadaşlarını ihbar ettiği gerçeğinin ortaya çıkmasıyla bölünür. Polis baskını sahnesi, dönemin korku rejiminin insan ilişkilerini nasıl çürüttüğünü gözler önüne serer. Ardından Balkan Harbi sırasında Edirne'deki sefalet ve askeri başarısızlık sahnelenir. Şinasi, Şakir ve Ahmet, ordunun yalnız bırakıldığını, milletin kaderine terk edildiğini dile getirir. Savaşın yenilgisi, halkta hayal kırıklığı ve kurtarıcı beklentisini güçlendirir. Bu aşamada çatışma giderek derinleşir, hem bireysel hem de toplumsal boyutta.

▪ *Doruk Noktası*

Galiçya cephesine taşınan üçüncü sahnede, Türk askerleri kendi toprakları dışında, başkalarının çıkarları uğruna savaşmaktadır. Bir Türk askerinin millî onurunu koruduğu için kurşuna dizilmek istenmesi, gerilimin en yüksek noktasını oluşturur. Subay Şinasi, verilen emre karşı çıkarak askeri kurtarır. Bu an, oyunun en güçlü dramatik çatışmasıdır; bireysel cesaret ile baskıcı otorite

arasındaki karşılaşma, Türk ulusal bilincinin cephe dışında da korunduğunu vurgular.

- ***Düşen Eylem***

Anadolu'daki yakılmış bir köy sahnesi, savaşın halk üzerindeki yıkıcı etkisini kadın ve yaşlı karakterlerin ağzından aktarır. Bu sırada, “bizden biri” olan Yüzbaşı Ahmet'in gelişi köylülerde coşkulu bir kurtuluş umudu uyandırır. Halk ile ordu arasında kurulan güven bağı, Millî Mücadele'nin temel dayanağı hâline gelir. Savaşın acı yüzünden doğan bu dayanışma, artık sonuca yaklaşan büyük toplumsal dönüşümün habercisidir.

- ***Çözüm***

Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda, sahne bir laboratuvar ortamına dönüşür. Şinasi bilim insanı olarak, Ahmet bürokrat, Şakir sanatçı kimliğiyle yeni dönemin temsilcileri hâline gelmiştir. Ferhat ise pişmanlıkla geri dönmüş, Şinasi tarafından affedilerek topluma kazandırılmıştır. Oyun, Cumhuriyet'in yalnızca askeri zaferlere değil; üretim, bilim, sanat, ahlak ve ortak inanç temellerine dayandığı mesajıyla sona erer. Mustafa Kemal'in adı geçmese de varlığı “O” zamiriyle sahnede hissedilir, finalde toplumsal iyimserlik hâkimdir.

Sonuç olarak *Beş Devir* Tiyatrosu, bireysel kaderler üzerinden kolektif bir kurtuluş anlatısı kurar. Olay örgüsü, karanlıktan aydınlığa, ihanetten kardeşliğe, teslimiyetten direnişe uzanan doğrusal bir yapıdadır. Her tablo bir tarihsel eşiği temsil eder; ancak nihai hedef, Cumhuriyet'in düşünsel, toplumsal ve etik temelini sahnede inşa etmektir. Bu yapı, eseri sadece bir oyun değil, aynı zamanda sahne üzerinde inşa edilmiş bir tarih felsefesi hâline getirir.

2.4.2. Şahıs Kadrosu

- ***Şinasi***

Oyunun beş tablosunda da yer alır ve değişimden etkilenmeyen nadir karakterlerdendir. İstibdat döneminde hürriyet mücadelesi veren bir genç olarak tanıtılır; Cumhuriyet döneminde ise bilim insanına dönüşür. Bu dönüşüm hem kişisel başarıyı hem de Türkiye'nin modernleşmesini temsil eder. Şinasi'nin sürekli akılcı ve kararlı duruşu, pozitivist Cumhuriyet aydınının arketipidir.

- ***Ahmet***

Ahmet, tabloda tabloya ilerleyen ve her defasında ülkenin savaş ve yıkım süreçlerinde aktif rol oynayan bir figürdür. Son tabloda, İstiklal Savaşı'nın kazanılmasında rol alan bir yüzbaşı olarak karşımıza çıkar. Cumhuriyet döneminde halkla iç içe, görev bilinciyle hareket eden bir devlet neferidir. Şinasi'nin teorik aklına karşılık, Ahmet sahada vücut bulan eylemdir.

▪ ***Şakir***

Şakir'in karakteri, oyunda sanat ve edebiyatın dönüştürücü etkisini yansıtır. Başlangıçta şiirler ve sloganlarla duygularını ifade ederken, son tabloda bir heykeltıraş olarak İnkılâp'ın anıtını yapmaktadır. Onun gelişimi, sanatın salt duygusallıktan ulusal hafızayı şekillendiren araçlara evrildiğini simgeler.

▪ ***Ferhat***

Ferhat, ilk tabloda arkadaşlarını ihbar ederek istibdat rejiminin en çürümüş yönünü temsil eder. Ancak finalde, pişman olmuş bir şekilde geri döner ve af diler. Bu dönüşüm, Cumhuriyet'in affediciliği ve toplumsal birliği önceleyen etik yaklaşımını gösterir. Aynı zamanda, eski düzenin yozlaşmış bireylerinin Cumhuriyet tarafından dönüştürülebileceğine dair bir umudu simgeler.

▪ ***Kadın (İhtiyar Kadın)***

Kadın karakter, Balkan Harbi'nden İstiklâl Savaşı'na kadar geçen süreçte evladını, yurdunu ve onurunu yitirmiştir. Ancak o hâlâ bekler: "O bir gün gelecek" der. Bu bekleyiş, Mustafa Kemal Atatürk'e yönelen kolektif halk inancını simgeler. Kadının konuşmaları, Anadolu halkının tarihsel acısını ve aynı zamanda sabrını temsil eder.

▪ ***İhtiyar (Hasan Dayı)***

İhtiyar karakteri, geçmişin tüm trajedilerine tanık olmuş bir halk hafızasıdır. Kadın gibi o da sürekli "Bizden! Bizim ordudan!" diyerek halkın nihayet kendinden bir liderle yeniden buluştuğu ana tanıklık eder. Sessiz ama derin anlam taşıyan bir figürdür.

▪ ***Birinci ve İkinci Mehmetçik***

Bu karakterler, sistematik olarak devletin savaş aygıtına dönüşmüş halkın çaresizliğini ve yurt sevgisini taşır. Özellikle İkinci Mehmetçik'in Avusturyalı askerlerle yaşadığı çatışma sahnesi, ulusal onurun evrensel değerlere karşı savunulmasını temsil eder.

▪ ***Zaptiyeler ve Zabit (İstibdat Dönemi)***

Bu figürler bireysel olarak işlevsiz görünse de kolektif baskı düzenini temsil ettiklerinden ideolojik olarak önemlidir. Gençlerin üstüne çöken ve susturmaya çalışan bir güç olarak karanlık dönemleri cisimleştirirler.

▪ ***Yüzbaşı Her Jozef ve Müttefik Askerler***

Türk askerine hakaret eden yabancı askerlerin karşısında duran Şinasi, millî gururun ve bağımsızlık arzusunun nasıl kökleştiğini gösterir. Bu karakterler sadece düşmanı değil, aynı zamanda işbirlikçi zihniyete karşı direnişi de meşrulaştırır.

Beş Devir Tiyatrosu'nun karakter yapısı, bireysel derinlikten ziyade toplumsal temsillere dayalıdır. Her karakter belli bir sınıfı, ideolojiyi ya da tarihsel momenti temsil eder. Bu yapı, eseri hem bir epik tiyatro hem de bir ideolojik metin düzlemine yerleştirir. Karakterler arasındaki dönüşümler (özellikle Ferhat) ise, Cumhuriyet'in kurucu ruhunun yalnızca bir iktidar değişimini değil, toplumsal bir ahlaki reformu da hedeflediğini gösterir.

Tablo 2.4.2. *Beş Devir* Tiyatrosu Şahıs Kadrosu – İdeolojik ve Anlatı İşlevleri

Karakter	Temsil Ettiği Değerler	Anlatıdaki İşlevi	Dönüşümü / Gelişimi
Şinasi	Aydınlanma, bilim, Cumhuriyet ideali	Epistemolojik rehber; pozitivist ve devrimci kimliğiyle öncü	İstibdat döneminden bilim insanına dönüşür
Ahmet	Askerî disiplin, vatanseverlik, halkla bütünleşen yönetici	Sahada mücadele eden figür; Cumhuriyet subayı	Genç idealistten modern subaya
Şakir	Sanat, duygusallık, estetik inkılâp	Sanatla halkı harekete geçiren güç	Şairlikten heykeltıraşlığa (anlatıdan somut üretime)
Ferhat	İhanet, bireysel çıkar, pişmanlık	Karanlık rejimle iş birliği yapan kişi; sonradan dönüşür	Hafiye iken affedilen işçiye dönüşür
Kadın	Anadolu halkı, analık, sabır, inanç	Savaşın mağduru ve geleceğe olan kolektif umudun sesi	Değişmez; süreklilik arz eden halk temsilidir
İhtiyar	Bellek, tanıklık, geleneksel direniş	Tarihsel şahit; halkın suskun ama sabırlı hafızası	Pasif figürden duygusal ortaklığa geçer
Birinci & İkinci Mehmetçik	Halk askeri, sadakat, fedakârlık	Emekçi halkın cephelerdeki yüzü; Cumhuriyet için verilen bedeller	Durağan semboller; ancak kolektif gücün ifadesi
Zaptiye ve Zabıt	Otoriter rejim, istibdatın kolluk gücü	Baskının aracı; istibdatın meşruiyetini sağlayan şiddet figürleri	Değişim göstermez; yıkılması gereken düzeni temsil eder

Müttefik Asker ve Yüzbaşı	İşgalci güçler, dışa bağımlılık	Bağımsızlık karşıtı güç; millî gururun sınındığı unsurlar	Karşı durulan ama etkisizleştirilen karakterlerdir
----------------------------------	---------------------------------	---	--

2.4.3. Mekân

Nayır'ın Beş Devir oyununda mekân, yalnızca sahneyi dolduran dekor unsurlarıyla sınırlı kalmaz; her bir tablo, dönemin tarihsel, ideolojik ve duygusal atmosferini yansıtan güçlü bir simgesel alan olarak işlev görür. İstibdat devrindeki karanlık ve penceresiz bodrum, hem Osmanlı'nın düşünsel baskısını hem de bu baskı içinde filizlenen zihinsel uyanışı temsil ederken; Balkan Harbi sahnesindeki yıkık Edirne, medeniyetin sınır kalesi ile çöküşün coğrafyası arasında sıkışmış bir melankoli mekânıdır. Büyük Harp 'teki soğuk ve yabancı Galiçya cephesi, askerlerin kimliksizleştirilmiş bir savaşta yüzleşmesini sahneye taşır. İstiklâl Savaşı'nda yanmış köy, hem ulusal acının somut zemini hem de kurtuluş umudunun toplandığı yer hâline gelir. Son olarak Cumhuriyet döneminin aydınlık laboratuvarı, geçmişin karanlık mekânlarına karşı bilimin, üretimin ve ahlâki yenilenmenin merkezi olarak konumlanır. Böylece *Beş Devir*'de mekân, tarihsel bilinç ve ideolojik dönüşümün sahnede görünür kılındığı temel dramatik öğelerden biri olur.

▪ *İstibdat Devrinde Mekân*

Zindanın fiziksel karanlığı, Osmanlı İstibdat rejiminin halkın düşünsel dünyasına uyguladığı baskının simgesidir. Bu mekân hem toplumsal körlüğü hem de entelektüel hapsi temsil eder. Aynı zamanda bir “uyanış mekânı”dır; gençler burada Namık Kemal'in şiirlerini okuyarak zihinsel özgürlüklerini kazanmaya başlarlar. Bu sahne, özgürlüğün düşünsel bir eylem olarak doğduğunu ve ilk kıvılcımın karanlık mekânlarda yandığını gösterir. Zindan burada sadece zulmün değil, ideolojik doğumun da sahnesidir.

▪ *Balkan Harbi'nde Mekân*

Mekân, çöküşün ve çözülmenin coğrafyasıdır. Edirne hem bir sınır kentidir hem de medeniyetin en ileri karakolu. Camii silüetiyle birlikte İslamî geçmişin; yıkılmış çevresiyle ise Osmanlı'nın tükenişinin metaforudur. Bu sahnede mekân, hem kutsal geçmiş (Sinan'ın mirası) hem de yitirilmiş onur arasında bir melankoli düzlemi yaratır. Bu sahneye yazar, “büyük Osmanlı mirasının fiziksel kalıntıları içinde geleceği olmayan bir geçmişin ağırlığını” vurgular.

▪ *Büyük Harp'te Mekân*

Bu mekân, “yitirilmiş yön” duygusunun sahnesidir. Askerler nerede olduklarını, ne için savaştıklarını bilmezler. Türk askerinin ulusal olmayan bir savaşta kullanılması, mekânın kimliksizleştirici niteliğini ön plana çıkarır. Şinasi'nin “dönüş umudu silinmiş gözler” diyerek tanımladığı asker, mekânla birlikte içsel bir boşluğu da temsil eder. Galiçya Cephesi, bir anlamda imparatorluğun çöküşünün coğrafi izdüşümüdür; mekânla aidiyet arasındaki bağ kopmuş, asker yalnızlaşmıştır.

▪ ***İstiklâl Savaşı'nda Mekân***

Köy, ulusal acının somut zeminidir. Tüm tabakalarıyla halkın felaketi bu mekânda simgelenir. Fakat bu aynı zamanda kurtuluş beklentisinin mekânıdır. Kadın ve ihtiyar figürleri burada bir “*millet duası*”nı dillendirir. Bu sahne, mekânın pasif bir alan değil; toplumsal belleğin ve bekleyişin evi olduğunu ortaya koyar. Mekân, umutla trajedinin birlikte var olduğu bir “varoluş düzlemidir.”

▪ ***Cumhuriyet Dönemi Mekânı***

Modernleşmenin, aklın ve bilimin kurumsallaştığı mekândır. Laboratuvar, geçmişin karanlık mekânlarına tezat olarak aydınlık, üretken ve disiplinli bir geleceği simgeler. Ferhat'ın bu mekânda affedilmesi, Cumhuriyet'in sadece mekân değil insanı da dönüştürdüğünü gösterir. Laboratuvar, Cumhuriyet'in akıl merkezli inkılâp paradigmasının somutlaştığı mekândır. Artık kurtuluş, cephede değil; bilimde ve üretimdedir. Aynı zamanda mekân, etik bir yeniden doğuş alanıdır.

Mekânlar, her bir tablonun ruhunu belirleyen, karakterleri şekillendiren ve ideolojiyi sahnede cisimleştiren unsurlar olarak işlev görür. Bu yönüyle eser, tarihsel gerçekliği sahneye taşıırken, mekânı da karakterleştirir.

2.4.4. Zaman

Beş Devir Tiyatrosu, klasik anlamda bir “zaman çizgisi” üzerinde ilerleyen lineer anlatıdan çok, tarihin sahneye taşınmasıyla oluşan episodik ve tarihsel-zihinsel bir zaman kurgusu sunar. Zaman burada yalnızca olayların geçtiği kronolojik düzlem değil; bireyin ve toplumun değişimini anlamlı kılan ideolojik, duygusal ve tarihsel bir boyuttur.

Tablo 2.4.3. Beş Devir Tarihsel Dönemleri

Tablo	Tarihsel Dönem	Zamanın Temsil Ettiği Duygu
İstibdat Devri	1876–1908	Baskı, karanlık, suskunluk
Balkan Harbi	1912–1913	Çöküş, yitiriş, hayal kırıklığı
Büyük Harp	1914–1918	Yabancılaşma, sürgün, kimlik bunalımı
İstiklâl Savaşı	1919–1922	Direnış, umut, yeniden doğuş
Cumhuriyet Dönemi	1923 ve sonrası	Aydınlanma, akıl, üretim ve inşa

▪ *Zamanın Episodik Yapısı*

Oyunun beş tablosu, Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan beş ayrı tarihsel dönemi temsil eder. Bu beş kesit, sadece dönemsel farklılıkları değil, zihinsel ve ideolojik evrimi de ifade eder.

Bu yapı, tiyatrodaki alışılmış kronolojik zaman akışından çok, tarihsel zamanın temsilî ve ideolojik inşasını hedefler. Her tablo, kendi iç zamanına sahip bir evrendir.

▪ *Zamanın İdeolojik Fonksiyonu*

Her devrin zamanı, yalnızca takvimsel bir dönemi değil, aynı zamanda o dönemin egemen ideolojik atmosferini sahneler: İstibdat zamanında saatler durmuş gibidir: baskı altındaki aydınlar için zaman, düşüncenin boğulduğu bir kısır döngüdür. Bu zaman dilimi, bireysel değil kolektif uyanışın doğum sancısıdır. Balkan Harbi ve Büyük Harp'te zaman, düşmanla değil, tarihin akışıyla savaşılan bir boyuttur. Tarih ilerlerken milletin yeri sabit kalmıştır. Bu, “çağı yakalayamama” krizidir.

İstiklâl Savaşı'nda zaman artık ulusun öznel inisiyatifıyla şekillenmeye başlar. Zamana yön verilmeye başlanır. Artık tarih edilgen yaşanmaz, yazılmaya başlanır. Cumhuriyet zamanında ise saatler ileriye kurulur. Zaman artık bilimsel, üretken ve rasyonel bir düzlemde işler. Bu devrede zaman, artık bireyin ve milletin yarını inşa etmekte kullandığı bir sermayedir.

▪ *Zamanın Duygusal ve Varoluşsal Boyutu*

Zaman aynı zamanda bir duygudur: Zindanda karanlık bir bekleyiş, Savaşta kesintisiz bir yorgunluk, Köyde yangın ve yıkım arasında zamanın durması, Laboratuvarıda ise zamanın yeniden başlatılmasıdır.

Beş Devir Tiyatrosu, zaman kavramını yalnızca takvimsel değil, duygusal ve varoluşsal bir deneyim olarak kurgular. Zamanın akışı, karakterlerin yaşadığı içsel değişimi de temsil eder. Özellikle Şinasi'nin bilimsel bir laboratuvara ulaşması hem tarihsel zamanın ilerleyişi hem de bireysel zamanın “aydınlanma” ya evrilmesidir.

▪ **Zamanın Diyalektik İşleyişi**

Her bir zaman dilimi, kendisinden önceki zamanın eleştirisini içerir. Bu yapı, tiyatronun zamanla kurduğu diyalektik ilişkiyi gösterir:

- İstibdat → özgürlük talebi doğurur
- Harpler → kayıplar üzerinden milli bilinci pekiştirir
- İşgal → direnişi doğurur
- Direniş → bağımsızlığı getirir
- Bağımsızlık → kalkınma zamanını başlatır

Dolayısıyla her dönem, bir tez-antitez-sentez döngüsü içerisinde ilerler. Zaman burada devrimsel bir ilerleyiştir; tarih çizgisel değil, sıçramalı bir dönüşüm olarak sahneye taşınır.

Sonuç “*Beş Devir Tiyatrosu*’nda zaman, yalnızca olayların geçtiği bir zemin değil; karakterlerin bilince eriştiği, ulusun kendini inşa ettiği ve ideolojinin ete kemiğe büründüğü bir sahne mimarisidir.”

Zaman, dramatik yapı içinde hem bireysel farkındalığın hem de kolektif dirilişin motoru olarak işlev görür. Bu yönüyle eser, Türk tiyatrosunda tarihi dramatize eden değil, zamanı ideolojinin çözümlemesidir.

2.4.5. Dil ve Anlatım

Beş Devir Tiyatrosunda dil, yalnızca karakterlerin iletişim aracı olarak değil, ideolojik duruşun ve tarihsel bilincin taşıyıcısı olarak işlev görür. Yazar, bireysel acılardan ulusal kalkınmaya uzanan tarihsel dönüşümü, yüksek söylemli, şiirsel ve simgesel bir dil aracılığıyla sahneye taşır. Bu yönüyle oyunun dili, lirik bir ağıt, politik bir manifesto ve didaktik bir söylev niteliğini birlikte taşır.

▪ **Lirizm ve Şiirsellik**

Eserin özellikle ilk dört tablosunda, karakterlerin uzun tiradlarında ve diyaloglarında şiirsel söyleyiş ön plandadır. Bu lirizm, halkın çektiği acıların trajik estetiğini oluşturur:

*“Duvardaki bu delik önce avuç kadardı,
Lâkin onu büyütmek sevgisi bizi sardı...”*

Bu dizeler, yalnızca bir düşünce değil, duygu yoğunluğu taşıyan bir “ulusal uyanış metaforu” sunar. Yazar, kelimeleri resimsel ve duygusal çağrışımlarla örgüleyerek sahneye estetik bir ritim kazandırır. Bu lirizm, aynı zamanda izleyicide vicdani bir yankı yaratmayı amaçlar.

▪ **Retorik Yoğunluk ve Söylev Dili**

Oyun boyunca neredeyse her karakter, düşüncelerini aktarırken retorik (belagatli) ve yüksek sesli hitabet tarzında konuşur. Bu, oyunun tiyatral anlatımını miting atmosferine yaklaştırır. Şinasi, Ahmet ve Şakir gibi karakterlerin repliklerinde sık sık şu tür yapılar kullanılır:

- *İkilemeler*: “Bir tek defa, bin bir defa öler...”
- *Art arda gelen retorik sorular*: “Ne zaman? Ne zaman aşacak o kahraman?”
- *Epifora ve anafora (tekrarlar)*: “Bizden! Bizim ordudan!”

Bu tekrarlar, halkın kolektif belleğinde yankılanmak üzere tasarlanmış, sözün eyleme dönüştüğü dramatik yoğunluklardır.

▪ **Didaktik (Öğretici) Anlatım**

Yazar, tiyatroyu bir eğitim aracı olarak da kullanır. Dil, burada yalnızca estetik değil, aynı zamanda öğretici ve yönlendirici bir nitelik taşır. Karakterler, yalnızca olayları yaşamaz; aynı zamanda seyirciye dönerek:

*“Geçmişin derslerini anlatır,
Geleceğe ilişkin ideallerin çerçevesini çizer.”*

Bu tutum, metni kısmen tezli bir metne dönüştürür. Özellikle Cumhuriyet sahnesinde yer alan konuşmalar, birer dilsel kalkınma bildirgesi gibidir:

*“Yaratmak, bu kalplerin en asil ihtirası,
Toprağı ağaç yapmak, taşı fabrika yapmak!”*

Bu satırlar, yalnızca bir sahne anlatısı değil, aynı zamanda inkılap ideolojisinin sanatsal bir beyanıdır.

▪ **Simgesel ve Soyut Anlatım Biçimi**

Metinde yer yer somut olaylar, soyut ve evrensel bir dil ile anlatılır. “Güneş”, “ışık”, “ateş”, “sel”, “zindan”, “kan” gibi simgeler, milletin uyanışı ve tarihsel dönüşümünü temsilen sıkça kullanılır:

- Zindan: İstibdat devrinin baskıcı ortamı
- Güneş: Aydınlanma, özgürlük ve Cumhuriyet
- Kan: Bedel, şehitlik, ulusal direniş

Bu simgeler, hem soyut bir anlam katmanı yaratır hem de karakterlerin anlatılarını epik bir boyuta taşır.

■ ***Dönemsel Sözcük Kullanımı ve Tarihsel Doku***

Eserde kullanılan dil, dönemler arasındaki geçişi de yansıtır. İlk bölümlerdeki Arapça-Farsça kökenli sözcükler ve daha ağıdalı yapı, zamanla yerini daha yalın, Türkçe ve bilimsel bir anlatıma bırakır. Bu da dilin sahnedeki tarihsel dönüşümle paralel evrimini gösterir.

■ ***Söylem Değişimi ve Dilin İdeolojik Kullanımı***

Her dönemin dilsel yapısı, o dönemin egemen ideolojisinin bir yansıması olarak işlev görür. Tablo 2.4.4, dilin tiyatrodaki yalnızca biçim değil, ideolojik temsil alanı olduğunu gösterir.

Tablo 2.4.4. Beş Devir Tarihsel Dönemlerde Dilsel Özellik

Dönem	Dilsel Özellik
İstibdat	Karanlık, ağıt, hüzn, bastırılmış söylem
Savaş yılları	Acı, haykırış, lirizm, dramatik yük
İstiklâl Savaşı	Coşku, umut, kolektif uyanış dili
Cumhuriyet	Bilimsel, rasyonel, modern, sade ve üretim odaklı

Tablo 4.5. Yaşar Nabi Nayır'ın Eserlerinin Karşılaştırmalı Gösterimi

Ölçüt	İnkılap Çocukları	Köyün Namusu	Mete	Beş Devir
Yapı Biçimi	Manzum (şiirsel diyaloglarla)	Geleneksel dramatik yapı (tek mekân)	Tarihsel-epik yapı	Epizodik (beş tarihsel sahne)
Zaman Kullanımı	Şimdiki zaman + geçmişe özlem	Doğrusal zaman (güncel olay örgüsü)	Tarihsel zaman (mitik geçmiş)	Süreksiz zaman (beş farklı tarihsel dönem)

Mekân	Avrupa’da bir pansiyon (sürgün ortamı)	Anadolu köyü (simgesel, gerçekçi)	Orta Asya bozkırı (sahnede ideal mekân)	Anadolu’nun değişen temsili mekânları
Ana Tema	Vatan özlemi ve inkılap inancı	Toplumsal adalet ve kadın onuru	Liderlik, millet bilinci, ülkü birliği	Tarih bilinci, kimlik inşası, kuşaklar arası geçiş
Alt Temalar	Sıla hasreti, yurttaşlık bilinci	Namus algısı, kadının konumu, gelenek	Otorite, kurucu figür, disiplin	Tarihin halkla kurulması, değişim ve süreklilik
Anlatım Dili	Şiirsel, lirik, hamasi	Sade, konuşma diline yakın	Yüksek söylemli, destansı	Dönemsel farklılaşmış, yer yer tarihsel ve coşkulu
Temsilî Karakterler	Genç aydınlar (Turgut, Gündüz)	Köy halkı, öğretmen, genç kadınlar	Mete (kurucu lider), Bilge, askerler	Beş farklı dönemden tipik figürler
Aydın Figürü	İçsel dönüşüm geçiren idealist gençler	Dışardan gelen öğretmen figürü	Doğrudan liderin kendisi	Tarih boyunca değişen halk önderleri
İdeolojik Vurgu	Cumhuriyet ideolojisinin duygusal aktarımı	Gelenekle mücadelede hukuk ve vicdan	Milli birlik ve yönetim felsefesi	Halkın tarihsel sürekliliği ve ulusal kimlik
Sahneleme Özelliği	Minimalist, simgesel	Realist sahne tasarımı	Simgesel ve görkemli	Geçişli, bölme, tarihsel dekorlu

Sonuç olarak *Beş Devir* Tiyatrosu’nda dil; estetik bir araçtan çok, milletin sesi, direnişin şiiri ve Cumhuriyet’in sözlü manifestosudur. Yazarın dili, yalnızca karakterlerin değil, tarihin ve ulusun da sözcüsü hâline gelir. Bu yönüyle metin, Türk tiyatrosunda dil-anlatım-ideoloji üçgeninin en yoğun biçimde işlendiği metinlerden biri olarak değerlendirilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAŞAR NABİ NAYIR'IN TİYATROLARINDA TEMA

3.1.VATAN KAVRAMI: FİZİKİ SINIRDAN KÜLTÜREL AİDİYETE

Dört eser de vatan temasını işler; ancak *İnkılap Çocukları* bunu modern ideolojiyle, *Mete* tarihsel kahramanlıkla, *Beş Devir* tarihsel bilinçle, *Köyün Namusu*’ise toplumsal bağlamla ifade eder.

- *İnkılap Çocukları*nda vatan, yalnızca bir coğrafya değil, devrimlerle yeniden tanımlanmış bir kültürel kimlik alanıdır. Gündüz ve Turgut’un yurtdışında geçen sahnesi, fiziksel uzaklıkla duygusal yakınlık arasında kurulmuş bir vatan anlatısını doğurur.
- *Köyün Namusunda* vatan kavramı doğrudan ele alınmaz; ancak yerel mekân (köy) üzerinden vatani oluşturan ahlaki ve sosyal bağların sorgulanması dikkat çeker. Köy, bu bağlamda mikro-vatan olarak yorumlanabilir.
- *Mete*’de vatan, destansı bir söylemle temsil edilir. Toprak, halk ve taht, vatanın üçlü sacayağını oluşturur. Vatani korumak, yalnızca bir görev değil, tarihi ve kutsal bir yazgıdır.
- *Beş Devir* ’de vatan kavramı, tarihsel evreler boyunca dönüşen bir üst anlatıya dönüşür. Vatanın anlamı zamana göre değişse de, onu koruma arzusu tarihin sabit kodu hâline gelir.

3.2.KADIN VE ONUR: SESSİZLİĞİN SORGULANDIĞI ALAN

Kadın teması, en açık biçimiyle *Köyün Namusunda* toplumsal baskı ve adalet ekseninde işlenirken, diğer eserlerde kadın daha çok ideolojik, tarihsel ya da sembolik temsillerle sahneye taşınır.

- *Köyün Namusu*, kadın kimliğini töre, gelenek ve ahlak üzerinden sorgular. Namus, kadının bedeniyle özdeşleştirilmiş, bireysel hakları bastıran bir araç hâline gelmiştir. Kadın karakter, sessizliğinde direnirken, aydın figür aracılığıyla sosyal adalet çağrısı yükselir.
- *Beş Devir* ‘de kadın, farklı tarihsel dönemlerde bazen ana, bazen sevgili, bazen halk olarak temsil edilir. Kadın hem taşıyıcı figürdür hem de değişen dönemlerin ruhuna uyum sağlayan sembol karakterdir.

- *Mete*'de kadın, devletin sürekliliği açısından soyun devamını temsil eden pasif figürdür. Kadının söylemi zayıftır; ama sembolik önemi büyüktür.
- *İnkılap Çocuklarında* kadın figürü doğrudan sahnede yoktur. Ancak Nutuk'un "yeni insan" ideali içinde, kadının da eşit yurttaş olması gerektiği ima düzeyinde hissedilir.

3.3. ZAMAN ALGISI: TARİHTEN DEVRİME, GELENEKTEN GELECEĞE

Tüm eserlerde zaman, yalnızca olayların geçtiği bir zemin değil; aynı zamanda toplumsal hafızanın, ideolojik yönelimin ve ahlaki sorgulamanın taşıyıcısıdır.

- *Beş Devir*, doğrudan zamanı tema olarak ele alan bir eserdir. Tarihsel kesitler, bir milletin kimliğini yeniden inşa ettiği dönemsel sıçramalarla biçimlendirilir. Zaman burada lineer değil, döngüsel ve öğreticidir.
- *Mete*, mitolojik geçmişte konumlanan zamansız bir atmosfer kurar. Bu zaman, efsanevi yoğunlukla yüklenmiş, kronolojik olmaktan çok kutsal bir zaman hissi yaratır.
- *İnkılap Çocukları*, geçmişin acıları ile geleceğin umutları arasında duran bir "şimdi" zamanı kurar. Zaman burada ideolojik bir ilerleyişin alanıdır; durağan değil, dönüşümcü bir dinamizm taşır.
- *Köyün Namusu* ise zamansal olarak çok kısa bir sürede geçer; ancak bireylerin zihninde ve toplumun vicdanında uzun vadeli etkiler yaratan içsel bir zaman kurgusuna sahiptir.

3.4. AYDIN FİĞÜRÜ VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM

Aydın figürü, özellikle Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda, toplumsal değişimin zorunlu aktörü olarak ele alınır. Aydın; ya içeridedir ve diriltir (*İnkılap Çocukları*), ya da dışarıdan gelir ve sorgular (*Köyün Namusu*).

- *İnkılap Çocukları* 'nda Turgut karakteri, Cumhuriyet aydınını temsil eder: halktan kopuk olmayan, devrimle yoğrulmuş bir bilinç figürü.
- *Köyün Namusu* 'nda aydın dışarıdan gelir, köyün iç düzenine müdahale eder ve değişimi tetikler. Aydın burada vicdanın sesi ve sosyal adaletin sözcüsüdür.
- *Beş Devir* 'de aydın figürü sabit bir kişi değil; tarih boyunca değişen rollerdeki bireylerin taşıdığı bir bilinç biçimidir. Her dönemin kendi öncüsü vardır.

- *Mete*'de modern anlamda bir aydın yoktur; ancak bilgelik figürü olarak hakanın danışmanları bu boşluğu doldurur. Buradaki dönüşüm, siyasal iradeye dayanır.

3.5.ULUS VE KİMLİK İNŞASI

Kimlik, bazı eserlerde doğrudan inşa edilir (*Beş Devir*, *İnkılap Çocukları*), bazılarında ise tartışmaya açılır ve yeniden düşünülür (*Köyün Namusu*, *Mete*).

- *Beş Devir*, ulusal kimliğin tarihsel evrimi üzerine inşa edilmiş alegorik bir anlatıdır. Kimlik, zaman içinde dil, tarih, direniş ve kültürel hafıza ile yeniden kurulur.
- *Mete*, ulusun temelini savaş, birlik ve liderlik üzerinden atıldığını gösterir. Kimlik burada soydan ve kahramanlıktan türetilir.
- *İnkılap Çocukları*, ulusal kimliği devrim ve ideoloji ekseninde tanımlar. Nutuk, bu kimliğin kutsal metnidir.
- *Köyün Namusu*, ulusal kimliği değil; ulusal kimliği oluşturan ahlaki değerlerin dönüşümünü sorgular. Köy, bu dönüşümün mikrokosmosudur.

Bu dört eser, Türkiye'nin modernleşme sürecinde devlet, toplum ve birey ilişkilerini tematik eksenlerde ele alan, birbirini tamamlayan metinler olarak okunabilir. *Beş Devir* tarihsel sürekliliği, *Mete* tarihsel kökü, *İnkılap Çocukları* ideolojik sıçramayı ve *Köyün Namusu* yerel çatışmaları merkeze alır. Her biri, farklı bir dönemsel ruhun ve temsil biçiminin izlerini taşır; ancak ortak nokta, hepsinin bir milletin kendi kimliğini arama ve kurma çabasıdır.

Sonuç olarak Nayır'ın eserlerindeki izleklere geniş bir perspektiften bakmak gerekirse Cumhuriyet döneminin erken yıllarında kaleme alınan *İnkılap Çocukları*, *Köyün Namusu*, *Mete* ve *Beş Devir*, yalnızca bireysel hikâyeleri anlatmakla kalmayıp, bir milletin kimlik inşasını, tarihsel dönüşümünü ve toplumsal çatışmalarını sahneye taşıyan ideolojik metinlerdir. Bu eserlerin tamamında merkezî bir “millet” ve “aidiyet” vurgusu bulunmakla birlikte, her biri bu vurguyu farklı tematik yönelimlerle işleyerek dönemin kültürel kodlarını yansıtır.

İnkılap Çocukları, vatan temasını fiziksel coğrafyanın ötesine taşıyarak, modern ulus-devletin inşa ettiği yeni yurttaşlık bilinciyle harmanlar. Yurtdışında eğitim gören iki gencin diyalogları üzerinden inşa edilen yapı, sıra özlemi aracılığıyla devrim

ruhunu ve Cumhuriyet ideallerini şiirsel bir dille aktarır. Bu bağlamda vatan, yalnızca dönülecek bir toprak değil; aynı zamanda düşünsel olarak yaşanacak bir ülküdür. Buna karşın *Köyün Namusu*, daha dar bir coğrafi ve sosyal çerçevede, Anadolu köyündeki ataerkil değer sistemini sorgular. Burada vatan fikri doğrudan tartışılmaz; ancak köy, ulusun küçük ölçekli bir temsili olarak kurgulanır. Özellikle kadın karakterin töre üzerinden yargılanması, geleneksel ahlak anlayışının birey üzerindeki baskısını ortaya koyar. Bu durum, toplumsal düzenin yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgulayan güçlü bir etik çatışma yaratır.

Mete ve *Beş Devir* ise tarihsel zamanla daha doğrudan ilişki kurar. *Mete*, Orta Asya'dan yükselen Türk kimliğini ve liderlik erdemini mitolojik bir doku içinde sunarken, *Beş Devir*, Türk milletinin tarih içindeki kültürel ve siyasal evrimini sahneye taşır. *Mete*'de kahramanlık ve sadakat, ulus inşasının kurucu ilkeleri olarak yüceltilir. Lider figürü, halkı birleştiren ve devleti var eden karizmatik önder olarak belirginleşir. Buna karşılık *Beş Devir*, tek bir liderin değil, toplumsal sürekliliğin ve ortak hafızanın önemini ön plana çıkarır. Her tarihsel evre, milletin yeniden doğuşunun bir aşaması olarak ele alınır ve değişen zamanlar içinde sabit kalan değerler vurgulanır: dil, yurt sevgisi, birlik.

Bu dört eser, zaman unsurunu yalnızca olay örgüsünün bir parçası olarak değil, ideolojik ve sembolik bir yapı taşı olarak kullanır. *Beş Devir*'de zaman, tarihsel birikimi temsil ederken; *İnkılap Çocukları*'nda devrimin doğurduğu yeni zaman algısını simgeler. *Köyün Namusu*'nda zaman, içsel bir vicdan muhasebesi biçiminde işler; kısa sürede yaşanan olaylar, karakterlerin yıllarca süren suskunluklarını bozar. *Mete*'de ise zaman neredeyse mitik bir boyut kazanır; kahramanlık anlatısı, tarihsellikten çok destansı bir döngü içinde gelişir.

Kadın teması da eserler arasında önemli farklılıklar gösterir. *Köyün Namusu*, kadını toplumsal törenin merkezine koyarak, onun bedeni üzerinden şekillenen namus anlayışını doğrudan hedef alır. Bu bağlamda kadının sesi, önce bastırılır, sonra aydın figür aracılığıyla yeniden duyulur. *Beş Devir*'de kadın daha çok tarihsel simge olarak işlev görür; dönemlere göre biçim değiştirse de, kültürel hafızanın taşıyıcısıdır. *Mete*'de kadın figürü pasiftir; devletin devamlılığına katkı sunan soyun taşıyıcısıdır. *İnkılap Çocukları*'nda ise doğrudan bir kadın karakter yer almaz; ancak Nutuk'un ve inkılapların ima ettiği "yeni kadın" fikri metnin arka planında hissedilir.

Bu eserlerdeki bir diğerk ortak izlek, “aydın” figürüdür. *İnkılap Çocukları*’nda devrimle yoğrulmuş bilinçli gençlik bu rolü üstlenir; *Köyün Namusu*’nda köye dışarıdan gelen öğretmen ya da memur, gelenekle yüzleşme cesaretini temsil eder. *Beş Devir*’de her tarihsel dönemin kendi öncüsü vardır; bu figürler bazen sanatçı, bazen asker, bazen köylü olur. *Mete*’de aydın figürü doğrudan yoktur; onun yerini hakan alır, karar verici ve yönlendirici olan lider, halkı bir arada tutar.

Sonuç olarak bu dört eser, farklı biçimlerde olsa da Türkiye’nin modernleşme sürecinde yaşadığı ideolojik, kültürel ve toplumsal dönüşümün sahne üzerindeki izdüşümlerini sunar. Her biri, ait olduğu tarihsel bağlamın ruhunu yansıtırken; aynı zamanda geleceğe dair bir tahayyül üretir. İnkılapların doğurduğu yeni yurttaş tipi, geleneksel değerlerle çatışan yeni etik anlayış, ulusun tarihiyle barışma çabası ve kadının kamusal hayattaki konumu bu eserlerin tematik ekseninde ortaklaşır. Farklı dönemleri ve bakış açılarını temsil etseler de tümü Cumhuriyet’in kültürel belleğini inşa eden önemli metinlerdir.

Tablo 3.5.1. Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatrolarında Tema

Tema	İnkılap Çocukları	Köyün Namusu	Mete	Beş Devir
Vatan Anlayışı	Vatan, inkılaplarla yeniden tanımlanmış kültürel kimliktir.	Köy, mikro-vatan olarak ele alınır; vatan aidiyeti dolaylıdır.	Vatan, kutsal toprak ve liderlik etrafında şekillenen efsanevi bir alandır.	Vatan, tarihsel süreklilik içinde evrilen kültürel-millî bir yapıdır.
Kadın Temsili	Kadın doğrudan sahnede yer almaz; inkılaplar üzerinden yeni kadın fikri ima edilir.	Kadın baskılanır, namus üzerinden yargılanır; suskunluğu toplumu sorgular.	Kadın pasif figürdür; soyun devamı ve sadakatin sembolüdür.	Kadın, dönemlere göre değişen kültürel bir figür; bazen ana, bazen sevgili olarak yansıtılır.
Zaman Kurgusu	“Şimdi” eksenli; geçmişin acısı ve geleceğin ümidiyle ideolojik zaman inşa edilir.	Kısa sürede geçen olaylar, vicdani olarak uzun etkiler yaratır.	Mitolojik, zamandan bağımsız epik bir atmosfer söz konusudur.	Tarihsel katmanlar biçiminde kurgulanır; geçmişten bugüne bir milletin yürüyüşü anlatılır.
Aydın Figürü	Turgut karakteriyle inkılapçı gençlik temsil edilir.	Dışarıdan gelen aydın figür toplumu sorgular, vicdani harekete geçirir.	Aydın yoktur; liderin bilge ve kararlı yapısı dönüştürücü güçtür.	Her dönemin kendine özgü öncüsü vardır; aydın bir birey değil, bilinç kuşağıdır.
Ulus ve Kimlik İnşası	Ulus, inkılaplar ve ortak değerlerle yeniden şekillenir.	Töreyle şekillenmiş yerel kimlik sorgulanır; dönüşüm ihtiyacı öne çıkar.	Ulusal kimlik kahramanlık ve kurucu liderlik etrafında örülür.	Kimlik tarih boyunca dönüşür; süreklilik içinde çok katmanlı bir aidiyet geliştirilir.
Dramatik Merkez	İdeolojik uyanış ve ülküsel bağlılık.	Toplumsal adalet arayışı ve kadının sesi.	Kahramanlık, sadakat, liderlik ve devletin korunması.	Tarihsel bilinç, süreklilik ve kolektif kimlik inşası.
Anlatım Biçimi	Manzum, lirik, ideolojik yoğunluklu.	Realist, toplumsal, çatışmacı diyaloglara dayalı.	Epik, simgesel, mitolojik öğeler barındıran anlatı.	Alegorik, tarihsel sahne geçişleriyle çok katmanlı yapı.

SONUÇ

Cumhuriyet ideolojisinin şekillendirdiği erken dönem Türk tiyatrosu, yalnızca sanatsal bir alan değil, aynı zamanda ulusun yeniden inşasında kullanılan stratejik bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda *İnkılap Çocukları*, *Köyün Namusu*, *Mete* ve *Beş Devir* gibi metinler, sahne üzerindeki dramatik eylemle yetinmeyip, yeni rejimin inşa etmeyi hedeflediği yurttaş profilinin düşünsel, ahlakî ve tarihî temellerini sorgulayan, kuran ve meşrulaştıran yapılar üretirler.

Cumhuriyet döneminin erken tiyatro ürünleri arasında yer alan *İnkılap Çocukları*, *Köyün Namusu*, *Mete* ve *Beş Devir*, biçimsel olarak farklı anlatım stratejilerine sahip olsalar da içerik düzeyinde ortak bir ideolojik doğrultuda buluşmaktadırlar. Bu dört eser, modernleşme sürecinde toplumsal yeniden yapılanma, tarihsel hafıza, ulusal kimlik ve bireysel dönüşüm gibi ana temaları sahne diliyle görünür kılmaktadırlar. Yapı açısından değerlendirildiğinde, *İnkılap Çocukları* manzum ve lirik anlatımıyla tiyatrodaki şiirsel-ideolojik bir yapı sergilerken; *Köyün Namusu* gerçekçi bir çatışma örgüsüyle dramatik gerilimi toplumsal bir yüzleşmeye dönüştürür. *Mete*, epik öğelerle örülmüş bir tarihsel dram olarak mitolojik derinlik taşıyan bir anlatı biçimi sunar; buna karşılık *Beş Devir*, tarihsel sürekliliği temsilen epizodik bir yapı kullanarak sahneler arası geçişlerle ulusal kimliğin zaman içindeki evrimini sahneler.

Tematik düzeyde ise, her bir metin, Cumhuriyet'in kültürel, ahlaki ve siyasi kodlarını kendi bağlamında işler. *İnkılap Çocukları*'nda bireyin yurda duyduğu özlem, inkılapların ruhuyla birleşerek ideolojik bir sevgiye dönüşürken; *Köyün Namusu*'nda toplumsal törelerin baskısı altında ezilen birey, adaletin sesiyle temsil bulur. *Mete*, tarihsel hafızanın yeniden inşasını kahramanlık ve sadakat üzerinden kurar. *Beş Devir*

ise, bir ulusun beş ayrı dönemini sahneye taşıyarak zaman içinde dönüşen ama özünde sabit kalan bir kimlik bilinci yaratır.

Aydın figürünün işlevi bu dört eserde yapı ve tema arasındaki köprü rolünü üstlenir. *İnkılap Çocukları*'nda bu figür karakterlerin kendisinde içkinleşmişken; *Köyün Namusu*'nda dışarıdan gelen aydın, toplumsal sorgulamanın başlatıcısıdır. *Mete*'de lider figürü dönüşümün taşıyıcısı olurken; *Beş Devir*'de farklı dönemlerin temsilcileri kolektif bir bilinç olarak sahneye yansıtılır. Böylece tiyatro, sadece bireysel bir çatışma alanı değil, aynı zamanda ideolojik bir aktarım sahası olarak işlev görür.

Yapısal bakımdan bu dört eser, biçimsel çeşitlilik sergileyerek Cumhuriyet tiyatrosunun biçim arayışlarını da ortaya koyar. *İnkılap Çocukları*'nın manzum yapısı, lirizmin ideolojiyle iç içe geçtiği özel bir anlatı alanı yaratır. Şiirsel biçim, inkılapları yalnızca siyasi değil, aynı zamanda duygusal ve ahlaki bir deneyim olarak sahneye taşır. Buna karşılık *Köyün Namusu*, realizmin sınırları içinde, töre ve gelenekle bireyin çatışmasını dramatik gerilimle kurar. Eser, sahne yapısı itibarıyla klasik üç birlik kuralına yaslanır ve tek olay ekseninde yoğunlaşır; ancak bu sadelik, taşıdığı toplumsal meselelerin derinliğiyle dengelenir. *Mete*, sahne estetiği açısından mitolojik zamanla modern düşüncenin kesiştiği bir dramatik yapı kurar. Diyaloglar ve karakter ilişkileri, epik tiyatronun izlerini taşıırken; tarihsel bağlamla kurulmuş simgesel yapılar, milletin kökenine yönelik bilinç üretir. *Beş Devir* ise, parçalı yapısıyla geleneksel sahne formunu kırarak, epizodik geçişlerle zamansal sürekliliği sahnelemenin yollarını arar. Her dönem, kendi karakterleri, dili ve anlatı tonuyla temsil edilir; bu da eseri yalnızca tarihî değil, aynı zamanda tiyatro kuramı açısından da deneysel bir metin hâline getirir.

Tematik düzeyde ise her eser, Cumhuriyet'in kültürel ve siyasal kurucu öğeleriyle doğrudan ilişki kurar. *İnkılap Çocukları*, bireyin vatanla kurduğu duygusal bağı, inkılap ideolojisiyle harmanlayarak “sıla özlemi”ni bir tür bilinç uyanışına dönüştürür. Turgut ve Gündüz karakterleri üzerinden şekillenen bu bağ, aidiyetin kan bağı değil, fikir bağıyla inşa edildiğini vurgular. *Köyün Namusu*, bireyin bedeninin ve özgürlüğünün toplum adına denetlenmesini, kadın üzerinden tartışmaya açar. Namus kavramının kadın bedeniyle özdeşleştirilmesini sorgulayan yapısıyla eser, toplumsal reformun yalnızca hukuksal değil, aynı zamanda ahlaki zeminde de yürütülmesi gerektiğini ima eder. *Mete*, kahramanlık ve iktidar ilişkisini “kurucu lider” figürü

üzerinden işler. Mete'nin tahta geçiş süreci, yalnızca kişisel bir iktidar aktarımı değil, aynı zamanda bir milletin disipline edilerek ulusa dönüşümünü temsil eder. *Beş Devir* ise, tarihsel sürekliliği sahneye taşıyarak, milletin kimlik edinme sürecini beş farklı evreyle inşa eder: her dönem, geçmişten miras alınan ama aynı zamanda yeniden yorumlanan değerlerle tanımlanır. Bu anlamda, tarihsel belleğin sürekli yeniden üretildiği bir kimlik kurgusu önerilir.

Tüm bu metinlerde belirginleşen ortak bir yapı da “aydın” figürünün varlığıdır. Aydın, yalnızca bilen kişi değil; aynı zamanda halkı dönüştürme, ona doğruyu gösterme ve yanlışla yüzleşme görevini üstlenen bir öncüdür. Bu figür *Köyün Namusu*'nda köye dışarıdan gelen ve yerel düzeni sorgulayan bir öğretmen olurken, *İnkılap Çocukları*'nda doğrudan karakterlerin kendi bilinçlerinde vücut bulur. *Beş Devir*'de ise bu figür tekil bir kişi değil, tarih boyunca halkı peşinden sürükleyen kolektif bir bilincin adıdır. *Mete*'de aydın, doğrudan yer almaz; onun yerine, kurucu lider figürü (Mete) aydınlanmayı simgeler. Bu yapı, Cumhuriyetçi tiyatrodaki bireyin ancak bir bilinç aktarıcısı ya da dönüştürücüyle temas kurduğunda dönüşebileceği fikrini güçlendirir.

İncelenen dört tiyatro eseri, Cumhuriyet'in kültürel temelini inşa etmeyi amaçlayan bir sanat anlayışının farklı biçimlerde sahnede vücut bulmuş örnekleridir. Her biri kendi tarihsel ve estetik bağlamı içinde şekillenmiş olsa da ortak paydada bir milletin kimliğini, geçmişini ve geleceğini yeniden düşünme ve kurma çabasıyla yoğrulmuştur. Tiyatro, burada yalnızca estetik bir eylem değil; bir eğitime, bilinç uyandırma ve kolektif hafıza oluşturma aracıdır. Özellikle vatan, namus, kadın, liderlik, zaman, tarih ve aydın figürü gibi temalar, bu metinlerde yalnızca olayların çevresinde değil, yapıların merkezinde konumlanarak sahne dilinin ideolojik boyutunu görünür kılar.

İnkılap Çocukları, ideolojik uyanışın ve inkılap sevincinin şiirsel bir formda sahneye taşındığı, gençliğe yüklenen misyonun bir ifadesidir. *Köyün Namusu*, köy toplumunun ataerki değer yargılarına karşı hukuki ve ahlaki adaletin temsiline dönüşür. Mete, liderlik ve millî kimlik inşasını mitolojik zamanla örterek, kahramanlığın siyasal bir kolektiflik üretebildiğini gösterir. *Beş Devir* ise tarihi bir bütünlük içinde ele alarak ulusun varoluş öyküsünü sahnede dramatik bölümlere ayırır.

Son tahlilde bu eserler, Türkiye'nin modernleşme sürecinde tiyatronun yalnızca sanat değil, aynı zamanda bir ideolojik yeniden yazım sahası olarak işlev gördüğünü kanıtlar. Cumhuriyet'in inşa etmeye çalıştığı “yeni insan” ve “yeni toplum” tahayyülü, bu metinlerde hem açık ifadelerle hem de sembolik anlatımlarla sahneye taşınır. Bu nedenle söz konusu eserler, yalnızca dönem tiyatrosunun değil, Türkiye'nin kültürel modernleşme tarihinin de okunabilir metinleridir.

Son olarak bu tez çalışmasında, Cumhuriyet'in erken döneminde kaleme alınmış dört temsili tiyatro metnini —*İnkılap Çocukları*, *Köyün Namusu*, *Mete* ve *Beş Devir*— yapı ve tema açısından sistemli bir şekilde incelenmiştir. Amacımız, bu eserlerin yalnızca estetik özelliklerini değil, aynı zamanda ideolojik boyutlarını da birlikte değerlendirmektir. Çalışmamız, genellikle ayrı ayrı ele alınan bu oyunları bir arada ve karşılaştırmalı biçimde ele alarak, dönemin tiyatrosunda tematik sürekliliği ve biçimsel çeşitliliği görünür kılmayı hedeflemektedir. Bu yönüyle erken Cumhuriyet tiyatrosunun düşünsel haritasını yeniden kurmaya katkı sunmaktadır. Sadece içerik odaklı bir yaklaşım yerine, yapısal unsurları da merkeze alan bir çözümleme gerçekleştirilmiştir. Manzum anlatım, epik kurgu, epizodik yapı ve realist çatışma gibi teknik öğelerin, metinlerdeki ideolojik temsillerle nasıl ilişkilendiğini ortaya koymaya çalıştık. Bu bakış açısı, tiyatro metinlerinin biçimsel yönlerine de duyarlılık gösteren çok katmanlı bir okuma imkânı sunmaktadır. Eserlerde karşımıza çıkan ulus inşası, kadın temsili, liderlik ve aydın figürü gibi temaların, sahne aracılığıyla nasıl kurulduğunu inceleyerek tiyatronun ideoloji üretiminde nasıl bir rol oynadığını tartışmaya açık hale getirilmiştir.. Özellikle *İnkılap Çocukları* ve *Beş Devir* gibi üzerine çok az çalışma yapılmış metinleri inceleyerek bu oyunların edebî ve tarihî değerlerini öne çıkarmaya çalıştık. Yöntemsel olarak ise yalnızca edebiyat incelemelerine bağlı kalmayıp tiyatro kuramı ve kültürel tarih perspektiflerinden de yararlanarak disiplinlerarası bir yaklaşım benimsedik. Sonuç olarak bu çalışma, erken Cumhuriyet döneminin estetik ve ideolojik inşa süreçlerini tiyatro aracılığıyla yeniden düşünmeye olanak sağlamış; sahne sanatlarını aynı zamanda tarihsel belleğin edebî bir temsil alanı olarak ele alarak Türk tiyatro belleğine katkı ve literatüre katkıları bu şekilde sağlanmaya çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasının diğer benzer çalışmalardan temel farkı, Nayır'ın oyunlarını yalnızca bireysel metinler olarak ele almakla kalmayıp, aynı zamanda onun tiyatro

yazarlığına özgü bir estetik-politik yönelim çizgisini, yapı ve tema düzeyinde bütüncül biçimde analiz etmesidir.

Türk edebiyatında genellikle şair, öykücü ve Varlık dergisinin kurucusu kimliğiyle anılan Nayır'ın tiyatro yazarlığı hem literatürde görece az çalışılmıştır hem de oyunlarının birbirleriyle ilişkisi çoğu çalışmada göz ardı edilmiştir. Bu çalışmamızda, Nayır'ın dört önemli tiyatro eserini birlikte inceleyerek onun tiyatro estetiğinde nasıl bir çizgi izlediğini; zaman, kimlik, tarih, ulus, ahlak ve devrim gibi kavramları hangi anlatı biçimleri ve yapı teknikleriyle sahneye taşıdığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu yönüyle tez, yalnızca dört oyunun içerik analizi değil, Nayır'ın tiyatro poetikasının çözümlenmesi niteliğindedir. Örneğin, Mete'deki tarihsel-mitolojik anlatıyla başlayan sahne dili, *Köyün Namusu*'nda toplumsal adalet, *İnkılap Çocukları*'nda bireysel uyanış ve inkılap ideolojisi, *Beş Devir*'de ise kolektif tarihsel bilinçle tamamlanır. Böylece yazarın tiyatro eserleri hem Cumhuriyet'in kültürel kodlarını hem de sanatsal form arayışlarını taşıyan bir evrim çizgisi sunar.

Bu yaklaşım, tek yazarlı çalışmalarda bile nadiren uygulanan zaman içinde ilerleyen çoklu yapı-tema çözümlemesini, bütünlüklü bir yazar okuması ile birleştirir. Bu da hem Nayır'ın tiyatro yazarlığının kapsamlı bir portresini çizer hem de erken Cumhuriyet tiyatrosunun estetik-politik yapılanmasını, bir yazar örneği üzerinden derinleştirerek ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Akı, N. (1968). *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış: 1923-1967*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Altın Tellioglu, D., & Arslan, N. (2023). Yaşar Nabi NAYIR' ın Varlık Dergisindeki Edebiyat Meseleleri Üzerine Yazıları (1933-1946). *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(32), 624-649.
- And, M. (2022). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi (11. Basım)*. Ankara: İletişim Yayınları.
- Aydın, E. (2007). Edebiyatın Siyasetle Kesişen Noktasında Yazar ve Şairlerin Tutumları. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 4(13-14), 141-146.
- Aydoğdu, Y. (2021). *Metin Altınok ve Şiirleri* (1 b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dinçer, E. Y. (2021). *Yaşar Nabi Dönemi Varlık Dönemi Varlık Dergisinde Eleştiri (1933-1981)*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Doktora Tezi.
- Dudu, S., & Bayat, B. (2017). *Tiyatronun Sosyal Sorumluluğuna Tarihsel Bir Yolculuk ve Brecht*. İstanbul: Uluslararası Sosyal Araştırmalar Kongresi.
- Gürsel, O. (1953). *İri Lakırdılar*. İstanbul: Varlık Dergisi ve Varlık Yayınları.
- Halaçlı, D. (2005). *Yaşar Nabi Nayır'ın hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Kırıkkale: Kırıkkale Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İslam, A. K. (2007). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu-Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000. R. Korkmaz içinde, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (4 b., s. 359-361). Ankara: Grafiker yayıncılık.
- Kongar, E. (2010). Yaşar Nabi Nayır'ın Türk Edebiyatındaki Yeri. *Varlık Dergisi ve Varlık Yayınları*, 20-33.
- Kuyumcu, N. (2010). Eğitimde Tiyatro ve Gençler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 19(1), 156-165.
- Nayır, Y. N. (1936). *Sanat ve İdeoloji*. İstanbul: Varlık Dergisi ve Varlık Yayınları.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Mitos Boyut yayınları.

- Onaran, M. Ş. (2010). Bir Halkevi Dergisi: Fikirler. *Varlık Dergisi*(1231), 4-6.
- Ortaylı, İ. (1976). Tiyatro Tarihi Oyunlar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Denemesi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7(7), 217-232.
- Ozay, Ç. (2018). *Kültür ve Sanat Hayatımıza Katkısı Bakımından Varlık Dergisi Üzerine Bir İnceleme (1933-1981)*. İstanbul Üniversitesi: Doktora Tezi.
- Ozcan, M., & Koçer, G. (2023). Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatro Kurumlarına Dair Yazılarına Toplu Bir Bakış. *Karaelmas Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 146-159.
- Ozgü, M. (1963). Atatürk' ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı. *Belleten Dergisi*, 27(108), 565-600.
- Sakallı, F. (2018). Yaşar Nabi Nayır'dan Cumhuriyet Rejimini Köylülere Anlatan Bir Oyun: 'Köyün Namusu'. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(15), 129-147.
- Semercioğlu, B. (2020). Tarihsel Gelişim Sürecinde Tiyatronun İşlevi ve Yöntemi. 8(8), s. 21-33.
- Şener, e. (1923-1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.
- Şener, S. (1972). Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan. 142-143.
- Şener, S. (1979). *Ulusal Kültür Üç Aylık Kültür Dergisi* (Cilt 5). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (4 b.). Ankara: Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.
- Şener, S. (2019). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (3.Basım). Ankara: Dost kitapevi.
- Temel, T. (2016). Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü. *İdil Dergisi*, 5(26), 1763-1774.
- Varlık, D. (Son Erişim Tarihi: 03.04.2025). <https://www.varlik.com.tr/yasarNabi.aspx>. Ankara: Varlık Dergisi.
- Yücel, N. (2004). *Yaşar Nabi Nayır'ın Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Yüksek Lisans Tezi.