



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Tayfun HAYKIR

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı
Bayram Veli Üniversitesi / Türkiye
t.haykir@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-3371-2245>

Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroyla İlgili Bilinmeyen Makaleleri

Reşat Nuri Güntekin's Unknown Theater Articles

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 22.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 18.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

HAYKIR, T. (2021). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroyla İlgili Bilinmeyen Makaleleri Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1434-1478. <https://doi.org/10.34083/akaded.956228>

HAYKIR, T. (2021). Reşat Nuri Güntekin's Unknown Theater Articles. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1434-1478. <https://doi.org/10.34083/akaded.956228>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), edebiyat tarihlerinde ve genel okur nezdinde daha çok romancı yönüyle tanınsa da tiyatro ile sıkı bir münasebet içinde olmuştur. Türk tiyatrosunun gelişmesinde çok önemli katkıları olan Güntekin; telif tiyatro eserleri yazmış, tercüme adapteler yapmış ve bunların sahnelenmesinde etkin rol almıştır. Tiyatroya dair faaliyetlerinde metin yazarlığı ve çevirmenliğin yanı sıra tiyatro eleştirisiyle de yakından ilgilenmiş, yazarlık yaşamı boyunca çok farklı süreli yayınlarda tiyatroya dair onlarca eleştiri metni kaleme almıştır. Öyle ki Reşat Nuri Güntekin, matbuat âlemine tiyatro eleştirisi metinleri yazarak adım atmıştır, diğer edebî türlerle ilgili kalem çalışmaları daha sonra başlamıştır. Yazar sağlığında söz konusu metinlerini kitap bütünlüğünde yayımlanmamıştır ancak vefatının ardından geçen zaman içinde bu metinler üzerine çeşitli akademik çalışmalar yapılmış, bir de doğrudan doğruya bu eleştiri metinlerini bir araya getiren kitap yayımlanmıştır. Bu makalede Reşat Nuri Güntekin'in kaleminden çıkan ve dokuzu bugüne kadar hiçbir akademik çalışmada tam metin olarak yayımlanmayan, on tiyatro eleştirisi makalesi yayımlanmıştır. Çalışmada metin neşri yapılmadan önce Reşat Nuri'nin matbuata girişine, tiyatroyla olan ilgisine değinilmiş daha sonra söz konusu makaleleri incelenmiştir. İncelemenin ardından makaleler Arap harfli hâllerinden Latin esaslı Türk alfabesine dönüştürülmüştür, metin taminine ihtiyaç olan durumlarda, belirtilerek müdahalede bulunulmuştur. Makalelerde geçen terimler, kavramlar, tarihi şahıslar-mekânlar ve atıfların daha iyi anlaşılması için gerekli açıklamalar dipnotlarla verilmiş, ayrıca bugün için anlaşılamayacağı düşünülen kelimelerin anlamları metin üzerinde köşeli ayraç içinde eğik yazıyla verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, tiyatro eleştirisi, Türk tiyatrosu, Darülbedayi, Reşat Nuri Güntekin.

Abstract

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), is one of the most important names of Turkish literature. Despite being known more as a novelist in the history of literature and among the general reader, he has been closely involved in theatre. Güntekin, who made significant contributions to the development of Turkish Theatre; wrote copyrighted theatrical works, translated and adapted them and took an active role in their staging. In his theatre activities, he was closely interested in theatre criticism as well as writing and translating. So much so that Reşat Nuri Güntekin stepped into the world of press, by writing theatre criticism texts, and pen studies on other literary genres that started later. The author did not publish the aforementioned texts as a book while he was alive, but after his death, various academic studies were carried out on these texts, and a book that directly brought together these critical texts, was published. In this article, ten theatrical criticism articles were written by Reşat Nuri Güntekin, nine of which have not been published as full texts in any academic study, have been published. In the study, before the text was published, Reşat Nuri's introduction to the press and his interest in the theatre were mentioned, and then his articles were examined. After the analysis, the articles were converted to the Latin-based Turkish alphabet. The necessary explanations for a better understanding of the terms, concepts, historical persons-places and references in the articles are given with footnotes, and the meanings of the words that are thought to be incomprehensible for today are given in italics in square brackets in the text.

Keywords: theater, theatrical criticism, Turkish theater, Darülbedayi, Reşat Nuri Güntekin.

Giriş

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Türk edebiyatının en tanınan ve yıllardan beri eserleri en çok rağbet gören yazarlarından biridir. Daha çok romancı kimliğiyle bilinmesine karşın Reşat Nuri, edebiyat âlemine tiyatroya olan ilgisi neticesinde atım atmış ve ömrü boyunca bu ilgisinden hiç vazgeçmemiştir. Yazar, telif piyesler yazmasının yanında -özellikle Fransız tiyatrosundan- çeviri ve adapteler hazırlayarak Türk tiyatrosunun gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Güntekin'in tiyatroyla ilgili faaliyetleri telif piyes metni yazmak veya adapte etmekle sınırlandırılmayacak kadar geniştir. Onun bir tür olarak tiyatro bağlamındaki en özgün yönü ise eleştirmenliğidir. Öyle ki ilk kalem mahsullerini dahi tiyatro eleştirisi üzerine yazdığı metinler oluşturmaktadır. Ünlü röportajcılardan Hikmet Feridun Es ile yaptığı bir söyleşide yazarlık geçmişindeki bu yönünü şöyle ifade eder: "Esasen ben evvela tiyatro tenkidi yazıyordum. Sonra piyes yazmaya başladım. *Çalılıkuşu*'nun ismi *İstanbul Kızı* idi. Piyeste İstanbullu bir kızın icabında ne işler görebileceği gösteriliyordu. Eseri Darülbeydi oynayacaktı. Fakat mektep dekoru yapılamadı. Ben de o zamana kadar hiç aklımdan geçmediği hâlde romancılığa başladım." (Yücebaş 1957, 16) Yaklaşık kırk beş yıl boyunca yüzden fazla tiyatro eleştirisi kaleme alan Reşat Nuri Güntekin'in bu yazılarına bakıldığında izlediği oyunlar üzerine keyfi değerlendirmeler yapmak, çalاکalem sütun doldurmak gibi yazı faaliyetlerinde bulunan sıradan matbuat elemanlarının çok ötesinde olduğu görülmektedir. Onun eleştiri metinlerinin merkezindeki amaç, incelenen yerli-yabancı oyunlar ve dolayısıyla bu oyunların yazarları, yönetmenleri, oyuncularını, edebî kıymetleri, sahnelenmeleri, dekorları, izleyicileri ve tiyatro tekniklerine dair özelliklerini ayrıntılara odaklanarak keşfetmek olmuştur. Yazar, ele aldığı oyunlara karşı objektif davranmayı ilk eleştiri metinlerinden itibaren kararlılıkla sürdürmüş, keşfettiği her kıymet veya deşifre ettiği her olumsuzluğu nitelikli bir eleştirme üslubuyla, polemiklere kapı aralamamaya özen göstererek yazıp yayımlamıştır.

Reşat Nuri, yazarlık hayatının ilk yıllarından itibaren tiyatroyu edebî bir tür olarak görmüş ve sahnelenecek her oyunun bir sanat eseri kıymeti taşıması gerektiğini savunmuştur. Söz konusu görüşünü desteklemeye dair önemli tespitlerde bulunduğu eleştiri yazıları, Türk tiyatrosunun gelişmesinde anılması gereken temel metinler/çalışmalar arasında yer almalıdır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte gelişen hürriyet ortamı içinde tiyatronun toplum tarafından rağbet görmesi tiyatro sanatıyla ilgisi olmayan kişilerin oyunlar sahnelemesini beraberinde getirmiştir. Reşat Nuri bir yandan kontrolsüz ve niteliksiz bir şekilde tiyatro sanatının erbabı olmayan kişilerin başlattığı kumpanyacılıkla, onların tiyatro sanatını yozlaştırmasıyla, çeşitli yönlerden toplumu istismar etmesiyle mücadele etmiş diğer yandan da millî Türk tiyatrosunun

kurulup ilerleme kaydetmesi için önemli ve özgün çalışmalarda bulunmuştur. Onun bir iptila derecesinde bağlandığı ve uğrunda ömür boyu mücadele verdiği, hizmet ettiği tiyatroya dair sevdasını Türk tiyatrosunun bir diğer önemli ismi, Reşat Nuri'nin kırk dört yıllık dostu Muhsin Ertuğrul, dostunun vefat yıldönümü münasebetiyle yazdığı yazısında "Bu kırk dört yılı tek 'Şirin'e âşık iki 'Ferhat' gibi geçirmişiz. Bu tek sevgilimiz: Tiyatro." (Yücebaş 1957, 154) cümlesiyle yalın ve etkili bir ifadeyle dile getirmiştir.

Güntekin'in hem romancılık hem de tiyatroculuk faaliyetlerinde en çok üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri de dil yani Türkçedir. Çünkü bir yazarın ancak kullandığı dil ile var olacağını, ölümsüzlük zırhına bürünebileceğini bilmektedir. Bunu gerçekleştirebilmek için ise yazarın kullandığı dilin geleceğe hitap edebilecek, güncelliğini koruyacak kabiliyette olması gerektiğinin farkındadır. Söz konusu farkındalık aslında onun roman ve tiyatro türleri arasında gidip gelmesinin altında yatan en önemli sebeptir ve "Tiyatroya tamah edişimin bir sebebi dildi." cümlesini ona söylemiştir. Konuya dair görüşlerini şu sözlerle daha etraflı bir şekilde ifade etmiştir: "Bir yazarın yazdığı şeyin kendinden hiç değilse on beş, yirmi sene daha fazla yaşayacağını umması elbette onun hakkıdır. Hâlbuki biz daha kendimiz yaşarken onun değiştiğini görüyor, üç beş senede kendi kendimizi tanımayacak hâle geliyorduk. Buna mukabil konuşma dili çok daha az değişmelere tâbiydi. Onu taklit ederek yani konuşan birinin ağzından yazılacak bir eserin, bir piyesin yaşama şansı bir parça daha fazla görünüyordu. Fakat çok geçmeden gördüm ki bizde asıl su üstüne yazılan yazı piyestir. Siz iyi kötü bir şeyler yazmaya çabalarsınız, artistler onları kendi bildikleri gibi söylerler... Tiyatrodan romana atlayışımın sebebi bir parça da ilk romanımın fena karşılanmamış olmasıdır." (Yücebaş 1957, 66) Tiyatro yazarlığından daha fazla roman yazarlığına mesai ayırmasının sebebini bu cümleleriyle izah eden Reşat Nuri Güntekin, tiyatro eleştirisi yazmaktan ise hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Ancak bu içerikteki yazılarını sağlığında bir araya getirmemiş, kitap olarak yayımlamamıştır. Dolayısıyla tiyatro eleştirisine dair metinleri ilk yayım yerleri olan süreli yayın sayfalarında kalmıştır. Aradan geçen zaman içinde bu yazılar üzerinde edebiyat ve tiyatro araştırmacıları çalışmışlar; yazıları makale, lisansüstü tez ve kitap formundaki yayımlarda gündeme getirmişlerdir. Bu çalışmada, söz konusu araştırmalara dâhil edilmemiş yeni metinlerin varlığından bahsedilmiş, daha önceki çalışmalardaki bazı bilgi hatalarına temas edilmiş, yazılar içerikleri açısından incelendikten sonra kronolojik sıra takip edilerek tam metin hâlinde yayımlanmıştır.

1. Reşat Nuri Güntekin'in Yazarlık Kronolojisine Dair Bazı Ek Bilgiler

Reşat Nuri Güntekin'in matbuat âlemindeki ilk yazısının ne olduğu üzerine görüş bildiren araştırmacılar arasında bazı ihtilaflar vardır. Kimileri 1 Nisan 1917 tarihli *La*

Panse Turque dergisindeki “Où en est le Roman Turc (Türk Romanının Hâlihazır)” başlıklı yazısının yayımlanmasını, kimileri 8 Eylül 1917’de *Eski Ahbap* adlı hikâye kitapçığının yayımlanmasını, kimileri ise 1918 yılında *Zaman* gazetesinde başladığı haftalık dizi yazılarını yazarlık hayatının başlangıcı olarak esas almaktadır. Reşat Nuri’nin matbuat hayatına tiyatro eleştirileri kaleme alarak adım attığı genelin malumudur, öyle ki yazar, kendisiyle yapılan bir söyleşide yazı yazmaya ne zaman başladığı sorulunca bunu açıkça dile getirmiştir: “... Mütareke’de üniversite profesörü olmaktan başka bir hırsım olmadığı bir zamanda bir gün Darülbeday’de İzmir’in meşhur Buldanlı Veli’si ile karşılaşmışım. İzmir’den babamın arkadaşıydı. Perde arsında oynanan piyesi hakkında bilmem neler söylüyordum. Veli bunları enteresan bulmuş olacak ki ‘Söyleyeceklerini benim gazeteye yaz.’ dedi. Kendisi o zaman Maarif Nazırı maslup Şükrü Bey’in çıkardığı *Zaman* gazetesinin başyazarı idi. ‘Olur mu?’ diye terddüt ettim, ‘Olur, olur!’ dedi. Sahiydi ve oldu. İki seneye yakın bir zaman muntazaman her hafta *Zaman*’a tiyatro kitikleri yazdım, sonra kendim de piyesler yazmaya heveslendim. Bunlar pek fena karşılanmadılar. Artık yolumu bulmuştum. Üniversite profesörlüğünü düşünmeye hacet kalmadı sanıyordum.” (Yücebaş 1957, 65) Reşat Nuri Güntekin’in bu ifadeleri esas alınarak daha sonra onun hakkında yapılan çoğu akademik çalışmada, 1918’de *Zaman* gazetesinde tiyatro eleştirileri yazarak yazarlık dünyasına adım attığı tekrarlanmıştır. Yazarın bu beyanı dikkate alındığında söz konusu tespit doğru görünmektedir. Ancak Reşat Nuri’nin *Zaman*’daki yazı dizisine başlamadan yedi yıl önce açık imzasıyla yayımladığı bir tiyatro eleştiri metni vardır ve bu metin, şu ana kadar yapılan çalışmalar dikkate alındığında onun yayımlanan ilk yazısı olma özelliğine sahiptir. 1911’de yayımladığı bu yazısının üzerinden kırk iki yıl geçtikten sonra 1953’te verdiği bir röportajda geçmişe dair ayrıntıları net olarak verememesi yazarın unutkanlığıyla ilişkilendirilmelidir. Çünkü Reşat Nuri imzası -bugün itibarıyla bilindiği kadarıyla- ilk defa 1911 yılında *Genç Kalemler* mecmuasında görülmektedir. “Eser ve Zat: Mehmet Rauf Bey” başlıklı bu yazı, onun matbuatta imzasına ilk tesadüf edilen yazısıdır ve içeriğini Mehmet Rauf’un *Cidal* adlı piyesinin eleştirilmesi oluşturmaktadır (Karaburgu 2001, 16). Ayrıca *Eski Ahbap* adlı hikâyesi de Reşat Nuri Güntekin’in yazarlık geçmişiyle ilgili bazı tartışmalara sebep olmuştur. Söz konusu edebî metin, yazarın kitap hâlinde yayımlanan ilk hikâyesi olma özelliğine sahiptir ama matbuatta yayımlanan ilk metni değildir. Bu eser Diken Neşriyat tarafından 8 Eylül 1933’te (1916-1917) kitap bütünlüğünde musavver bir şekilde yayımlanmıştır. Ancak bazı araştırmacılar yayınevi adı ile süreli yayın adının farklı şeyler ifade ettiğini önemsemeyerek eserin *Diken* mecmuasında yayımlandığını ifade etmeleri başka bir

bilgi karışıklığına sebep olmuştur, çünkü *Diken* mecmuası Ekim 1918'de yayın hayatına başlamıştır, *Eski Ahbab* ise yaklaşık bir yıl önce okurla buluşmuştur¹.

2. Reşat Nuri Güntekin'in Bilinmeyen Tiyatro Makalelerine Dair:

Reşat Nuri Güntekin 1911'den 1956'daki vefatına kadar tiyatro eleştirmenliği yapmış ve bu konuya dair kanaatlerini sayısı yüzün üzerine çıkan makaleleri vasıtasıyla genel okuyucu kitlesiyle paylaşmış, tiyatroyla ilgilenenleri bilgilendirmiştir. Onun çeşitli süreli yayın sayfalarında kalan 103 makalesini ilk kez Kemal Yavuz bir araya getirmiş ve *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri* adıyla kitap bütünlüğünde yayımlamıştır². Güntekin'in genelde tiyatro yazarlığı, özelde ise tiyatro eleştirmenliği yönüne odaklanılan diğer çalışmalarda Kemal Yavuz'un yayıma hazırladığı kitap esas alınmış, yeni metinlerin varlığına/var olabileceğine dair bir bilgi verilmemiştir³. Bu çalışma için yapılan süreli yayın ve Reşat Nuri bibliyografyasına dair taramalar neticesinde Kemal Yavuz'un yayıma hazırladığı kitaba dâhil edilmeyen on makalesinin daha olduğu tespit edilmiştir. Bahse konu olan makaleler zaman dizinsel olarak şöyledir:

1. "Eser ve Zat: Mehmet Rauf Bey", *Genç Kalemler*, S. 8, Haziran 1327, s. 131-135.
2. "Tiyatro Haftası: Bizde Hayat-ı Temaşa-Bir Mukaddime", *Zaman*, S. 52, s. 3, 25 Mayıs 1918.
3. "Temaşa Haftası: 2 Meşrutiyet'ten Sonra Tiyatromuz", *Zaman*, S. 59, s. 3, 1 Haziran 1918.

¹ Reşat Nuri gibi bir yazarın 1911'den 1918'e kadar çok sevdiği tiyatro eleştirisine dair hiç yazı yayımlamamış olması kabul edilebilir değildir ancak şimdiye kadar yapılan araştırmalar dikkate alındığında yazarın bu zaman aralığında yayımlanan başka bir tiyatro eleştirisi metni bulunmamaktadır. İlerleyen yıllarda yapılacak araştırmalar sonucunda yeni metinlerin ortaya çıkma olasılığı hayli yüksektir. Her ne kadar Reşat Nuri, tespit edilen bütün tiyatro eleştirilerini açık imzasıyla yayımlamış olsa da yapılacak yeni araştırmalarda yazarın özellikle müstear adlarının da göz önünde tutulması gerekmektedir.

² Kemal Yavuz, *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Devlet Kitapları-Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976.

³ Bu içerikteki öne çıkan bazı akademik çalışmalar şöyle sıralanabilir:
 - Yüksel Topaloğlu, *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2017.
 - Bilal Demir, *Tiyatro Yazarı Olarak Reşat Nuri Güntekin*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
 - Nihat Taydaş, *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000. Sadece Demet Sustam, "Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroculuğu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi" başlıklı makalesinde Kemal Yavuz'un adı geçen kitabına dâhil edilmeyen "Tanrıdaki Müellifi Diyor ki!" başlıklı bir tiyatro eleştirisi metninin daha olduğunu haber vermiştir (Sustam 2018, 192), çalışmamıza araştırmacının atıfta bulunduğu metin de dâhil edilmiştir.

4. “Temaşa Haftası: 3 Milli Tiyatro Ne Demektir?”, *Zaman*, S. 66, s. 3, 8 Haziran 1918.
5. “Tiyatro Haftası: 5 İki Temaşa Hadisesi”, *Zaman*, S. 80, s. 3, 22 Haziran 1918.
6. “Temaşa Şuûnu – Hortlaklar”, *Zaman*, S. 90, s. 3, 2 Temmuz 1918.
7. “Temaşa Haftası – Zindanda Temaşa”, *Zaman*, S. 106, s. 3, 20 Temmuz 1918.
8. “Temaşa Haftası: 18 Tiyatro ve Ahlak -1-”, *Zaman*, S. 161, s. 3, 14 Eylül 1918.
9. “Temaşa Haftası: 42 Fransa’da Temaşa Mevsimi -1-”, *Zaman*, S. 322, s. 2, 1 Mart 1919.
10. “Tanrıdağı Ziyafeti Müellifi Diyor ki!”, *Devlet Tiyatrosu*, S. 17, s. 7, 1954.

1910 Kasım’ında Selanik’te ilk sayısı çıkarılan, Yeni Lisan mücadelesinin yayın organı *Genç Kalemler* mecmuasının 8. sayısında “Eser ve Zat: Mehmet Rauf Bey” başlığının hemen yanında Reşat Nuri imzasına rastlanır. Bu yazı, yazarın -tespit edildiği kadarıyla- yayımlanan ilk yazısı olma özelliğine sahiptir. Yayımlanan ilk yazısını bir tiyatro eleştirisi içeriğiyle kaleme alan Reşat Nuri, eserleriyle Edebiyat-ı Cedide kuşağının en önemli romancılarından biri kabul edilen Mehmet Rauf’un bir başka edebî cephesi olan piyes yazarlığına odaklanır. Yazdığı romanlarla büyük bir üne kavuşan Mehmet Rauf, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra çok rağbet gören tiyatro türüne ilgisiz kalamaz, *Cidal* ve *Pençe* adlı oyunlarını kaleme alır. Ancak dikkat edilmesi gereken önemli bir ayrıntı vardır ki tiyatro metinleri okunmak için değil, sahnelenmek için yazılmalıdır, Türk piyes yazarları ise henüz böylesi teknik bilgilerden ve bunların başarıyla tatbik edilmesinden yeteri kadar haberdar değillerdir. Reşat Nuri, söz konusu yazısında Mehmet Rauf’un eserini olay akışı ve kişiler kadrosundaki aksaklıklardan dolayı eleştirir. Özellikle *Cidal*’in ve *Pençe*’nin yazarın *Eylül* ve *Ferdâ-yı Garâm* adlı romanlarıyla çok büyük benzerlikler içerdiklerini dolayısıyla bu tiyatro metinlerinin özgün bir yanlarının bulunmadığını da belirtir. Görüşlerini somutlaştırmak ve iddialarını güçlendirmek için ise metnin hem akışından hem de kişilerine verilen rollerden uzun uzadıya örnekler vererek, alıntılarda bulunarak “garabet” sözcüğüyle nitelendirdiği noktaları açıklar. Öyle ki bu kadar sorunun bulunduğu *Cidal* ve *Pençe*’yi teknik yönden değerlendirmeye uygun bulmayarak “Mehmet Rauf’un tiyatro adamı olmadığı” sonucuna varır. Reşat Nuri’nin söz konusu bu yazısı ne Kemal Yavuz’un kitabına dâhil edilmiş ne de onun tiyatroculuğu üzerinde hazırlanan diğer çalışmalarda yer bulmuştur. Ancak metin, *Genç Kalemler* dergisinin TDK tarafından Latin esaslı Türk harfleriyle hazırlanan tıpkıbasımında tam metin hâlinde mevcuttur, bundan dolayı yazı metni çalışmamıza dâhil edilmemiştir⁴.

Reşat Nuri’nin düzenli bir şekilde tiyatro eleştirisine dair haftalık yazı yazması ise Mütareke yıllarına rast gelir. O yıllarda Fatih’teki Numune Mektebinde müdürlük yapmasının yanında Darülbedayi ile yakın ilişkiler kurmuştur. Bu ilgi dönemin

⁴ bkz.: *Genç Kalemler Dergisi* (haz. İsmail Parlatur, Nurullah Çetin), TDK Yayınları (2. Baskı), Ankara, 2014, s. 229-234.

matbuat adamlarından Buldanlı Veli (Veliyüddin Saltıkçı)'nin dikkatinden kaçmaz ve Reşat Nuri'ye başyazarlığına devam ettiği *Zaman* gazetesi için tiyatro eleştirisi makaleleri yazmasını teklif eder. Reşat Nuri bu teklifi kabul eder ve "Tiyatro Haftası" üst başlığıyla haftalık yazılar yazmaya başlar. Ancak ikinci hafta üst başlığındaki "tiyatro" ibaresini "temaşa" ile değiştirir⁵. 25 Mayıs 1918'de "Bizde Hayat-ı Temaşa - Bir Mukaddime-" başlığıyla *Zaman*'daki ilk yazısı yayımlanır. Bu yazı Reşat Nuri'nin genel manada tiyatro eleştirisine dair düşüncelerinin çerçevesini ihtiva eden bir içeriğe sahiptir. Gelişmiş bir tiyatromuzun olmadığını bildiğini ve henüz tiyatromuzun kuruluş devri içinde olduğunu izah ettikten sonra münekkidin en önemli vazifesinin bu süreç içerisinde hem toplumu hem de tiyatro sanatıyla ilgilenenleri uyararak sağlam ve belirgin kanaatlerin yerleştirilmesini sağlamak olduğunu ifade eder. Dolayısıyla hakkında kalem oynatılacak çok az eserimiz olmasına karşın tiyatroya dair öğrenecek çok meselemiz olduğunu işaret ederek tiyatro münekkidinin sorumluluklarını anlatır. Bu gayesini gerçekleştirirken yapacağı izahların sadece tiyatro uzmanlarına hitap etmesinden özellikle kaçınacağını, toplumun geneli tarafından anlaşılacak istendiğini özellikle belirtir ve yazılarında bu üslup özelliğinden taviz vermez. Halkın tiyatroya ilgisinin istismar edilmesinden, tiyatronun edebiyatın bir şubesi olduğunun görmezden gelinmesinden ve bunu bizzat yapanların ise tiyatronun medeniyetin lazımesi, terakkinin en önemli amili olduğu gibi beylik lafların arkasına saklanmalarından şikâyet eder. Denilebilir ki "Tiyatro ne değildir?" sorusu üzerinden Türk tiyatrosunun sorunlarına değinir. Meşrutiyet'in ilanıyla gelen özgürlük havasının bu istismara zemin hazırlaması üzerinde durur.

⁵ Söz konusu değişikliğin sosyolojik bir sebebi vardır ve Reşat Nuri bu sebebi "Tiyatro Ahlakı" başlıklı bir başka makalesinde şöyle açıklar: "*Zaman*'a yazdığım ilk temaşa makalesine 'Tiyatro ve Haftası' diye umumi bir serlevha koymuştum. İkinci makale başlarken kalemim bilaihtiyar 'Tiyatro ve Haftası' yerine 'Temaşa Haftası' yazdı. O gün niçin böyle yaptığımı düşünmemiştim. Geçen hafta orada eski hocalarımın biriyle geçen küçük bir muhavere bu gayriihtiyari hareketimin saikini bana öğretti. Hocam: (...)

- Demek o yazıları sen yazıyorsun ha?!!

- Evet efendim. (...)

'Niçin be çocuğum? Sen mektepte pek ciddi ve temiz şeylerle meşgul olurdu.' dedi. Asıl söylemek istediği sade bu değildi: 'Sen ağırbaşlı, düzgünce ahlaklı bir çocuktun. Niçin sonun önüne uymadı bedbaht.' demek istediği, sukut etmiş bir adam gibi bana acıdığı belliydi. (...) Sade o eski mutlak inkıyad ve mutavaat senelerinden kalma bir itiyad ile başımı eğiyordum. Yaptığım iş için şüpheli ve nadim değildim fakat bilmem neden kendimi yine kabahatli mevkiinde buluyordum. Sonra birden bire 'Tiyatro ve Haftası' serlevhasını neye 'Temaşa Haftası'na çevirdiğimi anladım. Demek ki kanaatımın bütün kuvvetine, bu sanata olan bütün hürmetime rağmen 'Tiyatro' kelimesinde fena bir koku bulmuştum. Memleketimizde onun öyle zelil ve zavallı bir hâli vardır ki en çok taraftar geçinenler bile adı anılırken böyle hafifçe kızmarmaktan kendilerini alamıyorlardı (Yavuz 1976, 261-264)."

1 Haziran 1918 tarihinde yayımlanan “Temaşa Haftası: 2 Meşrutiyet’ten Sonra Tiyatromuz” başlıklı makalesinde ilk yazısında sadece değinmekle yetindiği niteliksiz tiyatro temsilleriyle hem tiyatro sanatının hem de toplumun istismar edilmesi meselesini tafsilatıyla ele alır. Bunun yanında tiyatro sanatının bizim toplumumuzda da hak ettiği yere gelmesi için idealizm ile çalışan sanatçılarımızın olduğunu sözlerine ekleyerek Hüseyin Suat, İbnürrefik Ahmet, Şahabettin Süleyman ve Safveti Ziya Beylerden sitayişle söz eder. Onların Darülbedayi tarafından sahnelenen piyeslerini objektif bir şekilde eleştirir; Türkçenin kusursuz kullanılmasına, dekor hassasiyetine sözü getirerek Darülbedayi bu konuda gösterdiği özene binaen tebrik eder. Özellikle yapı açısından iyi bir teknikle oluşturulmuş, içerik açısından ise genele hitap edecek eserlere ihtiyacımızın olduğunu belirtmesi dönemin şartları dikkate alındığında son derece yerinde bir tespittir. Bu yazının hemen akabinde 8 Haziran 1918’de “Temaşa Haftası: 3 Millî Tiyatro Ne Demektir?” yayımlanır. Reşat Nuri’nin bilinmeyen tiyatro eleştirileri makaleleri içinde en önemlilerinden biri bu yazıdır. Öyle ki bu yazısına yazar edebiyatın ancak millî bir dille oluşturulabileceğinin altını çizerek başlar. Yeni Lisan mücadelesinin haklılığından ve bu haklılığın aradan geçen yedi-sekiz yıl içinde yayımlanan eserlerle nitelikli bir şekilde ispat edildiğinden söz eder. Daha sonra dilde ulaşılan bu başarı ile millî hikâye-romanımızı kurduğumuzu artık aynı zihniyet ile millî tiyatromuzu kurmamız gerektiğini işaret eder. Halit Ziya’ya bu bağlamda dikkat çeker ve hikâyede yakaladığı başarıyı tiyatro metinlerinde de elde etmesini diler. Daha sonra hâlâ teknik açıdan eksik olduğumuzu ve bu eksikliği Avrupa edebiyatından yapacağımız tiyatro adapteleri sayesinde öğreneceğimizi, taklitle yetinmeyip bunu bir süreç olarak görüp taklitten milliliğe evrilmemizin başarıya götüreceği yol olduğunu belirtir. Tiyatro eserlerini millî yapacak olanın her şeyden önce kendi sanatçılarımızın kendi gözleriyle görüp kendi kalpleriyle hissetmelerini ve kendi kurdukları plan içinde hareket etmelerini, tiyatrodaki milliliğin ancak bu şekilde mümkün olacağını sözlerine ekler.

22 Haziran 1918’de yayımlanan “Tiyatro Haftası: 5 İki Temaşa Hadisesi” başlıklı yazıda Reşat Nuri, Türk millî tiyatrosu için fevkalade önemli gördüğü iki gelişmeden söz eder; ilki millî bir eserin Darülbedayide sahnelenmesi, ikincisi ise resmî tiyatro heyetinin teşekkülüdür. İki hafta önceki yazısında Halit Ziya’nın millî hikâyemizde gösterdiği başarıyı tiyatroya da nakletmesine dair oluşan beklentiyi anlatan Reşat Nuri, Halit Ziya’nın bu bağlamda değerlendirilebilecek *Kâbus* adlı oyununu ve oyunun sahnelenmesini uzun uzadıya inceler. Özetle eserin ümit edilen karşılığı vermediğini, içerik ve teknikle alakalı sorunları olduğunu profesyonel bir eleştirmen üslubuyla anlatır. Özgünlük açısından da *Kâbus*’u yetersiz bulur ve bu piyesin *Aşk-ı Memnu*’yla büyük benzerlikler gösterdiğini ifade eder. Reşat Nuri’nin bu yazısı 1911’de *Genç Kalemler*’de yayımlanan ilk yazısını ve Mehmet Rauf’a yönelttiği eleştirileri akla getirir.

Ama belirttiği eksiklere rağmen *Kâbus*'u millî tiyatromuzun gelişmesi yolunda atılmış önemli bir adım olduğunu da ifade etmekten geri durmaz. Bu yazısında ele aldığı edebî tiyatro heyetinin kurulması konusunda ise temkinli bir tavır takınır. Henüz heyet hakkında yeteri kadar bilmediği için sadece tebrik ile yetineceğini beyan eder ama gözü kapalı bir şekilde kendisine itimat edeceği Ertuğrul Muhsin Bey'in heyetin başında bulunacağını mutlulukla ilan eder.

Reşat Nuri'nin bilinmeyen tiyatro eleştirisi makalelerinden altıncısı “Temaşa Haftası: Hortlaklar” başlığını taşımaktadır. Yazar bu makalesinde Norveçli piyes yazarı Henrik Johan Ibsen'in *Hortlaklar* adlı oyununun Ertuğrul Muhsin tarafından Türkçeye adapte edilip Darülbeyide başarıyla sahnelenmesini ele alır. Başta Ertuğrul Muhsin olmak üzere bütün ekibi kolaycılığa kaçmayıp böylesine zor, derinlikli ve nitelikli bir eseri Türk tiyatrosuna kazandırdıkları için tebrik eder. Bilinmeyen tiyatro makalelerinin yedincisi “Temaşa Haftası: Zindanda Temaşa” da içerik olarak “Hortlaklar” adlı yazıya benzemektedir. Bu yazıda Dostoyevski'nin *Ölümler Evi* ile Gedril'in bir parodisinin Sibiry'a'da bir cezaevinde sahnelenmesi üzerinde durulur. Oyun mahkûmlar tarafından yine mahkûmlardan oluşan bir izleyici kalabalığı önünde sahnelenmiştir. Sahnelenme sürecinde ve esnasında mahkûmların geçirdikleri rehabilitasyon, hayat karşısındaki motivasyonlardaki yükselme ve terbiye edilmelerine katkısı açısından tiyatronun ne kadar önemli olduğu izah edilmiştir.

Reşat Nuri'nin bilinmeyen tiyatro eleştirisi makalelerinin önem arzedenlerinden bir diğeri de “Temaşa Haftası: 18 Tiyatro ve Ahlak -1-” başlığıyla yayımlanmıştır. Bu yazının devamı yani 2 numaralı Kemal Yavuz'un yayıma hazırladığı kitapta vardır ancak bu kısmı olmayınca yarım hükmü taşımaktadır. Yazıda genel olarak tiyatronun toplum üzerindeki etkisi, toplumu yönlendirmesi ve eğitmesi üzerinde durulmuştur. Fransa'nın bu gerçeği çok iyi bilmesi ve tiyatrolarını, sahnelenen eserlerini nitelik açısından çok iyi noktalara nasıl taşıdığı somut örneklerle izah edilmiştir. Biz de ise gündemde olan “Tiyatro Nizamnamesi”nin bir an önce kabul edilerek kanayan yaramız olan kumpanyacıların zararlı faaliyetlerinin sonlandırılması yönünde görüş bildirmiştir. Aslında demokrat biri olduğunu, sanata dair meselelerde hükümet müdahalesini doğru bulmadığını fakat ülkemizde bu standardı başka türlü tutturmanın çok zor olduğunu açıkça ifade etmiştir. Böylelikle nesillerin zehirlenmesinden etnik ayrımcılığa kadar tiyatromuzu ve toplumsal ahlakımızı kirleten meselelerin gündemden kalkacağını etraflıca ele almıştır.

“Temaşa Haftası” başlıklı yazılardan bilinmeyen son makale “Fransa'da Temaşa Mevsimi”dir. Reşat Nuri bu yazısında odak noktasını sadece Türk tiyatrosunun oluşturmadığını, uluslararası tiyatro incelemeleri yapacağını söyler ve bu bağlamdaki ilk yazısını Fransız tiyatrosu üzerine kaleme alır. Yazarın tiyatroya dair dünyadaki

gelişmeleri yakından takip etmesini ve buralardan edindiği bilgileri Türk tiyatrosuna aktarmak gibi bir gayesinin olduğunu ifade etmesi açısından söz konusu makale dikkate değer içeriktedir. Fransa tiyatrosunun bütün diğer memleketlerin tiyatrolarını ilgilendirecek kıymette olduğu için ilk sırayı ona ayırmıştır. Fransa’da son dönemde sahnelenen oyunlardan söz ettikten sonra Halit Ziya’nın yakın zaman önce Fransızcadan *Fare* adıyla adapte ettiği ve Darülbedayide temsil edilen oyununu irdeler. Üstat’ı oyunu gereksiz yere uzatması yönünden eleştirir.

Güntekin’in bilinmeyen tiyatro eleştirilerinden sonuncusu *Devlet Tiyatrosu* dergisinde ölümünden iki yıl önce 1954’te yayımlanan “Tanrıdağı Ziyafeti Müellifi Diyor ki!” başlıklı makalesidir. Böylesi bir yazı yazması dergi yönetimi tarafından Reşat Nuri’den *Tanrıdağı Ziyafeti* adlı tiyatrosunun Devlet Tiyatrolarında sahnelenmesi üzerine talep edilmiştir. Yazar, yıllarca tiyatro eleştirmenliği yaptığını ama ilk defa kendi eserini değerlendireceğini, bunun zorluğunu belirterek yazıya başlar. Dolayısıyla bu makale içeriğindeki söz konusu özgünlükten dolayı önem arz etmektedir. Esas söylemek istediklerini esere işlemeye gayret ettiğini, bunları yazarak açıkça ifşa etmesinin oyunun büyüsunü bozacağını, marifetlerini gizli tutmayı yeğlediğini söyleyerek yazısını çok uzatmaz. Dünya genelinde aktüel bir konu olarak gördüğü siyasal sapmalara, kontrolsüz güçlerin yaratacağı siyasi sorunlara, diktatörlüklere odaklandığını ifade eder. Bizim tiyatromuzda numune teşkil etmesi için *Tanrıdağı Ziyafeti*’ni yazdığını ve uluslararası anlamda değerlendirildiğinde eserinin özgün olmadığını kendiliğinden kabul ederek yazısını nihayetlendirir. Aşağıda Reşat Nuri’nin “Eser ve Zat: Mehmet Rauf” başlıklı makalesinin dışındaki diğer dokuz makalesi tam metin olarak verilmiştir:

3. Reşat Nuri Güntekin’in Bilinmeyen Tiyatro Makaleleri:

Tiyatro Haftası

BİZDE HAYAT-I TEMAŞA

BİR MUKADDİME

Senede bahsedilmeye layık nihayet üç dört eser sahneye çıkarabilen bir memleket için “Tiyatro Haftası” gibi bir serlevha [*başlık*] birdenbire garip görülür. Mamafih [*bununla beraber*] bizde tiyatro tenkidinin mevzuu ve iştigal sahası şimdilik Avrupa’da olduğundan çok faklıdır. Tiyatro orada kaide ve usulleri tayin etmiş, mahiyet ve kıymeti herkesçe anlaşılmiş, mazisinin tükenmez tecrübeleri içinde kati istikametini bulmuş, tabii hayatını yaşayıp giden bir varlıktır ve münekkitlerin [*eleştirmenlerin*]

vazifesi⁶ günün hadisesini teşkil eden eseri mevzu ve ruh itibarıyla hafif bir muayeneden geçirmek “karanlık ve sakat noktaları işaret” temsildeki muvaffakiyet ve kusurları kaydetmekten ibaret kalıyor. Orada münekkit “Tiyatro edebiyattan bir şubedir. Tiyatro mühim bir ihtiyaçtır. Tiyatro yazmak hikâyeye yazmaktan başka bir şeydir. Aktörler oynadıkları rolü anlayacak ve hissedecek seviyede olmalı, rollerini iyi bellemeli. Mevzularda vahdete [bütünlüğe] riayet etmeli, vakaya hareket ve hayat temin eylemeli. On iki perdelik eser yazmak doğru değildir. Dekor meselesi mühimdir. Piyaselerdeki eşhasın [kişilerin] seciyelerinde sebepsiz tahavvüller [değişiklikler] olmamalı.” ilh [vb]... İlh... Tarzında meseleleri münakaşaya giriştiği hâlde malumatfuruşluğun [bilgiçliğin] pek garip bir şekline düşmüş olur. Bütün bu iptidai [ilkel] şeyleri orada gazeteden öğrenmeye muhtaç pek az kari [okur] vardır. Bize gelince, tiyatro memleketimizde pek yakın bir zamanda doğmuş olduğu için ona müteallik [dair] birçok meseleler hakkında henüz salim ve mütebellir [sağlam ve belirgin] fikirler edinemedik. Bunun için bizde tiyatro münekkidinin yeni eserler hakkında orijinal nokta-i nazarlar serd etmek [bakış noktaları ileri sürmek], dillettant [amatör] muhakemeler yürütmekten daha başka vazifeleri vardır. O bütün medeni memleketlerin bu sanat hakkındaki müşterek telakkilerini [ortak görüşlerini], mütearifelerini [herkesçe bilinen yönlerini] -daha açık söyleyelim- bu marifetin elifba ve kıraatını [alfabesini ve okunma şeklini] yazmaya, anlatmaya mecburdur. Bizde tiyatro tenkidinin bir başka vazifesi de ortalığın boşluğundan istifade ederek bu sanatın tezkiyesiyle [kusurlarından arındırılmasıyla] beraber vatandaşlarımızın zevk ve zihinlerini de bozan edebî temsil heyetlerini merhametsizce takip etmek, birinin verdiği zarar yetmezmiş gibi son zamanlarda ikisi üçü bir araya gelip oynamaya başlayan bu kumpanyalarla uğraşmaktan iğrenmemektir.

Bunun için tiyatro haftası yazacak muharrir [yazar], belki daima bahsedecek yeni eser bulamaz fakat bu zamanda söylenecek o kadar söz, dinlenilecek o kadar dert vardır ki mevzusuz kalmak korkusu varit olamaz [ulaşamaz].

* * *

İlk makalede bir mukaddime [giriş] mahiyetinde olarak Meşrutiyet'ten⁷ sonra tiyatro hayatımızı kısaca gözden geçireceğim. Meşrutiyet'e Garp'ın her iyi dediği şeyi tam bir hulûs ile [saflıkla] kabule mütemayil [meyilli] bir zihniyetle girmiştik. O vakit Garp'tan hiçbir tahlil ve tetkike lüzum görmeden aldığımız hazır ve mücerret [soyut] hükümlerden biri de “tiyatro edebiyatın bir mühim şubesi, medeniyetin bir lazimesi, terakkinin [ilerlemenin] bir âmildir” telakkisi oldu. Zaten böyle düşünmek için zihinlerde bir hazırlık da vardı. Tiyatro ilk Meşrutiyetimizde oldukça parlak bir revaç devresi geçirmiş, o vakitki millî heyecanlara kuvvetli bir surette karışmış ve

⁶ Burada tenkitten maksat tabii yevmî gazetelere mahsus tenkitlerdir. Tiyatronun fen, ahlak, ilm-i ruh ile münasebetleri, tarihi ilh gibi mevzular üzerine yazılan ilmî tettebbu makale ve kitapları tabii maksadımızdan hariçtir. [R. N.]

⁷ 23 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilen II. Meşrutiyet kastedilmektedir.

bağlanmıştı. Onun için kaybedilen hürriyetin zaman geçtikçe tatlılaşan hatıraları arasında “Vatan”lar, “Zavallı Çocuk”lar, “Âkif Bey”ler⁸ daima melûl bir teheyhülle yâd edildi [*mahzun bir coşkunculukla anımsandı*]. Büyüklerimizin bizim neslimize gözlerinde mütehasis bir katre ile [*hisli bir gözyaşı damlasıyla*] anlattığı bu “eski günler” hatıratı bizim muhayyilelerimizi de hayli işletti. Sonra Hamit tiyatroyu şiirine çerçeve olarak kabul etmekle halk nazarında bu sanata büyük bir paye vermiş, onun edebiyattan mühim bir şube olduğuna şüphe bırakmamıştır.

Meşrutiyet’in memleketimizde uyandırdığı en hummalı faaliyetlerden biri de tiyatro zemininde tecelli etti. İlk aylarda bütün büyük şehirlerde amatör kumpanyaları teşkil edildi. Tiyatro cemiyetleri vücuda geldi. Eski ve meşhur birkaç eserin temsilinden sonra harikulade bir süratle yeni vatani piyesler yazıldı. Eski idarenin zulüm ve suiistimalleri, Meşrutiyet mücadeleleri “Yere batsın!, Yaşasın!” avazeleri [*haykırışları*] içinde tasvir ve temsil edildi. Bu eserler belki zeki ve kıymetli fakat tiyatro sanatının tamamıyla cahili bulunan kimseler tarafından yazılmıştı. Bu sanatın alakadar ve müteessir etmek [*etkilemek*] ve kalpleri kazanmak için birçok şartları, her sanat gibi kendine mahsus kaideleri ve usulleri vardı. Tiyatro muharrirlerimiz bu cihazlardan tamamıyla gafil göründüler ve piyasadaki fikirleri, günün heyecanlarını tahrik etmekle uyandırılan infialleri [*etkilenmeleri*] “temaşa edebiyatı zevki” zannettiler. Hâlbuki bu tarzda tesirler mesela bir resmigeçidin temasından [*geçiş töreninin seyredilmesinden*], iyi haberler getiren bir mektuptan, sahneye çıkarılan hakiki bir ölünün manzarasından da doğabilirdi. Oldukça malum olan hikâye “technique”i üzerine kaba kumaşlardan biçilen bu eserlerin hakiki sanat ile alakası pek azdı. Nasıl ki halkı tiyatroyu sevmeye teşvik eden makale ve konferanslarda: “Tiyatro asrın en mühim avam-il terakkiyatındandır [*ilerleme vesilelerindedir*]. Tiyatro tenvir-i vicdan [*vicdan aydınlığı*], tehzib-i ahlak [*ahlak yaldızlanması*], tezyin-i dimağ [*bilinç süslenmesi*] eder. Tiyatro cemiyât-ı beşeriyenin [*insan topluluklarının*] bir âmiret-i sadığıdır [*sadık bir yönlendicisidir*]. Tiyatro vaka-yı tarihiyeyi bile ibretimize arz ile fezail-i ahlakiyeyi [*ahlaki erdemleri*]...” ilh tarzında müspet [*sağlam*] olarak hiçbir şey söylemeyen umumiyattan [*genellemelerden*], bir sürü beylik sözden ibaret kalmıştı. Yaşamak hakkını kendi teşekkülünde [*oluşumunda*], kendi içinde, bir kelime ile kendi hikmet-i mevcudiyetine mutabakatında [*varlık sebebinin uygunluğunda*] aramaktan ziyade amiyane [*bayağı*] teşvik ve propagandalara, muvakkat veya iptidai [*geçici ve ilkel*] temayül ve ihtiraalara müracaatta arayan varlıkları hiçbir kuvvet, sukuttan [*düşüşten*] men edemiyor. Bu tabiatın en şaşmayan bir kanunudur. Bunun içindir ki halkın Meşrutiyet senesinde tiyatroya gösterdiği rağbet gayet devamsız oldu. Filhakika [*doğrusu*] bu sanata mahsus olan usuller dâhilinde eğlendirmeden, müteessir ve müteheyhiç etmeden [*etkilemeden ve heyecanlandırmadan*], hakiki hayat hissini bütün tabiat ve kuvvetiyle atan bir ikinci hayat-ı galat [*yanlış hayat*] hissi “illusion [*yanılsama*]” içinde kaybettirmeden uzun, uyutucu nutuklar, mutantan [*tantanalı*]

⁸ Namık Kemal’e ait eserlerden söz edilmektedir.

vazife ve fedakârlık akideleri [sözleri] dinleten bir eser belki bir ahlak dersi diye dinlenir. Ancak küçülen gözler, esnememeye çalışan dudaklarla ve bir vazife başında bulunmak haletiruhiyesi ile... Saf bir zatın bir gün pek doğru olarak söylediği gibi hamiyet-i milliye [*millî haysiyet*] namına olduktan sonra tiyatroya gidileceğine donanma ianesi⁹ verilmek elbet daha hayırlıdır.

Hürriyet mücadelelerine ait heyecanlar sükûn bulunca büyük tarih vakalarının kalplerde her zaman uyanmaya müstaid füsünundan [*hazır tılsımından*] istifadeyi düşündüler ve o vakit hiçbir sanatsız, hareketsiz yan yana dizilmiş uyutucu vakalar, nihayet bulmaları gizli dualarla beklenen hitabelerden mürekkep [*oluşmuş*] “Fatih”, “Sultan Osman” ilh gibi tarihî piyesler meydana çıktı. Durgun bataklıklar gibi ağır bir hava içinde esneten bu piyeslerin hayatı yalnız zaman zaman elektrikler içinde gösterilen apoteozlar [*kutsamalar*], mazi ve istikbal tabloları, idam manzaraları, lâgar [*uyuşuk*] sürücü beygirlerinin üstünde sahneye çıkan hükümdarlardan ibarettir. Masalların ve tarih kitaplarının zihinlerde çizdiği vaka ve çehre hayallerini hazin bir surette bayağılaştıran bu şeylerden milletin terbiye-i tarihiyesini bekleyen, onları ders olarak talebeye seyrettirmeyi tavsiye eden sadediller de var.

Tiyatroya karşı gösterilen lakaydiyi [*umursamazlığı*] halkın bedî [*güzellik*] anlayışsızlığına hamledenler [*yükleyenler*] fikrimce çok hata ediyorlar. Ulûm ve sanayinin [*bilim ve güzel sanat şubelerinin*] bir kısmından lezzet almayan insan bulunabilir. Fakat tiyatrodan asla... Tiyatro -açık söyleyeyim- her şeyden evvel bir eğlencedir. Her türlü şekli bulunan en basit ve iptidai temayülâtımızdan [*meyillerimizden*] en yüksek tahsisat ve âmâlimize [*arzularımıza*] kadar ruhumuzun bütün kuvvetlerine hitap, bütün melekâtını [*melekelerini*] tahrik edebilen yerine göre basit ve amiyane, yerine göre yüksek ve ince bir eğlence... Onun için herkes hâline göre tiyatrodan zevk alabilir. En küçük bir mahalle dedikodusunu hayatlarının sükûnu içinde büyük bir vaka gibi bekleyen insanlar rengin [*renkli*] bir vakanın meraklı safhalarını tabîi lezzetle takip ederler. Hayatta bazı âdetlerine, huylarına kızarak, gülerek, acıyarak ilh. şahit olduğumuz kimseleri hakikatte kendinden daha canlı bir şekilde sahnede görüp zevk almamak kabil mi [*mümkün mü*]? Kalbimizde merhamet, merak, şefkat, aile, vatan, insanîyet sevgileri gibi birçok tahassüsler [*duygulanmalar*], birçok hırslar ve heyecanlar var. Kalp denen klavyenin bu uyuyan tellerinde bir sanatkâr eli ne tatlı ihtizazlar [*titreyişler*] ve ahenkler uyandırabilir. Kezalik [*aynı biçimde*] bazı emellerimizi maddileşmiş, bazı emellerimizi teşrih edilmiş [*açıklanmış*] görmekle anlaşılmaz bir saadet ve teselli duyduğumuzu inkâr edebilir miyiz?

⁹ Osmanlı donanmasını desteklemek amacıyla kurulan bir sivil toplum kuruluşu olan Donanma Cemiyeti üzerinden millî haysiyeti güçlendirmek için tiyatroya para vermek yerine söz konusu cemiyete bağışta bulunulmasına istihzayla atıfta bulunuluyor. Çünkü o dönemde “donanma ianesi” adıyla bu cemiyete bağış toplanması güncel bir meseledir. Cemiyetin, *Donanma Mecmuası* adlı resmi bir süreli yayın organı da vardır.

Bütün bu esbaptan [*nedenlerden*] dolayı “Bizde tiyatro terakki edemez [*gelişemez*], memleket henüz hakiki sanatı anlayıp sevecek seviyeye gelememiştir.” yolundaki iddiaları doğru bulmuyoruz. Bilakis ciddi çalışıldığı hâlde bu sanatın bizde de terakki edeceğine birçok alametler var ki bunlardan gelecek makalelerde etraflıca bahsederiz.

Zaman, S. 52, s. 3, 25 Mayıs 1918.

Temaşa Haftası: 2

MEŞRUTİYET’TEN SONRA TİYATROMUZ

İlk makalede tiyatromuzun istikbali [*geleceği*] hakkında ciddi ümitler uyandıran bazı alametlerden [*belirtilerden*] bahsetmiştik. Filhakika zavallı bir aç sürüsü tiyatroyu sefil bir kazanç aleti olarak kullanırken bir taraftan da pek küçük bir ekalliyet [*azınlık*] hasbi bir sanat sevdasıyla oldukça vukuf ile [*bilinçle*] çalışmaktan geri durmadı. Bu ümit-bahş [*umutlandırıcı*] faaliyeti ikiye ayıracağız: Sanatı sevmiş ve anlamış birkaç muharririmizin bazı şahsi teşebbüsleri ve aleyhtarlarının bütün tenkitlerine rağmen memleketimizde hakiki temaşayı [*tiyatroyu*] tesis ettiğine şüphe olmayan Darülbedayinin¹⁰ biraz atilane fakat müsmir [*verimli*] faaliyeti.

Türk sahnesine şahsi teşebbüslerle hizmet edenler başında Hüseyin Suat Bey ile İbnürrefik Ahmet Nuri Bey’i zikretmek bir vazifedir. Darülbedayide olduğu gibi onun teşekkülünden [*kuruluşundan*] evvel de en büyük gayreti bu iki muharrir gösterdi. Suat Bey’in “Kirli Çamaşırlar”ından¹¹ evvel memlekette tam manasıyla piyes denilecek bir şey oynandığını hatırlamıyorum. Eser gayet güzel bir vodvildi¹². Temsile de birçok kusurlarına rağmen fena denemezdi. “Ne yapalım halk sanattan anlamıyor.” bahanesiyle ona aptal bir şekilde bayağı ve iptidai şeyler dinletmek hakkını kendilerine verenler için bu eserin gördüğü hüsnükabul şayan-ı dikkattir [*beğeni dikkate değerdir*]. Onu kadın, erkek, genç, ihtiyar, muhtelif meslekte, muhtelif seviyede çok insan sevdi. Haddizatında [*aslında*] güzel olan mevzua pekiyi bir nizam ve tertip verilmişti. İlk sahnelerden itibaren uyandırmaya başladığı neşe-i merakı tedricen [*aşamalı bir şekilde*] büyüterek tatlı bir cereyan ile akıyordu. Mevzu şimdiki vasat ve vasattan [*orta*

¹⁰ Türkçeye “Güzellikler Kapısı” şeklinde çevrilebilecek Darülbedayi, 1914 yılında İstanbul Şehremini (vaktin belediye başkanı) Dr. Operatör Cemil (Topuzlu) Paşa tarafından İstanbul şehrine medeni bir konservatuvar kazandırmak amacıyla kurulmuştur. 1931 yılında yapılan düzenlemeyle Darülbedayi resmî şekilde belediyeye bağlanmıştır 1934’te adı İstanbul (Belediye) Şehir Tiyatrosu olmuştur (Özön ve Dürder 1967, 119).

¹¹ Fransız komedi yazarı Albin Valabrégue tarafından yazılan “Kirli Çamaşırlar” adlı oyunu 1911’de Hüseyin Suat (Yalçın) Türkçeye adapte etmiştir (Özön ve Dürder 1967, 428).

¹² Vodvil: Fransızca “vaudeville” sözcüğünden Türkçeye geçmiştir ve tiyatro terimi olarak “Tanıma yanımlarına ve olguların tuhaflığına dayanan kaba çizgili güldürü türü.” anlamına gelmektedir (Taner, And ve Nutku 1966, 117).

düzey ve ortadan] daha yüksek ailelerimizin hayatına uygun ve kolayca kabil-i tasavvur [*canlandırılabilir*]; vakaların teselsülü [*sıralanışı*] merak-engiz [*meraklandırıcı*] fakat makul; çehreler, tabiatlar, âdetler munis [*cana yakın*]; eseri idare eden mantık kabil-i fehm [*anlaşılır*]; lisan sade, tatlı ve oynaktı. Fazla olarak kadın ruhuna ait basit bir tahlili de ihtiva ediyordu [*kapsıyordu*]. Bazı yüksek kıymette eserler vardır ki onlardan haz almak fazla işlenmiş yorgun zevklere, malumat ve his seviyesinde bir dereceye kadar yükselmiş olanlara nasip olur. Ertuğrul Muhsin Bey'in geçenlerde pek büyük bir zevk ile oynadığı "Hortlaklar"¹³ gibi... Fakat öyleleri de vardır ki bu "Kırlı Çamaşırlar" gibi hiçbir mukabil-i his [*his karşılığı*] uyandıramayacak his, gizli âmil görülemeyecek hareket, şümul [*kapsam*] ve hedefi keşfe muhtaç fikir ihtiva etmez ve muhtelif kabiliyette ruhlarda aynı müşterek alakayı uyandırır. Biz şimdilik asıl bu neviden [*türden*] eserlere muhtacız. Öyle eserler ki hendeseleri, mimarileri itibariyle en yüksek piyeslerden farksız, sade hitap ettiği heyecanların besaleti [*kahramanlığı*], fikirlerin umumiliği herkes tarafından anlaşılabilmelerine müsait.

Ahmet Nuri Bey'in Avrupa eserlerinden mevzu almak suretiyle yazdığı piyeslerde muhtelif seviyelerce kolayca anlaşılacak ve zevkine varılmak meziyetlerini cem etmiştir [*toparlamıştır*]. Ahmet Nuri Bey "Maurice Donnay"¹⁴ gibi Avrupa'nın en ince ve zarif muharrirlerini bile yadırgatmadan dinletmeye muvafık olmuştur. "Gelin, Kaynana", "Ceza Kanunu" gibi komediler pekiyi eserlerdir. Bunlar ve bunlara mümasil [*bezeyen*] daha birkaç eserin gördüğü rağbet halkımızın sanatkârane eserlere karşı hissiz olmadığını daha ciddi çalıştığı hâlde tiyatroyu seveceklerin adedi daha çoğalacağını ispat eden misallerdir. Bugün bir piyesi yüz defa tekrar ettirmek imkânsızlığından dolayı ümitsizliğe düşmek çocukluk olur. Bir piyesin üst üste sekiz on defa oynanması şimdilik memleketimiz için bir fâl-i hayrdır [*iyiye işarettir*]. Hülâsa bu eserlerin gördüğü rağbet ispat ediyor ki halkımız sade müstehcen küfürlerle neşe, adam kasaplıklarıyla hüznü vermeye çalıştığımız, uzun tiratlar¹⁵, kof kasideler; Garplıların güzel bir tabiri veçhile "Ayakta uyutan masallar" dinletmeye kalktığımız vakit bizden yüz çeviriyor. Meşrutiyet'ten sonra intişar eden [*yayımlanan*] birkaç millî piyes tecrübesinden ayrıca bahsetmemek haksızlık olur. Bunlar içinde en şayan-ı dikkat olanları Şahabettin Süleyman'ın "Çıkmaz Sokak"ı ile Safveti Ziya Bey'in "Haralambos Cankiyadis"idir. "Çıkmaz Sokak" orta kıymette Avrupa piyeslerinden hiç de aşağı olmayan bir eserdir. En büyük kusuru vakanın sahnede teşhiri caiz olmayan bir

¹³ Norveçli piyes yazarı Henrik Johan Ibsen'in kaleme aldığı "Hortlaklar"ı 1918 sezonunda Muhsin Ertuğrul sahnelemiştir. Ancak "daimi sanatçıların başka bir kumpanya ile veya başka bir yerde oyun veremeyecekleri" yaşağını dinlemeyerek "Hortlaklar" piyesini oynamış olmasından dolayı Muhsin Ertuğrul, "kesin olarak" Darülbeyden çıkarılmıştır (Özön ve Dürder 1967, 123).

¹⁴ Maurice Donnay: (1859-1945), Fransız tiyatro yazarı. L. Descaves ile yazdığı *Oiseaux de Passage* (1903) piyesi İ. Galip Arcan tarafından *Geçit Kuşları* diye aktarılmıştır (Özön ve Dürder 1967, 148).

¹⁵ Tirad: Almanca ve Fransızcada "tirade" şeklinde yazılan tiyatro terimi, "Oyun kişilerinin uzun soluklu konuşmalarına verilen ad." şeklinde tanımlanabilir (Taner, And ve Nutku 1966, 107).

zemime-i ahlakiye [*ahlak yergisi*] etrafında dönmesidir. Mevzu bulmak, vaka icat etmek, sonra sahne kavait ve şeraitine [*kurallarına ve şartlarına*] göre ona nizam vermek kolay şey değildir, onun için bu eseri muharririn istidat ve ehliyetine [*yetenek ve yeterliğine*] delil olarak istişhad [*şahitlik*] edersek hiç mübalağa etmiş olmayız. Muharririn bir muvaffakiyeti de ilk eserlerde alelekser içtinabı [*çoğunlukla kaçınılması*] kolay olmayan çocukça fazlalıklardan, lüzumsuz taşkınlıklardan kendini kurtarması, vakanın yürümesi ve anlaşılması ne kadar unsurun vücuduna müftekir [*muhtaç*] ise o kadarıyla iktifa etmesi [*yetinmesi*] tabir-i diğerle fire bırakmaması olmuştur.

Piyes seri ve tereddütsüz gidiyor. Bazı çehreler hafif işlenmiş olmakla beraber fena tecessüm etmiyor [*vücut bulmuyor*]. Hemen bütün Fransız piyeslerinde olduğu gibi vakayı dimağdan ziyade ihtirasın mantığı harekete getiriyor. Bu sert asabi, seri eserin lisanı da öyledir: Kelime şiirine, hayal nakışlarına hiç yer vermeyen, tamamıyla mevzuun istediği şekilde sert, açık ve sade bir lisan, muharririn bu eserden sonra daha kuvvetli eserler vücuda getirmesine intizar edilebilirdi [*beklenebilirdi*]. Fakat her nedense, neşretmediği [*yayımlamadığı*] için burada bahsetmeyi doğru bulmadığımız “Siyah Süs” ismindeki saray hayatına ait bir piyesten başka ehemmiyetli eser yazmadı.

Safveti Ziya Bey’in “Haralambos Cankiyadis”i güzel ve olgunca bir eserdir. Başlıca kusuru mevzuun aynı ehemmiyette iki ayrı vakadan tereküb etmesi [*oluşması*], bir de üç perdeden her birinin bir ayrı nevi “genre [*tür*]” tiyatro usullerine göre yazılmış olmasıdır. Filhakika birinci perdede bir seciye ve tip komedisi olmakla başlayan eser ikinci perdede vodvile üçüncüde ise, saadet-i servet hakkında hafif felsefeler, haletiruhiye tasvirleri ile bir tahlil-i ruhi (analyse poychologuie) piyesine inkılap ediyor [*çeviriyor*]. Devr-i İstibdat’ta¹⁶ maliye civarında aylık kırma muamelesiyle iştigal eden sarraf dükkânlarından birinde geçen birinci perde hemen hemen kusursuzdur. Muharrir kaba, ahmak, saf zevahiri [*dış görünüşü*] altında bir şikâr-ı hayvani [*hayvan avcılığı*] hırsı, bir yırtıcılığı saklayan, o vakitki idarenin iç yüzüne ve bütün esrarına vâkıf bir Karamanlı sarraf “tip”i tasvir etmiştir ki tiyatro edebiyatımızda yegânedir. Muharririn Haralambos Efendi’yi işbaşında ve seciyesinin bütün hususiyetlerinde göstermek için dizdiği küçük vakalar o vakitki maişetin [*yaşayışın*] canlı numuneleriyle beraber Safveti Ziya Bey’in sahne sanatına vukufunu da gösteriyor.

* * *

Gelelim Darülbedayiye... Memleketimizdeki temaşa hayatı şimdilik onun faaliyetinden ibaret olduğu için bu müesseseden sık sık bahsedeceğiz. Darülbedayi beş sene evvel meşhur Antoine’in¹⁷ idaresi altında tesis ettiği zaman memlekette uyanan

¹⁶ Sultan II. Abdülhamit’in saltanatı dönemindeki baskıcı idare kastedilmektedir.

¹⁷ André Antoine (1858-8.10.1943), Fransız tiyatro müdürü ve eleştirmecisidir. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında sahnede köklü değişiklik yapanlardan biridir. İstanbul’da bir konservatuvar kurulma işine girişildiği sırada uzman olarak çağrılmış (Haziran 1914), sonraları Darülbedayi

ümitlerin hepsi tahakkuk etmiştir diyemeyiz fakat yaşadığımız günlerin fevkaladeliliğine rağmen bu müessese yine bir hayli hizmetler etmeye muvaffak olmuştur. Şehremaneti [*belediye*] onu Avrupa konservatuarları programına göre bir tiyatro mektebi olmak üzere tesis etmişti. Başta “Antoine” gibi her veçhile şayan-ı itimat [*yönden güvenmeye değer*] bir üstat vardı. Matbuat ve efkâr-ı umumiye [*kamuoyu*] ümidin fevkinde bir alaka gösteriyordu. Memleketin aktörlük hakkındaki yanlış telakkilerine rağmen birçok güzide gençlerimiz talebe saffetıyla kaydedilmek üzere müracaat etmişlerdi. Bu umumi merak ve tehalük [*istek*] karşısında ümide düşmemek kabil değildi. Fakat amiyane tabirleriyle oyunbozanlık ve ukalalık - alelmutat [*alışıldığı üzere*] içeriden başlamak üzere- kendini göstermekte gecikmedi. Bu müessese bütün bütün unutulmak üzere olduğu bir sırada, evvelki kışın bir akşamında Tepebaşı Tiyatrosunda¹⁸ “Çürük Temel” piyesiyle yeni hayatına başladı. Bidayet-i teşekkülünde [*kuruluşunun başlangıcında*] numune olarak birkaç meşhur klasik piyes verdikten sonra münhasıran tedrisat ile [*sadece ders vermekte*] iştigal edeceği söylenen Darülbedayi mektep şeklini tamamıyla kaybetmiş, bir tiyatro kumpanyası olmuştu. İşbaşında da yeni bir heyet vardı. İlk heyet -birkaç güzide simaya rağmen- bu iş için çok fazla genç, müfrit [*aşırı*] ve gürültücüydü. Zaten “Antoine” da kalmış olsa onlarla uyuşmazdı sanıyorum. Yeni heyet daha ağırbaşlılardan, tabir-i hususiyle [*genel bir ifadeyle*] “iş adamları”ndan mürekkep [*oluşmuş*] görünüyordu. Aralarında hakikaten itimat edilebilecek bazı zevat bulunuyordu. Mektebin kumpanyaya istihalesini [*dönüşümünü*] o vakit çok tenkit edenler oldu. İşin içinde olmadığımız için hükmedemeyiz. Mektebin devamına imkân vardı da yeni heyet sırf bir içtihat [*görüş*] neticesi olarak yahut fazla külfet ihtiyar etmemiş olmak [*seçmemek*] için bu yeni şekli tercih ettiyse şüphesiz memlekete bu büyük fenalık etti. Böyle değil de harbin buhranları mektebin hayatını katiyen tehdit etti ve heyet hiç olmazsa eldeki enkaz bakiyesiyle bir kumpanya tesisini kâr saydı ise o vakit de kendisine teşekkür etmemiz lazım gelir. Herhâlde “Çürük Temel”in temsili gecesi tiyatro hayatımızda - tahakkuk ettirdiği şeylerden ziyade uyandırdığı emellerle- bir mühim tarih oldu. Türk sahnesi ilk defa kusursuz bir “dekor” görüyor, ilk defa dürüst ve temiz Türkçe telaffuz edildiğini işitiyordu. Temsil ara sıra İstanbul’a gelen orta kıymette ecnebi troupelerinden¹⁹ hiç aşağı değildi. Piyenin ciddiyet ve ihtimam [*özen*] ile prova edildiği, rollerin bazıları üzerinde çok uğraşıldığı belliydi. Eser güzel bir Fransız piyesinden iktibas edilmişti [*aynen alınmıştı*]. Zannediyorum ki birinci temsilin en büyük kusuru da bu, yani pek hususi bir ta’ım [*özel bir lezzeti*] bulunan bir eserden alınmış olmasaydı insanın görgüleri kendisinde kolay kurtulamayacağı bir suni mantık ve zevk yapıyor.

adını alan ilk tiyatro okulunun ilk fikirlerini verdiği sırada Birinci Dünya Savaş çıkması üzerine memleketine dönmek zorunda kalmıştır. Darülbedayi-i Osmanî'nin temelini atmıştır (Özön ve Dürder 1967, 35).

¹⁸ Tepebaşı Tiyatrosu, İstanbul’un en eski tiyatrolarından biridir, 1889-1983 yılları arasında oyunların sahnelendiği bir yapıdır (And, 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi 1970, 93)

¹⁹ Toupe: Gezmeyen, belli bir yerde oyunlar oynayan tiyatro topluluğu (Taner, And ve Nutku 1966, 120).

Sahnelerimizdeki melodramların intikamları, hasbi muhabbetleri, tahlilsiz “hak âşıkı” sevdaları bizde zihnî itiyatlar ve telakkiler tevhit etti [*alışkanlıklar ve görüşler doğurdu*].

Onun için mesela bir genç kızın kalbinde çocukluğundan beri ailesinden gördüğü haksızlıkların gizli gizli biriktirdiği kin ve gayzın birdenbire parlamasını, bir ailenin geçirdiği bir mali buhranı hayatta pek tabii gördüğümüz hâlde -sırf sahnede görmeye alışık olmadığımız için- tiyatrodada yadırgıyoruz, garip ve mantıksız buluyoruz. Bu noktada zevklerin basit bir terbiyesine ihtiyaç olduğu inkâr edilemez. Yukarıda “Kirli Çamaşırlar”, “Küçük Beyler” gibi eserler ile avam ve havassı [*halkın alt ve üst tabakasını*] müştereken alakadar etmeye muvaffak olduğunu memnuniyetle kaydettiğimiz Suat Bey’in bu eseri nasıl ve niçin intihap ettiği [*seçtiği*] anlaşılamazdı. İntihabındaki [*seçimindeki*] isabetsizliğe mukabil eserin tatbikinde muharrir çok muvaffak olmuştu. Temiz, pürüzsüz ve nümayışsız [*gösterişsiz*] lisanı bilhassa şayan-ı dikkatti.

Darülbedayi sonradan seviyemize daha mutabık [*uygun*], itiyatlarımıza ve zevkimize nispeten daha yakın eserler verdi. Bunlardan sırası geldikçe uzun uzun bahsedeceğiz.

Meydana koyduğu eserin keyfiyetinden [*niteliğinden*] dolayı takdir ettiğimiz Darülbedayiye kemiyet [*nicelik*] itibariyle biraz tenkit edeceğiz. İyi iş meydana çıkarmak filhakika kolay değildir. Fakat bu husustaki her nevi mevani [*engeller*] ve müşkülâtın hakkını bâliğan mâbelâğ [*mali olarak fazlasıyla*] verdiğimiz hâlde dahi üç seneye yakın bir zaman zarfında ancak yedi eser vaz’-ı sahne edilmesini [*sahnelenmesini*] çok az bulduğumuzu saklayamayacağız.

Darülbedayinin tarz-ı mesaisinde [*çalışma tarzında*] pek memnuniyetle göremediğimiz bir cihet de eserlerin hemen kâmilan [*tamamen*] Garp piyeslerinden muktebes [*alıntı*] olmalarıdır. Kendini daima ecnebi [*yabancı*] zevkine haraç-güzar [*bağımlı*] hissetmek insanı biraz garipsetiyor, Darülbedayi sanatımızı millileştirmek hususunda biraz daha himmet gösteremez miydi? Ne yapsak eserlerimizi technique itibariyle Avrupa eserlerine benzetemeyeceğimizi takdir etmiyor değiliz. Temaşa muharrirliği fitrî istidat [*yaratılıştan gelen yetenek*] derecesinin de tecrübe ve mûmareseye [*alıştırmaya*] mevki veren bir sanattır. Temaşa muharriri hem sanatkâr hem ameledir [*işçidir*]. Onun için Darülbedayi muharrirlerinin bu zamanda gösterecekleri gayret ve himmet derhâl semere [*sonuç*] vermese bile hiç olmazsa istikbal için hazırlık olur. Vaktiyle hikâye için yaptığımızı bugün tiyatro için yapmamıza hiçbir mani yoktur. Hikâye de bizim için aynı derecede yabancı bir sanattı. Fakat mesela Halit Ziya Bey ciddi bir gayretle çalıştığı için bize gittikçe tekemmül eden [*gelişen*] hikâyeler vermeye muvaffak oldu.

Bu bahisleri başka bir makaleye bırakarak asıl bahsimize avdet [*dönüş*] ile netice verelim: Darülbedayinin piyesleri bütün kusurlarına rağmen tam tiyatro eserleriydi ve memleket onları ümidin fevkinde [*üzerinde*] bir haz ile dinledi. Onlara en şiddetle

hücum eden gazete makaleleri bile “Bu tarzda insan aramızda yoktur.”, “Burası mugayir-i mantıktır [*mantığa aykırıdır*].” ilh. [*vb.*] yolunda itirazlara kasr etmekle [*kestirip atmakla*] onların bediî kıymetlerini, hakiki temaşa eserleri olmak hususundaki meziyetlerini zimnen [*üstü kapalı*] teslim etmiş oldular.

Zaman, S. 59, s. 3, 1 Haziran 1918.

Temaşa Haftası: 3

MİLLÎ TİYATRO NE DEMEKTİR?

Millî tiyatro meselesi, son senelerin en hararetle bir münakaşa mevzuunu teşkil eden “Millî Edebiyat” meselesinin bir fûrû’ndan [*önemsiz meselesinden*] başka bir şey değildir. Onun için bu bahsi evvela en umumi şekilde gözden geçirmeye lüzum görüyoruz. Millî Edebiyat meselesinde çok yanlış anlaşılan bir nokta var. Birçok kimseler Millî Edebiyatı, Avrupa medeniyeti âlemine attığımız ilk adımları geri almak, zaman içinde en uzak bir maziye, mekânda ırkımızın ilk beşiğine dönmek hülyası suretinde anlıyorlar. Vaktiyle lisan meselesinde de tıpkı bu neviden bir suitefehhüm vaki oldu [*kötü düşünce ortaya çıktı*]. Şinasi’den sonra lisan tedricen [*aşamalı şekilde*] sadeleşmeye, Arabi, Farisi kaideleri üzerine yapılan müselsel terkipler [*zincirleme tamlamalar*] yavaş yavaş çözülmeye, ecnebi sarf ve nahiv kavaidi [*dil bilgisi kuralları*] eski hâkim mevkilerini kaybetmeye başlamıştı. Bu hadiseye dikkat edenlerden bazıları sadeleşme cereyanını lisan dediğimiz muaddel [*değiştirilmiş*] mevcudun her şeye rağmen hükmünü yapacak bir gizli meram ve iradesi olarak tanımışlar ve istikbalde yalnız kendi sarf ve nahiv kanunlarına itaat edecek, ahenk veya mana lüzumu olmadıkça ecnebi kelimelere mevki vermeyecek bir müstakbel [*gelecekteki*] lisanımız olacağını ileri sürmüşlerdi. Bu, bir tabiî hadisenin müşahedesinden [*şahitliğinden*] doğmuş makul bir faraziyeydi. Buna mukabil [*karşılık*] “Tasfiyeciler” namını alan bir zümre ceffalkalem [*gelişigüzel*] bütün Arap, Acem kelimelerini atıp yerlerine Uygur, Çağatay kelimeleri alarak lisanı safvet-i asliyesine irca ediyor [*ilk hâline döndürüyorlar*], kelime mumyalarından yeni bir Türkçe binası kurmaya kalkışıyor. Lisan gibi hesaba sığmaz gizli amillerin idare ettiği bir mürekkebi-uzviyete [*organizmaya*] birkaç çocukça²⁰ nazariye [*kuram*]; sekiz on yahut kırk elli kişinin kavil [*sözleşme*] ve kararıyla hüküm ve tasarruf etmek istemek “Lafontaine”in -atların burunları önünde vızıldamakla arabanın yokuşu çıkmasına yardım ettiğini zanneden-meşhur sineğinin gayreti kabilinden bir teşebbüstür. Onun için sadedillere ve mesele ile pek yakından meşgul olmayanlara “Yeni Lisancılar güzelim Türkçemizi çırpıplak bırakmak, iptidai [*ilkel*] bir hâle sokmak istiyorlarmış.” yolunda yanlış fikirler vermekten başka netice hâsıl etmedi.

²⁰ Sözcük metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı “چم قجه” şeklinde yazılmıştır.

Maatteessüf [*ne yazık ki*] Millî Edebiyat davasının da -sade lisan gibi- haksız iftiralara uğramasına sebebiyet veren tasfiyecileri, ruhumuzu asırlar içinde aldığı ziyetten soymak, onda sadece kuru bir bozkır adamı görmek isteyenleri oldu. Hâlbuki Millî Edebiyat bir mürteci [*gerici*] mazi edebiyatı demek değildir. Avrupa’da mesela eski Roma’ya âşık olan, mevzu ve ilhamını sade ondan alan şairler, Çin’e yahut Japonya’ya sevda sardırıp yalnız o yerlerden bahseden hikâye-nüvisler [*hikâye yazarları*] biliyoruz ki memleketlerine pek kıymetli eserler vermişlerdir. Bu kabilden olarak bizde de eski zamanlar ve mekânlarımız daüssilasını [*memleket hasretini*] çekenler bulunabilir ve onlar millî kütüphanemizi pek yüksek kıymette eserlerle süsleyebilirler. Fakat Roma şairi, yahut Çin hikâye-nüvisinin eseri nasıl memleketinin edebiyatında bir cüzünden [*parçasından*] başka bir şey olmak davasına kalkamazsa bizde de öyle olmak lazım gelir. Bu eski mazilere yeniden hayat veren eserler Millî Edebiyat içinde dâhildir, fakat Millî Edebiyat onlardan ibaret değildir.

* * *

Millî Edebiyat bilakis daha çok geniş ufuklu, zengin mevzulu bir şey; bugünkü ruhiyetimize ve hissiyatımıza samimi bir surette bağlı bir bugün edebiyatıdır. Hatta onu maziye ve Şark’a müteveccih [*yönelmiş*] görmek isteyenlere “O Avrupa edebiyatı ailesine girmeye namzet bir edebiyattır.” demekten çekinemeyiz. Vaktiyle bir mukavemet [*karşıt görüşlü*] mecmuada neşrettiğim bir makalede edebî eserlerin nasıl doğdukları meselesini tetkike çalışmış ve hülaseten şunları demek istemişim:

“İrkımız ve ecdadımızdan bize fikirler ve hayaller miras kalmıyor. Onlardan sade mizaçlarımızı ve temayüllerimizi, seriü’l-infiâl [*çabuk sinirlenme*], sabur, titiz, halim [*yumuşak huylu*], sağlam, hastalıklı, hayalperest, anut [*inatçı*], müşfik, şen, mağmum [*gamlı*] ilh. olmak gibi hâllerimizi ve seciyelerimizi tevarüs ediyoruz [*miras olarak alıyoruz*]. Eserlerimize koyduğumuz fikirler, hayaller kendi hayatımızdan ve muhitimizden alınmış unsurlardır. Kezalik onları tereküb etmek [*birleştirmek*] amele-i ruhiyesini [*ruhi işleyişini*] idare eden teselsül-i efkâr (enchainement d’idées) [*düşünceler zinciri*] mekanizmasını da yine hayatımızın bu fiiller ve itiyatları kurup hazırlamıştır. Eserlerimizin unsurları gibi onları tereküb eden kuvvet de hayat ve tecrübelerimizin neticesidir.” Şu hâlde hayatımız ne ise eserlerimizin de biraz o olması mukadder gibidir. Hayatımız yarım asırdan beri mütemadi [*süregiden*] bir inkılap hayatıdır. Tanzimat bizi Avrupa medeniyeti âlemine ithal etmişti. Teşkilatımızda, tedrisatımızda, giyinişimizde, yaşayışımızda hülasa, içtimai [*toplumsal*] ve ruhi hayatımızın her safhasında Avrupa’yı numune ittihaz ettik, tabii edebiyat için de böyle oldu. Bütün bu yenilikleri ve başlıkları birdenbire kavramak ve anlamak kabil olamazdı. Onun için hayatımızda ve edebiyatımızda bir “doğrudan doğruya taklit” devresi geçirmek zaruriydi. Onlar gibi yürümeye alışmak için onların izini bir zaman adım adım takibe mecburdük. Avrupa edebiyatının kamaştırıcı tesiri altında bir vakit benliğimizi bulamadık. Tabiatın kendini değil yabancı sanatların aynasına düşmüş aksini gördük. Kendi gözümüzle gördüğümüzü, kendi kalbimizle duyduğumuzu değil

okuduğumuz eserlerin hatıralarını ve réminiscencelerimizi [*anımsamalarımızı*] yazdık. Edebiyatımız işler ve fikirlerimizdeki kararsızlığın, temayüller ve emellerimizdeki anlaşılammazlığın bir timsali oldu. Fakat artık inkılap devresine ve yeni hayattaki yabancılığımıza nihayet vermek zamanı uzak değildir. Hayatta kendi dimağımızdan çıkan fikirler, kendi irademizden gelen hareketler, kendi havasımızın [*duyularımızın*] getirdiği hayaller, kendi kalbimizden doğan tahassüslerle [*duygulanmalarla*] yaşamaya başladığımız zaman asıl millî hayatımıza başlamış olacağız. İşte o vakit eserlerimizin de Avrupa eserleri gibi yekpare ve şahsi olmasını, Avrupa edebiyatı ailesine müstakbel bir uzuv olarak girmemizi ümit edebiliriz. Biz, Millî Edebiyatı böyle vâsi [*geniş*] ve hissiyatlı bir edebiyat olarak anlıyoruz.

* * *

Yeni hayatımız gibi yeni edebiyatımızın da Avrupa edebiyatlarına çok benzemesi, ondan pek çok şeyler alması ona vermek istediğimiz “millî” sıfatıyla bir tenakuz [*çelişki*] teşkil edemez. Bugün en kuvvetli edebiyatlar bile ecnebi tesirinden kendilerini kurtaramıyorlar ve daha mühim olarak bunu bir zarar suretinde telakki etmiyorlar. Mütekebil [*karşılıklı*] tesirler bugün edebiyatları zenginleştiren, tazeleştiren şeyler addediliyor. Son asırda siyasi ve askerî hudutlar Avrupa milletlerini her zamandan ziyade birbirinden ayırdı. Fakat buna rağmen düşünülüşlerde ve yaşayışlarda eski asırlarda tahayyülü bile mümkün olmayan bir derin iştirak ve müşabehet [*benzerlik*] vücuda geldi. Bütün Avrupalılar aynı şekilde çalışıyor, aynı şekilde eğleniyor, aynı şekilde mesken ve elbise kullanıyorlar. İlmin her memleket için bir olan kanunları ve usulleri bir fikrî vahdet ve bütün Avrupa milletleri için bir müşterek Avrupa zihniyeti tesis etti. Rus romanı hakkında vâsi tettebbuatıyla [*kapsamlı inceleme*yle] meşhur bir muharrir bu hayat ve fikir vahdetini şöyle tasvir ediyor: “Dünyayı birleştiren tesanüt [*dayanışma*] sayesinde bir umumi Avrupa zihniyeti, bütün mütefekkir cemiyetler [*düşünen toplumlar*] için bir müşterek hars, efkâr ve temayülat [*kültür, düşünceler ve eğilimler*] zemini tesis ediyor. Londra, Berlin, Paris ve Petersburg’da nasıl bir biçimde elbiselere rast geliyorsak bu Avrupa zihniyetini de her yerde öylece birbirine benzer bir şekilde buluyoruz. Ona hatta çok uzaklarda, Bahr-ı Muhit’i [*Atlas Okyanusunu*] aşan posta vapurunda, dünyanın bir ucundaki müstemlekedeki [*sömürge*de] bir muhacirin işlediği topraklarda, Avrupalı tacirin tesis ettiği benderde [*ticari limanda*] tesadüf ediyoruz.”

Yaşayış ve düşünüşteki bu vahdet; zevkler ve hisler üzerinde de tesirini yapmaktan hâli [*uzak*] kalamazdı. Her millet başka milletlerin amelî [*pratik*] keşiflerinden, çalışma usullerinden ettiği istifade sayesinde içtimai [*sosyal*] hayatına ne kadar refah ve tazelik getirdi ise edebî eserlerinden aldığı tesirler ve derslerle de bedîi [*estetik*] ufuklarını o kadar genişletti. Bir Rus romanını, Ibsen’in bir piyesini, Danonçyo’nun²¹ bir şiirini bütün Avrupa duyuyor ve benimsiyor; böylelikle

²¹ Gabriele D’annunzio (1863- 1938) İtalyan romancısı, tiyatro yazar, şairidir. İtalya’da faşizm kurulmasında önderlik etmiş siyaset adamıdır (Yeni Hayat Ansiklopedisi tarih yok, 965).

Avrupa’da bir edebiyat ailesi vücuda geldi. Muhtelif edebiyatlar arasında şekil ve nevi (genre) itibariyle bir ayrılık gayrılık kalmamış gibidir. Bu hâl her milletin millî ve içtimai hususiyetlerini eserlerine koymasına, edebiyatının yalnız kendi tadabileceği bir samimi kösesi bulunmasına mani değildir.

Bütün bu sebeplerden dolayı müstakbel edebiyatımız -ki biz samimi ve şahsi olmak şartıyla ona millî dememek için bir sebep görmüyoruz- şekil itibariyle hemen hemen tamamen, ruh itibariyle kısmen Avrupa edebiyatına benzemeye ve o aileden bir unsur olmaya namzettir.

Bugün vakıa bu ailede köyden yeni gelen akrabalar gibi biraz garip ve boynu bükük bir vaziyetimiz, kararsız hareketlerimiz var. Fakat aynı tereddütleri, aynı şahsiyet noksanlarını hayat ve ilimde de göstermiyor muyuz? Başkalarının asırlarca zamanda geçtiği bir yolu bir solukta geçmek mecburiyetinde kalan bir insandan elbette birdenbire tam bir intizam ve isabet istenilemez.

* * *

Millî Edebiyat hakkında söylediklerimizi şimdi asıl mevzumuz olan tiyatroya tatbik edelim. Bir temaşa eserine “millî” diyebilmek için acaba onda ne gibi evsaf [*vasıflar*] aramamız lazım gelecek? Evvela bütün Avrupa milletlerinin tatbik ettiği müşterek bir tiyatro şekli ve tekniği vardır ki biz de onlar gibi aynen kabul etmek mecburiyetindeyiz. Zaten ilimde usul ne ise temaşada da teknik odur. İlimde usul en kolay ve emin yoldan hakikate varmak vasıtası olduğu gibi temaşada teknikte vakalar ve hislere azami tesirlerini hâsıl edecek şekilde bir nizam ve tertip vermek usulünden başka bir şey değildir.

Şu hâlde millî tiyatrodaki şekil itibariyle hiçbir hususiyet, hiçbir mümeyyiz [*ayırt edici*] sıfat aramaya lüzum görmeyeceğiz. Ruha gelince: Mevzularımızı millî hayattan, tiplerimizi ekseriyetin çehresinden intihap etmek [*seçmek*] millî eser vücuda getirmek için en doğru yoldur. Mamafih mevzuun tabiatı eserin millî olup olmadığını tayin hususunda emin bir “kriteriyum [*ölçüt*]” olamaz. Millî hayata pekiyi bir makes [*yansıma*] olan bir eser bedii [*estetik*] kıymetten tamamıyla mahrum olabilir. Sonra mesela Fransız temaşa-nüvislerinden [*tiyatro yazarlarından*] birinin “Alzas” ismindeki piyesini “Kafkas” namı altında âdât ve âmâlimize [*âdetler ve emellerimize*] pek muvafık [*uygun*] bir şekilde lisanımıza tatbik edebiliriz. Hâlbuki bu, bir millî eser olmaz. Saniyen [*ikinci olarak*] eserin bedii kıymeti gayet yüksek olduğu hâlde ifade ettiği hisler umumi, tipler kozmopolit, vaka memleketin ancak küçük bir ekalliyeti [*azınlığı*] için kabil-i tasavvur olabilir [*düşünülebilir*]. Bu sebeplerden dolayı elbette esere gayrimillî demek haksızlığına düşmeyeceğiz. Temaşa eserlerine millî kütüphanemizde bir mevki tayin etmeye çalışırken mevzuun tabiatından ziyade muharririn sanatında gösterdiği istiklal ve şahsiyeti nazarıdikkate almak fikrimizce daha doğru olur. Yukarıda edebî eserlerden bahsederken onlara “millî” unvanını kazandıracak hâl sanatkârın kendi gözüyle görmesi, kendi kalbiyle duyması, kendi kurduğu plan içinde hareket etmesi

olduğunu söylemiştik. Temaşa eserleri için de tabii bu, böyledir. Tabiatı ve hayatı değil edebî hatıralarımızı yazdıkça, Darülbedayinin yaptığı gibi ecnebi eserlerden mevzu alıp işleyerek yahut -vaktiyle hikâyemizde yaptığımız gibi- mevzuun çatısını kendimiz kurup içini Avrupa romanlarından alınmış hazır fikirlerle, hazır malzeme ile doldurarak eser vücuda getirdikçe millî sanattan bahsetmeye tabii imkân olamaz. Ne vakit kendi buluşumuz olan mevzuları bütün ruhumuzla duyarak ve yaşayarak yazmaya başlayabilirsek o vakit temaşamıza millî diyebiliriz. Zaten hakiki sanat eserlerinin samimiliği ve yekpareliği ancak bu şart içinde temin edilebilir.

Darülbedayinin geçirmekte olduğu adaptasyon devri Avrupa'da temaşa edebiyatı âlemine duhulümüzün [*girişimizin*] misafirlik faslıdır. Bir zaman başkalarının evinde, başkalarının ekmeğiyle yaşamaya katlanacağız. Sonra bulduğumuz unsurlardan yine oranın mimarisi fakat kendi zevkimiz üzerine evvela başımıza göre mütevazı köylü çatıları daha sonra da kim bilir belki daha iyicelerini vücuda getireceğiz. Gazeteler Halit Ziya Bey'in yakında verilecek bir millî piyesinden bahsettiler. Üstat, rub' [*çeyrek*] asır evvel hikâyede yaptığını bugün acaba temaşada da yapabilecek mi? Bunu merak ile bekliyoruz.

Zaman, S. 66, s. 3, 8 Haziran 1918.

Tiyatro Haftası: 5

İKİ TEMAŞA HADİSESİ

Temaşa mevsimimizin bu haftası iki mühim hadise gördü: Yeni bir millî eserin temsili ve yeni tiyatro heyetinin teşekkülü.

Halit Ziya Bey'in bir zamandan beri merak ile beklenen "Kâbus"u dün akşam Darülbedayi artistleri tarafından temsil edildi. Eser ümit ettiğimiz dereceden çok aşağı olmakla beraber ecnebi sanatına haraçgüzar [*bağımlı*] olan temaşamızın istikbaline doğru atılmış bir adım olmak itibariyle şayan-ı ehemmiyettir. Evvelki makalelerimizden birinde izah etmeye çalışmış olduğumuz üzere tercüme ve adaptasyon, temaşa edebiyatımızda tecrübe ve intikal [*geçiş*] devresinden başka bir şey olamaz. Bu vasıtalarla vücuda getirebileceğimiz eser ne kıymet ve kuvvette olursa olsun, ona zekâ ve şahsiyetimizden ne koyarsak koyalım, yine haklı bir iftihar ve memnuniyet duymak mümkün olamaz. Velev ki bir hükümdar sarayına misafir olayım, benim olmadıktan sonra bana ne? Böyle eserlerle iftihar etmek hiç saç olmadığını söyleyenlere teyzesi kızının topuklarına inen saçlarından bahseden kızcağzın biçare tesellisine benzer. Hâlbuki mesele sadece bir millî izzetinefis meselesinden de ibaret kalmıyor. Elbet bizim de düşünen ve yaşayan her cemiyetin insanları gibi söyleyecek birçok şeylerimiz, millî kalbimizin açılacak hususiyetleri var. Bunları daima bir ecnebi eserin çerçevesine, hazır taksimatına koyabileceğimizi nasıl iddia ederiz. Uzak bir musiki sesi kendi akislerini tekrar eden dağların uzlet [*yalnızlığı*]

ve elemi ni ne kadar ifadeye muktedirse böyle eserler de bizim samimi hislerimizi o kadar anlatabilir. Bu tarzda mesai asıl sanatımızı bir hoşça aksisedadan ziyade ilerletemez.

Yine tekrar edelim ki tecrübe edeceğimiz ilk milli eserler Garp piyeslerine nispetle hayli sönük ve ruhsuz kalacaktır. Çünkü iyi piyes yazmak, iyi tahlil etmek, derin ve kuvvetli duymak hülâsa sanatkâr olmakla temin edilir bir şey değildir. Umum temaşa eserlerinde öyle sabit ve müşterek izler ve çizgiler vardır ki onları hatta ilmi bir müşahede ve tetkik vasıtasıyla nazari [*kuramsal*] bir bilgi hâlinde zapt etmek de kâfi gelmez. Mütemadi mümâreselerle [*devamlı meşgul olmanın getirdiği maharetlerle*], o yolları çığnemenen bıkip usanmamakla onlara itiyatlar ve sevkitaibiiler [*alışkanlıklar ve içgüdüler*] şeklinde sahip olmak iktiza eder [*gerekir*]. Bugün Avrupa sahnelerine çıkan eserler nesilden nesle intikal etmiş ne asırdide tecarüb [*asırlık tecrübeler*] ve mesainin hülâsalarıdır. Sonra onlar yarı yolda sönen, sukut eden [*düşen*] ne binlerce eser arasından süzülerek, ayıklanarak o mevkie gelebilmişlerdir. Onun için işin büyüklüğünü daima göz önünde bulundurarak uğrayacağımız güçlükleri, yapacağımız kusurları biraz tabii görmeli ve birdenbire nevmi [*umutsuz*] olmamalıyız. İlk eserlerimizin yeni kanatlanan kuş yavruları gibi acemi ve mütereddit hareketleri, hasta çırpınışları, hatta bazen sukutları [*düşüşleri*] olmak zaruridir. Araba ile, koltuk değneğiyle yürümesini öğrenmeye çalışmak boş şeydir. Onu küçük çocuklar gibi düşe kalka talim etmeye mecburuz.

Halit Ziya Bey'in hikâye edebiyatı sahnesinden muvaffakiyet çelenkleri toplayarak çekildikten sonra yeni baştan çetin bir mesleğin bütün güçlüklerini, sukutlarını yirmi yaşında bir çocuk şevkiyle göze almasını bizim neslimizin ibretle görmesi lazım gelir. Üstadın mesaisini hürmetle selamlarız fakat esere aynı tehalükle [*istekle*] kollarımızı açamayacağız.

Evvela mevzuuna seri bir nazar atfedelim [*hızlı bir şekilde bakalım*]. Kırk yaşına kadar kusursuz bir zevç [*koca*], şefik bir aile babası olan Cemil Şevket Bey akrabalarından bir genç dulu mecnun bir ihtiras ile sevmeye başlamıştır. Bu aşk, kalplerinin sevdadan olan nasibini gençliklerinde sarf edip tüketmemiş insanlara mahsus şedit [*şiddetli*], mukavemetsiz [*karşı konulamaz*] bir sonbahar aşkı; ocak, zevce, çocuk, haysiyet hülâsa “izdivaç mabedinin mihrabında” ne kadar mukaddesat varsa hepsi kuru bir saman demeti gibi parlatan bir alevdir. Zevcesi Selma nazik hisli ve vakur [*ağırbaşlı*] bir hanımdır. Yirmi senelik lekesiz saadetinin üstüne çöken kâbusa tahammül etmek istemiyor. Hiçbir şikâyete lüzum görmeden, kanını akıta akıta ormanın bir köşesinde ölmeye giden bir yaralı hayvan gibi, evinden, çocuklarından ayrılıyor. Edirne'de bir hastane tesis etmek isteyen biraderine arkadaş oluyor. Rakıbesi Ruhsar tabii onun yerini almakta gecikmiyor. Defterdar mazulü olan [*azledilmiş*] Safiye, ayyaş babası ve ahmak, cahil ve ahlaksız kardeşi Dilaver onunla beraber evde mevki-i iktidara gelmişlerdir. Cemil Şevket'in çocukları Şerare ile Sadun evdeki ve babalarının kalbindeki mevkilerinin yavaş yavaş kaybolduğunu görüyorlar, her gün

hakaretlere, haksız tecavüzlere maruz kalıyorlar. Mesela Şerare'den evvela kiler anahtarları, sonra odası alınmak isteniyor.

Genç bir akraba ile olan masumane münasebeti şüphe ile görülüyor. Çünkü evin yeni hâkimleri onu Dilaver ile evlendirmek planını tertip etmişlerdir. Şerare Dilaver'in fena bir taarruzuna uğruyor nihayet Sadun gördüğü haksız bir muameleden sonra ağırca bir hastalığa uğruyor. Bunu haber alan Selma Hanım derhal ağabeyiyle beraber Edirne'den dönmüştür.

O da evvela kocasıyla, sonra rakibesıyla karşılaşılıyor ve kalbinde sakladığı birçok şeyleri söylüyor. Kâbus dağılmış, Cemil Şevket'in gözlerindeki füsün bağı artık çözülmüştür. Fakat karısı çocuklarıyla beraber asıl saadetin evinden uzaklaştığını görmekten başka bir şey elinden gelmiyor.

Kâbus ile *Aşk-ı Memnu* arasında büyük bir müşabehet [*benzerlik*] ve münasebet mevcuttur. Adnan Bey'in Bihter'e karşı olan zaaf ve aşkını karısının hayatında vaki olmuş [*meydana gelmiş*] farz ediniz.

Bihter'in yerine Ruhsar'ı, Peyker ile Firdevs Hanım'ın yerine Dilaver'le babasını, Nihal ile Bülent yerine Şerare ile Sadun'u koyunuz? Behlül'ü biraz uslandırarak ismini hatırlayamadığım genç biraderzadeyi tahvil ediniz [*değiştiriniz*]. Sonra vakayı bu yeni vaziyetin icap ettiği tarzda tadil ediniz [*düzenleyiniz*]. Karşınıza çıkacak şey aynıyla bu *Kâbus* olur. Eser tamamıyla bir *Aşk-ı Memnu* havası içinde geçiyor. *Kâbus*'taki mevzuun ve tiplerin *Aşk-ı Memnu*'dan alındığını işaret etmemiz piyes hakkında söylenmesi zaruri olan acı şeylerin Halit Ziya Bey'deki sanatkarı değil sadece tiyatro muharririni istihdaf ettiğini [*hedef aldığı*] anlatmak içindir. Filhakika birçok eser kusurlu bir şekilde tertip edilmiştir ve *Aşk-ı Memnu*'un şahadetine müracaat edildiği takdirde, içinde birçok güzel şeyler gizli olduğunu keşfetmek mümkün değildir.

Şahısların sahte o kadar sönük ve ruhsuz görünmesi müellifin [*yazarın*] onları nakıs [*eksik*] ve fena ibda etmesinden [*üretmesinden*] değil sadece iyi göstermemesinden, üzerlerine kâfi [*yeterli*] bir ziya huzmesi dökememesinden neşet etmiştir [*meydana gelmiştir*] diyeceğiz. Hâlbuki *Aşk-ı Memnu*'un şahadeti olmasaydı bunu anlamamıza imkân yoktu. Piyes fena tertip edildiği için bazı durgun ve donuk insanlar gibi ilk bakışta içindeki cevheri gösteremiyor. Piyesteki çehreleri sadece birer işaret olarak alır ve onları zihninizde *Aşk-ı Memnu* şeylerinden kalma hatıralar ve intibalar ile doldurabilirsiniz eseri anlamış olursunuz.

Eserin mevzu ve ruh itibarıyla *Aşk-ı Memnu*'a benzemesi bir meziyettir. Fakat usul itibarıyla bu benzeyiş piyesin bütün kusurlarına masdar [*kaynak*] olmuştur. Halit Ziya Bey piyesini tamamıyla bir romancı usulü ve görüşü, romancı "optique [*görüş*]"i ile yazmıştır. Romancı görüşü -Şerare'nin bahsettiği dürbüne çok benzeyen bir şeydir. Romanlarda hissiyat ve kalbin ayrı ayrı safhalarında o dürbünü yavaş yavaş gezdirirseniz pek güzel ince şeyler görebilirsiniz fakat sahneye çevirdiğiniz ve bütün vakayı onun rüyet [*bakış*] sahası içinde toplamak istediğiniz gibi derhal manzara

değişir. Yine Şerare'nin dediği gibi dürbünün önüne bir siyah nokta daha iyisi bir kâbus bulutu çıkar. Önünüzde birçok şeyler karıncalanır, bir şeyler toplanır, açılır fakat hiçbir şeyi vazihan [açıkça] görmeye, dikkatinizi bir noktada toplamaya muvaffak olamazsınız. Lafontaine'in hindisi gibi için için bir şeyler görüyorum fakat bilir miyim niçin? Pekiyi tefrik edemiyorum [ayırımıyorum] diye düşünmekten kendinizi alamazsınız. Filhakika sahnelerde vakanın bir nüve etrafında toplanması kaidesine mukabil *Kâbus*'ta vukuat o kadar dağılmıştır ki hangi noktaya alakadar olacağınızı bilemezsiniz. Çehrelerin arasında hiçbir[i] üstüne fazla ziya dökülenini göremezsiniz. Eserde yer yer güzel, hem de çok güzel parçalar vardır. Onun için asabınızın bir hamlesiyle kendinizi bu dağınık şeylerden, bu kâbus tayflarından [hayaletlerinden] kurtarmaya muvaffak olamazsınız. Sadun evin içindeki kâbustan bahçeye kaçır fakat Şerare'de gözü tuhaf bir uyku içinde uyuşturan, sahnedeki evden tiyatro salonuna yapılan kâbustan kaçamazsınız. Elinizde yalnız bir vasıta vardır:

Aşk-ı Memnu'yu kuvvetle düşünmek ve ondan zihninizde kalmış hayal unsurlarından bir başka hikâye yapmak, eserin heyet-i umumiyesi [genel görünüşü] hakkındaki ilk intibalarımız bunlardır. Bir başka makalede bunları tahlile, nereden geldiklerini anlamaya çalışırız. Bu roman prosedesi [yöntemi] sadece vakayı karanlık ve dağınık göstermekle kalmıyor. Eşhasın [kişilerin] tabiatlarını da değiştiriyor, olduklarından başka gösteriyor. Romanda mesela Adnan Bey'in ihtirasını bütün sebepleri, mazeretleri ve zavallılıklarıyla gösteren birçok tafsilat [ayrıntı] var. Orada onu tamamıyla anlıyor ve hâline acıyoruz. Adnan Bey hakkında romandan topladığımız intibaları tiyatronun -bir mantık ıstılahıyla [terimiyle]- bir takım mümtaz [seçilmiş] vakalar "fais privilégies" vasıtasıyla vermesi, muharririn onun bu yeni aşkıyla ve yeni sevgiler arasındaki mücadeleleri gösteren bir şeyler bulması lazım gelirdi. Bunların olmaması Cemil Şevket'i adi, sefil, kuru bir külhanbeyine, kırkıktan sonra azan müstekreh [iğrenç] bir ihtiyara benzetiyor. Sonra mesela Ruhsar da bila-sebep [sebepsiz yere] kötülük etmekten gayrı bir hikmet-i mevcudiyeti [varlık sebebi] olmamak için yaratılmış bir melodram kuklasıdır. Bu genç kadının ruhunda hiçbir şey okumak mümkün değildir. Zaten eserde bütün çehreler hep böyle silik, sönük, zavallı şeylerdir.

Halit Ziya Bey yalnız bir romancı kalemi kullanmış, haletiruhiye tasvirlerindeki kayıp sayfalarını müfret mütekellim [karşılıklı konuşmalar] hâline sokmakla iktifa etmiştir [yetinmişti] diyemeyiz. Üstat tiyatro usullerinden de istifade etmiştir. Fakat bu noktada da "Öteranjer", "Fransyon"²² gibi eski tertip eserlerin lüzumsuz mantık ve ders dinletmek, eşhası [şahsları] menfaatler, fikirler ve hisler içinde hareket ettirecek ve yaşatacak yere onlara mücerret nazariyeler [soyut kuramlar], umumi kaidelerden ilim adamları soğukkanlılığı ve alakasızlığıyla bahsettirmek usullerini almıştır. Öyle ki kendinizi büyük bir buhran geçiren bir ailede deşil on yedi yaşındaki çocuklardan elli

²² Alexandre Dumas Fils'in "L'Étrangère" ve "Francillon" adlı oyunları kastedilmektedir. Halit Ziya, bu oyunlardan "Francillon"u "Füruzan" adıyla Türk sahnesi için uyarlamıştır (And 2014, 135).

yaşındaki ihtiyarlarına kadar bütün azası filozof ve mantıkçı olan bir encümenin bir mefruz [bölünmüş] vakayı tetkik-i remz [sembol incelemesi] ve temsil-i lisanıyla tabiatın ve insanların kanunlarını münakaşa ettiğini zannedersiniz. Bunun için çocuklar birer ihtiyar hilkat garibelerine, ihtiyarlar günü gününe hayatın icabatı [gerekleri] hakkında hiçbir şey bilmeyen neşvünemadan [büyüyüp gelişmeden] mahrum kalmışlara “Arrière [geri zekâlılara]” benzerler. Mesela vakur ve hassas bir hanım olarak takdim edilen Selma Hanım ne soğuk, kuru, anut [inatçı] ve müntakim [intikamcı] bir ruhtur. Zevahire [dış görünüşe] bakarsanız yuvanın bozulmasına sebep erkeğin münasebetsizliğinden ziyade kadının haşın ve mütekebbir [kibirli] ruhudur zannedersiniz. Sonra çok gezip yaşamış ve çok anlamış bir adam olması icap eden dayı bey de bu aileye hayli azizlik etmiştir.

Kocası bir başka kadını sevdiği için Selma terk etmek tasavvurundadır. Bu tecrübe-dide [tecrübeli] filozof derhal zevzek bir kocakarı olur, bu yuvayı kurtarmak için küçük bir teşebbüste bulunmadan hemen kardeşinin önüne düşmek gibi bir lüzumsuz hassasiyet, daha doğrusu beyin gevşekliği gösterir. Eserde vazife ve ahlaktan bahsedilmemiş olsaydı tabii bu cihetleri karıştırmaya lüzum görmezdik. Fakat muharrir böyle meselelere de piyesinde mühim bir mevki vermiş olduğu için biz de bu noktaları aramaya mecburuz:

Kâbus'ta itiraz edeceğimiz bir başka nokta da eserin fazla şiir ile mühmel [yükülü] olmasıdır. Piyes seraser istiare-i temsiliyelerle [baştanbaşa eğretilmelerle] doludur. Hemen her hadise ve haletiruhiyeye tabiatın alınmış bir misal ve temsil tekabül ediyor. Bu şiirin içinde çok güzel, ince ve hassas şeyler vardır. Fakat tiyatro edebiyatının bu kadar mebzul [çok] şiire, bu kadar fazla göz alıcı ziynete tahammülü yoktur. Büyük muharrirler şiiri tamamıyla vakanın içine gömüyorlar ve eser nereden geldiği belli olmayan bir güzel koku içinde yaşıyor. Lisanın fazla ziyetini de yine bu noktadan pek doğru göremeyiz. İlk intibamızı hülâsa etmek icap ederse esere *Aşk-ı Memnu* hatıralarından yapılmış bir müphem [belirsiz] rüya daha iyisi kâbus diyebiliriz.

Mamafih yukarıda da dediğimiz gibi bu tarz tecrübelerdeki sukutlarımız [düşüşlerimiz] bizi istikbal için nevmî [umutsuz] bırakamaz. Üstat, eserlerine koyduğu malzemeyi daha iyi kullanmasını öğretmek şartıyla ileride bize pek güzel piyesler verebilir.

Temsil hakkında kısa fakat buna mukabil gayet açık söyleyeceğiz. Darülbedayı sanatkârları hiçbir piyesi bu kadar fena oynamadılar. Mesela büyük istidat [yetenek] neden daima bahsettiğimiz Şadi Bey'in öyle şayan-ı merhamet [acıması] bir hâli vardı ki kendi hâline mutlak kendi de gülmüştür.

* * *

Tiyatro haftamızın bir başka mühim hadisesi de dün akşamdan itibaren faaliyete başlayan “Edebî Tiyatro” heyetinin teşekkülüdür. Bu heyetin ne gibi şerait dâhilinde,

ne gibi vesaitte sahip olarak doğduğunu bilmemekle beraber onu gözü kapalı bir itimat ile karşılıyor. Etrafıyla tetkik ve ihata etmediğimiz herhangi bir şey hakkında hemen mütalaa beyanına kalkmak emin ve ciddi bir hareket olmadığını teslim ederiz. Mamafih bazı öyle yanılmadan alametler ve noktalar vardır ki bir kanaat vermek hususunda derin müşahedeler, uzun tetkiklerden ziyade işe yarar “Edebî Tiyatro” hakkında bize ümitler veren şey başında Ertuğrul Muhsin Bey gibi müstait ve ateşin [yetenekli ve ateşli] bir sanatkâr bulunmasıdır. Temaşa hayatımıza az çok alakadar olanlardan onu tanımayan yoktur, sevip takdir etmeyen ise pek azdır. Bu gençte müzmin ve sârî [geçmeyen ve bulaşan] bir sanat sevdası vardır. Mesleğini ondan iyi tettebbu etmiş [incelemiş] ve anlamış kimseyi tanımıyoruz.

Ertuğrul Bey başında buldukça “Edebî Tiyatro”ya sanat sevdasından başka bir fikir ve emelin giremeyeceğinden eminiz. Heyetin mesaisi hakkındaki mütalaaalarımızı peyderpey takdim edeceğimiz tabiidir. Şimdilik müesseselerini hararetle tebrik etmekle iktifa ederiz [yetiniriz].

Zaman, S. 80, s. 3, 22 Haziran 1918.

Temaşa Şuûnu [Olayları]:

HORTLAKLAR

Yine “Edebî Tiyatro” heyeti tarafından temsil edilen “Hortlaklar” dünyanın en çok şöret kazanmış eserlerinden biridir. Yüksek bir kıymet-i bediyesi [güzellik değeri] vardır. Orta kıymette eğlenceli veya meraklı bir piyesi tercüme ederek kolayca rağbet ve alkış kazanmak yolu varken Ertuğrul Muhsin Bey’in bu derin şimal [kuzey] şaheserini vaz’-ı sahne etmesi [sahnelemesi], anlaşılmamak ve yadırganmak tehlikesini sanat namına göze alması güzel bir harekettir.

“Ibsen’in fikirleri bütün bir felsefe sistemi teşkil eder.” diyorlar ki çok doğrudur. Filhakika Ibsen’i anlamak ve zevkine varmak için hem çok işlenmiş bir temaşa zevkine malik [sahip] olmak, hem de bütün eserlerini sahnede görmek değilse bile hiç olmazsa kitaptan okumuş olmak lazımdır. Temaşa mevsimimizin yeni eserleri nihayet bulduğu vakit Ibsen’i ve *Hortlaklar*’ı tafsilaten tetkik etmek [ayrıntılıyla incelemek] üzere şimdilik yalnız mevzuunu hülasa etmekle iktifa edeceğiz [konusunu özetlemekle yetineceğiz]:

Madam Alving vaktiyle sefilh [eğlence düşkünü] ve ayyaş bir adama zevce [eş] olmuştur. Gençliğinde bir defa kocasının evinden kaçmak [istemmiş] fakat rahip “Manders”in nasihatleri üzerine tekrar ocağına dönmüştür. Madam Alving o günden sonra bütün kederlerini, elemlerini halkından gizlemiş, kendisini pek bahtiyar bir kadın, kocasını iyi bir adam olmak üzere tanıttirmiştir. Ancak oğlu “Oswald”in babasının yanında büyümesini istememiş ve tahsil bahanesiyle Paris’e göndermiştir. Oswald yirmi yedi yaşında bir genç olarak memleketine döndüğü zaman validesini

zevci [*kocas*] namına tesis ettiği [*adına kurduğu*] bir darüşşafakanın resmîküşadı [*açılış töreni*] hazırlıklarıyla meşgul buluyor. Madam Alving hissiyatındaki “dindarane yalan”ı daha emin bir surette gizleyebilmek için bu çareyi düşünmüştür. “Oswald” Rahip Manders’e Paris’teki artist hayatını, onların serbest izdivaçlarını anlatıyor. Bu muhavereden [*karşılıklı konuşmadan*] bir parça alıyoruz.

Rahip – Ben sanatkarların aile hayatı sürmek, bir ocağa malik olmak vesaitinden mahrum olduklarını zannediyordum.

Oswald – Zaruretleri evlenmelerine manidir. Fakat onların ocakları pekâlâ var.

Rahip – Ben bekâr delikanlıların ailesinden bahsetmiyorum. Ocak kelimesinden benim anladığım öyle bir aile ocağı ki orada erkek zevcesi ve çocuklar ile yaşar.

Oswald – İyi ya... Çocukları ve çocuklarının anası.

Rahip – Ya erhamerrahimin [*merhametlilerin en merhametlisi Allah'tır*]... Çocuklarının anasıyla yaşamak mı?

Oswald – Çocuklarının anasını sokağa atmak daha mı iyi olurdu?

Rahip – Şu hâlde siz gayrimeşru münasebetlerden, hani sahte aileler denen şeylerden bahsediyorsunuz.

Oswald – Ben bu adamların hayatında hiç sahte bir şey fark etmedim...

Oswald oradan çıktıktan sonra Madam Alving artistlerin serbest hayatına hak verdiğini, kendisinin de Oswald gibi düşündüğünü itiraf ediyor. Kendi sefilane hayatını anlatıyor: “Nasihatini dinledim, affettim fakat çok bedbahtım. Hayatım uzun ve korkunç mudhike [*gülünç hâl*] ve tükenmez bir elem oldu. Bu evde ben neler çektim... Her gece kocamın odasındaki sefahatlerine şahit oluyordum... Çok kere mecburen yanına oturdum, onunla beraber içtim, mecnunane [*çılginca*] hikâyelerini dinledim. Oğlumun bunun için ecnebi memleketine gönderdim. Çocuk bu mülevves [*kirli*] ocağın havasını teneffüs etmekle zehirleniyordu. Kocam gündüz yüzükoyun yatıyor, gece içiyordu. ‘Hizmetçimin, efendi beni bırak.’ diye haykırdığı hâlâ kulağımdadır.” Evimde büyüttüğüm Rejin, hizmetçimin kocamdan olan çocuğudur. Bu sırada içeri odadan Rejin’in “Oswald... Deli mi oluyorsun? Bırak beni.” diye bağırdığını işitiyorlar. Madam Alving dehşetle yerinden fırlıyor:

“İşte hortlaklar... Eski çift yeniden dünya yüzüne geldi.” diyor.

Bir zaman sonra Oswald, Rejin’i sevdiğini anasına itiraf ediyor²³. Kezalik [*aynı şekilde*] bir zamandan beri içkiye çok düştüğünü, çalışmak kudretini tamamıyla kaybettiğini, kendisinde müebbeden kırılan bir şey olduğunu söylüyor ve “Benim

²³ Metnin özgün hâlinde cümle “Bir zaman sonra Oswald, Rejin’i sevdiğini anasını sevdiğini itiraf ediyor.” şeklinde yer almaktadır ancak bağlam gereği yukarıda verildiği hâliyle değerlendirmek daha doğru olacaktır.

yegâne ümidim Rejin'dir.” diyor. Madam Alving bütün hayatında bedbaht olduğu için oğlunun bu son ümidini kırmaya cesaret edemiyor.

Bu esnada Darüşşafakanın tutuştuğunu haber alıyorlar. Oswald yangın yerine koşuyor ve saatlerce orada kalıyor. Yangın zaten hasta olan cümle asabiyesini [*bütün sinirlerini*] bozuyor. Fazla olarak Rejin'in Oswald'in hemşiresi olduğunu öğrenerek çıkıp gitmiştir. Genç adam sabaha karşı annesinin kolları arasında çıldırıyor. “Anne... Güneşi ver... Güneşi ver.” sözlerini tekrar ediyor. Madam Alving oğlu çıldırdığı hâlde onu morfin ile zehirleyeceğini vaat etmiştir. Kadın bu elim vaziyette çırpınırken piyes nihayet buluyor.

Ertuğrul Muhsin Bey “Oswald” rolünü pek büyük bir zevk ile oynadı. Felekyan Hanım²⁴, Madam Alving rolünde muvaffak oldu. Rahip rolünde bazı kusurlar vardı fakat heyet-i umumiyesi [*topluluk*] fena değildi. Bu kabil [*gibi*] eserleri sık sık sahnelerimizde görmek pek temenni edilecek bir şeydir.

Zaman, S. 90, s. 3, 2 Temmuz 1918.

Temaşa Haftası

ZİNDANDA TEMAŞA

Büyük Rus ediplerinden Dostoyevski yetmiş sene kadar evvel siyasi sebeplerden dolayı nefye [*sürgüne*] ve kürek cezasına mahkûm olmuş, Sibiryaya zindanlarından birinde altı sene mahpus kalmıştı. Avdetinde [*dönüşünde*] “Ölüler Evi Hatıraları” isminde mühim bir kitap neşretti. Bu büyük adam menfa [*sürgün*] ve zindan hayatının facialarını o kadar iyi görmüş ve tasvir etmişti ki eser bütün Avrupa’da şöret kazandı. Turgenyev’in “Bir Avcının Hatıraları” ismindeki eseri Rusya’da arazi esaretinin ilgasına [*ortadan kaldırılmasına*] yardım etmişti. Dostoyevski’nin bu eseri üzerine Rusya Hükümeti Hapishane ve Menfalar İdaresinde hayli ıslahat [*düzenleme*] yaptı.

“Ölüler Evi Hatıraları”ndan naklettiğimiz aşağıdaki parça, temaşa zevkinin ne kadar derin ve umumî bir ihtiyaç olduğunu, başka memleketlerde insan cemiyetinden matrut canipler ve müteredditler [*kovulmuş yönler ve kararsızlar*] kalbinde bile nasıl zevk, heyecan ve hürmet uyandırdığını pek güzel gösterir:

Binbaşının yılbaşı yortuları münasebetiyle hapishanede verilecek temaşadan haberi olması lazım gelirdi. Fakat hiç ses etmedi. Çünkü tiyatroyu menettiği hâlde

²⁴ Roza Felekyan (1869-1952), oyuncu; İstanbul’da doğmuştur. Kardeşi Hiranuş ile “Felekyan kardeşler” diye anılırdı. Dış memleketlerde “Felekyan Temsil Heyeti” diye kurdukları trupla turneler yaptılar. 1908 meşrutiyetinden sonra İstanbul’a dönen Roza Felekyan, Burhanettin (Tepsi) temsil heyetinde çalıştı. Darülbeydinin ilk oyunu olan *Çürük Temel*’de oynadı. Muhsin Ertuğrul’un çevirmiş olduğu “Şişli Güzeli Mediha Hanım’ın Facia-i Katli” (1922) filminde de oynamıştır (Özön ve Dürder 1967, 179).

mahkûmların daha büyük gürültüler ve karışıklıklar çıkaracaklarını biliyordu. Şu hâlde tiyatro kadar zararsız ve masum bir şey ile meşgul olmalarında ne mahzur vardı? İdarenin müsamahası mahkûmlarda öyle derin bir minnet uyandırmıştı ki yortular esnasında hiçbir münasebetsiz vaka çıkmadı. Ne ciddi bir kavga oldu ne de hırsızlık. Mahkûmlardan bazılarının kavga çıkarmak isteyen arkadaşlarını²⁵ bizzat yola getirdiklerini gözümle gördüm. Küçük zabıtlardan biri temaşa esnasında bir yolsuzluk vukua gelmeyeceği hakkında vaat istemişti. Mahkûmlar memnuniyetle söz verdiler ve sözlerini tuttular. Verdikleri sözün makbul [*geçerli*] görülmesi biçarelerin adeta izzetinefsini okşamıştı. Zaten tiyatronun idareye hiçbir yükü yoktu. Sahne bir çeyrek saat içinde kurulup bozulabilirdi. Elbiseler aktörlerin sandıklarında kapalıydı. Aktörler on beş kadar vardı. Hepsisi de şeytan gibi, gözü açık delikanlılardı. Ara sıra kışlanın arkasına çekilerek gizli gizli hazırlanıyorlar, provalar yapıyorlardı. Fakat oynayacakları şeyler hakkında kimseye bir şey sezdirmiyorlardı. Sahneyi on beş kadem tavlinde [*adım uzunluğunda*] bir koğuşa kurmuşlardı. En ziyade hayretimi celbeden [*çeken*] şey üzerine yağlı boya ile ağaçlar, evler, göller, yıldızlar teressim edilmiş [*resmedilmiş*] perde oldu.

Bu kocaman perdeyi mahkûmlar yama bezleriyle dikmişler, parça bulamadıkları yerlerine kâğıt eklemişlerdi. Hepsisi memnun, mağrur ve müfthirdi [*gururlu ve iftihar ediyordu*]. Tiyatro salonumuzun ışığı birkaç mumdan ibaretti. Perdenin önüne birkaç matbah [*mutfak*] sırası ile dört beş sandalye koymuşlardı. Sandalyeler huzurlarıyla bizi şeref-yâb eden [*şereflendiren*] zabıtâna mahsustu. Sıralar ve sandalyeler arkasında seyirciler omuz omuza ayakta duruyorlardı. Koğuş bu kadar halkı tabii alamazdı. Bazıları kapılar, pervazlar üzerine çıkıyorlar kulislerin arasına büzülüp oturuyorlardı. Hatta içeri giremeyip yandaki odalardan piyesi dinleyenler pek çoktu. Petrof ile beni en ön safa geçirdiler. Beni tiyatrodan en çok anlayan adam olmak üzere tanıyorlar, bir de fazla miktarda iâne [*yardım*] vereceğimi umuyorlardı. Çünkü artistler masraf ve emeklerine mukabil [*karşılık*] iâne toplamayı kararlaştırmışlardı. Koğuşun perde kalkmadan evvelki hâli görülecek şeydi. Arka sıralardaki seyirciler boğuluyorlar, birbirlerini eziyorlardı. Hep matbahtan büyük odun kütükleri getirip dikerek üzerlerine tırmanmışlardı, Mahkûmların bir kısmı da büyük sobanın kenarlarına tırmanmışlar ve tiyatronun hatırı için iki saat o elim vaziyette kalmayı göze almışlardı.

(Buna benzer benim de bir hatıram var. Ramazanlarda Çanakkale'nin küçük bir kahvesinde Karagöz oynatırlardı. Yer o kadar dardı ki beni kendim kadar küçük arkadaşlarımla beraber adı [*sıradan*] zamanlarda nargileleri dizdikleri bir rafın üzerine koyarlardı. Bir elimde su şişem ve yemiş mendilim, ötekinde düşmemek için sıkı sıkı sarıldığım -tavandan inen- bir eski soba teli avucumun acısını gözlerimin hazzıyla telafi ederek saatlerce orada oturduğumu hâlâ görürüm.)

²⁵ Metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı "arkadaşlarına" şeklinde yazılmıştır.

Beş altı mahkûm da sobanın üstüne tırmanmışlardı. Buradan yüzükoyun yatmış oldukları hâlde perdenin açılmasını bekliyordardı.

Bütün bu karışıklığa rağmen hiçbir terbiyesizlik ve gürültü olmuyordu. Boğucu sıcaktan kızaran ve terleyen çehrelerde saf bir çocuk neşesi parlıyordu. Nihayet çalgı başladı. Orkestra iki keman, iki gitare, üç balalayka tabir edilen bir nevi çalgı, bir de teften mürekkepti [*oluşmuştu*]. Kemanlar berbat, gitareler adi fakat balalaykalar enfesti. Bu kadar iptidai avam [*ilkel halk*] çalgılarından nasıl oluyor da bu kadar nefis bir ahenk doğuyordu? Nihayet perde kalktı. Yanımda Ali ile kardeşleri ve öteki Çerkesler vardı. Tiyatroyu pek büyük bir alaka ile seyrediyorlardı. Müslümanlar temaşanın her nevine pek çok heves gösteriyorlar. Bunu birçok defalar gözümle gördüm. Ali'nin sevimli çehresi öyle tatlı bir neşe ile aydınlanmıştı ki sürekli kahkahalar koğuştur titrettikçe başımı çeviriyor bu zarif Çerkes simasındaki ifadeye bakıyordum.

İlk piyesi “Filanka ve Miruşka”, isminde bir eserdı. Filanka rolünü “Bakloşin” gayet iyi hazırlamıştı. Sözlerine ve hareketlerine rolünün icap ettirdiği mana ve seciyeyi vermekte büyük hüner gösterdi. Fazla olarak tatlı bir güler yüzlülüğü, taklit edilmez bir sadeliği vardı. Aynı piyesi Moskova ve Petersburg tiyatrolarında da seyretmiştim. Bakloşin oradaki artistlerden daha tabii yapıyordu. Mamafih [*böyle olmakla birlikte*] benim gözüm oyuncularından ziyade seyircilerdeydi. Biçareler duygularını hiç saklamıyorlardı. Piyesin nihayetine doğru neşe son dereceyi buldu. Kendileri gibi mahkûmların büyük rical [*ileri gelenler*] gibi gittiklerini; onları muvaffakiyetle taklit ettiklerini görmek pek hoşlarına gidiyordu.

Güzel mahkûmlarından biri apoletle ve şeritli bir yaprak zabıt [*subay*] elbisesiyle “hayırhah [*hayırsever*] emlak sahibi” rolünde çıktığı zaman seyircilerin sevincine pâyân [*nihayet*] olmadı. Bu adam rolünü oynarken elindeki bastonun ucuyla muttasıl [*aralıksız bir şekilde*] yere hayalî bir şeyler çiziyordu. Anlaşılan onun için asil ve şık adamın en bariz alameti buydu.

Zevce rolünü yapan mahkûm da başka bir cihetten şâyân-ı dikkatti. Paçavraya benzer eski bir muslin²⁶ entarı giymiş, kollarını, gerdanını açmış, yüzünü müthiş surette boyamıştı. Başında kurdele ile boynundan bağlanmış bir takke, bir elinde bir şemsiye, ötekinde boyalı kâğıttan bir yelpaze vardı. Seyirciler o kadar gülüyorlardı ki o da nihayet kendini tutamadı, onlarla beraber güldü.

Bu komedi bittikten sonra “Gedril” isminde bir başka piyes oynadılar. Vaka Rusya’daki bir otelde geçiyordu. Otel odalarından birine eski pardösülü ve küçük şapkalı bir zat geliyor. Bu adamın “Gedril” isminde bir uşağı vardı ki arkasına koyun pöstekisinden [*postundan*] bir kürk, başına bir kasket giymişti. Gedril’in bir elinde bir bavul, ötekinde de mavi kâğıda sarılmış bir tavuk söğüşü vardı.

²⁶ Muslin: Sık dokunmuş, parlak, ince, yumuşak bir kumaş türü (Türkçe Sözlük 2011, 1594).

Otelci bu odanın tekin olmadığını, ara sıra şeytanların ziyarete uğradığını söyledikten sonra çekilip gidiyor. Şeytan sözünü duyar duymaz titremeye başlayan uşak hemen kaçıp gitmeyi düşünüyor. Fakat ne çare ki hem efendisinden korkuyor hem de son derece karnı açtır. Bu dakikada bir efendisini aldatan öbür, aptal hilekâr ve korkak uşak rolünü yapan mahkûm iyi bir sanatkârdı. Efendi vazifesini oynayan da fena değildi. Söylediklerini vakıa [*gerçi*] kimse anlamıyordu. Fakat bütün bu saçma şeyleri öyle sanatkârane bir anlatışı vardı ki şeytan sözünden kuşkulanan “Gedril” efendisine birçok sualler soruyor: O da uşağına şu hikâyeyi anlatıyor. Vaktiyle bir felakete uğramıştım. Cehennemim şeytanlarını imdadıma çağırdım. Onlar da bir zaman sonra gelip beni cehenneme götürmek şartıyla muavenet [*yardım*] ettiler. Mukavelemizde kararlaştırdığımız gece bu gecedir. Neredeyse gelirler.

Gedril korkusundan titremekte, yüzüyle bin türlü maskaralık etmektedir. Efendisi ise metin bir adamdır, itidalini kaybetmeden yemeği hazırlamasını emrediyor. Yemek sözünü işiten Gedril hemen hazırlanıyor, tavuk ile şarabı masanın üzerine koyuyor ve fırsat buldukça tavuktan bir parça koparıp ağzına atarak seyircileri güldürüyor. Biraz sonra kapıların gıcırdamaya, rüzgârın pencereleri sarsmaya başlaması “Gedril”e²⁷ tekrar dehşet veriyor ve güya şaşkınlığından ağzına büyük bir tavuk parçası sokuyor.

Odanın içinde dalgın dalgın dolaşan efendisi yanına yaklaştıkça tavuk tabağını yakalayıp masanın altına giren “Gedril” kendi karnını doyurmaya çalışırken efendi sabırsızlanıyor. “Bu ne bitmez yemek hazırlığı.” diye haykırıyor. Nihayet efendiye de bir parça yemek hazırlanmıştır. Fakat adamcağız sofraya oturur oturmaz kapı açılıp şeytanlar giriyorlar. Şeytan vazifesini yapan mahkûmlar başları da dâhil olduğu²⁸ hâlde teknil [*bütün*] vücutlarını beyaz örtülerle örtmüşler, baş yerine de birer yanar mumlu fener takmışlardı. Bir tanesinin elinde de bir orak vardı. Bu fener ile orağın manası nedir? Şeytanlar niçin beyazlara bürünmüşler? Bunu kimse anlayamadı. Efendi, Gedril beni kurtar, diye feryat ederken uşak sofranın üstünde ne varsa toplayarak masanın altına kaçıyor. Şeytanlar kapıyı kapayıp gittikten sonra Gedril çehresinde büyük bir memnuniyetle ahaliye göz kırparak “Hele şükür... Kendi başıma kaldım... Artık kendi efendim kendim oldum.” diyor. Seyirciler “Gedril”in efendisiz kalmasından; hürriyetine sahip olmasından çok hoşlandılar. Uşağın ikinci defa göz kırparak yavaşça: “Efendiyi şeytanlar götürdü.” sözlerini ilave etmesi medîd [*uzayıp giden*] alkışlar uyandırdı. Bu çok manidar olan sözleri aktör o kadar çapkın bir eda, müstehzi [*alaycı*] ve muzaffer bir maskaralıkla söylemişti ki ne kadar alkışlansa yeri vardı. Bundan sonra bir pandomima oynadılar. Vakanın hülâsası şuydu: Bir değirmencinin iplik büken bir karısı var. Değirmenci sokağa çıkar çıkmaz eve birbiri ardı sıra üç zampara alıyor. Değirmenci avdetinde [*döndüğünde*] her birini evin bir köşesinden çıkarıyor ve tabii kadın da dâhil olduğu hâlde hepsine iyi bir dayak atıyor. Bundan sonra gelen piyesler

²⁷ Metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı “Gedril”i şeklinde yazılmıştır.

²⁸ Metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı “olduk” şeklinde yazılmıştır

ve rakslardan bahsetmeyeceğim. Sade hepsinin bir başka suretle mahkûmları eğlendirdiğini söyleyeceğim.

Temaşanın hitâmında [*sonunda*] mahkûmlar memnun ve mesrur, artistleri tebrik, zabıtlere teşekkür ederek koşularına çekildiler. Müstesna olarak [*ayrıca*] o gece hiç kavga işitilmedi. Hepsi neşeli ve adeta bahtiyardılar. O gece sakin sakin uyudular. Biçarelerin ruhlarında bu kadar derin bir tebeddül [*değişiklik*], böyle -velev ki muvakkat [*geçici*]- bir salah [*iyilik*] husule gelmesi için iki saat istedikleri gibi eğlenmelerine müsaade etmek kâfi gelmişti.

Dostoyevski'nin bu temaşa hatırası Sibiry'a'nın bir köşesine gömülmüş eski bir zindana aittir. Fakat bizden şu nihayet sekiz on sene evveline ait temaşa hatırlarımızı isteselerdi acaba tiyatro binalarımızın hâlini, ahalinin esbab-ı istirahatini [*dinlenme sebeplerini*], sahne levazımının mükemmeliyetini tasvir için kullanacak başka kelimeler bulabilir miydik? Bâhusus [*özellikle*] halkın o vakitki temaşa terbiyesinden ve piyeslerin tarz-ı temsilinden [*sahnelenme tarzından*] bahsetmek sırası gelince bu zindan temasından bahseden muharrir kadar olsun tatlı ve teselliyet-bahş [*teselli veren*] kelimeler bulabilir miyiz?

Zaman, S. 106, s. 3, 20 Temmuz 1918.

Temaşa Haftası: 18

TİYATRO VE AHLÂK²⁹

-1-

İki gün evvelki gazetelerde hükümetçe bir tiyatro nizamnamesi ihzar edilmekte [*hazırlanmakta*] olduğuna dair bir havadis vardı. Medeni memleketlerde tiyatrolar - halk ruh ve ahlâkı üzerindeki tesirleri itibarıyla- en mühim içtimai müesseseler [*toplumsal kuruluşlar*] sırasına geçmişlerdir. Mektebe yahut konferansa devam edenler bir memleket ahâlisinin mahdud bir cüzünü teşkil ederler [*sınırlı bir kısmını oluştururlar*]. Ciddi surette kitap okumaya vakit ve zevkleri müsait olanlarsa büsbütün azdır. Buna mukabil tiyatroya pek çok kimse gider. Hem de bir vazifeye gider gibi şevksiz ve gönülsüz değil eğlenmek ve zihnini dinlendirmek arzusuyla seve seve gider. Halkı böyle uyanık bir dikkat, gördüğünü kabule mütemayil [*meyilli*] bir zihniyetle bir arada toplanmış bulmak ona söylenecek sözleri, verilecek nasihatleri, aşılacak fikirleri, kabul ettirilecek telakkileri olanlar için en müsait bir fırsattır. Memleketin mütefekkirleri ve büyükleri -mini mini hastalarına şekerleme şekil ve lezzetinde ilaçlar yediren hekimler gibi- halka hiç farkına vardırılmadan iyi fikirler ve kabiliyetler vermeye çalışırlar. Avrupa'da tiyatro için çalışan münevverlerin ön safında hükümetleri görüyoruz. Terakki ve inkişafına [*ilerleme ve gelişme*] çalışmayı Avrupa

²⁹ Metnin özgün hâlinde başlık "Tiyatro Ahlak" şeklinde yazılmıştır.

hükümetleri büyük bir vazife biliyorlar ve gerek bütçelerinde, gerek faaliyet programlarında bu sanata mühim bir hisse ayırıyorlar. Hükümetimiz beş sene evvel Darülbedayiyi tesis etmekle tiyatroyu resmen terbiye müesseseleri [*eğitim kurumları*] arasına kabul etmiş oluyordu. Tiyatroda sıhhat ve ahlâk hususlarına müteallik olarak [*dair*] neşredilecek yeni nizamnamede devlet adamlarımızın daha fiili bir surette himaye ve murakabe [*koruma ve kontrol*] altına almalarına inşallah hayırlı bir başlangıç olur.

Hükümetlerin tiyatroya müteallik [*dair*] vazifelerini müspet ve menfi [*olumlu ve olumsuz yönden*] olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Müspet olan kısmında hükümet bu mühim ahlâk ve sanat müesseselerini terakki ettirmeye [*ilerletmeye*]; muharrir, mümessil muhiti temaşa-gir [*tiyatrosever*] yetiştirmeye hülâsa tiyatroyu daha müterakki [*gelişmiş*] memleketlerdeki modellerine benzetmeye uğraşır. Avrupa hükümetleri konservatuarlar ve büyük hükümet tiyatroları için para vermek, muallim ve memur temin etmekle de iktifa etmiyorlar.

Temaşa hayatının bütün teferruatını sanat münekkitleri [*eleştirmenleri*] inceliği, ahlâk hocaları endişe ve ciddiyetiyle takip ediyordular. Bu derin takayyüde [*özene*] misal olarak gelecek makalelerimizden birinde “Edmond de Goncourt³⁰”un “La Fille Élisa” ismindeki piyesi münasebetiyle Fransa Meclis-i Mebusanında geçen bir müzakereyi [*görüşmeyi*] nakledeceğiz. Bir zaman evvel Fransa Harbiye Nezareti makamını işgal eden Mösyö Mileran bu eserin men’i münasebetiyle Sanayi-i Nefise Nazırından [*Güzel Sanatlar Bakanından*] bir istizahta bulunuyor [*açıklama istiyor*] ve mecliste öyle bir müzakere geçiyor ki insan zabıt sahifelerini okurken bir sanat ve ahlâk akademisi münakaşası zannediyor. Meseleyi o kadar ehemmiyet ve vukuf ile tahlil ediyorlar. Nezahate [*ahlaki temizliğe*], gençlik ahlâkına, vatanperverlik hissine zarar vermesinden korktukları en küçük tafsilat, en masum kelimeler üzerinde tevakkuf ediyorlar [*duruyorlar*]. Böyle memleketlerde halk hükümetin fazla takayyüt ve ihtimamından [*üstüne düşme ve özeninden*] şikâyet bile eder, bu kadar ince endişeleri sıfat-ı hürriyeti için muzırr [*özgürlüğü açısından zararlı*] gördüğü olur. (Ne hazin bir tesadüftür ki biz de burada şehrimizin ortasında yer yer karhalar [*çıbanlar*] gibi memleketin sıhhatini, ahlâkını, lisanını, mukadderatını zehirleyen tiyatroların fazla başıboş kalmalarından şikâyet ediyoruz.) Yukarıda söylediğimiz gibi hükümetimiz tiyatronun ehemmiyetini takdir ettiğini, ona karşı olan vazifesinin müspet kısmını ifadan kaçınmak istemediğini Darülbedayinin tesisiyle göstermiştir. Vakıa [*gerçi*] konservatuarların Avrupa’da Sanayi-i Nefise veyahut Maarif Nezaretleri tarafından idare edilmelerine mukabil Darülbedayimizin Şehremaneti [*belediye*] tarafından idare edilmesi bu müessesenin matlup vüsati [*beklenen genişlemeyi*] almasına manidir. Fakat geçirdiğimiz buhranlı günlerde işi başından aşkın olan, hayat memmat meselelerimizle uğraşan hükümetimizden tiyatro ile de meşgul olmasını istemeye insan saygı sayıyor.

³⁰ Edmond de Goncourt (1822-1896), Fransız romancı ve piyes yazarı.

Mesela Maarif Nezareti henüz tedarik ve terbiye [*ders verme ve eğitim*] gibi hayat ve istikbal meselelerini halledememiş, mektep hayatına kati bir istikamet [*kesin bir yön*] verememiştir. Ortada bir Darümuallimînler [*Öğretmen Okulları*] bir iptidailer [*ilkokullar*] meselesi varken, Darüleytamlar [*Yetimhaneler*], bu yetim yuvaları için lazım olan para ve kavi [*söz/düşünce*] bulunamazken hükümetin Sanayi-i Nefise Mektepleriyle de fazla uğraşmasını istememek çocukluk olur. Fakat hükümetimizin tiyatroya karşı olan menfi vazifeleri, yani halkın sıhhat ve ahlâkına göre göre yapılan tecavüzleri menetmek hususundaki vazifeleri böyle değildir. Bunlar için acil bir ihtiyaç vardır. Yalnız sanat mevzuubahis olsa yine gözümüzü kapayabilirdik. Fakat doğrudan doğruya memleketin sıhhati ve ahlâkı, gençliğinin ruh ve nezaheti mevzuubahistir.

Memleketimizde en küçük bir meseleyi idrak etmek, dört lakırdıyı bir araya getirerek söylemek lazım geldiği vakit budala, fakat halkın safvetinden istifade etmek, en galiz sevkitebileri [*terbiye dışı içgüdüleri*] tahrik ederek para kazanmak cihetine gelince gayet kurnaz bir tiyatrocular sınıfı vardır. Çocuklarımızın fikrî ve hissî terbiyelerini, henüz maatteessüf bir miktar mücerret [*soyut*] ve hâzır malumat vermekten başka bir şey yapamayan mekteplerden, bezgin ve meyus [*karamsar*] muallim dudaklarından aldıklarını zannetmek doğru değildir. İstanbul'da yarını hazırlayan mektepler Şehzadebaşı, Kadıköy, Galata daha bilmem neresi tiyatrolarıdır. Hazin mahiyetini anlatmaya hacet görmediğimiz aile ve sokak terbiyesine bu tiyatrolar devam eder. Mütereddit [*kararsız*] ve karanlık çocuk ruhlarında en derin izler bırakan en nüfuzlu muallimler, ekserisi [*çoğu*] taşıdığı uzuv noksanının adıyla anılan kanbur falan, cüce bilmem kim, kel bilmem ne efendilerden mevzuubahis olan nizamname ihtimal ki binaların temizliği falan gibi pek mahdut [*sınırlı*] şeylerle meşgul olacaktır. Fakat ahlâk kelimesini görünce helecenlanmak, daha vâsi [*kapsayıcı*] tedbirler istememek elden gelmiyor. Fikrî ve ahlâkî hürriyeti için son derece kısıncık olan bir asrın çocuğu olup da hükümetine “Böyle her şeyimiz senin kontrolün altında olsun.” demek pek ayıptır. Fakat memleketimiz için bu maatteessüf [*ne yazık ki*] mecburdur. Hükümet bu menfi vazifesini ifa etmekle sanat için değil fakat memleketin sıhhati, gençliğin ahlâkı için çalışmış olacaktır. Bu tiyatrolarda temizlenecek çok şey vardır. Sahnelerinden sokak başlarına yapışmış ilanlarına varıncaya kadar her şey kaba, sefil ve sakildir [*yakışksızdır*]. Bu ilanlardan birinin önünde durunuz. Belki beş altı saat sürecek bir program vaadeder. Bunun ancak dörtte; beşte birinin doğru olduğunu herkes bilir. Hatta küçük ayakları üzerinde yükselerek onları okumaya çalışan çocuklar bile... Sonra merhum Kemal'in yahut Abdülhak Hamit Bey'in ismi bu mezbeleğe [*çöplüğe*] düşmüştür. Daha aşağıda mesela Türk taklidiyle komik kanto diye bir şey görürsünüz. Laz, Acem, Kürt, Arap ile olduğu gibi Türk ile de alay edeceklerdir. Muhtelif unsurlar birbirlerinin sadece böyle, bütün gülünecek, iğrenilecek tarafını göreceklerdir.

Vaktiniz varsa davul ve borunun etrafında toplanmış çocuk yığınlarını yaparak salaş tiyatro salonuna bir uğrayınız, ter kokusu, sigara dumanı, ayak tozu burasını boğucu bir bulut gibi kaplamıştır.

Esnaf, asker, meyhane dönüşü kadın oynadığını görmeye gelmiş delikanlılar, sonra bu kalabalığın içine dağılmış mektepli çocuk ve gençler... Onlar ki bahtiyar memleketlerin evladı gibi sade vazifelerini yapmakla iktifa edemeyecekler [*yetinemeyecekler*], sa'ylerinin [*gayretlerinin*] fazlasıyla asır-dide [*eskimiş*] harabeleri tamir edecekler, kazançlarının fazlasıyla geçmiş nesillerin borçlarını ödeyecekler, doğruluklarının fazlasıyla eski günahların kefareтини verecekler. Perdenin açıldığını beklerseniz muaşeret [*toplumsal ilişkiler*] ve hayatın tasvire sığmaz şekillerini seyredersiniz. Zavallılık ve ahlâk düşkünlüğü yüzlerinden akan artistlerin birbirini aldatmak, gücü yettiğini ezmek, deli mantığıyla hareket etmek yollarını nasıl talim ettiklerini, şakalarımızın kaba, eğlencelerimizin sefihane [*alçakça*], neşemizin galiz [*çirkin*], latifemizin mütecâviz [*saldırgan*] olmasını temin için nasıl çalıştıklarını görürsünüz. Hükümet yeni nizamnamesiyle belki inşallah bu fenalıkların biraz önünü alır.

Zaman, S. 161, s. 3, 14 Eylül 1918.

Temaşa Haftası: 42

FRANSA'DA TEMAŞA MEVSİMİ

-1-

Geçen sene "Zaman"da yazdığım ilk tiyatro makalesinde yalnız memleketimizdeki temaşa hayatını gözden geçirmekle iktifa etmeyeceğimi [*yetinmeyeceğimi*], medeni memleketlerdeki tiyatro hadiseleri ve cereyanları hakkında da havadis vermeye çalışacağımı söylemişim. Fransız tiyatrosu mübalağasız [*abartısız*] dünyanın en canlı tiyatrosudur. Her sene muhtelif sahneler tarafından temsil edilen yeni piyesler bütün medeni memleketleri alakadar eden edebiyat hadiseleri teşkil eder. Bize gelince, sahne hayatımız şimdilik hazır elbise gibi Fransa'dan getirip ufak tefek bazı tadilat ile kullandığımız Fransız malından ibarettir. Binaenaleyh [*bundan dolayı*] Fransız tiyatrosunu bizim daha büyük bir alakayla, hocasını dinleyen bir talebe alakasıyla takip etmemiz lazım gelir. Fransız tiyatrosu hakkında eserler ve kulak havadisleri delaletiyle [*kılavuzluğuyla*] verilecek malumatın derme çatma bir şey olacağı tabiidir. Fakat hiçlik içinde bu da bir şeydir. Binaenaleyh Fransa'nın bu seneki temaşa mevsimi hakkında ara sıra malumat vermek, vaz'-ı sahne edilen [*sahnelenen*] yeni veya eski eserleri gözden geçirmek istiyoruz.

* * *

Harp esnasında ara sıra ele geçen Fransız gazetelerinden muharebenin temaşa hayatına da hayli sekte getirdiği, şayan-ı dikkat hemen hiç yeni eser meydana çıkarmadığı anlaşılıyordu. Bunu tabii görmek lazım gelirdi. Muharebeler insanlığın vakit vakit uğradığı sara nöbetleri gibidir. Onlar hükmünü yaparken hiçbir cihaz tabii vazifesini göremez. Fransız gazetelerinden anlaşıldığına göre harp senelerinde Fransız

sahnelerini bazı eski vatanperverane piyesler, bir de revüleri³¹ işgal etmiştir. “Revüleri” bilhassa Almanların cihangirlik [*dünyaya hükmetmek*] davalarıyla ve düşman memleketlerdeki yolsuzluklarla alay etmişlerdi.

Şu hâlde Fransa harp esnasında derin bir fikir ve kalp sükûnuna ihtiyaç gösteren ince tahlil eserlerini dinlemeye tahammül edememiş, tiyatro gecelerinde gündüzlerin heyecanına bir mütemmim [*tamamlayıcı*], bir aks-i seda [*yankı*] aramıştır. Mamafih “*Marche Nuptiale*”³² kabilinden sekiz on senelik bazı güzel piyesler yine ara sıra temsil edilmekten hâli kalmamıştır [*sahnelenmiştir*]. Harp esnasında ortaya çıkan eserler “*Harp Zengini*” kabilinden doğrudan doğruya “aktüalite”den alınma şeylerdi.

Sonbahardan beri esmeye başlayan sulh havası Fransa’da bu seneki tiyatro mevsimine geçen senelere nispetle daha başka bir hayat vermiştir. Mamafih [*bununla birlikte*] hâlâ ortaya çıkmış şayan-ı dikkat yeni bir eser yoktur. “Revü”ler el’an [*şu anda*] Fransız sahnelerinden birçoğunu işgal ediyor. Her yerde olduğu gibi Fransa’da müthiş bir para bolluğu varmış. Münekkitler [*eleştirmenler*] tiyatro salonlarının her nevi halk ile, tiyatro kasalarının her nevi para ile lebâleb [*ağızına kadar*] dolduğunu şikâyetle söylüyorlar. Tiyatro direktörleri aynı piyesi mütemadiyen [*aralıksız*] tekrar ediyorlar ve yeni eser çıkarmaya lüzum görmüyorlarmış filhakika [*doğrusu*] mesela meşhur “François de Curel”³³’in “*Deha Komedi*” ismindeki gayr-ı münteşir [*yayımlanmamış*] bir piyesi vaz’-ı sahne edilmekteki [*sahnelenmekteki*] imkânsızlığından dolayı, “*Revue de Paris*”³⁴ mecmuası tarafından tefrika suretinde neşredilmektedir. Şimdiye kadar iki perdesi neşredilen bu eser tabii kanunlar ile mevzu [*yürürlükteki*] kanunlar arasında ezeli ihtilafları, sevk-i tabiinin [*içgüdünün*] içtimai kuvvetlere karşı mücadelesini tetkik ediyormuş. Eserin başlıca kahramanları tarz-ı hayatı gayet serbest bir aktris ile zeki ve müdekkik [*dikkatli*] bir muharrirmiş.

Fransız sahnelerinde şimdi “*Harp Zengini*”, “*Amca Sam’in Milyonları*”, “*Uyuklayan Domuz*”, “*Kaybolmuş Deve*” gibi vodviller hemen mütemadi [*aralıksız*] bir surette tekrar edilmektedir. Fransa’dan gelen bir ecnebi dostun söyleyişine göre bunlardan en rağbet göreni “*Harp Zengini*”, en eğlencelisi ise “*Kaybolmuş Deve*” imiş. “*Kaybolmuş Deve*” madenden yapılmış bir devedir ki hörgücünün içinde bir aşk

³¹ Revü: Konu bakımından sıkı bir bütünlüğü olmayan, birbirlerine gevşekçe bağlanmış, tablo ya da skeçlerden kurulu kimi eğlendirici, kimi de alaycı, taşlayıcı özellikte bir gösteri. Revü, bir Fransız türüdür (Taner, And ve Nutku 1966, 90).

³² *Marche Nuptiale*, Fransız oyun yazarı Henry Bataille tarafından 1905’te yazılmış bir vodvildir. Yazar ve oyunları I. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında Fransa’da çok rağbet görmüştür. *La Marche Nuptiale* piyesi Dr. Sait Âli Kural tarafından Türkçeye çevrilerek *Zıfaf Marşı* adıyla Darübedayi’de 1928-29 mevsiminde oynanmıştır (Taner, And ve Nutku 1966, 66).

³³ François de Curel (1854-1928), Fransız oyun yazarı (Özön ve Dürder 1967, 106).

³⁴ *Revue de Paris* 1829-1970 yılları arasında yayımlanan ve Fransız edebiyatının en önemli isimlerinin yazar kadrosunda bulunduğu süreli yayın.

mektubu saklıdır. Vaka bu deveyi bulmaya, hörgücündeki mektubu ele geçirmeye çalışan birtakım insanların başlarına gelen hâllerden tereküp ediyormuş [oluşuyormuş].

* * *

“Odeon” Tiyatrosu³⁵ bu sene Pallieron’un³⁶ “Cabotin³⁷ – Adi Aktörler” ismindeki eski bir eserini ihya eden “Pallieron”, Dumas Fils Mektebinin³⁸ ileri gelen müelliflerindedir. Vefat edeli otuz sene kadar olmuştur. Vaktiyle epeyce parlak bir ikbal devresi görmüştür. “Kıvılcım” ismindeki eseri piyeslerinin en değerlisi addediliyor. “Pallieron” zeki ve mahir bir sanatkârdır. Fakat onun zamanından beri temaşa eserlerinde büyük değişiklikler olmuştur. Son eserler mevzuun tevsii [genişlemesi] için ne lazımsa onu alıyorlar ve onunla iktifa ediyorlar vakanın yürümesine, hislerin anlaşılmasına yardım etmeyecek her nevi tafsillerden [açıklamalardan] sakınıyorlar. Bu zayıf, mazbut, yekpare ve canlı eserlerin yanında eski mektebin eserleri ağır, düşük, fazla karışık kalıyor, sû’-i teşekkül [oluşum kusuru] olan insanlar gibi lüzumsuz ve sakil [yakışksız] uzuvlar taşıyorlar. Hülâsa asıl faydalı kısım içinde birçok huşu, bir yığın fire bulunuyor.

Eserin başlıca şahısları “Eumat” ismindeki reklam ve teavün [yardım] şirketinin azaları olan romancı “Le Revejol”, ressam “Carousel”, doktor “Saint Maren” gibi birtakım adi ruhlu, menfaatperest adamlardır. Onların arasında “Pégomas” isminde bir Cenuplu [Güneyli] vardır ki kurnaz, gözü açık, son derece haris [hırslı] bir adamdır. “Pégomas” piyeste birinci derecede ehemmiyeti olan bir şahıstır. Fakat yine aynı cemiyet azasından “Pierre” isminde genç bir heykeltıraş vardır ki eserin asıl kahramanıdır. Mevzuda vahdet [bütünlük] yoktur. Vaka iki ayrı kısımdan mürekkeptir [oluşur]: “Pégomas”ın kahramanı olduğu vakalar ve “Pierre”in Valentine ismindeki genç bir öksüz kız ile aşkı. “Pallieron” mevzuun bir kısmında bazı tabiat ve âdetleri tasvir ederken bir kısmında bir aşk hikâyesi yazmıştır. Bu tarzda vahdet

³⁵ Odeon Tiyatrosu, İstanbul Beyoğlu’nun eski tiyatrolarından. Uzun zaman yabancı truplar İstanbul turnelerinde oynadılar. Yılbaşlarında eğlenceler düzenlenirdi (Özön ve Dürder 1967, 307).

³⁶ Édouard Pailleron (1834-1899) Fransız dram yazarı. *La souris* (1887) piyesini Halit Ziya Uşaklıgil “Fare” adıyla adapte etmiştir (Özön ve Dürder 1967, 342).

³⁷ “Cabotin” tiyatro metninden uzaklaşıp seyircinin tepkileri doğrultusunda doğaçlama oyunculuk yapan kimseye denir. Cabotin, yetenek veya dramatik ilham eksikliğinin etkileri ve seyircinin tepkisi üzerine onların talepleri doğrultusunda doğaçlama yapan vasat bir oyuncudur. Cabotiner, yaşamlarını seyahat ederek ve tiyatro ile idame ettirenler için kullanılırken daha sonra aşağılayıcı bir ifadeye dönüşerek “yeteneksiz, gezgin oyuncu” anlamında kullanılmıştır (Wikipedia 2021a). Ünlü Fransız şair ve tiyatro yazarı Édouard Pallieron *Cabotins* adlı oyununu 1894’te yazmıştır. Bu oyun yazarın en çok başarı elde eden oyunlarından biridir (Wikipedia 2021b).

³⁸ Alexandre Dumas Fils (1824-1895), Fransız roman ve tiyatro yazarı. Bizde en çok *La Dame aux Camélias* [*Kamelyalı Kadın*] romanıyla bu romandan çıkarılma piyesiyle tanınmıştır (Özön ve Dürder 1967, 151). Fransız edebiyatının klasik sanatçılarından olduğu için adıyla anılan bir ekol oluşmuştur.

kusurlarına yeni piyeslerde çok az tesadüf edilir. “Pallieron” fazla olarak bu iki vakayı maharetle birbirine bağlamaya da muvaffak olamamıştır. İki ayrı vakanın bir piyeste bulunması doğru değildir. Fakat buna mecburiyet görüldüğü hâlde öyle mahirane [*ustaca*] bağlamak, muhtelif kısımları öyle kaynaştırmak icap eder ki eser bir tek vücudun tefriki gayr-ı kabil iki cüzü [*ayrılması mümkün olmayan iki parçası*] gibi görünsün.

Eserin aşka ait olan kısmı zayıf olarak sakat kalmıştır. Mesela piyeslerin kahramanlarından olan Madam De Laverse’in mahmiyesi [*koruması*] “Valentine”i âşıkı olan Doktor “Saint Marin”den kıskanması ve kovması lazım gelir.

Muharrir bunun için şöyle bir sebep düşünmüştür. “Saint Marin” genç kıza ilan-ı aşk ediyor, zorla ellerini öpüyor. O esnada kadın içeriye giriveriyor. İzalesi [*yok etmesi*] gayet kolay olan bu su-i tefehhümün [*yanlış anlamanın*] iki kadın arasında hâll edilmez ihtilaflara meydan vermesi tasannu [*yapaylık*] kokan bir şeydir.

Ramazan’da Darülbedayi heyet-i temsiliyesi tarafından vaz’-ı sahne edilen “Fare” piyesi aynı müellifin eserlerindedir. Bilhassa tasavvurları itibariyle Fare “Kaptan”a çok benzer. Hattizatında uzun olan piyesi Halit Ziya Bey bir kat daha uzatmakta, anlaşılmaz bir fayda aramıştı. “Fare”yi görmüş olanlar yukarıda mevzuundan bir parça bahsettiğimiz “Kaptan”a ne kadar benzediğini anlamışlardır. “Kaptan”daki mevzuun iki müstakil parçadan tereküp etmesine mukabil [*oluşmasına karşılık*] “Fare”nin mevzuunda üç ayrı vaka vardır. İki hafif kadının Sedat Bey’i avlamak için kurdukları tuzaklar, Sedat Bey’le İclal arasındaki sâkit [*sessiz*] kalp macerası, nihayet Sedat Bey’le öksüz bir genç kız arasında doğan, infilak eden aşk. Eserin asıl ruhu bu sade ve taze hikâyede temerküz ediyordu [*toplaniyordu*]. Halit Ziya Bey diğer mevzuları başlı başına birer vaka olmaktan çıkararak asıl vaka etrafında hafif bir çerçeve gibi kullanmış olsaydı eser daha ziyade hoş a gidecekti. Fakat her nedense üstat, Jale ve Sedat hikâyesiyle verdiği hazza mukabil temaşa-girlerinden [*tiyatroseverlerinden*] biraz fazla lakırdı dinlemek fedakârlığını istemeye lüzum gördü.

Zaman, S. 322, s. 2, 1 Mart 1919.

TANRIDAĞI ZİYAFETİ MÜELLİFİ DİYOR Kİ!

Bir tiyatro yazarının, kendi piyesi için söylenecek nesi olabileceğini bir türlü anlayamamışımıdır. “Şunları, şunları söylemek istedim.” mi! Fakat üç saate yakın bir zaman yapacağı şey bundan başkası mıdır? Derdini hâlâ anlatamamışsa öte tarafı boşuna yorulmak değil midir?

Sonra bu çeşit önsözlerde üstü örtülü bir propaganda ve reklam kokusu da duyar gibi olurum. Diyelim ki bundan da çekinmedik. Fakat piyes biraz sonra bunun aksini söylerse ne olacak?

Bütün bunlardan başka açılmak üzere olan perde karşısında tiyatro seyircisinin, ister istemez bir merak ve bekleyişi vardır. Onu iyi idareye çalışmak lazımdır. Hokkabaz bir şapkanın içinden uçuracağı kuşları önceden haber vermez. Bu onun gecelerle bir yere kapanarak, ciddi bir şey gibi hazırladığı bir marifettir. Tiyatro yazarlarının çoğu da aşağı yukarı onun gibi “küçük sanat” esnaflarıdır. Marifetlerini gizli tutmağa çalışmalarını hoş görmek lazımdır. Fakat buna rağmen benden, nazik bir mektupla Dergimiz için bir yazı isteyen Devlet Tiyatrosu Neşriyat Müdürü arkadaşşıma “hayır” demeğe yüzüm tutmadı.

* * *

Piyesim, bütün dünyanın aktüalitesi denebilecek bir konu üzerine yazılmış hafif bir hiciv komedisi olmağa çalışmıştır.

Son yarım yüzyılda dünyamızın bütün köşe bucaklarına, elektrik ampülü ve aspirinle beraber bir takım yeni fikirler de gitmiştir: bağımsızlık fikri; hürriyet, demokrasi, inkılâp vs. fikirleri: Pasifik'in bilmem hangi adasındaki, başına renkli kuş kanatlarından sorguç takarak ayağına ağaç yaprağından don giyerek dolaşan yerli, bu heyecanlarda meselâ Almanya'nın almani ile hemen hemen ideal ve ideoloji arkadaşısıdır. Bu sebepten de birçok yerlerde bildiğimiz buhranlar, savaşlar... Mamut ölüleri gibi kelle kulak yerinde fakat içleri çürüyüp kav hâline girmiş koca koca eski zaman devletleri, komandos metotları ile çalışan bir avuç uyanık yeni zaman adamlarının sıkı bir vuruşu ile iskambil kuleleri gibi çöküp yıkılıyorlar.

Yerlerine birkaç saatte yepyeni bir hürriyet ve demokrasi cumhuriyeti. Fakat sonrası! İşte asıl mesele bundadır. Eskinin hiç değilse pasif bir mukavemeti olacaktır. Sonra her inkılâp az çok bir zaman ister.

O bir avuç ateş ve iyi niyet dolu adam yıkmakta müttefikler, fakat yapmakta elbette farklı fikirleri olacaktır. Bunun neticesi, o bir avuç insandan ilk önce bir oligarşi çıkıyor, derken o bünye bir yerinden baş veriyor: diktatörlük. Adeta matematik bir fatalite [*kader*] ile her yerde aynı sonucu veren bir matematik problemi. Bir problemin Çin'de başka türlü, Cezayir'de başka türlü hâledilmesine imkân var mıdır?

Edebiyat ve hele tiyatro her yerde adım adım hayatın peşini kovalar. Bu nevi piyesler Garp'ta bir moda, hatta geçmeğe başlamış bir modadır.

Bunların bir varyantını [*çeşitlemesini*] de ben yapmayı deneyim dedim. Hiçbir yeniliği ve orijinalitesi olmayan bir konu. Benim varyantım şudur. Diktatörlük hemen her yerde en ateşli ve iyi insanlarla bir kahramanlık esatiri gibi başlar. Fakat belediyecilerin dediği gibi “mütesaviülfesat [*çabuk bozulan*]” bir maddedir, iyi başlar fena biter. Bünyesi zaman ile bir nevi kurt yapan ağaç... Piyesimdeki şahısların çoğu onlardır; o söylediğim matematik fatalite ile önleri sonlarına uymamış en uyanık, en hulûs [*kalp temizliği*] sahibi insanlardır.

Piyesimi bir Arjantinli görse Peron'un adamları, bir Alman Hitlerin adamları sanır belki. Hakikatte onlar her yerde aynı fatalinen yaratıp doğurduğu çehrelerdir. Çin kaptanı ve ateşçisi ile Skandinav kaptan ve ateşçisi elbette birçok noktalarda birbirlerine benzeyecektir.

Son söz: Yeni piyesler bana sefere çıkmağa hazırlanan yeni gemiler gibi görünür. Ne olacaklarını kimse önceden bilemez. Gecenin birinde, kaderlerini sizinkine bağlamış bir avuç hayal arkadaşı ile fenerlerimizi yakıyor ve bilinmez bir denize açılıyorsunuz. Bu hareket saatinde yazarın söyleyeceği tek doğru söz "Allah cümlemize iman selâmeti versin" duasından başka bir, şey olamaz.

Devlet Tiyatrosu, S. 17, s. 7, 1954.

Sonuç

"Reşat Nuri Güntekin'in Bilinmeyen Tiyatro Makaleleri" başlıklı bu çalışmada yazarın tiyatro eleştirisine dair kaleme aldığı ve ilk yayım yerinde kalan on makalesi notlandırılarak Latin esaslı Türk harfleriyle yayımlanmış; atıfta bulunduğu oyunlar, tarihî kişiler ve terimler dipnotlarda açıklanarak metnin daha iyi anlaşılması sağlanmıştır. Söz konusu makalelerin metinlerinden önce Reşat Nuri'nin yazarlığa başlaması ve matbuat dünyasına adım atmasıyla ilgili olarak çeşitli araştırmalarda gündeme getirilen ihtilaflara değinilmiş ve yazarın yayımlanan ilk yazısının "Eser ve Zat: Mehmet Rauf" başlıklı yazısı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yayımlanan bu ilk yazısının tiyatro eleştirisi olması münhasıran yazarın bu türle olan ilgisini göstermekte ayrıca önem taşımaktadır. Böylelikle Reşat Nuri'nin 1911'den 1955'e kadar edebiyat eleştirisiyle kesintisiz bir şekilde ilgilendiği görülmüş ve yazarın romancılığının gölgesinde kalan bu cephesinin önemi ortaya çıkarılmıştır. İlk defa bu çalışmada yayımlanan yazıların, yazarın tiyatro yazılarının bir araya getirildiği *Reşat Nuri'nin Tiyatro ile İlgili Makaleleri* adlı kitabın geneli göz önünde bulundurulduğunda önemli yazılar olduğu görülmektedir. Hatta bu yazılardan ikinci, üçüncü ve dördüncüsü aynı zamanda Reşat Nuri'nin iki yıl boyunca sürecek "Temaşa Haftası" üst başlıklı yazı dizisinin de ilk üç yazısıdır; "Bizde Hayat-ı Temaşa -Bir Mukaddime"de yazarın tiyatro eleştirisi metinlerinin genel çerçevesini çizdiği, "Meşrutiyet'ten Sonra Tiyatromuz" da II. Meşrutiyet'in ardından yaşanan güncel gelişmeleri etraflıca ele aldığı, "Millî Tiyatro Ne Demektir?"de ise Türk millî tiyatrosunun hâli ve istikbali üzerine görüşlerini bildirdiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca konuyla ilgili önceki çalışmalarda devamları yayımlanmış ancak ilk makaleleri bilinmeyen "Tiyatro ve Ahlak" ile "Fransa'da Temaşa Mevsimi" başlıklı iki seri yazının ilk kısımlarının tespit edilmesiyle, yazarın bu konudaki görüşlerinin tamamı ortaya çıkarılmıştır. Bu görüşler arasında tiyatronun edebiyatın bir şubesi olduğu, her şeyden önce sanatsal özellikler taşıması gerektiği, hâlihazırda bazı grupların kumpanyacılık faaliyetleriyle Türk tiyatrosunu istismar ettikleri, Türkçeye zarar verdikleri öne çıkmaktadır. Reşat Nuri'nin bu makalede yayımlanan yazılarındaki en önemli görüşlerinden bir diğerinin de henüz kuruluş devrini yaşayan Türk tiyatrosunun Avrupa edebiyatından yapılacak adaptelerle teknik

açından geliştirilmesi gerektiği, kazanılan bu tecrübelerle telif oyunlar üretilmesi, üretilecek oyunlarda ise öncelikli olarak yapı açısından sağlam, muhteva açısından ise halkın genelinin anlayacağı oyunlara ağırlık verilmesi lazım geldiği bilgisine ulaşılmıştır. Son söz olarak ilki 1911 sonuncusu ise 1954'te yayımlanan on makalesi göz önüne alındığında Reşat Nuri'nin üslup, teknik, muhteva, alana hâkimiyet ve tarafsızlık açısından nitelikli bir tiyatro eleştirmeni olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Kaynaklar

- And, Metin. *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.
- . *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Demir, Bilal. *Tiyatro Yazarı Olarak Reşat Nuri Güntekin*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Devlet Tiyatrosu*.1954: 7.
- Genç Kalemler*.1911-1912.
- Karaburgu, Oğuzhan. *Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Özön, M. Nihat, ve Baha Dürder. *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- Parlatır, İsmail, ve Nurullah Çetin. *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: TDK Yayınları, 2014.
- Sustam, Demet. «Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroculuğu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi.» *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2018: 185-198.
- Taner, Haldun, Metin And, ve Özdemir Nutku. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1966.
- Taydaş, Nihat. *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Topaloğlu, Yüksel. *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*. İstanbul: Kesit Yayınevi, 2017.
- Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK, 2011.
- Wikipedia*. 05 06 2021a. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cabotin> (erişildi: 06 05, 2021).
- Wikipedia*. 05 06 2021b. https://en.wikipedia.org/wiki/%c3%89douard_Pailleron (erişildi: 06 05, 2021).
- Yavuz, Kemal. *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1976.
- Yeni Hayat Ansiklopedisi*. Cilt 2. Doğan Kardeş Yayınları, tarih yok.
- Yücebaş, Hilmi. *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, 1957.
- Zaman*.1918-1919.