T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADİLE NAŞİT'İN SANAT HAYATI

MERVE ÇETİNKAYA
16701009

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi FAHRİYE DİNÇER

İSTANBUL
2020

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADİLE NAŞİT'İN SANAT HAYATI

MERVE ÇETİNKAYA
16701009
ORCID NO: 0000-0001-5186-3779

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi FAHRİYE DİNÇER

İSTANBUL
2020

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADİLE NAŞİT'İN SANAT HAYATI

MERVE ÇETİNKAYA
16701009

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 30.07.2020
Tezin Savunulduğu Tarih: 09.07.2020
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	**: Dr. Öğretim Üyesi Fahriye Dinçer**	
Jüri Üyeleri	**: Doç. Dr. Kerem Karaosmanoğlu**	
	Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu	

İSTANBUL
TEMMUZ 2020

ÖZ

ADİLE NAŞİT'İN SANAT HAYATI
Merve Çetinkaya
Temmuz, 2020

1930-1987 yılları arasında yaşayan Adile Naşit, 30 yılı aşan sanat hayatıyla yaşadığı dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal koşullarının Türk tiyatro ve sinema tarihindeki değişimlerine yakından şahit olmuş sanatçılardandır. Tiyatro kariyerine 1944 yılında, 1913'te Darülbedayi adıyla kurulan ve Cumhuriyet'in ilanından bir süre sonra belediye himayesinde gelişen İstanbul Şehir Tiyatroları'nda başlamıştır. Adile Naşit'in sanat hayatının ilk yılları, ilk Türk tiyatro dergisini çıkaran, çocuk oyunları da sahneleyen ve tiyatro okulları kurulmasını önemli bir konu olarak gündeme taşıyan bu kurumda geçmiştir. 1950'de çok partili döneme geçilmesi ve liberal ekonomi politikaları izlenmesiyle sanatta devlet desteği önceki dönemlere göre azalmış, özel tiyatro girişimleri ise artmıştır. 1945'te kurulan ve Naşit'in 1950'lerin başından 1961'e kadar sahne aldığı Karaca Tiyatrosu bu dönemin özel tiyatrolarından biridir. Karaca Tiyatrosu, 1955'te açılan tiyatro binası ile bina yetersizliği döneminde İstanbul'a turneye gelen topluluklara sahne sağlayan bir tiyatro kurumudur. 1960'lı yıllarda, Türkiye'de ve dünyada görülen kültürel hareketlenmenin etkisiyle tiyatro topluluklarının sayısında artış yaşanmıştır. Adile Naşit'in 1962'den 1975'e kadar kadrosunda olduğu Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu, "tiyatronun altın çağı" olarak adlandırılan bu dönemde kurulup uzun yıllar ayakta kalan ve meddahlık ile tuluat geleneğinden yararlanan popüler halk tiyatrosu örnekleri sahneleyen bir topluluktur. 1970'ler ise Naşit'in sinema yapımlarına ağırlık verdiği bir dönem olmuştur. Yıl bazında çekilen film sayısının artması ve renkli filmlerin başarısı sektörü olumlu yönde etkilerken ekonomik kriz, televizyonun yaygınlaşması, seks filmlerinin aileleri salonlardan uzaklaştırması ve sansür baskısı sinemanın karşılaştığı zorluklardandır. Bununla birlikte, Naşit'in rol aldığı *Hababam Sınıfı* serisi ve *Süt Kardeşler* gibi komediler, aileleri sinemaya çekebilmiş ve gişede istikrarlı başarılar sağlamıştır. Televizyonun sinemaya güçlü bir rakip olduğu 1980'lerde televizyonda da çalışan Naşit, TRT'de *Uykudan Önce* adlı çocuk programını sunmuştur.

Bu çalışmada Türk tiyatro ve sinema tarihinde yaşanan gelişmeler ve ailesinin sanatsal geçmişi incelenerek Adile Naşit'in kariyerinin nasıl şekillendiğine odaklanılacaktır. Sanatçının yaşadığı dönemin politik ve ekonomik hayatının kültürel alana nasıl yansıdığı sorgulanarak Adile Naşit'in içinde yetiştiği ve ailesinin de bir parçası olduğu sanat camiasının sanatçının kariyerine etkisi incelenecek ve sanatçının tiyatro ile sinemaya olan katkıları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Adile Naşit, Türk Tiyatro Tarihi, Türk Sinema Tarihi

ABSTRACT

ADİLE NAŞİT'S LIFE OF ART
Merve Çetinkaya
July, 2020

Adile Naşit, who lived between 1930-1987, is one of the artists that has witnessed the changes of social conditions in the history of Turkish theater and cinema in her life of art that expands more than 30 years. Her theater career started in 1944 at the Istanbul Şehir Tiyatroları, which was founded in 1913 under the name of Darülbedayi and developed under the guardianship of the Republic. The first years of Adile Naşit's art life took place in this institution, which published the first Turkish theater magazine, staged children plays and emphasized the importance of the establishment of theater schools. After the transition to the multi-party period in 1950, the adoption of liberal economic policies led to a decrease in state support in art compared to previous periods and an increase took place in private theater initiatives. Muammer Karaca Theater Group, which was founded in 1945 and was a group that Naşit performed from the beginning of 1950s to 1961, is one of the private theaters of this period. Because there was a theater building deficiency, Karaca Theater opened the doors of the theater which was opened in 1955 to the actors who came on tour to Istanbul and provided them a stage. In 1960s, with the impact of cultural movements which was seen in not only Turkey but also in the world, the number of theater groups has started to increase. From 1962 to 1975, Adile Naşit was a member of the Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Theater Company. This group, which was established in the period called "the golden age of theater", survived for many years and staged examples of popular folk theaters that benefited from meddah and tuluat tradition. In the 1970s, Naşit gave more importance to cinema productions. While the increase in the number of films and the success of colour films affected the sector positively, the economic crisis, popularity of television, the increase of the number of sex movies caused families to withdraw from the halls and the pressure of censorship was challenging for cinema. Adile Naşit's comedy movies such as *Hababam Sınıfı* series and the *Süt Kardeşler* were able to attract families to the cinema and also has achieved steady success in terms of box office. Naşit also worked on television in the 1980s, when television was a strong competitor to cinema, and presented the children program called *Uykudan Önce* on TRT.

In this study, the developments in the history of Turkish theater and cinema will be examined, her family's history on art will be analyzed and how Adile Naşit's art life is shaped will be focused. It will be questioned how the political and economic life of the artist's period is reflected in the social and cultural field, the impact of her family's art legacy and in the light of this, Adile Naşit's career will be analized and her contributions to theater, cinema and television will be emphasized.

Key Words: Adile Naşit, Turkish Theater History, Turkish Cinema History

ÖN SÖZ

Bu yüksek lisans tez çalışmasında Adile Naşit'in sanat hayatı ele alınmıştır. Tiyatro ve sinema alanında birçok karaktere hayat veren sanatçı televizyon alanında da çalışmalar yapmıştır. Kariyeri boyunca, dönemin kültürel çehresini şekillendiren veya etkileyen kurum, topluluk ve ekollerde çalışmış olan sanatçı 1987 yılında hayatını kaybedene kadar canlandırdığı karakterlerle seyircinin sevgisini kazanmış ve kendi döneminin en önemli kadın oyuncularından biri haline gelmiştir.

Bu çalışma süresince Atatürk Kitaplığı, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Orhan Kemal İl Halk Kütüphanesi ve kapatılıncaya kadar Muhsin Ertuğrul Tiyatro Kütüphanesi'nin kaynaklarından yararlanılmıştır. Kendisi anı, otobiyografi gibi eserler vermeyen Adile Naşit'in, vermiş olduğu röportajlar ve yapmış olduğu söyleşileri incelemek için birçok süreli yayın taranmıştır. Bunlara ek olarak Türk tiyatro, sinema ve televizyon tarihi üzerine yazılmış kaynaklara başvurulmuş ve o dönemlere ışık tutmak için dönemin tiyatro ve sinema dergileri taranmıştır.

Bu yüksek lisans tezinin hazırlanması sırasında bana yol gösteren ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Fahriye Dinçer'e teşekkür ederim. Ayrıca, tez savunmamda çalışmamla ilgili sundukları farklı perspektifler ve sağladıkları önerileriyle yardımcı olan jüri üyeleri Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu ve Doç. Dr. Kerem Karaosmanoğlu'na teşekkürlerimi borç bilirim. Bu süreçte yanımda olan, beni destekleyen ve bana olan inançlarını hiç kaybetmeyen anne ve babama ve sabrı hiç tükenmeyen ve yardımlarını esirgemeyen kardeşim Buse'ye teşekkür ederim. Siz olmasaydınız bunlar mümkün olmazdı. İyi ki varsınız…

İstanbul; Temmuz, 2020 Merve Çetinkaya

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖN SÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vi**
KISALTMALAR ..... **viii**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı 2
1.2. Kaynaklar 3
1.3. Tezin Bölümleri 8
2. ADİLE NAŞİT VE TİYATRO **12**
2.1. Tiyatro Alanının Tarihsel Gelişimi 12
2.1.1. Cumhuriyet'e Miras Kalan Tiyatro: Tanzimat Dönemi'nde Batılı Tiyatro ile Tanışma 12
2.1.1.1. Direklerarası: Kültür ve Sanat Hayatının Kalbi 19
2.1.2. Cumhuriyet'in İlanından Çok Partili Döneme (1923-50) 26
2.1.3. 1950'li Yıllar: Çok Partili Hayata Geçiş 34
2.1.4. 1960'lı Yıllar: Tiyatronun Altın Çağı 40
2.2. Adile Naşit'in Tiyatro Hayatı 42
2.2.1. Tiyatrocu Bir Aile 42
2.2.1.1. Komik-i Şehir Naşit Bey 43
2.2.1.2. Amelya Hanım 50
2.2.1.3. Selim Naşit Özcan 53
2.2.2. Adile Naşit'in Tiyatro Kariyeri 55
2.2.2.1. Adile Naşit İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda 59

2.2.2.2. Halide Pişkin, Aziz Basmacı ve Vahi Öz ile İş Birliği 63
2.2.2.3. Adile Naşit, Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'nda 65
2.2.2.4. Naşit Tiyatrosu: Bir Aile Girişimi 71
2.2.2.5. Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu 75
3. ADİLE NAŞİT VE SİNEMA 81
3.1. 1970 Öncesi Türk Sineması 82
3.1.1. 1970 Öncesi Türk Sinemasında Adile Naşit 89
3.2. 1970 Sonrası Türk Sineması 91
3.2.1. Ertem Eğilmez Ekolü ve Adile Naşit 98
3.2.2. 1970 Sonrası Türk Sinemasında Adile Naşit 101
4. ADİLE NAŞİT VE TELEVİZYON 107
4.1. Televizyon'un Türkiye'deki Gelişimi 107
4.2. Televizyon Ekranlarında Adile Naşit 110
5. SONUÇ 115
KAYNAKÇA 118
EKLER 128
Ek 1. Adile Naşit'in Rol Aldığı Tiyatro Oyunları Dizini 128
Ek 2. Adile Naşit'in Rol Aldığı Sinema Filmleri Dizini 132
Ek 3. Adile Naşit'in Rol Aldığı Televizyon Programları Dizini 144
Ek 4. Adile Naşit'in İstanbul Şehir Tiyatroları'nda Sahne Aldığı İlk Oyun: *Her Şeyden Biraz* 145
Ek 5. Adile Naşit ve Ailesini İçeren Birkaç Fotoğraf 145
Ek 6. Adile Naşit'in Oyun ve Filmlerinden Birkaç Fotoğraf 147
ÖZ GEÇMİŞ 150

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri
CHP : Cumhuriyet Halk Partisi
DP : Demokrat Parti
Sine-Sen : Sinema Emekçileri Sendikası
TISEN : Türkiye Tiyatro İşçileri Sendikası
TOTSIS : Türkiye Opera Tiyatro Sanatkarları ve Yardımcı İşçileri Sendikası
TRT : Türk Radyo Televizyon Kurumu
s. : sayı

1. GİRİŞ

Adile Naşit, sahne aldığı onlarca tiyatro oyunu, rol aldığı yetmişi aşkın sinema filmi ve dâhil olduğu birçok televizyon çalışmasıyla farklı sanat mecralarında oyunculuğunu sergilemiş ve canlandırdığı "Düttürü Leyla" "Hafize Ana" ve "Masalcı Teyze" gibi unutulmaz karakterlerle bu farklı sanat mecralarının seyircilerinin hafızalarında yer edinmiştir. 1930 yılında Şehzadebaşı semtinde sanatçı bir ailenin içine, tuluat ustası Komik-i Şehir unvanlı Naşit Bey ile kanto sanatçısı Amelya Hanım'ın kızı olarak dünyaya gelen Adile Naşit'in yaşamı, çocukluğundan itibaren sanatla iç içe geçmiştir. Ebeveynlerinin sanatçı olmasının yanı sıra anneannesi Küçük Verjin kanto sanatçısı, dedesi Kemani Yorgo Efendi usta bir müzisyen ve dayısı da hem müzisyen hem de düettolarda rol alan bir oyuncudur.

Ailenin, Naşit Bey'in tiyatro topluluğunda beraber çalışmış olmalarına ek olarak, topluluğun sahne aldığı tiyatro binasında yaşıyor olmaları Adile Naşit'in ailesinin sanatlarını icra etmesine yakından şahitlik etmesine olanak tanımıştır. Ağabeyi Selim Naşit ile hem provaları hem temsilleri izleme imkânı elde eden Adile Naşit, gözlemledikleri bu temsilleri çocukluklarında kendilerince oyunlaştırmalarıyla[1] aslında oyunculuğa ilk adımlarını atmıştır. Naşit'in çocukluğunda amatör olarak ağabeyi Selim Naşit ile aile ve komşularına sergiledikleri oyunlarla[2] başlayan oyunculuğu 1940'lı yıllarda Şehir Tiyatroları'nın Çocuk Bölümü'nün kadrosuna girmesiyle profesyonel bir nitelik kazanmıştır. Bu adımı takiben 1950'li ve 1960'lı yıllarda tiyatro çalışmaları ağırlık kazanmış fakat sanatçının kariyeri tiyatro alanıyla sınırlı kalmamıştır. 1947 yılında oynadığı ilk sinema filmiyle beyazperdede de seyirci karşısına geçen Adile Naşit, tiyatroda olduğu gibi sinema alanında da kendisine özel bir oyunculuk alanı oluşturabilmiş ve bunu dâhil olduğu televizyon yapımlarında da devam ettirmiştir. Adile Naşit, kırık yılı aşan sanat hayatında ailesinin sanat geçmişinin sağladığı sanat mirasına kendisi de katkıda bulunarak bu

[1] Uğur Dündar, "İşte Hayatınız", 1984. TRT Arşiv, www.trtarsiv.com/ozel-video/yesilcamin-eskimeyen-yuzleri/selim-nasit-ozcan-ve-adile-nasitin-cocukluk-anilari-115358 [07.12.2019].
[2] Burhan Arpad, **Direklerarası: Türk Tiyatrosundan Hikâyeler**, 3. bs. (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1984), 114-118.

mirası geliştirmiş ve tiyatrodan sinemaya ve televizyona birçok seyirciye ulaşarak kendi farkını da ortaya koymuştur.

1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı

"Adile Naşit'in Sanat Hayatı" adlı bu tez çalışmasının temel hipotezi, Adile Naşit'in bugün tanıdığımız sanatçı Adile Naşit haline gelmesinde ailesinin sanatsal geçmişi ile içinde yetiştiği ve daha sonra sanatçı kimliğiyle aktif olarak bir parçası olduğu kendi döneminin sanatsal gerçekliğinin oluşturduğu sentezin belirleyici bir rol oynadığı olmuştur. Araştırmalar sırasında bu hipotezin pratik anlamda Adile Naşit'in kariyerinde karşılık bulduğu belirlenmiştir. Tez kapsamında yer alan bölümler içinde de bu sentez yapının hangi sanat alanlarında ve hangi dönemlerde Adile Naşit'in sanatında ne şekilde pratiğe döküldüğü incelenmiştir.

Adile Naşit'in ailesinin sanatsal geçmişi incelenmiş ve ebeveynlerinin sanat icraatlarının, Batı tarzı tiyatronun ülkede uygulama alanı bulmaya başladığı ve tiyatro alanının Batı etkisinde gelişme gösterdiği dönemde yoğunlaştığı görülmüştür. Babası Naşit Bey, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında kariyerinin en yoğun zamanlarını yaşamış ve tuluat alanında ön plana çıkan bir sanatçı olmuştur. Sarayda kurulan Müzika-i Hümayun'da hem Batı tarzı hem de halk tiyatrosu alanında ustalardan eğitim alan Naşit Bey, çoğunlukla halk tiyatrosu geleneğinden beslenen fakat Batı tiyatrosuna ait unsurları da bünyesinde barındırdığından melez bir tür olarak nitelendirilebilecek tuluat tiyatrosuna çalışmalarında ağırlık vermiştir. Bununla birlikte değişen seyirci tercih ve ilgisine göre dram kumpanyaları gibi farklı topluluklarla iş birliği yapmış, tuluat dışında operet gibi Batı tiyatrosu etkisinin daha belirgin olduğu türlerde sahne almış ve tiyatro ile sınırlı kalmayarak kariyerinin son dönemlerinde sinema filmlerinde de rol almıştır. Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım ile ilgili var olan bilgi kısıtlı da olsa kendisiyle ilgili öne çıkan en önemli nokta başarılı bir kanto sanatçısı olmasıdır. Adile Naşit, babası vasıtasıyla yakından tanıklık ettiği tiyatro türlerine ek olarak annesi ve annesinin ailesi (Amelya Hanım'ın ebeveynleri ve erkek kardeşi) vasıtasıyla kanto, düetto gibi türlere ve müzik pratiklerine de yakından tanıklık etmiştir. Batı kaynaklı bir tür olan kanto, tuluat temsilerinin bir parçası haline gelmesi ve icra edilme şekliyle de tiyatro alanında tuluat gibi melez bir tür olarak gelişmiştir. Adile Naşit'in çocukluğunda tanıklık ettiği sanat camiası ile kendisinin bir tiyatro oyuncusu olarak Batı etkisinde gelişen

tiyatronun önemli uygulayıcılarından olan Şehir Tiyatroları'nda çalışmaya başlamasıyla dâhil olduğu sanat dünyasının oluşturduğu sentez, Adile Naşit'i bu sentezin bir temsilcisi haline getirmiştir. Kariyerinin ilk otuz yılını yoğun olarak tiyatro çalışmalarıyla geçiren sanatçı, sanatını yalnız tiyatro alanında değil sinema ve televizyon mecralarında da icra etmiştir. Bunu yaparken yetiştiği sentez bağlamında kendisine özel bir pozisyon kurabilmiştir. Bu tez çalışmasıyla, Adile Naşit'i doğduğu isim olan Adile Özcan veya evliliğiyle edindiği soyadıyla Adile Keskiner olmanın ötesine taşıyan sanatçı Adile Naşit haline gelmesinde etkisi olan unsurlar belirlenmeye çalışılmıştır. Babasının isminin tiyatro alanında bir marka veya bir miras etkisinin oluşu Adile Naşit'in sanatçı kişiliğinin gelişirken tiyatronun ne denli etkili olduğunu ve ailesinin tiyatro mirasından kendi sanatında beslendiğini gösterir niteliktedir. Üstelik sinema filmleriyle popülerleşen ve televizyon çalışmalarına ek olarak filmlerinin televizyonda tekrar tekrar yayınlanmasıyla kendisini sahnede izleyemeyen nesillerce de tanınan Adile Naşit, içinde yetiştiği tiyatro alanında edindiği birikimlerden tiyatrodan farklı bu iki mecrada da faydalanmıştır. Bu sebeple Adile Naşit'in sanat hayatı yalnız içinde yetiştiğini vurguladığımız sentez yapı ışığında değil, ayrıca sanatını icra ederken değişime uğramaya devam eden tiyatro, sinema ve televizyon mecralarının ışığında da ele alınmıştır.

"Tezin Bölümleri" başlığında ele alınacağı üzere Adile Naşit'in sanat hayatını daha iyi anlayabilmek için sanatçının ve ailesinin içinde bulundukları sanat alanı ile söz konusu sanat alanının oluşması için zemin hazırlayan koşulları sunan dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmelerine de yer verilmiştir. Nitekim bir sanatçı temsilcisi olduğu sanatın olduğu kadar o sanatı ve sanatçıyı var eden dünyanın da bir temsilcisidir.

1.2. Kaynaklar

Bu tez için çalışmaların başladığı 2017 yılında Adile Naşit'in hayatı ve kariyerine odaklanmış herhangi bir çalışma bulunmamaktaydı. Yapılan incelemelerde Adile Naşit'e odaklanmasa da sanatçının hayatı ve kariyerine dair bilgi edinilebilecek kitaplaştırılmış tek kaynak İsmail Biret'in 2005 yılında basılan *Komik-i Naşit Bey ve Çocukları* olarak karşımıza çıkmıştır. Bu kitap, Adile Naşit'in ağabeyi Selim Naşit Özcan'ın ikinci evliliği vasıtasıyla akrabalık bağı kurduğu İsmail Biret tarafından, aileye ait fotoğraflar, belgeler ve Selim Naşit'in, Biret ile paylaştığı anı ve

düşünceler etrafında şekillenerek oluşturulmuştur. Odak noktasının Selim Naşit Özcan olduğu bu çalışmada, İsmail Biret olayları başta Selim Naşit Özcan olmak üzere Adile Naşit, babaları Naşit Özcan ve Selim Naşit'in eşi Peyker Hanım'ın perspektifinden ele almaya çalışmıştır.

Adile Naşit'in hayatı ve ailesi ile ilgili, İsmail Biret'in aileye olan yakınlığı ve aileye ait belgelere erişim olanağı sebebiyle, bu tez çalışması sürerken aileye ait eğitim alınan okullar, yaşanılan semtler, yapılan evlilikler gibi bilgilerin edinilmesinde İsmail Biret'in çalışmasından yararlanılmış ve Adile Naşit, Selim Naşit ve babaları Naşit Bey'in verdiği röportajlar, haklarında çıkan haberler ile bilgilerin kontrolü yapılmıştır. Her ne kadar verilen bilgiler belgelere ve Selim Naşit'in anılarına da dayansa İsmail Biret çalışmasını, aile bireylerinin perspektifinden onların duygu ve düşüncelerini dile getirerek şekillendirmiştir. Bu sebeple yer yer dramatizasyona kaydığı gibi özellikle İsmail Biret'in tanışmadığı veya yakın ilişki kurmaması sebebiyle düşünce ve yaklaşımlarını öğrenme imkânının olmadığı veya sınırlı kaldığı Naşit Bey ve Adile Naşit'in dilinden kaleme aldığı bölümler okuyucuyu paylaşılanlar açısından şüpheye düşürmektedir. Selim Naşit'in ölüm anında hissettikleri ve düşündüklerinin[3] öyküleştirilmesi ile Naşit Bey'in baba olma sevincinin[4] dile getirilmesi bu dramatizasyon ve okuyucuda oluşabilecek şüpheye örnek gösterilebilir.

2018 yılında ise Adile Naşit'in kariyerine odaklanan Sibel Öz Arslan'ın "Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sistemi ve Bir Anti-Yıldız Olarak Adile Naşit" başlıklı yüksek lisans tezi kabul edilmiştir. Bu çalışmasında Sibel Öz, Adile Naşit'i Yeşilçam'daki yıldız oyuncu sisteminden sıyrılmış bir oyuncu olarak ele almış ve Naşit'i bir anti-yıldız olarak tanımlamıştır. Yıldız oyuncu olma ölçütlerinin dışında "hatta bu ölçütlere tamamen ters düşerek, sanatıyla 'yıldızlaşan' Adile Naşit'in"[5] anti-yıldız niteliğini Yeşilçam sinemasının dinamikleri çerçevesinde ele almıştır. Sibel Öz'ün bu yüksek lisans tezi, 2020 yılında, *Oyuncu Yeşilçam Yıldızı Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit* adıyla kitaplaştırılarak basılmıştır. Sibel Öz bu çalışmasında Adile Naşit'in yıldız sistemi içinde sinema oyuncusu olarak konumunu incelemiş ve sanatçının "Yeşilçam'ın baskın kalıplarının ve klasik yıldız statüsünün

[3] İsmail Biret, **Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları**, 1. bs. (İstanbul, Doğan Kitap, 2005), 16-22.
[4] **age**, 29.
[5] Sibel Öz, **Oyuncu Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit**, 1.bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 12-14.

dışına nasıl ve neden çıkabildiği"[6] sorusunu cevaplamaya çalışmıştır. Eser, Yeşilçam sineması kalıpları, yıldız sisteminin sonuçları ve Adile Naşit'in sinema oyunculuğunun bu kalıplar üzerinden nasıl değerlendirilebileceğine dair bir perspektif sunmaktadır. Çalışmamızda, Sibel Öz'ün varlığını kabul edip tanımladığı fakat incelemesinin odağında olmayan Adile Naşit'in tiyatro kariyerine, Adile Naşit'i var eden halk tiyatrosu ile Adile Naşit'in var olduğu Batı etkisindeki tiyatro pencerelerinden bakılmıştır. Dolayısıyla sanatçının sinema ve televizyon kariyeri de geleneksel ve modernin bir sentezi olan tiyatro tecrübelerinin ışığında incelenmiştir.

İsmail Biret'in Selim Naşit Özcan üzerinden Adile Naşit ve ailesi hakkında sunduğu bakış açısı ve Sibel Öz'ün Adile Naşit'in sinema alanındaki yeri ve anti-yıldız statüsüne ek olarak elinizdeki "Adile Naşit'in Sanat Hayatı" adlı tez, Adile Naşit'e dair sanatçının kariyerine Adile Naşit'in içinde yetiştiği aile, dönem ve sanat camiası ışığından bakmaya çalışmakta ve Adile Naşit'in geleneksel ve modernin bir sentezi olarak kendine ait bir konum elde ettiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışmada aynı zamanda Adile Naşit'in hayatına ve kariyerine ışık tutacak çeşitli haber, oyun ve film eleştirileri ile röportajlardan yararlanılmakla birlikte Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi tarihi ve bu dönemlerin tiyatro, sinema ve televizyonu için çeşitli kaynaklara başvurulmuştur.

Birincil kaynaklar anlamında çalışmanın temelinde Adile Naşit'in kadrosunda olduğu tiyatro topluluklarının dergileri ve kariyerinin takibini yapabildiğimiz gazete haberleri ve röportajları bulunmaktadır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın *Türk Tiyatrosu* dergisinin, Adile Naşit'in kurumda çalıştığı yıllar dikkate alınarak 170. ile 218. sayıları arasına başvurulmuştur. Bununla birlikte Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'nun çıkardığı *Karaca Tiyatro Dergisi*'nden yararlanılmıştır fakat bu derginin Atatürk Kitaplığı ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde yalnız 1946-1947, 1953, 1958, 1963 ve 1964-1965 yıllarına ait sayılarına ulaşılabilmiştir. Çeşitli kaynaklarda, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu'na ait tiyatro programlarına atıfta bulunulmuş fakat araştırmalar sonunda bu programlara ulaşılamamıştır.

[6] Sibel Öz Arslan, "Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sistemi ve Bir Anti-Yıldız Olarak Adile Naşit" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim, Sinema Bilim Dalı, 2018), 3.

Dergilere ek olarak Adile Naşit'in kariyerini basın üzerinden takip edebilmek ve verdiği röportajlara ulaşabilmek için *Milliyet, Cumhuriyet, Hürriyet, Akşam* gibi Adile Naşit'in kariyeri süresince düzenli basılmış, sanat eki olan ve/veya tiyatro oyunlarının, sinema filmlerinin değerlendirildiği sanat aktivitelerine ayrılmış köşelerin bulunduğu gazetelerin taraması yapılmıştır. *Hürriyet* ve *Akşam* gazetelerinin taraması COVID-19 salgını sebebiyle kütüphanelerin kapanmasının ardından tamamlanamamıştır fakat *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinin arşivleri internet ortamında araştırmaya açık olduğundan *Cumhuriyet* gazetesi 1930 yılından, *Milliyet* gazetesi ise 1950 yılından günümüze kadar belli sorgulama ifadeleri kapsamında incelenmiştir.

Bunlarla birlikte, odaklanılan dönemlere şahitlik etmiş sanatçıların anılarına başvurulmuştur. Vasfi Rıza Zobu'nun *O Günden Bu Güne* ile *Uzun Hikâyenin Sonu* adlı anı kitabından yararlanılmıştır. Zobu'ya ek olarak Muhsin Ertuğrul'un anı kitabı *Benden Sonra Tufan Olmasın* eserinden de yararlanılmıştır. Özellikle Zobu'nun *O Günden Bu Güne* kitabı Darülbedayi'nin (Şehir Tiyatroları) kurulduğu ilk yıllarda topluluğun dinamiğini oyuncularından birinin bakış açısından görmek yönünden önemli olmuştur.

Bu çalışmada, İstanbul'un 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti olması sebebiyle İstanbul'da sahne sanatları mekânlarına dikkat çekmek için hazırlanan *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları* kitap serisinden faydalanılmıştır. Bu seri, İstanbul'daki tiyatro mekânlarını odak noktasına alıp bu mekânların değişim ve dönüşümlerini ev sahipliği yaptıkları sanat faaliyetlerinin değişimiyle birlikte ele almış ve yalnız bir mekânın değil, mekân üzerinden tiyatronun tarihi izlenmiştir. Bu tez çalışmasında ağırlıklı olarak ilk iki ciltten yararlanılmıştır. Kerem Karaboğa'nın kaleme aldığı serinin ilk cildi Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve çevresine odaklanırken, Yavuz Pekman'ın kaleme aldığı ikinci cildi Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve çevresine odaklanmıştır.

Yararlanılan bir diğer kaynak ise Metin And'ın *50 Yılın Türk Tiyatrosu* adlı eseri olmuştur. Odak noktası Türk tiyatrosu olan eserde And, hatıratlardan, gazete ve dergilerden kaynak olarak faydalanmıştır. Bu eserle birlikte tiyatro topluluklarının ve sanatçılarının dönemler boyunca hareketlerini izleme imkânı elde edilmiştir fakat odağını Türk tiyatrosu olarak belirlemiş bu kitapta özellikle Darülbedayi'ye (Şehir Tiyatroları) yoğunlaşılmıştır. Tiyatro tarihiyle ilgili çok sayıda eser veren And'ın

ayrıca *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* ve *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* eserlerinden faydalanılmıştır.

Tiyatro alanında, tiyatro tarihçiliğinin Türkiye'deki önemli isimlerinden Refik Ahmet Sevengil'in *Türk Tiyatrosu Tarihi* adlı çalışmasından da yararlanılmıştır. Bu çalışma, yazarın daha önce 1959 ile 1968 yılları arasında basılan *Eski Türklerde Dram Sanatı*, *Tanzimat Tiyatrosu*, *Saray Tiyatrosu* ve *Meşrutiyet Tiyatrosu* kitaplarının tek bir ciltte toplanmasıyla oluşturulmuştur.[7] Çalışmalarında İstanbul Belediye Arşivi'nden, kendi özel arşivinden, gazetelerden, süreli yayınlardan ve anı kitaplarından faydalanan Sevengil, tiyatro alanında çalışan birçok araştırmacıya kaynak sağlamıştır.

Adile Naşit'in Şehir Tiyatroları'ndaki dönemini ve bir kurum olarak Şehir Tiyatroları'nı daha iyi anlayabilmek adına Özdemir Nutku'nun *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na* adlı eserinden yararlanılmıştır. Darülbedayi'yi odak alan bu çalışma, Nutku'nun *Darülbedayi'nin Elli Yılı* adlı çalışmasının genişletilmiş yeni baskısıdır. Darülbedayi'nin İstanbul Şehir Tiyatroları'na dönüşümünü tarihsel gelişim süreci olarak ele alan Nutku, kurumun dergisi *Darülbedayi/Türk Tiyatrosu* dergisi başta olmak üzere yerli ve yabancı birçok dergi ve gazeteden faydalanmıştır.

Tiyatro alanında yararlanılan bir diğer eser ise Cansu Karagül'ün *Alternatif Tiyatrolar* adlı eseridir. Alternatif tiyatro olgusunu sanat sosyolojisi ve Türkiye'de tiyatro alanının değişim süreciyle ele alan Karagül'ün odak noktası Türkiye'de tiyatro alanının yapısal tarihindeki değişim sürecinin ışığında "2000'li yıllarda İstanbul'da Tiyatro Alanı ve Alternatif Tiyatrolar"ı sanatçı, seyirci ve mekân gibi başlıklarda incelemektir.[8] Bu çalışmada, Karagül'ün eserinden Türkiye'deki tiyatro alanının tarihsel değişim süreci bağlamında yararlanılmıştır.

Mehmet Fatih Uslu'nun *Çatışma ve Müzakere Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat* eseri ise Batı etkisinde gelişen tiyatro alanında gayrimüslimlerin özellikle de Ermenilerin rolünü ele almaktadır. Bu çalışmada, bu eserden Osmanlı Devleti'nde gelişen Batı etkisindeki tiyatro bağlamında yararlanılmıştır.

Adile Naşit'in sinema kariyerini ve Türkiye'deki sinema alanının değişimini anlamak için başvurulan isimlerden ilki Nijat Özön'dür. 1962 yılında basımı yapılan *Türk*

[7] Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi,** 1. bs. (İstanbul: ALFA Yayınları, 2015).
[8] Cansu Karagül, **Alternatif Tiyatrolar**, 1. bs. (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2015).

Sinema Tarihi kitabı Türkiye'deki sinema tarihyazımı açısından büyük önem teşkil etmektedir. Alanındaki ilk örneklerinden olan bu kitapla Nijat Özön'ün sinema alanında yaptığı dönemlendirme, kendisini takip eden birçok yazar tarafından kabul görmüş ve bu dönemlendirme temel alınmıştır.

Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabı, sinema açısından başvurulan bir diğer önemli kaynaktır. Daha önce iki cilt halinde basılan bu kitabın üçüncü baskısı her iki cildi bir araya toplamış genişletilmiş bir baskı olmuştur. Scognamillo bu eserinde Özön'ün dönemlendirmesine sadık kalmış fakat bu dönemler içinde sinemaya, film akımlarına ve yönetmenlere yönelik Özön'den farklı vurgular ortaya koymuş ve Türkiye'deki sinema sektörünün ekonomik yönüne ağırlık vermiştir. Bu noktada, Emrah Özen'in Türkiye'de sinema tarihyazımı noktasında Özön ve Scognamillo'ya yönelik eleştirileri dikkate değerdir. Emrah Özen, Türkiye'deki sinemanın tarihine önemli katkıları olsa da Özön ve Scognamillo'nun eserlerinde film ve yönetmen odaklı anlatıdan kurtulamadıklarını ve bu film merkezci yaklaşımın ele alınan filmler sebebiyle öznel bir değerlendirmeyle şekillendiğini vurgulamıştır.[9]

Sinema alanında yararlanılan bir diğer kaynak ise derlemesini Cem Pekman'ın üstlendiği *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez* olmuştur. Toplamda yedi makaleden oluşan bu kitapta odak noktası yapımcı ve yönetmen Ertem Eğilmez ve onun filmleridir. Eğilmez'in filmlerinin ve yönetmenliğinin hem senaryo hem teknik unsurlar hem de ele aldığı konular yönünden incelendiği bu makaleler, sinema kariyerinde Ertem Eğilmez filmlerinin önemli yer tuttuğu Adile Naşit'in sinema oyunculuğunu anlamak ve Eğilmez ile Naşit'in iş birliğini anlamak açısından incelenmiştir.

1.3. Tezin Bölümleri

Adile Naşit'in sanat hayatının ele alındığı bu çalışmada, Adile Naşit'in sanatı üç farklı alanda ortaya çıktığı için bu alanlar ayrı bölümlerde ele alınmıştır. Tiyatro, sinema ve televizyon olarak sıralayabileceğimiz bu alanlar Adile Naşit'in bu alanlardaki çalışmalarına başlaması ve her bir alanda yer aldığı projelerin yoğunluğunun oyunculuk kariyerindeki ağırlığı dikkate alınarak sıralanmıştır. Ayrıca

[9] Emrah Özen, "Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi.", **İletişim: Araştırmaları Dergisi**, c.1, s.1, (2009): 13-47.

her bir ana başlık altında incelenen söz konusu alanın Türkiye'deki tarihsel gelişimine de Adile Naşit'in içinde bulunduğu kültür ortamında oluşan koşulları daha iyi anlayabilmek için yer verilmiştir.

Tezin giriş bölümünü takip eden "Adile Naşit ve Tiyatro" başlıklı ikinci bölümde Batı etkisindeki tiyatronun Türkiye'deki gelişimi, tuluat tiyatrosu ve kantonun tiyatro alanındaki yeri ve Adile Naşit'in ebeveynlerinin bu türlerin temsilcileri olarak konumları ele alınmış ve ailenin tiyatro geçmişi değişen siyasi, ekonomik ve toplumsal koşullarda incelenmiştir. Örneğin "Cumhuriyet'e Miras Kalan Tiyatro" başlığının ele aldığı 1923-1950 tek parti dönemi, yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmeler ışığında Adile Naşit'in ailesinin var olduğu Direklerarası semtinin tiyatro yönünden önemini kaybettiği bir dönem olmuştur. Aynı zamanda bu dönem baba Naşit Bey'in kariyerinde değişime paralel olarak farklı yaklaşımlar denediği ve sonunda kariyerinin son demlerini yaşadığı bir dönem olmakla birlikte Adile Naşit'in Şehir Tiyatroları'nın Çocuk Bölümü'nün kadrosuna girerek kariyerinin başladığı bir dönemdir. Tiyatro başlığı altında ele alınan 1950'li ve 1960'lı yılların siyasi ve ekonomik gelişmeleri de Adile Naşit'in aktif olarak çalıştığı tiyatro ortamını anlayabilmemiz açısından hazırlanmış alt başlıklardır. Bu başlıklara ek olarak Adile Naşit'in tiyatro kariyerinin çalıştığı dönemin tiyatro alanında nasıl bir yerde konumlandığı ve tezin hipotezinde belirtilen sentez yapının, ne şekilde sanatçının tiyatro oyunculuğunda pratiğe döküldüğü incelenmiştir. Tuluat tiyatrosunun içinde yetişen Naşit, Şehir Tiyatroları kadrosunda yer almasıyla, Türkiye'de Batı tarzı tiyatronun örneklerini sahneye taşıyan önemli kurumlardan birinde, yalnız Batı etkisindeki tiyatro örneklerine şahit olmakla kalmamış, aynı zamanda bu tarzın hâkim olduğu oyunlarda sahne de almıştır. Kariyerinin devamında da Muammer Karaca ile yaptığı iş birliğinde de görülebileceği gibi tuluatın doğaçlama, eğlendirme ve müziği oyunlara entegre etme gibi özelliklerini içinde barındıran, hatta kimi zaman modern tuluat[10] olarak anılan oyunlarda kendisini göstermiştir. Ayrıca ağabeyi ve eşi ile üstlendikleri Naşit Tiyatrosu girişimlerinde de karşımıza çıktığı üzere Adile Naşit, oyun sahneleme sorumluluğunu taşıdığı ve çizgisini belirlemede söz hakkının bulunduğu tiyatro atılımlarıyla sanatını oyuncu olmanın ötesine taşımıştır. Bununla birlikte bu başlık altında, Adile Naşit'in kariyeri dâhil olduğu

[10] Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, 2. bs. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 184.

tiyatro kurum ve topluluklar açısından da ele alınmış ve bu toplulukların söz konusu sentez ışığında tiyatro alanındaki yeri verilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölüm olan "Adile Naşit ve Sinema" başlığında da tiyatro başlığında olduğu gibi bir yol izlenmiştir. Fakat bu defa dönemlendirme 1970 yılı ayrım noktası olacak şekilde yapılmıştır. Bunun sebebi sinema alanında da Adile Naşit'in kariyerinde de 1970'lerin başının bir kırılma dönemini ifade etmesidir. Bu başlıkta ele alınacağı üzere 1970, sinema sektörünün tiyatral ifadeden sıyrılıp kendi dilini oluşturmaya başladığı bir dönemdir. Bununla birlikte Ertem Eğilmez'in de kendi sinema dilini ve ekolünü oluşturduğu bu yıllar Adile Naşit'in Eğilmez'le iş birliği yapmaya başladığı ve sinema çalışmalarındaki yoğunluğunun artarak tiyatro çalışmalarından uzaklaştığı ve ağırlığı sinema filmlerine vermeye başladığı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Sinema alanında, Adile Naşit'in tiyatro birikiminden faydalanabilmesinde Eğilmez ile yaptığı iş birliğinin rolü büyüktür. Genellikle kalabalık kadrolu olan bu filmlerde Adile Naşit, kendisi gibi tiyatro geleneğinden yetişmiş birçok sanatçıyla çalışmış ve ve Eğilmez'in filmlerinde halk sanatının bazı özelliklerini kullanmasıyla[11] oyunculuğunu sinemada da ön plana çıkarma fırsatı yakalamıştır. Kültür hayatında, tiyatroya rakip sayılabilecek olan sinemada da Adile Naşit, sinemanın kendi dili, tarzı ve araçlarıyla halk sanatı geleneği unsurlarının sanatına kattığı destekle ortaya koyduğu oyunculuğuyla kendisini kanıtlamıştır. Ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik atmosferdeki değişim de sinema seyircisinin davranışlarını etkilemiş ve ortaya çıkan yeni koşullarda Adile Naşit bir sinema sanatçısı olarak ünlenme ve aranan bir oyuncu olma imkânını elde etmiştir.

Son ana başlık "Adile Naşit ve Televizyon"da ise Adile Naşit'in, tiyatro ve sinemaya kıyasla kültür alanına daha geç dönemde girmiş fakat son derece modern bir alan olan televizyondaki kariyeri incelenmiştir. Televizyonun Türkiye'deki gelişimi ve tiyatro ile sinemaya karşı bir alternatif olması ele alınmıştır. 1960'ların sonunda tanışılan ve 1970'lerden itibaren günlük hayatın bir parçası olan televizyon, Adile Naşit'in sanatçı kişiliğini oluşturan sentez yapının belki de en açık şekilde gözlenebildiği yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının bu yeni alana girişi, içinde yetiştiği halk tiyatrosu örneklerinin televizyon seyircisi için uyarlandığı projelerle olmuştur. Halk tiyatrosu geleneğinin anlatı özelliklerinin ön plana çıktığı

[11] Yavuz Pekman, "Karagöz'den İnek Şaban'a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri", **Filim Bir Adam Ertem Eğilmez**, yay. haz. Cem Pekman, 1. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010): 205.

Meddah ya da çocuklara yönelik hazırlanan *Uykudan Önce* programlarıyla anlatıcı kimliğiyle seyirci karşısına çıkmıştır. Televizyon ekranlarındaki varlığı halk tiyatrosu temsilcisi olmakla sınırlı kalmayan Adile Naşit, televizyona ait sit-com gibi türlerde seyirci karşısına çıkmasıyla bu modern alana özel türlerin öne çıktığı yapımlarda da rol almıştır. Bu sebeple sanatçının, bu yeni kültür alanındaki yeri hem bir oyuncu hem de anlatıcı olarak incelenmiştir. Ayrıca televizyon dizilerinde de rol alan sanatçı tiyatro sahnelerinde sergilediği müzikal performansların TV için kayda alınmasıyla da seyirci karşısına gelmiştir.

2. ADİLE NAŞİT VE TİYATRO

2.1. Tiyatro Alanının Tarihsel Gelişimi

Adile Naşit 1930 yılında, sahne sanatlarının halk geleneğindeki önemli temsilcilerinden Komik-i Şehir unvanlı Naşit Bey ile kanto alanında döneminin öne çıkan isimlerinden Küçük Verjin'in yine kanto ve düetto performanslarıyla adını duyuran kızı Amelya Hanım'ın kızı olarak dünyaya gelmiştir. Müjdat Gezen'in, Naşit ailesinin zengin tiyatro geçmişini ve tiyatro eğitiminin konservatuarla sınırlandırılamayacağını vurgulamak için "tiyatronun kulisinde doğmuş"[12] dediği Adile Naşit, gerçekten de ailesinin dâhil olduğu tiyatro topluluğunun sahne aldığı Millet Tiyatrosu'nun üst katında, Adile Naşit'in ailesine tahsis edilen dairede dünyaya gelmiştir. Adile Naşit'in ağabeyi Selim Naşit ile çocukluklarının ilk yılları tiyatro, sinema gibi gösteri sanatları ile İstanbul'un eğlence hayatının dikkate değer merkezlerinden Şehzadebaşı'ndaki Direklerarası semtinde bulunan Millet Tiyatrosu'nda geçmiştir. Adile Naşit'in sanat hayatını daha iyi kavrayabilmek ve ailesi aracılığıyla içinden yetiştiği halk tiyatrosu geleneğinin Türk tiyatrosundaki yerini ve mekânsal bağlamda Direklerarası'nın hem İstanbul hem de sahne sanatlarındaki konumunu anlamlandırabilmek için Türkiye'deki tiyatro sanatının tarihine kısa bir bakış atmak yerinde olacaktır.

2.1.1. Cumhuriyet'e Miras Kalan Tiyatro: Tanzimat Dönemi'nde Batılı Tiyatro ile Tanışma

Cumhuriyet'in 1923'teki ilanı ile yeni rejim yalnız siyasi ve ekonomik değil, ayrıca kültürel yapının da mirasçısı konumunda bulmuştur kendisini. Cumhuriyet'e miras kalan bu kültürel yapı içerisinde tiyatro, özellikle Tanzimat Fermanı'nın 1839 yılında ilan edilmesiyle hız kazanan bir modernleşme ve Batılılaşma hareketi çerçevesinde birçok gelişmenin ve değişimin yaşandığı bir alan olmuştur. Bu dönemdeki gelişmeleri incelemek, Cumhuriyet'e miras kaldığını ifade ettiğimiz tiyatro alanının

[12] Gamze Akdemir, "Hep Mimliydik", **Cumhuriyet Gazetesi**, 12 Ağustos 2019.

geçirdiği değişimi, kurumsallaşma sürecini ve yaşanan dönüşümün tiyatro için çizdiği rotayı anlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu sözü edilen dönemde Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik gerileme sürecinin yarattığı bunalımdan kurtulmak adına devlet yüzünü Batı'ya çevirmiş ve Batılılaşma resmi devlet ideolojisi haline gelmiştir. Devletin sorunlarının nihai çözümü olarak görülen Batılılaşma ideolojisiyle birlikte modernleşme süreci özellikle askeri ve teknik modellerin Osmanlı Devleti'nde uygulanmaya başlamasıyla kendisini göstermiş, daha sonra siyasi, ekonomik ve kültürel alana doğru bir yayılma eğilimi göstermiştir. Bu bahsi geçen modernleşme sürecinin ilk adımı ise 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı olmuştur.

Kültür alanına da yayıldığını ifade ettiğimiz modernleşme bu anlamda kendisini tiyatro alanında da büyük ölçüde göstermiştir. Batılı anlamda tiyatronun ülkeye girişi de Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği 1830'lı yıllara denk gelmektedir. Bu yıllardaki tiyatro faaliyetleri, devletin tiyatro topluluklarına yönelik duruşu gibi etmenlere bakıldığında tiyatronun bir modernleşme ve çağdaşlaşma aracı olarak görüldüğünü ifade etmek mümkündür. Yavuz Pekman'ın ifadesiyle "Uzun bir dönem, ülkemizde tiyatronun görevi, toplumsal değişim programına katkıda bulunmak olmuştur. Başka bir ifadeyle, tiyatro sanatı, batılılaşma ideolojisinin etkin bir aracı olarak görülmüştür."[13]

Bu uygarlaşma ve modernleşme sürecinin toplumsal ve kültürel hayattaki değişiminin lokomotifi; yurtdışında, özellikle Batı diye ifade edilen ülkelerde eğitim görmüş, yabancı dil bilen, ülkeye döndükten sonra tanık oldukları Parizyen hayat tarzını kendi yaşamlarına taşıyan Osmanlı bürokratları olmuştur.[14] Osmanlı bürokratlarının kültürel hayattaki rolüyle ilgili olarak Dilek Özhan Koçak şu yorumda bulunmuştur:

> "Batı tarzı okullarda yetişen subaylar, memurlar, doktorlar yeni bir toplumsal kesimi, 'bürokrat' kesimi oluşturdular ve Osmanlı'nın toplumsal yapısının değişiminde etkin rol oynadılar. Avrupa'da toplumsal sınıflar değişimin itici gücü olurken, Osmanlı'da devlet bu rolü üstlendi ve bunu elde ettiği 'kültürel sermaye' ile başarmaya çalıştı; Osmanlı İmparatorluğu bu sayede merkezi denetim sağlayabildi ve bütünlüğünü koruyabildi."[15]

---

[13] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002), 11.
[14] Karagül, **age**, 62.
[15] Dilek Özhan Koçak, **19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu**, 1. bs. (İstanbul: Parşömen Yayınları, 2011), 116.

19. yüzyılda tiyatronun gelişimine bakıldığında ki bu noktada bahsi geçen tiyatro, Batılı anlamda gelişen Osmanlı-Türk tiyatrosudur, bu gelişim sürecinin temel aktörleri saray, yabancı tiyatro kampanyaları ve yabancı elçilikler ile azınlıkların tiyatro faaliyetleri olarak sayılabilir.[16]

Sarayın Batılı anlamda tiyatroya olan ilgisi Metin And'ın çalışmasında da gösterdiği gibi 17. yüzyıl başlarına kadar dayanmaktadır fakat bu ilgi modernleşmenin hız kazandığı 19. yüzyılda, bu sürecin öne çıkan hükümdarları III. Selim ve II. Mahmut döneminde daha da belirgin hale gelmiştir.[17] Metin And sarayın Batılı tiyatroya olan tutumunu şu şekilde ifade etmiştir:

> "III. Selim çağında biri dışarıda, öteki sarayda iki geçici tiyatro yapıldığını da ünlü Fransız gözbağcısı Robert Houdin'in anılarından öğreniyoruz. Ayrıca diplomatik belgelerden de bu çağda Avrupalı tiyatro oyuncularının, soytarılarının, gözbağcı ve benzerlerinin temsiller verdiğini, Sultanın sarayına Avrupalı tiyatro sanatçılarını temsil vermek için çağırdığını öğreniyoruz."[18]

Yine And'ın aynı çalışmasından edindiğimiz bilgiye göre II. Mahmut döneminde sarayda Müzika-i Hümayun'un kurulmasıyla saraydaki tiyatro faaliyetlerinin önü açılmıştır.[19]

Osmanlı sarayı bu dönemde yalnız saray içindeki tiyatro faaliyetlerinin önünün açılmasını sağlamamış, aynı zamanda saray dışındaki tiyatro faaliyetlerini de desteklemiştir. Bu destek kendisini tiyatro topluluklarına sağlanan ödenekler ya da belli topluluklara sağlanan özel imtiyazlar olarak göstermiştir. Mehmet Fatih Uslu, sarayın tiyatroya olan ilgisinin ve bu ilginin ürünü olarak yorumlayarak şunları ifade etmiştir:

> "Madalyonun öteki yüzüne bakarsak; Saray'ın desteğinin kör bir alicenaplıktan kaynaklanmadığı, toplumsal ve siyasal iletişim kabiliyetleri her geçen gün biraz daha açığa çıkan tiyatronun kontrol edilmesi amacını taşıdığı da bellidir. Oyun oynamak için verilen imtiyazlar ve hem temsillerin hem dramatik edebiyatın denetimi için gösterilen çaba bu kontrol arzusunun en açık tezahürleridir."[20]

Sarayın dışında, modern tiyatronun gelişmesine katkı sağlayan bir diğer aktör ise elçilikler ve yabancı tiyatro topluluklarıdır. Özellikle Fransız ve İtalyan elçiliklerinin faaliyetleriyle öne çıktığı bu dönemde elçilikler binaları içerisinde tiyatro salonları

---

[16] Mehmet Fatih Uslu, **Çatışma ve Müzakere Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat**, 1.bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 32.
[17] Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: 1839-1908** (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 20-23.
[18] **age**, 21.
[19] **age**, 23.
[20] Uslu, **age,** 34.

oluşturmuş[21] ve düzenledikleri temsillere saray erkânı ve bürokratlar davet edilmiştir.[22] Dilek Özhan Koçak, bu elçiliklerin faaliyetlerinin 19. yüzyılda sıklıkla görülmesine rağmen 17. yüzyıla kadar dayandığını belirtmiştir.[23]

Elçiliklerin tiyatro faaliyetlerine ek olarak bu dönemde yabancı tiyatro topluluklarının faaliyetleri de dikkate değer tiyatro gelişmelerindendir. Bu noktada yabancı tiyatro toplulukları olarak ifade edilen bu toplulukların, elçiliklerden ve ülkede ikamet eden yabancılardan farklı olarak ülke dışından gelen yabancı tiyatro kumpanyaları olduklarını belirtmek gerekmektedir. Bu toplulukların İstanbul ziyaretleri Mehmet Fatih Uslu'nun dikkat çektiği üzere Avrupa'da karışıklıkların yaşandığı zamanlarda sıklaşmıştır.[24] Bu yabancı toplulukların İstanbul'da bulundukları süreçte birbirleriyle rekabet halinde olduğunu belirten Metin And özellikle İtalyan ve Fransız toplulukların durumunu şu şekilde ifade etmiştir:

> "İtalyan toplulukları, özellikle opera toplulukları, bütün yıl boyunca temsil veriyorlardı. Sonraları aynı yıl birkaç İtalyan topluluğu birden gelip aynı sırada değişik tiyatrolarda temsiller verip rekabete başladılar. Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi gibi ünlü opera bestecilerinin hemen bütün eserleri oynanıyordu, öyle ki kimi operalar Avrupa'nın önemli başkentlerinde henüz oynanmamışken Türkiye'de oynanıyordu. Fransızlar ise tıpkı İtalyanlar gibi hem lirik hem dramatik topluluklarını gönderiyorlardı."[25]

Bu yabancı tiyatro topluluklarının birçoğunun sahne aldığı Naum Tiyatrosu, kapılarını açtığı 1845 yılından bir yangın sebebiyle 1870'te binanın kullanılamayacak kadar yandığı zamana kadar Beyoğlu-Pera bölgesinde tiyatronun aktif merkezlerinden biri olmuştur. Naum Tiyatrosu'nun binasının sağladığı geniş sahne, özel localar, iyi bir akustik ile lüks döşemeler ve süslemeler gibi Avrupai standartlar ile Avrupa'dan gelen tiyatro topluluklarının sunduğu temsiller, Osmanlı tiyatro alanında Batılı tarzda tiyatro örnekleriyle tanışılmasında önemli bir rol oynamıştır.[26] Naum Tiyatrosu aynı zamanda sarayın, saray dışı tiyatro faaliyetlerine olan desteğinin görülebileceği örneklerden birini de teşkil etmektedir. Kuruluşu ve işletme izni Sultan'ın fermanıyla gerçekleşen Naum Tiyatrosu, ayrıca seyirci sayısından duyulan endişe sebebiyle 1852'de saraydan imtiyaz istemiş ve on yıllık

[21] Karagül, **age**, 64.
[22] Uslu, **age**, 34.
[23] Koçak, **age**, 49.
[24] Uslu, **age**, 36.
[25] And, **age**, 56.
[26] Koçak, **age**, 163.

bir süre için Naum Tiyatrosu'ndan başka kimsenin tiyatro ve opera etkinliğinde bulunamayacağı tiyatro işletme tekeli ile bu imtiyazı elde etmiştir.[27]

19. yüzyılda tiyatro alanında tiyatronun taşıyıcısı olarak ifade edilebilecek bir diğer aktör ise azınlıklardır. Fakat azınlıkların tiyatro faaliyetlerini ve tiyatro alanına olan katkılarını ele almadan değinilmesi gereken ve azınlıkların tiyatro faaliyetlerini diğer aktörlerden ayıran önemli bir nokta ise tiyatronun ulaşılabilirliğidir. Toplumsal bir etkinlik olan tiyatronun gerek saray gerek elçiler gerekse yabancı tiyatro toplulukları tarafından yürütülen faaliyetleri çoğunlukla yabancı dillerde olmuştur. Saray ve elçiliklerin tiyatro faaliyetlerinin yabancı dilde olmasının yanı sıra devlet erkânı ve bürokratlarla sınırlı olması[28] ve yabancı tiyatro topluluklarının temsillerinin dil engeli dışında, fiyatlandırmaları sebebiyle de hem yabancı dil bilen hem de bu aktiviteyi maddi olarak karşılayabilen üst sınıfla[29] kısıtlı kalması tiyatronun toplumun geneline ulaşamamasına sebep olmuştur. Buna ek olarak bu tiyatro faaliyetlerinin yabancı, gayrimüslim ve/veya üst sınıfa dâhil olan nüfusun çoğunlukta olduğu Beyoğlu-Pera bölgesinde yoğunlaşması da kısıtlayıcı etmenlerden birisidir. Dilek Özhan Koçak ulaşım olanaklarının günlük hayatı şekillendirmede belirli bir rol oynadığı bu dönemde,[30] Naum Tiyatrosu gibi yabancı toplulukların sahne aldığı, yabancı dilde sahnelenen oyunların yoğunlaştığı Beyoğlu-Pera bölgesindeki tiyatro faaliyetlerinin üst sınıfla sınırlı kalmasını (aynı zamanda) bu aktiviteyi karşılayabilenler tarafından bir "statü", "ayrıcalık" ve "uygarlık" göstergesi sayıldığı şeklinde yorumlamıştır.[31]

Hem dil hem de sınıf farkının sebep olduğu tiyatronun kısıtlı kalması durumu özellikle Güllü Agop'un liderliğinde kurulan Tiyatro-i Osmani (Osmanlı Tiyatrosu) örneğinde görüleceği üzere Osmanlı Devleti tebaası olan azınlıkların tiyatro faaliyetleriyle değişmiş ve tiyatronun halka ulaşmasının önü bu grupların faaliyetleriyle açılmıştır. Osmanlı Devleti tebaasından olan azınlıkların tiyatro faaliyetlerini ele alırken dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri bu grupların çoğunlukla gayrimüslim olmasıdır. Müslümanların tiyatro oyuncusu olarak aktif olmamalarında İslam dini âlimlerinin karşıt yöndeki duruşları etkili olmuştur.[32] Bu

[27] **age**, 164.
[28] **age**, 48-49.
[29] Uslu, **age**, 38.
[30] Koçak, **age**, 137.
[31] **age**, 161-173.
[32] Uğur Durmaz, "Geleneksel Türk Tiyatrosunda 'Kavuk': Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu", **Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi,** c. 4, s. 9 (2018): 27-28.

durum, Osmanlı halkı açısından bakıldığında gayrimüslim tebaanın tiyatro alanındaki faaliyetlerinde öncü rol üstlenmelerindeki sebeplerden biri olarak gösterilebilir.

Buna ek olarak, özellikle İstanbul özelinde ve sosyo-ekonomik yönden incelendiğinde, gayrimüslim azınlıkların ticaret gibi yabancılarla iletişimin ve ülke dışında yaşanan gerek siyasi gerek ekonomik gerekse kültürel değişimlere dair gelişmelere ulaşmalarının daha kolay olması ve Mehmet Fatih Uslu'nun belirttiği üzere özellikle Ermenilerin eğitim için ülke dışında hareket halinde olmaları[33] gibi sebepler, azınlıkların Batı tarzı tiyatro ile tanışması ve uygulamalarının Müslüman halktan daha önce olması açısından diğer bir sebep olarak gösterilebilir.

Metin And'ın bu döneme dair verdiği bilgilere bakıldığında Osmanlı Devleti tebasından olan azınlıklar arasında Rumları Rumca temsiller sahneledikleri ve Yunanistan'dan gelen kumpanyaları ağırladıkları,[34] Bulgar nüfusun Bulgarca oyunlar sahneledikleri[35] göze çarpmaktadır. Bu grupların tiyatro faaliyetleri Osmanlı Ermenilerinin tiyatro faaliyetleriyle kıyaslandığında kısıtlı kalmıştır. Ermenilerin Batılı tarzda modern tiyatronun halka ulaşmasındaki rolünü Mehmet Fatih Uslu şu şekilde ifade etmektedir:

> "Bütün bu çok unsurlu teatral alan içinde, modern tiyatronun daha geniş kitlelere ulaşan yerel halinin esas kurucuları ise hiç şüphesiz Osmanlı Ermenileridir. 17. yüzyılda öncü örneklerini gördüğümüz tiyatro çalışmalarını Avrupa tiyatrosu ile yakın ilişkiyle beraber geliştiren Osmanlı Ermenileri, 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da modern ve profesyonel tiyatronun oluşması için gerekli zemini sağlamışlardır."[36]

Başta Sırabyon Hekimyan ve Mıgırdiç Beşiktaşlıyan olmak üzere Ermeni sanatçıların tiyatro çalışmaları yalnız oyuncu yetiştirme alanında değil, yabancı tiyatro eserlerinin çevrilmesi ve telif eser üretiminin başlamasıyla yeni tiyatro metinlerinin kazanılması gibi gelişmeler Osmanlı'da Batılı tarzdaki tiyatronun hem halklaşması hem de profesyonelleşmesi yönünden önemli bir adım olmuştur.[37] 1870'lere gelindiğinde ise Güllü Agop adıyla tanınan Hagop Vartovyan'ın kurduğu Osmanlı Tiyatrosu (Tiyatro-i Osmani) bu profesyonelleşme ve halklaşma sürecinin en önemli örneklerinden biri ve devletin Batı uygarlığını halka ulaştırmada dönemin "uygarlaştırma aracı" olmuştur.[38]

---

[33] Uslu, **age**, 42-43.
[34] And, **age**, 56-57.
[35] **age**, 46-47.
[36] Uslu, **age**, 41.
[37] **age**, 51.
[38] Koçak, **age**, 226.

Osmanlı Tiyatrosu'nu bu kadar önemli kılan özelliklerinin başında tiyatroya tanınan imtiyazlardan söz edilebilir. Bu imtiyazlara göre Güllü Agop tiyatrosunda on yıl süreyle komedya, tragedya, dram ve vodvil oynama hakkı elde etmiş ve diğer tiyatrolara karşı tekel elde etmiştir. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki bu imtiyaz bir kurum olarak Osmanlı Tiyatrosu'na değil, Güllü Agop'un şahsına tanımlanmıştır. Bu durumda bu tekelin sahibi Güllü Agop olduğundan onun yöneteceği tiyatrolar bu imtiyazdan faydalanabilir konumda olmuştur.

Güllü Agop aracılığıyla Osmanlı Tiyatrosu'nun sahip olduğu tekel yalnızca oyun türlerini değil oyunun oynanacağı dili de kapsayacak şekilde düzenlenmiştir. Buna göre Güllü Agop İstanbul'da Türkçe oyun sahneleme tekelini de elde etmiştir.[39] İster çeviri ister telif eser olsun, oynadıkları oyunların hem Ermenice hem de Türkçe olması tiyatroyu daha fazla kişiye ulaştırma imkânı sağlamış ve halkın tiyatroya uzak kalmasındaki nedenlerden biri olan dil engeli böylelikle büyük oranda aşılmıştır. Osmanlı Tiyatrosu'nun programını incelemiş olan Metin And oyunlarla ilgili olarak şunu ifade etmiştir "Güllü Agop, tiyatrosunda her hafta eşit sayıda Türkçe ve Ermenice gösterimlere yer veriyordu. Ramazan süresince yalnız Türkçe gösterimler sunuluyor, Karnaval gibi Hıristiyan yortularında ise Ermenice gösterilere öncelik tanınıyordu."[40]

Osmanlı Devleti'nde gelişen tiyatro tarihinde, Batı tarzı tiyatronun halklaşması ve profesyonelleşmesi bağlamında Osmanlı Tiyatrosu'nu ve Güllü Agop'u öne çıkaran bir diğer nokta ise tiyatro oyunculuğunu bir kariyer olarak gören Müslüman ve/veya Türk sanatçıların ilk kez Osmanlı Tiyatrosu kadrosunda yer alarak sahne almaları ve Namık Kemal gibi aydın ve edebiyatçıların burada oynanmak üzere Türkçe tiyatro eserleri kaleme almaları olmuştur.[41] Bu aşamada, Osmanlı Tiyatrosu'nun merkezileştiğini ifade eden Mehmet Fatih Uslu, tiyatronun siyasal anlamda bir değer taşıdığını ve kurulan Tiyatro-i Osmani Edebiyat Heyeti'nin, Müslüman aydınların bir "ıslah" ve "terbiye" aracı olarak görülebileceğini ifade etmiştir.[42] Fakat bu heyet, üyelerinin sürgüne gönderilmesi sebebiyle sürekli olamamış ve dağılmıştır.

[39] Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı** (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999), 54.
[40] **age**, 49.
[41] Koçak, **age**, 230.
[42] Uslu, **age**, 61-62.

Osmanlı Tiyatrosu'nu tiyatro alanında öne çıkaran bir diğer önemli sebep ise tiyatro topluluğunun faaliyetleri için seçtiği mekân olan Beyazıt semtindeki Gedikpaşa Tiyatrosu'dur. Daha çok Müslüman halkın ikamet ettiği İstanbul Suriçi'ndeki bu bölgede çalışmayı seçmeleri ve Türkçe oyun sahnelemeleri Batılı standartlardaki tiyatronun halk tarafından da ulaşılabilir bir etkinlik olmasının önünü açmıştır. Böylelikle, yabancı, gayrimüslim ya da elit sayılabilecek üst sınıf bürokratların yoğun olduğu Beyoğlu-Pera bölgesine karşılık, Osmanlı Tiyatrosu'nun faaliyet gösterdiği Gedikpaşa ve daha sonra üzerinde durulacak tiyatro faaliyetlerinin yoğun yaşandığı Şehzadebaşı semtleri, halkın (özellikle daha önce bu etkinliklerin parçası olmayan Müslümanların) ulaşabileceği yeni seçenekler olmuş ve İstanbul Suriçi'nde yeni bir sanat merkezi haline gelmiştir. Gedikpaşa'nın Beyoğlu'na karşı bir alternatif olmasını Refik Ahmet Sevengil şu şekilde aktarmıştır:

> "Gedikpaşa'daki Souliée Cambazhanesi Ardeli ve ortakları tarafından Avrupa tiyatroları intizamında, Avrupa tiyatrolarının icra eyledikleri oyunlara ve operalara benzer oyunlar icra etmek üzere kiralanmış, birçok masraf ve fedakârlık edilerek şekli değiştirilmiş, Avrupadan usta oyuncularla rakkaseler getirtilmitir; yakında oyunlara başlanacaktır. İstanbul ahalisi bu suretle tiyatro seyretmek için Beyoğlu'na gidip gelmekten, lokanta ve otel masrafından kurtulmuş olacaklardır."[43]

Adile Naşit'in 1930 yılında dünyaya geldiği zamandan uzak bir geçmişe, 1830'lara kadar uzanan ve Tanzimat Dönemi gelişmeleriyle ele alınan bu yaklaşık yüzyıllık süreç Cumhuriyet devrine miras kalan modern tiyatro gelişmelerini anlamlandırmak açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, Adile Naşit özelinde, sanatçının doğduğu semtin ve aile mesleğinin bu gelişmeler ışığında nasıl şekillendiğini anlamak, halk geleneği içinde yetiştiğini ifade ettiğimiz Naşit'in meslek hayatında olduğu kadar ülkenin tiyatro tarihinde önemli bir etkiye sahip olan Naşit ailesinin yerini ve önemini anlamak açısından bir temel teşkil etmektedir.

2.1.1.1. Direklerarası: Kültür ve Sanat Hayatının Kalbi

Direklerarası, İstanbul Suriçi bölgesinin en önemli eğlence ve sanat merkezlerinden biri olarak öne çıkan ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatro topluluklarının faaliyetlerinin bu bölgede artmasıyla Beyoğlu-Pera semtine alternatif bir kültür merkezi olan ve tiyatro hayatını şekillendiren değişimlerin yaşandığı bir mekân olmuştur. İstanbulluların günlük hayatında sosyalleşmenin ana mekânlarından biri olarak ifade edilebilecek kahvehaneler, Direklerarası'nın kültürel hayatın önemli merkezlerinden biri olmasında ilk halkayı oluşturmuştur. Kahvehaneler sanatla ve

[43] Refik Ahmet Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu** (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 57.

ticaretle uğraşanların yanısıra memur, öğrenci ve bürokrat gibi toplumun farklı kesimlerinden olan insanların bir araya geldiği mekânlar olmuştur. *Salah Bey Tarihi* serisinin ilk kitabı olan *Kahveler Kitabı*'nda kahvelerin İstanbulluların gündelik hayatındaki yeri ve önemini o döneme dair çizdiği resim ve paylaştığı anılarla ortaya koyan Salah Birsel ayrıca kahvelerin edebiyat kahveleri, esrar kahveleri, çalgıcı kahveleri, karagöz meddah kahveleri, mahalle kahveleri gibi sınıflara ayırarak tek bir kahvehane tipinden söz edilemeyeceğini vurgulamıştır.[44] Halkın farklı kesimlerinden birçok farklı meslek grubundan insanın bir araya geldiği kahveler Dilek Özhan Koçak'ın ifadesiyle "bir çeşit sosyal dayanışma ve yardımlaşma kulüpleri gibiydiler. Sosyal yapıyı sağlamlaştırmada rol oynayan, halk arasında bağları güçlendirmeye yönelik mekânlardı."[45] Kahvelere ek olarak, zanaatkârların dükkânlarına, birçok esnaf dükkânına, Karagöz, ortaoyunu, meddah ve kukla gösterilerinin yapıldığı alanlara ev sahipliği yapan Direklerarası'nı Salah Birsel şu şekilde tarif etmiştir:

> "Yeniçeriliğin kaldırılmasına değin Direklerarası hep onların gezi ve eğlence yeridir. Buraya Direklerarası denilmesinin nedeni de yolun iki yanında taş direklere dayanan kemerler bulunmasıdır. Direklerin arası altı metre var, yoktur. Halk, bu kemerlerin altından geçer. Direkler, Meşrutiyetin ilanına değin vardır. Meşrutiyetten hemen sonra Şehzadebaşı Caddesi genişletilmek İstenince kemerler, direkler yıkılmış caddeye de tramvay hattı döşenmiştir."[46]

Direklerarası'nın 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen yükselişiyle ilgili Kerem Karaboğa üç temel neden sıralamıştır.[47] Bunlardan ilki Tanzimat Dönemi'yle birlikte kurumsal anlamda yaşanan değişimin etkisiyle Babıali'de çalışan orta ve üst düzey devlet memurlarının ve ailelerinin Direklerarası'nın müdavimleri olmaları ile Darülfünun (İstanbul Üniversitesi) öğretmen ve öğrencilerinin de bu müdavimlerden olmalarıyla gerçekleşen kozmopolit yapıdır. Bir diğer sebebi ise Karaboğa, Unkapanı ve Karaköy köprülerinin inşa edilmesine bağlamaktadır. Buna göre bu iki köprü İstanbul'un Suriçi bölgesiyle Galata üzerinden Beyoğlu bölgesini birbirine bağlamış ve şehrin Müslüman tebaasının çoğunlukta yaşadığı yakası ile yabancı ve gayrimüslim azınlıkların çoğunlukta olduğu yakasının etkileşime geçmesinin önünü açmıştır. Son sebep ise Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nun Suriçi'nde kalan Gedikpaşa Tiyatrosu'na yerleşmesiyle tiyatro faaliyetlerinin Suriçi bölgesinde artması ve Güllü Agop'un Türkçe oyun sahneleme tekelini elinde tutması sebebiyle Türkçe oyun piyasasında Osmanlı Tiyatrosu'yla rekabet edebilmek için ortaya çıkan

---

[44] Salah Birsel, **Kahveler Kitabı**, 6. bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014), 7.
[45] Koçak, **age**, 236.
[46] Birsel, **age**, 84.
[47] Kerem Karaboğa, **Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I**, 1. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 35-37.

tuluat türünün başarı kazanıp seyirci edinebilmesi olmuştur. Tuluatın doğuşuna dair anlatıları da inceleyen Kerem Karaboğa bu süreçle ilgili anlatılarda ortak olan ve tekrarlanan öğeleri belirlemiştir.[48] Yaptığı çıkarımlara göre tuluatın doğuşunda ortaoyununda yapılan değişiklikler, eklemeler ya da çıkarmalarla yeni bir türün elde edilmesi ile bu yeni türün ilk temsilcisinin Kavuklu Hamdi olarak kabul görmesi tüm anlatılardaki ortak noktalardan olmuştur. Ortaoyunu gibi geleneksel tiyatro türlerine ait yeni dünya ve meydan alanları yerini Batılı tarzdaki tiyatronun getirdiği sahne ve sahne dekoruna bırakmış, ortaoyunu tiplemeleri ile İbiş gibi tuluatla birlikte, yeni yaratılan tiplemeler sabit bir metnin olmadığı doğaçlamanın esas alındığı oyunlarla tuluat olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Bu yeni tür, Batılılaşma sürecinin sanat hayatına dâhil ettiği Batılı standartlardaki tiyatro ile kent ve köy merkezlerinde sergilenen belli bir metni olmayan ve eğlence ile güldürünün amaçlandığı[49] geleneksel halk tiyatrosunun melez bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Tuluatla birlikte meydanlardan, sokaklardaki açık hava gösterilerinden tiyatro salonlarına kaymaya başlayan halk tiyatrosunun taşıyıcı sanatçılarını, bu yeni türün yayılmasını ve popüler olmasını sağlayanlar ise Ahmet Fehim'in ifadesiyle Kavuklu Abdi ve Kel Hasan olmuştur, "Hamdi icat etmiş, Abdi tamamlamış ve Hasan da taklit ederek, iyi veya kötü bu çığırın kapısını açmışlardır."[50] Tuluatın bu yeni halk tiyatrosu pratiğiyle birlikte kazandırdığı bir diğer yenilik ise "Komik-i Şehir"ler olmuştur. Komik-i Şehir, Tuluat kumpanyalarının baş komiğine ve ustasına ait bir sıfat olmuştur. Ortaoyununda Kavuklu, Karagöz temsillerinde Karagöz'ün olduğu gibi komik-i şehirler tuluat temsillerinin odak noktası olmuştur. Tuluat temsillerinin komik-i şehirlerin çıraklarının sahneye çıktığı ilk bölümleri ve yine tuluatın halk tiyatrosuna bu dönemde kattığı kanto ve düellolar bile komik-i şehrin sahneye çıkacağı ana bir hazırlık niteliğinde olmuştur.[51] 19. yüzyılın ikinci yarısındaki en ünlü ve popüler komik-i şehirleri Kavuklu Hamdi, Kel Hasan ve Adile Naşit'in babası Naşit Özcan'ın komik-i şehir unvanını devralacağı hocası kavuklu Abdi (Abdürrezzak)'dir. Bu noktada, halk tiyatrosu geleneğinde görülen ve her ne kadar Batılı ve modern tiyatroya dair ögelere sahip olsa da "komik-i şehir" unvanı özelinde tuluat tiyatrosunda da gözlemlenebilecek bir gelenek olan usta-çırak ilişkisinden söz etmek yerinde olacaktır. Metin And, tiyatro temsilleri vermenin dışında başka iş kollarıyla

[48] **age**, 37-38.
[49] Pekman, **age**, 20.
[50] Ahmet Fehim, **Sahnede Elli Sene** (İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık, 2002), 16-17.
[51] Karaboğa, **age**, 51.

da uğraşmalarına rağmen halk tiyatrosu geleneğini sürdüren sanatçıların uğraşlarını, profesyonel bir uğraş olarak nitelendirmiştir.[52] Bu uğraş profesyonel olarak nitelendirilse de oyuncu yetiştirme noktasında kurumsal bir yapılanmadan söz etmek mümkün değildir. Oyuncular dâhil oldukları, öncelikle gözlemledikleri daha sonra ise ufak rollerle sahneye çıktıkları kumpanyalar içerisinde tecrübe kazanıp bir usta-çırak ilişkisi içinde yetişmekteydi. 19. yüzyıl tiyatro hayatında kurumsal bir tiyatro eğitimine dair tiyatro okulu olmaya en yakın yapı saray içerisinde kurulmuş olan Müzika-yi Hümayun olmuştur. Halk tiyatrosu temsilcilerinden Kavuklu Hamdi, Kavuklu Abdi (Abdürrezzak) gibi tuluatçıların da yolunun düştüğü Müzika-yi Hümayun bir okul işlevi sağlasa da geleneksel usta-çırak ilişkisini burada da gözlemlemek mümkündür. Metin And'ın Adile Naşit'in babası Naşit Özcan ile ilgili olarak "Türk tiyatrosunun II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin başlangıç yıllarında en önemli sahne sanatçılarımızdan biri olan Naşit de burada (Müzika-yi Hümayun) yetişmişti"[53] yorumunu yapmıştır. Naşit Bey'in Müzika-yi Hümayun seçmelerine dair verdiği bilgilere göre seçmeleri gerçekleştiren jürideki usta tiyatrocuların her birinin üstlendiği bir tipleme ve taklit olduğundan hala hayatta olan bu ustaları taklit etmek, kendisini kanıtlamak isteyen bir oyuncu adayı olan Naşit Bey için oldukça zor olmuştur. Ayrıca bu dönemde, hayatta olmayan ustaların taklitlerini yapmak kabul gören bir anlayıştır:

> "Rahmetli Abdi Efendi peder merhumun ahbabıydı. Ben muzikada çalışırken, Abdi efendiyi de mabeyn orta oyununa aldılar. Peder kendisine rica etti Abdi Efendi beni muzika kolundan orta oyunu koluna aldı... [...] beni bu oyundan imtihan ettiler. Büyük odaya girdim. Bütün üstadlar sıra sıra oturmuşlar... Ben ufaldım, ufaldım, ufaldım da utancımdan yok oldum: 'İzin veriniz de arkamı dönüp konuşayım' dedim. Duvara döndüm, taklidlere başladım... Münhal mükallidlik yok. O zaman bir mükallidin yerine geçmek için o mükallidin ölmesi beklenirdi. Yalnız mühacir münhaldi. Ben mühacir oynamağa başladım... Ondan sonra saraydaki İtalyan artistlerinin operetinde koroya çıktım."[54]

Tuluat sanatçıları arasında da görülen bu usta-çırak ilişkisinin en somut simgesi ise komik-i şehir unvanının devredilmesi olarak yorumlanabilir. Direklerarası'nda sahne alan usta konumundaki Kavuklu Abdi (Abdürrezzak) komik-i şehir unvanını çırağı Naşit Bey'e, Kel Hasan komik-i şehir unvanını çırağı Dümbüllü İsmail'e devretmiş ve ustaları sahneden ayrıldıktan sonra Direklerarası'nın yeni komik-i şehirleri Naşit Bey ve Dümbüllü İsmail olmuştur. Bu unvan devretme ritüeli ayrıca oynanan

---

[52] Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 15.
[53] **age**, 79.
[54] Selami Sedes, "Halkın Çok Sevdiği San'atkar Naşid'in Jübilesi Münasebetile", **Türk Tiyatrosu**, s. 88 (1938): 7.

Kavuklu rolünün aksesuarı olan kavuğun devredilmesi olarak da halk tiyatrosunda Dümbüllü'den itibaren usta-çırak ilişkisinin ve halk tiyatrosu mirasının bir simgesi olmuştur.[55]

Tuluat kumpanyalarının sahneledikleri oyunlara bakıldığında ise komedi, trajedi ve operet gibi çeşitlilik gözlemlense de tuluatın amacı halk geleneğindeki ortaoyunu, meddah ve Karagöz'de de olduğu gibi seyirciyi eğlendirmek ve bu eğlenceyi güldürü ile sağlamak olmuştur. Seyirci kitlesinin çoğunlukla kentli ve orta sınıf insanlardan oluştuğu bu tür, tabir-i caizse güldürürken düşündüren bir halk tiyatrosu geleneğinin eğlence ve güldürü amacını Yavuz Pekman şu şekilde ifade etmiştir:

> "Halk tiyatrosunun eğlence biçimi güldürmecedir. Öyle ki, gülmece halk tiyatrosunda bir araç olmaktan öte bir amaçtır. Egemen sınıf karşında eziklik duyan kentli orta sınıf, belki sınıf atlama heyecanı, belki de kişilik kazanma mutluluğuyla, bilgili, yetenekli, zeki bulunmaktan, bu özelliklerinin ortaya çıkarılmasından haz duymakta, halk tiyatrosu da bu isteği gülünç olanı kullanarak bir ölçüde karşılamaktadır. Sahnede gülünçleştirilen kişisel ya da toplumsal zaaflar, kusurlar bir açıdan bu izleyiciye bir üstünlük duygusu tattırırken, bir başka açıdan da bu zaaflar kendisinde yokmuş gibi davranan diğer seyircilerle dirsek dirseğe veren bu kentli orta sınıfı temize çıkarmaktadır. Kaldı ki, seyirci sahnede gülünenin kendi gündelik gerçeği olduğunu pekâlâ bilmekte, bir yandan da sahnede alay konusu olan kişinin kendisi olmadığına adeta şükretmekte, böylece bir bakıma rahatlamaktadır."[56]

Sahnelenen oyunun türünün komedi olmadığı durumlarda bile en trajik ya da korku uyandırabilecek durumlar komedi ile harmanlanıp sunulmuştur.

> "Bir tuluat kumpanyasının repertuarında, kadronun imkânlarına ve yaratıcılığına, piyasanın rekabet ve taleplerine bağlı olarak aşk entrikalarına dayalı komedilerden, içinde kanlı cinayetlerin de yer aldığı trajedilere, operetlerden, cinli-cadılı-büyücülü romanslara kadar geniş bir oyun dağarcığı oluşabiliyordu. [...] Ancak şurası unutulmamalıdır ki, tuluatçılar en trajik konuyu alırken bile içine, ya da ardına mutlaka komediyi ilave ederler, ya da ortaoyununda olduğu gibi, korku uyandırıcı olaylar rüyada gerçekleşir, sonra iş yine tatlıya bağlanır. Tuluatın, 'komik-i şehir' makamından da ileri gelen başlıca hedefi güldürerek eğlendirmektir."[57]

Tuluat temsillerinin olmazsa olmaz bir öğesi de kantolar ve düettolar olmuştur. Kanto kelimesinin Türkçe'ye hangi kelimeden geldiğiyle ilgili bazı farklı yorumlar olsa da kantoya dair ulaşılan kaynakların birleştiği ortak nokta hem kelimenin hem de bu sahnede şarkı söyleme biçiminin İtalyan kökenli olduğudur.[58] Tuluat temsillerinin vazgeçilmez bir parçası olan ve tuluatla özdeşleştirilen kanto aslında tuluatın bir türü değildir. Bu türle tanışılması, İstanbul'a gelen İtalyan tiyatro topluluklarının temsilleriyle olmuştur. Kanto söyleme geleneğinin tiyatroya girişiyle ilgili ilk pratiklerini Sevengil, Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen

---

[55] Durmaz, **age,** 25**.**
[56] Pekman, **age**, 20.
[57] Karaboğa, **age**, 52.
[58] Ruhi Ayangil, "Kanto", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. 4 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı'nın ortak yayını, 1994): 419-421.

temsillerin sonunda şarkı söyleme geleneğinin bir uzantısı olarak yorumlamıştır.[59] Bu konudaki bir başka yorum ise Güllü Agop'un Türkçe operet oynatma tekeline sahip olmasının tuluat sanatçılarını rekabete dâhil olabilme girişimlerinin bir sonucu olarak kantoyu tuluatın vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir:

> "Tuluat tiyatrolarının bu denli geniş ilgi uyandırmasında kantoların sanat değerlerinden çok sunuluş biçimleri rol oynamıştır. Kantolar aslında tuluat tiyatrolarının bir ürünü değildir. İlk örnekleri, Tanzimat sonrası Pera'sında faaliyet gösteren, bahçeli bir birahaneyi andıran, İtalyan komedilerinin oynandığı küçük tiyatrolarda görülmüştü. Güftelerinin gündelik hafif zevklere seslenmesi, ezgilerinin kolayca tekrarlanabilmesi yanında kantonun söyleniş ve sunuluş biçimlerindeki kendine özgü tavır ve eda, kanto türünün en belirleyici özelliği olmuştur. Bu anlamıyla kantolar. Batı tarzı tiyatro ile tuluat tiyatrosunun rekabet ortamında doğmuş, toplumun 'asrileşme' özlemiyle değer ölçülerinin değişmeye başladığı bir dönemde toplumdaki cinsel kültürün değişmesine katkıda bulunmuş 'altkültür musikisi' örnekleridir."[60]

Müslüman kadınların sahneye çıkmalarının mümkün olmadığı bu dönemde kantocular gayrimüslim kadınlardan oluşmuştur. Özellikle Ermeni kadın sanatçıların öne çıktığı bu türde bazı istisnalar olduğu yönünde anlatımlar da mevcuttur. Vasfi Rıza Zobu[61] ve Özdemir Nutku'nun[62] anlatımlarına göre Kadriye Hanım, Amelya adı altında sahneye çıkmış ve yalnız bir kantocu olarak değil aynı zamanda oyuncu olarak sahneye çıkan ilk Türk kadını olmuştur.

Tuluat türüyle özdeşleşen kanto temsillerinin asıl amacı tuluatın asıl oyunu olan komik-i şehirin temsiline kadar seyircinin ilgisini canlı tutmak ve tuluatın gayesi olan eğlenceyi devam ettirmek olmuştur.[63] Bu dönemin öne çıkan kantocuları Şamran Hanım, Peruz Hanım ve Adile Naşit'in anneannesi Küçük Verjin olarak sayılabilir. Halit Fahri Ozansoy[64], Ahmet Rasim ve daha birçok edebiyatçı ve sanatçının eserlerinde bu büyük kantocuların isimlerine rastlamak mümkündür. Kantonun tiyatrodaki yeriyle ilgili olarak Murat Belge, "Diyebiliriz ki kanto toplumun bu belirleyici Batılılaşma sürecine karşı verdiği bir tepki ya da tepkilerden biridir. Ama "tepki" derken, öyle düşmanca bir tepki de değildir. Tersine, o sürecin getirdiklerini alıp kullanan bir tepki biçimidir"[65] yorumunu yapmıştır.

Direklerarası'nı eğlence ve kültür merkezi olarak öne çıkartan önemli etmenlerden biri de Ramazan olmuştur. Çoğunlukla Müslüman halkın yaşadığı ve Suriçi'ndeki

---

[59] Sevengil, **age**, 293.
[60] Ayangil, **age**, 419-420.
[61] Vasfi Rıza Zobu, **Hayat Mecmuası**, s.1-2 (1961).
[62] Özdemir Nutku, **Darülbedayi'nin Elli Yılı** (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1969), 172.
[63] Karaboğa, **age**, 50-51.
[64] Halit Fahri Ozansoy, **Eski İstanbul Ramazanları**, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1968), 68-69.
[65] Murat Belge, "İstanbul'da Kanto", **Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi**, c. 7 (İstanbul: İBB Kültür A.Ş., 2015), 23-25.

birçok camiiye de yakın olan Direklerarası, Ramazan ayında iftar, teravih ve sahur vakitlerine göre şekillenen bir eğlence hayatı sunmuştur. Ramazan ayıyla sınırlı kalmayan tuluat, ortaoyunu, karagöz, kukla, fasıl gösterileri, dram kumpanyalarının temsilleri, yılın diğer aylarından farklı olarak neredeyse her akşam seyircisiyle buluşmuştur. Türkiye'deki ilk kurumsal tiyatro yapılanması sayılabilecek Darülbedayi de Direklerarası'nda bulunan Letafet Apartmanı'nda 1914'te kurulmuştur ve kurulduğu ilk dönemlerden bu yana kurumun önemli oyuncu ve yöneticilerinden olan Vasfi Rıza Zobu da Direklerarası'ndaki Ramazan'ın çok yoğun geçtiğini, bu ayda Darülbedayi'nin 24'e yakın temsil verdiğini paylaşmıştır.[66]

Ramazan'da Direklerarası'nın durumuyla ilgili Kerem Karaboğa Şöyle bir resim çizmektedir:

> "Bütün bu manzaranın tamamlayıcısı, teravihden sonra sahura kadar sürecek eğlenceler için gösteri yapacakları mekânın önüne ilanlar asmış, […] tiyatrolardı. İftar topunun patlamasıyla birlikte, gündüz piyasasını dolduran ahali ortadan kaybolduktan, […] iftarlar açıldıktan ve çevredeki pek çok camide teravih namazları kılındıktan sonra, cadde yeniden adam almayacak şekilde dolmaya başlıyor, gündüz caddeden geçenler şimdi de önceden gitmeyi kararlaştırdıkları eğlencenin (tiyatro, karagöz, meddah, hokkabaz, cambaz, kukla, saz dinletisi, vs.) seyircileri olmak üzere yola düşüyorlardı. Gece piyasasının hâkimi hiç kuşkusuz tiyatrocularıdı."[67]

Darülbedayi'nin kurulduğu Letafet Apartmanı, Naşit Özcan'ın komik-i şehir unvanını ustası Kavuklu Abdi'den devraldığı Fevziye Kıraathanesi, İstanbul Opereti ve Türk Tiyatrosu gibi topluluklara ev sahipliği yapan Milli Sinema ve Naşit Özcan'ın kariyerinin son döneminde hem tiyatro salonu hem de ev olarak kullandığı ve Adile Naşit'in çocukluğunu geçirdiği Millet (Turan) Tiyatrosu gibi birçok tiyatroya ve tiyatro topluluğuna ev sahipliği yapan Direklerarası, II. Dünya Savaşı yıllarına kadar İstanbul kültür ve eğlence hayatının öne çıkan mekânlarından olmuştur. Kerem Karaboğa Direklerarası'nın rolünün sona erdiği zamanı hem simgesel hem de tarihsel olarak 1941'de Ferah Tiyatrosu'nun yanması ve Naşit Özcan'ın 1943 yılında ölümüyle bağdaştırmıştır.[68] Beyoğlu-Pera bölgesinden farklı olarak Direklerarası'ndaki binaların çoğunlukla ahşap olması, bakımsız kalmaları ve birçok defa yangınlarla tahrip veya yok olmaları sebebiyle bölgenin çehresi tamamen değişmiştir. Bu dönemden sonra tiyatro binaları Fatih'in Aksaray, Eminönü semtlerine kaymıştır. Ayrıca Beyoğlu'ndaki eski tiyatro binaları da farklı topluluklar tarafından kullanılmaya devam etmiştir.

---

[66] Vasfi Rıza Zobu, **O Günden Bu Güne**, 1. bs. (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1977), 67-69.
[67] Karaboğa, **age**, 41.
[68] **age,** 113.

2.1.2. Cumhuriyet'in İlanından Çok Partili Döneme (1923-50)

Türkiye'deki tiyatro hayatında bu yeni dönem Cumhuriyet'in 1923 yılında ilan edilmesiyle başlayan ve 1950 yılında yapılan genel seçimler sonucunda Demokrat Parti'nin iktidara gelerek Cumhuriyet Halk Partisi'nin o güne kadar devam eden tek parti yönetiminin sona erdiği ve çok partili dönemin başladığı dönemi kapsamaktadır. Bu dönemin tiyatro alanını Cansu Karagül şöyle yorumlamıştır:

> "Tanzimat'tan itibaren devlet himayesinde gelişen tiyatro sanatı, merkezi yönetim anlayışının hâkim olduğu Cumhuriyet döneminde de devletin ideolojik yönlendirmesi altında gelişmeye devam etmiş, yeni rejim, yeni Türk kimliğini ve Türk insanını inşa etmenin, diğer bir değişle toplum mühendisliğinin bir gereği olarak tiyatronun kitleleri etkileme gücünden işlevsel biçimde yararlanılmıştır."[69]

Özellikle bu dönemin ilk on beş yıllık kısmında devlet liderliğini üstlenmiş olan Atatürk'ün tiyatroya olan yaklaşımıyla ilgili olarak Metin And'ın aktardıklarına göre, Atatürk yazarlara oyunlar ısmarlamış, önerilerde bulunmuş, kendisine iletilen oyun metinlerini okuyarak notlar alıp değerlendirmiş ve oyunlardan sonra tiyatro oyuncularını huzuruna kabul etmiş ve yeni inkılabın sahip olacağı kültürel değerler açısından rehberlik etmiştir.[70] Metin And'ın saydıklarına ek olarak Atatürk'ün Müslüman Türk kadınının sahneye çıkması, tiyatro topluluklarının turneler düzenlemesi gibi isteklerini Yavuz Pekman bir kamu işlevi olarak yorumlamıştır; "tiyatro sanatının kendisinden çok cumhuriyet ideolojisini hedeflemekteydi kuşkusuz. Bu bakımdan, tiyatro da yeni kültürel programın güvenilir, eğitici, ciddi bir parçası olarak görülmektedir."[71] Tiyatronun Cumhuriyet dönemindeki kamu işlevi özelliğiyle ilgili olarak değinilebilecek bir diğer nokta ise yeni rejimin kendisini Osmanlı Devleti'nden ayırma, yeni bir devlet ve milli kimlik inşa etme gayesiyle kültür sanat faaliyetlerini desteklerken bu kimlik inşasında Batılılaşma ve modernleşmeyi bir rehber ve bir amaç olarak görmüştür. Atatürk'ün verdiği demeçte, "Memleketimizi çağdaşlaştırmak istiyoruz. Bütün çalışmalarımız Türkiye'de çağdaş, bu sebeple Batılı bir hükümet oluşturmaktır. Uygarlığa girmeyi arzu edip de Batı'ya yönelmemiş millet hangisidir?"[72] diyerek Batılılaşmanın önemini vurgulamıştır.

Tanzimat'tan bu yana Batılılaşma amacıyla devletin teşvikleriyle, bir bakıma devlet himayesinde gelişen tiyatro alanı, Cumhuriyet döneminde de yeni rejim her ne kadar

---

[69] Karagül, **age**, 75.
[70] Metin And, **Atatürk ve Tiyatro**, 1. bs. (Devlet Tiyatroları Eğitim Yayınları: 1983), 9-11.
[71] Pekman, **age,** 188-189.
[72] M. Kemal Atatürk'ün, Cumhuriyet'in ilan edilişinin ardından, 29 Ekim 1923'te Fransız Revue des deux monde için verdiği demeçten aktaran Fikret Başkaya, **Yeni Paradigmayı Oluşturmak: Kapitalizmden Çıkmanın Gerekliliği ve Aciliyeti,** 1. bs. (İstanbul: Yordam Kitap, 2018), 40.

kendisini Osmanlı Devleti'nden farklı olarak tanımlamak istese de yönünü Batı'ya çevirmesi ve kamu desteği sağlaması noktalarında ortaklıktan kurtulamamıştır.

Tek parti döneminin tiyatro toplulukları ve kurumlarına bakıldığında özel tiyatrolar ve devlet destekli tiyatrolar olmak üzere bir ayrım yapmak mümkündür fakat böyle bir kategorileştirmede özel tiyatroları özel girişimler olarak değerlendirmek mümkünken devlet destekli tiyatroları homojen bir kategori olarak ele almak mümkün değildir. Bunun sebebi, bu kategoriye dâhil edilebilecek Darülbedayi, Devlet Tiyatroları ve Halkevleri'nin devlet desteğini edinme yöntemi, sağlanan desteğin şekli ve amacı ile bu tiyatro kurumlarının söz konusu devlet yönetimiyle olan ilişkisinin farklılık göstermesidir.

Adile Naşit'in tiyatro kariyerine başladığı ve pek çok tiyatrocuyu Türk tiyatrosuna kazandıran kurum olan Darülbedayi, Osmanlı Devleti'nin Cumhuriyet dönemine bıraktığı miraslardan biri olmuştur. Batılı standartlarda tiyatro pratiğinin gelişebileceği, usta-çırak ilişkisiyle sınırlı kalan tiyatro eğilimine katkı sağlayabilecek ve yeni oyuncular yetiştirebileceği, çeviri oyun yoğunluğunun önüne geçilip yerli oyunların üretilebileceği bir tiyatro okuluna duyulan ihtiyacın gündeme gelmesiyle dönemin İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu'nun girişimiyle 1914 yılında Darülbedayi Osmani ismiyle kurulmuştur. Bu yeni tiyatro okulunun yapılanması içinse Fransız tiyatro sanatçısı André Antoine davet edilmiştir.[73]

Cemil Topuzlu Batılı tarzdaki bu tiyatro okuluna dair girişimlerini şu şekilde ifade etmiştir:

> "İstanbul'da birkaç barakadan başka ne bir tiyatro binamız ve ne de sahneye çıkabilecek bir artistimiz yoktu. Bundan dolayı pek çok üzülüyordum. Sultanahmet Meydanı'nda, bir tiyatro ve bir de Şehremaneti [Belediye] binası yapılmak üzere Şehremaneti Heyet-i Fenniye Müşaviri Mösyö Orik'e [M. Auric] bir proje hazırlattım. Diğer taraftan aktör ve aktris yetiştirmek üzere, pek çok tanınmış Fransız artistlerinden Paris'teki Odeon Tiyatro Müdürü Mösyö Antuvan'ı [M. Antoine] İstanbul'a çağırarak Şehzadebaşı'nda Letafet Apartmanı'nda te'sis eylediğim ve Darülbedayi ismini verdiğim Tiyatro Mektebi'nin Müdüriyet'ine ta'yin ettim."[74]

1914'te Şehzadebaşı Letafet Apartmanı'nda kapılarını açan Darülbedayi, tiyatro ve müzik olarak iki bölümden oluşmuş, müzik bölümü Batı ve Türk müziği olmak üzere iki bölüme ayrılmışken tiyatro bölümü Batı tarzı tiyatro eğitimine ayrılmıştır. Müzik bölümünün Batı ve Türk müziği olarak iki dalda yapılanmasına rağmen tiyatro

[73] Batılı standartları yakalama amacıyla alanında uzman olan Batılı isimlerin kurum yapılanmasında görev üstlenmelerinin bir örneğini de 1940'ların sonunda Carl Ebert'in Devlet Tiyatroları'nın yönetiminde de gözlemlemek mümkündür.

[74] Dr. Cemil Topuzlu, **80 Yıllık Hatıralarım** (İstanbul: 1951), 131'den aktaran Muhsin Ertuğrul, Benden Sonra Tufan Olmasın, 2. bs (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007), 195.

bölümünün yalnız Batı tarzı tiyatro olarak yapılanmasını ve geleneksel tiyatro kaynaklarından faydalanılmamasını eleştiren Özdemir Nutku, bu durumun özgün bir tiyatro oluşumunu engellediğini vurgulamıştır.[75]

Bölümlerin yapılanmasını takiben öğrenci alımlarının da yapıldığı Darülbedayi, I. Dünya Savaşı'nın çıkması ve İstanbul'un işgali gibi gelişmeleri takiben Antoine'in de ülkeden ayrılmasıyla okul statüsünden uzaklaşmış ve bir tiyatro topluluğu olarak varlığını sürdürmüştür. Şehzadebaşı'ndaki Letafet Apartmanı'na ek olarak Tepebaşı Tiyatrosu, Beyoğlu Odeon, Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu gibi birden fazla mekânda çalışmalarını sürdüren Darülbedayi işgal sebebiyle Beyoğlu bölgesinden uzaklaşıp Şehzadebaşı bölgesine taşınmıştır. Bu mekânsal kaymanın kurumun statüsünü nasıl etkilediğini Vasfi Rıza Zobu anılarında şu şekilde dile getirmiştir:

> "O yıllarda Ferah Tiyatrosu'na yerleşen Darülbedayi, yalnız İstanbul şehrinin değil, bütün Türkiye'nin 'Batı örneği' tek tiyatrosuydu. Yurdun hiçbir yerinde ondan başka tiyatro yoktu.. Biz gençler, Darülbedayi'ye 'mektep' diyorduk. Yalan da değildi. Çünkü birtakım dersler ve onları okutan hocalar vardı... Bizden evveldekiler de bu müesseseye 'tiyatro' diyorlardı. Çünkü: ara sıra temsil veren bir 'sanatkârlar heyeti' mevcuttu. [...] Beyoğlu'nda adımız 'mektep'ken, bir piyes aylarca prova edilirdi. Şehzadebaşı'nda 'kumpanya' olduk; bir haftada yeni piyes çıkarıyoruz."[76]

1914 yılında kurulmasına rağmen ilk temsilini 1916 yılında *Çürük Temel* oyunu ile yapan Darülbedayi 1916 yılından 1927 yılına kadar Özdemir Nutku'nun ifadesiyle "dağılma ve bocalama"[77] dönemi yaşamıştır. I. Dünya Savaşı'nın başlaması, İstanbul'un işgali, Osmanlı Devleti'nin çökmesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması gibi siyasi, toplumsal ve ekonomik yönden birçok köklü değişimin yaşandığı bu aralıkta okul olma özelliğini yitiren Darülbedayi bir tiyatro topluluğu olarak anılmışsa da bu topluluğun düzenli ve istikrarlı bir özellik gösterdiğini söylemek mümkün değildir. Dağınık durumda olan Darülbedayi sanatçıları belli dönemlerde farklı tiyatro toplulukları olarak sahne almış, zaman zaman ise Darülbedayi adı altında oyunlar sahnelemişlerdir. Örneğin Darülbedayi'nin yöneticilerinden Şadi Fikret Bey, bir grup Darülbedayi sanatçısıyla Sabık Darülbedayi Sanatkârları adıyla temsiller vermiş daha sonra bu topluluk aralarında Hazım Körmükçü, Neyyire Neyir, Halide Pişkin ve İ. Galip Arcan gibi sanatçıların bulunduğu Milli Sahne topluluğuna dönüşmüştür.[78] Bir başka örnek ise Ferah

---

[75] Özdemir Nutku, **Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosuna**, 1. bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015), 25-29.
[76] Zobu, **age,** 42-43.
[77] Nutku, **age**, 42-80.
[78] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, 1. bs. (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970), 258-259.

Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlayan Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları adındaki topluluk olmuştur. 1924-25 sezonunda Darülbedayi dışında kalmayı tercih eden sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır.[79] 1927-28 tiyatro sezonuna gelindiğinde ise bu sezon, Darülbedayi'nin istikrar kazandığı ve Özdemir Nutku'nun "ilk düzenli dönem"[80] olarak nitelendirdiği dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemin önünü açan en önemli gelişme olarak Darülbedayi'nin başına başyönetmen olarak Muhsin Ertuğrul'un getirilmesi gösterilebilir.[81] Bu gelişmeyi takiben 1931 yılında Darülbedayi resmen İstanbul Belediyesi ödeneğine bağlanmış[82] ve 1934 yılında ismi İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları olarak değişmiştir. Ayrıca Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda başka ilklerin ve yeniliklerin taşıyıcısı olan Darülbedayi, 1930 yılından itibaren ilk Türk tiyatro dergisini çıkartmış ve bu dergi, kurum İstanbul Belediyesi ödeneğine bağlı olsa da yerel düzeyde kalmamış birçok şehirdeki okuyucuya ulaşarak ulusal bir özellik kazanmıştır.[83] Yine bu yıllarda çocuk tiyatrosu olgusunu gündeme taşımış[84] ve ilk kez çocuk oyunları sahnelemeye başlamıştır.[85] 1945 yılına gelindiğinde ise aralarında Adile Naşit'in de bulunduğu birçok çocuk oyuncuyu kadrosuna almıştır.[86]

İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu'nun girişimleri ve yine belediyenin ödeneğine sahip olmasıyla Darülbedayi (Şehir Tiyatroları) her ne kadar kamu desteğinden faydalanmış olsa da özerk kalabilmiş ya da özerk kalmak için çaba göstermiş bir kurum olmuştur. Kurum, 1931 yılında resmen İstanbul Belediyesi'ne bağlanmış ve 1934 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adını almıştır.[87] Bu dönemde Şehir Tiyatroları'na ek olarak kamu ödeneği sağlamış bir diğer tiyatro kurumu ise Devlet Tiyatroları olmuştur. Darülbedayi'nin kurulumundan yaklaşık yirmi yıl sonra, Darülbedayi'nin kurulmasının amaçları olan yerli tiyatro oyunu üretme, tiyatro oyuncusu yetiştirme ve halka tiyatro kültürü aşılamak gibi konular

[79] İ. Galip Arcan, "Ferah Senesi", **Perde ve Sahne**, s.1 (1941): 4-5.
[80] Nutku, **age**, 80-85.
[81] Karagül, **age,** 74.
[82] Nutku, **age**, 85.
[83] "Okuyucularımıza", **Darülbeday**i, s. 20 (1931): 7.
[84] "Çocuk Tiyatroları", **Darülbedayi**, s. 8 (1930): 7.
[85] Levent Suner, "Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumlaşması", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** c. 12 (1995): 11-16.
[86] "Çocuk Piyesi Değişirken", **Türk Tiyatrosu,** s. 178 (1945): 16.
[87] "Darülbedayi'den Şehir Tiyatrolarına" İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Tiyatroları, Hakkımızda, https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/SitePage/index/kurumsal-MTA2 [12.06.2020].

hala güncelliğini koruyan meseleler olmuştur.[88] Bu durum Atatürk'ün demeçlerinden de anlaşılabilir:

> "Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir konservatuvar ve bir Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazdır. Güzel sanatların her şubesi için, Kamutay'ın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir."[89]

Bu sebeple 1936 yılında Devlet Konservatuarı'nın kurulması için gerekli adımlar atılmıştır. Bu adımların ilki, kurulması planlanan konservatuarın tiyatro bölümünün başına geçmesi için Alman tiyatro sanatçısı Carl Ebert ile anlaşılıp bir sözleşme imzalanması olmuştur.[90] Bu sözleşmenin üzerinden 4 yıl geçtikten sonra konservatuara resmiyet kazandıracak olan, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tarafından hazırlanan 1940 tarihli ve 3829 sayılı konservatuarın kuruluşunu ve yönetmeliğini belirleyen kanun çıkarılmıştır.[91]

Bu yasa çerçevesinde aynı yıl, konservatuara bağlı olarak Tiyatro ve Opera Tatbikat Sahnesi kurulmuş ve ilk tiyatro temsillerini 2 Nisan 1941 tarihinde gerçekleştirmişlerdir. İlk temsillerini takiben 3 Nisan 1941 tarihinde ise Devlet Konservatuarı ilk mezunlarını vermiştir. 1947 yılında hem Konservatuarın hem de Tatbikat Sahnesi'nin yöneticiliğini yapan Carl Ebert'in Türkiye'den ayrılmasıyla bu göreve Şehir Tiyatroları'nın başyönetmenliğini yapmış tiyatro sanatçısı Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. Bu dönemde, Tatbikat Sahnesi'nin tiyatro ve opera çalışmaları, Konservatuar bünyesinden ayrılmıştır.[92] Bu gelişmeyi takiben 1947 yılında Küçük Tiyatro ve 1948 yılında Büyük Tiyatro açılmış ve düzenli tiyatro temsillerine başlamıştır.[93] 1949 yılına gelindiğinde ise 16 Haziran 1949 gündemli ve 5441 sayılı "Devlet Tiyatro ve Opera'sının Kuruluş Yasası" kanunu[94] ile Devlet Tiyatroları, Devlet Tiyatro ve Operası adıyla resmen kurulmuştur.[95]

Devlet Tiyatroları'nın kuruluş amaçları da "yerli ve yabancı eserlerle halkın genel eğitimini, dil ve kültürünü yükseltmek", "temel değerler üzerinde doğru yargılara

---

[88] Karagül, **age**, 83.
[89] "Tiyatro Sanatçılarına Dair, 10.06.1926", **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri,** c. 1 (Ankara: 1961), 387.
[90] "Devlet Tiyatrosu Kuruluyor", **Cumhuriyet Gazetesi**, 29 Şubat 1936, 2.
[91] "Tarihçe", Devlet Tiyatroları, http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/kurumsal/9003?a=tarihce [18.03.2020].
[92] Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, 2. bs. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 231.
[93] "Ankarada Devlet Tiyatrosu Bu Akşam Açılıyor", **Cumhuriyet Gazetesi**, 2 Nisan 1949, 1.
[94] "Devlet Tiyatrosu Kanunu", **Cumhuriyet Gazetesi**, 8 Haziran 1949, 1.
[95] "Tarihçe", Devlet Tiyatroları, http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/kurumsal/9003?a=tarihce [18.03.2020].

varılmasını sağlamak", "Türk sahne Sanatlarının yurtiçinde ve yurtdışında gelişmesini, yayılmasını ve tanıtılmasını sağlamak", "Türk dilini yerleştirmek ve şive birliğini meydana getirmek" ile "sanat duygusunu geliştirmek" olarak sıralanmıştır.[96] Darülbedayi'de olduğu gibi Batı tarzı tiyatroyu örnek alan Devlet Tiyatroları kurulduğu tarihten itibaren tiyatro temsillerine ek olarak opera ve çocuk temsilleri de sürekli olarak sahnelenmiş ve çeviri oyunlara ek olarak yerli yazarların oyunlarına da yer verilmiştir.[97]

Carl Erbert'in ülkeden ayrılmasıyla Konservatuar ve Tatbikat Sahnesi'nin başyönetmenlik görevini üstlenen Muhsin Ertuğrul, Devlet Tiyatroları'nın Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak resmen kurulmasının ardından 30 Eylül 1949'da kurumun genel müdürlüğüne getirilmiştir.[98] Muhsin Ertuğrul bu görevi 1949-1951 ve 1954-1958 yılları arasında olmak üzere iki farklı dönemde üstlenmiştir.

Gerek yurtdışında bulunduğu dönemlerde Batı tarzı Alman, Fransız, Rus tiyatroları gibi farklı tiyatro pratiklerini gözlemleme imkânı bulması, gerek bu seyahatlerinde edindiği birikimlerden hem tiyatro oyuncusu hem de yönetmeni olarak faydalanması, Muhsin Ertuğrul'un bir yönetici olarak da öne çıkmasını sağlayan özelliklerden olmuştur. Cumhuriyet'in kurulduğu yıllardan itibaren Türkiye'deki tiyatro alanının gelişiminde hem Darülbedayi ve Devlet Tiyatroları gibi devlet himayesi ya da desteğini sağlamış kurumlardaki yönetmenlik ve yöneticilik görevleri, hem Yeni Turan Temsil Heyeti ve Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları gibi özel tiyatro girişimleri hem de *Darülbedayi* (*Türk Tiyatrosu*) ve *Beyaz Perde* gibi tiyatro dergilerini çıkaran kadroların[99] önemli bir üyesi olmasıyla Muhsin Ertuğrul belirleyici isimlerden biri olmuştur. Bununla birlikte, Türkiye'deki tiyatro alanında önemli çalışmalar yapmasına karşın "tek adam" rolü üstlenmesi, Batı tarzı tiyatroya öykünmesinin "aktarmacı" ve "devşirmeci" olmaktan öteye gitmemesi ve bu sebeple özgün ve kişiliği olan bir Türk tiyatrosunun kurulamaması gibi argümanlar, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kimliğine getirilen eleştirilerden olmuştur.[100] Muhsin Ertuğrul'a getirilen bu eleştiriler aynı zamanda kendisinin tiyatro kimliği üzerinden, yöneticiliğini yaptığı Darülbedayi ve Devlet Tiyatroları'na da yansıtılan

[96] "Kuruluş Amacı", Devlet Tiyatroları, http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/kurumsal/9002?a=kurulus-amaci [18.03.2020].
[97] And, **50 Yılın**, 234-235.
[98] "Tarihçe", Devlet Tiyatroları, http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/kurumsal/9003?a=tarihce [18.03.2020].
[99] Ertuğrul, **age,** 191-204.
[100] And, **Başlangıcından**, 159.

eleştirilerden olmuştur. Bu Batı öykünmesi ve özgün tiyatro oluşumunun gerçekleşmemesi eleştirilerine ek olarak her iki kurumun kuruluş aşamasında yurtdışından gelen Batılı tiyatro sanatçılarının kurucu ve rehber roller üstlenmesi,[101] yerli oyun yazarı sorunu gibi olumsuz eleştiriler getirilmiştir.

Darülbedayi ve Devlet Tiyatrolarının tiyatro alanına katkıları ve yapılan olumsuz eleştirileri dikkate alan Cansu Karagül, her iki kurumun tiyatro alanındaki yeriyle ilgili şu yorumda bulunmuştur:

> "Tüm olumlu ve olumsuz eleştirilere rağmen, Cumhuriyet tarihinden bu yana bugünkü tiyatro alanını şekillendiren en önemli iki kurum, Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları olmuştur. 1923-1950 yılları arasında resmiyet kazanan ve yönetmeliğe bağlanan bu iki ödenekli kurumun açılması, Türkiye'de tiyatronun devlet himayesinde kurumsallaşması yolunda gerçekleştirilen ilk ciddi girişimlerdir."[102]

Tek Parti Dönemi'nin tiyatro hayatında öne çıkan bir başka yapı ise 1932 yılında kurulan Halkevleri olmuştur. İktidar Partisi CHP'nin temel ilkeleri olarak benimsenen Atatürk İlkeleri, 1937 yılında yapılan değişiklikle anayasaya dâhil edilmesiyle hukuken devlet ilkeleri statüsü elde etmiştir. Devlet-parti bütünlüğünü güçlendiren bu gelişme ışığında, CHP'nin bir yan örgütü olarak kurulan Halkevleri'nin çalışmaları, Yavuz Pekman'ın tiyatroyu bir kamu işlevi[103] olarak ele aldığı bu dönemin devletçilik ve halkçılık ilkeleri kapsamında şekillendirdiği devlet politikalarının bir ürünüdür. Halkevleri üzerine yaptığı çalışmasında Nurhan Karadağ, Halkevleri'nde yapılan çalışmaların tamamen bu ilkelere bağlı kaldığını belirtmiştir.[104] Aynı zamanda sahnelenecek oyunların önemli bir bölümünün bu ilkeleri "eğitsel ve öğretsel amaçla" kullandığını ifade ederek bu ilkelerin Halkevleri'nin çalışmalarını şekillendirmedeki önemini vurgulamıştır.[105] 19 Şubat 1932'de 14 il merkezindeki açılışı takiben, 1951'de kapatılmalarına kadar her yıl açılış yıldönümlerinde yeni Halkevleri açılmaya devam etmiş, 1951'e gelindiğinde sayı 478'i bulmuştur.[106] Çalışmaları tiyatroyla sınırlı kalmayan Halkevleri, şiir ve müzik çalışmaları, resim ve fotoğraf çalışmaları ve sergileri, halk oyunlarının tespiti ve kayıt altına alınması, spor çalışmaları, okuma-yazma dersleri, meslek kursları, kütüphane gibi birçok imkân sağlamış ve etkinlikler düzenlemiştir. Tiyatro açısından

---

[101] Can Gürzap, **Perde Arkasından Devlet Tiyatrosu Gerçeği**, 1. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012), 49-57.
[102] Karagül, **age**, 85.
[103] Pekman, **age**, 11.
[104] Nurhan Karadağ, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)**, 1. bs. (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988), 7.
[105] **age**, 25-58.
[106] **age**, 61.

bakıldığında ise gerek kullanılan kaynaklar, gerek oyuncular gerekse temsil yerleri açısından yerel tiyatro özelliği göstermiştir. Bu yerel özelliğe dair Metin And Halkevleri'ni şu şekilde tanımlamıştır:

> "Halkevleri [...] tam bir Bölge Tiyatrosu niteliğindeydi: yerel kaynakları ve yetenekleri kullanıyorlar, temsiller veriyorlar, gençleri yetiştiriyorlar, onların yanında yer alıyorlar, komşu bölgelerde gösterimler veriyorlardı. Halkevleri gelir kaynağı olarak; genel bütçe, özel bütçe, kamu tüzel kuruluşları, Belediyeler bankasından besleniyordu. 1950'de 63 ilde 477 Halkevi ve 4332 Halkodası vardı. Ancak çok partili döneme geçilmesiyle birlikte 5830 sayılı kanunla Halkevleri kapatıldı."[107]

Nurhan Karadağ ve Metin And'ın ifade ve yorumlarından anlaşılabileceği üzere Halkevleri tiyatro çalışmaları, siyasi-ideolojik bir özellik göstermiştir. Bu görüşü destekleyen bir gelişme de 1950 yılında yapılan genel seçimlerle iktidara gelen Demokrat Parti'nin, CHP ile özdeşleşen ve parti ile bağlantılı bir yapılanma olarak görülen Halkevlerini 1951 yılında 5830 sayılı yasa ile kapatma kararı almasıdır. Böylelikle tüm malları hazineye devredilmiş ve CHP'ye mal edilebilecek ideoloji ve kültür politikaları değişime uğramıştır.

Halkevleri'nin yürüttüğü tiyatro çalışmalarının ve Tek Parti Dönemi'nin tiyatro alanıyla ilgili olarak Ertem Ünal Demirci şu yorumda bulunmuştur: "[tiyatro] Halkevleriyle milliyetçi; Devlet Tiyatrolarıyla Batılı bir rol üstleniyor."[108]

Tek Partili Dönem'in tiyatro hayatıyla ilgili üzerinde durulması gereken bir başka nokta da özel tiyatro topluluklarıdır. Bu dönemde faaliyet gösteren tiyatro toplulukları çoğunlukla Meşrutiyet döneminde kurulmuş topluluklardır. İstanbul Operet Heyeti, Benliyan Operet Kumpanyası Meşrutiyet döneminden kalan ve genellikle müzikli oyunlar sahneleyen topluluklar olarak öne çıkmıştır. Halk geleneği tarzını sürdüren Naşit Özcan'ın Naşit Topluluğu ile İsmail Dümbüllü'nün Darültemsil Kumpanyası tuluat ve ortaoyunu temsillerinin başlıca örnekleri olmuştur. Tür olarak tuluatın popülerliğini kaybetmeye başlamasıyla bu topluluklar müzikli oyunlar sahneleyerek ya da farklı tiyatro topluluklarıyla birleşerek varlıklarını sürdürmüşlerdir.[109] Meşrutiyet döneminden kalan tiyatro toplulukları olduğu gibi bu dönemde yeni kurulan topluluklar da vardır. Avni Dilligil'in girişimiyle kurulan Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu ile Muammer Karaca'nın 1948'de kurduğu Karaca Tiyatro Topluluğu bu yeni tiyatro girişimlerine örnek

[107] And, **Başlangıcından**, 165-166.
[108] Erdem Ünal Demirci, **Türkiye'de Tiyatronun Siyasal Rolü**, 1. bs. (İstanbul: Federe Yayınları, 2010), 23.
[109] And, **50 Yılın,** 214-219.

olarak gösterilebilir. Şunu da belirtmek gerekir ki Tek Parti Dönemi'nde kurulmuş olan Karaca Tiyatro Topluluğu asıl başarısını 1950'lerin başından itibaren göstermeye başlamıştır.

Gelir sıkıntısı sebebiyle tiyatro sahnelerinin sinema salonlarına dönüşmesi ya da farklı amaçlarla değerlendirilmesiyle tiyatro topluluklarının sahneye çıkacakları tiyatro binalarındaki yetersizlik,[110] devlet desteğinin Darülbedayi, Devlet Tiyatroları ve Halkevleri gibi çeşitli ödenek ve bütçe düzenlemeleriyle kamu desteği sağlamış kurumlarla kısıtlı kalması,[111] 1929 Büyük Buhran'ın yarattığı küresel ekonomik kriz ile savaş sonrası borçlar ve yapılanma sebebiyle Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik zorluk gibi sebepler özel tiyatro girişimleri açısından gerek Meşrutiyet'ten kalan tiyatro topluluklarının gerekse yeni girişimlerin az sayıda kalmasının nedenleri olarak açıklanabilir.

Sonuç olarak Tek Parti Dönemi tiyatro hayatı yeni rejimin kabul ettiği devlet ilkeleri ışığında, eğitici, milli bir kimlik inşa etmeyi amaçlayan ve bu amaçla Batı'yı rol modeli olarak benimseyen, çağdaşlaşmanın kültür politikalarının temelini oluşturduğu bir kamu hizmeti olarak ele alınmış ve bu doğrultuda gelişme göstermesi amaçlanmıştır. Metin And'ın ifadesiyle "çünkü daha Cumhuriyet'in ilk yılında tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi kararı verilmişti."[112]

2.1.3. 1950'li Yıllar: Çok Partili Hayata Geçiş

1946 yılında kurulan Demokrat Parti, iktidara geldiği 1950 yılına kadar tek parti yönetimi iktidarı CHP'ye karşı muhalefetin sembolü olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi içinde parti içi sorunlara çözüm arayışıyla başlayan bir parti içi muhalefet hareketi, parti içinde çözümlenemeyen bir hal alınca Adnan Menderes, Celal Bayar, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü'nün CHP'den ihraç veya istifalarının ardından Demokrat Parti'yi kurmalarıyla sonuçlanmıştır. 1950 yılına kadar muhalefet rolünü üstlenen Demokrat Parti, 14 Mayıs 1950 genel seçimleriyle iktidara gelerek yirmi yedi yıllık tek parti yönetimini sonlandırmıştır. Çok partili parlamenter sisteme geçilmesi, politik hayatı olduğu kadar ekonomik, toplumsal ve kültürel hayatı etkileyen ve değiştiren bir gelişme olmuştur.

---

[110] Karaboğa, **age**, 59-99.
[111] Karagül, **age**, 77-78.
[112] And, **Başlangıcından**, 158.

Demokrat Parti iktidarının önünü açtığı değişim süreci, öncelikle Demokrat Parti'nin izlediği liberal ekonomi politikalarıyla, tek parti döneminde süregelmiş devletçi yaklaşımdan uzaklaşılmasıyla kendini göstermiştir. Bu sebeple, özel sektörün gelişiminin desteklendiği bir ekonomik alan oluşmuştur. Hızlı bir ekonomik kalkınmanın yaşandığı, yaşam şartlarının düzelmeye başladığı ve ekonomik yönden yurtdışına açılımın gerçekleştiği 1950'li yıllardaki bu büyümenin sebepleri yalnız Demokrat Parti'nin liberal politikaları değildir. II. Dünya Savaşı sırasında CHP hükümeti tarafından yürütülen tarafsızlık politikası, DP hükümetinin Kore Savaşı'na asker gönderme kararı ve bu kararı takiben Türkiye'nin NATO üyesi olması, kurulan uluslararası ilişkilerin Türkiye'nin ekonomik hayatına, uygun dış ticaret ilişkileri geliştirmesi,[113] dış kredi kaynakları bulabilmesi, ekonomik yardım paketlerinden yararlanabilmesi şeklinde yansımıştır.[114] Yurt içinde ise alınan yardımlar sayesinde tarımda makineleşmeye öncelik verilmiş ve karayolları ağının büyümesi amaçlanmıştır. Bu sayede köyler ile kentler hızla birbirlerine bağlanmış ve hızlı bir ekonomik büyüme günlük hayatta da hissedilir olmuştur.

DP hükümetinin iktidara gelmesi ve izlediği ekonomi politikaları tiyatro hayatını da etkilemiştir. Öncelikle, Demokrat Parti'nin Cumhuriyet rejiminin kurulduğu zamandan bu yana izlediği kültürel politikalar devam ettirilmemiş, Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi tek parti dönemi ve dolayısıyla CHP ile ilişkili, Demokrat Parti iktidarına miras kalan kurumlardan bir kısmı kapatılarak kültürel hayatın yerel düzeyde faaliyet gösteren etkinliklerinde bir düşüş yaşanmıştır. Demokrat Parti hükümeti döneminde devletin sanat alanında sağladığı kamu desteğinde bir azalma yaşanmış[115] ve bu devlet ödeneğinin azalması ya da enflasyon oranına uygun olarak artmaması sebebiyle Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları gibi kurumların kostüm bütçesinden, bina bakımına kadar değişen harcamalar konusunda zorluklara yol açmıştır.[116] Devlet desteğinin geri planda kalmasının sonuçlarından birini Cansu Karagül, "Bu durum, devlet alanının tahakkümünden kurtulmasını sağlamakla birlikte, tiyatro alanını, ekonomik alan karşısında kırılgan bir konuma

[113] Tevfik Çavdar, "Demokrat Parti", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** c. 8 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983): 2060-2075.
[114] **age**, 2068.
[115] Karagül, **age,** 89.
[116] Yavuz Pekman, **Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 1. bs (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 146.

yerleştirmiştir."[117] şeklinde yorumlamıştır: Devlet desteği sağlama imkanı olmadan ekonomik dalgalanmalardan daha fazla etkilenme ihtimalini doğurmuştur. Bununla birlikte, Karagül'ün ifadesiyle "devlet tahakkümünden kurtulmak" hem ekonomik imkânlar dâhilinde özel tiyatro girişimlerine hem de tiyatro yazını açısından daha fazla hareket alanı sağlamıştır. Çeviri eserlerin sahnelenmesinin yanında, daha önceki dönemlerde tiyatro eseri veren Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Kutsi Tecer ve Cevat Fehmi Başkut gibi isimler, oyun yazarlığı açısından çalışmalarını sürdürmüşlerdir. 1960'lı yıllardan itibaren yazdıkları oyunlarla kendilerinden söz ettiren Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Aziz Nesin, Çetin Altan ve Necati Cumalı gibi isimlerde de 1950-1960 döneminde tiyatro yazını alanında ilk ürünlerini vermişlerdir.[118] 1950'li yıllarda kaleme alınan oyunlarda işlenen konularda da önceki dönemlere kıyasla çeşitlilik gözlenmeye başlamıştır. Toplumsal sorunlar ele alınmış, siyasi hayata ve devlet yönetimine eleştiriler getirilmiş, ekonomik ve kültürel hayatta karşılaşılan sorunlara dikkat çekip bu sorunların çözümüne yönelik yaklaşımlar ele alınmıştır. Toplumsal hayatta gözlenen yoksulluk, rüşvet, göç ve ahlaki yozlaşma bu dönemin oyun yazarlarının sıklıkla değindikleri konulardan olmuştur.[119]

Batılı oyunların çevirilerinin ve uyarlamalarının sahnelenmeye devam edildiği bu dönemde önceki dönemlerde olduğu gibi komedi, dram, operet ve vodvil gibi türleri de sahnelemeye devam etmiş[120] ve bazı topluluklar geleneksel tiyatronun çeşitli yönlerinden ilham alarak oyunlar sahneye koymuştur.

1950'li yılların tiyatro hayatında öne çıkan meselelerden biri de tiyatro binalarında yaşanan sıkıntı olmuştur. I Dünya Savaşı, Cumhuriyet'in ilanı ile yeni bir rejim ve devletin kurulmuş olması, II Dünya Savaşı'na zemin hazırlayan 1930'lar ile savaşın sürdüğü 1940'ların konjöktürünün Türkiye'ye yansımaları gibi gelişmeler ile yeni bir ulus-devlet kavramının gerçeklik halini alması, yeni devletin vatandaşları için milli kimlik inşa etme politikaları, 1942 tarihli Varlık Vergisi örneğinde görülebileceği gibi teoride herhangi bir dini ve etnik grubu hedeflemese de uygulamada milliyetçi hatta ırkçı olarak nitelendirilebilecek politika ve yaklaşımlar ülkenin demografik

[117] Karagül, **age,** 89.
[118] Sevda Şener, "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", **Cumhuriyetin 50. Yıldönümünü Anma Kitabı,** (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974), 158.
[119] Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)**, (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1971), 194.
[120] Karagül, **age**, 87.

yapısını değiştiren gelişmeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu demografik yapıdaki değişimi toplumsal hayatta olduğu kadar tiyatro hayatında da görmek mümkündür. Batı tarzı tiyatronun Osmanlı Devleti ve daha sonra Türkiye'de gelişmesinde öncü rol üstlenen gayrimüslim vatandaşlar ekonomik hayattan olduğu kadar tiyatro sahnelerinden de çekilmişlerdir. Bu durum hâlihazırda Osmanlı Devleti'nin yıkılmasının ardından az sayıda kalmış olan gayrimüslim tiyatro sanatçılarından oluşan toplulukların birçoğunun dağılmasına ve bu toplulukların sahneye çıktığı tiyatro binalarının el değiştirmesine yol açmıştır. Tiyatro binalarında görülen azalmanın bir başka sebebi ise 1930'larda ve 1940'larda yaşanan ekonomik sıkıntıların bina sahiplerini tiyatro topluluklarına kiralamak yerine binaların işlevini değiştirerek farklı amaçlar için kullanmaya yönlendirmesi olmuştur Bu işlev değişikliğinin en sık karşılaşılan hali tiyatro sahnelerinin sinema salonlarına dönüşmesi olmuştur. Şark Tiyatrosu'nun Hilal Sineması'na, Millet Tiyatrosu'nun 1939'da Turan Sineması'na ve Ferah Tiyatrosu'nun 1928'de Ferah Sineması'na dönüşmesi bu işlev değişikliğinin öne çıkan örneklerindendir.[121] Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar tiyatro sahnesi olarak kullanılmaya devam eden yapılarda ise bakım ve gerekli tadilatların gerçekleştirilememesine, dolayısıyla tiyatro sahnelerinin yıpranmasına ve korunamamasına yol açmıştır. Özellikle Direklerarası bölgesindeki binaların çoğunlukla ahşap yapılar olması[122] daha hızlı yıpranmaya ve bu sahnelerin daha sık tadilata ihtiyaç duymalarına, gerekli bakım ve onarım yapılmadığında da kullanılamaz duruma gelmelerine neden olmuştur.

Tüm bu olumsuzlukların sebep olduğu tiyatro binası sıkıntısı tiyatro topluluklarını alternatif seçeneklere yöneltmiştir. Örneğin yaşanan sahne sıkıntısıyla arayışa giren tiyatro sanatçıları çözümü, sinema gibi farklı amaçlarla inşa edilmiş yapıları tiyatro sahnesine çevirme ya da sergi salonu gibi alternatif alanları sahne olarak değerlendirmede bulmuştur.[123] Bu bina sıkıntısının yaşandığı dönemdeki en önemli yenilik sponsorluklar sağlayarak özel bazı tiyatro topluluklarının yeni tiyatro binaları inşa ettirmeleri olmuştur. 1951 yılında Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü görevinden istifa eden Muhsin Ertuğrul'un Yapı ve Kredi Bankası sponsorluğunda Küçük Sahne'yi kurması bu özel girişimlerin örneklerindendir. Kadrosunda Sadri Alışık, Aysel Gürel, Agâh Hün, Münir Özkul, Lale Oraloğlu, Kamuran Yüce gibi

[121] Karaboğa, **age**, 82-114.
[122] **age**, 42.
[123] Pekman, **Geleceğe**, 146.

oyuncuları barındıran topluluk[124] 1957 yılında dağılmıştır fakat Küçük Sahne'nin tiyatro binası ismini koruyarak gelecek yıllarda Haldun Dormen'in kurduğu Dormen Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatro Topluluğu Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Aydemir Akbaş Tlyatrosu ve Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular'ına ev sahipliği yapmıştır.[125] Küçük Sahne ile ilgili Yavuz Pekman şu yorumda bulunmuştur:

> "Aslında Küçük Sahne yeni kurulan topluluklar için uygun bir salondu; bu yüzden Poyrazoğlu gibi hepsi seyircinin karşısına yeni çıkan topluluklara kapılarını açması normaldi. Zira seyircinin aşina olmadığı tiyatroların 250 kişilik bir salonu doldurmaları daha kolaydı; yanı sıra sahnenin küçüklüğü de prodüksiyon masraflarını azaltıyor, sahnelemede ekonomiyi zorunlu kılıyordu. Üstelik daha önce Muhsin Ertuğrul'un isabetle tespit ettiği gibi, seyirci ve sahne arasında ilişki daha yakın ve sıcak bir hal alıyor, böylece seyirci ile topluluk arasında samimi bir ilişki oluşuyordu. Bu yüzden Küçük Sahne pek çok yeni topluluğun kısmetini açan bir başlangıç noktası oldu, bu sahnede seyircinin güvenini sağlayarak tutunan tiyatrolar daha sonra büyük salonlara transfer oluyordu."[126]

Bu dönemin bir başka yeniliği ise 1948 yılında kurulan Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'nun yerleşik düzene geçme kararı vermesi ile Karaca Tiyatrosu'nu inşa ettirmesi olmuştur. Muammer Karaca'nın Pamukbank'ın desteğini almasıyla 1954 yılında yapımına başlanan sahne 1955 yılında kapılarını seyirci açmıştır.[127] Karaca Tiyatro aynı zamanda İstanbul turnesi düzenleyen yerli ve yabancı birçok tiyatro topluluğuna da sahne olanağı sağlamıştır.[128]

Devlet ya da belediye ödeneğine bağlı Devlet ve Şehir Tiyatroları'na bakıldığında ise kısıtlı bütçe sebebiyle zorluk yaşamalarına[129] rağmen bu iki kurum tiyatro hayatına canlandıracak gelişmelere de önayak olmuştur. Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatroları Eminönü Bölümü ve Yeni Tiyatro adlı iki sahne açmış, Devlet Tiyatroları ise İzmir ile Adana'da Devlet Tiyatrosu kurmuştur.[130] Tiyatro hayatı açısından gerçekleşen bir diğer yenilik ise 1958 yılında Ankara Üniversitesi'nin Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ne bağlı olarak kurulan Tiyatro Enstitüsü olmuştur. Bu enstitü kuramsal açıdan Türk tiyatrosunu gelişiminde önemli yere sahip Sevda Şener, Metin

---

[124] And, **50 Yılın**, 238-239.
[125] Pekman, **Geleceğe**, 173-186.
[126] **age**, 183.
[127] **Karaca Tiyatro Dergisi,** 1 Mayıs 1955, s. 1, 25.
[128] Pekman, **Geleceğe**, 193-200.
[129] **age**, 146.
[130] Gülayşe Erkoç, "Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, c. 12 (1995): 17-25.

And, Özdemir Nutku ve Refik Ahmet Sevengil gibi isimlerin çalışmalarında önemli bir etkiye sahip olmuştur.[131]

1950-60 dönemi öncesinde, I Dünya Savaşı sonrası ödenecek borçlar, 1929 Büyük Buhranı'nın küresel etkisi ve Türkiye'ye yansıması, II. Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntılar gibi karşı karşıya kalınan ekonomik darboğazlar 1950-60 döneminde karşılaşılacak tiyatro binası sıkıntısı gibi olumsuzluklar miras bıraksa ve yeni iktidar olan DP hükümeti önceki dönemlere kıyasla devlet yardımını kültür-sanat alanında kısıtlı tutsa da bu dönemde yaşanan Ekonomik büyüme ile özel girişimlerin önünün açılması, tiyatro alanında da yeni atılımların gerçekleşebilmesi ne olanak tanımıştır.

Daha önce ifade edildiği üzere 1948'den bu yana aktif olan Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu, Pamukbank sponsorluğunda inşa ettirdiği Karaca Tiyatro ile Yapı ve Kredi Bankası yardımıyla kurulan Küçük Sahne, tiyatro yaşamını hareketlendiren atılımların başında gelmektedir. Bu iki topluluğun dışında, Yeni Ses Opereti dağılınca topluluğun sanatçılarından bazılarının toplanarak kurduğu İstanbul Tiyatrosu, yurtdışındaki tiyatro öğrenimini tamamlayıp Türkiye'ye dönen Haldun Dormen'in kurduğu Dormen Tiyatrosu, 1957'de dağılan Küçük Sahne sanatçılarının bazılarının kurduğu ve yeni bir tiyatro binası kazandıran Oda Tiyatrosu, Tevhit Bilge Topluluğu, Şenses Opereti, Beşinci Tiyatro, Cep Tiyatrosu, Elhamra Tiyatrosu 1950'li yılların yeni özel tiyatrolarının öne çıkan örnekleri olmuştur. Yine bu dönemin sonunda 1960'larda aktif rol oynayacak olan Kent Oyuncuları Topluluğu'nun temelleri de Karaca Tiyatro Topluluğu içinden 1959 yılında atılmıştır.[132]

Özetlemek gerekirse 1950'li yılların tiyatro alanına bakıldığında sahneye taşınan oyunların ele aldığı konularda çeşitlilik artmış, toplumsal eleştiriler ve eleştirilen sorunlara çözüm arayışları ele alınmıştır. Batı tarzı tiyatro oyunlarının çevirileri ve uyarlamaları oynandığı gibi yerli oyun yazınında ve yazarlarında bir artış yaşanmıştır. Tiyatronun kuramsal gelişimini izleyecek, bilimsel araştırmaların yapılabileceği yeni bir kurum olan Tiyatro Enstitüsü açılmıştır. Bu gelişmelere olanak sağlayacak en dikkate değer gelişme ise Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle, 1950'li yıllara değin kültür politikalarının tiyatronun bir kamu işlevi olduğu düşüncesiyle şekillenmesinin son bulması ve tiyatronun devlet himayesinden

[131] Pekman, **Çağdaş,** 200.
[132] **Karaca Tiyatro Dergisi**, 1959, 6-8.

sıyrılması olmuştur. Cansu Karagül bu durumu tek parti döneminde kamu hizmeti olarak desteklenen tiyatronun, yeni iktidar döneminde izlenen liberal ekonomi politikaları ve özel girişimlerin devlet tarafından desteklenmesi ile oluşmaya başlayan pazar sayesinde kendi alanını oluşturduğunun bir kanıtı olarak değerlendirmiştir. [133]

2.1.4. 1960'lı Yıllar: Tiyatronun Altın Çağı

27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle ordunun yönetimine el koymasıyla başlayan bu dönem siyasi, ekonomik ve toplumsal hayatta birçok kırılmanın yaşandığı ve kültürel hayatın bu kırılmaların sonuçlarıyla şekillendiği bir dönem olmuştur. Askeri darbeyi takiben hazırlanan ve yürürlüğe sokulan 1961 Anayasası toplumsal hayatı olduğu kadar sanat hayatını da şekillendirecek ortamın oluşmasında büyük rol oynamıştır. Bu anayasanın, toplantı hakkı, bilim ve sanat özgürlüğü, basın özgürlüğü, dernek kurma hakkı, çalışma ve sözleşme hakkı, sendika kurma hakkı, grev hakkı, konut dokunulmazlığı gibi bireyin hak ve özgürlüklerini güvence altına almasıyla[134] sanat açısından üretime elverişli bir ortam oluşturmuştur.

1960'larda tiyatro hayatında görülen hareketliliğin toplumda yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal hareketlilikle eşgüdümlü olduğunu belirten Gülayşe Erkoç bu dönemde tiyatrolarda sendikal hareketler görüldüğünü, tiyatro sendikaları kurulduğunu ve az sayıda da olsa tiyatroda grev girişimleri görüldüğünü ifade etmiştir.[135] Türkiye Opera, Tiyatro ve Yardımcı İşçileri Sendikası (TOTSIS) ile Türkiye Tiyatro İşçileri Sendikası'nın (TISEN) kurulması bu sendikal hareketlerin öne çıkan örnekleri olmuştur. Tiyatroda görülen bu hareketlerde dünya genelinde görülen 1968'den itibaren zirve yapan işçi, öğrenci, kadın ve siyah hareketlerinin küresel etkisinin Türkiye'ye yansımasındaki payı büyüktür. 1961 Anayasası'nın yarattığı görece özgür ortamın bir benzerinin dünya genelinde de olduğunu ifade eden Cansu Karagül, bu duruma dair şöyle bir resim çizmiştir:

> "Dünya genelinde de benzer bir dalgalanma söz konusudur. II. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu enkaz yığınından kurtulmaya başlayan ülkelerde 60'lı ve 70'li yıllar boyunca yeşermeye başlayan ekonomik gelişmeler paralel biçimde toplumsal alanda da serbestleşmeyi ve yeni bir yaşam kültürünü doğurur. 1950'lerin muhafazakâr ruhlu ABD'sinden başlayarak dünyaya yayılan 'hippie' akımının ortaya çıkması, Beatles müziğinin uluslararası bir kültür hareketi haline gelmesi, 'Yasaklamak Yasaktır' sloganıyla tarihe geçen 1968 öğrenci ayaklanmaları gibi

[133] Karagül, **age**, 56-57.
[134] "1961 Anayasası", Türkiye Cumhuriyeti Anayasa Mahkemesi, https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1961-anayasasi/ [23.03.2020].
[135] Erkoç, **age**, 20.

> gelişmeler tüm dengeleri bozar ve 'anarşizmin boyutlarını zorlayan bir özgürlük havası' dünyaya yayılır."[136]

Bu özgürlük hareketlerinin tiyatro alanına yansıması, sansürlenmiş oyunların tekrar sahnelenmesi, sendikal hareketler, yeni özel tiyatro gruplarının kurulması, 1950'lerde başlayan alternatif sahne çözümlerinin doğurduğu alternatif ve yenilikçi tarzlar, sanatın amacının tartışılması gibi konularda gözlemlenmiştir.

Bu dönemin ilk yarısında Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları, ödenekli kurumlar olarak ayrı değerlendirildiğinde yeni girişimler sağlamıştır. Sahne sayıları artmış ve seyirci sayısında da bir artış görülmüştür. Ayrıca Devlet Tiyatroları bünyesindeki bale ve opera tiyatrodan ayrılmıştır. Bu döneme ilişkin verdiği bir röportajda Haldun Taner özel tiyatrolar ile ödenekli tiyatrolar arasında bir karşılaştırma yapmış ve resmi tiyatroların siyasi yöneticilerin tepkisini çekmemek için bazı yazarları bünyelerine almadığını ve Nazım Hikmet, Aziz Nesin ve Yaşar Kemal gibi yazarların özel tiyatrolar sayesinde seyirciye ulaşabildiğini belirtmiştir.[137] Bunlar ışığında bakıldığında incelediğimiz daha önceki dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de yönü ve gücü farklı olsa da devletin tiyatro alanını şekillendirici bir etkisi olduğu göze çarpmaktadır.

Özel tiyatrolar incelendiğinde, tiyatro topluluklarında sayıca bir artış gözlemlemek mümkündür. Muammer Karaca ve İstanbul Tiyatrosu'nun faaliyetlerini sürdürdükleri bu dönemde geleneksel Türk tiyatrosuna yakın, meddahlık ve tuluat geleneğinden beslenen topluluklardan bahsedilebilir. Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Topluluğu, Nejat Uygur Topluluğu, Zeki Alasya-Metin Akpınar Topluluğu, Münir Özkul Topluluğu bu topluluklara örnek olarak gösterilebilir. Sahnelerinde telif eserlere ek olarak yeni eserlere de yer veren ve yenilikçi sanat tiyatroları olarak nitelendirilen gruplar ise Kent Oyuncuları, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Gen-Ar Tiyatrosu olarak sıralanabilir.[138] Deneysel ve alternatif tiyatro açısından ise Arena Tiyatrosu öne çıkmaktadır. Seyircinin emrinde olduklarını belirten grup sanatı sanat için ele almakla birlikte gişe endişesinin yansıdığı oyun seçimleri de dikkat çekmektedir.[139]

---

[136] Karagül, **age**, 91.
[137] "1969-1970 Sezonunda Türk Tiyatrosu", **Milliyet Gazetesi,** 5 Temmuz 1970.
[138] Karagül, **age**, 96.
[139] **Arena Tiyatrosu Aylık Dergisi**, s. 1-3, 9, 10 (İstanbul: 1962-1964).

1960'lı yılların tiyatronun "altın çağı" haline gelmesini sağlayan koşullar, 1960'ların ikinci yarısından itibaren değişime uğramış özel toplulukların arttığı, yeni yaklaşımların denendiği tiyatro alanı 1970'lere yaklaşırken bir dar boğaza sürüklenmiştir. 1960'ların sonunda yüksek enflasyonun yeniden bir sorun haline gelmesi, toplumdaki ideolojik ayrışmalar ve politik alandaki kutuplaşma tiyatro alanında görülen büyümenin hızını kesmiştir. Bu dönemde 1968-1972 yıllarını hedef alan *İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı* ile bölge tiyatrolarının[140] kurulması, Devlet Tiyatroları'nın tiyatronun gelişme göstermediği alanlara yoğunlaşması ve hem belediye hem de özel tiyatrolara teknik ve finansal yardım ile teşviklerin sağlanması amaçlanmıştır.[141] Fakat yaşanan ekonomik bunalım, devletin bu girişimini kesintiye uğratmıştır. İçinde bulunulan ekonomik durumda, kira masraflarının artması, *İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'*nın sağlayacağı teşviklerin önünün kesilmesi gibi finansal endişeler tiyatro topluluklarında gişe endişesinin duyulmaya başlanmasına ve gişede başarı sağlayacağı düşünülen tiyatro oyunlarına yönelinmesine yol açmıştır. Gülayşe Erkoç 70'li yıllara girerken tiyatro alanını şu şekilde tarif etmiştir:

> "1960'ların yeniliklere açık atmosferinde kurulan topluluklar 1970'li yıllara doğru bir darboğaza girdiler. […] Sorunlann birikmesi toplulukların çoğunda nitelik kaybına yolaçmış, 'gişe' endişesini ön plana çıkarmıştır. Böylece piyasa topluluklan türemiş, bu gidiş tiyatro enflasyonunu doğurmuştur. Bunun sonucu olarak topluluklardan bazıları dağılır. Tiyatroları banndıran tiyatro yapılarının bir bölümü yıkılırken bir bölümü ise 'kazanç getirmediği' için kapatılmış ve işlevi dışında kullanılmaya başlanmıştır."[142]

Tüm bunlara ek olarak, 1960'lı yıllarda düzenli olarak ürün veren bir sinema sektörünün oluşması ve 1970'lerin başından itibaren televizyonun evlere girmesi, tiyatro için mücadele etmesini gerektiren iki yeni rakip olmuştur.

2.2. Adile Naşit'in Tiyatro Hayatı

2.2.1. Tiyatrocu Bir Aile

Adile Naşit'in 1930 yılında Millet Tiyatrosu'nun üst katında başlayan yaşamını ve sanat hayatını kavrayabilmek için aile geçmişini incelemek yerinde olacaktır. Millet Tiyatrosu, Direklerarası'na tiyatro ile iç içe olan kimliğini kazandırmada önemli bir paya sahip olduğu gibi halk tiyatrosu geleneğinin son temsilcilerinden Naşit Bey ve ailesine ev sahipliği yapmıştır. Aile, kurdukları tiyatro topluluğu ile bu bina ve

[140] **Oyun Aylık Tiyatro Dergisi,** s. 4-6 (İstanbul: 1963-1964).
[141] "İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı", T.C. Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığı, http://www.sbb.gov.tr/kalkinma-planlari/ [08.04.2020].
[142] Erkoç, **age**, 20.

bölgeyle özdeşleşmiş ve dönemin kültür hayatına tiyatro çalışmalarıyla yön veren aktörlerden olmuştur.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde sahneye adım atan ve çalışmalarına rejim değişikliği sonrasında Cumhuriyet döneminde de devam eden aile, halk tiyatrosu geleneğinin önde gelen temsilcilerinden olmuştur. Geleneksel ile modern tiyatronun aynı ortamda ve dönemde var olmaya çalıştığı, kimi zaman birinin diğerini dışladığı, kimi zaman ise bu iki farklı tiyatro kaynağının birbirini etkilediği tiyatro alanında Naşit ailesi, sahne sanatlarında kendisine bir yer edinmiş ve farkını ortaya koymuştur.

Bu tez çalışmasının hipotezinde vurgulandığı üzere Adile Naşit'in içinde yetiştiği sanat dünyası ile ailesinden kendisine kalan tiyatro mirasının oluşturduğu sentez, Adile Naşit'in kariyerinde izlerine rastladığımız bir yapıdır. Her ne kadar bu sentez, Adile Naşit'in kariyeri boyunca attığı adımlar, yaptığı seçimler, çalıştığı alanlar ve kendi katkılarıyla değişen ve gelişen bir yapı olsa da söz konusu sentezin yapı taşlarını başta babası Naşit Bey ve annesi Amelya Hanım olmak üzere ailesinin sanat çalışmaları ve içinde bulundukları sanat camiası şekillendirmiştir.

2.2.1.1. Komik-i Şehir Naşit Bey

Cumhuriyet'in kazandırdığı Soyadı Kanunu ile Özcan soyadını alan Naşit Özcan, ününü bu kanun öncesinde kazandığından ölümüne değin Naşit, Naşit Bey, Komik-i Şehir Naşit olarak anılmıştır. Bu durum aynı zamanda kurduğu toplulukların da kendi adıyla anılmasına sebep olmuştur. Çocukları Adile ve Selim de sahne adı olarak soy isimlerini Naşit olarak seçmişlerdir. Tiyatro alanındaki ününün kapsamı isminin neredeyse tiyatro tarzıyla markalaştığı Naşit Bey, 1889 yılında sahneye çıktığı Direklerarası'na çok da uzak olmayan Şehzadebaşı semtindeki Balaban Ağa mahallesinde dünyaya gelmiştir.[143] Kerem Karaboğa Naşit Bey'in Direklerarası ile olan ilişkisini şu sözlerle ifade etmiştir:

> "Naşit, tüm sanat yaşamı bakımından Direklerarası'yla özdeşleştirilebilecek bir isimdi. Bunda, sadece Şehzadebaşı'nın Balağan Ağa mahallesinde, yani Direklerarası'nın birkaç adım mesafesinde doğması değil, Direklerarası'nda kurulmuş hemen tüm tiyatro binalarında ve tuluattan dramaya, ortaoyunundan operete tüm oyun türlerinde oyunculuk yapmış olması da etkendi."[144]

[143] "Halk Sanatkârı Naşit", **Türk Tiyatrosu**, s. 88 (1938): 3.
[144] Karaboğa, **age**, 95-96.

Babası, saray eczacıbaşısı Miralay Ahmet Bey ve amcası Bahriye Merkez Hastanesi Baştabibi Rafet Paşa olan Naşit Bey, ilköğretimini Kuyucu Murat ve Şehzadebaşı mekteplerinde tamamlamıştır.[145] Buradan sonra Beyazıt Rüştiyesi'nde eğitimine devam etmiştir. Babası ve amcasının, kendilerinin izinden gidip tıp veya veterinerlik alanında çalışmasını istediklerini belirten Naşit Bey, eğitiminin bir sonraki aşamasını şu şekilde dile getirmiştir:

> "Babam, beni baytar olarak yetiştirmek istiyordu. Fakat ben daha ilkmekteb sıralarındayken musikiye, tiyatroya, taklitli oyunlara merak sarmıştım. Bu merak, kuvvetli bir istidadın da yardımile o kadar arttı ki, evde zaptedilemez oldum. Nihayet ister istemez beni Mabeyn muzikasına yazdırmağa mecbur oldular. O tarihlerde Mabeyn muzikası, memleketin biricik san'at merkeziydi."[146]

1904 yılında 14 yaşındayken sarayın Müzika-i Hümayun'un temaşa bölümüne öğrenci olarak giren Naşit Bey, burada yerli ve yabancı birçok sanatçıdan eğitim alma fırsatını yakalamıştır.[147] Kuklacı Halim Bey'den ve viyolonselist Zeki Bey'den dersler (keman ve basson) almakla birlikte, yine aynı sarayda oyunlar sergileyen M. Bernard'ın[148] pandomima ve hokkabazlık kumpanyasıyla çalışmış ve Muzika-i Hümayun'daki İtalyan Opera Heyeti'ne katılmıştır. Muzika-i Hümayun'daki eğitimine Güllü Agop'un kurmuş olduğu dram bölümünde devam eden sanatçı, buradaki eğitimini Güllü Agop'un vefatından sonra yönetime gelen Zati Bey'in idaresinde tamamlamıştır.[149] Saraydaki eğitimi sırasında ortaoyunu ve tuluat alanında Abdürrezzak Abdi Efendi'den de dersler alan Naşit Bey saraydan ayrıldıktan sonra Abdi Efendi'nin ortaoyunu ekibine dâhil olmuştur. Eğitiminin bitimini takiben oyunculuğa Abdi Efendi'nin yanında başlayan Naşit Bey, Kavuklu Hamdi'nin topluluğu ile ortaoyunu, Mınakyan Topluluğu ile melodram çalışmaları yapmıştır. Repertuarı ortaoyunu ve melodramla sınırlı olmayan sanatçı ayrıca tuluat, kukla ve karagöz çalışmaları da yapmıştır. Tiyatro çalışmalarına ivme kazandıran gelişme ise ustası Abdi Efendi'nin 1914 yılındaki vefatından kısa bir süre önce "Komik-i Şehir" unvanını Naşit Bey'e devretmesi olmuştur.

Naşit Bey'in tiyatro eğitimi ışığında vurgulanması gereken bir nokta da şudur ki Muzika-i Hümayun çatısı altında verilen eğitim, halk tiyatrosunun usta-çırak ilişkisinin bir uzantısıdır. Tuluat tiyatrosu özelinde de incelenen bu ilişki gereğince

---

[145] "Halk Sanatkârı Naşit", **Türk Tiyatrosu,** s. 88 (1938): 3.
[146] **age**, 11.
[147] Ayşe Hür, "Özcan, Naşit", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. 6 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı'nın ortak yayını, 1994): 202.
[148] Çeşitli kaynaklarda "Bertran" olarak geçmektedir.
[149] "Halk Sanatkârı Naşit", **Türk Tiyatrosu**, s. 88 (1938): 2.

toplulukların ustaları baş komedyen (Komik-i Şehir) olarak sahne almış ve her bir tipleme belli bir usta ile ilişkilendirildiğinden o tiplemelerin taklidinin söz konusu usta hayattayken yapılmaması aşılmaması gereken bir sınır oluşturmuştur. Müzika-i Hümayun'da ilk başta kendisini göstermekte zorluk yaşadığını belirten Naşit Bey, taklit devralma sürecini kendi durumunda örneklendirmiştir:

> "Mabeyn müzika takımında kendimi göstermek için, aradan epeyce zaman geçmesi lazım geldi. Çünkü burada istidattan ziyade eksikliğin değeri vardı. Nihayet, bana da bir vazife verdiler. Muhacir taklidi yapacaktım. O zamanlar, her çeşit taklitçiliğin ayrı ayrı üstatları vardı: Mesela İranlı taklidinde Hakkı Naci, şarklı taklidinde Hakkı, Türk taklidinde Patlıcan Rifat, kocakarı taklidinde, adı üstünde Kocakarı Fuad Bey, hepsinden fazla muvaffak olurlardı. O sıralarda, muhacir taklidi yapan Servet Efendi öldüğü için, beni onun yerine geçirdiler."[150]

Usta-çırak ilişkisi, Müzika-i Hümayun eğitimini tamamlayıp oyunculuk hayatına özel topluluklarda devam ederken de topluluktaki konumunu belirleyen bir etken olmuştur. Özellikle tuluat kumpanyalarında topluluğun kantocuları ve komedyenlerinin sergilediği kantolar, düettolar ve kısa komedi piyesleri seyircileri kumpanyanın baş komedyeni "Komik-i Şehir"in sahneleyeceği asıl oyuna hazırlayan çalışmalar olarak işlev görmüştür. Sergilenecek bu ana oyunlar Komik-i Şehir'in canlandıracağı karakter ve yapacağı gülüçlükler çerçevesinde yapılanmıştır.[151] Ustası Abdi Efendi'den Komik-i Şehir unvanını alan Naşit Bey de bu unvanın verdiği yaratıcı gücü oyunlarına yansıtarak yalnız taklitlerde değil, oyun sahnelemede de başarılı olduğunu göstererek farkını göstermiştir. Abdi Efendi'nin unvanını Naşit Bey'e devretmesini Burhan Arpad, Naşit Bey'in yaşamından kesitleri öyküleştirdiği kitabında şu şekilde dramatize etmiştir:

> "Meşrutiyet ilan edilip Saray Muzikası dağılınca Abdi Efendi yeni kurduğu heyete Naşit'i de almıştı... Abdi Efendi'nin Şehzadebaşında Fevziye tiyatrosundaki temsillerinde kantolardan önce bir perdelik komediler oynuyordu. Bir akşam perde alkışlar arasında kapanıp, Naşit kulise dönünce, Abdi Efendi yanına yaklaşmış ve: 'Naşit Molla, bu akşam çok mükemmel oynadın, seninle iftihar ediyorum' demişti. Abdi Efendi bunları söylerken, bir yandan da, belindeki kuşağını çözmüş, başından fesini çıkarmıştı. Naşit şaşkın bakıyordu. Hiçbir şey anlamıyordu. Abdi Efendi, kuşağını Naşit'in beline dolamış ve fesini Naşit'in başına koymuş, sırtını da sıvazlamıştı. İyice ihtiyarlamış olan Abdi Efendi, 'Komik-i Şehir'liği ona bırakıyordu. Kantolardan sonra temsil edilen oyunun birinci komiğine de kendi yerine onu çıkartmıştı. Abdi Efendi yerine Naşit'i sahnede gören seyirciler önce yadırgar gibi olmuşlar, fakat az sonra keyifle makaraları koyuvermişlerdi."[152]

1917 yılına gelindiğinde ise Naşit Özcan, Milli Osmanlı Dram, Komedi ve Operet Kumpanyasını kurmuş ve Şark Tiyatrosu'nda sahnelediği oyunlarla popüleritesini arttırmıştır. 1924 yılında kurduğu Türk Temaşa Heyeti ile kariyerinin sonuna dek sahne alacağı ve bir dönem kendisi ile ailesine yuva olan Millet Tiyatrosu'na

[150] **age,** 12.
[151] Karaboğa, **age**, 51.
[152] Arpad, **age**, 151-152.

geçmiştir. Bu yıllardan itibaren hem topluluğu hem de tiyatro sahnesi Naşit'in Tiyatrosu olarak anılmaya başlanmıştır.[153] Cumhuriyet döneminde de çalışmalarına yoğun bir şekilde devam eden Naşit Bey dönem dönem farklı tiyatro topluluklarıyla da iş birliği yapmıştır. Naşit Bey'in hem oyunculuğuyla hem de oyunları sahne koyma şekli ve tiyatro anlayışı yönünden çağdaşı olan diğer tuluatçılardan ve tiyatrocular dan ayıran özelliklere bakılacak olursa değinilebilecek ilk özelliği taklit yeteneğidir. Çok geniş bir yelpazede tiplemelere sahnede hayat veren Naşit Özcan, taklitlerinde tekrara düşmemesi, aşırıya kaçıp güldürü ile gülünçlük arasındaki dengeyi kaybetmemesiyle ön plana çıkmaktadır. Yılmaz Çetiner kaleme aldığı köşeyazısında Naşit Bey'in taklit yeteneğini şu şekilde dile getirmiştir:

> "En son Naşit'in 3 perdelik oyunu başlardı... Naşit'in sesi sahne arkasından gelince, tiyatro yıkılırdı alkıştan... O da seyirciye temenna ederek içeriye girerdi... Arnavut taklidi mi istersiniz, Kayserili mi, Laz mı, Yahudi mi, Ermeni mi, Rum mu, ne isterseniz Naşit bunların hepsini aslının aynı taklit ederdi... Kimse kusura kalmasın ama ben 50 yıldır Naşit kadar güzel taklit yapan, tulûat denilen evvelden hazırlanmamış, anında esprilerle insanları güldüren bir başka sanatçı görmedim"[154]

Haldun Taner'in vurguladığı üzere Naşit Özcan karakterlerin kostümlerine de çok önem vermiş, titizlikle hazırladığı bu kostümlerle canlandırdığı tiplemelere daha fazla ayrıntı ve derinlik katarak sahneye taşımıştır:

> "Direklerarası'nın kahkaha krallarında biri de muhakkak ki Naşid Bey'di. Rekoru galiba hâlâ kırılamadı. Naşid Bey'i öbür komik-i şehirlerden ayıran nitelikler zekâsı, sahnedeki elektriği ve canlılığı idi. […] Kavukluya çıktığı zaman da tuluat oynadığı zaman da sahneye hâkim olup karşısındakini adeta silerdi. Taklit ve mimik yeteneği de herkesi şaşırtacak kertede idi. Büyük merakı da gardırobu idi, Millet Tiyatrosu'nun en üst katını kendine lojman seçmişti. Buradaki gardırobu büyük tiyatroların gardırobunda bile bulunamayacak çok çeşitli giysiler ve aksesuarlarla dolu idi. […] her türlü eski zaman ve modern tuvaletlere kadar ne ararsanız bu gardıropta bulursunuz. Naşid Bey bunları üşenmez bir bir oradan buradan, eskicilerden, ölmüş kişilerin veresesinden itina ile toplardı."[155]

Tuluatın öne çıkan özelliklerinden biri tiyatrocuya doğaçlama için imkân tanıması hatta çoğu pratikte tuluatçıların oyunlarını doğaçlamaya dayandırmasıdır. Naşit Bey hem ortaoyunu ve tuluat deneyimlerinden hem de dram kumpanyasında edindiği Batı tarzı tiyatro deneyimlerinden yararlanarak kendi sahneye koyduğu oyunlarda her iki tiyatro kaynağından beslenmiştir. Oyunlarında seyirci tepkisini ölçüp doğaçlamaya hareket alanı bıraktığı gibi her bir oyununun temel bir kurgu ve metne bağlı kalmasına özen göstermiş ve sürekli yaptığı provalarla oyunlarını

[153] Karaboğa, **age**, 95.
[154] Yılmaz Çetiner, "Büyük Naşit ve Adile Naşit'ten Anılar", **Milliyet Gazetesi**, 21 Aralık 1987, 9.
[155] Haldun Taner, "Naşid Bey", Direklerarası Ramazan Takvimi, **Milliyet Gazetesi**, 16 Temmuz 1980, 4.

mükemmelleştirmeye çalışmıştır. Kendisi de jübilesi için verdiği röportajda çalışma şeklini şu şekilde ifade etmiştir:

> "Ben tuluat eserlerini, yenibaştan piyes haline sokmadıkça oynıyamam. Sahnede ölçüsüz lakırdıya, müstehcen, soğuk cinaslara elimden geldiği kadar yer vermemeye çalıştım. Muhatablarımın canını sıkacak, bir sözün ağzımdan çıktığını hatırlamıyorum. Seyirciler, benim; oyun oynarken kendilerile meşgul olmadığımı sanırlar. Hâlbuki ayrı ayrı ayrı bütün localara göz gezdiririm. Oyuncu seyretmeğe gelenlerin ruhi vaziyetlerini inceden inceye tahlil ederim. Bazan kendileri de farkında olmadan, tanınmış seyircilerimle adeta senli benli konuşurum. Onları alakadar eden mevzuların neler olabileceğini, hemen kestirerek nabızlarına göre şerbet veririm. Halk, en ziyade hangi jestleri beğeniyorsa, o jestlerle sahnede görünmeyi tercih ederim. [...] Ehemmiyet verdiğim şeylerden biri de provadır. Birçok defalar prova etmedikçe hiçbir oyuna girmem."[156]

Oğlu Selim Naşit de babası Naşit Bey'in tiyatroculuğunu değerlendirirken tuluat tiyatrosunu, özellikle İbiş tiplemesini modernleştiren ilk sanatçı olarak nitelendirmiştir. Selim Naşit'e göre çok yönlü bir oyuncu olan Naşit Bey hiçbir rolü ayırmamış, İbiş fesini giyip İbiş rolünü oynadığı gibi Otello'da Iago'yu, Hamlet'te mezarcıyı canlandırmaktan geri kalmamıştır.[157]

Cumhuriyet döneminde faaliyet göstermeye devam eden topluluklardan biri olan Naşit'in Topluluğu,[158] 1930'ların ikinci yarısından itibaren tuluat topluluklarını etkileyen birçok olumsuzlukla yüzleşmiştir. Bu olumsuzlukların başında tuluat tiyatrosuna gelen eleştiriler yer almaktadır. Bu dönemde tuluat tiyatrosuna getirilen eleştirilerin bir kısmı Batı tarzı tiyatronun temel tiyatro formu olarak kabul edilmesi yönünde olmuştur. Bu yöndeki eleştiriye dair bir örneği, Şehir Tiyatrosu'nun kurucularından Faik Bey'in tuluat hakkındaki konuşmasını aktaran Metin And vermektedir:

> "Hakiki tiyatro heyetlerinin çoğalmasiyle tuluat kumpanyaları kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Bence bunların daha evvel kalkması faidelidir. Bunun için de düşünmeğe hacet yok. Garp'te tatbik edilen usulü hemen kabul etmeliyiz. Onları 'Merkezden muhite' doğru sürmeliyiz. Bu yegâne çaredir."[159]

Yöneltilen olumsuz eleştirilerin bir kısmı ise tuluat tiyatrolarında kullanılan dil üzerine olmuştur. Vasfi Rıza Zobu'nun anılarında aktardığına göre tuluat oyunlarında müstehcen sözlerden, anlamlarından biri ayıp manaya gelen cinaslı kelimelerden kaçınılmasını da içeren düzenlemeler yapılması istenmiştir:

---

[156] Salahaddin Güngör, "Meşekkat ve Macera Dolu 35 San'at Yılı Nasıl Geçti?", **Cumhuriyet Gazetesi,** 12 Mart 1938.
[157] Sezi Nuhrat, "Bir Zamanlar 'Tiyatroya Gidelim' Değil, 'Naşit'e Gidelim' Denirdi", 26 Nisan 1983, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, Belge No: 001526430006, http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50573/001526430006.pdf?sequence=1&isAllowed=y [12.03.2020].
[158] And, **100 Soruda**, 259.
[159] And, **50 Yılında**, 204.

> "Bu müracaat, tuluat kumpanyaları aleyhinde değildi. Nasıl olabilirdi ki, idare heyetimizde Naşit Bey gibi tuluatın büyük üstadı da vardı. Polis müdüründen istediğimiz şeyler, tuluatın çökmesini önlemek içindi. Bu tiyatroların patronları birbirlerini yıkarcasına rekabete girişmişlerdi. [...] tuluat kumpanyalarından kaldırmak istediğimiz müstehcen sözlerin, açık saçık manalara gelebilen birtakım kelimelerin 1960 yılından sonra sanat tiyatrolarına girip, kadınlı kızlı seyircilerin önünde uluorta söyleneceği ve bu kelimelerle sıvanmış piyeslerin 'epik tiyatro-öncü piyes-sanat eseri' telakki edileceği akıl ve hayalimizden geçmemişti!"[160]

Tiyatro ve Musiki dergisinin sanatçıların tiyatroya dair fikirlerini sorduğu sayısında Naşit Bey fikrini şu şekilde belirtmiştir:

> "Tiyatronun yükselmesi için ne lazımdır? diye soruyorsunuz. Evvela hükumetin azami yardımı, saniyen sanatla alakası olmayanların tefriki. Darülbedayi henüz 'Théatre National' şeklinde değildir. Zaten bu kadro ile de olamaz. Malum ya tiyatroyu bir elektrik lambasına teşbih edersek, nasıl bir lambanın ziya verebilmesi için, tel, ceryan, ampul vesaire teferruat isterse, Darülbedayi için de bidayet-i tesisinde dâhil olan sanatkârların mesela: Nurettin Şefkati, Şadi Fikret, Raşit Rıza Beylerin bilhassa ihmal edilmemesi lazımdır. İkinci derecede düşüncem, alafranga eserlerin Türk sahnesinden silinmesidir. Milli eser yazacak müelliflerimiz mi yok?"[161]

Diğer birçok tuluat tiyatrosunu olduğu gibi Naşit Topluluğu'nu da etkileyen bir diğer olumsuzluk ise Direklerarası'ndaki tiyatro binalarının sinema salonlarına dönüşmesidir. Sinemaya olan ilginin artmasıyla tuluat seyircisinde azalma yaşanmıştır. Hem seyirci sayısındaki düşüş hem de tiyatro sahnelerinde film gösterimleri yapılması sebebiyle mekân sıkıntısının doğması kumpanyaları alternatif aramaya yönlendirmiştir. Naşit Bey'in topluluğu da Cemal Sahir, Ertuğrul Sadi Tek, Halide Pişkin gibi sanatçılarla çeşitli dönemlerde iş birliği yapmış ve tuluat dışında vodvil, operet gibi türler de sahnelemiştir.[162] Darülbedayi de Naşit Bey'in iş birliği yaptığı tiyatrolardan biridir. Özel temsillerin, hayır kurumları için düzenlenen gecelerin birçoğunda Naşit Topluluğu, Darülbedayi sanatçılarıyla aynı sahneyi paylaşmıştır.[163] Bu dönemde dikkat çeken bir başka gelişme ise Naşit Bey'in sinema filmlerinde rol almaya başlamasıdır. Sinemanın ilgi çekmeye başladığı ve tiyatrocuların sahne sıkıntısı yaşadığı bu dönemde oyunculuğu yeni bir alanda deneyimleyen Naşit Bey 1928 ile 1943 yılları arasında bir tanesi kısa film olmak üzere yedi tane filme rol almıştır. 1938 yılına gelindiğinde ise 35. sanat yılını kutlayan Naşit Bey'e Darülbedayi'de jübile düzenlenmiş ve o ayın *Türk Tiyatrosu* dergisi Naşit Bey'e adanmıştır.[164]

---

[160] Zobu, **age,** 247-248.
[161] And, **50 Yılın**, 204.
[162] **age,** 204 ve Zobu, **age**, 478-479.
[163] **Türk Tiyatrosu,** s. 88 (1938): 4.
[164] Mart 1938 tarihli Türk Tiyatrosu Dergisi'nin 88. sayısı "Naşit, 35 Yıl Sahnede" kapağıyla Naşit Bey'e adanmıştır.

Direklerarası'nın değişime uğradığı, tuluat tiyatrosuna olan ilginin azaldığı bu dönemde, 1932 yılında, Millet Tiyatrosu el değiştirmiş ve tiyatro gösterileri dışında sinema filmleri de gösterilmeye başlanmıştır. 1936 yılında Halide Pişkin ve Fahri Güldürür'le birlikte çalıştıkları zaman Millet Tiyatrosu'nun ismi değişmiş ve Turan Tiyatrosu olmuştur.[165] Aynı yıllarda piyango bayii işletme girişiminde[166] bulunan fakat kısa bir süre sonra bu girişimden vazgeçen Naşit Bey'in sağlığı bozulmuş ve sahneye çıkmasını engeller olmuştur. Sanatçının bir süre, "asabi tansiyon yüksekliği" sebebiyle Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde yatması gerekmiş[167] ve bu dönemde Turan Tiyatrosu, Turan Sineması'na dönüştürülerek sadece sinema salonu olarak hizmet vermeye başlamıştır.[168]

Naşit Bey ve ailesi, sanatçının hastaneye yatırılmasını takiben ekonomik yönden çok problem yaşamışlardır. Uzun süredir düzenli olarak sahne çıkamaması, oyun sahnelendiği zamanlarda seyircinin ilgisinin az oluşuyla geliri azalan aile, Naşit Bey'in hastalığının yarattığı masraflarla daha da zorlanmış ve sahip oldukları piyano gibi bazı eşyalarını satmak durumunda kalmışlardır.[169] Sağlık sorunları ciddileşen Naşit Bey 1943 yılında 54 yaşındayken hayatını kaybetmiştir. Kerem Karaboğa, Direklerarası ve tuluat tiyatrosunun sona erdiği tarihi, hem simgesel hem tarihsel olarak yaşamı Direklerarası ile özdeşleşmiş Naşit Bey'in ölümüyle 1943 yılı olarak vermiştir.[170]

Naşit Bey çalışmalarında ağırlık verdiği tuluat temsilleriyle halk geleneğinin özelliklerine hâkim olduğu gibi gerek Müzika-i Hümayun'da Karagöz'den kuklaya, ortaoyunundan drama kadar tiyatronun çok çeşitli türlerindeki ustalarından aldığı eğitim, gerekse birlikte çalıştığı tiyatro toplulukları ve sanatçıları vasıtasıyla edindiği tecrübelerle sahne sanatlarının birçok alanında önemli bir bilgi ve deneyim birikimine sahiptir. Bu birikimi ve ustalığı çocukları Adile Naşit ve Selim Naşit'e tiyatro alanında önemli bir kaynak sağlamıştır. Bununla birlikte, Naşit Bey sarayda eğitim almasına rağmen bu eğitim geleneksel tiyatronun eğitim şekli olan usta-çırak ilişkisi üzerinden yürümüştür. Bu durumun ışığında bakıldığında, kaynak olmanın ötesinde çocukları için bir rol modeli teşkil ettiği ve Adile Naşit ile Selim Naşit'in

[165] Karaboğa, **age**, 97.
[166] And, **100 Soruda**, 255.
[167] Karaboğa, **age**, 97.
[168] Mustafa Gökmen, **Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**, 1. bs. (İstanbul: 1989), 46.
[169] Biret, **age**, 49.
[170] Karaboğa, **age,** 113.

babaları olmasının yanında ilk tiyatro ustaları olduğu yorumu da yapılabilir. Üzerinde durulacağı üzere resmi bir tiyatro eğitimi almayan Adile Naşit önce ailesi daha sonra çalıştığı kurum ve topluluklarla kendisinden kıdemli sanatçıların yanında usta-çırak ilişkisi benzeri bir konumlanmayla çırak statüsünde oyunculuğunu geliştirmiş ve daha sonra kendisi usta konumuna yükselmiştir.

Ardında bıraktığı en değerli mirası çocukları Adile Naşit ve Selim Naşit olan Naşit Bey pek çok eleştirmen tarafından tuluat tiyatrosunun en başarılı temsilcilerinden biri sayılmaktadır. Ölümünün ardından Naşit Bey'in yaşamı, çeşitli eserlere de konu olmuştur.

Tarık Buğra'nın romanı *İbiş'in Rüyası*, Naşit Bey'in hayatından esinlenilmiş ve Nahit adlı bir halk sanatçısının sahnede seyircisini eğlendirip güldürürken özel hayatında acı çekmesinin yarattığı psikolojik ikilemi anlatmıştır. 1975 yılında ise *Unutulanlar* adlı dizinin Naşit bölümü, Naşit Bey'in hayatını konu etmiştir. Bu programda Naşit Bey'i Erol Günaydın, Naşit Bey'in eşi Amelya Hanım'ı Adile Naşit, Amelya Hanım'ın babası Kemani Yorgo Efendi'yi de Selim Naşit canlandırmıştır.[171]

2017 yılında ise hayatı bir tiyatro oyununa uyarlanmış, *Komik-i Şehir Naşit Bey* adıyla İBB Şehir Tiyatroları'nda sahneye konan oyunda Naşit Bey'in torunu, Selim Naşit Özcan'ın oğlu Naşit Özcan da sahne almıştır.[172]

2.2.1.2. Amelya Hanım

Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım da çocukları gibi sanatçı bir ailenin içine doğmuştur. Babası Kemani Yorgo Efendi Direklerarası tiyatrolarının aranan keman sanatçılarından biri, annesi Verjin Hanım da Küçük Verjin[173] adıyla sahneye çıkan dönemin önde gelen kantocularından birisidir. Babası gibi keman çalan ağabeyi Niko ile düettolara çıkan Amelya Hanım, ailenin çalıştığı kumpanyalarda kantocu olarak

[171] "Erol Günaydın Televizyonda Naşit Bey Oldu", **Milliyet Gazetesi**, 12 Ocak 1975, 13, 16.
[172] "Komik-i Şehir Naşit Bey", İBB Şehir Tiyatroları, https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/Activity/Detail/46 [22.06.2020].
[173] Verjin ve Virjin isimleri bu dönemde sıklıkla kullanılan sahne isimlerinden biridir. Adile Naşit'in anneannesi Verjin Hanım kanto sanatçısı olarak sahne almaya başladığında Minyon Virjin ismiyle sahne alan başka bir kanto sanatçısı da bulunmaktadır. Ergun Hiçyılmaz, **İstanbul Geceleri ve Kantolar** adlı kitabında iki sanatçı arasındaki ayrımı belirtmiştir fakat oluşabilecek karışıklıkları engellemek adına Verjin Hanım'ın isminin Virjin olarak anıldığı durumlar olduğunu da belirtmekte fayda vardır. Selim Naşit'in Ülkü Erakalın'la olan söyleşisinde Verjin Hanım "Virjin" olarak geçmektedir. Bu yazımın sebebi, söyleşinin 1990'da yapılması ile 1999'da basılması arasında kaleme alınırken telaffuzun temel alınması olabilir. Bununla birlikte İsmail Biret'in **Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları** kitabında da Verjin Hanım sürekli Küçük Virjin olarak anılmaktadır.

da sahne almıştır. Ebeveynleri Yorgo Efendi ile Verjin Hanım'ın Naşit Bey ile olan çalışmaları vasıtasıyla Naşit Bey ile tanışan Amelya Hanım 1926 yılında Naşit Bey ile evlenmiştir.[174] Bu evlilikle birlikte Naşit Tiyatrosu tam bir aile tiyatrosu halini almıştır. Naşit Bey ile olan evliliğinden Selim ve Adile adında iki çocuğu olan Amelya Hanım[175] ile ilgili çok az bilgi bulunmaktadır. Yaşamına dair edinilen bilgiler genellikle eşi Naşit Bey ve çocukları Adile ve Selim Naşit üzerinden verilen bilgilerin ötesine gitmemektedir. Bu durum, kendisi de sahne sanatçısı olmasına rağmen Naşit Bey'in gölgesinde kalmasıyla yorumlanabilir. Getirilebilecek bir başka açıklama ise kadın olmasıdır. Kadın sanatçıların sayıca az olduğu bu dönemde kadın sanatçılara dair bilgi edinmek çok daha zordur. Buna bir de kadınların sahneye çıkmak için kimlik/isim değiştirme yollarına başvurmaları eklenince bazı kadın sanatçılara dair bilgi edinmek imkânsızlaşmaktadır. Amelya Hanım'ın durumunda ise tuluat tiyatrolarının en aktif topluluklarından birinin parçası olması Amelya Hanım'a dair tamamen karanlıkta kalmamamızı sağlamıştır.

Amelya Hanım'a dair edinilen bilgilerden biri yetenekli bir kantocu ve oyuncu[176] olduğu yönündedir. Seyfi Dursunoğlu'nun Huysuz Virjin karakterini oluşturmadan önce kanto üzerine yaptığı araştırmalar sırasında görüştüğü sahne sanatçılarından biri de Amelya Hanım'dır: "Bu arada Niko ve Amelya gibi bu sanatla doğrudan temasa geçmiş kimseleri tanıdım. Kantocunun okuyuş tavrı ve üslubu hakkında bilgi edindim. Şimdi oldukça zengin bir repertuarım var. Kadın görünümünde bir erkek olarak sahneye çıkışım ayrıca ilgi görüyor..."[177]

Selim Naşit de bir söyleşide annesini şu şekilde anlatmıştır:

> "Ağırkanlı ve sempatikti.. Konuşması ağdalı değil ama, tatlı bir ecnebi diksiyonu taşırdı.. Özellikle de dramlarda.. Çok başarılı bir oyuncuydu.. Hatırladığımca; en güzel özelliği bayılacağı ve öleceği zamanlarda, düşeceği yere bir koltuk hazırlamasıydı kendine.. Enteresandır, onbir perde dramlar oynanırdı o zamanlar.. "Balmumu Cinayeti" ve "Demirhane Müdürü" özellikle büyük ilgi gören dramlardı.. O zamanlar oyunlar sahura kadar sürdüğü için,

[174] Ergun Hiçyılmaz, **İstanbul Geceleri ve Kantolar**, 1. bs, (İstanbul: Sabah Kitapları, 1999), 46.
[175] Annesi Küçük Verjin'in isminde yaşanabilecek karışıklık Amelya Hanım'ın durumuna da kendini göstermektedir. Amelya Hanım'ın sahne aldığı dönemde hem Büyük Amelya hem de Küçük Amelya adlı iki farklı kanto sanatçısı bulunmaktadır. (Bu sanatçılara dair detaylı bilgi için bkz. Ergun Hiçyılmaz, **İstanbul Geceleri ve Kantolar**, 1. bs. İstanbul: Sabah Kitapları, 1999).
[176] Daha çok kanto sanatçısı kimliğiyle tanınan Amelya Hanım'ın, oğlu Selim Naşit Özcan'ın Ülkü Erakalın'la yaptığı söyleşi vasıtasıyla topluluğun sahnelediği dram türündeki oyunlarda oyuncu olarak sahne aldığı bilgisine ulaşılmıştır. Ülkü Erakalın, **Direklerarası'nın Son Direkleri**, 1. bs. (İstanbul, Arıtan Yayınevi, 1999), 56.
[177] **age**, 30.

> kulisi ev gibiydi annemin.. Akşam sekizden itibaren kullandığı kulisinde; şişe suyundan tut da kaşer peynirine, kahvesinden ekmeğine kadar her şey vardı.."[178]

Amelya Hanım ve annesi Verjin Hanım'ın kanto, babası Yorgo Efendi ile kardeşi Niko'nun müzik alanındaki çalışmaları, Adile Naşit'in sanatını müzik ve dans yönünden besleyen kaynaklar olmuştur. Özellikle sanatçının kariyerinde dâhil olduğu müzikli oyun ve müzikaller dikkate alındığında Amelya Hanım'ın ve ailesinin kanto ve düettolar ile dans ve müzik açısından Adile Naşit'e kalan sanat mirasına katkıda bulunduğu yorumunu yapmak mümkündür. Ayrıca, Naşit Bey'in tiyatro açısından rol modeli ve Adile Naşit'in ilk "ustası" olduğu değerlendirmesi göz önünde bulundurulduğunda, aynı değerlendirme Amelya Hanım, Verjin Hanım, Yorgo Efendi ve Niko için de yapılabilir. Geleneksel usta-çırak ilişkisinin sahnede pratik yaparak öğrenme, unvan devretme gibi özelliklerini sağlamasa da aile fertlerinin kendi alanlarındaki uzmanlıkları, çocukluğunu ailesini provalarda ve sahnede izlemekle ve onların temsillerini kendince oyunlaştırarak taklitlerini yapmakla geçiren Adile Naşit için aile fertleri usta-çırak ilişkisinin birçok dinamiğini sağlamıştır.

Amelya Hanım'la ilgili öne çıkan bilgilerden biri Naşit Bey ile evlendikten sonra ismini değiştirip Emel adını almasıdır. Bu bilgi hem Ergun Hiçyılmaz'ın *İstanbul Geceleri ve Kantolar* kitabında[179] geçmekte hem de Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım'ı canlandırdığı *Unutulanlar* dizisinin Naşit bölümünde evliliğin gerçekleşmesinin ardından kendisine Emel diye seslenilmesinde karşımıza çıkmaktadır. Ataerkil toplumlarda soyun devamlılığını sağlayacak kişinin erkek olduğu anlayışı hâkim olduğundan etnik ve dini kökeni farklı olan çiftlerde kadının baskın olan kimliği kabullenip isim ve/veya din değiştirmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Sibel Öz'ün de belirttiği üzere "Amelya'nın Emel oluşu, gerçek adıyla bu evlilikte var olmaması, sadece kişisel bir tercih olarak değerlendirilemez. Örnekleri çokça görüldüğü üzere, isim ve din değiştirme, Türk bir erkekle evlenmenin adeta temel şartı durumundadır."[180] Fakat Amelya Hanım'ın durumunda isim değişikliğine şüpheyle yaklaşmayı gerektirecek bazı noktalar mevcuttur. Bunlardan ilki, evlendikten sonra da sahneye çıkmaya devam eden Amelya Hanım'ın sahnede hâlâ Amelya olarak var olmasıdır. Bir diğeri ise 1966'da vefat eden Amelya Hanım'ın

[178] Ülkü Erakalın, **Direklerarası'nın Son Direkleri**, 1. bs. (İstanbul, Arıtan Yayınevi, 1999), 56.
[179] Hiçyılmaz, **age**, 46.
[180] Sibel Öz, **Oyuncu Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit**, 1.bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 44.

ölüm haberinin Amelya ismiyle duyurulması[181] ve ailesi tarafından verilen ölüm ilanında da isminin Amelya olarak geçmesidir.[182] Bu iki durum, pek tabii Amelya Hanım'ın Amelya ismini sahne adı olarak kullanmaya devam etmesi ama özel hayatında Emel ismini kullanmasıyla da açıklanabilir fakat bu şüpheleri giderecek ya da kesin bir cevap olacak herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Amelya Hanım'ın sahne hayatıyla ilgili edinilen bir başka bilgi ise Naşit Topluluğu dağıldıktan sonra sahneye çıkmamış oluşudur. 1943 yılında Naşit Bey'in ölümüyle ekonomik yönden zor zamanlar geçiren ailede, Adile Naşit ve Selim Naşit eğitimlerini bırakıp çeşitli atölyelerde çalışmaya başlarken Amelya Hanım da restorantlara mezeler hazırlayarak aile ekonomisine katkı sağlamıştır.

Sanat hayatı boyunca eşi tuluatçı Komik-i Şehir Naşit Bey ve annesi kantocu Küçük Verjin'in gölgesinde kalan Amelya Hanım'ın sahne aldığı düettolardan bir örneği Ünver Oral paylaşmıştır:

> "Kantolardan sonra sıra düettolara gelir. Kısa pantolonu ve papyonu ile önce Niko gelir. Sonra nazlı nazlı kırıtarak Amelya...
>
> Niko__ Gel matmazel inat etme,
> İpek gibi delikanlıyım ben!... Pek çok kızlar ve madamlar
> Beni görünce bayılıyorlar.
>
> Amelya__ Bakın şu armuta,
> Gezme demedim mi arkam sıra,
> Def ol maymun maskara!...
>
> Niko__ Zor bulursun kelepiri,
> Fenerle arasın sen beni!
> Evde kalır, pişman olursun,
> Bulamazsın benim gibi tosun kocayı!...
>
> Niko, para kesesini çıkarıp şıngırdatır. Amelya şaşırır. Yanına gidip onun boynuna sarılır. Niko da Amelya'ya... Düettonun sonunu beraber söylerler perde kapanır."[183]

2.2.1.3. Selim Naşit Özcan

Adile Naşit'in ağabeyi Selim Naşit, 15 Ağustos 1928'de, ailesinin sahne aldığı Millet Tiyatrosu'nun üst katındaki Naşit'in ailesine ayrılan dairede dünyaya gelmiştir. Aralarında iki yaş olan Adile ve Selim Naşit, çocukluklarını tiyatronun üstündeki bu dairelerde babaları ve annelerinin temsillerini tekrarlayıp oyunlaştırarak

[181] **Milliyet Gazetesi**, 04 Şubat 1967, 7
[182] **age.**
[183] Ünver Oral, **Radyo-Sinema-TV ve Gelenek Tiyatromuz**, 1. bs. (İstanbul: Kitabevi Yayıncılık, 2015), 69.

geçirmişlerdir.[184] Adile Naşit gibi tiyatro sevgisi çocuk yaşta başlayan sanatçı babaları Naşit Bey'in ölümünün ardından 15 yaşındayken, eğitim gördüğü ticaret lisesinden ayrılmış ve Dolapdere'de bir kaporta boya atölyesinde çalışmaya başlamıştır.[185] Bu atölyede uzun süre çalışamayan sanatçı, komşuları Madam Marika aracılığıyla Muhlis Sabahattin Bey ile tanışmış ve *Gül Fatma* adlı oyunla Muhlis Bey'in topluluğuna dâhil olmuştur.[186] Bu toplulukla olan çalışmaları 1945 yıllarına denk gelmektedir ve kardeşi Adile Naşit bu sırada Şehir Tiyatroları'nın Çocuk Bölümü'nde çalışmaktadır. Daha sonra her iki kardeş de Muammer Karaca Topluluğu'na katılmış ve bu andan itibaren tiyatro kariyerleri pek çok noktada kesişmiştir. Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'nda oyunculuk dışında dekoratörlük, ses ve elektrik teknisyenliği gibi pek çok sahne arkası görevlerde de çalışmıştır. Bu da kendi tiyatrolarını kurarken değerli bir birikim sağlamıştır. 1948 yılında başladığı Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'ndan Adile Naşit ve Ziya Keskiner ile ayrılan Selim Naşit, Ankara'da babaları Naşit Bey adına Naşit Tiyatrosu'nu kurmuştur. Açılışının üzerinden iki ay geçtikten sonra iflas eden Naşit Tiyatrosu'nun kapanmasının ardından İstanbul'a dönmüş ve Toto Karaca, Gülriz Sururi, Engin Cezzar gibi oyuncularla İstanbul Tiyatrosu'nda yaklaşık altı yıl çalışmıştır. İstanbul Tiyatrosu'ndan sonra ise kardeşi Adile Naşit ile yine aynı sahneyi paylaşacağı Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Topluluğu'na katılmıştır. Bu toplulukta da 1966'dan 1980'lerin başına kadar yaklaşık 14 sene çalışmıştır. Bu topluluktan ayrıldıktan sonra Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda çalışan sanatçıya 1981 yılında sahnede geçirdiği 36 yılın şerefine jübile düzenlenmiştir.[187] 1997 yılına gelindiğinde ise *Histeri* oyunundaki performansıyla Afife Jale Tiyatro Ödülleri'nin En Başarılı Yardımcı Erkek Oyuncu dalında ödül kazanmıştır.[188] Tiyatroya ağırlık vermesine rağmen sinema filmlerinde de rol alan Selim Naşit, *Ah Nerede* (1975), *Kapıcılar Kralı* (1976), *Çöpçüler Kralı* (1977), *Neşeli Günler* (1978), *Ne Olacak Şimdi* (1979), *Çarıklı Milyoner* (1983) gibi birçok filme oynamıştır. Rol aldığı son filmlerden *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998) ile 1998 yılı Sinema Yazarları Derneği

[184] Uğur Dündar, "İşte Hayatınız", 1984. TRT Arşiv, www.trtarsiv.com/ozel-video/yesilcamin-eskimeyen-yuzleri/selim-nasit-ozcan-ve-adile-nasitin-cocukluk-anilari-115358 [7.12.2019].
[185] Biret, **age**, 59.
[186] Erakalın, **age**, 58.
[187] "Sanatçı Selim Naşit'in 36. Yıl Jübilesi Yapıldı", **Milliyet Gazetesi**, 29 Ocak 1981, 1.
[188] Afife Jale Tiyatro Ödülü https://www.afife.org/kazananlar-ve-adaylar/1997/kazananlar [02.06.2020].

(SİYAD) En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülünü almıştır.[189] *Gülşen Abi* (1994), *Ruhsar* (1997), *Sıdıka* (1997) ve *Aynalı Tahir* (2000) gibi televizyon dizileriyle televizyon seyircisiyle de buluşmuştur. Kariyerinin son dönemlerinde kanserle mücadele eden Selim Naşit 18 Ağustos 2000 tarihinde hayatını kaybetmiştir.[190]

2.2.2. Adile Naşit'in Tiyatro Kariyeri

Tuluat ustası "Komik-i Şehir" unvanlı Naşit Bey ile Kantocu Amelya Hanım'ın kızı Adile Naşit, 17 Haziran 1930 tarihinde İstanbul Şehzadebaşı semtinde Direklerarası diye anılan, tiyatro gibi kültür-sanat etkinliklerinin yoğunlaştığı bölgede yer alan Millet Tiyatrosu'nun üst katlarındaki bir dairede dünyaya gelmiştir. 1939 yılında el değiştirip Turan Sineması adını alıncaya değin uzun yıllar boyunca, Naşit Bey'in ismiyle anılan tiyatro topluluğuna ev sahipliği yapmış olan Millet Tiyatrosu, aynı zamanda Naşit Bey ve Amelya Hanım ile yine topluluğun üyeleri olan Amelya Hanım'ın ebeveynleri Kantocu Küçük Verjin ve Kemani Yorgo Efendi'ye tahsis edilen daireleriyle ailenin evi işlevini de üstlenmiştir. Adile Naşit için ailesinin zengin tiyatro geçmişine atfedilerek dile getirilen "tiyatronun kulisinde doğmuş"[191] ifadesi Adile Naşit ve ağabeyi Selim Naşit örneğinde Millet Tiyatrosu'ndaki hayatları bağlamında mecazi anlamı aşmış ve gerçek bir boyut da kazanmıştır. Çocukluklarının büyük bir bölümünü Millet Tiyatrosu'nda geçiren Adile Naşit ve Selim Naşit burada babaları Naşit Bey ve anneleri Amelya Hanım performanslarına ve provalarına yakından şahit olma imkânına sahip olmuşlardır. Ev hayatı ile iş hayatının aynı binada toplandığı Millet Tiyatrosu ile ilgili Adile Naşit şunları dile getirmiştir: "Çocukluğumuz, aşağı yukarı altı yaşına kadar tiyatronun üstündeki binada geçti. Bizim daireden sofita gözükürdü. Sofitadan da sahneyi görürdük. Aşağıdaki oyunları takip ederdik..."[192] 1936'dan sonra ev ve tiyatroyu ayırma kararı alan aile Vezneciler'de bir daire taşınmış olsa da tiyatro topluluğu Millet Tiyatrosu'nda sahne almaya devam etmiştir. Nalan Söylemez'in aktardığına göre bu kararın alınmasının sebebi okul çağına gelen Adile Naşit ve Selim Naşit'in her gece

[189] SİYAD Ödülü https://www.siyad.org/1999/05/siyad-odulleri-1998/ [02.06.2020].
[190] Turhan Gürkan, "Üçüncü Naşid de Veda Etti", **Cumhuriyet Gazetesi**, 19 Ağustos 2000.
[191] Akdemir, **age**.
[192] Selim İleri, "Adile Naşit İçin", **Hürriyet Gazetesi**, Pazar Eki, 1987, 4-5. İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, Belge No: 001526426006, http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50659/001526426006.pdf?sequence=1&isAllowed=y [17.04.2020].

oyun seyretmelerinin uygun görülmemesi olmuştur.[193] Selim Naşit'in verdiği röportajlar ve paylaştığı anıları[194] ile anlaşıldığı üzere hem Adile Naşit hem de Selim Naşit'in tiyatro sevgisi bu döneme uzanmaktadır. Anne ve babalarının rollerini taklit etmeyi oyun haline getiren iki kardeş daha küçük yaştan oyunculuk yetenekleriyle dikkatleri çekmiştir. Özellikle babalarının oyunlarından Sürpik ve Haçik tiplemelerini sıklıkla canlandıran iki kardeş babaları tarafından bu isimlerle de anılmışlardır. Her iki kardeşin de tiyatroya olan ilgisinin farkında olan Naşit Bey'in bu ilgiye olan yaklaşımını Adile Naşit şu sözlerle dile getirmiştir:

> "Daha sekiz yaşındayken babam beni karşısına alır, Ermeni taklitleri öğretirdi. Keyfi yerinde olduğu zamanlar kendisini seyre doyamazdık. Makyaj yapar bize oyunlar gösterirdi. Sonra bizi karşısına alır, monoloklarla rollerimizi ezberletir makyajımızı yapardı. Dokuz yaşındayken onun yardımı ile Hamleti oynamıştık. Ağabeyimden çok benim iyi bir tiyatro kültürüne sahip olmamı daima arzu ederdi. Orta tahsilimi bitirdikten sonra Ankara Devlet tiyatrosuna göndermeye niyeti vardı. Selim'in tiyatroya intisabını istemezdi. Onu doktor veya mühendis yapmayı düşünüyordu."[195]

Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Adile Naşit yalnız ailesini gözlemleyerek değil, babasının gözetiminde ve yönlendirmesinde tiyatronun ezber, makyaj ve sahneleme gibi birçok yönüyle ilgili küçük yaştan itibaren pratik yapma imkânı bulmuştur. Hem klasik hem geleneksel tiyatro oyunlarıyla ilgili Müzika-ı Hümayun'da eğitim almış, katıldığı birbirinden farklı sahne sanatları sunan topluluklarla kendisini geliştirmiş ve son olarak ustası Abdi Efendi'den "Komik-i Şehir" unvanını almış olan Naşit Bey gibi bir ustanın, çocuklarını tiyatro oyunculuğu anlamında yönlendirmesi birçok oyuncu adayının gıpta edeceği bir fırsattır. Adile Naşit ve Selim Naşit'in küçük yaşlardan itibaren bu fırsatlardan yararlanabilmeleri, çoğunlukla halk geleneğinden beslenen oyunlar sahneleyen Naşit Bey'in yönlendirmeleri de dikkate alındığında Naşit Bey ve çocukları arasındaki bu etkileşimin halk tiyatrosu eğitim geleneğindeki usta-çırak ilişkisinin bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Buna ek olarak, yine Adile Naşit'in verdiği bilgilere dayanarak Hamlet oyununu sahnelemeleri örneğinden anlaşılacağı üzere Adile Naşit'in çocukluğundan itibaren tanık olduğu ve taklit ettiği tiyatro oyunları ve rolleri çoğunlukla halk geleneğinden beslense de

---

[193] Nalan Söylemez, "Portre: Adile Naşit", 29 Aralık 2002, http://yenifilm.net/2002/12/portre-adile-nasit/ [17.04.2020].

[194] İsmail Biret'in kaleme aldığı Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları adlı kitap, Biret'in Selim Naşit'in bacanağı olması ile aileye ait yakından bilgi sahipi olması ve kitabı hazırlarken aileye ait fotoğraf, mektup vb. belgelere başvurması sebebiyle dikkate değer bir kaynaktır. Olayların ele alınış şekli aile üyelerinin perspektifinden öyküleştirilmesi şeklinde olduğundan Biret'in bazı olayları dramatize etmiş olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır.

[195] Suzan Esler, "Babam Naşit", İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50667/001526448006.pdf?sequence=1&isAllowed=y [17.04.2020].

sanatçı, Türkiye'deki tiyatro alanını etkileyen ve şekillendiren Batı tarzı tiyatro pratiğiyle, Batı klasikleriyle de çocukluğunda tanışmıştır.

Adile Naşit ve ağabeyi Selim Naşit'in tiyatroya duydukları ilginin boyutunu halalarının köşkünün bahçesinde sahneye koydukları oyunu, Naşit Bey'in hayatının belli bölümlerini öyküleştirerek anlattığı *Direklerarası Türk Tiyatrosundan Hikâyeler* adlı kitabında Burhan Arpad şu şekilde kaleme almıştır:

> "Suadiye, Acıçeşme'de büyük bir köşk bahçesinde 1939 ağustosunun sıcak bir gecesi 'İzmir Tiyatrosu'nun perdesi ilk ve son kez açıldı. Sahnenin, perde ve dekorların, seyirci yerlerinin hazırlanması günlerce sürmüştü. Rollerin çalışılmasına gece gündüz devanı edilmişti. […] Programda hem dram, hem komedi vardı. Shakespeare'in ünlü trajedisi *Hamlet* ve Komik Naşit Bey heyeti temsiliyesinin en tutmuş oyunlarından '*Sürpik ile Haçik*' vardı programda. […] İzmir Tiyatrosu'nun Ofelyası: Adile, Kralı: Selim'di. Naşit Özcan'ın çocuklarıydılar. Tiyatronun rejisörü de Naşit Özcan'dı. […] Tepebaşı sahnesinde Naşit Beyin 35. sahne yılı kutlandıktan sonra, çocukların da tiyatro merakı artmıştı. Adile dokuz, Selim on bir yaşındaydı. […] Sabah kahvesi içerken bazı bazı kızı karşısına alıp Sürpik rolünü iyice öğretir, taklitler yaptırırdı. […] Naşit Özcan, Suadiye Şenyol bahçesindeki oyun biter bitmez, makyajını silmeden, İzmir Tiyatrosu'na koştu. Son perdeye olsun yetişmek istiyordu. Köşkün bahçesine yaklaşınca bir az ağırlaştı. […] Gözleri yaşarmıştı. Perde alkışlar arasında kapanınca, o da ağaçların arasından çıktı, sahneye doğru ilerledi. Çocuklarının yanına gitti. İkisini de kucakladı. Gündüzden satın aldığı birer altın saati verdi. Hüzünle sevincin karıştığı bir sesle: 'İyi oynadınız çocuklar!' dedi."[196]

Naşit Bey'in gerek performansları gerek kendisinin sahneye koyduğu oyunlar ile yol gösterici bir model olmasına ek olarak Adile Naşit ve Selim Naşit'in anneleri Amelya Hanım ile anneanneleri Küçük Verjin'in kantocu olması ve dedeleri Kemani Yorgo Efendi ile dayıları Nico'nun müzisyen olması tiyatro topluluğunun sahnelediği tuluat ve diğer müzikli oyunlarda tamamlayıcı bir rol üstlenmelerine ve Adile Naşit ile Selim Naşit'in müzik ve dans ile de iç içe olmalarına olanak sağlamıştır. Selim Naşit o ortama dair şöyle bir resim çizmiştir:

> "Çocukluğumu beş yaşımdan beri hatırlıyorum" dedi... "Evimiz bir perde arkasıydı sanki, tiyatro binamız ailemiz arasında bölüşülmüştü.. Annem Küçük Virjin, dedem kemani Yorgo efendi ve dayım Niko, binanın ön tarafında otururlardı... Üst katımıza da Şamran Hanım yerleşmişti... Şamran Hanım'ın kocası; zamanın ünlü yağlı boya ustası, Alexander Efendi'ydi..."[197]

Bu kadrodaki müzisyen ve kantocuların çalışmaları da Adile Naşit'i oyunculuk anlamında etkileyecek öneme sahip olmuştur. Nitekim Naşit Bey'in dilediğinin aksine Adile Naşit'in bir konservatuar eğitimi almamış olması, Adile Naşit'in tiyatro kariyeri boyunca rol aldığı müzikli oyunlar ve müzikallerin çok sayıda olması

---

[196] Arpad, **age**, 114-118.

[197] Erakalın, **age**, 56. (Alıntıdaki "Annem Küçük Virjin" ifadesi hatalıdır. Adile ve Selim Naşit'in anneleri Amelya Hanım'dır, Küçük Verjin ise anneanneleridir. Bu hata yazım yanlışı olabileceği gibi söyleşinin daha sonra yazıya geçirilmesi sırasında kişilerin karıştırılmasıyla yapılmış bir hata da olabilir. Biz tez boyunca tüm alıntılarda olduğu gibi ifadeleri yazım yanlışlarını düzeltmeden, orijinalleriyle aktarmayı tercih ettik.).

dikkate alındığında, çocukluğunda edindiği sahne bilgisi ve pratiğinin müzik ve dans ile entegre olduğunu ve bunu kariyeri boyunca geliştirip aranan bir müzikal sanatçısı olmasında önemli bir etkisi olduğu yorumunu yapmak mümkündür.

Yaşadıkları dönemin ve icra ettikleri sanatın önde gelen sanatçılarından oluşan bir ailenin içine doğmak Adile Naşit ve Selim Naşit'in durumunda olduğu gibi o sanatın kendisine dair inceliklerini uzmanından öğrenmeyi, sanat camiasına yakın olmayı ve birçok tiyatro sanatçısıyla diyalog kurabilmeyi kolaylaştırmıştır. Sanatçı bir ailenin parçası olmanın, içinde olunan koşullara bağlı olarak hem bir avantaj hem de bir dezavantaja dönüşebilecek bir tarafı da vardır. Bu dezavantaj, icra edilen sanatın zorluklarını, sanatçıların yüzleştiği engelleri de ilk elden tecrübe etmek durumunda kalmaktır. Bu durumun avantaja dönüşebilecek tarafı, Adile Naşit'in bu zorlukları ve engelleri erken yaşta tanımasının kendisine gelecekte benzer sorunlara karşı hazırlıklı olma ve bu sorunlardan kaçınabilmek için çözüm arayışına girme imkânı tanıması ve bu tecrübelerin gelecekte meslek hayatında yol gösterici bir bilinç kazandırması olarak görülebilir. Nitekim Adile Naşit'in kariyerine bakıldığında oyunculuğunun tiyatro sahnesiyle sınırlı kalmaması sinemadan radyoya ve televizyona kadar farklı platformlarda çalışması ve bu farklı alanlardaki çalışmalarını tiyatro ile edindiği bilgi birikimiyle besleyip sürdürmesi bu zorlukların avantaja çevrilebileceğinin kanıtıdır.

Karşılaşılan zorluk ve engellerin bir dezavantaj olması durumu ise tahmin edilebileceği üzere Naşit Bey ve ailesinin hem motivasyon hem de ekonomik açıdan bu sorunlarla direkt yüzleşmek durumunda kalmalarıdır. 1930'ların ikinci yarısından itibaren Direklerarası tiyatrolarının önceki popüleritesini yitirmesi, tuluat tiyatrosuna dair yapılan eleştiriler,[198] yine bu dönemlerde tiyatro çalışmalarının seyirci alışanlıklarına bağlı olarak yıl boyu aynı istikrarlı düzene sahip olamaması[199] gibi sebepler Adile Naşit'in çocukluğunda, hayatlarını ekonomik yönden zorlayan tecrübeler olmuştur. Bu ekonomik sorunları Adile Naşit "Bütün ömrü boyunca sahnede kaldığı halde maddi bakımdan pek müreffeh bir hayat geçirdik sayılamaz. Elli senelik sahne hayatından sonra biriktirebildiği bütün para 1450 lira idi. Bu yüzden hastalığı sırasında çok sıkıntı çektik."[200] şeklinde ifade etmiştir.

[198] And, **50 Yılın,** 234.
[199] Zobu, **age**, 86.
[200] Esler, **age,** [17.04.2020].

Maddi güçlüğün ek gelir arayışına itmesiyle bir süre piyango bayiisi işleten Naşit Bey'in ekonomik açıdan duyduğu kaygı Adile Naşit ve Selim Naşit'in meslek seçimlerine dair düşüncelerine de yansımıştır. Daha önce Adile Naşit'ten aktarılan Adile Naşit'in konservatuarda eğitim alması ve Selim Naşit'in doktor ya da mühendis olması arzusu Naşit Bey'in çocuklarının meslek seçimlerine yönelik arzusuna dair sıklıkla dile getirilen anılardan olmuştur. Selim Naşit de verdiği röportajlardan birinde konuyla ilgili "Adile'nin konservatuarda okumasını ister, benim de ya doktor ya da mühendis olmamı arzu ederdi... Hatta ticaret lisesine bile gittim bir zamanlar..."[201] diye dile getirmiştir. Naşit Bey çocuklarının geleceğine dair duyduğu kaygıyı Vasfi Rıza Zobu'nun anlattıklarından da anlaşılacağı üzere çevresiyle de paylaşmıştır:

> "...Son yılları bir hayli üzüntü ve de yokluk içinde geçmişti rahmetlinin... İşte bu günlerin birisinde beni karşısına alıp 'Vasfi' demişti, kızı rahmetli Adile Naşit ve oğlu Selim Naşit için... 'Ne kadar isterlerse istesinler, sakın yardımcı olma onların tiyatrocu olmalarına...' [bu isteği yerine getirememesi, kardeşlere yardımcı olması sorulduğunda] Evet, öyle oldu ne yazık ki... Ne yazık ki diyorum... Belki o istemedi ama; ben böylesine yerinde bir davranışımla, tiyatromuza iki yetenekli oyuncu kazandırdım."[202]

Ailesini gözlemleyerek ve kimi zaman onların yönlendirmesiyle çocukluğunda amatör oyunlar sergileyen ve tiyatroya duyduğu ilgi giderek artan Adile Naşit 1943 yılında babası Naşit Bey'in ölümüyle ödemek zorunda kaldıkları borçların yükü sebebiyle okulu bırakmak zorunda kalmış ve konservatuar eğitimi ihtimali ortadan kalkmıştır. Ailesine yardım etmek amacıyla çalışmaya bir bayrak atölyesinde başlayan ve 1944-45 sezonunda Şehir Tiyatrosu kadrosuna giren Adile Naşit ilk işini ve tiyatroya atılmasını şu şekilde anlatmıştır:

> "Babam öldükten sonra; huzur ve refah dolu günlerimiz, hemen sona ermişti... Sanatçının kaderiydi bu.. Babam komik Naşit efendi, bir yığın borç bırakmıştı ardından.. aileme katkıda bulunmak için, 13 yaşında çalışmak zorunda kalmıştım.. Ama bir tiyatroda değil; Tozkoparan'dan aşağıya inen, Kasımpaşa yokuşundaki bir bayrak atölyesinde... 1943 yılının Haziran ayı idi... Buradaki işim, Türk bayraklarını kalıplar içinde boyamaktı.. Küçücük bir haftalık alıyordum... Sonra Necdet Mahfi beyle tanıştık.. Şehir Tiyatrosu'nun çocuk bölümüne aldırdı beni... 17 lira aylık almaya başladım.."[203]

2.2.2.1. Adile Naşit İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda

Adile Naşit, tiyatro kariyerine İstanbul Şehir Tiyatroları'nda 1943 yılında tiyatro sanatçısı Necdet Mahfi Ayral'ın aracılığıyla ve dönemin başyönetmeni Muhsin Ertuğrul'un rızasını alarak Çocuk Bölümü'nde başlamıştır. Bu dönemin Şehir

[201] Erakalın, **age**, 57.
[202] **age**, 19.
[203] **age**, 46.

Tiyatroları'na bakıldığında 1930'lara kadar süren, oyuncuların zaman zaman ayrılıp kendi topluluklarını kurduğu,[204] düzenli tiyatro gösterilerinin yapılamadığı,[205] belediye girişimleriyle kurulsa da belli dönemlerde yeterli ekonomik desteğin sağlanamadığı, Özdemir Nutku'nun sınıflandırması ile "dağınıklık ve bocalama" döneminden sıyrılmış, 1927'de Muhsin Ertuğrul'un başyönetmen olarak göreve gelmesiyle[206] istikrarlı bir çalışma düzenine kavuşmuştur. Böylelikle topluluk ile kumpanya tanımlamasından sıyrılıp kurumsal bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. 1940'ların Şehir Tiyatrosu kendisi İstanbul Belediyesi'ne ödenek ile bağlı olsa da Anadolu'ya turneler düzenleyen ve çıkardığı *Türk Tiyatrosu* adlı dergi ile de tiyatro alanında neredeyse ulusal düzeyde[207] bir etkiye sahip olmuştur. Ayrıca 1935 yılından itibaren dram tiyatrosu ile komedi tiyatrosuna çocuk tiyatrosunu da ekleyerek büyüme ve seyirci kitlesini genişletme yoluna gitmiştir. Adile Naşit'in kariyerine başladığı birim de Çocuk Tiyatrosu bölümüdür.

Çocuk Tiyatrosu, 1935 yılında açılmadan önce 1930'dan itibaren Şehir Tiyatroları'nın gündeminde olmuştur. *Türk Tiyatrosu*'nun (1930 tarihinde adı *Darülbedayi*'dir) 15 Kasım 1930 tarihli sayısında ilk defa yurtdışındaki tiyatrolarda sahnelenen Shakespeare'in *Fırtına* isimli oyununun çocuklar için düzenlenen uyarlamasına dair haberle ele alınan çocuk tiyatrosu,[208] 1935 yılında Çocuk Tiyatrosu bölümü açılıncaya kadar *Türk Tiyatrosu'*nda (*Darülbedayi*) yayınlanan yazılarla gündemde tutulmuştur. 1935 yılına gelindiğinde ise 15 Şubat 1935 tarihli *Türk Tiyatrosu* (*Darülbedayi*) sayısında[209] gelecek tiyatro sezonunda Çocuk Tiyatrosu bölümü açılacağı duyurulmuş ve yine aynı yılın sonlarında çocuk tiyatrosunun sahneleyeceği oyunun saatleri ve fiyatları bildirilmiştir. Açıldığı tarihten itibaren düzenli bir şekilde çocuk oyunları sahnelerini Çocuk Tiyatrosu 1950'li yıllara kadar çoğunlukla yerli yazarların oyunlarını sahnelenmiştir. Çocuk Tiyatrosu'na olan ilgiyi arttırmak amacıyla çocuklar için olan bilet fiyatlarının yetişkinlerin biletlerinden daha ucuz olması, *Darülbedayi* dışında *Çocuk Tiyatrosu* dergisinin çıkarılması ve çıkarılan bu dergiyle bilet yerine geçecek kuponların[210] sunulması Çocuk Tiyatrosu'nun oyunlarına olan ilgiyi arttırmak ve özellikle çocuklardan oluşan seyirci sayısını

[204] Zobu, **age**, 88-150.
[205] Nutku, **age**, 42-80.
[206] **age**, 80.
[207] "Okurlarımıza", **Darülbedayi**, s. 20 (1931): 3.
[208] "Çocuk Tiyatroları", **Darülbedayi**, s. 8 (1930): 7.
[209] "20 Senelik Tiyatro", **Darülbedayi**, (1935): 1.
[210] **Türk Tiyatrosu**, s.64, (1935): 15.

yükseltmek için başvurduğu teşviklerden olmuştur. Seyirci sayısının artmasıyla Şehir Tiyatroları'nın Çocuk Tiyatrosu'na verdiği önemin de arttığını belirten Özdemir Nutku, kurumun Çocuk Tiyatrosu'na yönelik yaklaşımını şu şekilde dile getirmiştir:

> "Daha ileriki temsillerde, çocuk tiyatrosuna verilen önem de artmıştır. Temsiller doldukça, çocuk bölümü için on altı kişilik bir orkestra, bir de bale topluluğu kurulmuştur. Çocuk tiyatrosuna verilen önemde Muhsin Ertuğrul'un payı büyüktür. Bu alanda ün yapmış Prof. E. Arkin ile görüşen M. Ertuğrul, çocuk oyunları konusunda özellikle iki ilkeyi kendine düstur edinmiştir. Biri, öğretici öğe: Bir ders havasında değil, ama tiyatro tekniğinden yararlanılarak çocuklara eğlenceli bir şekilde sağlanmıştır. Öbürü de, eğlencedir. Söylemek istenenler çocuklara eğlenceli bir yolda getirilmeliydi."[211]

Adile Naşit'in Çocuk Tiyatrosu ile kadrosuna katıldığı Şehir Tiyatroları'nın 1944-1945 tiyatro sezonuna bakıldığında, Adile Naşit'in kadroya dâhil olma süreci Şehir Tiyatroları'nın yeni oyuncu arayışında olduğu döneme denk gelmektedir. 1913 yılında kuruluşu sırasında Darülbedayi'nin işlevi, yetkin oyuncuların yetişebileceği, yerli oyunların hem nitelik hem de nicelik yönünden yetersiz görülmesi sebebiyle nitelikli yerli oyunların üretilebileceği bir konservatuar olarak planlanmış[212] fakat I. Dünya Savaşı'nı takiben kuruma rehberlik etmesi beklenen Fransız tiyatro sanatçısı André Antoine'nin İstanbul'dan ayrılmasıyla Darülbedayi Rıza Vasfi Zobu'nun tabiriyle mektepten bir kumpanyaya dönüşmüştür.[213] Darülbedayi eğitim kurumu olarak işlevini koruyamasa da tiyatro eğitimi ve tiyatro oyuncusu yetiştirme konusu korumun sürekli gündeminde olmuştur. 1925 yılında müzik okulu olan Darülelhan ile Darülbedayi'nin birleştirilmesiyle bir konservatuar kurulması planlanıp bu girişim için İstanbul Belediyesi tarafından bir bütçe ayrılmıştır, 1930 yılına gelindiğinde ise konservatuarın yeniden düzenlenmesi kararlaştırılıp Tiyatro Meslek Okulu adıyla bir tiyatro okulu açılmıştır.[214] Bu kurulan okulun amacının "Avrupa anlayışında oyuncu yetiştirmek" ve "alaydan yetişenleri" olabildiğince Şehir Tiyatrosu'ndan uzak tutmak" olduğunu belirten Özdemir Nutku, sanatçı eksikliği sebebiyle gazetelere verilen duyularla, eğitimsiz ama deneyimli ya da yetenekli görülen gençlerin tiyatroya alındığını ve böylelikle Şehir Tiyatrosu'ndan "alaylı oyuncuların" da yetiştiğini vurgulamıştır.[215]

1945 yılı Şehir Tıyatroları'nın dışarıdan hem genç hem de çocuk oyuncular için çağrıda bulunduğu bir yıl olmuştur. Şehir Tiyatroları'nın 25 tiyatro oyuncusu adayı

---

[211] Nutku, **age**, 268.
[212] Karagül, **age**, 72-73.
[213] Zobu, **age,** 88.
[214] Nutku, **age**, 188-190.
[215] **age**, 189.

aradığına dair duyurusu üzerine Metin Toker, Muhsin Ertuğrul ile görüşmüştür. Bu görüşmede Toker'in Şehir Tiyatroları'na müracaat eden olup olmadığı sorusuna Ertuğrul şu cevabı vermiştir:

> "Tahmininizden fazla. Fakat Ankara'da mükemmel bir okulumuz varken, tiyatro sanatkarlarının hala alaydan yetişmelerine gönlüm razı olmuyordu. Müracaat edenlerin hepsine, Devlet Konservatuarı'nı gösterdim; o zamandanberi iki genç kız müstesna, kimseyi almadık. Halbuki bugünkü kadro iki tarafta temsil verebilmek için kafi gelmiyor. Dramda rol alan arkadaşlar, bazan aynı akşam komedi de sahneye çıkmak zorunda kalıyorlar. Bunun ise hakikaten pek zararlı tesirleri oluyor."[216]

Aynı röportajda seçilen gençleri nasıl bir eğitim beklediğini soran Toker'e Muhsin Ertuğrul şu cevabı vermiştir:

> "Bunlar kültürlü kimseler olacaktır; okuduklarını anlayacak, rollerini kolaylıkla kavrayacaklardır. Onlara evvela nazari bilgi vereceğim, sonra yavaş yavaş sahneye alıştıracak ve kabiliyetlerine uygun olarak seçilmiş bir piyes temsil ettireceğim. Hep beraber tam bir fikir anlayışı içinde çalışacağız. Ben bildiğimi onlara öğreteceğim, onlar bunu kendilerine sermaye yapacaklar. Ben idealist, tiyatroya âşık gençler arıyorum: mesaimiz çetin olacak, maddi hiçbir menfaat temin edilmeyecektir. Amatörce işe başlıyacak, sonunda eminim muvaffak olacağız."[217]

Genç tiyatrocu adaylarının aranmasına ek olarak bu yıl bir ilk gerçekleşmiş ve çocuk oyuncu arayışı gündeme gelmiştir. 1940-1946 sezonunun çocuk oyunu olan *Herşeyden Biraz'*da tam 12 çocuk rol almıştır. Adile Naşit de bu oyunda rol alan 12 çocuktan biri olmuştur. Türk Tiyatrosu'nun 178. sayısında yayınlanan oyun programında Adile Özcan ismiyle yer alan Adile Naşit oyunda figüran konumunda rol almıştır.[218] Adile Naşit'in ilk oyunu *Herşeyden Biraz* ile çocuk oyunculara kadro verilmesi kararına dair gerekçeyi Necdet Mahfi Ayral Türk Tiyatrosu dergisinde şu şekilde kaleme almıştır:

> "[...] Çünkü bir büyük insan, yetişmiş, yaşı ilerlemiş bir aktör ne yapsa, ne fedakârlık etse, küçük seyircilerin ruh hâletlerini iyice anlıyamıyacağı için, onların tamamen hoşlarına gidecek, onları eğlendirecek, ağlatacak, onlara bir şeyler öğretecek ve onları memnun edebilecek şeyleri yapmağa muvaffak olamayacaktır. [...] Çocuk ancak kendi yaşındaki çocuklardan zevk alır."[219]

Herşeyden Biraz adlı oyundan sonra Çocuk Tiyatrosu'ndaki bir sonraki oyunu *Memişin Rüyası* olan Adile Naşit, bu oyunda "3. köylü kızı" olarak rol almıştır.[220] 1943 yılında dâhil olduğu ve 1947-48 tiyatro sezonuna kadar çalışmalarını sürdürdüğü Şehir Tiyatroları Çocuk Tiyatrosu bölümü, Adile Naşit için tiyatroya attığı ilk adım olmakla birlikte gelecekte aynı sahneyi paylaşacağı ya da aynı

---

[216] "Gençlere Duyuru", **Türk Tiyatrosu**, s. 180 (1945): 4.
[217] **age**, 4.
[218] "Herşeyden Biraz", **Türk Tiyatrosu**, s. 178 (1945): 16.
[219] Necdet Mahfi Ayral, "1946/947 Sezonunun Çocuk Tiyatrosu Başlarken", **Türk Tiyatrosu**, s.193 (1946): 7.
[220] "Memişin Rüyası", **Türk Tiyatrosu**, s. 182, 182/E (1945): 16.

filmlerde oynayacağı birçok tiyatro sanatçısıyla yollarının ilk defa kesiştiği sahne olmuştur. Bu isimlerden bazıları Gülriz Sururi, Halit Akçatepe ve Gazanfer Özcan olarak sıralanabilir.

Örgün eğitim ve öğretimini yarıda bırakmış ve Devlet Konservatuarı eğitim hayalini gerçekleştirmemiş Adile Naşit için Şehir Tiyatroları'nın hem bir meslek hem de bir okul işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. Özdemir Nutku'nun "alaylı" olarak nitelendirdiği oyuncular sınıfına alabileceğimiz Adile Naşit burada Muhsin Ertuğrul, Vasfii Rıza Zobu, Galip Arcan Şevkiye May, Cahide Sonku, Necdet Mahfi Ayral gibi usta tiyatrocularla çalışma ve onları sahnede gözlemleme imkânı edinmiştir. Alaylı yetişme durumu, Adile Naşit'in yakından tanıdığı halk tiyatrosu geleneğinin "usta-çırak" ilişkisiyle oyuncu yetiştirme yöntemine benzerlik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında Adile Naşit'in Şehir Tiyatroları'nda bulunduğu süre boyunca çırak statüsünde olduğu yorumu yapılabilir. Oyuncu olarak yetişme şekli her ne kadar halk tiyatrosu eğitim şekli ile benzerlik taşısa da Adile Naşit, çocukluğunda tecrübe ettiği tiyatro topluluklarının farklı olarak Şehir Tiyatroları'nda artık Batı etkisinde şekillenen ve devlet himayesinde kurumsallaşan[221] modern bir tiyatro kurumunun oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple Adile Naşit'in oyunculuğunu şekillendiren tiyatro yapısı hem geleneksel hem de modern tiyatronun birleşiminden oluşmaktadır. Adile Naşit'in konservatuar eksikliği yerine geçebilecek Şehir Tiyatroları deneyiminin geleneksel ve modern öğeleri içermesi durumunu Özdemir Nutku'nun Şehir Tiyatroları oyuncuları üzerine yaptığı "Şehir Tiyatrosu'nun okullu ve okulsuz eğitim yoluyla kadrosunu genişletmesi bir üslup dağınıklığı getirdiği gibi, bu aynı zamanda renkliliği ve yeniliğe açık bir mozaiği de sağlamıştır."[222] ifadesi başarılı bir şekilde özetlemektedir.

2.2.2.2. Halide Pişkin, Aziz Basmacı ve Vahi Öz ile İş Birliği

Şehir Tiyatroları'nın 1946 sezonunu kapatmasının ardından Adile Naşit, bu yazı Halide Pişkin'in tiyatro topluluğuyla İstanbul turnesine çıkarak değerlendirmiştir.[223] Tiyatro hayatına Milli Sahne'de başlayan Halide Pişkin, çeşitli dönemlerde Darülbedayi kadrosuna dâhil olmuş, 1935 yılında kendi topluluğunu kurmuş, zaman zaman başka topluluklarla iş birliği içinde olmuş önemli bir tiyatro sanatçısıdır.

[221] Karagül, **age**, 75.
[222] Nutku, **age**, 190.
[223] Erakalın, **age**, 46.

Adile Naşit açısından ele alındığında ise Halide Pişkin, başarılı bir tiyatrocu olmasının yanı sıra tiyatronun kadın oyuncularının ilk temsilcilerinden olması, Adile Naşit'in kariyerine başladığı Darülbedayi (Şehir Tiyatroları) ile olan ilişkisi ve Naşit Bey ile olan iş birliği yönünden önem taşımaktadır.

Halide Pişkin'in Darülbedayi oyuncularından olması onu, Batı etkisinde gelişen modern Türk tiyatrosunun önde gelen kurumlarından birinin temsilcisi haline getirmektedir. Öte yandan, Darülbedayi'den ayrılıp kendi topluluğunu kurmasının ardından 1935 yılında Adile Naşit'in babası Naşit Bey'in topluluğuyla birleşmiştir.[224] Bu birleşme sonucunda Naşit Bey'in topluluğu tuluat oyunları dışında vodvil, operet gibi oyunlar da sahneye koymuş[225] Halide Pişkin ise halk geleneğinin önde gelen ustalarından biri ile iş birliği yaparak tiyatronun bu halk geleneği yönüyle bir bağ kurmuştur. Oyunculuğu hem geleneksel hem de modern tiyatrodan beslenen Adile Naşit için Halide Pişkin ile çıktığı İstanbul turnesindeki temsilleri, tecrübe kazandığı ama hala "çırak" statüsünde olduğu bir aşama olarak yorumlanabilir. Bu çırak statüsü, tiyatro eleştirmenleri tarafından olumlu eleştiriler almaya başladığı ve ismini duyurarak kendisini tiyatro alanında kanıtladığı 1950'lerin başına kadar sürmüştür. İlerleyen bölümlerde de değinileceği üzere Muammer Karaca tarafından Karaca Topluluğu'na dâhil olması yalnız oyunculuk yeteneği ile değil babası Naşit Bey'in "yadigârı"[226] olması sebebiyle, babasının ünü ile de ilişkili olmuştur. Bu açıdan kendisini kanıtlaması ile ifade edilmek istenen babası olmasının yanında ilk ustası sayılabilecek Naşit Bey'in isminin gölgesinden sıyrılıp kendi oyunculuğuyla Adile Naşit olarak tiyatro alanında var olmasıdır.

Halide Pişkin'in tiyatro topluluğuyla yaptığı çalışmaların ardından 1948 yılında Adile Naşit, Aziz Basmacı ve Vahi Öz ile bir topluluk kurmuştur.[227] Bu topluluk da Halide Pişkin topluluğu gibi gezici bir özellik taşımaktadır. Tiyatro sahnesi açısından mekân sıkıntısının hâkim olduğu bu dönemde topluluk, İstanbul'un farklı semtlerinde, çay bahçesi ve gazino gibi çeşitli mekânlarda temsil vermişlerdir. 1950 yılındaki bir oyun ilanına göre aralarında Adile Naşit, Aziz Basmacı, Ziya Keskiner, İhsan Gülek gibi tiyatrocuların bulunduğu Büyük Skeç Topluluğu, Yenikapı Çakır Gazinosu'nda oyun sahnelemişlerdir. Bu ilana göre topluluk müzikli bir skeç olan

[224] Zobu, **age**, 478-479.
[225] And, **50 Yılın**, 203-204.
[226] Biret, **age**, 69-70.
[227] Erakalın, **age**, 46-47.

Alo Fidan Oğlu adlı oyunu oynamıştır.[228] 1951 yılına kadar bu toplulukla çalışan Adile Naşit, Halide Pişkin'in topluluğundan ayrılıp Aziz Basmacı ve Vahi Öz'le henüz Büyük Skeç Topluluğu'nda çalışmaya başlamadığı kısa sürede Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'nda çalışmıştır. Bu sırada tanıştığı tiyatro sanatçısı Ziya Keskiner ile evlenen Adile Naşit 1951 yılında oğlu Ahmet dünyaya geldiği için Aziz Basmacı-Vahi Öz ile kurdukları topluluktan ayrılmıştır. 1954 yılında ise tekrar Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'na katılmıştır.

2.2.2.3. Adile Naşit, Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'nda

Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu, Adile Naşit'in tiyatro kariyerinde en uzun süre çalıştığı topluluklardan biri olmuştur. İlk kez 1923 yılında Cemal Sahir Operet Topluluğu'nda sahneye çıkan Muammer Karaca, 1924'te Darülbedayi kadrosuna girmiş ve 1930'ların başında Süreyya Opereti'nde sahne aldıktan sonra tekrar Darülbedayi kadrosuna katılmıştır.[229] 1945 yılı itibariyle kendi tiyatro topluluğunu kuran Karaca, dönemin en popüler sanatçılarından biri haline gelmiştir. Bu başarısının ardında, çalıştığı topluluklarda *Alabanda* ve *Fuar Yıldızı* gibi oyunların ve bu oyunlarda sergilediği performansın seyirci tarafından beğenilmesi yatmaktadır. Oyuncu olarak ününü, kurmuş olduğu topluluğa taşıyan ve bu toplulukta hem oyuncu hem de yönetmen olarak Türk tiyatrosunun en gözde sanatçılarından biri haline gelen Muammer Karaca aynı zamanda Türk Tiyatro hayatını etkileyecek girişimlerde de bulunmuştur. Topluluğun kurulduğu 1945 yılından kısa bir süre sonra kadroya giren Adile Naşit 1946-48 yılları ile 1954 yılından topluluktan ayrıldığı 1960 yılına kadar bu girişimlerin bir parçası olmuştur.

Karaca Tiyatro Topluluğu, kurulduğu ilk yıllarda İstanbul'daki tiyatro sahnesinin yetersizliğinden olumsuz yönde etkilenmiş, Kristal ve Maksim gibi mekânlarda oyunlar sahnelemiştir.[230] Sahne yetersizliği topluluğu turne yapmaya sevk etmiş ve düzenledikleri uzun soluklu Anadolu turneleriyle Karaca Topluluğu oyunlarıyla ünlerini Anadolu'ya taşımıştır. Bu uzun soluklu turneleri gelenekselleşmesiyle belli bir seyirci kitlesi de edinmiştir.[231] İstanbul merkezli olup Anadolu turnesine çıkan tek topluluk olmasa da turnelerinin istikrarlı oluşu topluluğun ve Muammer Karaca'nın ulusal ölçekte popüler hale gelmesine olanak tanımıştır. Ekrem Reşid Rey, *Akşam*

[228] "Büyük Skeç Topluluğu", **Cumhuriyet Gazetesi**, 8-10 Haziran 1950.
[229] Zobu, **age**, 151.
[230] Pekman, **Geleceğe**, 193.
[231] **age**, 193.

gazetesinde kaleme aldığı "Muammer Karaca ve Tiyatrosu" başlıklı yazısında topluluğun Anadolu turnelerindeki başarılarını ve karşılaştıkları zorlukları dile getirmiştir:

> "Muammer, hiçbir muavenet, hiçbir himaye görmeksizin, sırf sanatının manevi kuvvetine ve maddi sermayesine dayanarak çalışıyor. Kâh kendisini aramızda görüyoruz, kâh Anadolu'nun en ücra köşelerinde temsiller verdiğini haber alıyoruz. Tutturduğu yol, uzun, çetin ve yıpratıcıdır. Büyük şehirlerimizde bile tiyatro ismini taşımağa lâyik bir bina yoktur. Nerede kalmış küçük vilayetlerde! Buna yol yorgunluklarını, otel derdini, daha birçok müşkül mahrumiyetleri ve imkânsızlığı ilave edecek olursak Muammerin kalbinden irade, azim ve aşkın eksik olmadığını kolayca teslim ederiz."[232]

Turneleri başarı kazandırsa da kimi zaman eleştirilere de hedef olmuştur. Bu eleştirilerden birini Muammer Karaca ile Darülbedayi'den tanışan Vasfi Rıza Zobu getirmiştir. Anılarında, Mayıs 1950'de Şehir Tiyatroları'nın Bursa'da düzenlediği turnelerin zayıf geçmesinin sebebini Muammer Karaca'ya bağlamıştır. Şehir Tiyatroları'nın Bursa turnesi hakkında bilgi sahibi olan Karaca'nın, Şehir Tiyatroları Bursa'ya gelmeden altı gün önce kendi topluluğu için sahneye çıkma kararı alıp Şehir Tiyatroları'nın tutmuş olduğu sahneyi kiraladığını aktaran Zobu, aynı durumun Şehir Tiyatroları'nın farklı şehirlere düzenlediği başka turnelerde de yaşandığını belirtmiştir.[233]

Anadolu turnelerinin, özellikle de Muammer Karaca Topluluğu'yla özdeşleşen *Cibali Karakolu'*nun başarısının yarattığı gelir sayesinde yerleşik bir tiyatro kurma ihtiyacıyla 1954 yılında Beyoğlu İstiklal Caddesi üzerinde yeni bir tiyatro binası yapımına başlanmıştır. 1955 yılında kapılarını seyirciye açan Karaca Tiyatrosu'nun inşası için bu dönemde turne gelirlerine ek olarak Pamukbank ile anlaşılarak bir sponsorluk kurulmuş ve maddi destek sağlanmıştır.[234] Karaca Tiyatrosu, 352 kişilik parter ve 131 kişilik balkonuyla 483 seyircilik bir kapasiteye sahip olarak inşa edilmiştir. Geniş bir sahneye sahip olması, salonun her iki katında geniş fuaye alanlarının bulunmasıyla da dönemin tiyatro yapıları açısından epey büyük bir tiyatro salonu olarak öne çıkmıştır.[235] Yavuz Pekman Karaca Tiyatrosu'nu "Cumhuriyet devrinde artık devletten ve belediyeden ümidini kesen tiyatrocuların, özel teşebbüsle gerçekleştirdikleri tiyatro binalarının en önemli örneklerinden biri"[236] olarak nitelendirmiştir. Büyük ve dönemin mimari ve teknolojik gelişmelerine uygun inşa

[232] Ekrem Reşit Rey, "Muammer Karaca ve Tiyatrosu", **Akşam Gazetesi**, 3 Şubat 1948.
[233] Vasfi Rıza Zobu, **Uzun Hikâyenin Sonu**, 1. bs. (İstanbul: Omaş, 1990), 3-4.
[234] Pekman**, Geleceğe**, 193.
[235] Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, 3. bs. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1983), 295.
[236] Pekman, **Geleceğe**, 194.

edilen Karaca Tiyatro, yalnız fiziksel özellikleri ve özel girişimlerin kazandırdığı tiyatro salonlarının ilk örneklerinden biri olması sebebiyle değil, Muammer Karaca'nın salonu farklı toplulukların kullanımına sunmasıyla da tiyatro hayatına hareketlilik katan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisine ait salonu olmayan topluluklara, İstanbul'a turneye gelen yerli ve yabancı tiyatro gruplarına kapılarını açmıştır. Böylelikle, kendi topluluğunun oynamayı tercih ettiği oyun türlerinin dışında farklı türler ile davet ettiği müzisyenlerin verdiği konserlerle müziğin önemli temsilcilerinin ve onların eserlerinin seyirciyle buluşmasını sağlamıştır.

Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu'nun sahnelediği oyunlara bakıldığında topluluğun kurulduğu ilk yıllarda oyunlarının genellikle revü, operet ve müzikli oyunlardan oluştuğunu, 1950'li yıllara gelindiğinde ise taşlamalı, kimi zaman politik öğeler içeren halk güldürüsü tarzında oyunlara ağırlık verildiğini söylemek mümkündür.[237] İçinde yaşadığı siyasi hayatın nabzını tutabilen Muammer Karaca'nın sahnelediği oyunlar, güncel politik konuların hicivlerini Muammer Karaca'nın espri ve güldürü anlayışıyla harmanlayıp sahnede doğaçlamaya imkân tanıyacak şekilde tasarlanarak seyirciye sunulmuştur. Böyle bir yaklaşım, seyircilerin tepkisini inceleyerek oyunda beğenmedikleri espri ya da taşlamaların tespit edilip değerlendirilmesi ya da oyundan çıkarılmasına olanak tanımıştır. Oyunlar hazırlanırken doğaçlama yapmaya imkân tanıyacak özgürlük alanı tanınması, oyuncuların gerek sahnede oyunu sergilerken gerekse oyunun değerlendirilmesi yapılıp çıkarılan esprilerin yerine yenilerinin üretilmesi aşamasında yaratıcı sürecin bir parçası olmalarına olanak tanımıştır. Hem doğaçlama unsuru hem de esprilerin güncel olaylarla şekillenmesi oyunların temel kurgusunu değiştirmese de komedi öğelerinde güncellemeye gidilmesiyle sahnelenen her oyunun bir önceki temsilden farklı olmasını sağlamıştır. Güldürüde seyircinin tepkilerinden yararlanıp oyunu şekillendirmesi, hiciv ve doğaçlamanın ele alınış şekli Muammer Karaca ve topluluğunu 1950'lilerdeki halk tiyatrosu geleneğinin bir temsilcisi haline getirmiştir.

Muammer Karaca tiyatro anlayışının, komedi ve politik hicvi ele alma şekliyle halk geleneğine ait tuluatın kendi dönemindeki taşıyıcısı olduğu görüşü aralarında Halide Edip Adıvar[238], Ekrem Reşit Rey[239], Peyami Safa[240], Reşat Nuri Güntekin, Burhan

[237] Pekman, **Geleceğe**, 195.
[238] Halide Edip Adıvar, "Komedi Cinsleri ve Muammer Karaca", **Akşam Gazetesi,** 31 Mart 1949.

Arpad gibi edebiyatçı ve eleştirmenlerin hemfikir olduğu bir konudur. Lütfi Ay'ın kaleme aldığı *Muammer Karaca ve Tiyatrosu* yazısı bunun bir örneğidir:

> "Muammer Karaca sahne hayatımızda önemli yeri olan bir sanatçıdır. Her şeyden önce geniş halk topluluklarının sevgisini kazanmış, yalnız İstanbul'da değil, dolaştığı bütün Anadolu'da sıkıntıdan, üzüntüden bunalmış, adeta gülmesini unutmuş yüzbinlerce insana, en az çeyrek yüzyıldan beri, neşe dağıtmıştır. Bu bakımdan gelmiş geçmiş halk sanatçıları içinde onun kadar popüler olmuş, yurt ölçüsünde şöhret yapmış birini daha göstermek kolay değildir. Muammer Karaca bu şöhretini büyük sanat kudretinden çok zekâsına borçludur. Son temsilcisi Naşit'den devraldığı Tuluat tiyatrosunu, o parlak zekâsıyla ileriye götürmüştür."[241]

Karaca Tiyatro Topluluğu, oyunlarda genellikle Muammer Karaca'nın ön planda olması, topluluğun Muammer Karaca liderliğinde kurulması ve Karaca'nın oyun seçimleri ile yönetimlerinde ağırlıklı olarak söz sahibi olması sebebiyle Muammer Karaca'nın şahsıyla ayrılmaz bir imaj çizse de kadrosundaki birçok ünlü sanatçıyı da barındırmıştır. Topluluk, Celal Sururi, Renan Fosforoğlu Aziz Basmacı, Alev Karakaş, Toto Karaca ve Tevhit Bilge gibi usta sanatçılara ek olarak gelecekte kendi topluluklarını kuracak birçok genç tiyatrocuya da bir okul hizmeti görmüştür. Münir Özkul, Adile Naşit, Selim Naşit, Gülriz Sururi gibi isimler bu genç tiyatrocular dan yalnız birkaçıdır.

Adile Naşit'in Muammer Karaca Topluluğu'na dâhil olmasına bakıldığında ise kadroya girmesi ağabeyi Selim Naşit ile gerçekleşmiştir. Henüz ismini duyurma şansı elde edememiş olan Naşit kardeşlerin topluluğa katılmasına anneleri Amelya Hanım önayak olmuştur. İsmail Biret'in Selim Naşit anılarından dramatize ettiği bu süreçten anlaşıldığı üzere Muammer Karaca'nın Adile ve Selim Naşit'i kadroya almasında Naşit Bey'in çocukları olmaları önemli bir etkendir.[242] Selim Naşit'in Ülkü Erakalın ile yaptığı söyleşide paylaştıkları da bunu destekler niteliktedir:

> "Daha sonra da Muammer Karaca ile çalışmaya başladım... Muammer Bey 'Ağabeyimin yadigârı' diye karşıladı beni… Onyedi yaşımdaydım… Yanında sahneyi süpürdüm, gişeye oturup bilet sattım… Aklına gelebilecek her şeyi yaptım… Muhsin beyin talebesiydim ama; sahnede ne öğrendimse, Muammer Bey'den öğrendim…"[243]

Topluluğa dâhil olma şekli ve Muammer Karaca'nın topluluğun yıldızı ve dolayısıyla ustası olması sebebiyle başlangıçta Adile Naşit burada da "çırak" statüsünde konumlanmıştır. Fakat *Cibali Karakolu, Masif İskemle, Etnan Bey Duymasın, Şenlik Palas, Fuar Yıldızı* gibi oyunlarda aldığı rollerle tiyatro eleştirmenlerince fark

---

[239] Ekrem Reşid Rey, "Tiyatro Simaları: Muammer Karaca" **Akşam Gazetesi**, 21 Mart 1950.
[240] Peyami Safa,"Karaca İçin Ne Dediler?", **Karaca Tiyatro Dergisi**, 1968-69.
[241] Lütfi Ay, "Muammer Karaca ve Tiyatrosu", **Milliyet Gazetesi**, 06 Ocak 1965, 6.
[242] Biret, **age**, 69-70.
[243] Erakalın, **age**, 59.

edilmeye[244] ve ismini, Naşit Bey'in kızı olmasının yanında performanslarının başarısıyla da duyurmaya başlamıştır:

> "Muammer'in teşkil ettiği trupta iyi aktristler vardır. Mesela Belma rolünü yapan Adile Naşit, Muammer'in sanat arkadaşları arasında büyük bir kıymettir. Merhum Naşid'in kızı olduğunu öğrendiğim bu sanatkâr, daha bugünden babasına hayırlı bir halef olduğunu gösteriyor. Onu gördükten sonra istidadın irsi olduğuna inanacağım geldi."[245]

Sahne aldığı her oyundaki tekil performansına dair yapılan olumlu eleştiriler dışında tiyatro oyuncusu olarak izlediği yol ve genel performansı açısından da Muammer Karaca Topluluğu'nda geçirdiği 1950'li yıllar Adile Naşit için eleştirmenlerce takdir edildiği bir dönemdir. 1955 yılında çıkarılmaya başlanan aylık tiyatro dergisi *Oyun*'da düzenlenen "Eleştirmeciler Kimleri Beğeniyor?" başlıklı ankete göre Adile Naşit, Muammer Karaca, Muhsin Ertuğrul, Bedia Muvahhit ve Münir Özkul gibi isimlerle en beğenilen tiyatro sanatçılarından biri konumuna gelmiştir.[246] Böylelikle Şehir Tiyatroları, Halide Pişkin ve Muammer Karaca ile olan çalışmalarında "öğrenci/çırak" statüsünden sıyrılmıştır.

Karaca Topluluğu'nda on yıldan uzun süre çalışan Adile Naşit'in başarısında sahneye koyduğu rollerin çeşitliliğiyle ne kadar geniş bir yelpazede farklı karakterlere bürünebileceğini göstermesi önemli bir etkendir. 1947 yılında sahnelenen *Fuar Yıldızı* oyununda canlandırdığı bitli, yarı deli, sefil bir karakter olarak nitelendirilen Düttürü Leyla rolü, *Cibali Karakolu* oyununda canlandırdığı Nazire rolü[247] ve *Masif İskemle* oyununda, aynı yaşta olmalarına rağmen Gülriz Sururi'nin canlandırdığı karakterin annesi olan Nazmiye Hopdedik rolü bu çeşitliliğin birkaç örneğidir.[248] Adile Naşit'in aldığı ilk film teklifine dair paylaştığı anısı aynı zamanda farklı karakterlere bürünebilme başarısını da tasdiklemektedir:

> "Tiyatro yaptığım o gençlik yıllarımda, sinemaya çok büyük bir tutkum vardı... O zamanlarda da çok severdim sinemayı.. Rahmetli eşim Ziya Bey: 'Senin hiç sinema şansın yok...' derdi bana hep... O ara; Muammer Karaca'da, (Masif İskemle) adlı bir oyun oynuyorduk... 25 yaşımda idim.. Ama bana verilen rol, Gülriz Sururi'nin annesi rolüydü ve 65 yaşında bir kadını canlandırıyordum.. Bir akşam tiyatroya, bu oyunu izleyen Anadolu Film sahibinden bir film teklifi geldi... Ziya beyi şaşırtan bu teklif, beni son derece mutlu etmişti.. Ertesi sabah heyecanla, film yazıhanesine gittim.. Hiç unutmam, kapıyı Hüseyin Peyda bey açtı.. Ve:
>
> 'Kimi aradınız?' dedi..
>
> 'Film için geldim, beni çağırtmışsınız' dedim...
>
> Şaşkındı adam:

[244] Halid Fahri Ozansoy, "Muammer Karaca Tiyatrosu'nda Şeyhin Encamı", **Havadis Gazetesi**, 18 Ağustos 1952.
[245] Ulunay, "Muammer ve Jorj Feydo", **Milliyet Gazetesi**, 30 Mayıs 1956, 3.
[246] "Eleştirmeciler Kimleri Beğeniyor?", **Oyun Aylık Tiyatro Dergisi**, s.2.
[247] "Cibali Karakolu", **Karaca Tiyatro Dergisi**, 1953, 3.
[248] Erakalın, **age**, 47.

> ‘Bir yanlışlık olacak’ dedi... ‘Biz sizi değil, oyunda oynayan 65 yaşındaki kadını çağırdık...’
>
> Bu defa şaşkınlık sırası bendeydi... Adam devam etti:
>
> ‘Kusura bakma kızım, seni buraya kadar yorduk’ dedi...
>
> ‘Ne olur beni oynatın diye yalvarmaya başladım... Makyaj yapar, istediğiniz gibi yaşlanırım’ dedim ama, kabul ettiremedim kendimi... Güldüler ve kapıyı gösterdiler bana.. Ağlayarak eve döndüm..” [249]

Adile Naşit'in Karaca Tiyatrosu’nda elde ettiği başarının bir başka nedeni de toplulukla ama özellikle Muammer Karaca'nın tiyatro anlayışıyla yakaladığı uyumdur. Muammer Karaca, Darülbedayi'de sahne almış dolayısıyla Darülbedayi'nin oyuncularından beklediği Batı tarzı tiyatro standartlarına aşina olan ve beklenen bu ölçütlere uygun performans vermiştir. Bunun yanısıra tiyatro anlayışının halk tiyatrosu özelliklerinden beslendiği hatta tuluatın modern temsilcilerinden biri olarak görüldüğü yukarıda ele alınmıştır. Bu iki farklı kaynaktan beslenen Muammer Karaca'nın tiyatro kişiliği ve sahneye koyduğu oyunlar Adile Naşit'in bu zamana kadarki tiyatro geçmişiyle benzerlik taşımaktadır. Adile Naşit de halk tiyatrosu geleneklerini babası Naşit Bey sayesinde yakından tanıma imkânı bulmuş ve daha sonra Şehir Tiyatroları (Darülbedayi) oyuncularından biri olarak Muammer Karaca'nın zamanında birlikte çalıştığı Muhsin Ertuğrul, İ. Galip Arcan, Vasfi Rıza Zobu gibi isimlerle çalışma fırsatı elde etmiştir. Dolayısıyla Muammer Karaca'nın tiyatro anlayışını besleyen bu iki kaynağı şekillendiren tiyatro sanatçılarıyla, Adile Naşit'in bir tiyatrocu olarak yetişmesinde etkisi olan gelenek ve kurumların temsilcileri çoğunlukla aynı kişilerdir. Bu sebeple halk tiyatrosu geleneğinden yetişmiş olan Adile Naşit'in bu birikimini, modern tuluatçı olarak adlandırılan Muammer Karaca'nın tiyatrosunda kullanması ve adından söz ettirmesi şaşırtıcı değildir. Metin And da 1950'li ve 1960'lı yılların halk sanatçısı olarak en gözde sanatçısının Muammer Karaca olduğunu belirtirken Adile Naşit de tuluat ve operetçilikte sivrilen halk sanatçılarının arasında sıralanmıştır.[250]

1960'lı yıllara gelindiğinde tarzını sürdürmeye devam eden Karaca Tiyatrosu bazı olumsuz eleştirilere de hedef olmuştur. Dinamizmini yitirip tekrara düştüğüne yönelik yapılan eleştiriler bu dönemde öne çıkmaktadır. Tiyatronun 1962 yılında, daha önce Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiş *Lüküs Hayat* operetini sahneleme kararı bir "tekrara düşme" olarak nitelendirilmiştir.[251] Muammer Karaca Tiyatrosu'na yönlendirilen eleştirilerin bir diğeri ise topluluğun oyunlarıyla sanat yapmayı

[249] **age**, 47-48.
[250] And, **50 Yılın**, 184.
[251] **Ses Dergisi**, s. 55, 8 Aralık 1962.

amaçlamadığı şeklindedir. Tiyatro sanatçısı Genco Erkal da özel tiyatrolara dair bir soruya karşılık Muammer Karaca Tiyatrosu'nun "sanat endişesi olmayan, seyircilerinin gönlünü hoş etmek için kurulmuş tiyatrolar"dan[252] biri olduğunu ifade etmiştir.

Muammer Karaca ise 1963 yılı *Karaca Tiyatrosu Dergisi*'nde yazdığı bir yazı ile hem *Lüküs Hayat* operetini oynama kararına hem de sanatsal tiyatro oyunları sahnelememe eleştirilerine cevap vermiştir. Kaleme aldığı yazıyı da şu şekilde noktalamıştır:

> "Dünya tatsızlaştı. Aziz dostlarım, gülemiyoruz, sevinemiyoruz, tebessüm dudaklarımızda daha açmadan soluyor. Bırakalım büyük sanat fobisini: Gününü asab bozucu bin bir tezad içinde geçirmiş, efkârdan bunalmış, zihni vergi borcu, ev kirası, bakkal kasap hesapları ile tarumar olmuş bir kafaya örüpidesin, faciaları şifa vermez. Biz vermiyor ve vermediği içindir ki işi sazlı sözlü-tuluata dökmüş bulunuyoruz, sizlere bu badirede bir katre neş'e sunabilirsek kendimizi bahtiyar addedeceğiz."[253]

Tiyatronun işlevinin seyirci şenlendirmek olduğunu düşünen Karaca, *Lüküs Hayat* opereti örneğinde de görülebileceği üzere politik taşlamalar ve güldürler dışında müzikli oyunlarda sahnelenmiştir. Canlandırdığı farklı karakterlere, doğaçlama yapmaya ek olarak Adile Naşit, bu müzikli oyunlarla sahnede şarkı söyleme ve dans etme imkânı yakalayarak annesi Amelya Hanım ve anneannesi Küçük Verjin sayesinde yine yakından tanıklık ettiği kantonun getirilerini yeteneği ile birleştirmiş ve müzikal alanındaki başarısını da göstermiştir. 1960 yılında ağabeyi Selim Naşit ve eşi Ziya Keskiner ile Karaca Tiyatrosu'ndan ayrılma kararı alan Adile Naşit, "çırak" statüsünde başladığı bu evreyi kendi topluluğunu kuracak bir tiyatro sanatçısı olarak kapatmıştır.

2.2.2.4. Naşit Tiyatrosu: Bir Aile Girişimi

1960 yılına gelindiğinde kendi tiyatrolarını kurma kararı alan Adile Naşit ile ağabeyi Selim Naşit ve eşi Ziya Keskiner, Karaca Tiyatrosu'ndan ayrılmışlardır. Selim Naşit ve Ziya Keskiner'den farklı olarak Adile Naşit bu girişimle birlikte ilk defa oyunculuğun ötesinde oyun sahneye koyma sorumluluğu da üstlenmiştir. Selim Naşit ile Ziya Keskiner, Karaca Tiyatrosu'nda sahne arkasında da çalıştıklarından bu anlamda tecrübelidirler. Selim Naşit'in röportaj, anı[254] ve söyleşilerinden[255] anlaşıldığı kadarıyla kendisinin oyunculuğun dışında dekor, özel efekt ve oyun

[252] "Genco Erkal'a Sorular", **Oyun Aylık Tiyatro Dergisi**, s.7 (1964): 9.
[253] Muammer Karaca, "Hasbühal", **Karaca Tiyatro Dergisi**, 1963, 3.
[254] Biret, **age**, 70.
[255] Erakalın, **age**, 58.

uyarlamalarında bulunması sahne arkası hazırlığında, yönetmenlik deneyimi bulunan Ziya Keskiner'in ve yıllardır sahnede olan Adile Naşit'in tecrübeleriyle birleştiğinde yeni tiyatroları için sağlam bir temel oluşturmuştur.

Kuracakları tiyatroları için mekân olarak Ankara'yı seçen grup, burada Güneş Sineması ile anlaşmış ve sinema salonunu tiyatro oyunlarına uygun hale getirmiştir. Ayrıca Güneş Sineması'na yakın bir otel ile anlaşılarak Naşit Tiyatrosu oyuncu ve çalışanlarına tahsis edilecek odalar ayırtılmıştır.[256]

Bu yeni kurulacak tiyatronun oyuncu kadrosu için yapılan temasların ardından kadroda Adile Naşit, Selim Naşit ve Ziya Keskiner'e ek olarak Sıtkı Akçatepe, Aysel Dinmez, Nur Demirok, Aytekin Berkman, Ayhan Tunalıgil, Nalan Seçkin ve Melahat Özekit yer almıştır. Seyirci karşısına çıkacakları ilk oyunları olarak, Adile Naşit'in sahneye koyacağı uyarlamasını Vasfi Rıza Zobu'nun yaptığı, 1952 yılında Şehir Tiyatroları'nda oynanan *Ahududu* seçilmiştir.[257] 1961 yılının Ekim ayında açılışını yapan Naşit Tiyatrosu'nun kuruluşu Selmi Andak tarafından şu şekilde duyurulmuştur:

> "Türk tuluat tiyatrosunun büyük Naşit'i adına, kızı ve oğlu tarafından Ankara'da Naşit Tiyatrosu kurulmuştur. Babaları çapına erişmek imkânsız olsa bile, onun gibi bütün hayatlarını sahnenin çilesine vermiş sanatçılar olan Adile Naşit ile oğlu Selim Naşit'in Naşit Tiyatrosu'nu kurmuş olmalarını Ankara sanatseverlerinin ilgi ile karşılamış oldukları bildirilmektedir. Her iki değerli kardeş sanatçıyı bu teşebbüslerinden dolayı tebrik ederken, aynı zamanda 'Naşit' adını kullanabilmenin büyük sorumluluğunu taşıdıklarını da belirtmekten kendimizi alıkoyamıyoruz. İçleri sanat ateşiyle yanıp tutuşan ve bilhassa sahnede 'civa' kesilen Adile Naşit ve kardeşinin, pek tabii büyük halk sanatçısı Naşit'in adına yaraşır bir tiyatro kurmuş olarak bunu yürütebileceklerine şimdiden güveniyoruz.
>
> Naşit Tiyatrosu Ankara'da önümüzdeki ekim ayında temsillerine başlıyacaktır. […] Bundan böyle Adile Naşit ile Selim Naşit'in, Muammer Karaca tiyatrosu ile hiçbir ilgileri kalmamış olduğu da hatırlatılmaktadır."[258]

Bu duyuruda fark edileceği üzere Adile Naşit ile Selim Naşit'in Karaca Tiyatrosu'yla olan bağlarının kesildiği vurgulanmaktadır. Bu vurguyu yapanın köşenin yazarı Selmi Andak mı yoksa yeni girişimlerine dair bilgi paylaşan Adile Naşit ve Selim Naşit mi olduğu belirsizdir. Fakat her iki durumda da bu yazı sayesinde Naşit Tiyatrosu'nun ismi ve Naşit Kardeşlerin kurucu statüleri ön plana çıkarılmıştır.

24 Kasım 1961'de çıkan bir habere göre Naşit Tiyatrosu Ankara'da geniş ilgiyle karşılanmıştır.[259] Selim Naşit'in anılarını derleyip kitaplaştıran İsmail Biret'in Selim

---

[256] Biret, **age,** 109-110.
[257] Selmi Andak, "Naşit Tiyatrosu – Oraloğlu'lar", **Cumhuriyet Gazetesi**, 24 Kasım 1961, 4.
[258] Selmi Andak, "Naşit Tiyatrosu'nu Ankara'da Kızı ve Oğlu Kurdular", **Cumhuriyet Gazetesi,** 14 Ağustos 1961, 4.

Naşit perspektifinden anlattığı Naşit Tiyatrosu'nun kuruluş sürecinde Naşit kardeşler birikimlerini kullanıp borçlanarak bu girişime atılmışlardır. Küçük Sahne ve Karaca Tiyatro örneklerinde görüldüğünün aksine Yapı ve Kredi Bankası, Pamukbank gibi herhangi bir işletmeden sponsor sağlanmaması, tiyatroyu kuran kemik kadronun sermayeyi kendilerinin sağlayacağı ve tiyatro kadrosundakilerin ödemeleri ile diğer harcamaların tamamen gösterilerden elde edilecek gelire bağlı olduğu anlamına gelmektedir. Bu durum ise bilet satışlarında yaşanacak dalgalanmaların ödemeleri direkt etkilemesi demektir. Yine İsmail Biret'in aktardığına göre açıldığı ilk haftalarda ilgi çeken Naşit Tiyatrosu, 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'ni takiben görülmeye başlanan Yassıada Duruşmaları'nın son safhasında hâlâ sokağa çıkma yasağının devam etmesi sebebiyle oyun saatlerinde değişikliğe gidilmiş ve açılışının üzerinden birkaç hafta geçtikten sonra bilet satışları azalmıştır.[260] Yapılan borçlanma üzerine seyirci sayısının düşmesi Naşit Tiyatrosu'nu açıldıktan yaklaşık 2-3 ay sonra iflasa sürüklemiştir. Tiyatroyu kapatma kararı alan Adile Naşit, Selim Naşit ve Ziya Keskiner İstanbul'a dönmüştür. Basında ve Adile Naşit ve Selim Naşit'in tiyatro hayatlarına dair paylaştıklarında, Naşit Tiyatrosu girişimlerine dair çok az bilgi bulunmaktadır. Bu sebeple Naşit Tiyatrosu'nun kuruluşu, amacı ve başarısızlığına dair Adile Naşit'in ve Selim Naşit'in görüşlerine ulaşmak mümkün olmamıştır fakat bu durum aynı zamanda her iki kardeşin 2-3 aylık bir sürenin sonunda kapatmak zorunda kaldıkları tiyatro üzerine konuşmaktan kaçınmış olabilecekleri ihtimalini de düşündürmektedir.

Naşit Tiyatrosu'nun iflas edip kapanmasının nedenleri irdelendiğinde tiyatro kurulurken alınan ekonomik kararın önemli bir payı olduğu yorumu yapılabilir. Eldeki bilgiler ışığında, herhangi bir sponsorluk veya maddi yardım almaksızın, yalnızca Adile Naşit, Selim Naşit ve Ziya Keskiner'in birikimlerinin sermaye olarak kullanıldığı ve hatta borçlanmaya gidildiği söylenebilir. Mekân olarak Ankara'nın seçilmiş olması, neredeyse tamamı İstanbul'dan gelen kadro için konaklama meselesini ve tiyatro giderlerine ek olarak yeni bir harcama kalemini gündeme getirmektedir. Konaklama, kısıtlı ekonomik imkânların söz konusu olduğu bu durumda tiyatronun işletilmesinde ekstra bir masrafa sebep olmuştur. Yukarıda değinildiği üzere tiyatro bütçesinin bu şekilde olması gelirin tamamen bilet satışlarına bağlı kalmasına sebep olmuştur. Bu durumda seyirci sayısındaki en ufak

[259] Selmi Andak, "Naşit Tiyatrosu – Oraloğlu'lar", **Cumhuriyet Gazetesi**, 24 Kasım 1961, 4.
[260] Biret, **age**, 110-111.

değişim tiyatro bütçesine gerek olumlu gerek olumsuz olarak hemen yansıyacağı anlamına gelmektedir.

Bu durumda Naşit Tiyatrosu'nun başarısızlığa sürüklenmesinde sorgulanması gereken bir sonraki konu seyirci sayılarındaki düşüşün neden kaynaklanmış olabileceğidir. Her ne kadar, ülkenin içinde bulunduğu darbe sonrası siyasi durum ile uluslararası ekonomiye eklemlenmeye başlayan Türkiye'de dış borçlanma ve siyasi çalkalanmaların etkisiyle enflasyonun yüksek seyrettiği ekonomik koşullar öne sürülebilecek ilk nedenler gibi görünse de bu koşullar yalnız Naşit Tiyatrosu değil ülkedeki tüm tiyatroların karşı karşıya kaldığı koşullardır. Ülkedeki siyasi ve ekonomik hayatın sunduğu zorluklar tüm tiyatrolar için ortak bir payda olsa da her bir tiyatro topluluğunun bu olumsuzluklardan aynı oranda etkilenmediği, Naşit Tiyatrosu gibi yeni ayakları üzerinde durmaya başlayan bir tiyatro için daha zorlayıcı bir etkiye sebep olması argümanı da ortaya atılabilir. Bu konuda daha kesin bir yorum yapabilmek için daha çok veriye gereksinim vardır.

Adile Naşit ve Selim Naşit'in bu girişimlerinin başarısızlığına katkı sağlayabilecek bir başka unsur ise mekân seçimidir. Tiyatro kariyerleri boyunca turnelerle Anadolu'nun birçok bölgesinde sahne alan Adile Naşit ve Selim Naşit hep İstanbul merkezli topluluklarda çalışmışlardır. Hatta çocuklukları bile İstanbul'un öne çıkan tiyatro merkezlerinden Direklerarası'nda geçen Naşit kardeşler, İstanbul'un tiyatro hayatını yakından tanımaktadırlar. Yeni tiyatroları için Ankara'yı merkez seçmeleri ilişkilerinin en güçlü olduğu ve en çok tanındıkları İstanbul'dan kopmaları anlamına gelmektedir. Naşit Tiyatrosu için Ankara'nın cazip bir seçenek olması ise özel tiyatro bulunmaması sebebiyle rekabet yaşanmayacağı gibi bir varsayımda bulunulmasıyla açıklanabilir.[261] Fakat 1961'de Ankara'da Naşit Tiyatrosu dışında başka özel tiyatro girişimleri de olmuştur. Birleşmiş Oyuncular adıyla kurulan ve daha sonra ismini Ankara Meydan Sahnesi olarak değiştiren topluluk bunlardan biridir. Devlet Tiyatroları'ndan ayrılan Ünver İlsever, Çetin Köroğlu, Kartal Tibet ve yazar Adalet Ağaoğlu'nun oluşturduğu Meydan Sahnesi çalışmalarına 1961 yılının mart ayında başlamıştır.[262] Bu bilgiler ışığında 1960'ların başında Ankara'da hiç özel tiyatro girişimi bulunmadığını iddia etmek de asılsız olacaktır.

[261] Biret, **age,** 112-113.
[262] And, **50 Yılın**, 250-252.

Naşit Tiyatrosu'nun iki aylık bir sürenin ardından kapanmasına birçok neden sunulabileceği gibi bu nedenler gerekli verilerin alınamaması sebebiyle varsayımlardan öteye gitmemektedir. Sonuç olarak, kapatılması kararlaştırılan Naşit Tiyatrosu başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da Adile Naşit için kadrosuna dâhil olduğu değil kurucu ve karar verici konumunda, içinde bulundukları girişimi yönlendiren bir aktör olduğu önemli bir kariyer adımı olmuştur. Bu tecrübeden sonra topluluk İstanbul'a dönme kararı almış ve Adile Naşit yeni bir topluluğun kadrosunda vakit kaybetmeden sahneye çıkmaya başlamıştır.

2.2.2.5. Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu

Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu, Adile Naşit'in Naşit Tiyatrosu'nu kapatmalarının ardından İstanbul'a dönünce kadrosuna katıldığı ve sinema filmlerine ağırlık vermeye başlayıncaya kadar çalışmaya devam ettiği en uzun soluklu tiyatro topluluğu olmuştur. Kendisi de bu dönemi "1962 yılında, en uzun tiyatro çalışmama başladım... 1974 yılı sonuna kadar Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü dostlarımın Tiyatrosu'na üçüncü kişi olarak devam ettim.."[263] şeklinde ifade etmiştir.

Topluluğa ismini veren kurucu üyeler Gazanfer Özcan ile Gönül Ülkü tiyatro oyunculuğuna Adile Naşit gibi Şehir Tiyatroları'nda başlamıştır.[264] Burada uzun yıllar çalışan ikili 1960'lı yılların başında "maddi ve manevi sıkıntılara daha fazla tahammül edemeyeceklerini bildirerek"[265] Şehir Tiyatroları'ndan istifa edip kendi topluluklarını kurma kararı almıştır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle siyasi, ekonomik ve toplumsal hayatta gözlemlenen büyük değişimlerin kültürel hayata yansıması, özellikle 1961 Anayasası'nın korumaya aldığı hak ve özgürlüklerin yarattığı demokratik ve özgür ortam, tiyatro alanında da birçok değişime olanak tanıyacak kapıyı açmıştır. Özel tiyatro sayılarında ciddi artışın görüldüğü 1960'lı yıllarda seyirci karşısına çıkmaya başlayan Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu, 1994 yılına kadar tiyatro çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür.[266] Topluluğun orijinal kadrosunda olan Adile Naşit, 1974 yılında gruptan ayrılsa da topluluk oyuncularının hazırladığı TRT'de

[263] Erakalın, **age**, 47.
[264] Zobu, **Uzun Yol**, 2-3, 218.
[265] "7 Tiyatro Sanatçısı Dün İstifa Etti", **Milliyet Gazetesi**, 22.02.1963, 7.
[266] Pekman, **Geçmişten**, 295-298.

yayınlanan *Kuruntu Ailesi* gibi yapımlarla topluluk oyuncularıyla sık sık çalışmaya devam etmiştir.

Aksaray'da yer alan Küçük Opera Tiyatrosu'nda kurulan Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu burada yalnız 1962-63 tiyatro sezonu boyunca sahne almışlardır. Sahneye koydukları ilk oyun Musahipzade Celal'in *Mum Söndü* oyunu olmuştur. Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü dışında topluluğun kadrosunda Adile Naşit, Ziya Keskiner, Selim Naşit, Zihni Küçümen, Tevfik Gelenbe, Güzin Gelenbe, Güler Alış, Ender Köseoğlu ve Sümer Tilmaç gibi tanınmış oyuncular yer almıştır. İlk sezonlarının ardından Küçük Opera Tiyatrosu'ndan ayrılan topluluk yine aynı bölgede yer alan Azak Tiyatrosu'na geçmiş ve yaklaşık on yıl boyunca burada sahne almışlardır.[267] Topluluğun Azak Tiyatrosu'nda sahne aldığı on yıl boyunca gazete ve dergilerdeki oyun programları ilanlarında Azak Tiyatrosu, topluluğun ismiyle özdeş anılır hale gelmiştir.[268]

Aksaray ve Fatih bölgesinde faaliyet gösteren özel tiyatroların hemen hemen hepsi gibi Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu da bir bulvar tiyatrosu özelliği taşımaktaydı. Bu topluluğu diğer bulvar ve komedi tiyatrolarından ayıran nokta ise tuluat geleneğinden öğeler taşıması olmuştur. Tuluatçılığın öldüğünü, bu tiyatro çeşidini canlandırmanın mümkün olmadığını fakat tuluat tiyatrosunun geleneksel özelliklerini başarılı bir şekilde sürdüren sanatçılar olduğunu belirten Metin And, Gazanfer Özcan'ı da bu alandaki başarılı sanatçılardan biri olarak değerlendirmiştir.[269] Kerem Karaboğa da Metin And'ın yorumuna benzer şekilde Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu'nu şu şekilde değerlendirmiştir:

> "[...] repertuarı oluşturan oyunlardan ve oyuncuların karakteristik niteliklerinden hareketle gözlenebileceği gibi topluluk 60'lı yıllar açısından tipik sayılabilecek 'Bulvar Tiyatrosu' oluşumlarından biriydi. Ancak, ülkemizdeki diğer 'bulvar' örnekleri gibi içinde Direklerarası döneminden gelme adaptasyon ve tuluat unsurlarını da barındırıyordu."[270]

Tiyatronun 1969 yılında sahneye koyduğu *Üsküdar'ın Karşısında Galata* oyunu, bulvar türünü tuluat ile besleyen topluluğun en öne çıkan örneklerinden biridir. Galasından itibaren yoğun ilgi gören ve kapalı gişe oynanan oyun, eleştirmenlerce modern tuluat olarak nitelendirilmiştir.[271]

---

[267] Karaboğa, **age**, 139-141.
[268] 22-26 Ekim 1963 tarihli Milliyet Gazetesi'nde yayınlanan "Ben Çağırmadım" oyun ilanında topluluk adı ve sahne adı birlikte duyurulmuştur.
[269] And, **50 Yıl**, 462-463.
[270] Karaboğa, **age,** 141-142.
[271] "Üsküdar'ın Karşısında Galata", **Cumhuriyet Gazetesi**, 09 Kasım 1969, 5.

Gazanfer Özcan da topluluğun tiyatro tarzını ve oyun tercihlerini şu şekilde açıklamıştır:

> "Bu güne kadar değişik zamanlarda, değişik insanlar hep bu suali sormuşlardır; 'Neden hep adapte ve telif komediler oynuyorsunuz?' Bu sual bana, Çinlilere 'neden çatal kaşıkla değil de çubukla pirinç yiyorsunuz,' yahut Eskimolara 'neden kürklere bürünüyorsunuz' diye sormak kadar acayip geliyor, nedense. Çünkü ben derim ki 'bir şey yapılırken muhakkak önce ortam düşünülmek gerektir.' Neden benim ortamım Ahmet, Mehmet, Fatmalar'la doluyken Joan, John, Elizabeth'lerle bu ortamı yorayım?... Günün yorgunluğundan, hayatın zorluklarından uzaklaştırmaya çalışırken, neden zora koşayım?... Bu hiç bir zaman Joan-John'lu oyunları küçümsemek, oynayanları kınamak yahut bu lafları telaffuz edememek korkusu değil. Bu tamamen yaptığımız tiyatro türünün icaplarından şartlarından. Yoksa ben de, arkadaşlarım da haddim olmayarak bir İngiliz, bir Fransız oyunu için de şahıs isimlerini de, icaplarını da giyimini, kuşamını da her yapan kadar becerebiliriz çok şükür. Nitekim bunu çok kere yaptık da... Dedim ya bizimki seyirciye kolaylık, seyirciye rahatlık... Eh biraz da bize rahatlık. Bilmem derdimi anlatabildim mi? Çok gülün, çok eylenin, bizler de her defa sizlere layık olabilmek için çok çalışalım. Alakanız gücümüzün iteleyicisi olsun."[272]

İlk on yılını Azak Tiyatrosu'nda geçiren Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Topluluğu 1971-72 tiyatro mevsimini Esentepe Tiyatrosu'nda, 1970'lerin ikinci yarısından 1994'teki kapanma kararına kadar geçen süreyi ise Şişli Tiyatrosu'nda geçirmiştir. İstanbul merkezli olan topluluk sıklıkla Anadolu'ya turneler de düzenlemiş oyunlarını İstanbul dışındaki seyirciye de ulaştırmıştır.

Bu tiyatro topluluğunda Adile Naşit'in konumuna bakıldığı zaman, artık kendisini kanıtlamış, "çırak" statüsünü uzun bir süredir geride bırakmıştır. Kendisinin de ifade ettiği üzere topluluğun üçüncü kişisi konumunda olduğunu söylemek mümkündür. Bu toplulukta oynadığı oyunlar ve karakterlerin çeşitliliğiyle eleştirmenlerden tiyatro oyunculuğunun başarısı üzerine övgüler alan Adile Naşit tiyatroda artık "emektar sanatçı"[273] olarak anılmaya başlanmıştır. Adile Naşit'e getirilen olumlu eleştirilerden biri de oyunculuğuyla babasını geçtiği övgüsüdür. Oynadığı rolün değerlendirmesinde "kızım sen babanı geçtin"[274] diye yüceltilen Adile Naşit'in artık babasının ününün gölgesinden sıyrıldığı görülmektedir. Adile Naşit gibi Şehir Tiyatroları'nda tiyatro kariyerlerine başlayan Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü, Şehir Tiyatroları'nın tiyatro anlayışına hâkim olmanın dışında, aynı usta oyuncuların bu üç oyuncuya model olmaları ve bu isimlerle sahneye çıkmaları paylaştıkları ortak paydayı arttıran bir etken olmuştur. Bununla birlikte, paylaştıkları ortak özellikler Adile Naşit, Gönül Ülkü ve Gazanfer Özcan'ın sahnede kurdukları dinamik ilişkinin başarılı ve sorunsuz olmasını sağlamıştır. Daha topluluğun kurulduğu ilk dönemlerde

---

[272] Karaboğa, **age**, 142-143.
[273] Selmi Andak, "Gazanfer Özcan Yeni Bir Oyuna Başladı: Aşk Memuru", **Cumhuriyet Gazetesi**, 23 Ocak 1967, 6.
[274] "Yine Gazanfer", **Milliyet Gazetesi**, 23 Ekim 1964.

sahneledikleri *Ben Çağırmadım* isimli oyuna gelen eleştiriler bu toplulukta kurdukları ortaklığın ne kadar başarılı olduğunu ve oyuncuların ne kadar usta olduklarını göstermektedir:

> "Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü teşekkülü bu sene sahne mevsimini Azak Tiyatrosunda 'Ben Çağırmadım' komedisi ile açtı. Bu eser birkaç sene evvel Şehir Tiyatrosunda oynanmış, büyük sükse yapmış, hatta uzun müddet- her temsilde yer için kuyruk yapılmak suretiyle- devam etmişti. [...] Eser ilk oynandığı muvaffakıyet derecesine hatta ufak bir fark ile dahi erişemezse hüsran olur. Eserin ilk temsilinde karşımızda Şehir Tiyatrosunun devleri vardı: Mithat rolünü Vasfi Rıza, Hicranı yine Gönül Ülkü, madam rolünü Bedia Muvahhit, Fahrünnüsayı da rahmetli Halide Pişkin yapıyordu. Gazanfer ve arkadaşları bu piyeste böyle artistlerle boy ölçüşeceklerdi. Onları geçmeseler bile, en az onlar kadar oynamaları gerekti. Bunu bildiğim için Gazanferle arkadaşlarını ayrı ayrı haddeden geçirdim. Hepsi muvaffakıyet sahasında tam numara aldılar, hatta geçtiler de... […] Ya Adile Naşit? Öyle zannediyorum ki ispiritizmacı madam rolünü onun kadar ihatalı bir şekilde oynayacak bir aktirist tasavvur etmiyorum. Lehçe taklidinde mübalağa yok... Mimiklerdeki değişmeler yerinde... En komik bir edadan bir anda ciddiyete atlayış. Gazanfer teşekkülünde Adile Naşit, san'at kefesini ağır bastıran bir kıymettir. [...] Hülasa bütün heyet tebrike şayandır. Muvaffak olmalarını çok istiyorum, çünkü bu bir avuç sanatkâr, yalnız aktör değil, kendilerini san'ata vakfeden fedailerdir."[275]

Yukarıda verilen oyun eleştirisinden de anlaşılacağı üzere Gazanfer Özcan, Gönül Ülkü ve Adile Naşit sahneye koydukları oyunu sadece başarılı oynamakla kalmamışlar, hocaları ya da ustaları sayılabilecek, tiyatronun usta sanatçıları tarafından daha önce oynanıp "başarılı oynama" standartlarını yükselten bir oyunda kendi farklarını da gösterebilmişlerdir. Bu durum Adile Naşit'i daha önce örneği verilmiş, sınırları çizili bir karaktere kendisinden bir şeyler katarak onu farklılaştırabileceğini, özgünleştirebileceğini göstermektedir. Ayrıca önünde örneği bulunan bir rolü canlandırırken rolü devraldığı selefinin taklidi olmaktan kaçınabilecek kadar yetenekli ve özgün olduğu da ortadadır.

Adile Naşit'i farklı dönemlerde ve farklı tiyatro topluluklarında sahnede izleme imkânını yakalayan Selim İleri, sanatçının 1987 yılındaki ölümü üzerine kaleme aldığı yazıda Adile Naşit'in oyunculuğunun çalıştığı her toplulukta ne şekilde öne çıktığını şu şekilde ifade etmiştir:

> "Karaca'nın topluluğu bir revü tiyatrosuydu. Adile Naşit'i 1963'ten sonra Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu'nda izlediğimde, başka bir disipline inanılmaz uyumla geçtiğini görecektim. Muammer Karaca'nın doğmaca esprilerine söz yetiştiren Adile Naşit'in yerine, tıpkı babası Naşit'in dram rollerindeki değişimini çağrıştıran, bir başka sanatçı gelmişti sanki. [...] Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosundaki rolleri, Adile Naşit'in çok güçlü bir kompozisyon oyuncusu olduğunu kanıtlar. Bir anlamda, bu toplulukta da ikinci kişidir. Gönül Ülkü'yle Adile Hanım daima Gazanfer Özcan'ın başoyunculuğuna katkıda bulunurlar. Ne var ki, gitgide ilgi odağı haline gelecek, sahneye girişiyle birlikte alkış kopacaktır."[276]

Adile Naşit'in bu toplulukta çalıştığı yıllarda özel hayatında yaşanan bir gelişme, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu başta olmak üzere İstanbul'daki özel

[275] Ulunay, "Gazanfer Özcan Topluluğu", **Milliyet Gazetesi**, 21 Kasım 1963, 3.
[276] İleri, **age,** 4-5.

tiyatro camiasını harekete geçiren bir etkiye sebep olmuştur. 1965 yılında 14 yaşındaki oğlu Ahmet Keskiner'in kısa bir süre önce tanısı konmuş kalp rahatsızlığının ciddileşmesi ve gerekli tedavinin, dönemin koşullarında çok masraflı olması ile ABD'ye gidilmesini gerektirmesi basında yankı bulmuştur.[277] Bunun üzerine harekete geçen tiyatro toplulukları, Gönül Ülkü, Gazanfer Özcan, Yıldız Kenter, Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Haldun Dormen, Bedia Muvahhit gibi sanatçılardan oluşan bir komite kurup yardım kampanyası başlatmışlardır. İstanbul'daki tüm özel tiyatroların belirli tarihlerde elde ettikleri geliri bu yardım kampanyasına bağışlayacağı ve kampanyanın sonunda Dormen Tiyatrosu'nun yine geliri bağışlanmak üzere özel bir gece düzenleyeceği duyurulmuştur. Bu kapsamlı yardım girişiminden de anlaşılacağı üzere Adile Naşit, İstanbul tiyatro hayatında yalnız oyunculuğuyla değil, tiyatro sanatçılarıyla kurduğu ilişkiler ile de tiyatro camiasının elzem bir parçası olmuştur. Düzenlenen yardım kampanyası sonrasında ameliyatı gerçekleşen Ahmet Keskiner, ameliyatı başarılı geçmesine rağmen ameliyat sonrasında komaya girmiş ve hayatını kaybetmiştir.[278] Adile Naşit'in yaşadığı bu kayıp gelecekte dâhil olacağı projelerin seçimlerini de şekillendirerek meslek hayatını da etkilemiştir.[279]

Adile Naşit, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu'yla çalıştığı 1962-1974 yıllarının ilk yarısında düzensiz bir tempoda da olsa sinema filmlerinde rol almış ve oyunculuğunu tiyatro ve sinema olarak iki farklı kanaldan sürdürmüştür. 1971 yılında rol aldığı *Beyoğlu Güzeli* filminden sonra aldığı film teklifleri artmış ve sinemaya ağırlık vermeye başlamıştır. *Mavi Boncuk* filmini sinema hayatının başlangıcı sayan sanatçı[280] 1974 yılından itibaren sinemanın aranan oyuncularından biri haline gelmiştir. Sinema çalışmalarının tiyatro çalışmalarını aksatmaya başlamasının üzerine Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu'ndan ayrılma kararı almıştır. Sanatçı bu kararını şu şekilde açıklamıştır:

> "Ben hala tiyatrodan ayrılmış addetmiyorum kendimi. Tiyatronun maddi imkânsızlıkları olmasa zaten hiç ayrılmazdım sahneden… 1970-71'lere kadar tiyatrodan aldığımız para, dublaj reklam şu bu zar zor geçiniyorduk. Ama son 4-5 yıldaki hayat pahalılığından tiyatrolarımız kadar zarar gören hiç bir kuruluş olmadı. […] Özel tiyatrolar para kazanacak ki sana verecek. […] Bu sebeple bugün Münir Özkel, Pekcan Koşar, Meral Taygun, Erol Günaydın, Turgut Boralı gibi Türk sahnesinin birçok büyük isimleri tiyatro yapamıyorlar. Ya film çeviriyorlar, ya

[277] "Bu Çocuk Ölüme Mahkûm", **Milliyet Gazetesi**, 09 Mart 1966.
[278] "Ahmet Naşit Özcan Keskiner Ölüm İlanı", **Milliyet Gazetesi**, 16 Haziran 1966.
[279] "Uykudan Önce Hakkında Şikâyet Var! Masalcı Teyze de Kararsız", **Hürriyet Gazetesi**, 20 Aralık 1981, 13.
[280] Erakalın, **age,** 47.

> da televizyona reklam yapıyorlar. En son 3.000 lira alıyordum Gazanfer Bey'den. Geçimime yardım olsun diye de boş zamanlarımda film çeviriyordum bir yandan. […] ama tiyatroda çalışmalarım aksamaya başlamıştı. Doğrusu ne Gönül Ülkü Hanım ne Gazanfer Özcan Bey hiç bir şey söylemiyorlardı, ama ben rahatsız oluyordum. Ikisinin de çalışmaları gayet ciddidir. Herkesi provalarda tam saatinde isterken, bana göz yummaları, iş prensiplerini aksatıyordu. Bir gün dayanamadım, bunun böyle daha fazla yürümeyeceğini söyledim ve 1975 tiyatro mevsimi başında dostça ayrıldık. Şimdi tamamıyla Arzu Film'e bağlıyım."[281]

Tiyatro sahnesinde yolları ayrılsa da Adile Naşit ile Gönül Ülkü ve Gazanfer Özcan ikilisi gelecekte televizyon ekranlarında tekrar bir araya gelmiş ve tiyatroda kurdukları başarılı tempoyu farklı bir tür ve farklı bir mecrada da sürdürmüşlerdir.

[281] Sezai Solelli, "Kahkahaları Kulaklarımızı Çınlatırken, Gözyaşları İçimize Akan: Adile Naşit", **TV'de Yedi Gün Dergisi**, 5 Temmuz 1976.

3. ADİLE NAŞİT VE SİNEMA

Adile Naşit tiyatro alanında olduğu kadar sinema alanında da birçok rolde seyirci karşısına çıkmış ve Türk sinema tarihinde seyircilerin hafızalarına kazınan karakterlere hayat vermiştir. Yetmişten fazla sinema filminde rol alan Adile Naşit'in kazandığı ödüller ve oynadığı filmlerin gişede sağladıkları başarı, sanatçının sinema oyuncusu olarak popülerleşmesini sağlamıştır. Sinema filmlerinin vizyon tarihlerinden sonra yeniden gösterim yapmaları, beyazperde dışında televizyonda yayınlanması ve video kaset ile DVD gibi araçlar sayesinde filmlerin kayıtlarının kolay bir şekilde ulaşıma açık olması gibi etmenler Adile Naşit'in rol aldığı filmlerin de vizyon tarihleriyle sınırlı kalmayarak seyirciye ulaşmasına olanak tanımış ve Adile Naşit'in ününü arttırmada önemli bir rol oynamıştır. Yukarıda sayılan bu erişim kolaylığı aynı zamanda, Adile Naşit'i tiyatro sahnesinde izlememiş seyirciler ya da izleme imkânı elde edememiş kuşakları için sanatçıyı temel olarak bir sinema oyuncusu olarak tanımalarına neden olmuştur. Bu durum, Adile Naşit'i bir sinema oyuncusu olarak popüler kılan sebeplerden olmakla birlikte sanatçının sinema oyunculuğunu besleyen tiyatro geçmişinin sinema oyunculuğunun gölgesinde kalmasına yol açmıştır.

Ülkü Erakalın ile yaptığı bir söyleşide gençlik yıllarından itibaren sinemaya karşı büyük ilgi duyduğunu belirten Adile Naşit, bu ilgisini "Tiyatro yaptığım o gençlik yıllarımda, sinemaya çok büyük bir tutkum vardı... O zamanlarda da çok severdim sinemayı... Rahmetli eşim Ziya Bey: "Senin hiç sinema şansın yok..." derdi bana hep..."[282] sözleriyle dile getirmiştir. Bu sözlerinin ardından 25 yaşındayken aldığı ilk film teklifinin aslında bir yanlış anlaşılmayla gerçekleştiğini ve bu sebeple reddedildiğini aktarmıştır. Bu reddedilmenin ardından ilk filmi *Yara* ile 1947 yılında ilk defa sinemaya adım atan Adile Naşit, 1970'lere gelinceye kadar az sayıda, düzensiz aralıklarla ve küçük rollerde sinema alanında çalışmıştır. 1970'ler Adile Naşit için asıl kırılmanın yaşandığı tarih olmuştur. Yönetmen Ertem Eğilmez'le tanışmasıyla yeni bir yöne giren sinema hayatı 1970'lerden itibaren tiyatro

[282] Erakalın, **age**, 47.

çalışmalarının önüne geçmiş ve Adile Naşit, kadrosunda olduğu Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu'ndan ayrılarak film çalışmalarına yoğunlaşmıştır.[283]

Adile Naşit'in sinema kariyerini daha iyi anlamlandırabilmek adına Türkiye'deki kültür ve sinema alanının şekillenmesinde rol oynayan siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeleri ve bu gelişmeler ışığında değişen sinema sektörünü incelemek yerinde olacaktır. Bu inceleme, 1970'lerin ilk yıllarının yalnız Adile Naşit'in kariyerinde değil Türk sinemasında da bir dönüm noktası olması sebebiyle 1970 öncesi ve 1970 sonrası olmak üzere iki ayrı başlıkta ele alınacaktır.

3.1. 1970 Öncesi Türk Sineması

Sinemanın Türkiye'deki tarihsel gelişme süreci toplumsal hayatla olan ilişkisi yönünden incelendiğinde, sinemada önemli dönüşümlerin yaşandığı dönemlerin aynı zamanda Türkiye'de siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlere denk geldiği görülmektedir. Dâhil olduğu toplumun bir ürünü olarak bu etkileşim, sinemanın gelişim sürecinde her zaman direkt bir etkiye sahip olmasa da dolaylı yollardan gelişme hızını ve şeklini yönlendirecek güçte olmuştur.

Türk sineması tarihi üzerine yapılan erken dönem çalışmalarında genellikle Nijat Özön'un yapmış olduğu dönemlendirmelerin etkisi görülmektedir. *Türk Sineması Tarihi* kitabında ilk kez sunduğu dönemlendirme, İlk Dönem (1910-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970)[284] ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)[285] şeklindedir. Sinema tarihi çalışmaları üzerine eleştirel bir çalışma yapan Emrah Özen, Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* adlı çalışmasının kendisinden sonra gelen birçok sinema çalışmasını etkilediğini ve Özön'un çalışmalarına eleştirel yaklaşan Giovanni Scognamillo ve Âlim Şerif Onaran gibi isimlerin kendi çalışmalarında bile Özön'un dönemlendirmesinden sıyrılamadıklarını, neredeyse aynı sınırlar içerisinde kaldıklarını belirtmiştir.[286] Buna ek olarak Emrah Özen, Özön, Scognamillo ve Onaran'ın çalışmalarının bir başka ortak özelliğinin film odaklı sinema tarihyazımına dayanmaları olduğunu vurgulamıştır. Bu film odaklı anlayış sinemayı yalnız filmler

[283] Solelli, **age**.
[284] Nijat Özön, **Türk Sineması Tarihi,** (İstanbul: Artist Yayınları, 1962).
[285] Nijat Özön, **Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi** (Hil Yayın, 1985), 377-400.
[286] Emrah Özen, "Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi.", **İletişim: Araştırmaları Dergisi**, c.1, s.1, (2009): 13-47.

ve filmleri üretenler yönünden değerlendirip ele alma şeklidir ve Özön, Scognomilla ve Onaran'ın çalışmalarında bu film merkezci yaklaşım, yazarların ele aldıkları, almadıkları ya da öne çıkardıkları filmlerde öznel bir değerlendirmenin sonucu olduğunu ortaya koymaktadır.[287] *Türk Sinemasında Akım Araştırması* çalışmasında, Özön, Scognamillo ve Onaran'ın kullandığı Tiyatrocular Dönemi ile Sinemacılar Dönemi dönemlendirmesini kullanan Esin Coşkun, bu dönemlendirmeyi filmlerin anlatım biçimi üzerinden yapmıştır.[288] Coşkun'un dönemlendirmesinin belirleyici unsuru yeni yönetmenlerin sinema alanına girmesiyle 1950 öncesi sinema anlatımının teatral olmaktan çıkıp sinemanın kendine özgü anlatımının oluşmaya başlaması olmuştur.[289]

1896-1897 yıllarında ilk olarak sarayda daha sonra ise halka açık alanlarda film gösterimleriyle başlayan sinema serüveni 1918 yılında kurulan ilk sinema salonu ile yabancı yapımların gösterimleriyle devam etmiştir.[290] Yerli sinema filmi üretimi 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın girişimleriyle[291] başlamış olsa da bu dönemde sinemanın gelişmesine olanak sağlayan kurum ordu olmuştur.[292] 1915'te Enver Paşa'nın girişimleriyle kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi ile ilk resmi kurumuna kavuşmuş olan Türk sinemasının ilk amacı belgeseller çekmektir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin 1917 yılında başlayan çalışmalarıyla birlikte Osmanlı Devleti'nin cephelerdeki ordusu filme alınmış ve bu savaş belgeselleri günümüze dek ulaşmıştır.[293]

Yapımlarda ağırlığın belgesellere verildiği bu dönemde güldürü türünde filmler de çekilmiş ve filmlere kaynak olarak tiyatro eserlerinden yararlanılmıştır. Bu filmlerin oyuncularını da büyük ölçüde tiyatro oyuncuları oluşturmuştur.[294] Yeni bir tür olarak ilgi çekmesinin dışında, ülkenin içinde bulunduğu savaş koşullarının yarattığı ekonomik ve toplumsal yönden zorlayıcı şartlar da halkın sinemayı bir eğlence aracı olarak görmesinde ve güldürü filmlerine olan ilginin artmaya başlamasında önemli bir rol oynamıştır.

---

[287] Özen, **age**, 13-47.
[288] Esin Coşkun, **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, 1. bs. (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009), 17-34.
[289] **age**, 17-20.
[290] Özön, **Sinema Uygulayımı,** 333.
[291] Burçak Evren, "İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular", **Gelişim Sinema Dergisi,** s. 2 (1984).
[292] Coşkun, **age**, 17.
[293] Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, (Ankara: İmge Kitabevi, 1992), 73.
[294] Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Genişletilmiş 3. bs. (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010), 13-36.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte gelen yeni siyasi ve toplumsal değişim sürecinde devletin rejimi temellendirme, yeni bir çağdaş toplum oluşturma ve bu çağdaş topluma milli kimlik kazandırma amacıyla kültür politikalarını düzenlediğinden ve tiyatronun bu politikalardan en çok etkilenen sanat dalı olduğu[295] önceki bölümlerde ele alınmıştır. Yeni devletin kendisini Osmanlı Devleti'nden ayırma ve yeni milli kimlik inşa etme çabasıyla şekillendirdiği kültür politikaları gereğince Halkevleri, konservatuar gibi kurumların kurulup bu kurumların, farklı kaynaklardan da olsa devlet desteği sağladığı bu dönemde, devletin sinemaya olan ilgisi ve sinema alanında gösterdiği çaba minimal seviyede kalmıştır. Engin Ayça, devletin tiyatro gibi sanatları finansal olarak desteklerken sinemayı ticaret ilişkilerine bağımlı bir şekilde gelişmeye bıraktığını ve bunun sonucunda hızlı bir ekonomik büyümenin görüldüğü 1950'li yıllardan itibaren gelişen sinemanın ticari yönü sebebiyle seyircisinin isteklerine göre şekillenen alan olduğunu vurgulamıştır.[296]

Cumhuriyet'in ilanından 1940'lara kadar geçen sürenin birçok çalışmada Tiyatrocular Dönemi[297] olarak ele alınmasında kuşkusuz tiyatro insanı Muhsin Ertuğrul'un payı büyüktür. 1922 yılından 1953 yılına kadar çektiği 30 film ile kadrosunda yer aldığı Kemal film ve kendisinin kurduğu İpek Film yapım şirketleri Türkiye'deki sinema hayatını şekillendirmede önemli bir yere sahiptir.[298] Türkiye'nin önde gelen tiyatro kurumları Darülbedayi'de başyönetmenlik, Devlet Tiyatroları'nda genel müdürlük görevlerini üstlenmiş olan sanatçı sinema çalışmalarında da bağlantılı olduğu tiyatroların kaynaklarını kullanarak filmler çevirmiştir. Sinema filmlerine kaynak olarak tiyatro eserleri ve tiyatro oyuncularının kullanıldığı bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un sinema alanındaki bu baskın etkisi kendisinin "tek adam" olmakla ve "sinema diktatörlüğü" kurmakla suçlanmasına neden olmuştur.[299] Muhsin Ertuğrul'un bu dönemde bu kadar ön plana çıkmasında tiyatroların kaynaklarını kullanabiliyor olması ve kurduğu yapım şirketi İpek Film ile çok geniş bir sinema salonu ağına erişiminin olması önemli rol oynamaktadır.

Giovanni Scognamillo Muhsin Ertuğrul'un sinemacılığını şu şekilde değerlendirmiştir:

---

[295] Karagül, **age**, 61-84.
[296] Engin Ayça**, Şu Sinema Dedikleri,** (İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2016), 171.
[297] Özön, **age** ; Scognamillo, **age**.
[298] Scognamillo, **age**, 68.
[299] Coşkun, **age**, 22-23.

> "Sinema konusunda yetenekli olup olmaması bir yana, çoğu zaman yabancı veya yerli kaynaklar kullanarak sinemaya -gerekli ya da gereksiz- yenilikler getirmiştir. [...] Muhsin Ertuğrul'un oyuncu kadrosu sabittir; Darülbedayi'den ve Şehir Tiyatrosu'ndandır. Konuların, oyunların büyük bir kısmı, oyuncu yönetimi, sahne düzenlemesi, planlama, makyaj ve giysi anlayışı da aynı temele dayanır. Bu koşullar altında ortaya çıkan şey sinema değildir. Sinema olmasını beklemek, hele aynı dönemdeki –sağlam temelleri olan bir endistriye dayanan- Batı sinemasına benzemesini beklemek tam bir hayalperestliktir."[300]

1950'lere kadar savaş borçlarının ödenmesi, Büyük Buhran, II. Dünya Savaşı gibi gelişmelerin yarattığı ekonomik darboğaz ile Devletçilik ilkesinin benimsenmesi sebebiyle kamu girişimlerinin ağırlıklı olması bu dönemde yerli film üretimini etkileyen ve yeni yönetmen ve yapımcıların atılımını geciktiren koşullar yaratmıştır. Buna rağmen 1940'lı yıllardan itibaren Faruk Kenç, Turgut Demirağ, Lütfi Akad, Aydın Arakon gibi Şehir Tiyatroları dışından sinema alanına girmiş ve tiyatro dışından gelen kişilerin de sinemada başarılı olabileceğini göstermiştir.[301] Bu yeni yönetmenlerin çalışmaları cesaretlendirici bir etki yaratmış ve 1940'lı yıllardan 1950'lere kadar olan sürenin genellikle Geçiş Dönemi olarak Anılmasına sebep olmuştur.[302] Bu dönemin en önemli gelişmelerinden biri ise, tiyatro dışından yönetmenlerin sinema alanında çalışmasının yanı sıra, 1939 yılında *Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname* ile sansür yasası yürürlüğe girerek bir denetleme mekanizması oluşturulmuştur.[303] Esin Coşkun bu dönemin öne çıkan özelliklerinden bir diğerinin ise dublaj yönteminin kullanılması olduğunu vurgulamıştır. Bu yöntemin ilk örneğinin Faruk Kenç'in 1943 yılında yönettiği *Dertli Pınar* filmi olduğunu belirten yazar bu yeni tekniğin hem olumlu hem de olumsuz etkileri olduğunu belirtmiştir:

> "Bu durum, hem ülkenin tek sesli stüdyosunun sahibi İpekçilerin tekelinin kırılmasının sağlamış, hem de film maliyetlerini azaltarak birçok kişinin bu piyasaya girmesine neden olmuştur. Ancak olumsuz bir yanı da vardır ki günümüze kadar dublaj geleneğinin Türk sinemasında yerleşmesini sağlamıştır. Daha sonra teknik olanaklarının artmasına, sınırlı da olsa bir film endüstrisinin oluşmasına rağmen bu yöntemden vazgeçilmemiştir."[304]

1950 yılına gelindiğinde ise Demokrat Parti'nin iktidar olmasıyla çok partili sisteme geçen Türkiye'nin siyasi ve ekonomik hayatında olduğu gibi sinemada da yeni bir sayfa açılmıştır. Bu tarihe kadar bir sanat dalı ve bir kitle iletişim aracı olarak pek varlık gösteremeyen sinemada yerli film üretimi sınırlı kalmıştır. 1950'lerden itibaren artan film sayısında ise 1948 yılında yerli film çekimini kolaylaştırmak için çıkarılan kanunla sinema gelirlerinden alınan vergide indirime gidilmesinden

[300] Scognamillo, **age**, 68.
[301] Coşkun, **age**, 24.
[302] Özön, **age**, 351-356.
[303] **age**, 354.
[304] Coşkun, **age**, 24-25.

yararlanılması önemli bir etken olmuştur.[305] Bu vergi indirimini takiben liberal ekonomi politikaları benimseyen Demokrat Parti'nin iktidar olmasıyla özel girişimlerin önünün açılması, uluslararası ticarette artış ve uluslararası ekonomiyle eklemlenmenin başlaması hızlı bir ekonomik büyümenin önünü açmış ve bu ekonomik büyüme tiyatro hayatını olduğu gibi sinema hayatını da canlandırmıştır.[306]

Bu canlılık film sayısında ve yapımevlerinde artış, gişede ise giderek yükselen hasılatlar olarak kendisini göstermiştir. Dolayısıyla artık film sektörü kâr sağlayabilen bir sektör olarak görülmeye başlanmıştır. Tiyatro dışından gelen sanatçıların çoğalmasıyla tiyatro etkisinden sıyrılmaya başlayan Türk sineması kendine ait bir yapım ortamı oluşturmaya başlamıştır. Yapımevlerinin artmasını, sinema salonlarındaki, dağıtım şirketlerindeki ve gerek oyuncu gerek teknik ekip yönünden çalışanlarının artması gelişmeleri takip etmiştir. Sinemacılar Dönemi olarak da adlandırılan 1950'ler sinemasının başlangıcı Lütfi Akad'ın 1949 tarihli *Vurun Kahpeye* ve 1952 tarihli *Kanun Namına* filmleriyle kendisini göstermeye başlamış ve kendinden önceki dönemlerden farklı olduğunu göstermiştir.[307] Ekonomik gelişmeler ve dublaj sistemi gibi bazı uygulamaların film çekim maliyetlerini düşürmesi çekilen film sayısında bir atışa sebep olmuştur. Daha fazla seyirciye ulaşma ve kâr etme endişesi, halkın hoşuna gidecek güldürü, aile filmleri ve melodramların üretilerek çoğalmasına yol açmıştır. Demokrat Parti hükümetinin bu dönemde sağladığı bir başka katkı ise karayolları ağının genişletilmesi olmuştur. Yeni ve düzgün ulaşım ağı sayesinde Anadolu'nun kırsal kesimlerine de sinema ulaşmıştır. Büyük şehirlerdeki sinema salonları Anadolu'da da açılmıştır. Bu yol ağı iki yönlü bir işleve sahiptir: Yapım/dağıtım şirketleri ve sinema salonları Anadolu'ya ulaşıp burada sayıca artarken hedeflenen seyircinin bu mekânlara ulaşması da kolaylaşmıştır.

Tüketim kültürünün özendirilmesi sonucunda artan talep sebebiyle film yapım süreçleri de hızlandırılmış, *Dudaktan Kalbe* (1951), *Alageyik* (1959) ve *Ezo Gelin* (1955) gibi filmler roman ve hikâyelerden uyarlanarak perdeye aktarılarak oluşabilecek kaynak sıkıntısının önüne geçilmiştir. Bunlara ek olarak 1950'de patlak veren Kore Savaşı'na asker gönderilmesinin etkisiyle 1950'lerde Türk sineması,

[305] Nebat Yağız, **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı 1950-1975 Dönemi,** 1. bs. (İstanbul: İşaret Yayınları, 2009), 32.
[306] Erkoç, **age**, 18-21.
[307] Coşkun, **age**, 26-28.

tarihi ve ulusal duyguları canlandıran filmler üretmiştir. *Kore Gazileri* (1951), *İstanbul'un Fethi* (1952), *Kore'den Geliyorum* (1951) gibi filmler bunlara örnek gösterilebilir.[308]

Engin Ayça'nın 1950'liler sinemasını, yani Yeşilçam'ı, ticari ilişkilere bağımlı olarak tanımladığı bu dönemde kâr etme amacının seyircinin isteklerine uygun popüler filmler üretme yaklaşımı aynı zamanda bir kısırdöngü oluşturmuştur.[309] Seyircinin beğeneceği filmler üretilmiş, bu beklentiyle seyirci çevrilen filmleri izlemiş (tüketmiş) ve yönetmen ve yapımcılar çalışmalarından kâr edebilmek için aynı döngüyü sürdürmüşlerdir.

1960'lı yıllar ise başka bir değişim sürecini beraberinde getirmiştir. 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle sinema hayatını da derinden etkileyecek siyasi, ekonomik ve toplumsal kırılmaların yaşandığı bu dönem, sinemanın özgün dilini belirgin bir şekilde oluşturduğu dönem olmuştur. Demokrat Parti hükümetiyle 1950'lerde yaşanan hızlı büyüme 1950'lerin ikinci yarısında yerini yüksek enflasyonla yüzleşen, dış ticaret borcu olan ve işsizliğin ciddi bir sorun olarak yükseldiği bir Türkiye'ye bırakmıştır. 1960 Askeri darbesini takiben hazırlanan ve yürürlüğe sokulan 1961 Anayasası kültürel hayatın değişiminde rol oynayan önemli unsurlardan biri haline gelmiştir. Bu anayasa ile kişi dokunulmazlığı, özel hayatın gizliliği ve korunması, konut dokunulmazlığı, haberleşme, seyahat özgürlüğü, düşünce ve inanç hak ve hürriyetleri, vicdan ve din hürriyeti, bilim ve sanat hürriyeti, basın özgürlüğü, toplantı ve gösteri yürüyüşü hakkı, dernek kurma hakkı, çalışma ve sözleşme hakkı, sendika kurma, toplu sözleşme ve grev hakkı gibi maddelerle bireyin temel hak ve özgürlükleri güvence altına alınmıştır.[310] İktidarın denetlenmesi açısından da yenilikler getiren 1961 Anayasası, tam anlamıyla parlamenter sisteme geçilerek önemli demokratik yenilikler getirmiştir. Uluslararası arenadaki gelişmeler de bu dönemin sonlarında başlayıp 1970'lere uzanacak Türkiye'deki öğrenci ve işçi hareketlerini etkilemiş eğitim, işsizlik ve gelir sıkıntısı konularında muhalefet oluşmuştur. 1961 Anayasası'nın sağladığı bireysel özgürlük ortamı sayesinde sinemada sorunlara değinilebilen, eleştirel yaklaşımın geliştiği bir ortam oluşmuştur. 1950'lerin sonundan itibaren gündemde olan işsizlik sorunu sebebiyle köyden kente

[308] Yağız, **age**, 39-40.
[309] Ayça, **age**, 171.
[310] "1961 Anayasası", Türkiye Cumhuriyeti Anayasa Mahkemesi, https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1961-anayasasi/ [18.03.2020].

göç yoğun olarak yaşanmış, 1960'lardan itibaren İstanbul gibi büyük şehirlerde gecekondulaşma ve çarpık kentleşme gibi sorunlar doğurmuştur. Köyden kente göçün artmasındaki bir diğer sebep ise özel teşebbüslerin sanayi yatırımlarının artmış olmasıdır, bu durum tarıma dayalı ekonomisi olan Türkiye'de sektörel değişimi de beraberinde getirmiştir.

1960'lardan itibaren dünyada ve Türkiye'de görülen toplumsal hareketler kültürel hayatı da etkilemiş ve sinemada da kendisine yer bulmuştur. 1961 Anayasası'nın özgürlüklere getirdiği güvencelerin yarattığı ortamda göç, işsizlik, memlekete özlem, gecekondulaşma gibi konuları gündemine taşıyıp eleştirel yaklaşımlar sergileyen filmlerin sayısında artış yaşanmıştır.[311] Mevcut toplumsal hayatın gerçeklerini, problemlerini nesnel ve özgün bir şekilde ele almayı amaçlayan sanatçılar Toplumsal Gerçekçilik akımı olarak nitelendirilen sinema hareketiyle çok sayıda filmi perdeye taşımıştır. Gülseren Güçhan da bu dönemi ele alırken belli bir akım ismi vermese de 1961 Anayasası'nın yarattığı özgür ortamın "sinemamızın o döneme kadar neredeyse "sırtını döndüğü' toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatı" verdiğini belirtmiştir.[312] Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964), Lütfi Akad'ın *Gelin, Düğün, Diyet* (1973-1974) üçlemesi gibi filmleri köyden kente göçü işlerken Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1963) filmi gecekondulaşma sorununu perdeye taşımıştır.

1960'larda film üretimini arttıracak bir başka gelişme ise 1963 yılından itibaren renkli film çekebilmeye başlanması olmuştur. Seyircinin sinemaya olan ilgisini arttıran bu durumla 1960'ların sonundan itibaren renkli filmler sektöre hâkim olmuştur.[313] 1966 yılında rekor sayılabilecek bir sayıyla, 238 filmin perdeye taşındığı ve 1970'lerin ortalarına kadar yılda ortalama 180-230 film çekilen bu dönemin nicel yönden bakıldığında sinemanın "altın çağı" olarak nitelendirilmesi şaşırtıcı değildir.[314] Bu dönemde, 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortama rağmen sansür uygulamaları film üretimini olumsuz etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. 1939 yılında yürürlüğe giren *Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname,* 1948 ve 1957 yılında yapılan ufak değişiklikler haricinde, TBMM'de sinemada sansür olmaması yönünde yapılan tartışmalara rağmen, 1961 Anayasası'nda da aynen korunmuştur. Bireysel özgürlüklerin ön plana

[311] Coşkun, **age**, 35-37.
[312] Güçhan, **age,** 82.
[313] Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, 1. bs. (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005), 109-112.
[314] Scognamillo, **age**, 66.

çıkarıldığı bu yeni anayasa sinema sektörü için özgürlükçü bir ortam yaratmasına rağmen bir denetim aracı olarak sansür sabit kalmıştır.[315] Bu durumda, sansür kanunun geçerli olduğu bir ortamda sinemada özgürlüğün kapsamı ve sınırları sorgulanır hale gelmiştir.

3.1.1. 1970 Öncesi Türk Sinemasında Adile Naşit

Sinemaya her zaman ilgisi olduğunu öğrendiğimiz Adile Naşit, ilk sinema filmi teklifinin bir yanlış anlaşılmaya dayanması sebebiyle reddedildikten kısa bir süre sonra 1947'de hayalini gerçekleştirme imkânı elde etmiştir. Seyfi Havaeri'nin yönetmenliğini yaptığı *Yara* adlı filmde oynadığı yan rolle sinemaya adımını atmıştır. Bu filmi, 1950 yılında rol aldığı *Lüküs Hayat* izlemiştir. Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları için yazarlığını Ekrem Reşit Rey ve bestekârlığını Cemal Reşit Rey'in yaptığı bu operet aynı yıl Şehir Tiyatroları tarafından sahneye konmuştur. İki farklı kültürün, Türk toplumunun Batı kültürüyle yüzleştiği noktada ortaya çıkan gülünç durumları, bir hırsızlık esnasında kostümlü baloya denk gelen hırsızlar üzerinden işleyen bu eserde, Adile Naşit Altın Diş karakterini canlandırmıştır. Kendisi de Şehir Tiyatroları'nda sahne almış Adile Naşit'in oyunculuğu açısından *Lüküs Hayat* filmi, kaynağını tiyatro eserinden alan müzikal bir filmin, yine eseri üreten kurumda yetişmiş bir tiyatro sanatçısı tarafından perdeye taşınması yönünden önemlidir. Bu müzikalin aynı zamanda Adile Naşit'in tiyatro deneyiminden beslenen tek film olmadığını da söylemek mümkündür. İsmini bir sinema oyuncusu olarak duyurmaya başlamasında ve sinema sektöründe başarılı olmasında tiyatro geçmişinin payı büyüktür. 1950 yılında rol aldığı *Lüküs Hayat* aynı zamanda sinema sektörünün önemli yönetmenlerinden Lütfi Akad'la, yönetmenin de kariyerinin ilk evlerinde yollarının kesiştiği bir film olmuştur. Akad Adile Naşit'le olan çalışmasını "Sırada gencecik, yirmi yaşında, tatlı bir kız var: Adile Naşit. Onunla küçük ama çok güzel, hala anımsadığım bir çalışma çıkarıyoruz."[316] şeklinde dile getirmiştir.

Rol aldığı bir sonraki filmini yedi yıl sonra çeken Adile Naşit, dönemin birçok filmi gibi melodram olan *Kahpe Kurşun*'da (1957) Rebiş adlı yardımcı bir karakteri canlandırmıştır. Nişan Hançer'in yönettiği filmde birbirlerine kavuşamayan iki köylü gencin hikâyesi anlatılmıştır. 1959 yılına gelindiğinde ise sanatçı, Semih Evin'in

[315] Ali Öztürk, "Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Sansür (1960-1970 Dönemi)", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013), 65.
[316] Ömer Lütfi Akad, **Aydınlıkla Karanlık Arasında**, (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 101.

yönetmenliğini yaptığı *Abbas Yolcu* adlı komedide sinema seyircisiyle buluşmuştur. Adile Naşit'in Ermeni Madam Siravuş karakterini canlandırdığı bu filmde sanatçı, anne tarafından Rum ve Ermeni olması sebebiyle gözlemlerini ya da deneyimlerini rolüne yansıtma imkânı tanımıştır. Tabii karaktere hayat verirken oyuncu olarak ne kadar yaratıcı güce sahip olduğu da bu imkânı kullanıp kullanamama noktasında sorgulanması gereken bir unsurdur. *Abbas Yolcu'*dan sonra 1960 yılında rol aldığı *Cumbadan Rumbaya* filminde Çolpan İlhan, Efgan Efekan, Vahi Öz, Mürüvvet Sim gibi dönemin önemli oyuncularıyla çalışan Adile Naşit bu filmde yine Madam rolüyle seyirci karşısına çıkmıştır. Yeşilçam'ın yıldız sisteminde Adile Naşit'in konumunu inceleyen Sibel Öz çalışmasında Adile Naşit'in oynadığı "Madam" rollerine dikkat çekmiştir. Gayrimüslim karakterlerin temsilini ve gayrimüslim oyuncuların Yeşilçam'da "öteki" olarak konumlandırılmış fiziksel veya zihinsel engeli olan kişileri ya da gayrimüslimleri canlandırdığını belirtmiştir.[317] Bu noktada Adile Naşit'in annesi aracılığıyla gayrimüslim köklerine gönderme yaparak "Madam" gibi gayrimüslim rollerde oynamasına vurgu yaptığı aşikârdır. Fakat Adile Naşit'in durumunda bunun ne kadar geçerli olduğu sorgulanmalıdır. Her ikisi de kendi alanında üne sahip Kantocu Küçük Verjin ile Kemani Yorgo Efendi'nin Naşit Tiyatro Topluluğu'yla çalıştığı ve Naşit Bey'in kızları kantocu Amelya Hanım ile evlendiği bilinen bir gerçektir. Fakat tiyatro kariyerine başladığı zamanlardan itibaren tuluat sanatçısı Naşit Bey'in kızı olduğu bilinen Adile Naşit etnik kimliği sebebiyle profillemeye maruz kalmış mıdır? Yoksa sinema kariyerinin başında yalnız yardımcı rollerde oynaması için seçilen Adile Naşit, Ermeni ve Rum aile bağları vasıtasıyla kendisini bu rollerde mi gösterebilmiştir? Yeşilçam'da gayrimüslim oyuncuların ve filmlerde gayrimüslim karakterlerin "öteki" olduğu bir ortamda[318] Adile Naşit'in durumu belirsizliğini korumaktadır.

Sanatçının 1970 öncesinde oynadığı son film ise 1964 yapımı *Son Karar* filmidir. 1971'de yolları Ertem Eğilmez'le kesişmeden önce düzensiz aralıklarla sinemada yer alan Adile Naşit, Eğilmez'le sürekli bir iş birliğine başlamadığı 1960'lı yıllarda tiyatrodaki en aktif dönemini geçirmiştir. 1970'li yıllar hem Türkiye'nin hem de Adile Naşit'in sanat hayatında bir dönüm noktası olmuştur.

[317] Öz, **age**, 64-65.
[318] Dilara Balcı, **Yeşilçam'da Öteki Olmak** (İstanbul: Kolektif Kitap, 2013).

3.2. 1970 Sonrası Türk Sineması

1970'li yıllardaki Türk sinemasının değişiminde, Türkiye'de ve dünyada 1960'ların ikinci yarısından itibaren siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda yaşanan gelişmeler önemli bir rol üstlenmiştir. 1968 yılında ABD'nin Vietnam'a müdahalesi ile başta ABD ve Avrupa olmak üzere bu müdahaleye karşı başlayan protestolar, yine aynı yıl Fransa'da başlayan işçi ve öğrenci hareketleri tüm dünyada yankı bulmuş ve tüm dünyada bir dönüşüm sürecine girilmiştir.[319] Bu hareketler Türkiye'de 1968-1970 yılları arasındaki öğrenci ve işçi hareketlerinin artışına yol açarken, siyasi, ekonomik ve toplumsal alanda da gerilimli, bunalımlı geçecek olan bir dönemin başlangıcı olmuştur.[320] Fransa'da başlayan ve "68 Hareketi" olarak anılan muhalif işçi ve öğrenci hareketi Avrupa'yı etkisine aldığı gibi, Kuzey Amerika, Latin Amerika, Ortadoğu ve Çekoslavakya örneğinde olduğu gibi bazı Doğu Bloku ülkelerini de etkilemiştir. 68 Hareketi, sadece işçi ve öğrenci hareketi olarak değil, savaş karşıtı hareketler, siyah hareketleri, kadın hareketleri gibi farklı "sistem karşıtı hareketler" olarak kendisini farklı ülkelerde, farklı siyasi ve ekonomik yapılarda göstermiştir.[321]

Küresel ölçekte yaşanan bu hareketlilik Türkiye'deki öğrenci hareketlerine de ivme kazandırmıştır. 1968 yılında ABD'nin 6. Filo'sunun Türkiye'ye gelişinin protesto edilmesi, üniversitelerde boykot ve işgallerin yaşanması, özel yüksekokulların kamulaştırılması talebiyle başkente yürüyüş düzenlenmesi bu öğrenci hareketlerinin Türkiye'deki gelişmelerine dair verilebilecek örneklerden birkaçıdır.[322] 1970'li yıllarda siyasi bir kimlik kazanan öğrenci hareketlerinin de etkisiyle politik ve ideolojik ayrımlarda keskin bir kutuplaşma görülmeye başlanmıştır. Kutuplaşmanın artmasıyla protestolar, silahların dâhil olduğu şiddet içerikli eylemlere dönüşmüştür. Gerilimin tırmandığı bu dönemin sonucunda ordu 12 Mart 1971'de verdiği muhtıra ile yönetime el koymuştur. Askeri müdahalelerle birlikte, 1980'lere kadar yaşanan süreçte siyasi bir istikrarsızlık hâkim olmuştur. Siyasi ve toplumsal hayatın birçok değişimi deneyimlediği bu dönemde kültür ve sinema hayatı da değişime uğramıştır. İktidarın sürekli el değiştirdiği, petrol krizi, enflasyon artışı, dış borçlanma gibi ekonomik sorunların hükümetler tarafından çözüme ulaştırılamadığı bu dönemde

[319] Giovanni Arrighi, Terence K. Hopkins, Immanuel Wallerstein, **Sistem Karşıtı Hareketler**, 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 40-45.
[320] Mete Tunçay, "Siyasal Gelişmenin Evreleri", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c. 7, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002) : 1986.
[321] Arrighi, **age**, 39-45.
[322] Tunçay, **age,** 1967-1990.

sağ-sol kutuplaşmasının şiddet içerikli fiillerinin sokaklara taşması sinemayı hem içerik olarak hem de sinema seyircisinin eğilimleri açısından etkilemiştir.

1968 Hareketleri'nin ivme kazandırdığı öğrenci ve işçi hareketlerinin siyasal bir nitelik kazanmasıyla protestoların şiddet içerikli hale gelmesi, siyasi ve ekonomik istikrarsızlık gerekçe gösterilerek 12 Mart 1971'de ordunun hükümete muhtra vermesiyle başlayan 1970'li yıllar artık 1960'li yılların görece demokratik ve özgürlükçü ortamından uzaklaştığı bir dönem olmuştur. Türk sineması bu yıllarda ilk örnekleri 1960'larda verilmeye başlanmış, politik ve toplumsal sorunlara dikkat çeken, sınıfsal çalışmaları ile alan filmler üretmeye devam etmiştir. Yılmaz Güney, Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerle öne çıkan toplumsal gerçekçilik akımına ait bu filmlerle, ele alınan konu ne olursa olsun, içinde yaşanılan gerçeklik mümkün olduğunca olduğu gibi yansıtılmaya çalışılmıştır.

Yılmaz Güney'in 1971 yapımı *Umut* filmi, Halit Refiğ'in *Fatma Bacı* (1972) filmi ve Lütfi Akad'ın *Gelin, Düğün, Diyet* (1973-1974) üçlemesi gerçekçi yaklaşımın bu dönemdeki en öne çıkan örnekleri olmakla birlikte politik duruş ve kaygıların sinemaya yansımasının en net şekilde görüldüğü filmler olmuştur.[323] 1972'de tutuklanıp hapse giren Güney, hapishane deneyiminin ardından fikirlerini daha açık bir şekilde perdeye yansıtmıştır. Yoksulluk, eşitsizlik, sınıfsal sorunlar, işçi sorunları ve hakları Güney'in filmlerinde en çok öne çıkan temalar olmuştur.

1970'li yılların kültürel hayatını etkileyen bir diğer gelişme ise arabesk kültürünün oluşması olmuştur. 1960'lardan itibaren ekonomik alanda sektörel bir değişimin yaşanarak sanayileşmenin artmasıyla hız kazanan köyden kente göç, işsizlik gibi ekonomik kaygılar sonucu ortaya çıksa da bu göç dalgaları sosyal ve kültürel birçok değişime ve etkiye sebep olmuştur. Göç ettikleri yere yerleşmek, uyum sağlamak ve bu kentlerde kalıcı olmak için sarf edilen çaba sırasında büyük kentlerde bir gecekondulaşma sorunu ortaya çıkmıştır. Göç etmeden önce umut edilenleri kentlerde bulamama, dışlanmış hissetme, göç ederken geride bırakılanlara duyulan özlem, kentte karşılaşılan yaşam şekillerinden farklı bir yaşama sahip olmanın getirdiği hayalkırıklığı gibi sorunları dile getiren arabesk kültür önce müzikte kendisini göstermiş ve gelişmiş ardından sinemaya yansımıştır.[324] Müzikteki bu

[323] Coşkun, **age,** 34-50.
[324] Meral Özbek, "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, yay. haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999), 168-187.

tarzın en ünlü ilk temsilcisi olan Orhan Gencebay'ın müziği ve arabesk kültür ile ilgili olarak Meral Özbek şunları dile getirmiştir:

> "Müzik büyük kentlerin sınırlarında gelişmekte olan yeni özel dile, kentle karşılaşan ve gittikçe büyüyen bu toplum kesiminin yükselen beklentilerini, arzularını ve düş kırıklıklarını ifade eden bir araç sağlamaktaydı. Göç eden ve ezilenlerin kültürü Gencebay'ın yapıtlarında kendi sesini bulmuştu ve bu ses onun müziği aracılığıyla halkın bilincine taşınıyordu."[325]

1970'lerin sinemasında arabesk film furyasını başlatan ilk örneğin, Orhan Gencebay'ın başrolünü üstlendiği ve sanatçının şarkısıyla aynı adı taşıyan *Bir Teselli Ver* olduğu söylenebilir. Arabesk türdeki filmlerle arabesk müzik iç içe olmuştur. Bunun en büyük sebebi bu filmlerde Orhan Gencebay gibi arabesk müzik yapan sanatçıların rol almaları ve filmlerde kendi şarkılarını kullanmalarıdır. Orhan Gencebay'ın öncülüğünü yaptığı bu film türünde İbrahim Tatlıses ve Ferdi Tayfur gibi sanatçılar da öne çıkan isimlerden olmuştur. Cem Peleman, Orhan Gencebay'ın rol aldığı arabesk filmleri şöyle nitelendirmiştir:

> "Arabeskin 'baba'sı Orhan Gencebay'ın, arabesk filmler furyasının ilk yıllarında, Münir Nureddin yahut Zeki Müren benzeri bir rakipsizliği söz konusudur. Esasında, 1970'lerin ikinci yarısına kadar Gencebay'ın yılda bir film çevirdiği ve onun tarzına yakın şarkılı film olmadığı düşünüldüğünde ilk yıllarda arabesk filmlere furya yakıştırması yapmak için henüz erkendir. Ama şüphesiz, her biri o senenin Gencebay hit'inin ismini taşıyan filmlerin gişesi ve etkisi büyüktür; plak ve kasetlerden kentlere yayılmaya başlayan arabeskin perdede görünür olması önemlidir"[326]

Göç sonrası adaptasyon sorununu, özlemleri, hayal kırıklıklarını işleyen arabesk filmler seyirci sayısının giderek azaldığı bu dönemde kendisine kayda değer bir seyirci kitlesi edinebilmiştir.

1970'li yılların sinemasının film üretim şekillerini etkileyen bir başka unsur ise sinema sektörünün yüzleştiği sorunlar olmuştur. Bu sorunların ilki seyirci sayısında görülmeye başlanan düşüştür. Özellikle 1970'lerin ikinci yarısından itibaren gözlemlenen bu azalmanın en büyük nedenlerinden biri can güvenliği endişesidir. Daha önce öğrenci ve işçi hareketlerinin siyasi kimlik kazandığından ve protestolarda şiddet görülmeye başladığından bahsedildiği üzere, bu tarz eylemlerin, sağ-sol kutuplaşmasının ve fikir ayrılıklarının had safhaya ulaştığı bir ortamda sokaklara taşması sebebiyle bu dönemin gündelik hayatı tehlikeli bir hal almıştır. Bu nedenle hem sinema hem de tiyatro seyircisi can güvenliği endişesiyle bu iki kültür alanından uzaklaşmıştır. 1970'lerin başında yaygınlaşmaya başlayan televizyon da alternatif bir eğlence kaynağı olarak görülmüş ve sinemaya gitmeme kararı

[325] **age**, 172.
[326] Cem Pekman, "Türk Sinemasında Arabesk", **Hayal Perdesi Sinema Dergisi**, s. 33 (2013): 38.

alınmasında kolaylaştırıcı bir etki sağlamıştır. Televizyon, TRT'nin popülerleşen yayınları ile sinema seyircisi için kendi evinin güvenli ortamında ve konforunda bir seyir alternatifi olarak ciddi bir rakip olmuştur.

Seyirciyi sinemadan uzaklaştıran bir diğer sebep ise yaşanan ekonomik sıkıntılardır. Petrol krizi, dış borçlanma ve yüksek enflasyon gibi ekonomik sorunlarla yüzleşen Türkiye, 1970'li yılların büyük bir kısmını ekonomik krizlerle mücadele ederek geçirmiştir. Bu ekonomik zorluklar sebebiyle sinemaya gitmek seyirci için pahalı bir aktivite halini almıştır. Özellikle aile ölçeğinde ele alındığında bir ailenin sinemaya gitmesi, bütçe yönünden ciddi bir yük haline gelmeye başlamıştır. Nilgün Abisel seyircinin durumunu şu şekilde ifade etmiştir:

> "70'li yılların sonları yaklaşırken, televizyon yaygınlaşmış, ekonomik zorluklar sinema seyircisini salonlardan uzaklaştırır olmuştu. Öteki ülkelerle karşılaştırıldığında çok ucuz kalan bilet fiyatlarına karşın bir ailenin sinemaya gitmesi, aile bütçesine ciddi bir yük getirmeye başlamıştı. Aile seyircisi, belirli bir kazanç ortalamasının altına düşmemek, perdelerini boş bırakmamak, salonlarını kapatmamak için ucuz-kötü filmleri gösteren sinemaları kolayca terk etti, evinde televizyon seyretmeyi yeğledi."[327]

Dönemin sinema sektörünün yüzleştiği bir başka ekonomik sorun ise sinema salonlarında masrafların karşılanamaması olmuştur. Seyircinin azalmasıyla salonlarını dolduramayan ve kâra geçemeyen birçok sinema salonu kapanma ya da daha küçük ölçekli yerlere taşınma yoluna gitmiştir. Büyük, konforlu salonların kapanması da halen sinemaya gitmekte olan seyirci için alışkanlıklarının bozulmasına ve sinemadan uzaklaşmasına sebep olmuştur. Seyirciyi sinemaya gitmeye teşvik edebilecek olumlu bir unsur ise 1975 yılından itibaren gösterime giren tüm filmlerin renkli olması olarak gösterilebilir. Öte yandan bu durum, sinema sektörü açısından başka olumsuzluklara yol açmıştır. Enflasyonun halen yüksek olduğu bu yıllarda filmlerin çekileceği kaliteli ham filmin pahalı olması bu olumsuzlukların ilkidir. Bir diğer olumsuzluk ise ucuz ham film kullanmayı tercih eden yapımcı ve yönetmenlerin filmlerinin görüntü kalitesi açısından daha kötü olmasıdır. Maliyetlerin hızla yükselmesiyle yılda daha az film çekilmeye başlanmıştır. Bazı salonlar eski filmleri yeniden gösterime sokma yoluna başvurmuştur. Kapanmadan ayakta kalan sinema salonlarında da kazanç sağlanamadığından bakımsızlık, yenilenememiş teknik ekipmanlar yüzünden bozulan projeksiyon aletleri gibi sorunlar seyirci sayısını daha da düşürmüştür.[328]

---

[327] Abisel, **age**, 113.
[328] **age**, 109-115.

Küçülmeye gitmek zorunda kalan ya da kapanan orta ve küçük ölçekli yapım firmalarının sayısı artınca ülke genelindeki işsizlik sorunu sinemada da baş göstermiştir. Sinema oyuncuları ve teknik elamanların bir kısmı televizyon sektörüne geçiş yapabilmiş olsa da sinema sanatçıları açısından işsizlik sorun olmaya devam etmiştir.

1970-1980 yılları arasında sinema sektörü seyirci sayısını arttırabilmek ve televizyonla rekabette öne geçebilmek için televizyonun sunamayacağı mekanizmalar geliştirmiştir. Bunların ilki 1974'ten itibaren gösterilmeye başlanan yabancı seks filmleridir. Yabancı filmlerin ilgi çektiği farkedildiğinde ise yerli seks-komedi filmleri çevrilmeye başlanmıştır.[329] Bu durum, yukarıda sayılan can güvenliği endişesi, ekonomik problemler gibi nedenlerle sayısı azalan aile seyircisinde sinemadan uzaklaştırıcı etkiye sebep olmuştur. Öte yandan, bu seks filmleri erkek seyirci kitlesi oluşturmuştur. Nitelikli olma amacı gütmeyen bu filmlerin karşısında ise sanat değeri taşıyan, bir hikâye anlatmak ya da sorunu ele almak, ona dikkat çekmek amacı taşıyan filmler yeterince rağbet görmemiştir. Bu süreçte müstehcenliğin sınırlarını deneyip pornografiye kaymaya başlayan bu seks güldürüleri sinemadan uzaklaşan seyirci tarafından tepki çekmiş ve sansür yasasının değişmesine ön ayak olmuştur.[330] 1977 yılında *Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi* adlı yasanın yürürlüğe girmesiyle Türk sineması, 1939 yılında yürürlüğe giren sansür yasasından daha ağır maddeler içeren yeni bir denetim aracıyla yüzleşmiştir. Sansür yasasına rağmen denetim, denetimden geldikten sonra filmde değişikliğe gitme gibi yöntemlerle atlatılmış ve bu filmler gösterilmeye devam etmiştir. 1979'a gelindiğinde çekilen 195 filmden 131'ini seks filmleri oluşturmaktadır.[331]

Sinemanın seyirci sayısını arttırmak için başvurduğu mekanizmalardan biri de aileleri salonlara çekmeyi hedefleyen aile filmlerinin yaygınlaşmasıdır. Genellikle duygusal öğeler taşıyan komedi filmleri olarak karşımıza çıkan bu filmler seyircisine keyifli vakit geçirtmeyi amaçlamış ancak bunu yaparken toplumun gerçekliğinden kopmamaya çalışmıştır. Bu türde en ünlü örnekleri vermiş yönetmenlerden olan Ertem Eğilmez filmlerinde işlediği toplum sorunlarını güldürüyü kullanarak

[329] Zeynep Çetin Erus, **Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri** (İstanbul: Es Yayınları, 2015), 55-56.
[330] Güçhan, **age**, 91-92.
[331] Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, 1. bs. (Marş Matbaası, 1987), 22.

eleştirmiş ama bu eleştiriyi filmin odağı haline getirmemeyi tercih etmiştir.[332] Sinema sektörünün bir dar boğazı deneyimlediği 1970'li yıllarda rol aldığı aile filmleriyle sinema alanında yıldızı yükselen Adile Naşit'in bu yükselişinde sinema kariyerinde Ertem Eğilmez ile yaptığı iş birliğinin rolü büyüktür. Bu sebeple Ertem Eğilmez'in filmleri ve sinema anlayışına yakından bakmak faydalı olacağından Ertem Eğilmez ekolü ayrı bir başlıkta ele alınacaktır.

1980'lere gelindiğinde ise Türkiye bu döneme yine askeri bir müdahale ile başlamıştır. Bu kez Türkiye'nin siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel hayatı 12 Eylül 1980 askeri darbesinin gölgesinde şekillenmiştir.

Askeri müdahaleyi takiben askeri rejimin siyasi, kanuni ve ekonomik karar ve uygulamaları toplumsal hayatı büyük ölçüde etkilemiştir. 1982 Anayasası ile merkezi yönetim, özellikle devlet başkanlığı yani cumhurbaşkanlığı makamı güçlenmiş ve otoriterleşmiştir. Cumhurbaşkanlığı yetkilerinin arttırılmasına ek olarak, 1982 Anayasası tasarısı referanduma sunulduğunda anayasanın kabulü için evet oyu kullananların aynı zamanda cumhurbaşkanı olarak 12 Eylül Darbesi'nin lideri ve Milli Güvenlik Konseyi başkanı olan Kenan Evren'in seçmiş olacakları maddesi, ordunun siyasi açıdan yönetimde söz hakkı sahibi olmasına olanak tanımıştır.[333] 1982 Anayasası ile 1961 Anayasası'nda öne çıkan basın, ifade, düşünce özgürlüğü, sendika ve grev hakkı gibi bireysel özgürlükler yasaklanmasa da kısıtlamaya gidilmiş ve insan haklarına dayanan değil fakat saygılı olan bir devlet resmi çizilmiştir. Bu düzenlemeler siyasi hayata olduğu kadar günlük hayata da yansımış ve dolayısıyla kültür alanı da etkilemiştir.

Ekonomik yönden bakıldığında ise dönemin ekonomisini 24 Ocak Kararları şekillendirmiştir. Mimarı, Başbakanlık Müsteşarlığı yapmış Turgut Özal olan bu ekonomik paketle üretimin artırılması, karaborsacılığın önlenmesi, harcamaların kısıtlandırılması ile ekonomik istikrarsızlığın önüne geçilmesi amaçlanmıştır. Bu kararlar ile devletin ekonomideki desteği azalmış, dış ticaretin önü açılarak yabancı yatırımlar desteklenmiş, serbest döviz kuru ile uluslararası ekonomiye eklemlenme gerçekleşmiştir. Bu kararların yürürlüğe girmesiyle 1960'lardan bu yana ağırlığı elinde tutan sanayi sektörü, hizmet sektörünün büyümesiyle geri planda kalmıştır.

[332] Burçak Evren, "Ertem Eğilmez Olayı", **Yeni Ortam Gazetesi**, 26 Nisan 1974.
[333] Bülent Tanör, "Siaysal Tarih (1980-1995)", **Türkiye Tarihi** c. 5, yay. haz. Bülent Tanör, Korkut Boratav, Sina Akşin (İstanbul: Cem Yayınevi, 2000), 49.

Gelir dağılımında da sektörel kayma gözlemlenmiş ve uluslararası ekonomi ile olan açık ilişki tüketim ekonomisinin etkisiyle toplumdaki tüketimin hız kazanmasına yol açmıştır.[334]

Bu dönemde 12 Eylül askeri darbesinden en çok etkilenen sektörlerden biri sinema olmuştur. Başta politik duruş yansıtan filmler olmak üzere yüzlerce film yasaklanmış, sinemacıların sendikalarından Sine-Sen kapatılmıştır. Darbe öncesinde yılda 200'leri bulan film sayısı, darbenin ardından ortalama 60-80 filme kadar düşmüştür.[335] Yerli film sayısındaki azalmaya karşın yabancı film, özellikle de Hollywood filmlerinin sayısı artmaya başlamıştır. Bunun ardında yatan temel neden ise 24 Ocak Kararları ile yabancı sermayenin teşvik edilmesi ve Hollywood filmlerinin yerli filmde yaşanan sıkıntılar sebebiyle ortaya çıkan dar boğazdan faydalanabilmesi olmuştur. 70'lerde ortaya çıkan Arabesk film furyası bu dönemde de devam etmiş ve seyircisini nispeten koruyabilmiştir. Atıf Yılmaz, Ertem Eğilmez, Memduh Ün gibi darbe öncesinde aktif çalışan yönetmenler, 1980 sonrasında da etkinliklerini devam ettirirler. Bu dönemin filmlerinde görülen bir önemli değişim ise bireyin ön plana çıkması olmuştur. Günlük hayatta toplum çıkar ve değerlerinin yerini birey çıkar ve değerlerine bıraktığı bu dönemde sinemada da bireyin ön plana çıkması şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda filmlerde, bireyin sorunları, mutluluğu veya mutsuzluğu, ihtiyaçları gibi konular işlenmeye başlamıştır. Buna ek olarak, bu dönemde seyirci yapısında farklılıklar gözlemlenmiş, seyirci ailelerden seyirci bireylere dönüşmüştür. Bu dönemin sinema açısından bir başka gelişmesi de sinemaya karşı alternatiflerin videokaset teknolojisi ile artması olmuştur. Video cihazlarının sayılarının artması, sinemacıların video piyasası için film üretmeye başlamalarına yol açmıştır.[336] Bu durumda çekilen film sayısı artmış olsa da her film video kayıtları yapıldıktan sonra sinema salonlarında gösterime girmemiştir. Videokasetlerin evde izlenebilme özelliği sinema salonlarına giden seyirci sayısının düşüşünde önemli bir etken olmuştur. Videokaset seyrinin yaygınlaşmasına ek olarak televizyonun da yaygınlaşma ivmesini devam ettirip günlük hayatın bir parçası olarak seyircilerin hayatında sabit bir yer edinmesi, sinema seyircisinin eve kapanma eğiliminin ardındaki bir başka neden olarak gösterilebilir. Bu bağlamda, vizyon filmi,

[334] Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi** (Ankara: İmge Kitabevi, 2003), 20-28.
[335] Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları**, c. 1 (Ankara: Kitle Yayınları, 1995), 48.
[336] Abisel, **age**, 115-118.

video kaset filmleri ve televizyon programları gibi seçeneğin çok olduğu durumda seyircinin beklentilerinin değiştiği de dikkate değer bir noktadır.

Estetik yönden görselliğin önemi artmakla birlikte, 1960'ların melodram kalıplarından sıyrılan, güncel meselelere gerçekçi bir şekilde yaklaşmaya çabalayarak aile, kadın, tüketim, iletişimsizlik gibi konuları işleyen çalışmalar yapılmıştır. Sinemada yeni bir kimlik anlayışı olarak adlandırılabilecek bu çalışmalar aynı zamanda bir mesaj iletme amacı da taşımaktadır. Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Mine* (1981), *Kadının Adı Yok* (1988) filmleri şehirli kadın olgusu üzerinde dururken, Başar Sabuncu'nun *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989), Erden Kıral'ın *Av Zamanı* (1988) gibi filmleri 12 Eylül dönemini ele alarak siyasal ve toplumsal problemler üzerinde duran örnekler olmuştur.

3.2.1. Ertem Eğilmez Ekolü ve Adile Naşit

Ertem Eğilmez'in hem yönetmen hem de yapımcı olarak Türk sinemasında önemli bir yeri vardır. Kendine özgü bir sinema dili geliştirmesi, bir ekol haline gelerek onun izinden gidecek yönetmenlere ilham kaynağı olması, bir araya getirdiği kadrosundaki oyuncuları seyirciyle tanıştırıp popülerleştirmesi ve kariyeri boyunca ürettiği filmlerin çeşitlilik içermesi Eğilmez'i başarılı bir sinema sanatçısı yapan nedenlerin başında sayılabilir.[337] Eğilmez'in etkisinin sinemayla sınırlı kalmadığını vurgulayan Cem Pekman, *Bizimkiler, İkinci Bahar, Süper Baba, Ekmek Teknesi* gibi yerli televizyon dizileriyle televizyona taşındığını ve bu etkinin günümüze kadar devam ettiğini "Eğilmez'in "talebeleri", halen günümüz sinema ve televizyonunda etkinliklerini yönlendiriciliklerini sürdürmektedirler"[338] diye ifade etmiştir. Ertem Eğilmez'i Türk sinemasında bir ekol haline getirecek başarısındaki en büyük neden belki de hitap ettiği kitlenin gerçekliğini iyi bir şekilde analiz edebilmesinde ve nabzını tuttuğu seyirciye kendisiyle ilişkilendirebileceği değer yargılarına dünya görüşüne dair unsurlar sunabilmesinde yatmaktadır.[339] 1970'lerde ve 1980'lerde seyirci sıkıntısı yaşayan sinema sektöründe düzenli ürün verebilmiş ve gişe başarısı elde edebilmiş olmasında da seyirci beklentilerini okuyup analiz edebilmesinin payı

[337] Yavuz Pekman, "Karagöz'den İnek Şaban'a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri", **Filim Bir Adam Ertem Eğilmez**, yay. haz. Cem Pekman, 1. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010): 164-207.
[338] Cem Pekman, "Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez", **Filim Bir Adam Ertem Eğilmez**, yay. haz. Cem Pekman, 1. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010): 1-67.
[339] Pekman, Yavuz, **Filim**, 165.

büyüktür. Bu dönemde ürettiği geniş kadrolu aile filmleri Eğilmez'in bu analizinin ürünüdür. Hakan Aytekin ve İrfan Eroğlu aile filmleriyle yakaladığı başarının nedenini şu şekilde açıklamıştır:

> "Yeşilçam'ın 1970'li yıllarda içine sürüklendiği seks furyası döneminde genel sinema izleyicisini yakalayabilecek filmler üretebilmesi, senaryolarının koşulları doğru tahlil eden diyalektik bir zemine oturmasıyla mümkün olabilmiştir. Eğilmez, toplumsal değişimin sancıları ve sonuçlarının en etkileyici biçimde açığa çıkacağı 'arena'nın 'aile' olacağının ciddi bir biçimde bilincindedir. En kolay ve pratik biçimde kendi aile yapısından hareket eden ve bu mefhumu çok iyi 'bilen', hayatı ve değişimin yönünü 'gözlem'leyen, giderek çetinleşen koşullarda toplumsal/bireysel travmanın şiddetini en aza indirgeyecek popülerleştirilebilir noktaların neler olabileceğini 'sezen' bir sinemacı olarak, Eğilmez'in çok izlenen filmler yapabilmesinde en önemli etkenlerden biri, sinemada üretiminin 'aile'ye dönük olmasıdır."[340]

Bu aile filmleriyle birlikte Ertem Eğilmez aynı zamanda, tek ya da iki başrol oyuncusunu ön plana çıkaran yıldız sisteminden farklı olarak kalabalık oyuncu kadrolarıyla kendi oyuncularını yetiştirmiş ve ekip çalışmasını ön plana çıkartmıştır.[341] Türk sinemasına Kemal Sunal ve Şener Şen gibi yıldız sisteminin klasik yıldızlarının dışında kalan yeni yıldızlar kazandıran Ertem Eğilmez, aynı zamanda Adile Naşit ve Münir Özkul başta olmak üzere Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Perran Kutman gibi tiyatro kökenli oyuncuların "yardımcı oyuncu" niteliğini aşacakları konumlara erişmelerini sağlayarak farklı yıldızlar olmalarına olanak tanımıştır.[342]

Sinemada yakaladığı başarıda Ertem Eğilmez'le çalışmasının çok büyük bir payı olduğunu ifade etmiş olan Adile Naşit, Ertem Eğilmez filmlerinin vazgeçilmez oyuncularından biridir. Yönetmenin başrol oyunculuğuna yeni bir yaklaşım getirdiği filmlerinde Adile Naşit, kendisi gibi tiyatrodan gelmiş oyuncularla çalışmış ve bu ortak paydanın sağladığı imkânla oyuncular birbirlerinin ritmini yakalayıp başarılı bir ekip çalışması yapmalarını sağlamıştır. Kamera arkasındaki başarılı ekip çalışması ise perdeye uyumlu, karakterlerin seyircilerin hafızalarında yer edecek kadar canlı bir şekilde hayat bulduğu filmler olarak yansımıştır. Çoğunluğu tiyatrocular dan oluşan bu kadrolarda Adile Naşit ile çalışmaları açısından Münir Özkul ayrıca önemli bir isimdir. Özkul da Adile Naşit gibi halk tiyatrosu geleneğinden yetişmiştir. Halk tiyatrosunun son temsilcilerinden İsmail Dümbüllü'nün öğrencisidir ve Dümbüllü, gelenek gereği "kavuğunu" Münir Özkul'a

---

[340] Hakan Aytekin, İrfan Eroğlu, "Ertem Eğilmez'in Sinema Perdesini Senaryo Penceresinden Aralamak", 1. bs. **Filim Bir Adam Ertem Eğilmez**, yay. haz. Cem Pekman, 1. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010): 67-117.
[341] Agâh Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, 1. bs. (İstanbul: Dünya Kitapları, 2005), 72-73.
[342] Pekman, Cem, **age**, 36.

devretmiş böylelikle Özkul'u halefi yapmıştır.[343] İsmail Dümbüllü aynı zamanda tuluat, ortaoyunu, meddah gibi türlerde, halk tiyatrosunda Adile Naşit'in babası Naşit Bey'in en büyük rakiplerinden biridir.[344] Her ikisi de halk tiyatrosunun hem en başarılı hem de son temsilcilerinden olan bu iki ustanın öğrencileri Adile Naşit ve Münir Özkul halk tiyatrosunun mirasları olarak Ertem Eğilmez filmlerinde çok başarılı bir takım haline gelmişlerdir. Bu başarıda elbette, Ertem Eğilmez'in filmlerinde halk sanatlarının çeşitli öğelerini kullanmasının da payı büyüktür. Böyle bir ortamda Adile Naşit ve Münir Özkul ikilisinin bir takım olarak çalışmaları daha da parlamaktadır. Adile Naşit de 1976 yılında *Ses* dergisine verdiği bir röportajda Ertem Eğilmez filmlerindeki ekip çalışmasına ve tiyatro geçmişine değinmiştir:

> "Uzun yıllar tiyatroda oynamamın, sinemada bana çok büyük faydaları oldu. Fakat asıl başarımı çevreme ve bilhassa birlikte çalıştığım yönetmen Ertem Eğilmez'e borçluyum. Bence bir oyuncunun asıl başarısını sağlayan en büyük faktörlerden biri rejidir. Şu anda Arzu Film'le mukavelem var. Birlikte oynadığım arkadaşlarla çok iyi anlaşıyoruz. Oynayacağımız filmin senaryosunu bir ekip halinde hazırlıyor ve olayı yaşadıktan sonra gerekli düzeltmeleri yapıp ondan sonra sinemaya uyarlıyoruz. Bu şekilde çalışmamız hem benim, hem de diğer arkadaşların sanat gücünü artırıyor ve başarılı olmamızı sağlıyor."[345]

Bunlara ek olarak, Ertem Eğilmez, filmleriyle genellikle toplumsal sorunları eleştirel olarak ön plana almamıştır fakat filmlerinde kullandığı güldürü öğeleriyle bu sorunlara gönderme yapmıştır. Diğer bir ifadeyle, güldürü öğeleri genellikle dönemin toplumsal konularıyla iç içe olmuş ve perdeye yansıtılan sorunlar bu sorunların eleştirileri olarak değil, mizah ya da hüznü pekiştirecek birer öğe olarak seyircinin karşısına çıkartılmıştır.[346]

Ertem Eğilmez filmlerinin popüler olmasının nedenlerinden birini de Yavuz Pekman, Eğilmez'in halk sanatının belli başlı özelliklerini koruyarak yeni bir formda filmlerinde kullanması olduğunu ileri sürmüştür.[347] Günlük sıkıntılardan uzaklaştırma amacı taşıması, seyirciyi eğlendirmenin temel aracının güldürü olması, içinden çıktığı toplumun gerçekliğinden yola çıkması, zengin-fakir, yöneten-yönetilen ikilikleri sunup bu ikiliklerde hitap ettiği halkın tarafını, yani dışlanan, ezilen kişinin tarafını tutması gibi halk sanatının özelliklerini barındırdığını ifade

---

[343] Uğur Durmaz, "Geleneksel Türk Tiyatrosunda 'Kavuk': Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu**", Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi**, c.4 s. 9 (2018): 13-47.
[344] Karaboğa, **age,** 86-87.
[345] "İşte Naşit'in Kızı Adile'nin Dünyası", **Ses Dergisi**, 1976.
[346] Evren, **age.**
[347] Pekman, Yavuz, **Filim**, 205.

eden Pekman, bunun sonucunda Ertem Eğilmez filmlerinde halk geleneğindeki Karagöz'e karşılık sinemada İnek Şaban'ın ortaya çıktığını belirtmiştir.[348]

Halk sanatı öğelerinin seyirci tepkisinden yoğun olarak beslenmesi, 1970'li ve 1980'li yılların sinemasının içinde bulunduğu ekonomik zorlukların yarattığı ticari kaygı ve Ertem Eğilmez'in seyirci isteklerine ve yönelimlerine önem vermesi gişe başarısı sağlayan filmlerin bir formül gibi örnek alınmasına sebep olmuştur. Bu durum *Hababam Sınıfı* ve *Gırgıriye* gibi filmlerin serilere dönüşmesine de olanak tanımıştır. Bu formülün sıklıkla uygulanması aynı zamanda kimi zaman oyuncuların da belli karakter özellikleriyle sınırlı kalmalarına sebep olmuştur. Adile Naşit'in, Ertem Eğilmez filmlerinde sıklıkla iyi kalpli, yufka yürekli, sevecen ve fedakâr anne rollerinde oynaması da bu durumun bir sonucudur. Bu anne rollerini inceleyen Sibel Öz, anne, teyze, hala gibi rollerin arzu nesnesi olmayan cinsiyetsiz roller olduğunu ve çoğunlukla çocukları ya da başkaları için fedakârlıklarda bulunan ve birey iradesi taşımayan karakter olduğu sonucuna ulaşmıştır.[349] Birey olma özelliği taşımayan bu karakterler ailenin içinde var olmuşlardır.

Adile Naşit'in Ertem Eğilmez ekolündeki konumu, Eğilmez'in yönettiği filmlerde rol almasa bile Ertem Eğilmez tarafından kurulan Arzu Film yapımlarıyla ve Kartal Tibet gibi Ertem Eğilmez'in izinden giden yönetmenlerin çalışmalarıyla değişmemiştir.

3.2.2. 1970 Sonrası Türk Sinemasında Adile Naşit

1970'ler, Türk sinemasında olduğu kadar Adile Naşit'in sinema kariyerinde de kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Ancak sinema sektörünün bir dar boğazı deneyimlediği bu dönem, Adile Naşit'in sinema alanında yıldızının yükseldiği ve istikrarlı bir şekilde film çevirmeye devam ettiği hatta yılda 14 filme ulaşan sayılarla kariyerinin en yoğun dönemi olmuştur.[350] Bu yoğunluk sebebiyle Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu'ndaki on iki yıllık en uzun soluklu tiyatro serüvenini sonlandırmak zorunda kalmıştır. 1971 ve 1972 yıllarında art arda rol aldığı *Beyoğlu Güzeli* ve *Sev Kardeşim* filmleriyle Ertem Eğilmez'le olan iş birliğine başlayan Adile Naşit'in, bu iş birliği, sinema kariyerini şekillendiren en önemli gelişme olmuştur. Ertem Eğilmez ekolü değerlendirilirken ele alındığı üzere başarılı ekip çalışmaları ve

[348] **age**, 173-178.
[349] Öz, **age**, 214-215.
[350] Agâh Özgüç, **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü** (Horizon International Yayıncılık, 2012).

Ertem Eğilmez'in sinema yaklaşımının desteğiyle canlandırdığı karakterleri tiyatro deneyimiyle besleyebilen Adile Naşit unutulmaz karakterlere hayat vermiştir.

Adile Naşit'in yufka yürekli ve neşeli Hafize Ana rolü bu unutulmaz rollerden en öne çıkanıdır. Ertem Eğilmez'in Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı eserinden uyarladığı *Hababam Sınıfı* filmi gişede sağladığı başarıyla[351] bir seriye dönüşmüş ve sinemadan uzaklaşan aileleri tekrar salonlara çekmeyi başarmıştır. İlk filmi 1975 yılında vizyona girmiş olan *Hababam Sınıfı* serisinin son filmi 1981 yılında çekilmiştir. Sinemada ekonomik sıkıntıların yaşandığı bu dönemde altı yıllık bir zaman diliminde altı film çevrilerek istikrarlı bir çizgi göstermiştir. Seri o kadar popüler olmuştur ki 1982 yılında müzikalinin sahneye konması planlanmıştır. Müzikalde Adile Naşit, Hafize Ana rolünü tekrarlamış fakat *Hababam Sınıfı*'nın müzikal olması basında şüpheyle karşılanmıştır. *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir yazıda müzikal, "Kitabını okuduk, sinemada ve TV'de seyrettik müzikale gerek var mıydı?"[352] sorusuyla sorgulanmış, yazıyı kaleme alan tarafından "yer yer kendini tekrarlasa da başarılı" bulunmuştur.

Atilla Dorsay, *Hababam Sınıfı*'nı "ticari başarı" olarak nitelendirirken bu başarıyı şu şekilde belirtmiştir:

> "Piyasanın tam bir bunalım içinde olduğu, hiçbir filmin, hiçbir 'star' oyuncunun sinemaları doldurmayı başaramadığı, filmcilerin kara kara düşünmekte olduğu, şirketlerin iflas, sinemaların kapanma söylentilerinin birbiri ardına yapıldığı bir dönemde, hem de mevsim sonuna rastlayan bir filmin Türk sinemasının şimdiye dek bildiği tüm hasılat rekorlarını altüst edişi, 11 sinemada ikinci haftaya girdikten sonra bunların üçünde üçüncü haftaya geçmesi… Hababam Sınıfı bu açılardan kuşkusuz bir 'ticari başarı'dır ve yalnız şirketine değil, piyasaya da 'moral aşısı' yapan bir olay olarak ele alınmaya değer…"[353]

Canlandırdığı anne rolleriyle ön plana çıkmaya devam ettiği *Bizim Aile* (1975), *Gülen Gözler* (1977) ve *Neşeli Günler* (1978) gibi Arzu Film yapımları aynı zamanda Münir Özkul ile takım oldukları filmler olarak öne çıkmaktadır. Bu filmlerde canlandırdığı rollerle de oyunculuğuyla dikkat çeken Adile Naşit, özellikle *Neşeli Günler*'deki turşuculuk yapan Saadet Hanım karakteriyle "jönlere gerek kalmaksızın filmi tek başına götüren lokomotif oyuncular"dan[354] sayılarak tiyatrodan sinemaya kazandırılan değer olarak nitelendirilmiştir.

---

[351] "Hababam Sınıfı", **Milliyet Gazetesi**, 04 Ocak 1981.
[352] "Kitabını Okuduk, Sinemada ve TV'de Seyrettik Müzikale Gerek Var mıydı?" , **Cumhuriyet Gazetesi**, 27 Nisan, 1982, 4.
[353] Atilla Dorsay, **Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar** (İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1989), 192.
[354] "Neşeli Günler", **Cumhuriyet Gazetesi**, 26 Ocak 1985, 4.

1974'te çekilen *Salak Milyoner*'de canlandırdığı Mesude karakteri ile 1975 yapımı *Ah Nerede* filminde canlandırdığı Huriye karakteri anne rolleri dışında canlandırdığı "evde kalmış", "dul", "hafif meşrep" ya da kadınsı özellikleriyle de öne çıkan sıradışı sayılabilecek rollerinden bazıları olmuştur.

Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolü dışında rol aldığı filmler de olan sanatçının bu kategoride en öne çıkan filmi şüphesiz 1975 yılında çekilen *İşte Hayat* filmidir. Filmin yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği bu filmde başrolleri Uğur Dündar ve Hülya Koçyiğit oynamıştır. Adile Naşit ise Koçyiğit'in karakterinin annesi Makbule rolündedir. Yine bir anne rolü oynasa da Makbule'de hırslı, çıkarları doğrultusunda hareket eden, zeki ve kurnaz bir karaktere hayat vermiştir. Aynı yıl bu rolüyle Altın Portakal Film Festivali'nde başrol Hülya Koçyiğit olmasına rağmen "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazanmıştır. Bu durumda, Makbule karakterinin filmin seyrinde önemli bir etkisi olması ile Adile Naşit'in oyunculuğuyla gösterdiği başarının payı öne çıkan nedenler olarak yorumlanabilir.

Sinema alanında Adile Naşit'in öne çıktığı bir başka nokta ise filmlerdeki dublaj uygulamasıdır. Sinemada dublaj iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunların ilki, yabancı filmlerin Türkiye'deki seyirci için Türkçeleştirilmesidir. Yabancı filmlerin seslendirmeciler tarafından Türkçe dublajlanmasının yanında ikinci olarak dublaj, Türk sinemasında aynı zamanda yerli filmlerde de başvurulan bir yöntemdir.[355] Nezih Erdoğan'ın Yeşilçam ve dublaj ilişkisini incelediği çalışmasında da belirttiği üzere dublaj, Yeşilçam'ın standart uygulamalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.[356] Sinema hem görsel hem de işitsel olarak seyircisine ulaşan bir alan olduğundan ses filmlerde anlatılan hikâyenin ve karakterlerin inşasında da görüntü kadar önemli bir rol oynamaktadır. İlk olarak Faruk Kenç'in yönettiği 1943 yapımı *Dertli Pınar* filmiyle yerli filmlerde dublaj uygulanmıştır.[357] Bülent Oran'ın aktardığına göre sesli çekim yapılacağı sırada teknik bir sorun yaşanmış ve sorun giderilene kadar çekim programının aksamaması için sessiz çekim ve ardından dublaj yapılması kararlaştırılmıştır. Böylelikle filmin çekimleri daha kolay ve ekonomik

[355] Kırel, **age**, 105.
[356] Nezih Erdoğan, "Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**, ed. Deniz Bayrakdar (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003): 107-124.
[357] Coşkun, **age**, 24-25.

olmuştur.[358] Dublaj uygulamasının yaygınlaşması bu örnekteki teknik soruna dayandırılmasa da bu örnek 1960'lardan itibaren hızla büyüyen sinema sektörü için daha kolay ve ekonomik bir yolun varlığını göstermede önemli bir yere sahiptir. Nezih Erdoğan bu durumu, vergi oranlarının düşmesi, köyden kente göçle birlikte seyirci sayısının artışıyla büyüyen talep karşısında yapımcıların hazırlıksız yakalanmaları ve bu sebeple yapımcıların yapım sürecini hızlandıracak, maliyeti düşürecek çekim yöntemlerine, özellikle dublaja yönelmeleri olarak açıklamaktadır.[359]

Adile Naşit'i bu alanda farklı kılan ise sanatçının filmlerinde kendi canlandırdığı karakterleri seslendiren sınırlı sayıdaki sanatçılardan biri olmasıdır. Yeşilçam'ın dublaj uygulamasıyla ilgili olarak oyuncuların nadiren kendilerini seslendirdiğini belirten Erdoğan, yapımcıların seslendirme sanatçıları olarak diksiyonu iyi olan tiyatro oyuncularından faydalandığını, Cüneyt Arkın, Öztürk Serengil ve Türkan Şoray gibi ünlü oyuncuların karakterlerinin birden fazla seslendirme sanatçısı tarafından seslendirilğini vurgulamıştır.[360] Dublaj yönetimi kendilerini seslendirmeyen oyuncular için aynı zamanda filmdeki karakterlerin inşası yönünden beden (görüntü) ve ses açısından bir ikilik oluşmasına neden olmuştur. Bu noktada Münir Özkul, Kemal Sunal gibi filmlerde kendisini seslendiren Adile Naşit seyirci karşısında yalnız görüntüsüyle değil sesiyle de var olmuştur. Karakterlerin sesle inşa edilmesi noktasında sesin ne denli önemli olduğunun bir örneği olarak Adile Naşit'in *Hababam Sınıfı* filmlerinde canlandırdığı Hafize Ana karakteri gösterilebilir. Her ne kadar kahkahası ve gülüşü farklı filmlerde sıkça karşımıza çıksa da Adile Naşit'in kahkahası Hafize ana karakteriyle özdeşleşmiş ve bu karakterin oluşmasında olduğu kadar akıllarda kalmasında da önemli bir rol oynamıştır. Bu noktada, Adile Naşit'in sinemada sesiyle de var olabilmesinde sanatçının tiyatro geçmişinin etkisini de vurgulamak yerinde olacaktır. Yıllarını tiyatro sahnesinde geçiren Adile Naşit yaptığı taklitler, üstlendiği şivelerin zenginliğine ek olarak tiyatro sahnesindeki canlı performanslar sebebiyle sesinin hâkimiyetinde de ustalaşmıştır. Tiyatro seyircisine ulaşmak için kullandığı sesini Yeşilçam'da ve daha sonra televizyonda da

[358] Bülent Oran, "Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, ed. Süleyman Murat Dinçer (Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996): 277-291.
[359] Erdoğan, **age,** 111.
[360] **age**, 107-113.

kullanmaya devam etmiş ve bir sanatçı olarak Adile Naşit adını oyunculuğuyla olduğu kadar sesiyle de bütünleştirmiştir.

1980'lerin başında sağlığı bozulmaya başlayan Adile Naşit, çalışmaya ara vermemiş aksine çok yoğun bir tempoda birçok alanda ve birçok rolde seyirci karşısına çıkmıştır. Bu dönemde televizyona da atılarak hem televizyon projelerini hem de sinema çalışmalarını bir arada yürütmüştür. Ertem Eğilmez ve Kartal Tibet yapımlarında rol almaya devam eden sanatçı *Gırgıriye* (1981) , *Gırgıriyede Şenlik Var* (1981) ve *Gırgıriyede Büyük Seçim* (1984) filmlerinden oluşan Gırgıriye serisi ve Kemal Sunal'ın Şaban tiplemesinin bazı toplumsal durumları alaya aldığı *Şabancık* (1981), *Şabaniye* (1984), *Şaban Pabucu Yarım* (1985) gibi filmlerde rol almıştır. Bu serilerin ve komedi filmlerinin dışında *Hisseli Harikalar Kumpanyası* (1980), *Şen Sazın Bülbülleri* (1982) ve *Neşe-i Muhabbet* (1982) müzikallerinde de sahne almıştır. Özel hayatında da çeşitli gelişmelerin yaşandığı bu dönemde, eşi Ziya Keskiner 1982 yılında hayatını kaybetmiştir. Yaklaşık bir yıl sonra Cemal İnce ile evlenen Adile Naşit 1987'deki vefatına kadar Cemal İnce ile evli kalmıştır.

Sinema kariyerine yetmişten fazla film sığdıran Adile Naşit'in bu alanda yakaladığı başarıda tiyatro geçmişinin payı büyüktür. Her ne kadar Arzu film yapımlarında görülebileceği gibi ticari endişeler sebebiyle belli özellikler sergileyen karakterlerle sınırlı kaldığı filmler filmografisinde önemli bir yer tutsa da hem bu karakterlerle oyunculuğunu gösterip "lokomotif" oyuncularından olabileceğini göstermiş hem de bu kalıplardan sıyrılma şansı elde ettiği zamanlarda oyunculuk anlamında yelpazesinin ne kadar geniş olabileceğini kanıtlamıştır. Ertem Eğilmez'in vizyonuyla şekillenen ve kendisi gibi tiyatro sanatçılarıyla çalıştığı filmlerle halk tiyatrosu öğelerini sinemaya taşıyan oyunculardan olmuştur.

Sibel Öz'ün "kabul edilmiş ölçütlerin dışında var olmak, sistem dışı olmasa da gri bölgede durmak, alternatif yaşamak ve yaratmak, 'başka olmak' " olarak tanımladığı anti-yıldız[361] kavramıyla nitelendirdiği Adile Naşit sinema sektörünün standart yıldız konumunun dışında kalmıştır. Yıldız sisteminin gerektirdiği fiziksel güzellik standartlarının dışında olması,[362] her zaman yardımcı rollerde oynaması ve rol aldığı birçok filmde canlandırdığı karakterlerin belli kalıplarda olması gibi sinema sektörünün kendisine uygun gördüğü alanda kalan Adile Naşit, bu alanda kendi

[361] Öz, **age**, 193.
[362] "Çirkin Kompleksli Bir İnsanım" **Ses Dergisi**, s.15, 13 Eylül 1980, 22-23.

farkını göstererek seyircinin ilgisini çekmiş, popülerleşmiş ve alternatif bir yıldız olarak konumlanmıştır.

4. ADİLE NAŞİT VE TELEVİZYON

1943 yılından itibaren tiyatro kariyerine onlarca oyun ve yüzlerce temsil sığdırmış olan Adile Naşit, sinema oyunculuğu serüveninde ise 70'i aşkın filmle seyirci karşısına çıkmıştır. 1970'li yıllarda tiyatroya ara vermesiyle sinema filmlerindeki çalışmalarına ağırlık veren sanatçının, 1970'lerin başından itibaren Türkiye'de evlere giren ve kültür hayatının önemli bir parçası haline gelen televizyon ile yollarının kesişmesi yine bu dönemde gerçekleşmiştir. Tiyatro ve sinemanın ardından televizyon projelerinde de çalışmış olmasıyla Adile Naşit neredeyse her mecrada sanatıyla seyirciye ulaşabilmeyi başarmıştır. Bu yönüyle, farklı mecralardan farklı seyirci kitlelerine hitap edilmiş ve içinde yetiştiği geleneksel sanatlar ile modern yaklaşımları bir araya getirebilmiştir. Ulaştığı seyirci kitlesi genişledikçe ünü de artan sanatçı, sinema filmlerinin televizyonda tekrar yayınlanması ve daha sonra çıkan videokaset ve DVD teknolojileri sayesinde kendisini tiyatro sahnesinde veya filmlerinin vizyona girdiği tarihlerde beyazperdede izleme imkânı olmayan yeni kuşak seyirciler de edinmiştir. Günümüzde hâlâ televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmleri, defalarca yayınlanmalarına rağmen hala reyting listelerinin üst sıralarında yer almakta ve popülerliğini korumaktadır.[363]

Yalnız sinema filmlerinin televizyonda tekrar yayınlanmasıyla değil, televizyon için üretilmiş dizi ve programlarda da birçok öncü projede çalışan Adile Naşit'in televizyon serüvenini daha iyi anlayabilmek için televizyonun Türkiye'deki geçmişine bakmakta yarar vardır.

4.1. Televizyon'un Türkiye'deki Gelişimi

Türkiye'nin televizyon ile tanışması diğer dünya ülkeleriyle kıyaslandığında daha geç bir dönemde gerçekleşmiştir. ABD'de 1927 yılından itibaren ilk yayın denemeleri yapılan televizyon 1930'ların sonundan itibaren çeşitli spor müsabakalarının yayınlanabileceği teknik yeterliliğe ulaşmıştır.[364] Türkiye'de ise

[363] Pekman, Cem, **Filim,** vii.
[364] Unsal Oskay, **Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon** (Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1971), 17.

televizyon yayını çalışmalarına 1950'lerde başlanmıştır. Türkiye'de bu çalışmaları yürüten kurum İstanbul Teknik Üniversitesi olmuştur. Elektrik Fakültesi Laboratuvarları'nda eğitim amaçlı yayın denemeleri yapılmış ve sürdürülen çalışmalar 1971'de resmen sonlanana kadar Türk televizyon yayıncılığı için önemli bir birikim sağlamıştır. Deneme yayınlarının yürütüldüğü 1960'ların başında televizyon tüm dünyada parlak bir dönem yaşarken Türkiye'de televizyon yayınının hayata geçirilip geçirilmemesi konusu hala belirsizliğini korumaktaydı. Bu belirsizliğe neden olan en önemli unsurun ekonomik kaygılar olduğu söylenebilir. Türkiye için yeni bir teknoloji olan televizyonun gerektireceği teknik donanımın maliyetinin fazla olması televizyon yayınını gerçekleştirmek için atılacak adımları geciktirmiştir. *I. Beş Yıllık Kalkınma Planı*'na konu olan bu durum "eğitim ve ulusal bütünlüğün sağlanması konusunda etkili bir araç olan" radyoların yaygınlaştırılma hedefinden bahsedilmiş, bu hedefe ulaşılana kadar televizyonun masraflı olduğu gerekçesiyle rafa kaldırılmasına karar verilmiştir.[365] 1968-1972 yıllarını içine alan *II. Beş Yıllık Kalkınma Planı* hazırlanırken ise televizyon tekrar gündeme gelmiştir. Daha önce radyo konusunda konan hedefe yakınlık incelendiğinde gelişme yeterli görülmüş ve televizyon yayını için gerekli adımların atılmasına karar verilmiştir. Yine bu plan gündeminde, televizyonun işlevi üzerinde durulmuş ve televizyonun bir eğitim aracı olarak ele alınacağı ifade edilmiştir. Toplumsal değişimleri yönlendirebileceği ve hızlandırabileceği fikriyle öğretmen ve okul sayısının az olduğu daha az gelişmiş bölgelerde kurs yayınlarıyla bu eğitim işlevinin ele alınacağı belirtilmiştir. Ayrıca bu plana göre çalışmalara 1970 yılında başlanması ve ülke genelinde milli bir televizyon ağının kurulması için 3 döneme ayrılan 15 yıllık bir süre hedeflenmiştir. Hedeflenen süreyi garantileyebilmek ve alınması planlanan reklamlarla oluşan masrafların düşürülebileceği görüşüyle televizyon çalışmalarına büyük şehirlerden başlamaya karar verilmiştir.[366] Televizyon yayınına dair gerekli onay verildikten sonra bu kitle iletişim aracının Türkiye'deki taşıyıcı aktörü TRT olmuştur. Kurum, televizyon yayınının yapılıp yapılmayacağının belirsizliğini koruduğu bir dönemde, 1964'te Türkiye Radyo Televizyon Kurumu adıyla

[365] "I. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1963-1968)", T.C. Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığı, http://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2018/11/Birinci-Be%C5%9F-Y%C4%B1ll%C4%B1k-Kalk%C4%B1nma-Plan%C4%B1-1963-1967%E2%80%8B.pdf [18.05.2020].
[366] "II. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1968-1972)", T.C. Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığı, http://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2018/11/%C4%B0kinci-Be%C5%9F-Y%C4%B1ll%C4%B1k-Kalk%C4%B1nma-Plan%C4%B1-1968-1972%E2%80%8B.pdf [18.05.2020].

kurulmuştur. Devlet adına düzenli olarak radyo ve televizyon yayınlarını gerçekleştirme yetkisi verilen TRT özerk tüzel bir kişiliğe sahiptir. Bu statü, 1972 yılında yapılan bir değişiklikle tarafsız bir kamu iktisadi kuruluşuna dönüşmüştür.[367] TRT, Türkiye'nin ilk televizyon yayınını 1968 yılında Ankara'da gerçekleştirmiştir. İlk zamanlarında Ankara ile sınırlı olan televizyon yayını 1971'de İzmir ve 1972'de İstanbul'a ulaşmış ve bu tarihlerden itibaren ülke geneline yayılması hızlanmıştır. Yayına başladığı dönemde yayınlar haftada 3 gün gerçekleşirken, 1974 yılında bu durum haftanın her günü olarak değişmiştir. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün cenazesi, Kıbrıs Barış Harekâtı gibi güncel siyasi olayları ekrana taşımasının dışında, Eurovision Şarkı Yarışması, su altı belgeseli, 23 Nisan Çocuk Şenliği gibi kültürel yayınlar da yaparak seyircinin ilgisini çekmeye başlamıştır. 1990'larda özel televizyon kanallarının kurulmaya başlanmasına kadar televizyon yayını devletin tekelinde kalmıştır. 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbenin ilk olarak radyoda duyurulmasının ardından Kenan Evren'in hem radyoda hem de televizyonda darbeyle ilgili açıklama yapması televizyonun Türkiye'de katettiği yol açısından sembolik bir öneme sahiptir. Cumhuriyet'in ilanından bu yana tüm ulusa ulaşma ve uygar topluluk olarak eğitme aracı radyo olarak görülmüş ve kullanılmışken artık kitlelere ulaşma ve sağladığı görsellikle hem ikna etme hem de ilgi çekme yönünden kayda değer bir etkisi olan televizyon kendisini ispat etmiştir. Televizyonun yaygınlaşması ve yayınlanan programların çeşitliliği aynı zamanda bu yeni kitle iletişim aracının bir eğlence aracı olarak görülmesinin de önünü açmıştır. Ülkede yaşanan ekonomik bunalımların yarattığı maddi kaygılar ailelerin sinema veya tiyatroya harcama yapmak yerine evde kalıp televizyonu tercih etmelerine sebep olmuştur. Vizyona giren filmlerin seyirci zevkine hitap etmemesi durumunda da televizyon alternatif olarak görülmüştür. Özellikle 1975'ten sonra artan müstehcen filmlerin bu durumda payı büyüktür. Bir eğlence aracı olarak televizyonun tercih edilebilirliğini arttıran bir diğer neden ise 1970'ler ve 1980'ler boyunca yaşanan sağ-sol kutuplaşmasının yarattığı gerginliğin silahlı şiddete evrilmesinin sonucu olarak duyulan can güvenliği endişesidir. Hal böyle olunca seyirci evlerinin güvenli ortamlarında kalıp televizyonun sunduklarını tercih eder olmuştur.

[367] "Tarihçe", TRT, https://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx [18.05.2020].

4.2. Televizyon Ekranlarında Adile Naşit

Adile Naşit'in televizyon için hazırlanmış bir programda televizyon ekranlarına ilk çıkışı 1970'lerin başında gerçekleşmiştir. Ramazan ayı için hazırlanan programda Gazanfer Özcan ile *Teraviden Sonra* adlı iki bölümlük bir skeçle ekranlara gelmiştir.[368] 1972 yılında hazırlanan bu programla Ortaoyunu, Meddah, Pişekâr-Kavuklu, Karagöz-Hacivat ve Kanto temsilleriyle geleneksel oyun türlerinin canlandırılması amaçlanmıştır.[369]

Adile Naşit dışında bu programda yine Adile Naşit gibi tiyatro oyunculuklarıyla tanınan İsmail Dümbüllü, Münir Özkul, Gülriz Sururi, Vasfi Rıza Zobu, Gazanfer Özcan ve Nisa Serezli gibi sanatçılar yer almıştır. Hazırlanan programın içeriği ve kadrosu da dikkate alındığında, Adile Naşit'in televizyondaki, televizyon için hazırlanmış bir programla ilk kez seyirci karşısına çıkması, halk tiyatrosu geleneğinin temsilcisi kimliğiyle gerçekleşmiştir. Bu yönden Adile Naşit, geleneksel sanatları yeni ve modern bir kültür alanı olan televizyona taşıyan kadronun bir parçası olmuştur. 1972 yılını takiben hazırlanan Ramazan programlarında Adile Naşit vazgeçilmez sanatçılardan biri halini almıştır ve her yıl farklı türlerle seyirci karşısına çıkmıştır. Örneğin bir başka programda ağabeyi Selim Naşit ile çocukluklarında anneleri Amelya Hanım ve dayıları Niko tarafından icra edilen *Öğrenip Pür-fend Oldum* düettosunu sergilemişlerdir.[370]

Öne çıkan bir başka örnek ise 1975 yılında 9. bölümünü üstlendiği *Meddah* programı olmuştur.[371] Adile Naşit'in birden fazla ve birbirinden yaş, cinsiyet gibi özellikler açısından farklı karakterleri canlandırdığı bu programı öne çıkaran, Adile Naşit'in programın açılışını yaparken sarf ettiği sözler olmuştur. Adile Naşit programı şu şekilde açmıştır:

> "Sevgili televizyon seyircileri [...] Selçuk Kaskan geçenlerde 'Adileciğim sana bir meddah yazdım oynar mısın?' dedi. Ben de 'Aman Selçuk Ağabeyciğim kadından meddah olur mu?' dediğim zaman 'Kadından astronot oluyor da neden meddah olmasın?' demesin mi? 'Sen niye oynamayacaksın?' dedi. Eksik olmasın bana kuvvet verdiler. [...] ben de elimin hamuruyla

[368] "Ramazan 72", **Milliyet Gazetesi**, 02 Ekim 1972, 3.
[369] **age**, 3.
[370] Bu performansın tarihine ve hangi program kapsamında yapıldığına dair bilgi bulunamamıştır. "Adile Naşit ve Selim Naşit Özcan'dan Düetto", TRT Arşiv, https://www.trtarsiv.com/ozel-video/en-yeniler/adile-nasit-ve-selim-nasit-ozcandan-duetto-1965680 [05.06.2020].
[371] "Adile Naşit Meddah ile Ekrana Geliyor", **Milliyet Gazetesi**, 28 Ağustos 1975, 6.

erkek işine karıştım, bakalım beğenecek misiniz? Müsaade edin elimdeki hamuru sileyim de bunu eski bir erkek Meddah usulü ve tekerlemesiyle işe başlayalım."[372]

Meddah programıyla sanatçı, halk tiyatrosu geleneğine ait bir türü modern bir platforma taşımakla kalmamış bu türün alışılagelmiş cinsiyet bariyerini de yıkmıştır. Yukarıda verilen alıntıda Adile Naşit'in aktardığı diyaloğun ne kadarının gerçek ne kadarının kurgu olduğu tartışılır. Bu diyaloğun kurgu olma ihtimali sebebiyle Adile Naşit'in kadın meddah olgusuna program öncesinde nasıl yaklaştığı belirsizliğini korusa da bu programda yer alması aslında Selçuk Kaskan üzerinden verilen olumlu yaklaşımı benimsediğini göstermektedir. Öte yandan Naşit'in aktardığı bu diyaloğun seyirci için Adile Naşit üzerinden bariyer yıkıcı etki bırakmasının beklendiği sonucuna ulaşılabilir.

1975 yılında rol aldığı bir başka program ise Haldun Dormen'in hazırladığı *Unutulanlar* programı olmuştur. Sanatçı bu defa babası Naşit Bey'in hayatından kesitler sunan ve kendi aile hayatına ışık tutan "Naşit" adlı bölümde seyirci karşısına çıkmıştır. Naşit Bey'i Erol Günaydın'ın canlandırdığı bölümde Adile Naşit, annesi Amelya Hanım'a hayat vermiş, ağabeyi Selim Naşit ise dedeleri Kemani Yorgo Efendi'yi canlandırmıştır.[373]

1981 yılına gelindiğinde ise Adile Naşit'in aile filmleriyle edindiği "anne" imajını pekiştirecek ve ona "Masalcı Teyze" ismini kazandıracak olan *Uykudan Önce* programına başlamıştır.[374] Yapımcılığını ve sunuculuğunu Ergün Uçucu'nun üstlendiği ve 1979 yılında yayınlanmaya başlayan *Uykudan Önce* programının sunuculuğunu 1981 yılında Adile Naşit devralmıştır. Türk televizyonculuk tarihinde çocuklara yönelik yapılan çocuk programlarından en öne çıkan örneklerinden biri olan bu program bu dönemde çok popüler olmuştur. Adile Naşit'in çocuklara masal ve öyküler anlattığı bu program sayesinde sanatçı çocuklar tarafından "Masalcı Teyze" olarak anılmaya ve tanınmaya başlamıştır. Seyircilerine "kuzucuklarım" diye seslenen Naşit bu programda aynı zamanda kendisine mektup gönderen çocuklara isimleriyle seslenip yazdıkları mektuplara cevaben öğütler ve iyi dileklerini de iletmekteydi. Her bir bölümde, çocuklara, masal anlatmadan önce veya anlattıktan sonra, aralarında o an gerçekleşmekte olan bir diyalog varmışçasına seslenen Naşit,

[372] Daha önce TRT Arşiv'den ulaşılmış olam "Meddah" programına, bu tezin düzenlendiği Mayıs 2020 tarihinde aynı platformdan ulaşılamamıştır. Çeşitli video sağlayıcı platformlardan bölümlerine ulaşmak mümkündür. Alternatif kaynak: "Adile Naşit / Meddah" YouTube https://www.youtube.com/watch?v=h6M5nnYBLKU [08.06.2020].
[373] "Erol Günaydın Televizyonda Naşit Bey Oldu", **Milliyet Gazetesi**, 12 Ocak 1975, 13, 16.
[374] "Uykudan Önce'nin Sunucuları Değişti", **Milliyet Gazetesi**, 17 Ekim 1980.

bu yolla çocukların dikkatlerini üzerinde toplayarak onları, seyircisi olan çocukların deneyimleyebilecekleri durumlar için teşvik etmiş veya başarıları için tebrik etmiştir.

Uykudan Önce programının yapımcılarından Canan Meray'ın verdiği bir röportaja[375] göre ekran karşısındaki çocuklara seslenip diyalog kurmak programın senaryosunda yoktur. Adile Naşit'in çekim sırasında kendisinin eklediği ve yapımcıları şaşırttığı kadar seyircilerden olumlu tepkiler alan bu konsept, program boyunca kullanılmaya devam etmiştir. Adile Naşit'in programa kattığı bu konsept, sanatçının etkileşime geçebileceği başka bir oyuncu olmamasına getirdiği bir çözüm olarak yorumlanabilir. Bunun dışında, tiyatronun geleneksel türlerinden ortaoyunu, tuluat gibi formlarının doğaçlamaya açık, seyircisiyle ilişki kuran daha interaktif yapıda olduğu ve Adile Naşit'in de babasının bu türlerin ustalarından olması ve kendisinin de başarılı bir tiyatro sanatçısı olması sebebiyle bu geleneksel türlere hâkim olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının *Uykudan Önce* programında bu diyalog kurma girişimini çocuklarla yani seyircisi ile ekran üzerinden bu şekilde bir ilişki kurmayı amaçlaması sebebiyle uygun gördüğü sonucuna ulaşılabilir. Dolayısıyla, sanatçının tiyatro sahnesinde seyirci ile kurulan ilişkinin bir benzerini ekran üzerinden çocuklarla kurmaya çalışması, onların seyirci olarak görülmüş, duyulmuş ve takdir edilmiş hissetmelerini sağlamaya çalışması olarak da yorumlanabilir.

Programın aldığı büyük ilgiye rağmen 20 Aralık 1981 tarihli bir habere göre *Uykudan Önce* bazı ebeveynler tarafından eleştirilmiştir.[376] Yaptığı açıklamada Naşit, eleştirilerin kaynağının her mektup gönderen çocuğun ismini programda anamaması ve masal anlatması dışında çocuklarla tek taraflı sohbet etmesi olduğunu belirtmiştir. Bu eleştirilere cevaben günde ortalama 800-1000 mektup aldığını ve her çocuğun ismine programda değinmenin imkânsız olduğunu belirtmiştir. Çocuklarla konuşması noktasında ise bunu yavanlığı önlemek, bir sıcaklık inşa ederek masala geçişi kolaylaştırmak amacıyla yaptığını ifade etmiştir. Bu eleştirilere yanıt verirken ayrıca yayınlanan her bir bölümün metninin TRT'nin denetiminden geçtiğini vurgulamış ve programı yapma amacının iyi niyetli olduğunu da ekleyerek erken yaşta kaybettiği oğlunun anısına hürmeten yaptığını belirtmiştir. Televizyon kariyeri açısından *Uykudan Önce* programını sunma kararını almasında sanatçının çocuk

[375] "Adile Naşit'ten Uykudan Önce", YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=7CrNhuUa3dQ [10.06.2020].
[376] "Uykudan Önce Hakkında Şikâyet Var! Masalcı Teyze de Kararsız", **Hürriyet Gazetesi**, 20 Aralık 1981, 13.

sevgisi ve oğlunun kaybının acısı ışığında duygusal sebeplerin payının büyük olduğu yorumu yapılabilir.[377]

Bu dönemde sanatçı aynı zamanda sanata yaptığı katkılardan dolayı Altın Kelebek Ödülleri'nin ilk onur ödülünün sahibi olmuştur. 1985'te kazandığı bu ödülü ertesi yıl tekrar kazanan Adile Naşit aynı zamanda 1982 yılında tüm zamanların en iyi annesi seçilmiştir. Yılın annesi seçimlerinin 1956 yılında Zübeyda Hanım'ın yılın annesi seçilmesiyle başlamasının ardından çeşitli özellikleriyle öne çıkan anneler çeşitli parti, sendika ve dernek gibi kurumlar tarafından yılın annesi seçilmiştir. Adile Naşit de tiyatro, sinema ve televizyonda hayat verdiği anne karakterleriyle bu unvanı almaya hak kazanmıştır.[378] Bu ödüller de Adile Naşit'in "anne" imajını pekiştirmiştir.

Televizyondaki bir başka çalışması ise 1980 yapımı *Annem Annem* dizisi olmuştur. TRT'de yayınlanan dizi 6 bölümden oluşmuş, yönetmenliğini ise Adile Naşit'in birçok filmde birlikte çalıştığı Kartal Tibet yapmıştır. Dizide Adile Naşit'e, Güngör Bayrak, Halil Ergün, Suna Pekuysal, Erol Amaç gibi sanatçılar eşlik etmiştir.

1984 yılında ise Uğur Dündar'ın sunduğu *İşte Hayatınız* adlı programa konuk edilen Adile Naşit'in hayatı ele alınmıştır.[379] Bu programda kariyeri boyunca gerek tiyatroda gerek sinemada birlikte çalıştığı Gülriz Sururi, Gazanfer Özcan, Kartal Tibet, Münir Özkul, Perran Kutman ve hem meslektaşı hem ağabeyi olan Selim Naşit Özcan, Adile Naşit'e dair anılarını paylaşmış ve nasıl bir oyuncu, çalışma arkadaşı ve dost olduğundan bahsetmişlerdir.

Adile Naşit'in televizyondaki bir diğer önemli çalışması ise *Kuruntu Ailesi* dizisiyle gerçekleşmiştir. Ülkemizde sitcom türünün ilk örneklerinden sayılabilecek dizi yayın hayatına 1984 yılında TRT'de başlamıştır. 1989'da sona eren dizi 1994-1996 yıllarında TRT'de *Hüsnü Bey Amca* ve 1997-1998 TGRT'de *Bizim Kuruntu Ailesi* adıyla tekrar canlandırılmış ve son kez 2000-2002 yıllarında TRT'de ekrana gelmiştir. Hüsnü Kuruntu adlı karakter ve ailesinin yaşamını ele alan dizide Hüsnü karakterinin yanlış anlamalarından doğan karmaşanın yarattığı gülünç durumlar

[377] "Masalcı Teyze'nin Yaşamı Ekranda", **Milliyet Gazetesi,** 8 Kasım 1984, 4. "Uykudan Önce'nin benim için anlamı çok büyüktür. Ben bu programla bir anda milyonların Adile Teyze'si oldum. Programın yayını bittikten sonra bile küçük izleyicilerimden gelen mektupların ardı arkası kesilmedi. Mektuplarla gelen armağanlarla evimde bir 'Uykudan Önce' köşesi bile yaptım."
[378] "Türkiye'nin Anneleri" **Milliyet Gazetesi**, 10 Mayıs 1998, 9.
[379] "Masalcı Teyze'nin Yaşamı Ekranda", **Milliyet Gazetesi**, 8 Kasım 1984, 4.

sahnelenmiştir. Dizinin başrollerinde, Adile Naşit'in uzun yıllar birlikte çalıştığı Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü oynamış ve onlara Zihni Göktay, Selahattin Taşdöğen, Oya Küçümen gibi sanatçılar eşlik etmiştir. Dizinin ilk bölümlerinde rol alan Adile Naşit, dizide oynadığı dönemde kanserle mücadelesine devam etmekteydi. 1987 yılında bu mücadeleyi kaybedip vefat ettiğini, Kuruntu Ailesi'ne dair özel bir yayın hazırlayan dizi kadrosu, yayının hemen öncesinde öğrendiklerinde bu özel yayının programını değiştirip yayını Adile Naşit'e adamışlardır.[380] Bu son televizyon projesiyle Adile Naşit, tiyatroda başladığı ve sinemada devam ettirdiği oyunculuk yeteneğini televizyon ekranlarına da taşımıştır.

Adile Naşit'in televizyon alanındaki çalışmalarında da görüleceği üzere, sanatçı bu mecrada yalnız bir oyuncu olarak yer almamış, aynı zamanda anlatıcı kimliğiyle de televizyon seyircisinin karşısına çıkmıştır. *Uykudan Önce* adlı çocuk programıyla, oynadığı tiyatro oyunları ve sinema filmlerinin hedef seyirci kitlesinin dışında kalabilecek olan yaş grubuna ulaşmıştır. Bu anlatıcı kimliği aynı zamanda, son derece modern olan televizyondan seyirciye ulaşsa ve bir kadın olarak meddah rolünü üstlenmesiyle türün cinsiyet bariyerini yıksa da *Meddah* gibi programlarla halk tiyatrosunun anlatı özelliklerini taşımakta ve Adile Naşit'i halk tiyatrosunun kendi dönemindeki bir temsilcisi haline getirmektedir. Televizyon gibi daha modern bir kültür alanı içine geleneksel sanat türleri ve yöntemlerinin dâhil edilmesi ve Adile Naşit'in bu uygulamaların bir parçası olması, halk geleneğinden yetişmiş fakat pek çok farklı türde rol almış ve tiyatro, sinema ve televizyon gibi birçok farklı kültür alanında kendisine yer edinmiş bir sanatçı olan Adile Naşit'in, içinde yetiştiği sanatsal sentez yapısının bir temsilcisi olmasının dışında, bu sentezi geliştiren ve şekillendiren bir usta haline de getirmiştir.

[380] "Adile Naşit Ölüm Haberi 11 Aralık 1987", YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=IEzMOdkgd2g [10.06.2020].

5. SONUÇ

Sanatçı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Adile Naşit, henüz küçük yaşlardayken tuluat ustası babası Naşit Bey ve kanto sanatçısı annesi Amelya Hanım sayesinde tiyatroyla tanışmış ve yaşamı sanatla iç içe olmuştur. Babası ve annesinden aldığı sanat mirası, Osmanlı Devleti'nin özellikle son yüzyılında Batı etkisinde değişen ve dönüşen kültür alanının tiyatrosu olmuştur. Bu tiyatro da Naşit Bey'in pratiğinde, Batı tiyatrosunun metin, mekân ve kostüm öğelerini geleneksel halk tiyatrosunun seyirciyle ilişki kurma, doğaçlama ve güldürü öğeleriyle birleştiren tuluat tiyatrosu olarak cisimlenmiştir. Amelya Hanım da kanto ve düettolarla halk tiyatrosunun müzikal yönünü tamamlamıştır. Adile Naşit'in hayatının ilk dönemlerinin ailesinin hem çalışma hem de yaşam alanı olan Millet Tiyatrosu'nda geçmesi hem tiyatroya olan ilgisini arttırmış hem de ailesini gözlemlemek nice tiyatrocu olmak isteyen kişinin yakalayamayacağı bir fırsat yaratmıştır. Aynı zamanda bu ortam, Adile Naşit'in çocukluğundan itibaren sanat camiasının içinde olmasına olanak tanımıştır.

Babasının ölümünün ardından ailenin yüklendiği borçlar ve karşılaştıkları ekonomik zorluklar Adile Naşit'in eğitimini yarım bırakmasına ve ailesine finansal destek sağlayabilmek için bir atölyede çalışmasına sebep olmuştur. Bu noktada, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Çocuk Bölümü'nde çalışma fırsatı elde etmesi bir dönüm noktası olmuş ve tiyatro ile başlayan ve şekillenen oyunculuğunun ilk kurumsal adımı olmuştur. Ailesi sayesinde içinde yetiştiği halk tiyatrosu geleneği ile Şehir Tiyatroları'nın Batı tarzı tiyatro çalışmaları, Adile Naşit'in geleneksel tiyatro ile modern tiyatronun birlikte var olduğu tiyatro alanında bir oyuncu olarak yetişmesini sağlamıştır. Şehir Tiyatroları'nın ardından Büyük Skeç Topluluğu olarak da anılan Aziz Basmacı ve Vahi Öz ile yaptığı tiyatro çalışmaları, Muammer Karaca Tiyatro Topluluğu, Naşit Tiyatrosu ve Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatro Topluluğu, oyunculuk anlamında birikimini kullanabildiği ve incelenen oyun değerlendirmelerinden anlaşıldığı üzere kendi farkını ortaya koyabildiği topluluklar olmuştur. Ayrıca dâhil olduğu topluluklar Adile Naşit için birer okul olmaya devam

etmiş ve sanatçı kendi farkını gösterdiği gibi oyunculuğunu çalışma arkadaşları ve seyirci ile kurduğu ilişki sayesinde zenginleştirmeye devam etmiştir. Bu bağlamda, tiyatro alanı değişen siyasi, ekonomik ve toplumsal koşullar altında sabit kalmadığı gibi Adile Naşit'in tiyatroya ve oyunculuğa yaklaşımı da sabit kalmamıştır.

Adile Naşit'in bugün tanıdığımız sanatçı Adile Naşit haline gelmesinde ailesinin sanatsal geçmişi ile içinde yetiştiği ve daha sonra sanatçı kimliğiyle aktif olarak bir parçası olduğu kendi döneminin sanatsal gerçekliğinin oluşturduğu sentezin belirleyici bir rol oynadığı hipotezinden yola çıkan bu tez çalışmasında, halk tiyatrosu geleneğinden yetişmiş Adile Naşit'in modern tiyatroya geçişteki yeri sorgulanmış ve sanatçının kariyeri Türkiye'deki sanat hayatındaki özel konumu açısından ele alınmıştır. Hem Osmanlı Devleti hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel hayatı üzerinden izlediğimiz Adile Naşit ve ailesinin hayat hikâyesi, tiyatro anlamında geleneksel halk tiyatrosundan modern Batı tiyatrosuna kayışın seyrini göstermektedir. Aynı anda aynı alanda var olmaya çalışan bu iki farklı tiyatro kaynağı kimi zaman birbirini dışlama eğilimi gösterdikleri gibi kimi zaman uzlaşmacı bir eğilimle aynı alanda var olabilmişlerdir. Bu ilişki de bir dönüşüm ve sentezin önünü açmıştır. Adile Naşit de bu sentez yapının bir temsilcisi olmuştur ve bu sentez yapının sunduğu koşullar bir sanatçı olarak kendisine özel bir konum yaratmasına olanak tanımıştır.

Ailesinin sanat geçmişi ile hem ailesinin hem kendisinin yaşadıkları dönemde yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimlerin etkilediği kültür alanı, Adile Naşit'in içinde bulunduğu sentez yapının temel taşlarını oluşturmuştur. Sanatçının yetişmesinde önemli bir rol oynayan bu sentez aynı zamanda, Adile Naşit'in erken yaşlardan itibaren içinde bulunduğu sanat camiasında yüzleştiği sorunlara yönelik tepkiler vermesinde ya da sanatını icra etme şekli açısından yönünü belirlemede önemli bir etken olmuştur. Bununla birlikte, Adile Naşit'i diğer sanatçılardan farklı kılan bu birikime sahip olmasının yanında Adile Naşit'in bu sanat mirasına kattıkları da dikkate değer bir başka noktadır. Sanatçının bu katkıları özellikle sinema ve televizyon alanında yaptığı çalışmalar ve bu çalışmaların kültür alanındaki yeri açısından ele alınarak vurgulanmıştır.

Sanatı tiyatro alanı ile sınırlı kalmayan Adile Naşit, sanatını sinema ve televizyon gibi farklı mecralarda da icra etmiştir. Tiyatro birikimi gerek oynadığı sinema filmlerini gerekse kamera karşısına geçtiği televizyon programlarını beslemiş ve

üstlendiği hemen hemen her rolün başarılı ve unutulmaz olmasını sağlamada önemli bir etmen olmuştur. Sinema ve televizyondaki çalışmaları, 1960'lar ve 1970'lerden itibaren yeni birer kültür ve sanat alanı sunan bu mecralarda tiyatro seyircisi dışında farklı kitlelere de ulaşabilmesini sağlamıştır. Dönemin gelişmeleri ve sinema ile televizyonun ulaşılabilirliğindeki değişim Adile Naşit'in popülaritesini ve ününü arttırmıştır. Bu bağlamda incelendiğinde de tiyatro birikiminde gözlemlediğimiz geleneksel ve modernin sentezi, sinema ve televizyon çalışmalarıyla da bu kez farklı sanat alanlarının arasındaki ilişkinin ışığında Adile Naşit'in oyunculuğunda vücut bulmuştur. Adile Naşit canlandırdığı karakterlerle sanatını icra ettiği tüm alanlarda oyunculuk yönünden yelpazesinin ne denli geniş olduğunu göstermiş, tiyatro topluluğu kurarak sağladığı oyun sahneleme sorumluluğuyla yönetici ve televizyonda anlatıcı olarak ekrana çıkmasıyla anlatıcı kimliğiyle sanatçı olarak varlığının oyunculukla sınırlı olmadığını kanıtlamıştır.

Adile Naşit, 11 Aralık 1987'de hayatını kaybedene kadar hem tiyatro hem sinema hem de televizyon çalışmalarına devam etmiştir. Sanatına tutku boyutunda bağlı olan sanatçı hissettiklerini ve tutkusunun boyutunu şu sözlerle özetlemektedir:

> "Beni sevenlerin beni alkışlayanların gücü ile yaşıyorum... [...] Sahneye çıktığımda 'Kurban olsun Adile teyzeniz' diyorum ve bu cümleme kıyamet kopuyor ya... İnan bana; bu sözü o kadar candan, o kadar ciğerden söylüyorum ki, eğer bu canım kurban olacaksa onlara, olsun gitsin... Son nefesimi vereceksem, beni sevenler için vereyim..."[381]

Bugün milyonlarca insan tarafından tanınan ve çalışmaları severek izlenilmeye devam eden Adile Naşit, kırk yılı aşan sanat hayatıyla Türkiye'nin kültür hayatında tiyatro, sinema ve televizyon alanında adını unutulmaz sanatçılar arasına yerleştirmiştir. Bu başarısında, içinde yetiştiği sanat birikimini kendi sanatına yansıtabilmesi, bu birikimin kendi sanatına kattıklarını farklı alanlara da uygulamaya koyabilmesi yatmaktadır. Sanatıyla geleneksel-modern ayrımının ötesine geçerek birbirinden farklı özellikler taşıyan farklı sanat ve kültür alanlarından insanlara ulaşması ve bu alanların her birinde kendisine yer edinmesi sanatını başarıyla icra ettiğini göstermektedir.

[381] Erakalın, **age**, 50.

KAYNAKÇA

"…Ve Herşeye Rağmen Oyun Devam Etmeli". **Milliyet Gazetesi**. 20 Nisan 1967.

"1961 Anayasası". Türkiye Cumhuriyeti Anayasa Mahkemesi. https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1961-anayasasi/ [18.03.2020].

"1969-1970 Sezonunda Türk Tiyatrosu". **Milliyet Gazetesi**. 5 Temmuz 1970.

"1969-1970 Sezonunda Türk Tiyatrosu". **Milliyet Gazetesi.** 5 Temmuz 1970. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=1969-1970%20SEzonunda%20T%C3%BCrk%20Tiyatrosu&isAdv=false [13.12.2019].

"7 Tiyatro Sanatçısı Dün İstifa Etti". **Milliyet Gazetesi.** 22 Şubat 1963.

"Adile Naşit / Meddah". YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=h6M5nnYBLKU [08.06.2020].

"Adile Naşit Meddah ile Ekrana Geliyor". **Milliyet Gazetesi**. 28 Ağustos 1975.

"Adile Naşit Ölüm Haberi 11 Aralık 1987" . YouTube https://www.youtube.com/watch?v=IEzMOdkgd2g [10.06.2020].

"Adile Naşit Yine Ekranda." **Milliyet Gazetesi**. 28 Eylül 1981.

"Adile Naşit'ten Uykudan Önce". YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7CrNhuUa3dQ [10.06.2020].

"Adile Teyze Öldü". **Milliyet Gazetesi.** 12 Aralık 1987.

"Adile Teyze'ye Son Görev". **Milliyet Gazetesi.** 14 Aralık 1987.

"Ahmet Naşit Özcan Keskiner Ölüm İlanı". **Milliyet Gazetesi**. 16 Haziran 1966.

"Aktör Naşid'in Karısı Öldü". **Milliyet Gazetesi**. 4 Şubat 1967.

"Ankarada Devlet Tiyatrosu bu akşam açılıyor". **Cumhuriyet Gazetesi**. 2 Nisan 1949.

"Bu Çocuk Ölüme Mahkûm Fakat Kurtarmak Sizin Elinizde". **Milliyet Gazetesi**. 9 Mart 1966.

"Büyük Skeç Topluluğu". **Cumhuriyet Gazetesi**. 8, 9, 10 Haziran 1950.

"Cibali Karakolu". **Karaca Tiyatro Dergisi**. (1953): 3.

"Çirkin Kompleksli Bir İnsanım". **Ses Dergisi**. 13 Eylül 1980.

"Çocuk Piyesi Değişirken". **Türk Tiyatrosu**. s. 178 (1945): 16.

"Çocuk Tiyatroları". **Darülbedayi**. s. 8 (1930): 7.

"Çocuklar İçin Hem Öğüt Hem Masal Var". **Milliyet Gazetesi.** 21 Ekim 1981.

"Darülbedayi'den Şehir Tiyatrolarına". İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Tiyatroları. Hakkımızda. https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/SitePage/index/kurumsal-MTA2 [12.06.2020].

"Devlet Tiyatrosu Kanunu". **Cumhuriyet Gazetesi**, 8 Haziran 1949.

"Devlet Tiyatrosu Kuruluyor". **Cumhuriyet Gazetesi**. 29 Şubat 1936.

"Eleştirmeciler Kimleri Beğeniyor?". **Oyun Aylık Tiyatro Dergisi**. s.2.

"Genco Erkal'a Sorular". **Oyun Aylık Tiyatro Dergisi**. s.7 (1964): 9.

"Gençlere Duyuru". **Türk Tiyatrosu**. s.180 (1945): 4.

"Hababam Sınıfı". **Milliyet Gazetesi**. 04 Ocak 1981.

"Halk Sanatkârı Naşit". **Türk Tiyatrosu**. s. 88 (1938): 2.

"Herşeyden Biraz". **Türk Tiyatrosu**. s. 178 (1945): 16.

"I. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1963-1968)". T.C. Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığı. http://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2018/11/Birinci-Be%C5%9F-Y%C4%B1ll%C4%B1k-Kalk%C4%B1nma-Plan%C4%B1-1963-1967%E2%80%8B.pdf [18.05.2020].

"II. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1968-1972)". T.C. Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığı. http://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2018/11/%C4%B0kinci-Be%C5%9F-Y%C4%B1ll%C4%B1k-Kalk%C4%B1nma-Plan%C4%B1-1968-1972%E2%80%8B.pdf [18.05.2020].

"İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı". T.C. Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığı. http://www.sbb.gov.tr/kalkinma-planlari/ [08.04.2020].

"İşte Naşit'in Kızı Adile'nin Dünyası". **Ses Dergisi**. 1976.

"Kahkaha Dolu Aile". **Milliyet Gazetesi.** 26 Ocak 1985.

"Kitabını okuduk, sinemada ve TV'de seyrettik müzikale gerek var mıydı?". **Cumhuriyet Gazetesi**. 27 Nisan 1982.

"Kuruluş Amacı". Devlet Tiyatroları. http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/kurumsal/9002?a=kurulus-amaci [18.03.2020].

"Masalcı Teyze'nin Yaşamı Ekranda". **Milliyet Gazetesi**. 8 Kasım 1984.

"Memişin Rüyası". **Türk Tiyatrosu**. s.182, 182/E (1945): 16.

"Neşeli Günler". **Cumhuriyet Gazetesi**. 26 Ocak 1985.

"Niçin Bu Dergiyi Çıkarıyoruz?", **Darülbedayi.** s. 1 (1930): 1 .

"Okuyucularımıza". **Darülbedayi**. s. 20 (1931): 7.

"Ramazan 72". **Milliyet Gazetesi.** 02 Ekim 1972.

"Renk Gazetesi Özel Ödülleri, Zeki Müren ve Adile Naşit". **Milliyet Gazetesi Renk Eki.** 4 Şubat 1985.

"Tarihçe". Devlet Tiyatroları. http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/kurumsal/9003?a=tarihce [18.03.2020].

"Tarihçe". TRT. https://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx [18.05.2020].

"Türkiye'nin Anneleri". **Milliyet Gazetesi**. 10 Mayıs 1998.

"Uykudan Önce Hakkında Şikâyet Var!". **Hürriyet Gazetesi**. 20 Aralık 1981.

"Uykudan Önce'nin Sunucuları Değişti". **Milliyet Gazetesi.** 17 Ekim 1980.

"Uykudan Önce'yi Adile Naşit Tek Başına Sunacak". **Milliyet Gazetesi.** 14 Kasım 1980.

"Ünlü Aktörün Oğlu Dedesini, Kızı da Annesini Oynuyor. Erol Günaydın Televizyonda Naşit Bey Oldu". **Milliyet Gazetesi.** 12 Ocak 1975.

"Üsküdar'ın Karşısında Galata". **Cumhuriyet Gazetesi**. 09 Kasım 1969.

"Yeşilçam'ın Yeni Platosu". **Ses Dergisi.** 20 Aralık 1975.

"Yine Gazanfer". **Milliyet Gazetesi**. 23 Ekim 1964.

Abisel, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Yazılar.** 1. bs. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005.

Adıvar, Halide Edip. "Komedi Cinsleri ve Muammer Karaca". **Akşam Gazetesi**. 31 Mart 1949.

Ahmad, Feroz. **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**. 1. bs. çev. Sedat Cem Karadeli. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006.

Akad, Ömer Lütfi. **Aydınlıkla Karanlık Arasında**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

Akdemir, Gamze. "Hep Mimliydik". **Cumhuriyet Gazetesi**. 12 Ağustos 2019.

Akı, Niyazi. **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967).** 1. bs. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1968.

And, Metin. **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**. 1. bs. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.

_____. **50 Yılın Türk Tiyatrosu**. 2. bs. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

_____. **Atatürk ve Tiyatro**. 1. bs. Ankara: Devlet Tiyatroları Yayınları, 1983.

_____. **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

_____. **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**. 3. bs. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

_____. **Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

_____. **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: 1839-1908**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

_____. **Türk Tiyatro Tarihi**. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

_____. **Türk Tiyatrosunun Evreleri**. 1. bs. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.

Andak Selmi. "Gazanfer Özcan Yeni Bir Oyuna Başladı: Aşk Memuru". **Cumhuriyet Gazetesi**. 23 Ocak 1967.

_____. "Naşit Tiyatrosu'nu Ankara'da Kızı ve Oğlu Kurdular". **Cumhuriyet Gazetesi**. 14 Ağustos 1961.

_____. "Naşit Tiyatrosu – Oraloğlu'lar". **Cumhuriyet Gazetesi**. 24 Kasım 1961.

_____. "Çocuk Tiyatromuz Altı Yaşını Bitirdi". **Türk Tiyatrosu.** s. 130 (1941): 5-6.

Arcan, İ. Galip. "Ferah Senesi". **Perde ve Sahne.** s.1 (1941): 4-5.

Arkin, E. "Çocuk Tiyatrosu ve Onun Seyircileri", **Türk Tiyatrosu.** s. 64 (1935): 1-2.

Arpad, Burhan. **Direklerarası: Türk Tiyatrosundan Hikâyeler.** 2. bs. İstanbul: May Yayınları, 1974.

Arrighi, Giovanni, Terence K. Hopkins, Immanuel Wallerstein, **Sistem Karşıtı Hareketler**. 3. bs. çev. C. Kanat, B. Somay, S. Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Arslan, Sibel Öz. Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sistemi ve Bir Anti-yıldız Olarak Adile Naşit, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri. c. 1. Ankara: Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1961.

Ay, Lütfi. "Muammer Karaca ve Tiyatrosu". **Milliyet Gazetesi**. 06 Ocak 1965.

Ayangil, Ruhi. "Kanto". **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. c. 4. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı ortak yayını, 1994: 419-421.

Ayça, Engin. **Şu Sinema Dedikleri.** İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2016.

Ayral, Necdet Mahfi. "1946/947 Sezonunun Çocuk Tiyatrosu Başlarken". **Türk Tiyatrosu**. s.193 (1946): 7.

Balcı, Dilara. **Yeşilçam'da Öteki Olmak**. İstanbul: Kolektif Kitap, 2013.

Başkaya, Fikret. **Yeni Paradigmayı Oluşturmak: Kapitalizmden Çıkmanın Gerekliliği ve Aciliyeti,** 1. bs. İstanbul: Yordam Kitap, 2018.

Belge, Murat. "İstanbul'da Kanto". **Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi**. c. 7. İstanbul: İBB Kültür A.Ş., 2015: 23-25.

Biret, İsmail. **Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları.** 1. bs. İstanbul: Doğan Kitap, 2005.

Birsel, Salah. **Kahveler Kitabı**. 6. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.

Boratav, Korkut. **Türkiye İktisat Tarihi.** 7. bs. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2003.

Coşkun, Esin. **Türk Sinemasında Akım Araştırması.** 1. bs. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009.

Çavdar, Tevfik. "Demokrat Parti". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c. 8. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 2060-2075.

Çeçen, Anıl. **Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1992.

Çetiner, Yılmaz. "Büyük Naşit ve Adile Naşit'ten Anılar". **Milliyet Gazetesi**. 21 Aralık 1987.

Demirci, Erdem Ünal. **Türkiye'de Tiyatronun Siyasal Rolü (1850-1950).** 1. bs. İstanbul: Federe Yayınları, 2010.

Dorsay, Atilla. **Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1989.

Durmaz, Uğur, “Geleneksel Türk Tiyatrosunda "Kavuk": Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu”. **Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi.** c. 4. s. 9. 2018: 13-47.

Dündar, Uğur. “İşte Hayatınız”. www.trtarsiv.com/ozel-video/yesilcamin-eskimeyen-yuzleri/selim-nasit-ozcan-ve-adile-nasitin-cocukluk-anilari-115358 [7.12.2019].

Erakalın, Ülkü. **Direklerarası’nın Son Direkleri.** 1. bs. İstanbul: Arıtan Yayınevi, 1999.

Erdoğan Nezih. “Yeşilçam’da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. ed. Deniz Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2003: 107-124.

Erkoç, Gülayşe. “Çok Partili Dönemde Tiyatro ve Kimlik Arayışı”. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi.** s.12 (1995): 17-25.

Ertuğrul, Muhsin. **Benden Sonra Tufan Olmasın.** 2. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

Erus, Zeynep Çetin. **Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri**. İstanbul: Es Yayınları, 2015.

Esler, Suzan. “Babam Naşit”. İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50667/001526448006.pdf?sequence=1&isAllowed=y [17.04.2020].

Evren, Burçak. “Ertem Eğilmez Olayı”. **Yeni Ortam Gazetesi**. 26 Nisan 1974.

_____. “İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular”. **Gelişim Sinema Dergisi.** s. 2, 1984.

Fehim, Ahmet. **Sahnede Elli Sene**. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık, 2002.

Gökmen, Mustafa. **Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları.** 1. bs. Denetim Ajans, 1989.

Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.** İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 1992.

Güngör, Salahaddin. “Meşekkat ve Macera Dolu 35 San’at Yılı Nasıl Geçti?”. **Cumhuriyet Gazetesi.** 12 Mart 1938.

Gürzap, Can. **Perde Arkasından Devlet Tiyatrosu Gerçeği**. 1. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.

Hiçyılmaz, Ergun. **İstanbul Geceleri ve Kantolar**. 1. bs. İstanbul: Sabah Kitapları, 1999.

Hobsbawm, Eric J.. **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991: Aşırılıklar Çağı.** 9. bs. çev. Yavuz Alogan Everest Yayınları, 2015.

Hür, Ayşe. "Özcan, Naşit". **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. c. 6. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı ortak yayını, 1994: 202.

İleri, Selim "Adile Naşit İçin". Hürriyet Gazetesi, Pazar Eki. 1987, 4-5. İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, Belge No: 001526426006, http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50659/001526426006.pdf?sequence=1&isAllowed=y [17.04.2020].

İpçeken. "20 Senelik Tiyatro". **Darülbedayi.** s. 57 (1935): 1.

Karaboğa, Kerem. **Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I**. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Karaca, Muammer. "Hasbühal". **Karaca Tiyatro Dergisi**. (1963): 3.

Karacabey, Süreyya. "Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu". **Tiyatro Araştırmaları Dergisi.** s.12 (1995): 01-10.

Karadağ, Nurhan. **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951).** 1. Bs. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988.

Karagül, Cansu. **Alternatif Tiyatrolar.** 1. bs. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2015.

Kırel, Serpil. **Kültürel Çalışmalar ve Sinema.** 2. bs. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012.

Koçak, Dilek Özhan. **19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu**, İstanbul: Parşömen Yayınları, 2011.

Konur, Tahsin. **Devlet-Tiyatro İlişkisi** 1. bs. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.

Kurtuluş, Hilmi. **Türk Tiyatrosu.** 1. bs. İstanbul: Toker Yayınları, 1974.

Lüleci, Yalçın. "Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası". **Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi.** s. 31 (2018): 222-248.

Makal, Oğuz. **Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı.** 1. bs. İzmir: Marş Matbaası, 1987.

Nuhrat, Sezi. "Bir Zamanlar 'Tiyatroya Gidelim' Değil, 'Naşit'e Gidelim' Denirdi". 26 Nisan 1983, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, Belge No: 001526430006. http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50573/001526430006.pdf?sequence=1&isAllowed=y [12.03.2020].

Nutku, Özdemir. **Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na.** 1. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

_____. **Darülbedayi'nin Elli Yılı.** Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1969.

Onaran, Âlim Şerif. **Türk Sineması I. Cilt.** 1. bs. Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

_____. **Türk Sineması II. Cilt.** 1. bs. Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

Oral, Ünver. **Radyo-Sinema-TV ve Gelenek Tiyatromuz**. 1. bs. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık, 2015.

Oran Bülent. "Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema". **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. ed. Süleyman Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996: 277-291.

Oskay, Unsal. **Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon.** 1. bs. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1971.

Ozansoy, Halid Fahri. "Muammer Karaca Tiyatrosu'nda Şeyhin Encamı". **Havadis Gazetesi**. 18 Ağustos 1952.

Ozansoy, Halit Fahri. **Eski İstanbul Ramazanları**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1968.

Öz, Sibel. **Oyuncu Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit**. 1.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.

Özbek, Meral. "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği". **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. yay. haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 168-187.

Özen, Emrah. "Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi.". **İletişim: Araştırmaları Dergisi**. c.1. s.1. 2009: 13-47.

Özgüç, Agâh. **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**. İstanbul: Horizon İnternational Yayınları, 2014.

_____. **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**. 1. bs. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.

_____. **Türlerle Türk Sineması.** 1. bs. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005.

Özön, Nijat. **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları.** c. 1, 2. 1. bs. Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

_____. **Sinema El Kitabı**. 1. bs. İstanbul: Elif Yayınları, 1964.

_____. **Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi.** 1. bs. İstanbul: Hil Yayınları, 1985.

_____. **Türk Sinema Tarihi.** 1. bs. İstanbul: Artist Yayınları, 1962.

_____. **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**. 1. bs. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

Öztürk, Ali. "Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Sansür (1960-1970 Dönemi)". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Pekman, Cem. **Filim Bir Adam Ertem Eğilmez**. 1. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

_____. “Türk Sinemasında Arabesk”. **Hayal Perdesi Sinema Dergisi**. s. 33. 2013: 38.

Pekman, Yavuz. **Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**. c.2 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2011.

Rey, Ekrem Reşit. “Muammer Karaca ve Tiyatrosu”. **Akşam Gazetesi.** 3 Şubat 1948.

_____.. “Tiyatro Simaları: Muammer Karaca”. **Akşam Gazetesi**. 21 Mart 1950.

Safa, Peyami. ”Karaca İçin Ne Dediler?”. **Karaca Tiyatro Dergisi**. 1968-69.

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi.** 3. bs. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

Sedes, Selami. “Halkın Çok Sevdiği San’atkar Naşid’in Jübilesi Münasebetile”. **Türk Tiyatrosu.** s.88 (1938): 7.

“Selim Naşit ve Adile Naşit Düettosu”. TRT Arşiv. https://www.trtarsiv.com/ozel-video/en-yeniler/adile-nasit-ve-selim-nasit-ozcandan-duetto-1965680 [05.06.2020].

Sevengil, Refik Ahmet. **Tanzimat Tiyatrosu**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.

_____. **Türk Tiyatrosu Tarihi.** 1. bs. İstanbul: ALFA Yayınları, 2015.

Solelli, Sezai. “Kahkahaları Kulaklarımızı Çınlatırken, Gözyaşları İçimize Akan: Adile Naşit”. **TV'de Yedi Gün Dergisi**. 5 Temmuz 1976.

Söylemez, Nalan. Portre: Adile Naşit. 29 Aralık 2002, http://yenifilm.net/2002/12/portre-adile-nasit/ [17.04.2020].

Suner, Levent. “Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumlaşması”. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi.** s.12 (1995): 11-16.

Şener, Sevda. **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.

_____. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970).** 1. Bs. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971.

_____. “Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı”. **Cumhuriyetin 50. Yıldönümünü Anma Kitabı.** Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974.

_____. **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu.** 2. bs. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2011.

Taner, Haldun. “Naşid Bey”. Direklerarası Ramazan Takvimi. **Milliyet Gazetesi**. 16 Temmuz 1980.

_____. “Sait Faik’e Göre Naşid”. Direklerarası Ramazan Takvimi. **Milliyet Gazetesi.** 22 Temmuz 1980.

Tanör, Bülent. “Siyasal Tarih (1980-1995)”, **Türkiye Tarihi** c. 5 yay. haz. Bülent Tanör, Korkut Boratav, Sina Akşin. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000: 27-163.

Topuzlu, Cemil. **80 Yıllık Hatıralarım**. İstanbul: 1951 (Aktaran Ertuğrul, Muhsin. Benden Sonra Tufan Olmasın, 2. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007).

Tuncer, Muammer. “Evlat Acısı”. **Ses Dergisi**. 20 Eylül 1975.

Tunçay, Mete. “Siyasal Gelişmenin Evreleri”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.** c. 7. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: 1966-1990.

Ulunay. “Muammer ve Jorj Feydo”. **Milliyet Gazetesi.** 30 Mayıs 1956.

_____.“Gazanfer Özcan Topluluğu”. Milliyet Gazetesi. 21 Kasım 1963.

Uslu, Mehmet Fatih. **Çatışma ve Müzakere Osmanlı’da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat.** 1.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Yağız, Nebat. **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı 1950-1975 Dönemi.** 1. bs. İstanbul: İşaret Yayınları, 2009.

Yiğit, Melih. Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosu Dergisinin İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Kurumsallaşmasındaki Rolü (1930-1950), Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Yüksel, Ayşegül. **Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola.** 1. bs. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2011.

Zobu, Rıza Vasfi, **O Günden Bu Güne: Anılar**. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1977.

_____. **Uzun Hikâyenin Sonu.** Omaş Yayınları, 1990.

_____. **Hayat Mecmuası**. s.1, 2 (1961).

Zürcher, Erik Jan. **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**. 7. bs. çev. Yasemin Saner Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

EKLER

Ek 1. Adile Naşit'in Rol Aldığı Tiyatro Oyunları Dizini[382]

İstanbul Şehir Tiyatroları

Her Şeyden Biraz (1944) Rolü: Figüran

Memişin Rüyası (1945) Rolü: 3. Köylü Kızı

Büyük Skeç Topluluğu

Alo Fidan Oğlu (Müzikli Skeç)

Muammer Karaca Tiyatrosu

Platin Palas

Fuar Yıldızı

Cibali Karakolu (Komedi) - Rolü: Nazire

Masif İskemle (Komedi) - Rolü: Nazmiye Hopdedik

Medar-ı İftihar

Cam Kırıkları (Sırça Kümes)

Etnan Bey Duymasın – Rolü: Necla

Muhteşem Serseri

Müsteşar Bey – Rolü: Mannik

Milli İhtikar Anonim Şirketi

Papazlar Trafiği – Rolü: Miss Barry

Yaman Şey

Cümbüş Palas

Tevziat – Rolü: Belma

[382] Bu dizini oluştururken Türk Tiyatrosu ve Karaca Tiyatro Dergileri, gazetelerde yayınlanmış oyun ilanları ve değerlendirmeleri ile Nalan Söylemez'in "Portre: Adile Naşit" adlı yazısından faydalanılmıştır. Nalan Söylemez, Portre: Adile Naşit, http://yenifilm.net/2002/12/portre-adile-nasit/ [17.04.2020].

Naşit Tiyatrosu

Ahududu (Komedi)

Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğu Temsilleri

Mum Söndü (Komedi) Rolü: Sülükçü lakaplı sokaklarda sülük satan bir erkek çocuğu

Ceza Kanunu (Komedi) Rolü: Kaynana

Fırıldak (Komedi)

Ben Çağırmadım (Komedi) Rolü: Ruhlardan haber getiren, ispirtizmacı Madam

Bebek Davası (Komedi) Rolü: Kaynana

Armatör (Komedi) Rolü: Hapishanedeki kadın

Muhteşem Serseri (Komedi) Rolü: Köylü kadın

Yenerbahçe Kulübü (Komedi) Rolü: Köylü

İpekçi Merhum (Komedi) Rolü: 2. Kadın

Kocamın Nişanlısı (Komedi) Rolü: Gönül Ülkü'nün hapishane arkadaşı tiyatro oyuncusu bir kadın.

Hacamat Niyazi (Komedi) Rolü: Geleneklere bağlı hanımefendi tiplemesinde anne

Evdeki Pazar (Komedi)

Sülüman Bacanak (Komedi) Rolü: Baldız

Yabancı Olduk Şimdi (Komedi)

Aşk Memuru (Komedi)

Deli (Komedi)

Ayrılmaksa Maksadın (Komedi) Rolü: Letafet

Gene mi Para (Komedi)

Bir Kilo Namus (Komedi) Rolü: Dadı

Kız Kuruları (Komedi)

Aşk Çorbası (Komedi)

Milyonluk Valiz (Komedi) Rolü: Anne, Karadenizli zengin bir fabrikatörün karısı

Üsküdarın Karşısında Galata (Komedi) Rolü: Çingene

Çocuklarımın Babası (Komedi)

Yanlış Hesap

Kürkçü Dükkanı (Komedi)

Onlar Ermiş Muradına (Komedi) Rolü: Kaynana

Karım Gene Doğurdu (Komedi)

Koca Eşşek (Komedi) Rolü: Anne

Beş Milyona Kim Ölmez (Komedi)

Nerden Nereye (Komedi)

Hanımlar Terzihanesi (Komedi)

Maymun Gözünü Açtı (Komedi)

Görünmez Kaza (Komedi)

Oh Olsun (Komedi)

Karımla Evlenir misiniz? (Komedi)

Yeşilçam'da Bir Kral (Komedi)

Azrail'in Eceli (Komedi)

Baba ve Gorilleri

Saygısızın Biri

Olmaz Benli

Yalancının Mumu

Üvey Babam

Tuzak

İsmail Anan Seni Çağırıyor

Karışık İş Kimse Durduramaz

Kiralık Daire

Kuyruksuz Yalan

Canım Cennette

Kızlara Göz Kulak Ol

Bekçi Murtaza

Cici Teyze

Leyleğin Ömrü

Aman İdare Et

Evlenmek Kolay Mı?

Ek 2. Adile Naşit'in Rol Aldığı Sinema Filmleri Dizini[383]

Yara (1947)

Yönetmen: Seyfi Havaeri

Rolü: -

Lüküs Hayat (1950)

Yönetmen: Lütfü Ö. Akad

Rolü: Altın Diş

İstanbul Yıldızları (1952)

Yönetmen: Orhan Atadeniz ve Mehmet Muhtar

Rolü: -

Kahpe Kurşun (1957)

Yönetmen: Nişan Hançer

Rolü: Rebiş

Kör Kuyu (1957)

Yönetmen: Hüsnü Cantürk

Rölü: -

Abbas Yolcu (1959)

Yönetmen: Semih Evin

Rolü: Madam

Cumbadan Rumbaya (1960)

Yönetmen: Turgut Demirağ

Rolü: Madam

[383] Bu dizini oluştururken Agah Özgüç'ün Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü eserinden ve Türk Sineması Araştırmaları (TSA) ile IMDb platformlarının Adile Naşit'e ayrılmış sayfalarından yararlanılmıştır., Agâh Özgüç, **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**, (İstanbul: Horizon İnternational Yayınları, 2014) , https://www.imdb.com/name/nm0621870/?ref_=tt_cl_t4 [02.06.2020], https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/281/adile-nasit [02.06.2020].

Son Karar (1964)
Yönetmen: Cevat Okçogil
Rolü: -

Vur Patlasın Çal Oynasın (1970)
Yönetmen: Ülkü Erakalın
Rolü: -

Beyoğlu Güzeli (1971).
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Madam

Sev Kardeşim (1972)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Mesude

Oh Olsun (1973)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Ferit'in Annesi

Canım Kardeşim (1973)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Öğretmen

Mavi Boncuk (1974)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Mıstık'ın Annesi Adile

Salak Milyoner (1974)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Mesude

Hasret (1974)
Yönetmen: Zeki Ökten

Rolü: Sakat Çocuğun Annesi

Aç Gözünü Mehmet (1974)
Yönetmen: Süreyye Duru
Rolü: -

Ceza (1974)
Yönetmen: Mehmet Dinler
Rolü: Huriye

Gariban (1974).
Yönetmen: Mehmet Dinler
Rolü: Hizmetçi Külyutmaz Mualla

100 Lira İle Evlenilmez (1974).
Yönetmen: Osman F. Seden
Rolü: Behice Hala

Delisin (1975)
Yönetmen: Engin Orbey
Rolü: Didar

Bizim Aile Merhaba (1975)
Yönetmen: Ergin Orbey
Rolü: Melek

Hababam Sınıfı (1975)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Hafize Ana

Ah Nerede (1975).
Yönetmen: Orhan Aksoy
Rolü: Huriye

Bitirimler Sınıfı (1975)
Yönetmen: Orhan Aksoy
Rolü: Zehra Ana

Şehvet Kurbanı Şevket (1975)
Yönetmen: Olgun Eltan
Rolü: Mahmure

Televizyon Çocuğu (1975)
Yönetmen: Aram Gülyüz
Rolü: Hüsniye

Gece Kuşu Zehra (1975)
Yönetmen. Arşavir Alyanak
Rolü: Hacer

Hanzo (1975)
Yönetmen: Zeki Ökten
Rolü: Şükriye

Minik Cadı (1975)
Yönetmen: Nejat Saydam
Rolü: Çiçek'in Büyükannesi

Şaşkın Damat (1975)
Yönetmen: Zeki Ökten
Rolü: Öğretmen

Plaj Horozu (1975)
Yönetmen: Nejat Okçugil
Rolü: Melek

Pembe Panter (1975)
Yönetmen: Hulki Saner

Rolü: Hafize

Haydi Gençlik Hop Hop (1975)
Yönetmen: O. Nuri Ergün
Rolü: Kadir Baba'nın eşi

İşte Hayat (1975)
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Rolü: Makbule

Sevgili Halam (1975)
Yönetmen: O. Nuri Ergün
Rolü: Sevgili Hala

Çapkın Hırsız (1975).
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Rolü: Binnaz

Ah Dede Vah Dede (1976)
Yönetmen: Nuri Akıncı
Rolü: Naciye

Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı (1976).
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Hafize Ana

Hababam Sınıfı Uyanıyor (1976).
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Hafize Ana

Süt Kardeşler (1976)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Melek

Tosun Paşa (1976)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Adile Tellioğlu

Aile Şerefi (1976).
Yönetmen: Orhan Aksoy
Rolü: Emine

Ne Umduk Ne Bulduk (1976).
Yönetmen: Zeki Ökten
Rolü: Fatma

Gel Barışalım (1976)
Yönetmen: Engin Orbey
Rolü: Adile Turşucuoğlu

Gülen Gözler (1977)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Nezaket

Hababam Sınıfı Tatilde (1977)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Hafize Ana

Şaban Oğlu Şaban (1977)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Hala

Sakar Şakir (1977)
Yönetmen: Natuk Baytan
Rolü: Fatma Şen

Kibar Feyzo (1978).
Yönetmen: Atıf Yılmaz

Rolü: Feyzo’nun Annesi Sakine

Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor (1978).
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Hafize Ana

Sultan (1978)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Ebe Hatice

Neşeli Günler (1978)
Yönetmen: Orhan Aksoy
Rolü: Saadet

Ne Olacak Şimdi (1979)
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Rolü: Orhan'ın Annesi

Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Sultan Bacı

Vay Başımıza Gelenler (1979).
Yönetmen: Zeki Alasya
Rolü: Fazilet Abla

Aşkın Gözyaşı (1979).
Orhan Elmas (Yönetmen
Rolü: Adile

Doktor (1979)
Yönetmen: Zeki Alasya
Rolü: Hatice

Köşe Kapmaca (1979)
Yönetmen: Zeki Alasya
Rolü: Fazilet

Yedi Kocalı Hürmüz (1980)
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Rolü: Safinaz

İbişo (1980)
Yönetmen: İhsan Yüce
Rolü: Pakize

Renkli Dünya (1980)
Yönetmen: Orhan Aksoy
Rolü: Fatma

Huzurum Kalmadı (1980)
Yönetmen: Natuk Baytan
Rolü: Adile

Beş Parasız Adam (1980)
Yönetmen: Osman F. Seden
Rolü: Zehra Teyze

Deliler Koğuşu (1981).
Yönetmen: İhsan Yüce
Rolü: Sevimli Bakire

Hababam Sınıfı Güle Güle (1981)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Hafize Ana

Şaka Yapma (1981)

Yönetmen: Osman F. Seden
Rolü: Adile Abla

Davaro: Son Eşkıya (1981)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Hamo Ana

Şabancık (1981).
Yönetmen: Temel Gürsu
Rolü: Adile

Gırgıriye (1981)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Zekiye

Gırgıriye'de Şenlik Var (1981)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Zekiye

Bizim Sokak (1981)
Yönetmen: İhsan Yüce
Rolü: Cazgır Naciye

Adile Teyze (1982)
Yönetmen: Alev Akakar
Rolü: Adile Teyze

Neşe-i Muhabbet (1982)
Yönetmen: Metin Akpınar
Rolü: Nadide Hanım

Talih Kuşu (1982)
Yönetmen: Temel Gürsu
Rolü: Adile Güney

Görgüsüzler (1982)
Yönetmen: Osman F. Seden
Rolü: Halime

Şıngırdak Şadiye (1982)
Yönetmen: Nuri O. Ergün
Rolü: Güllü

Buyurun Cümbüşe (1982)
Yönetmen: Yavuz Yalınkılıç
Rolü: Pakize Hanım

Neşeli Kuklalar (1983).
Yönetmen: Ahmet Gülhan
Rolü: Adile Teyze

Şaşkın Ördek (1983).
Yönetmen: Ümit Efekan
Rolü: Meryem

Gırgıriye'de Büyük Seçim (1984)
Yönetmen: Temel Gürsu
Rolü: Zekiye

Şabaniye (1984)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Hatice

Namuslu (1984)
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Rolü: Kaynana

Satmışım Anasını (1985)

Yönetmen: Ülkü Erakalın
Rolü: Adile

Şaban Pabucu Yarım (1985).
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Adile

Bin Yıl Önce (1985)
Yönetmen: Haldun Dormen
Rolü: Despina

Kiralık Ev (1986)
Yönetmen: Sırrı Gültekin
Rolü: Hayriye

Milyarder (1986).
Kartal Tibet (Yönetmen).
Rolü: Cennet

Kuzucuklarım (1986)
Yönetmen: Semih Evin
Rolü: Adile

Gülmece Güldürmece (1986).
Yönetmen: Engin Temizer
Rolü: Neriman Hanım

Ağa Bacı (1986)
Yönetmen: Semih Evin
Rolü: Ağa Bacı

Hayroş (1986)
Yönetmen: Ülkü Erakalın
Rolü: Hapishane Gelini

İki Milyarlık Bilet (1986)
Yönetmen: Semih Evin
Rolü: Adile

Kocamın Nişanlısı (1986)
Yönetmen: Semih Evin
Rolü: Adile Hanım

Yaygara (1986)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Resmiye Hanım

Melek Hanım'ın Fendi (1986)
Yönetmen: Sırrı Gültekin
Rolü: Melek Hanım

Annem Bırakmam Seni (1987)
Yönetmen: Temel Gürsu
Rolü: Adile Hanım

Sevgi Dünyası (1987)
Yönetmen: Feridun Kete
Rolü: Fatma Hanım

Aile Pansiyonu (1987)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Saliha

Ek 3. Adile Naşit'in Rol Aldığı Televizyon Programları Dizini[384]

Ramazan 72
1972 yılının Ramazan ayı için hazırlanmış özel program

Unutulanlar (1975)
Yönetmen: Haldun Dormen
Rolü: Amelya Hanım
Naşit adlı Adile Naşit'in babasının yaşamını konu alan bölümde kendi annesini canlandırmıştır.

Kırkından Sonra (1980)
İlk bölümden sonra senaryonun düzenlenmesi gerektiği gerekçesiyle iptal edildi

Annem Annem (1980)
Yönetmen: Kartal Tibet
Rolü: Üç kız kardeş annesi

Uykudan Önce (1981)
Rolü: Masalcı Teyze

Kuruntu Ailesi (1986)
Yönetmen: Uğur Erkır
Rolü: Müjgan'ın annesi Adile Hanım

Hisseli Harikalar Kumpanyası (1981)
Aynı adlı müzikalin TRT'de yayınlanmak üzere çekilmiş versiyonu
Rolü: Adalet Teyze

Yedi Kocalı Hürmüz (1982)
Aynı adlı müzikalin TRT'de yayınlanmak üzere çekilmiş versiyonu

[384] Bu dizin hazırlanırken gazetelerde yayınlanmış haberler ve yayın akışlarından faydalanılmıştır.

Ek 4. Adile Naşit'in İstanbul Şehir Tiyatroları'nda Sahne Aldığı İlk Oyun: *Her Şeyden Biraz*



Herşeyden Biraz

3 PERDE 5 TABLO ÇOCUK OPERETİ

Yazan: SABİH GÖZEN — Müzik: MEHMET ABUT

Sahneye Koyan: CELAL BALKIR — Dans: FERİH EGEMEN

Şahıslar:	Oynıyanlar:
Oyuncakçı	Necdet Mahfi
Sormageç	Kadri Ögelman
Gürel	Ferih Egemen
Ayla	Julia Rotman
Sinirli Kadın	Muazzez Arçay
Çığırtkan	Mehdi Yeşildeniz
Sinirli Kadının oğlu	Nuri Işılay
İri Adam	Sadettin Erbil
Bir Köylü	Salâhattin Mogol
Esin	Gülistan Güzey
Kontrol Memuru	Şakir Arseven
Güler	Nermin Erbay
Sporcu	Halûk Sarıcı
Keten Helvacı	Şakir Arseven
Cici	Faruk Ataçer
Aysu	Jeyan Ayral
Eser	Gülriz Sururi
Tamer	Arslan Altın
Mine	Leylâ Altın
Fatoş	Fatma Balkır

ve Reha Kıral, Münevver Sada, Aysel, Nevin Kadıoğlu, Merter Arçay, Adile Özcan, Uro, Yıldırım Ögelman, Halit Akçatepe.

"Çocuk Piyesi Değişirken…", **Türk Tiyatrosu Dergisi,** s. 178, (15 Ocak 1945).

Ek 5. Adile Naşit ve Ailesini İçeren Birkaç Fotoğraf



Soldan Sağa Ağabeyi Selim Naşit Özcan, Oğlu Ahmet Keskiner, Adile Naşit ve Eşi Ziya Keskiner. (Kaynak: https://www.ensonhaber.com/biyografi/oyuncu/adile-nasit-kimdir [04.06.2020])



Soldan Sağa Selim Naşit Özcan, Naşit Özcan, Adile Naşit.



1946-47 Tiyatro Sezonu Muammer Karaca Artistler Albümü'nde Adile Naşit (Kaynak: Karaca Tiyatro Dergisi 1946-47)

Ek 6. Adile Naşit'in Oyun ve Filmlerinden Birkaç Fotoğraf



Adile Naşit, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatro Topluluğuyla Sahnede (Kaynak: https://www.pingudumuzayede.com/urun/777030/tiyatro [04.06.2020])



Adile Naşit, *Kahpe Kurşun* Filminde Rebiş Rolünde (Kaynak: https://www.cur-cuna.com/kultur-sanat/adile-nasit-kimdir/ [04.06.2020])



Adile Naşit'in çeşitli rollerinden yapılmış bir derleme (Kaynak: https://www.cur-cuna.com/kultur-sanat/adile-nasit-kimdir/ [04.06.2020])



Adile Naşit ve Münir Özkul'un *Bizim Aile* Filminden Bir Ekran Görüntüsü (Kaynak: https://i.pinimg.com/1200x/19/2b/48/192b487fc1168ebe0708b461d1a9a48c.jpg [04.06.2020])



Adile Naşit, *Hababam Sınıfı* serisindeki unutulmaz Hafize Ana rolünde (Kaynak: https://www.curcuna.com/kultur-sanat/adile-nasit-kimdir/ [04.06.2020])

ÖZ GEÇMİŞ

Eğitim

Yıldız Teknik Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Yüksek Lisans Programı (Tezli), İstanbul, Türkiye, 2016-2020

İstanbul Bilgi Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler (İngilizce) Lisans Programı – (Burslu) İstanbul, Türkiye, 2011-2016

Beyoğlu Anadolu Lisesi, Türkçe-Matematik, İstanbul Türkiye, 2007-2011

Diller

İngilizce (İleri Seviye)

Bildiriler

Adile Naşit'in Sanat Hayatı, **VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi**, 12-13 Aralık 2019.