

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu
Eleştiri Seçkisi
1923-1960

I



Tiyatro Eleştirmenleri Birliği



T.C.

KÜLTÜR BAKANLIĞI

SANAT / TİYATRO

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu
Eleştiri Seçkisi / 1923-1960

•

I

"Bu kitabın hazırlanması sırasında arşivlerini bizlere açan Nur Akarsu, Can Gürzap, Nedret Güvenç, Yıldız Kenter, Başar Sabuncu, Osman Şengezer, Ferhan Şensoy, Dikmen Gürün Uçar, Tunç Yalman'a ve katkıda bulunan tüm tiyatro eleştirmenlerine teşekkür ederiz."



T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI / 1604
Yayımlar Dairesi Başkanlığı
Sanat-Tiyatro Dizisi / 88-96

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE
Cumhuriyet Dönemi
Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi
I
(1923-1960)

© T.C.KÜLTÜR BAKANLIĞI, 1994-ANKARA
ISBN 975-17-1394-3 (Takım)
ISBN 975-17-1395-1 (I. Cilt)
Kapak Düzeni / Seçil Kemer kaya

Birinci Baskı, 5.000 adet

Yayın Yönetmeni Esen ÇAMURDAN

Hazırlayanlar

1923-1930 Dönemi
1930-1940 Dönemi
1940-1960 Dönemi
1960-1990 Dönemi

Yrd. Doç. Dr. Efdal SEVİNÇLİ
Prof. Dr. Özdemir NUTKU
Yrd. Doç. Dr. Efdal SEVİNÇLİ
Esen ÇAMURDAN
Doç. Dr. Zehra İPŞİROĞLU
Çağlar Tanyeri ERGAND
Sibel ARSLAN

Dünya çok yakın bir gelecekte yeni bir yüzyıla girme hazırlığı içindedir.

Yeni yüzyılın insanı, daha gelişmiş, daha özgür ve daha demokrat olacaktır. Barışa ve insanlığa daha çok önem verecektir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeleri destekleyecek ancak, bunların, insanlığın ve dünyanın genel dengesini bozmasına izin vermeyecektir. 2000'li yılların insanı bugünün gençleridir. Onlar için, hem ulusal kültürümüzün birikimlerini ve tüm verilerini, hem de uluslararası kültür eserlerinin temel yapıtlarını hazırlayıp sunmak zorundayız. Bugüne kadar yapılmış çalışmaların ışığı altında gençleri 2000'li yıllara hazırlamak bizlerin görevidir.

Demokratik ortamda insana saygılı, özgür düşünen, düşündüklerini üretime dönüştürebilen, sesini ve etkinliğini sivil toplum örgütleriyle duyurabilen genç kuşaklar yetiştirmek amacımızdır. Tabulardan kurtulmuş, öğrenmek, bilgisini artırarak daha olgun ve yararlı birey olmak amacıyla sürekli okuyan bir gençlik ülkemizin geleceğidir, aydınlık günlerin güvencesidir.

Etkinliklerimiz tüm insanlarımıza, özellikle çocuklarımıza, gençlerimize, okumaları ve düşünmeleri; yazar ve yayıncılarımıza da üretmeleri için her türlü desteği sağlamak amacıyla sürdürülmektedir.

Demokratik bir yapı içinde, kişisel özgürlüklerin bilincinde, birbirlerine saygı ve sevgi ile yaklaşan insanların "yurttaşlık bilinci ile" oluşturduğu "Türkiye"yi yaratmak, Bakanlığımızın ana hedefidir.

Amaçlanan kültür düzeyine ulaşmış insanların Türkiye için en önemli öğelerden birisi de "kitap"tır. Kültür çeşitliliğine ve zenginliğine sahip ülkemiz insanının is-

tekleri ve eğilimleri gözönüne alınarak yapılacak her türlü yayın hizmeti, ülkemizi dünya üzerinde layık olduğu konuma kavuşturacaktır.

Bakanlığımız, ilke olarak özel yayınevlerinin ticari amaçla gerçekleştirilmesi olanaksız olan kültürel verilerini gelecek kuşaklara aktarmak ve evrensel kültür verilerine ulaşmak için yayın yapar. Bu yayın hizmeti, Türkiye genelinde çok az bir yüzdeyi oluşturmaktadır. Asıl amaç, özel kişi ve kuruluşları destekleyerek Türkiye genelinde yayın sektörüne sahip çıkmak ve bu sektörün hareketliliği sonucu kültürlü, okuyan, yazan, düşünen ve üreten insanlardan oluşan Türkiyeli'yi ortaya çıkarmaktır.

Kitap ve okumak, insanımızı güzel duygu ve düşüncelerle, gelenek ve göreneklerle, birlik içinde, yurttaşlık bilinci etrafında bütünleştiren, Atatürk ilkeleri ışığında, demokratik bir ortamda, özgürce yaşamasının temel ve vazgeçilmez olgularıdır; yalnızca insana özgü özelliklerdir.

Özgür ve demokrat yaşama süreci için "KÜLTÜR, OKUMAK; OKUMAK, ÖZGÜRLÜKTÜR" diyoruz ve tüm insanlarımızı okumaya, kültür dünyamıza katkıda bulunmaya çağırıyoruz.

Timurçin SAVAŞ
Kültür Bakanı

İÇİNDEKİLER

SUNU/XV

ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA TÜRK TİYATRO
ELEŞTİRİSİ *Esen ÇAMURDAN*/XVII

1923-1930

TÜRK TİYATROSUNDA OYUN ELEŞTİRİSİNİN
TARİHİ ÜSTÜNE NOTLAR *Efdal SEVİNÇLİ*/XXIII
BİZE NASIL TİYATRO LAZIM

Ertuğrul MUHSİN/1

TEMAŞA HABERLERİ

DARÜLBEDAYİ/4

TİYATRO ESERLERİ

Ertuğrul Muhsin/5

İHTİLÂL

Nazım HİKMET/9

"İHTİLÂL" NASIL OYNANDI

Hakkı Sûha/11

ADAPTASYON HASTALIĞI/14

BASKIN

Yesâri-zâde Mahmud Esad/16

CANAVAR

Yesâri-zâde Mahmud Esad/18

SAHNE FAALİYETLERİ

Ahmet Faik/22

DARÜLBEDAYİ'DE: "HARMAN SONU"

İbrahim Necmi/24

MİLLÎ SAHNEDE: "YARASALAR"

İbrahim Necmi/29

TİYATRO HAKKINDA-1

Nurullah ATA (ATAÇ)/33

TEMÂŞÂDA MÜNEKKİDİN VAZİFESİ

Hikmet ŞEVKİ/37
HAMLET TEMSİLİ MÜNASEBETİYLE
Kâmurân Şerif (SARU)/40
RAMAZANDA TİYATRO HAYATI
Refik Ahmed/44
DEYYUZ DAVASI
Elif Naci/46
"DEYYUS" TEMSİLİ İÇİN...
Ertuğrul Muhsin/47
TENKİD NİÇİN Mİ?
Ertuğrul Muhsin/49
"KÖR PİYESİ"
Nahit Sırrı (ÖRİK)/52
SAĞNAK
Refik Ahmed/56
ONİKİNCİ GECE
Refik Ahmed/58
İHTİSAS İŞİ
Ertuğrul Muhsin/60

1930-1940

1930-1940 ARASI ELEŞTİRİSİNE
GENEL BİR BAKIŞ
Özdemir NUTKU/65
TOPAZ
A.H/68
BİZDE MÜELLİF NİÇİN AZ?
Bedrettin TUNCEL/70
TİYATRO MÜNEKKİDİ
Bedrettin TUNCEL/72
MUSAHİPZADE CELAL
Ali SAMİ/74

BRAVO RAŞİT RIZA'YA

Doğan NADİ/76

ERTUĞRUL MUHSİN

Nurullah ATA ATAÇ/77

"BİR ÖLÜ EVİ" İÇİN

Cevdet KUDRET/79

ŞEHİR TİYATROSUNUN BÜYÜK BAŞARISI

Yunus NADİ/80

ŞEHİR TİYATROSUNDA HAMLET NASIL OYNANIR?

Selami İzzet KAYACAN/83

TENKİD VE MÜNEKKİD

Ekrem REŞİT/86

ÇOCUK TİYATROSU MÜNASEBETİYLE

Hikmet Feridun ES/89

AKŞAMDAN AKŞAMA BİR PİYES VE BİR SANATKÂR

Necmettin SADAK/90

UNUTULAN ADAM

Selami İzzet KAYACAN/92

RAŞİT RIZA'NIN ANKARA TEMSİLLERİ

Mekki Said ESEN/95

NECİP FAZIL'IN "TOHUM"U

Peyami SAFA/97

TİYATRO GÜZEL SANATLARIN EN MASRAFLI

OLANIDIR

Hikmet Feridun ES/99

ANKARA'DA İBNİRREFİK AHMET

NURİ GECESİ

Mekki Said ESEN/101

TEPE BAŞINDA TULUAT GECESİ

Hikmet Feridun ES/103

"MAKBET" İN TEMSİLİ

Selami İzzet KAYACAN/105

AYAKTAKIMI ARASINDA

Vâ-Nû/109

TİYATRO MEKTEBİ İLE BERABER

Peyami SAFA/112

ANKARALILAR GÜZEL BİR TİYATRO GECESİ
YAŞADILAR

Mekki Said ESEN/113

"KRAL LİR" TEMSİLİ VE ERTUĞRUL

MUHSİN'DEN ŞİKAYET

Refik Ahmet SEVENGİL/114

SANAT VE EKMEK

Nurullah ATAÇ/117

ŞEHİR TİYATROSU'NDA BİR ADAM YARATMAK

İsmet HULUSİ/120

YANLIŞLIKLAR KOMEDYASI

İzzet Selami SEDES/124

SAHNE VE HAYAT

Peyami SAFA/127

TİYATRO

Nurullah ATAÇ/130

TENKİT VE MÜNEKKİT

Bedrettin TUNCEL/132

"HAYAT BİR RÜYADIR" HAKKINDA

Selami İzzet SEDES/134

1940-1960

1940-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK

TİYATROSU'NDA ELEŞTİRİ

Efdal SEVİNÇLİ/139

ŞEHİR TİYATROSU DRAM KISMINDA

"HÜRRİYET APARTMANI"

Refii Cevat ULUNAY/144

ŞEHİR TİYATROSU TEMSİLLERİ:

"HÜRRİYET APARTMANI"

Selami İzzet SEDES/148

DEVLET KONSERVATUVARLARINDA

"ANTIGONE"

Mümtaz Faik FENİK/151

ŞEHİR TİYATROSU DRAM KISMINDA:

"KIŞ MASALI"

Selim Nüzhet GERÇEK/155

ŞEHİR TİYATROSU KOMEDİ KISMI:

"YALANCI"

Selim Nüzhet GERÇEK/158

ŞEHİR TİYATROSU DRAM KISMI:

"YAPRAK DÖKÜMÜ"

Selim Nüzhet GERÇEK/161

BÜYÜK ŞEHİR

Lütfi AY/165

FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ

Hayri EGELİ/168

ÖLÇÜSÜZ TENKİDLER

Lütfi AY/171

İSTANBUL ŞEHİR TİYATROSU'NDA

"JULES CESAR"

Fikret ADİL/176

ŞEHİR DRAM TİYATROSU'NDA "KOCA BEBEK"

Metin TOKER/179

PAYDOS

Lütfi AY/181

ANKARA'DA "FAUST" ve "KÜÇÜK ŞEHİR"

Lütfi AY/187

"HANIMLAR TERZİHANESİ" MÜNASEBETİYLE

Lütfi AY/190

SOYGUN

Zahir GÜVEMLİ/192

ANKARA'DA ÇOK HOŞA GİDEN BİR PİYES

Suad TAŞER/193

CİBALİ KARAKOLU...

Adnan BENK/196

HAMLET

Adnan BENK/199

YENİ BİR HAMLET

Tunç YALMAN/202

TANRILAR ve İNSANLAR

Suad TAŞER/206

GÜNEŞTE ON KİŞİ

Suad TAŞER/210

OĞUZ ATA

Adnan BENK/213

DEVLET TİYATROSU'NDA "FİNTEN"

Suad TAŞER/215

ELMA- DÖRTBAŞI MAMUR PİYES ve
"YAĞMURCU"

Suad TAŞER/217

PİYES SEÇEBİLMEK

Burhan ARPAD/220

IBSEN ve KADINLARIMIZ

Tunç YALMAN/222

BEŞİNCİ TİYATRO "SIRÇA KÜMES"

Metin AND/224

UZAY ADAMI - DÜNYA ADAMI

Metin AND/228

GÜLÜNÇLÜ ÜÇ OYUN BİRDEN

Burhan ARPAD/231

MUHSİN ERTUĞRUL

Metin AND/233

İNSAN SICAĞI

Metin AND/236

KRAL OİDİPUS

Metin AND/239

HER OYNAYAN OYNATAMAZ

Adnan BENK/242

FAZİLET ECZANESİ

Adnan BENK/244

1923-1930

Dizin I (Eleştirmen)/247

1923-1930

Dizin II (Oyun-Konu)/248

1930-1940

Dizin I (Eleştirmen)/249

1930-1940

Dizin II (Oyun-Konu)/250

1940-1960

Dizin I (Eleştirmen)/251

1940-1960

Dizin II (Oyun-Konu)/253

SUNU

TİYATRO ELEŞTİRMENLERİ BİRLİĞİ, ülkemizdeki ve dünyadaki tiyatro düşüncesi, tiyatro etkinlikleri, tiyatro olgusuyla izleyici, okur kitleleri arasında köprü kurmayı hedefleyen bir kuruluştur. Tiyatro sanatının dününü, bugününü ve yarınını düşünmeye çağıran, tiyatro sanatının "insan olma"ya, "çağdaş olma"ya katkılarını vurgulamaya çalışan, tiyatro sanatından alınan tadı çoğaltmaya yönelik bir kuruluştur...

Örgütlenmemiz, "Dernek" statüsüne kavuşmamız uzun zaman aldı Türkiye'de bürokrasi çarkları çok yavaş dönüyor ve her dönüşte yeni engeller üretiyordu. Yirmi yıllık bir çaba sonunda, Türkiye Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, 1990'da otuz beş üyeye resmen kuruldu. Derneğimiz bugün Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin ayrılmaz bir parçası olduğu gibi uluslararası yönetim kadrolarında da sorumluluk üstlenmektedir.

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, amaçları ve hedefleri doğrultusunda, tiyatro yaşamımıza katkıda bulunmak için çeşitli yayınlar tasarlamaktadır. Bunların ilkinin sunmaktan mutluyuz. "Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu" adlı bu seçki iki bölümden oluşuyor Birinci kitap 1923-1960, ikinci kitap 1960-1990 yılları arasında yayınlanmış tiyatro eleştirilerini kapsıyor. Yüzlerce oyun, yüzlerce yazı... Her oyun üzerine söylenmiş her sözün yeni düşüncelere, yeni tartışmalara, yeni ürünlere yol açması dileğiyle...

***Zeynep ORAL
Türkiye Tiyatro Eleştirmenleri
Birliği Başkanı***

ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİ

Esen ÇAMURDAN

1923-1990 yıllarını kapsayan Türk tiyatro eleştirilerini bir seçkide toplamak, herşeyden önce Cumhuriyet dönemi tiyatro-sunu eleştirel bir süzgeçten geçirmek olur. Dönemlerinin tanıkları olarak nitelendirebileceğimiz eleştirmenler açısından tiyatroya bakmak, belki de onu çeşitli yönleriyle, değişik boyut-larıyla yeniden izlemeye, yeniden görmeye götürecektir bizi. Aynı zamanda Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisi'nin çizgisini kendiliğinden ortaya çıkaracak olan kitabın araştırmacılara rehberlik yapacak daha geniş kapsamlı bilimsel kitaplara yol açacağını umuyoruz.

Seçkide belirli bir tarihsel sıralama söz konusu değildir. Türk tiyatrosunun kendi kronolojik gelişimi içinde araştırmalarıyla bizlere katkıda bulunan arkadaşlarımızın, çalışmalarını yoğunlaştırdıkları yıllar açısından seçki kendi bünyesinde bölümlere ayrılmıştır.

Dönemlerinin tiyatro eleştirisini yansıtmaları bakımından seçkide yer almış olan yazılara genel bir bakış, tiyatro olgusuna yaklaşımın değişmesiyle birlikte eleştiri kavramının da farklılaştığını göstermektedir. 1923-1930 döneminde dikkati çeken ilk nokta, bunların eleştiriden çok tanıtım, okuyucuyu bil-gilendirme yazıları olduğu ve çoğunlukla edebiyat adamlarınca yazılmalarıdır. Oyunculukla, sahneyle ilgili, kısa da olsa, yorum yapılmaktadır ama genelde bunlar hiçbir temele, tiyatro bilgisi-ne, birikimine dayanmayan söylemlerdir, duygusalıktan öteye gidemezler. Çoğunlukla Fransız oyunlarından yapılan uyarlama-lara karşı başlayan bir tepki izlenir eleştirilerde; bu da doğal ola-rak "Telif eser", ya da "Doğrudan doğruya tercüme" sorununu gündeme getirir. Dönemin tiyatroya yaklaşımı da henüz ede-biyattan soyutlanamamış, sahnede edebî değerlere öncelik tanınmıştır Bir oyundan beklenen "şiirin verdiği manevi hazdır", "önce tez ve dil, sonra temsildir" Yine aynı yılların yazarları arasında Muhsin Ertuğrul, seyirciye (daha çok da okuyucuya) tiyatroyu tanıtmak, tiyatroyu sevdirmek hatta her sanat dalında olduğu gibi tiyatroya da saygı duyurmak kaygısı

taşıyan eğitici, öğretici makaleler yazmış, sahne için verdiği savaşı kalemle basında da sürdürmüştür. Bu arada Elif Naci'nin müstehcenlik ve sanat ilişkisini ele alan alaylı, öfkeli yazısı dönemin ilginç makaleleri arasındadır.

1930-1940 yıllarında tiyatro eleştirisinde önemli bir kıpırdanmaya tanık oluruz : Tiyatro kendi içinde bir bütün olarak, bir sanat dalı olarak algılanmaya başlar. Gerçi eleştiri adı altında uzun uzun oyun özeti, kişi tanıtımı yapan, ya da "fena insanlardan" söz eden yazılar yok değildir ama, bunların yanısıra, az da olsa, birçok yazarın (çoğunluk yine edebiyatçı) tiyatroyu sorgulayan, onu tanımlamaya çalışan makaleleri yayımlanmaktadır. Tiyatronun tüm öğeleri söz konusudur artık. Yerli tiyatro yazarı azlığından, nitelikli eleştirmen yokluğundan yakınılır, repertuvar sorununa değinilir. Uyarlamaların yerlerini yavaş yavaş Batı Klasiklerine bıraktıkları bu dönemde ilginç bir yakınma da seyirciyle ilgilidir "Ciddi esere, iyi esere vücudun başka taraflarına değil de kafaya hitap eden esere" (Cevdet Kudret) gelmeyen seyircinin tartışılması aslında seyirci olgusunun ciddi olarak ortaya konmasıdır. Tiyatroya yaklaşımın değişmesiyle birlikte yazılarda "reji bilgisi", "reji kudreti"nden söz edildiği, "mizansen" gibi tiyatro terimlerinin kullanıldığı ya da, "dinleme değil de seyretme" gibi birtakım kavramlara açıklık getirilmeye çalışıldığı gözlemlenir. Oyuncuların emeklilik sorunu, yeni açılan konservatuarda kız öğrenci bulunamaması, tiyatro ve çocuk ilişkisi yine aynı yılların güncel sorunlarından birkaçıdır.

1950'lerde çağdaş bir tiyatro kurma sancısı eleştirilerde kendini fazlasıyla göstermektedir. Bu dönemde, tiyatro olgusunun eskisine göre daha yapıcı, daha sağlıklı bir biçimde ele alındığını görürüz. Tiyatro artık evrensel bir sanat dalı olarak tüm boyutlarıyla (oyunculuk, yönetmenlik, müzik, ışık...) tartışılmaya başlanmıştır. Eleştirmenler arasında sorunlara daha evrensel yaklaşan ve düşündüğünü açık seçik dile getirenlere rastlanmaktadır. Türk tiyatrosunun ciddi bir kurumlaşmaya doğru hızla yol aldığını yine bu yazılardan anlarız Edebi Heyet, Repertuvar Kurulu, oyun seçimi eleştirilmekte, prömiyer'den söz edilmektedir. Daha bilinçli, entellektüel metin çözümlerine gidilir, tiyatro ile evrensellik kavramı irdelenir. Seyirci de tiyatro dünyasında yapıcı konumuna oturtulmak üzeredir. Tiyatro yazarlığı, oyunculugu, yönetmenliği çağdaş bir biçimde

değerlendirilmektedir artık, alanlar birbirlerinden ayrılmış, her öge yerli yerine konmuştur. Adnan Benk'in başı çektiği bu dönemde "Klasikler Nasıl Oynanmalı?" sorusu da gündeme gelmiştir. Sonuç olarak, ellili yılların tiyatro eleştirisine dikkatli bir bakış bize, Türk tiyatrosunun çağdaşlaşma yolunda büyük bir adımı olarak nitelenen, altmışlı yılları muştular.

1960-1970 yıllarında tarihlerinin en parlak dönemini yaşayan sahnelerin tersine, tiyatro eleştirisinde bir duraklamayı gözlemlemek oldukça şaşırtıcı. Altmış öncesinde yaşanan eleştiri hareketi sahneye aşılarmıştır sanki. Tiyatrolar olabil-diğince başarılı, coşkulu bir dönem yaşarken eleştiri yerinde saymış, gelişmemiş gibidir. Daha sonra bu durum tersyüz ola-cak, sahne gerilerken eleştiri toparlanmaya başlayacaktır. Sek-senlere doğru her ikisinin de atbaşı gittiği söylenebilir. Çağdaşlaşma sorunları her alanda olduğu gibi tiyatroyu da etki-leyecek, gerek sahne, gerekse eleştiri hızlı gelişmeleri yakala-makta oldukça zorlanacaktır. Az da olsa, ilginç, yaratıcı çalışmaların görülebildiği bu dönemde çoğu eleştirmen yönetmenin yaptığıni çözmekten, bir başka deyişle, yaratıcının dünyasını seyirci/ okuyucuya götürmekten çok, konuyu anlatma yolunu seçmekte, birtakım yorumlara giderse de bunlar hep kişisel tercihler düzeyinde kalmakta, sahnede karşılıklarını bula-mamaktadırlar. Aynı bağlamda, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatı aracı olarak çok az değerlendirildiğine tanık oluruz. Öte yandan, özellikle son yıllarda yazılan bazı eleştiriler, sah-neye ağırlık vermeleri, oyunun biçimlendirilmesini irdelemeleri bakımından önemli bir gelişme gösterirler.

1923'ten bu yana Türk Tiyatro Eleştirisi'nin kat ettiği yol, Türk sanat ortamının öteki kurumlarının izlediklerinden farklı değildir; uzun ve oldukça ağır ilerlenen bir yoldur bu. Çağdaşlaşabilmek için "zamanın ruhunu yaşamak, anlamak ve yaratmak" zorunluluğunu duyumsayan bir ortamda, tiyatro eleştirisi de kendi içinde çağdaş sanat ölçütlerini yerleştirmeye çalışmaktadır.

1923-1930

TÜRK TİYATROSU'NDA OYUN ELEŞTİRİSİNİN TARİHİ ÜSTÜN NOTLAR

Efdal SEVİNÇLİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu'dan Batı'ya çevrilen yüzü, bir kültür değişimini beraberinde getirir. Bu değişimin en önemli etmenlerinden birisi de aydınlarımızın yakından tanıdıkları ve tanıttıkları Batı'nın tiyatro sanatı olmuştur.

Batı tiyatro sanatıyla 16. y.y. değin uzanan, saray ve çevresiyle bütünlenen bir tanışma sürecinden sözedilebilir, ancak Batı etkisindeki tiyatro sanatımızın tarihi Tanzimat dönemiyle bütünleşir.

Ülkemizdeki Batı tiyatro sanatını tanıtan ilk bilgileri elçilerimizin Sefaretnâmelerinde buluyoruz. Çok dar bir çevrede bilinen bu bilgilerin dışında, tiyatro sanatının tanıtımı gazetelerin yardımıyla gerçekleşmiştir.

Türkçe'de tiyatro sanatı üstüne ilk yazının **Ceride-i Havadis** gazetesinin, 20 Şevval 1257 (Kasım 1841) günlü, 63. sayısında yayımlandığını görürüz. Tiyatro sanatını piyes, bina ve oyunculuk açısından kısaca tanıtan bu yazının dışında, Tanzimat döneminde, tiyatro sanatı, gazete ve dergilerin vazgeçilmez konusu olmuş, Güllü Agob ve Osmanlı Tiyatrosu kadrosu, **Diyojen**'de **Hayal**'de, **Tiyatro**'da vb. yayınlarda, karikatürleriyle, öyküleriyle ilgi çekmiştir.

Saray'ın desteğini alarak Türkçe oyun oynama imtiyazını 1870 yılında on yıl süreyle elde eden Güllü Agob'un **Osmanlı Tiyatrosu**'ndaki (1870-1882/1884) uygulamaları üstüne basında çıkan değerlendirmeler/eleştireler, tiyatro sanatımızın gelişimi açısından tiyatro tarihimizde ayrı bir yer tutarlar.

Diyojen ile **Hadika** gazeteleri arasında 1872-1873 tiyatro süreminde kızıışan tiyatro tartışmalarının temelini, geleneksel tiyatromuzdan yararlanma isteğiyle, konularıyla bize yabancı, Batı'nın kopyası telif, uyarlama ve çeviri oyunların seyircimizdeki etkisi oluşturur. Daha dramın tanımının kavranmadığı bugünlerde, Teodor Kasab, Direktör Ali Bey, Batı etkisindeki tiyatronun yerinde geleneksel tiyatromuzdan yararlanıp bize özgü bir tiyatro geleneği yaratmayı savunurlarken Namık Kemal'in öncülüğündeki yazarlar da geleneksel tiyatromuzu

oluşturan Karagöz'ü ve Ortaoyunu'nu ilkel bulup ahlâka aykırı olduğu gerçeğini vurgulayarak Batı'nın 2500 yıldır tanıdığı tiyatro sanatını öğrenmemiz gerektiğini savunurlar.

Tanzimat döneminde, çok az sayıdaki oyun eleştirisinin yanında daha çok tiyatronun genel sorunlarından, bina, seyirci, oyuncunun eğitimi vb. sorunlardan sözeden makalelerin yayımlandığını biliyoruz. Tiyatroyu bir "eğlence" olarak benimseyip ona ayrıca "ahlâk mektebi olma" görevini yükleyen yazarlarımızın görüşleri, tiyatro sanatını ülkemizde uzun yıllar bir "sanat" dalı konumuna ulaştıramamıştır.

Batı anlayışındaki tiyatro sanatının tanınması sürecinde, istenen nitelikte olmasa da "auteur dramatique" tanımını kendisine yakıştırıp oyun yazar ve bu çabalarında başarılı olan Tanzimat dönemi oyun yazarlarının yanında, tiyatro bilgisini oyun eleştirisinde kullanan "öncü eleştirmen" yoktur. Sadece Teodor Kasab, **Diyojen** ve **Hayal** dergilerindeki makaleleriyle, Güllü Agob'un **Osmanlı Tiyatrosu**'nu eleştirirken Batı tiyatrosunun taklidinin yanlışlığını vurgulayarak tiyatromuzda bugün de sürüp giden "gelenekselden yararlanarak bize özgü çağdaş tiyatroyu yaratma/sentez" düşüncesinin kaynağını oluşturması bakımından önemlidir. Ne var ki Teodor Kasab'ın bu görüşleri geliştirilememiş, Batı tiyatrosunun savunucusu Namık Kemal, çağdaşlarının kuramsal birikimiyle etkilemesini bilmiştir.

Meşrutiyet döneminde ise, tiyatro bilgisinin "teknik" anlamda daha çok geliştiğini, bu gelişimin tiyatro eleştirisine de yansıdığını söyleyebiliriz. Oyun yazarlığında, dönemin siyasi havasının yarattığı coşkuya koşut, sayısal anlamda bir çokluk oluşturma da niteliksel açıdan yeterli oyun yazarı yetişmemiştir. Uyarlamalarıyla tanınan İbnürrefik Ahmet Nuri'nin, Müsahipzade Celal'in ve Reşad Nuri Güntekin'in dışında, **edebiyattan** kopamamış oyun yazarlarının adlarının hemen unutulduğu bu dönemde, özellikle **Temâşâ** dergisi çevresinde toplanan tiyatrocular, tiyatromuzun sorunlarını cesaretle tartışmışlardır. Tiyatronun sorunlarını bilen ve çözüm yolları öneren, hem oyun eleştirisi, hem de genel tiyatro sorunları üstüne yazan Reşat Nuri (Güntekin), Mehmet Rauf, Kemal Emin, Müfid Ratip, Ertuğrul Muhsin, Mahmut Yesari, Nurullah Ata (Ataç) görüşleriyle Cumhuriyet döneminde de etkin olmuş sanatçılarımızdır, yazarlarımızdır.

II. Meşrutiyet'in duyurumunun (24 Temmuz 1908) İstanbul'da yarattığı özgürlük ortamının kısa bir sürede tiyatroyu da etkilediği günlerde, amatörülüğün coşkuyla birbiri ardına kurulan tiyatro toplulukları, seyircilerden büyük ilgi görürler.

Ancak siyasal ve toplumsal yapıda yaşanan bunalımlardan hemen etkilenen tiyatro sanatı, İstanbul'da özlenen gelişimi gösteremez. 1914 yılında A. Antoine'ın öncülüğünde bir tiyatro okulu olarak kurulan Darülbedayi, bir tiyatro topluluğuna dönüşerek perdelerini 20 Ocak 1916 günü Çürük Temel uyarlamasıyla açarken, tiyatromuzda hem yeni bir canlanmayı, hem de sorunların sürekli tartışılacağı bir ortamı beraberinde getirir. Gerçekte Meşrutiyet döneminde tiyatro sanatımız, oyunculuk sorunlarından, bina sorununa, repertuvardan telif yapıta, edebi heyetten rejisöre ve reji sorunlarına değin tiyatronun temel sorunlarını tartışır. Dahası tiyatro sanatını, kuramsal boyuttan uygulamaya aktaracak sanatçılar kazanarak öğrenmeye çalışır. Özellikle Ertuğrul Muhsin'in tiyatroculuğu meslek olarak benimseyip bu sanata saygınlık kazandıracak çalışmalarını yazılarıyla güçlendirmesi önemli bir çabadır.

Meşrutiyet döneminde, gazetelerde, dergilerde, tiyatro üstüne yazılan makalelerin, değerlendirme yazılarının sayısal anlamda çoğalmasına, siyasal yapıyla tiyatro arasında kurulan bağ kadar Darülbedayi'nin İstanbul'un eğlence yaşamına getirdiği canlılık da etken olmuştur.

Tiyatroya yönelik yazıların artışıyla birlikte kendisini "tiyatro münekkidi" diye niteleyenlerin hemen hepsinin "edebiyatçı" olduğu ve bu yazarların çoğunun uyarlama yaparak tiyatro dünyasına doğrudan katıldığı da gözlenir.

Meşrutiyet döneminde, tiyatro sorunlarını değerlendiren örneğin Reşat Nuri Güntekin'in düzeyli makalelerinin yanında, oyun eleştirilerinde dikkati çeken en önemli nokta, eleştirel anlamda hiç bir değer taşımayan, sadece okuyucuya, aday seyirciye oyunu tanıtmak kaygısıyla uzun uzun oyunun konusunun anlatılması özetinin verilmesidir. Özellikle oyunun sahnelenişi, oyunculuk sorunları, dekor vb. konuların bu eleştirilerde(!) geçiştirildiği, dahası makalelerin yazarlarının bu konuda yeterli bir bilgiye sahip olmadıkları kolayca gözlenir.

Meşrutiyet yılları, tiyatro tanıtmaya yazılarının / eleştirilerinin gazetelerde çoğalması açısından ne denli önemliyse, "şimdiye kadar hiç tiyatro tenkidi yazmadığımı itiraf etmekle beraber Burhaneddin Kumpanyası için bir iki söz söyleyeceğim" diyenlerin yanında, daha oyunu görmeden, sonucun nasıl olduğunu bilmeden, çoğunlukla da kıskançlığın, çekememezliğin etkisiyle yazılan makalelerin komikliklerini de beraberinde getirir.

Yine ilginçtir, önüne gelenin tiyatrocu kesildiği, eleştirmenliğe yöneldiği bu yıllarda, "tiyatro münekkidi"

sayısındaki artış, basında zaman zaman alaya alınmış ve karikatürlere konu olmuştur.

Meşrutiyet döneminde yaygınlaşan bu tür tanıtma yazılarının Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında da geçerli olduğunu görüyoruz. Belirlememizin en açık kanıtı ise, 10 Nisan 1925 günlü Akşam gazetesinde imza yerinde, açık ad yerine koyarak yayınlanan "Adaptasyon Hastalığı" başlıklı yazıdır. Oyun yazarlığından oyun eleştirisine değin sürüp giden bu "hastalığın" önüne geçmek için, tiyatromuzda önemli ilk girişimi Muhsin Ertuğrul Usta yapmıştır. 15 Şubat 1930'da ilk sayısı yayımlanan **Darülbedayi** dergisiyle tiyatro sanatına saygınlık kazandıran bir yayın organını vareden sanatçı, bu dergide, kendisine yönelik saldırıları da yanıtlarken -oldukça sert bir söylemede de olsa-tiyatro sanatının öncelikle bir meslek olduğunu ve bu mesleğin bilgisine sahip olmayanların susmaları gerektiğini yazar.

Cumhuriyet döneminde 1923-1930 yılları arasındaki tiyatro eleştirisinin gelişimini örneklemeyi amaçlayan bu çalışmayı hazırlarken, öncelikle tiyatro haberlerine ağırlıklı olarak yer veren dönemin gazetelerini, İstanbul'dan, Akşam, Cumhuriyet, Milliyet, Vakit, Ankara'dan Hakimiyet-i Milliye, İzmir'den de Ahenk ile Sada-yı Hak'ı taradım. Bu tarama çalışmasına, Büyük Gazete, Hayat, İctihad, Servet-i fûnûn, Sinema Postası, Darülbedayi vb. dergilerde ve haftalık gazetelerde yayınlanan eleştiri örneği sayılacak makaleleri de ekledim. Tiyatro eleştiri örneklerini tararken özellikle Darülbedayi'nin ve Milli Sahne'nin repertuvarlarının çok eksik ve yanlış saptanmış olduğunu gördüm.

Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları Topluluğu ile Milli Sahne'nin ve özellikle Darülbedayi'nin etkin olduğu 1923-1930 yılları arasında, taradığım dergi ve gazetelerde, tiyatro eleştirisi yazarak dikkati çeken isimler şunlardır : A. Fahri (Akşam), A. Faik (İctihad), Nurullah Ata (Ataç) (Akşam, Hakimiyet-i Milliye, Hayat), İbrahim Necmi (Dilmen) (Milliyet), Hakkı Süha/Seyyah (Gezgin) (Vakit), Celâl Es'ad (Arseven) (Akşak), Hasan Rasim (Us) (Vakit), Kemal Ragıp (Cumhuriyet), Refik Ahmed (Sevengil) (Vakit, Büyük Gazete), Yesâri-zâde Mahmut Es'ad (Yesâri) (Vakit, Akşam), Hikmet Şevki (Hayat), Halid Fahri (Ozansoy) (Servet-i Fûnûn), Ertuğrul Muhsin (Akşam, Vakit, Darülbedayi).

Seçkinin oluşumunda, farklı makaleler ve farklı isimlerle farklı bir içerik kazandırmanın her zaman olanaklı olduğunu vurgulayarak söyleşileri, dedikodu içerikli haberleri, sanatçıları tanıtan

yazarları, salt oyun özetini aktaran eleştirileri kullanmadığımı belirtmeliyim. Seçkinin ilk örnek yazısı olarak Muhsin Ertuğrul'un "Bize Nasıl Tiyatro Lazım?" başlıklı makalesini bilerek seçtim. Kurtuluş Savaşı biter bitmez, ülkesini çağdaşlaştırma kavgasına girişen aydınlarımız, o günlerin basınında "Nasıl Bir Türkiye?" sorusunun seçeneklerini tartışmaktadırlar. Doğal olarak bu tartışmada "Bize Nasıl Tiyatro Lâzım?" sorusu da sorulacaktır. Belki özlenen, istenen hemen gerçekleşmeyecektir, ancak amaca ulaşma yolunda bu soruların oldukça değerli olduğunu bugün daha iyi anlıyoruz. Tiyatroda özlenen konuma hemen ulaşamadığımızı biliyoruz. Eleştiride de nitelik ve düzey sorunu yıllardır tartışılıyor. İşte eleştirideki düzey sorununun Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki hastalıklarını, tiyatro ortamımızı alaya alarak çok iyi sergileyen, "Adaptasyon Hastalığı" başlıklı imzasız yazıyı-Akşam gazetesinin başyazarı Necmeddin Sadak'ın olabilir (?) -tarih sırasını bozarak ikinci örnek yazı olarak seçtim.

Cumhuriyet döneminin 1923-1930 yılları arasındaki tiyatro eleştirisinin gelişimini örneklemeyi amaçlayan çalışmamızda, eleştiriler arasında organik bir bağ kurarak dönemin tiyatro yaşamını sergilemek de olasıydı. Ancak seçki amaçlı bir derlemeye yönelik çalışmamızı, bir başka yöne, tiyatro tarihimizin yeniden ele alınmasına götürecek bu uygulamaya yönelmedik. Tiyatro tarihi araştırmalarından yararlanarak dönemin tiyatrosuna damgasını vuran Darülbedayi'nin uygulamalarını, seçilen örneklerle karşılaştırmak, inanıyorum ki okuyucunun değerlendirmesini daha işlevsel kılacaktır.

BİZE NASIL TİYATRO LAZIM?

Sanat sanat içindir-Sanatın vasıta olduğu yerler-Tiyatronun ictimâî hayatta tesirleri-Muhitin sanatkâr üzerinde tesiri-Sanat eseri olamayan tiyatrolarımız hiç olmazsa müfid olmalıdırlar.

Sanat, hiç şüphesiz ki sanat içindir. Fakat bu, sanatın vâsıl olabileceği en yüksek noktadır. Bu noktaya erişmeden evvel sanat dâima başka bir vasıta diye kullanılmıştır. Hatta şimdi bile Garb'da böyle olduğu yerler az değildir. Bilhassa sanatı daima yalnız sanat için kullanmış olan Almanlar, dört senedir tiyatroyu büsbütün ictimâî, dolayısıyla siyâsî inkılâbları hazırlamak, halka o husûsta bir fikir vermek uğrunda büyük âmil olarak isti'mâl ediyorlar. Meselâ Berlin Hükümet tiyatrosu, imparatorun sukûtu akibinde süratle Shakespeare'in **Coriolanus**'unu oynattı. Nitekim iki sene evvel imparatorluk taraftarları bir irticâî hareketi yapmadan evvel yine aynı tiyatrodaki **Büyük Frederik** diye bir eser oynatmağa muvaffak olmuşlardı. Ondan sonra son neslin en büyük şairi demek olan Ernst Toller'in **Tebeddül** ismindeki eseri Almanya'nın yarınki ictimâî ihtilâlini hazırlamak için yazılmıştır.

Elhasıl dört senedir Almanya'da böyle olduğu gibi Fransa'da da büyük muharrirler ictimâî hayattaki tezebzübü daima gözönüne, getirerek ve bazen tarihten isti'âne ederek eserler meydana getirmektedirler. Meselâ Romain Rolland'ın **Danton** ve **Kurdlar** ismindeki yüksek eserleri bugün ve yarının meseleleri gibidir. Esasen tiyatronun ictimâî hayat üzerinde en büyük âmil olduğu artık bugün inkâr kabul etmeyecek bir hakikat olmuştur. Rusya ihtilâlini Lenin'le Troçki'den evvel hazırlayan Tolstoy'un **...Ve Işık Karanlıkta Parlayacak** ismindeki nâ-tamam eseridir. Bugünkü Bolşevik Rusya'yı meydana getiren ihtilâli o dâhînin yazıları arasından sıçrayan kıvılcımlar parlattı.

Ben öteden beri tiyatro muharrirlerimize böyle söyledikçe onların müstehzî fakat câhil tebessümleriyle karşılaşırım. Onlar sanatın sanat için olduğunu tekrar ederler, lâkin aradan seneler geçer, bekler, beklerim yazık ki benimle beraber bekleyen bütün

halk da böyle bir eser-i sanata henüz rast gelmedi. İşte bizim kusurumuz!

Halbuki yukarıda isimlerini ve eserlerini zikrettiğim büyük muharrirler sanatın ne için olduğunu bilen kimselerdir. Fakat onlar aynı zamanda mensub oldukları heyet-i ictimâiyyenin yarasıyla, acısıyla muztarib olurlar. Onlar bütün dünya için bir şâir olduklarını bildikleri gibi, memleketleri için ifâ-yı vazifeye mecbûr bir nefer olduklarını da bilirler. Bu hususta getirilecek binlerce ve binlerce misâller vardır. Esâsen sanatkâr, bâhusûs hassas, ince ruhlu sanatkârlar muhitinin tesirine, sürûna, bîgâne kalamazlar. Dünyada sanatın muhtelif şu'bâtındaki terakkiyi yakından tedkîk edenler pekâlâ bilirler ki muhit, sanatkârın ruhu üzerine işleyen yegâne müessirdir. Etraftakiler ağlar, inlerken bundan kendisine bir hisse çıkarmayacak bir adam, hiç bir zaman sanatkâr değildir. Bunu tarih, edebiyatta, resimde, musikide, tiyatrodan binlerce misâllerle kaydeder.

Bilhassa bizim gibi tarz-ı hayatını yıkmış, yerine hatta eskisinin enkazından hiçbir şeyi karıştırmadan yeni bir cemiyet yağurmuş olan milletlerde tiyatronun, sanat için olmaktan başka, vazifesi de vardır.

Ben, diğer memleketlerde tiyatronun bir netice-i ahlâkıyye için yapılmasını hoş görmeyenlerdenim. Fakat mesele memlekette gelince tamamıyla aksini düşünüyorum. Madem ki biz sanatı, sanat için yapabilecek mertebede ne muharrine, ne sanatkâra, ne refaha malikiz... Ve şimdiye kadar tahrîr ve temsil edegeldiğimiz eserlerle bunu isbât ettik. Şu halde, sanattan başka birşey için yaptığımız tiyatroyu hiç olmazsa müfîd bir tarzda kullanalım. Ve ben bu müfîd tarzı ancak bir netice-i ahlâkıyye ve ictimâiyyeli eserlerde buluyorum.

İşte yalnız bunun içindir ki bizde, her türlü incelik ve sanattan mahrûm, hatta doğru söylemek lâzım gelirse kaba, eserleri yazan ve oynayanları tahtı ediyor. Çünkü onlar, yalnız vazifelerini sû-i isti'mâl etmiş olmakla kalmıyor, fazla olarak tiyatro hakkında henüz bir fikri olmayan binlerce seyircilere de yanlış telkinâtta bulunuyorlar. Onların tiyatrosuna alışan bir temâşâgîr yarın hakiki bir tiyatro önünde ya esneyecek, ya uyuyacaktır.

Eğer tiyatro halk üzerinde bir âmil olmasaydı-Bırakalım, derdik, ne isterlerse yazsınlar ve oynanılsın!- fakat ne yazık ki yazılan ve oynanılan eser, yazan ve oyuncularını değil, halkı ze-

hirliyor, halkın hissini, düşüncesini sapıtıyor ve sonra tiyatronun, nihayet böyle insanın ikibuçuk saat dalağını hoplatan bir safsata mecmuasından ibaret olduğu zehâbını veriyor.

Bu hâli gördükçe üzülmemek kabil değildir, iyi bir şey yapabilecek zekâ ve iktidarda olan bir takım sanatkârların, bilmem ne gibi düşünce sekiyle, yanlış yola saptıklarını ve kudretlerini böyle boşuboşuna sarfettiklerini görmek elim birşey. Belki maddî, belki de haricî tesirler dolayısıyla böyle eserleri yazmağa ve oynamağa mecbûr olanları şimdi biz, yeni devirde, yeni yolda yürür görmek isteriz. Yeni hayat, yeni tiyatro ister. Yeni tiyatronun şimdiye kadar açmağa el uzatamadığımız eserlere, insana hakiki sanat zevki, hayat zevki, gaye zevki veren eserlere ihtiyacı vardır.

Şimdiye kadar ben böyle söyledikçe; itiraz ediliyor ve halkımızın ancak bu gibi eserlere rağbet ettiği misâllerle ispata kalkışılıyordu. Halbuki bu doğru değildir, her memleket gibi bizimki de, gösterdiği rağbetle sanatkârlarını sevdiğini ispat etmiştir. Tiyatro mevsiminin yaklaşması bana bu eski fikirlerimi ortaya koymama cesaret verdi, eğer hiç olmazsa bu mevsimde sanatkârlar da kendilerine düşen hakiki vazifeyi ifâ ederlerse, tiyatrodan beklediğimiz menfaât hâsıl olacak ümidindeyim.

(Akşam, 15 Teşrin-i evvel-Ekim-1922)

TEMÂŞÂ HABERLERİ DARÜLBEDAYİ

Bazı mühim sanatkârlarının Anadolu'da bir seyahat yapmak üzere müfâreketini müreâkib, temsil veremeyecek bir hale gelen Darülbedayi'nin geçen haftadan itibaren yeniden kuvvetli teşkilatla meydana çıktığını memnuniyetle haber verelim. İlk temsil, İbnürrefik Ahmed Nuri Beğ'in **Sivrisinekler** isimli bir mudhikesidir. Fevkalâde alkışlandı haklı bir rağbet gördü. Sanatkârlar da cidden muvaffak oldular. Bilhassa Bedia Muvahhid Hanım'ın sahnede yeniliğine rağmen gösterdiği kudret, şâyân-ı takdir ve tebci idi. Bedia Hanım, Türk sahnesinin cidden medâr-ı iftihar bir sanatkârı olduğunu seri terakkilerle temaşamızın noksanlarını doldurabileceğini büyük bir vuzüh ile son temsilde ispat etti. Kendisinin kudret-i ibdâna daha pek çok muvaffakiyyetler beklenir. **Sivrisinekler**'de Fatin rolünde Muvahhid Beğ de nazirsiz bir muvaffakiyyet ibraz etdi. İtiraf etmelidir ki, meslek hayatında, bu eser, Ahmet Muvahhid'in en yüksek bir zaferi sırasında kalacaktır. Nureddin Şefkatî, Behzad Beğler ber-mu'tâd fevkalâde idiler. Kınar Hanım iyi oynadı. Darülbedayi'nin bu sene bize muntazam temsiller vereceğine itimâd edebiliriz. Hey'et-i temsiliyyesini, **Yeni tiyatro ve Operet Hey'eti**'nden aldığı eski talebeleriyle takviye ettiğini de kaydedelim. **Cemal Sâhir Beğ ve Rûfekası** dahi, Darülbedayi'nin samimî agûşuna hâhişle ve derin bir hürmetle koşmuşlardır. Temenni ederiz ki bu sefer, bu biricik kıymetli ve nezîh müessese, uzun zaman, bizleri, muvaffakiyyetleriyle sevindirir. Bu haftaki temsil, İbnürrefik Ahmed Nuri Beğ'in **Nurbaba Köşkü** isimli mudhikesinin birinci takdimidir.

(Sinema Postası / Le Courrier du Cinéma,

17 Kanun-i sâni - Ocak - 1339 / 17 Janvier 1924)

TİYATRO ESERLERİ

Son sanat cereyanlarını pek yakından takibetmiş çok değerli bir arkadaşım bana şöyle bir mektup yazıyordu :

"Darülbedayi'nin vazifesi memleketimizde tiyatro sanatını tesis etmektir. Tiyatro, sanatından hiç nasibesi olmayan unsurları içine almaz, benimsemez. Memleketimizde tiyatro sanatından da (Yaratıcılar) çıkmıyor mu, şu halde başka milletlerin mübdeilerinden, güzel eserlerinden istifade eder. Azizim Muhsin, nedir o Darülbedayi'nin eserlerindeki hiçlik, adilik? Bana kalırsa Darülbedayi temsil etmek istediği piyesleri kendisi tayin etmelidir, gazetelerle ilân etmelidir. Eserleri tayin edecek ve seçecek heyetin hakikaten salâhiyat-dâr olmasına tabiidir ki çok dikkat etmelidir. Halk alâkadar olmuyor nazariyesi bence sanatı maddî gayelere vasıta etmek isteyen bir zihniyetin mahsulü olabilir. Meselâ Telif ve Tercüme Heyeti de halk ilmî eserlerle alâkadâr olmuyor diye M. Zeveco'nun, A. Dumas'nın eserlerini tercümeye kalkışsa herhalde maddî muvaffakiyet itibâriyle çok muvaffak olur, fakat memlekete bir hizmet etmiş olmaz."

Arkadaşımın bu mektubundan Darülbedayi Heyeti'ne bahsettim ve geçen gün de bütün gazetelerde tiyatro muharrirlerine hitaben Darülbedayi'nin önümüzdeki kış mevsimi için şimdiden yeni piyesler tedkik ve intihâbına mübâşeret eylediği ilân edildi.

X X X

Tiyatro eserleri hakkında küçük bir tarih ve tasnif yapmak lâzım geldiği zaman insan ne kadar şaşıyor. Bugünden itibâren mâziye doğru yürüdükçe bu temâşâ yolu üzerinde, sağda solda, insanların iskeletleri, şehirlerin harabeleri, milletlerin mezarları arasında sahayı gittikçe genişler buluyor ve tevellüdünü aradığımız sanat eserlerinin asırlardan asırlara, medeniyetlerden medeniyetlere gerilediğini görüyoruz. Kurun-ı vustada Fransa'da tedkikât yaparken Roma'ya, Roma'dan Yunan-ı kadîmede başlangıç ile tekâmül arasında yüz sene gibi kısa bir müddet geçmesi bizim hayretimizi bütün bütün fazlalaştırıyor. Çünkü Fransa'da mebdede ile bugün arasında beşyüz sene az gelmiştir. Ve tiyatro sanatı, garibtir ki yirmiüç asırda geçirdiği inkılâb devrelerinden daha fazla bu son yarım asırda tehevvue, tebeddüle uğramıştır.

1870'den bugüne kadar tiyatro eserlerinin geçirdiği şekiller bu kısa zamanla mukayese kabul etmeyecek kadar başkadır. Bunun içindir ki klâsiklerden maada Türk Darülbedayî'i için eser seçmek mevzuu bahsolunca, son elli senenin hangi devrine aid âsârı kabul etmek daha muvafıktır ve buna neyi nazar-ı itibâra alarak hüküm vermek doğrudur? İşte bu satırlarda bunu araştırmak istiyorum.

Fen ile ilim eserlerinin her şekli her devirde makbûl ve kabil-i istifâde olmamıştır. Fakat her eser-i sanat her devirde makbûl kalmış ve hatta bazen kendi devrinden daha fazla kıymet kazanmıştır. Binaenaleyh tiyatro gibi en ince bir sanatın bütün eserlerini en eskisinden en yenisine kadar takib etmek, onları halka tanıtmak tutulacak yolun en doğrusu ve en istifadelisidir. Lâkin yukarıda söylediğim gibi eski zamandaki tekâmül o derece seri ve derin olmuştur ki bugünkü garblı medenîler bile eskilerin bir asırda eriştikleri noktaya beş asırda hâlâ yetişemediler. Meselâ Sophokles'in **Kral Oedipus'u** bugün değil hatta bir asır sonra bile hiç bir hâile-nüvisin yükselemeyeceği trajedi şeklidir. Bu misâli getirmekten maksadım eski tiyatro eserlerine ilk başlangıcından başlayıp bugün medeniyetin elinde kalanlarını temsil edersek, korkarım ki, aynı sûratle temâşâ-gîrleri ruhen yükseltemeyiz ve bir çok âsâr anlaşılmadan geçer gider. Bununla beraber asrî tiyatro seyretmek isteyen bir millet eski tiyatro şekillerinden birini muhakkak görmelidir. Bu edebiyat ve sanat için behemehâl lâzımdır. Bu lüzûm bilmem bugün Shakespeare, Moliere, Goethe, Schiller gibi temâşâ dâhîleri hakkında da varid midir? Bence evet! Millî kütüphanemizin böyle şaheserlerin tercümelerinden mahrûmiyeti, halk ve darülfünûnlular için bunların temsilini mecbûri kılmıştır. Kütüphanemizin böyle şaheserlerin tercümelerinden mahrûmiyeti, halk ve darülfünûnlular için bunların temsili mecbûri kılmıştır. Kütüphanemizin bu noksanını tiyatromuz kolaylıkla telâfi edebilir. Beynelmilel edebiyatın temel taşları demek olan bu eserlerden her sene biri olmak üzere beş temsil vermek halka ve gençliğe bu sahada edilecek hizmetlerin en kolay ve en büyüğüdür.

1870'den bugüne kadar yazılan âsâra gelince Minakyan Kumpanyası'nın repertuarını takip edenler bu melodram devrinin âsârını aşağı yukarı görmüşlerdir. Esasen o eserlerden birini seyredebilecek zevk ve sinir artık bugün kalmamıştır. Darülbedayî'in bugüne kadar oynadığı eserlerse, beynelmilel tiyatro hayatında bugün çok geri kalan Fransa'nın son onbeş yirmi senelik mâlûm, eskimiş âsârıdır. Ve bugün yine, nümûnesi

çok görülmüş olan o eserlerden birini temsile kalkmak, bıkmış bir yemeği ısıtıp tekrar ortaya koymaktan başka birşey değildir. Bilhassa şunu nazar-ı itibâra almalıdır ki tiyatro sahasında son on sene zarfında Fransızlar arasından yüksek bir eser-i sanat ortaya koyabilen ancak bir kişi çıkmıştır.

Binaenaleyh modelimizi başka milletlerin âsârından aramakta adeta muhtarız. Buna mukabil İrlanda, muhtelif temâşâ eserleri yazan şâirler doğurmuştur. Almanya ihtilâlinden sonra bir iki nazar-ı dikkati câlib simâ yükselmiştir Danimarka'da, Norveç'te, İsveç'te, Hollanda'da tiyatro, Avrupa-i garbîyi süratle geride bırakılmaktadır. Hatta hiç tiyatro memleketi olmayan Amerika'da iki senedir şâyân-ı hayret derecede cihânın nazar-ı dikkatini üstüne calib eden bir adam sivrilmiştir. Sonra Rusya'nın bizim için bâkir kalmış ihtilâlden evvelki temâşâ edebiyatı vardır. İspanya'da, İtalya'da tek tük bazı fevkâlâde eserler göze çarpar. Avusturya'da Cermen tesirinden uzak bir temâşâ muharriri yeni ve kuvvetli eserler yazıyor ve bütün bunların fevkinde İngilizlerin asrî bir temâşâ dâhîsi de cihân sanat âlemine hakimdir.

Görülüyor ki bizim için vâsî bir intihâb sahası mevcûd ve bu saha bilhassa memleketimiz için her cihetten istifadeli pek zengin âsâr ile doludur.

Bunların hüsn-i intihâb edilecek eserler yalnız temâşâmızı cihan temâşâsına yetiştirmekle kalmaz. Seviyemizi, düşüncesini ve görüş tarzlarımızı daha yükseltir, ne zamanda yaşadığımızı öğretir.

Meselâ Sigurjohnsson ismindeki İrlanda şâirinin bir eseri temsil edilirse, benim gibi İrlanda'nın Eskimolarla meskûn, vahşî bir ada olduğunu yirmi senedir zanneden bâtil fikirliler, buz sakinlerinin de kıymetli şiiri, derin edebiyatı ve temâşâsı olduğunu öğrenirler.

Benim şahsî fikrime göre muhtelif milletlerin temâşâ hayatında son senelerde yetişmiş mücedded ve mübdîlerin âsârını temsil etmek ve bütün bu muhtelif nümûnelerle beynelmilel tiyatro cereyanının ne merkezde olduğu hakkında halka dürüst bir fikir vermek en doğrusudur. Elverir ki bu muhtelif âsâr hüsn-i intihâb edilsin.

X X X

Hüsn-i intihâb edilsin, fakat nasıl? Arkadaşımın yukarıya naklettiğim mektubunda en ziyade ehemmiyet verilecek ve o derece meşakkatle tatbik edilecek arzusu şu cümle idi "Eserleri

tain edecek ve sececek heyetin hakikaten salâhiyât-dâr olmasına tabiidir ki çok dikkat etmelidir."

Filhakika bugün Darûlbedayi'in başında bir heyet vardır ve eserleri tedkike başlandığını ilân eden işte o heyettir. Bugünkü heyetin salâhiyât-dâr olup olmadığına gelince; bunun hakkında hüküm verebilmek için evvelâ bu zevâtına âsârına, sonra da yeni temâşâ eserlerini ve cereyanlarını takip edip etmediklerine bakmak lâzımdır.

Şimdiye kadar bu zevâtın temsil ettirdikleri 'adaptasyon' eserlerin hepsi yalnız Fransız sahnesine aid, kıymetleri mahdûd eski tarz nümûnelerdir. Sonra bu zevât arasında, son temâşâ terakkiyatını İngiltere'de olduğu kadar İrlanda'da, Avusturya'da olduğu kadar Danimarka ve İsveç'de yakından takibedebilmiş bir tek âzâ bile yoktur. Esasen âzâların bu sanata müntesib olmamaları, hayatlarını böyle derin ve güç bir tettebbûa mânidir ve herbiri temâşâdan gayri muhtelif meşgalelere mensûb olan bu zevâtın böyle müşekkel bir tettebbu istemek de kimsenin hatırına gelmez. Şu halde böyle edebiyatın yeni cereyanlarından, temâşânın yeni şekillerinden ve terakkiyatından haberdâr olmamış, bilvesile de ondan zevk alamamış bir heyetin önüne Bernard Shaw veya Crommelynck yahut da Vedekind veya Toller'e aid bir eser vererek kararlarını beklemek tuhaf olmaz mı?

Şimdiye kadar daima aynı şekilde ve eski temâşâ kanununun muayyen zincir çevreleri içinde yazılmış eserlere alışan bir heyet birdenbire kendisini meselâ yirmibeş tablolu ve her türlü an'ane rabitalarını kırarak yazılmış son bir temâşâ şekli önünde bulursa ne düşünür?

Tam otuzbeş sene evvel yazılan Strindberg'in âsârını bizde henüz temsil zamanı gelmemiş addedersen, eserleri ilerlemiş bulup da kendimizin geri kaldığımızı ve hâlâ da yerimizde saydığımızı hiç nazar-ı itibara almazsak bizim temâşâmız nasıl ilerler ve istikbâl hatta hâl hakkında nasıl şüphe etmeyiz?

Sonra da, hangi safdil muharrir ve mütercimdir ki o; böyle en asrî bir eseri, henüz nümûnesini görmemiş, yeniliğin zevkini tatmamış bir heyet-i mümeyyizeye verir de kararına bel bağlar!

Bence güçlük, eser bulmakta değildir. Eser intihâb ve tain edebilecek salâhiyât-dâr bir heyet veya şahıs bulunduğu gün, Türk temâşâsı şimdiye kadar isimlerini işitmediği bir çok muharrir veya mütercimler görecektir

(Vakit, 2 Ağustos 1924)

"İHTİLÂL"

Türkiye'nin tiyatro sanatı "kemiyyeten" uzun ve ağır bir tekâmülden sonra "keyfiyyeten" bir sıçrama hareketi yaptı. Bu sıçrama hareketi 1340 (1924-E.S.) senesinin 20 Teşrin-i sâni (Kasım-E.S.) gecesı saat dokuzbuçukta ilk perdesi açılan "**İhtilâl**" piyesinin, ilk anında tahakkuk etti. "**İhtilâl**" piyesini sahneye vaz'eden Ertuğrul Muhsin bize Türk sahnesinin inkişâf edeceği yeni seyri gösterdi. Artık Türk sahnesi bir rejisöre sahiptir. Bence şöhreti ancak evvelki geceden itibaren başlayan "rejisör" Ertuğrul Muhsin olmasaydı, yıllardan beri meşhur aktör Ertuğrul Muhsin, sanatını "**İhtilâl**" piyesinde bu kadar kuvvetle tahakkuk ettiremezdi.

Evvelki gece Muhsin çok güzel oynadı. Muvahhid, Galib, Behzad, Vasfi, Hazım, M. Kemal, Atıf, Mahmud, Kınar, Neyyire Neyir, Aznif, Cemile hepsi hepsi çok güzel oynadılar. Çünkü sanatlarını gösterdikleri sahnenin maddesinde ve havasında rejisör Ertuğrul Muhsin'in ilmî vukufu vardı. Ve biz gördük ki, bu sanatkârların hepsi Türkiye mikyasında büyük sanatkârlardır. Sanatkâr demek, beynine akseden tabiatı en güzel veya en çirkin, en kuvvetli olarak bize bi-tekrar iade eden adam demektir. Herkesin gördüğü tabiatı, herkesin gördüğü aynı kuvvete, aynı güzellik ve çirkinlikte gösteren ayna bir sanatkâr kafası olamaz. Nasıl ki bir fotoğraf adesesi sanatkâr değildir. Binaenaleyh dün gece "**İhtilâl**" piyesinin, 1, 2, 3, 4, 5, 6, perdelerinin gerek maddesinden, gerek havasından birşey anlamayanlar yeni ve hakikî sanat ve sanatkâr mefhûmunu idrak edemeyenlerdir. Onlar, o birkaç kişi anlamadı, fakat "**halk**" anladı. Yazılış itibarıyla halkımıza verilen tiyatro terbiyesine taban tabana zıt olan bu piyes eğer dün akşamki yeni ve kuvvetli "**mizansen**" içinde geçmeseydi, halkın onu sonuna kadar dinlemesi kabil olmazdı. Yine o birkaç kişi, piyesin bazı yerlerinde, halkın lüzumsuz yere gülmesini, dekorun, oyunun ve oyuncuların acayıpliğe heveslenmelerinin bir neticesi addediyordu. Hâlbuki halkın tiyatro zevkini, şuûrundaki tiyatro mefhûmunu, tiyatro terbiyesini bozan ve ona bazan çocuklar yaptıran âmil o birkaç

kişi gibi sanatkârların halk üzerinde senelerden beri bıraktıkları kötü ve zevksiz tesirdir.

Evvelki geceki temsilin yalnız iki kusuru vardı. Birincisi Dünyanın her tarafında geniş halk kitlelerinin bu kadar heyecana geldiği bir devirde, binde bir rastgelenden bir ferdin rûhiyâtını tedkîk eden bir piyesin intihâbı; fakat bunu söylemekle piyesin güzel ve kuvvetli bir eser olduğunu inkâr etmiyoruz. İkincisi; 2. ve 3. perdelerde hâlâ o kötü, eski balmumu kalıplara benzeyen dekorun istimâli. Bu kısımlarda "**fon**" a çekilecek siyah bir perde daha iyi bir tesir bırakabilirdi. Hele, "**Selim**"'in "**Kerim**"i vurduğu tarafa, keskin ve sivri bir beyaz renk ilâve edilseydi...

"**İhtilâl**" piyesini sahneye vaz'eden Ertuğrul Muhsin Türk sahnesinde bir ihtilâl, bir inkılâb yaptı. Muhsin ve arkadaşları, yeni Türk sahnesinin inkılâbçı, her nev'i irticaa karşı, amansız bir mücadele açmalıdırlar. İstikbâl yalnız hakikî sanatın ve hakikî sanatkârlarındır...

(**Akşam**, 22 Teşrin-i sâni - Kasım-1924)

***Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları topluluğuna, Darülbedayi'den de katılan oyuncularla birlikte Darülbedayi Temsil Heyeti** adını kullanan sanatçılar, L. Andreyev'in "**İhtilâl**" piyesini Muhsin Ertuğrul'un uyarlamasıyla oynamışlardır.

"İHTİLÂL" NASIL OYNANDI?

Eser, hazırlanırken nâkilli ile görüşmüştüm. İlk provaya kadar ruhundaki mukaddes ateşe rağmen, mühim bir endişe bulutu, Muhsin'in yüksek alanında ağır bir istifhâm karartısı ile hissolunuyordu. Bu bölge gittikçe ağırdı ve son gördüğüm gün, orada emniyet ve saadetin güneşi doğmuşdu.

Mevzuuna oynanmadan evvel vakıf olduğum bu eser, ne yalan söyleyeyim; beni de şüphelendirmişdi. Mevzuu, tertibi, akdığı yolun daha henüz balta girmemiş bir saha arızalarıyla dolu olması, herşeyden ziyade mütevâlî ve vak'aların sarsıcı hadiselerine alışan bir halka takdimi... Bütün bunlar, muvafakıyyetin doğmasına birer mâni değilse bile, parıltısını azaltacak unsurlardı. **İhtilâl**'e kadar bizde sahne mevzuları, klasik numunelerden bir karış uzaklaşmamış ve böyle yalnız ruh ve fikre teallûk eden düğümleri çözmeğe hiçbir müellif cesaret edememişti. Zaten bizim sahne tarihimiz de o kadar eski değil. Garbın bu ağır ruh muadelelerini hall için geçirdiği tekâmül asırlarını gözönüne getirirsek, sanatkârın endişesine hak vermek lâzım gelir.

X X X

İhtilâl piyesi, Rus edibi Andreyef'den nakledilmiştir. Bir macera ile genişleyip vak'a şekline giren mevzuun kusuru şöyle bir tarafa bırakılırsa cevheri, asıl cephesi pek muhtasar bir ifadeye ircâ edilebilir; fakat buna, icâdı icâza götüren bülend bir ihtisâr demek lâzım. Çünkü o bir damlacık, tefekkür âleminde bir ummân ihtişâmıyle edebiyyen dalgalanacaktır. Şimdi vak'aya geçelim

Doktor Selim, on sene sürmüş bir inziva içinde bilene bilene incelenen ve nihayet bir kılıç namlusu gibi, beynini yalçın bir mechlûn sert çarkına tutmuş bir âlimdir. Perde açılır açılmaz, Kudret'le başlayan muhaveresinde bu hâl, tamamiyle hissolunuyor İnsanlara dikkat edilecek kadar kıymet vermeyen Doktor, uzun zamanlardan beri maymunları tedkik ile meşguldür ve kıllı bir hayvan suratında bir hükümdar hüznü görecektedir kendisini iğvâya sapdırmıştır.

İkinci perdede Selim'in devamlı hüznünü, esrarlı ictinâbını ve uzletini halledecek bir merhâleye geliyoruz. Şöhreti dillerde dolaşan romancı Kerim, onun mekteb arkadaşıdır; fakat hayata

girerken, tesadüf aralarına bir kadının uzun saçlarının gölgesini koymuş ve birbirlerini o ipek perde arkasından simsiyah görmeye başlamışlardı. Kerim'in karısı Necmiye Hanım, bir zamanlar doktorun elini ve kalbini reddetmiş ve bu inkisâr Selim'i ebedî bir istinâre büründürmüştür. Evvelâ derin bir hüznün yaralı bir ızdırab şeklinde tecelli eden bu iç yarası, gün geçtikçe sızısından kaybedeceğine, tırnaklanmış bir sivilce gibi hergün biraz daha azmış ve nihayet korkunç düşünceler ilhâm eden bir iblis olmuştur. Zahirî bir göz hadiseyi bu tarzda görür. Fakat hakikat, bundan büsbütün başkadır. Yani Selim, kıskançlık saikasıyla muteammid bir katil değildir. Ona "Evvelâ deli olarak görün, sonra da rakibini öldür!" emrini veren, kini değil, cinnetidir. O, zaten kararını verdiği anda çıldırmıştı. Bundan sonra Selim'i gelip giden bir muhakeme buhranı içinde görüyoruz. Meş'ûm kararını, mahkûmunun karısına söylerken, ona, -kendi kanaatine rağmen- görünmek isteyen değil olan bir delidir.

Vak'a bu buhran içinde yürür. Kerim'le başlayan bir münakaşada mukadder neticeye varır ve dökülmesi mev'üd kanla bulaşır. Bundan sonra bedbaht sahneler birbirini takip eder ve son perde müdhiş facialı ve hevi-nâk deli naraları içinde kapanır.

Eserin en yüksek derecesi, işte bu son kısmın büyük, ulvî ibhâmı içinde yüzümüze uğultulu bir rüzgâr gibi çarpıyor. Bitmesi ile başlaması arasında geçen bütün vak'alara, hadiselere rağmen dimağımızda biriken malûmât, asıl hakiki mechûlû bulmak hususunda bize hiçbir ziyâ vermez. Zaten beşerin aczi karşısında başka türlü bir intihâ, nihayet bir mucize olurdu ve çekinmeden söylemeliyiz ki, artık böyle fevkalâdelikler bizde kudsî bir ürperme tevîd etmekten uzaklaşmıştır.

X X X

İhtilâl, mevzuuyla Selim'in dimağında ne yapmışsa, tarzı ve cereyanıyla da bizim sahne hayatımızda onun başka bir cephesini yaratmıştır. Altı kısa perdenin dar çerçevesine sıkıştırılan vak'a, sedlerle hapsedilmiş bir deniz gibi bazen kükreyerek bendlerini yıkıyor, bütün ufkunu basıyor sonra nasıl başladığı hissolunmaz derin bir cezr içinde yine kendi yatağına dönüyor. Bu cevvelîyyeti içinde onu bir (janr)a bağlamak mümkün değil. Tiyatronun klasik tasnifine uzun bir kahkahayla bakan yeni, yepyeni birşey. Mevzuları tecrîd eden, herbirine mümeyyiz vasıflar, alâmetler dolduran ve derin bir taassubla murakabeye çalışan eski tiyatro varlığı artık sanat açlığını duymuyor demek.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Bunu hisseden insanlık, herşeyin hakkını vermeye çalışıyor. Artık tabiatın aynı sahne üstünden birbirine karıştırdığı hâileyi, dramı, komediyi, vodvili, melodramı birbirinden husûsî farklarla ayırarak ayrı ayrı temsile rağbet edilmiyor. "Mademki hayatta bunların hepsi mevcûd ve hayat bir sahneden başka birşey değildir, o halde aksâma ayırmak, tasannu' değil de nedir?" diyorlar.

Nasıl oynandığına gelince.

Eserin, en ağır işini bizzat Ertuğrul Muhsin, kendi kuvvetli omuzlarına almışdı. Ben onu hiç bir rolünde dün akşamki kadar parlak bir muvaffakiyyet hâlesi içinde görmedim. Yüzünün takalluslarla açılıp kapanan ifadesi parlayıp sönen gözleri, hele sedasının müstesna kabiliyyeti ve bütün bunları kucaklayan sanatına imânı, dün akşamki âbidenin sarsılmaz kaidesi olmuşdu.

Eserde ikinci muvaffak şahsiyyet, Hayrullah Paşa rolünde Behzad Beğ'di. Deliler doktoru, delilerle uzun bir arkadaşlığın bütün eserlerini taşıyordu. Diğer doktorlarda da bu temâsın izleri vardı. Neyyire Neyyir Hanım, Ayşe rolünde vazifesi kadar basitdi. Kınar'a diğer rollerine nazaran biraz fazla numara vermek mümkün. Yalnız Kemal Beğ, çok kadınca oynadı. Muvaffakiyyetle sahne hayatına girenlere birdenbire itimad gelmesi iyi olmaz. Kabiliyyetden değil; fakat muvaffakiyyetden şüphe daima iyi neticeler verir.

Bitirirken, dikkatimin son ukdesini söylemeliyim bence piyesin cinâyetden sonraki perdesi fazladır. Karar hakkında mütekaddim meclislerde kâfi derecede malûmâta sahib olmuşduk. Selim, Kerim'i öldürürken de beraberdik. Şu halde yalnız cinâyetin kentli izler ve bazı sözlerle anlatmaktan-ki tekrar demektir - başka hiçbir vazifesi görülmeyen bu kısımdan ferâgat, acaba bize ne kaybetdirirdi?...

Ertuğrul Muhsin, bize ihtilâl'i verdi. Yeni bir his, yeni bir heyecan tatdırdı. Bu neticeden hem memnun hem mağruruz! Fakat kendisini hararetle tebrik ve sahne namına şükran borcumuzu ifadeye çalışırken, bir lâtife olmak üzere şunu da söyleyelim ki temsildeki yeniliğe biraz da bizim dekor-ı fıkaramız başka bir numara ilâve etdi ya'ni tımârthane dekorsuzluğu sanatkârları perdenin haricine çıkardı... Bu da nihâyet birşeydi!...

(Vakit, 23 Teşrin-i sâni - Kasım - 1924)

ADAPTASYON HASTALIĞI

"Belediye memurlarına ârız olan ağaç kesmek hastalığı gibi, bazı muharrirelere de, yeni muharrirelere de, yeni bir "Adaptasyon" yani piyes yazmak iletisi sâri oldu. Ramazanla beraber, şimdiye kadar isimleri işitilmemiş nice temâşâ müellifimiz varmış ki, birdenbire, kısmen elele, kolkola, kısmen de birbirini tekmeleyerek, yumruklayarak, müdhiş bir katile halinde ve azîm bir telâş ve isticâl ile ortaya döküldüler.

Katile efrâdı ramazan gecelerini aralarında taksîm etmişler, hem para kazanıyorlar, hem de meşhûr oluyorlar. Doğrusu memleketimiz dahilinde hem para, hem şöhret, her iki kârı bu kadar kolay temin eden bir san'at daha keşfedilmemişti. Bütün mesele Fransızca tiyatro kitabı alıp onu yalan yanlış tercüme etmekten, bir de piyesdeki 'Marcel' gibi, 'Hanriette' gibi alafanga isimleri, 'İrfan' 'Güzin Gevher' gibi alaturka isimlerle değiştirmekten ibaret... Hele üslûb, ifâde, sarf ve nahv hatası yapmak gibi endişelerden muarra olunca, Şemseddin Sâmî Beğ'in kamusunu da önünüze koyunca, bir iki gece uykusuz kalmak bahasına, alelacele, derhal, hemen bir tiyatro muharriiri oluvermek işden bile değildir. Üç gün sonra, bir de bakarsınız ki, koca bir müellif olmuşsunuz. Evet, müellif! Hem de ne müellif, tiyatro müellifi! Yani marifeti muhtelif eşhâs tarafından binlerce kişi karşısında sahne sahne, perde perde ortaya serilecek, alkışlanacak, gülünecek bir adam!...

Bunun kadar câzib bir sanat tasavvur edilemez. Sahnede temsil edilen piyesinizin localarda oturan güzel, zengin, şık hanımlar tarafından alkışlandığını, "bravo" sâdâları arasında perdenin tekrar tekrar kaldırıldığını görmek, dolu tiyatronun hâsılâtından yüzde beş mi, on mu, her ne ise, oldukça göz kamaştıran, ehemmiyetlice bir parayı da cebe indirmek, ve ertesi gün gazetelerde "Darülbedayi dün akşam (.....) Beğ'in Fransızca'dan lisânımıza naklettiği (....) isimli piyesini temsil etti. Tiyatro kalabalıktı. Oyuna saat dokuzbuçukda başlandı. (.....) Beğ doğrusu, eseri pek güzel adapte etmiştir Kar'ilerimizin müsaadesiyle piyesi hülâsa edelim

.....[Münekkid hülâsayı bitirdikten sonra] Eser pek güzeldi, çok alkışlandı. Bedia Hanım iyi oynadı. Eliza Hanım fevkalâde idi. Vasfi, Raşid, Muvahhid Beğlere söylenecek söz yokdur. Yalnız Aznif Hanım'ın lisânı biraz bozukdu. Mina Hanım her zamanki gibiydi. Doğrusu, dün gece, Darülbedayi'de nefis bir gece geçirdik. Müellifi de, mümessilleri de tebrik ediyoruz." meâlinde nefis bir tenkîd! Esâsen münekkidler bu adaptasyon hastalarının kendileridir. Galiba aralarında anlaşmışlar, birbirlerinin piyeslerini," mestânelerin birbirine arz-ı hulûsu..." kabilinden gûnaşırı, sıra ile, müteakibilen medh edib duruyorlar. Fakat bazen de, Kudret Helvası hadisesinde olduğu gibi piyeslerinin aleyhinde yazılan efendiler, ilk fırsatta intikam almağı da ihmâl etmiyorlar!

Bu dalavereli marifetin içyüzünü bilmeyen zavallı temâşâ-girler de zannederler ki piyes yazmak çok güç bir şeydir! Hayır, bunun için, biraz Fransızca bilmek, biraz da aktörlerle ahbablık temin etmek kâfidir. Bu iki hassaya mâlik olan herkes, nihayet üç günde müdhiş bir tiyatro müellifi olarak ortaya çıkabilir! Çünkü "adaptasyon" denilen marifet, nihâyet-ül-nihâye, ecnebî mallarını, hatta yüzüne gözüne bulaştırarak, aşırmaktan başka birşey değildir...

X X X

Hatırımıza birşey geliyor. Darülbedayi, bir akşam da, piyesleri yerine bu yeni türeyen temâşâ müelliflerinin hepsini biraraya toplayıp sahneye çıkarsa bu oyunun ismini de "küllühüm terelelli" koysun; emin olsun ki mümâileyhimin hep birarada teşkil edecekleri komik sahne "naki ve iktibâs" etdikleri vodvillerin topunun te'min edemediği şöhret ve serveti bir lâhzada te'min eder. Temâşâ-girler, bir kerre olsun, hakikaten eğlenceli, tuhaf, gülünç bir oyun seyrederler..."

(Akşam, 10 Nisan 1925)

"BASKIN"

Bekâr olduğuma, dün gece sevindiğim kadar hiç bir zaman sevinmemişdim. Şu satırların önündeki baskın kelimesinden mi kuşkulandınız? Hayır! Fahri Beğ'in Henry Kisternaeckers'in "En bombe" isimli komedisinden naklettiği **Baskın**'ı seyirden dönerken, sevincimden kabıma sığamıyordum.

Ne münasebetle mi? Anlatayım Evliyseniz zevcenize "Bu gece tiyatroya gidiyorum" deyip evden çıkıyorsunuz. Gece yarısı evinize döndüğünüz vakit zevceniz soruyor

- Oyun nasıldı?

- İyiydi.

- Vak'ayı anlat.

İşte en büyük müşkilât da burada! Neyi anlatacaksınız? Üç uzun perdede aktörler sahneye girip çıktılar, bağırıldılar, çığlıklar kopardılar. Küfe içinde bir sarhoş geldi, abdal uşak ile abdal hizmetçi kız, imâm, muhtar, geceleri sarhoş taşıyan yeni usul bir sahib-i san'at, külhanbeyi, hafif meşreb kadınlar gördünüz. Fakat bunların hepsi o kadar hızlı konuşuyor ki lakırdıları tam anlamıyorsunuz. Piyesdeki nükteleri, cinâsları da lâyıkiyle işitmek kabil olamıyor, seyircilerin bir an kesilmeyen inceli kalınlı öksürüklerinden bir şey duyacak halde değilsiniz ki...

Zevceniz eğer bir parça da müvesvis, kıskanç ise, sizin bu mühim cevaplarınıza artık ne manâlar vermez! Bunu düşündükçe bekâr olduğuma bir yiyip bin şükrediyorum.

Fakat belki de bütün kabahat bende. Anlamak ve anlatmak kabiliyyetinden mahrûm bir adammışım. Çünkü halk anladı ve alkışladı. Muharrir sahneye çıktı ve mükerren alkışlandı. Bana söz düşmez. Zirâ bu umûmî tezâhür karşısında isrâr etmek inâd olmaz, küstahlık olur.

Benim bulup çıkardığım mevzu şu Karısı ve kaynanasından şikâyet eden Yahya Beğ, hovardalık hevesine düşüyor. Ve bir âşüftenin davetini kabul ediyor. Yahya Beğ'in bir avukat arkadaşı var. O da Yahya Beğ'in zevcesine tutkundur. İkinci perdede Yahya Beğ, talâk için avukata müracaat eden zevcesini görünce, bir baskın yaptırtıyor.

Üçüncü perdede, muvakkit-hâneye bırakılan yeni doğmuş

bir çocuk vesile olarak s -i tefehh mler iz le ediliyor.

Baskın'da vuz hla çıkaramadığım noktalar

R n  n mındaki kadın perdenin başında bir göründü, bir daha görünmedi. Piyesteki mevkii, vaziyeti neydi? Elektrikçi de  yle!...

Kayınvalide hanımın mahalle muhtarını sevmesini mak l, mantik i görelim, fakat mademki bir neticeye rabtedilmeyecekti, bahse ne l z m vardı? Sarho  avukatın, zevcesine  lenen il n-ı aşkına Yahya Be  nasıl tahammül etti? Telefon muhaveresinin esâs vak'ayla bir alâkası var mıydı? Sabah saat d rtde misafirli e gidilir mi? Ahb b arasında bunu hoş görelim, lâkin o saatde değil mahalleyi ayaklandırmak, sokakda bek iyi bulabilirsiniz kendinizi Allah'ın en talihli kulu farzetmelisiniz. Maamafih bütün bunları, evvelce de söylediğim gibi, benim anlayı sızlı ıma da ba ı lıyabilirsiniz.

Birinci, ikinci perdeler o kadar s r'at ve şiddetle temsil edildi ki üçüncü perdede aktörlerin hepsi yorulmu  gibiydi. Elektrikçi rolünde Muhsin Be  makyajı ile fevkalâde idi. Küçük Kemal, imâm rolünde çok muvaffak oldu. Diğer mümessiller rollerinin ic betdi i şekilde ayrı ayrı muvaffakiyyet gösterdiler. Prenses Mevhibe Hanım'ı sahnede ilk def'a görüyordum, çok güzel, pürüzsüz bir Çerkez taklidi yaptılar.

Halid Fahri'yi, vodvil muharriri Halid Fahri'den çok fazla sevdiğim için **Baskın**'dan bahsederken ondan ayrıca bahsetmeyeceğim. Medh   sen  içtihadı **Bayku ** muharririnin yeni telifi **S nen Kandiller**'e saklıyorum. **S nen Kandiller** müellifi zannetmem ki adapte bir eser için sit yi e muht c olsun!...

(Ak am, 13 Nisan 1925)

"CANAVAR"

Eserlerin insanlar gibi talihleri olduğuna inananlara hak vermek icâb ediyor. Cenâb-ı kâdir-i mutlak, dört başı ma'mûr bir mükemmeliyyet ihsân etmeyecek mi, artık yer demir gök bakır oluyor. Tevekkeli dememişler Nasib olmaz mukadderden ziyâde!...

Harbden evvel ve harb esnâsında, mütâreke senelerinde, ince bir aşk, hicrân şâiri tanıdığımız Faruk Nâfiz Beğ'i, Anadolu'yu gezdikten sonra sert, ateşli bir memleket şâiri olmuş gördük. Geçtiği, uğradığı ıssız, virân köyler, kıraç ovalar, yanık yaylalar, ona; artık okumaktan, duymaktan hepimize gına gelen aşk neşidelerini unutturmuş, memleket havalarını besteliyor. **Canavar** işte bu hayırlı istihâlenin büyük mahsûlüdür. Fakat ne yazık ki **Canavar** şâirin dimağında doğduğu ve işlendiği gibi bize görünmedi. Evvelki gece **Darûlbedâyî**'nin temsilinden dönerken şâir, usulca kulağıma fısıldadı

Bizim müdhiş fâcia, gülünçlü oyun oldu
Canavar'ın dişleri söküldü koyun oldu

Fakat neden böyle oldu? Temsil mi fenâ idi? Hayır! Halk mı beğenmedi? Hayır! Eserin hey'et-i umûmiyyesindeki âhenk mi idâre edilemedi? Hayır, hayır, hayır!...

O halde, şâirin dediği **Canavar** neden "koyun" oldu? İşte talih mes'elesi burada! Bir eser yazıyorsunuz, tertibi iyi, temsili iyi! Lâkin li-sebeb-i min-el esbâb eserinizin, az çok esâsına taallûk eden mısraların tay'ı lâzım geliyor. Bu mısralar çıkınca temsil duraklamıyor, yine mükemmelen yürüyor, lâkin ne fâide ki siz, istediğiniz kuvveti, şiddeti gösteremiyorsunuz. Maamafih şiirin kuvveti, eserin kuvvetini fazlasıyla muhafaza etdirdi, diyebilirim.

Canavar mevzuu ve şekli itibâriyle bir nev'i "hikâye, masal"dır. Bu nev' eserleri, umûmî tiyatro kâidelerinden ziyâde şiir, âhenk idâre eder. Bu kabil eserlerde aranacak şey, vak'anın heyecanından, sahnedeki hareketden ziyâde, şiirin vereceği manevî hazdır.

Canavar'ın mevzuu ve vak'anın tarz-ı cereyânı gayet basitdir. Eşrâf oğullarından Muhsin-zâde Ömer sût kardeşi Zeyneb'i

seviyor. Zeyneb Ahmed'e nişanlıdır Ömer Zeyneb'i kaçırıyor
Ahmet peşlerine düşüyor. Fakat nişanlısını kurtaramayacağını
anlayınca, hiç olmazsa ırzını kurtarmak için, Zeyneb'i öldürüyor.
Nihâyet Ömer'den intikâm almak için dağa çıkıyor, işte bu su-
retle "**koyun**", "**canavar**" oluyor. Vak'ayı kısmen şiirin
lisânıyla anlatalım

Ahmed, Ömer'in kişi-zâdeliğini istihfâf ediyor

Ben mirasçı olamam ceddinin günâhına

Göğsümü siper etmem bin köylünün âhına

Zeyneb ile istikbâli düşünüyorlar

Günleri bir sis gibi ufkumuzdan sileriz

Bir bahar eskitiriz, bir bahar yenileriz.

Ve bu güzel muhavere bir müddet devam ediyor. Nişanlılar
mes'ud ve âtîden emindirler fakat ikinci perdenin sonunda Zey-
neb'in annesi, feryâd ederek geliyor:

Zeyneb'i kaçırdılar... Zeyneb'i kaçırdılar...

Babası, nişanlısı Zeyneb'i aramağa çıkmışlardır. Ali Baba eve
eli boş dönüyor

Zifirî karanlıkda dolaşdım bütün köyü,

Yollarımı kaplayan bu simsiyâh örtüyü

Gözlerimle yırtarak gezdim bu vakte kadar,

Ahmed de perişân bir hâlde gelmiştir. Zeyneb'i nasıl
aradığını anlatıyor

Karanlıkda gözüme çarptı iki pencere.

Benziyordu içinde alev yanan gözlere.

Civâr köylerden birinden gördüğü bir evin bir odasında
Zeyneb'i buluyor. Alıp kaçacaktır. Fakat asıldığı çardak yıkılıyor.
Ahmed'in oraya sokuluşu duyulunca, ev halkı ayaklanıyor,
Ahmed, Zeyneb'i kucaklayarak atına biniyor

Felek bu sevinci de bizlere fazla gördü,

Bir düşmânı beş edip peşimize düşürdü.

Ahmed, tabiatıyla müdafaa etmek istiyor, ama

Nihâyet yandı gitdi silahımda son kurşun,

Artık imkânı yokdu, anladım, kurtuluşun.

Teslim ol, diye sesler geliyordu geriden

Öyle teslim olur mu yari koynunda giden?

Ve o zaman

Görmüşdüm iki büyük âfet önünde kızı

Hayatını veririm dedim kurtulur ırzı

Neticeyi anladınız değil mi?

Öldürdüm ellerimle.

**Yardım kalbine kadar göğsünü hançerimle
Haykırarak "al, Ömer!" diye geri fırlatdım
Hafifleyen atımla tozu dumana kattım.**

Bu vak'a, mensûr bir fâciada yavan, tatsız bir şey olur. Fakat bir şâir elinde renk ve hayat alıyor.

Canavar'ın temsili; eşhâsın azlığından olacak tam bir ahenkle temsil edildi. Üçüncü perdede ışıkların sönüp yakılması pek dikkatsizce oldu. İkinci perdenin başlangıcında sahnede bahsi dâhi geçen - şarkının hazfına sebep neydi acaba?

Üçüncü perdenin sonu kuvvetsizdi, fakat bunda kabahat **Darûlbedâyi**'nin değil onu biraz beslemek, kuvvetlendirmek şârin vazifesidir. Eksilen mısraların yerlerini boş bırakmamak icâb ederdi. Üçüncü perdedeki ezân sesi matlûb tesiri yapamadı. Birinci perdede, Ali "İşte ezân okundu, yemek vakti yaklaştı" dediği halde ezân sesi duymamıştık. Üçüncü perdede aynı şahıs "İşte sabah ezânı" diyor. Acaba o köyde, akşam ezânları pestden, sabah ezânları bülend-âvâz ile mi okunuyor?...

Ezân okutmak için daha ehlî kimseler bulunamaz mıydı? İki âcemi müezzini tekbir getirir gibi bağırıracak ne vardı?

Darûlbedâyi sanatkârlarının **Canavar**'ı temsil ederken dökdükleri tere bakdım da, içimden "oh!" dedim. Vezinsiz, ka-fiyesiz dümdüz satırları ezberlemek zahmetine katlanamayıp gözlerini suflörden ayırmayan zevât-ı muhteremenin, tam üç perde, satır satır, kelime kelime, nokta, virgöl atlamadan hafızaya kuvvet konuşmaları pek keyfime gitdi. Hele Raşid Rıza Beğ, üçüncü perdedeki muvaffakiyetiyle eseri kurtardı. Küçücük bir duraklama, eseri baştan başa sarsıp zedeleyebilirdi. Raşid Rıza Beğ'in muvaffakiyeti için cân ü gönülden dua ediyordum. Çünkü orası eserin hemen hemen en ruhlu, en güzel kısmıydı. Nasıl içim titremez, nasıl olur da dua etmem!...

Eliza Hanım - kim ne derse desin - manzûm piyeslerde daha candan oynuyor. Telaffuzlarında şiirin bütün inceliği, gizli ahenği hiss olunuyor. Şaziye Hanım, ümidinin fevkinde muvaffak oldu. Emeti rolünde gösterdiği muvaffakiyet herhalde tiyatro yazacak şairlerimize büyük bir ümid kapısı açmıştır. Faik ve Mu-

vahhid Beğler, manzûm piyeslerin lâzım-ı gayr-ı müfârikı olduklarını bir daha isbât etmiş oldular.

Temsilde yalnız bir noktaya dikkat edilemedi. Manzûm mükâlemelerde "Nidâ"lar, şehîk"ler vezin ve kafiye ile alâkadârdır. Faraza bir "âh!" "günâh", "silâh" gibi kelimelere kafiye oluyor. Aynı zamanda bir "oh!" veyâ "âh!" bir hecedir. Bunlar, yerinde sarfolunmadıkları takdirde, mısraları bozarlar, bunu bir hata diye kaydetmiyorum, yalnız dikkat edilirse daha iyi olur zannediyorum.

Darûlbedâyi, Canavar'ı temsil etmekle yine sa-natkârlardan birinin söylediği gibi bir senelik günahlarının kefâretini vermiş oldu. Şu mübârek günlerde böyle bir hayra sebep olduğu için Faruk Nafiz Beğ'e teşekkür, **Darûlbedâyi'**i de tebrik edelim.

(**Akşam**, 23 Nisan 1925)

SAHNE FAALİYETLERİ

Verda Sergine'den sonra şimdi şehrimizce gayr-ı ma'rûf olmayan **Maret Ferar Operet Grubu** temsillerine devam ediyor. Bu temsillerle temâşâ-girlerden ziyâde sahne müntesiblerimizin alâkadar olmasını bi-hakkın temenni etmeliyiz. Bir eser nasıl hazırlanır ve hangi şeraitle sahneye çıkarılır bunu seyircilerimizden evvel sanatkârlarımızın düşünmesi lâzımdır.

Darülbedâyi: Ciddî ve hissi bir eser olarak Claude Farrère'den mütercem **Harb'i**, adaptasyon tesiri altında kaldığı pek bariz olan **Kördüğüm**'ü temsil etdi. Telif müjdesiyle meydana çıkan **Kördüğüm** nev'i itibariyle çok iddia-kâr bir mahiyette idi. Pek sayılı istisnalardan mâadâ adam akıllı adaptasyonlardan bile mahrûm olan sahnemizde telif bir vodvil görmek pek büyük bir muvaffakiyyet olacaktı. Pek basit görünmesine rağmen muvaffakiyyeti için pek çok evsâf ve şerâiti etmek mecburiyetindeyiz. **Kördüğüm** bu vadide bir tecrübe mahiyetinde bile değildir. Bizim sahne hayatımızı idare eden bir zihniyet vardır ki; hangi fikir ve kanaatlerden mülhem olduğu ve bugünkü hareketleriyle hangi maksadı istihdâf ettiği tamamiyle anlaşılamamıştır. **Harb** belki ciddî bir eser ihtiyacına cevap teşkil edebilir. Mutbik olmayınca tercümeyle de rıza gösterebiliriz. Fakat **Kördüğüm**'ün sâik-i teşhiri nedir?

Genç kabiliyyetler ve istidadlar teşvik ve tenmiye edilmelidir. Fakat halkı gıdıklayarak ve muharrirlerini tehlikeli ve kendileri için zararlı bir muvaffakiyyet gururuna sevk ederek değil. Darülbedayi Hey'eti bu memleketin temâşâsına iyi kötü bir hizmet yapmak istiyorsa hiç olmazsa kendisine uzatılan eserleri bir kerre okumak zahmetine, muharrirlerini tenkid ve irşâd gayretine katlanmalıdır. İsimlerine bir göz gezdirdikten sonra sahiblerine iade edilen eserler içinde yarının muvaffakiyyetini saklayan üstâdlar bulunmadığını kim temin edebilir? Bu vadide para kazanmaktan evvel temâsâ mevcudiyeti yaratmak zeruretindeyiz.

Millî Sahne : Yeni bir eser olarak **Hüsmen Ağa'yı** temsil etdi. Bu vodvil İbnürrefik Ahmed Nuri Beğ'in mutad olduğu vechile güzel bir eser tatbikidir ve Behzad Beğ'e yeni bir tıp

ibdâ ve muvaffakiyyet itibariyle bu hafta dereceyi **Millî Sahne**'nin lehine terfi ettirmişdir.

Cumhuriyet Temsil Hey'eti Sevgili Gâzimizin büyük ve muazzez isminden şeref ve kudret alan yegâne piyesini temsil etti. Eser heyecanlıdır; lisân biraz daha sadeleştirilebilir, ikinci ve üçüncü perdelere daha ziyâde hareket ve tehassüs verilebilmiş olsaydı ilk perdenin heyecân ve muvaffakiyyeti idâme ettirilmiş olurdu. Ertuğrul Saadeddin Beğ bu eser için çok çalıştığını temsiliyle isbât etti fakat yalnızdı ve bu yalnızlık kendi muvaffakiyyetinin lehine olmadı.

Sahir Opereti : Bir erkek mekteb talebesinin kız kıyafetine girerek sebebiyyet verdiği tuhaflığa müstenid olan **Kırlangiçlar Pansiyonu**'nu oynadı. Ne eserin ne bestenin mükemmeliyyeti temsilin muvaffakiyyetini kâfil değildir. Sanatkârlar arasında ahenk ve muvazene olmayınca bir operetin muvaffakiyyetine imkân yoktur Sahir Beğ üç çiçekle bahar olmayacağını pekâlâ bilirler. Bu gidiş yalnız operetlerin zararını değil kendi adem-i muvaffakiyyetini de mücib oluyor. Ümid ederiz ki Sahir Beğ bu zararın telâfisi çaresine bakarak kendi sevgilisine gadretmekde devam etmez.

(İçtihad, 1 Kanûn-ı evvel - Aralık 1926)

DARÜLBEDAYİ'DE "HARMAN SONU"

Adaptasyondan telife geçmek hareketi, bazı telif eserleri bile adaptasyon kokusu sinmiş bir hâle getirecek garib tecelliler gösteriyor.

X X X

Adaptasyon fikrini ilk def'a bir düstûr şeklinde ortaya atan ve tatbikatına da geçerek senelerden beri iyi kötü devam edilmekde olan yolu ilk açan Dârülbедâyî'in, birinci hey'etine Hüseyin Suad Beğ de dahil idi. Evvelki sene adaptasyonun umumileşmiş su-i istimâlinde bahsolunurken Hüseyin Suad Beğ'in ortaya yeni bir düstûr konulmasını ve bunun her temâşâ muharrirince itbâi vâcib bir şekle vaz'ını istiyordu İki adapte, bir telif... Suad Beğ'in fikrinde iki adapte eser vücuda getiren bir muharrir, bir de telif eser ortaya koymağa mecbûr tutulacak, bunu yapmadıkça yeniden adapte eserleri kabul edilmeyecekdi.

Hüseyin Suad Beğ, daha Darülbедâyî'in teessüsünden evvel bile tiyatro vadisine heves göstermiş muharrirlerimizden biridir. Edebî teceddüdün üçüncü safhasını teşkil eden Servet-i Fünûn Edebiyatı, sinesinde yetiştiği dar ve muzik havanın tesiri altında hassas ve mariz romancılıkla şairliği tiyatroya müreccah tuttuğu halde o edebiyatın mensublarından olan Hüseyin Suad Beğ, ilk fırsatta **Kirli Çamaşırlar**'ı yazmış, ortaya bir sahne eseri koymuştu. Bu **Kirli Çamaşır**, müşterek bir telifdi, lâkin bu telifde temsil edilen şahsiyyetler Servet-i Fünûn edebiyatının hemen bütün romanlarında da görülen Avrupa koku ve damgasını hâmil, muhitimizden ziyâde yabancı bir ortaya mensûb hüviyyetlerdi.

O zamandan beri Hüseyin Suad Beğ'in sahnede müteaddid eserlerini gördük, bunlar arasında telif hem de tezli bir telif olan **Yamalar**, en çok dikkat ve muahezeyi celbetmişti. Ecnebi kadınlarla izdivaç aleyhinde bir tez olan bu eser, sahnede büyük bir muvaffakiyyet göstermedi, Çünkü eserin tezi, daha ilk perdesinde eşhâstan birinin ağzına verilen bir nutuk ile ifade

edilip bitmiş, bu iddiada bütün eseri sürükleyen macera arasında hiçbir esaslı delile istinad ettirilmeksizin bu nutuk da gelip geçmişti. Bununla beraber temâşâ telifâtının en güç tarzı sayılan tezli tiyatro yolunda bir nümûne olmak itibariyle - selefi olan Halid Ziya Beğ'in **Kabûs**'ına bile yetişememiş olmasına rağmen **Yamalar** dikkate şâyân bir tecrübe mahiyyetini muhafaza etti.

Müteaddid adaptasyonlarla tetevvûç eden uzun bir fasladan sonra kendi düstûruna mümkün mertebe sadık kalmak isteyen Hüseyin Suad Beğ, ortaya yine bir telif eser atdı **Harman Sonu!...**

X X X

Evvelki akşam Dârülbedâyi sahnesinde oynanan **Harman Sonu** yeni bir eser değildir. İki, belki üç seneden beri Dârülbedâyi'e mükerreren gelmiş bir kaç defa tedkik edilmiş fakat muhtelif sebeblerle şimdiye kadar sahneye vazedilememişti. **Harman Sonu**, öyle **Yamalar** gibi iddialı, tezli bir oyun değildir, bilakis şen hadiseler arasına karıştırılmış bir ince ve derin kalb faciasının tasvirinden ibaretdir.

Hüseyin Suad Beğ, bu eserin mevzuunu birkaç sene evvel Avrupa'ya bir seyahatinde - galiba Karisbad'da - temâşâ ettiği iki perdelik küçük bir operet fantezisinden aldığını söylüyordu. Bu operetde vaktiyle birbirini çok sevmiş, fakat sevk-i hadisât ile bu aşkı neticeye isâl edemeyerek ayrılmış bir çobanla bir köylü kızı ikisi de ihtiyarladıktan sonra ilk aşkın hatırası gönüllerinde payidâr olduğu halde karşılaşıyorlarmış. Suad Beğ bu mevzuu almış, eski aşıkların ihtiyarlıklarında onlar için yeni bir visâl ihtimâlini bil-küliye selbedemeyecek bir nisbete ircâ etmiş, eski aşkın yeni tezâhürlerine vesile olabilmek için, biri zevcesini, diğeri nişanlısı çiğneyerek maşûkanın dâm-ı sihrine yakalanan yeni erkeği ve bunların hayatına bağlanmış kadınları da sahneye çıkarmış, böylece **Harman Sonu** vücuda gelmiştir.

Bu şerâit altında **Harman Sonu**, İbnürrefik Ahmed Nuri Beğ'in **Hisse-i Şâyia**'sı gibi, ancak mevzuunun esas fikrini diğeri bir esere medyûn olan fakat hakikatde adaptasyondan ziyâde telif mahiyyetini hâiz bir temâşâ olarak telakki olunabilir.

Eğer herhangi bir fikrin diğer bir esere de mevzu ittihâz edilmiş olması telif iddiasının iptaline sebep olsaydı bizde değil hatta Avrupa'nın en ma'rûf ve müstesnâ üdebâsında bile telife güç tesâdüf olunabilirdi.

Lâkin, **Harman Sonu** telife susamış gönülleri tatmin edemeyen, fazla bir adaptasyon kokusu sinmiş bir eserdir. İnsan, oyunun cereyanını takib ederken, gerek şahısların seciyelerinde, gerek vekayiin teselsülünde, gerek muhaverelerin şivesinde bir nev'i ecnebilik duyar gibi olmaktan kendini alamıyor. Meselâ kendi kendine soruyor ki altı sene evvelki bir aşkının acı hatırasını bir nev'i merdüm-girizlik altında saklayan, misafir kaldığı evde oturduğu bir dairenin kirasını vermekde isrâr eden ve bu kiraya istinâd ile ikide birde hoşnutsuzluğunu izhâra kalkışan oyunun kahramanı acaba hakikaten bizim muhitimizde yaşayan yerli ve canlı bir nümûneden mi alınmıştır? Ona rekabet eden genç boks meraklısı ile karşı karşıya gelince, hakikaten bu memleketin ahlâk ve âdâtıyla yoğrulmuş olan adam meselâ "**Zişân Hanım** hakkında benim fikirlerimden başka fikirler taşımanıza müsaade etmem" der miydi? Ona mukabil genç rakibi de "Burada misafir olduğun için fazla bir şey söylemeyeceğim. Lâkin bunun hesabını sizden başka yerde soracağım." diye adeta bir alafranga düello teklifi mi yapardı?... Herkesin içini görerek ortada cereyan eden oyuna basit bir şahit rolünü ifâ eden marûf edebiyât üstâdı. Fransız Akademisi azasına mahsûs olan "lâ-yemût" ünvânını "hayatta olduğu müddetçe lâ-yemût!" diye çok zarif bir Fransız esprisi şeklinde istihfâf etmeli miydi? Yaşı yetmişe vardığını "on sene daha gençleştiğimi hissediyorum, fakat tehlike yok, böyle bile olsa yine altmışa varıyorum" zarafetiyle ifade eden bu baba adam sabık şakirdi olan genç ve güzel kadına bir de "size mukavemet kabil olamayacak hanımefendi!" zen-dostluğunu yapar mıydı?...

Bu sualler, istenildiği kadar teksir edilebilir. Maamafih biz Hüseyin Suad Beğ **Harman Sonu**'nu hakikaten telif ettiğiine, yani vazihen filân veya falan eserden nakletmediğine inanıyoruz. Çünkü Hüseyin Suad Beğ, şöhet-i edebiyyesini veya temâşâ iktidarını bu esere medyûn olmak ihtiyacından tamamiyle müstağnidir. Yalnız eserin doğrudan doğruya bir fanteziden mülhem bir fikir etrafında muharririnin karihasında doğmakla beraber, bu karihanın -şiddet-i iştigâl hasebiyle

Fransız temâşâsı ruhunu pek fazla hâmil bulunduğuna hükmetmek istiyoruz ki bu hâl Suad Beğ'in mensûb olduğu mektebin hemen bütün mahsûllerinde de göze çarpar...

X X X

Harman Sonu talihsiz bir eserdir. Bir kaç seneden beri mükerreren tedkik edildiği halde bir türlü sahneye konamamıştır. Halbuki o zamanlar oynanmış olsaydı, başlıca mühim şahsi vak'ası Eliza Binemeciyân Hanım gibi yüksek sanat kıymeti, şahsî meziyyatiyle itilâf eden bir mümessileye mâlik olabilecekti. Daha mektebde iken herkesi teşhir ederek "sihîr-bâz" lâkabını kazanmış olan ilk kocasından ayrılmış, ikincisini kaybetmiş, İtalya'da uzun bir seyahetden dönmüş, gelir gelmez muhiti-ne yeni bir ruh getirmiş, etrafındaki bütün erkekleri büyülemiş bir kadın rolü için öyle sahnede ilk görünüşü bile etrafında bir füsûn havası uyandıran bir mümessile lâzımdı.

Şaziye Hanım bütün gayretine rağmen böyle bir rol için yaratılmış olamayacağını şâyân-ı takdir bir sanat sezişiyile hissederek, tesadûfün uhdesine tahmil eylediği bu vazifeyi iddiasız ve sevimli bir sadelik içinde irâe etmeği, ağır bir sihir ile etrafına tahakküm eden kadın olmakdansa tabii sevimliliği ile ince bir nüfûz icrâ eden kadın olmayı tercih etdi. Ve bunda pek büyük bir isâbet gösterdi. Yalnız ikinci perdede Neclâ Hanım'la karşılaştığı sahnede, bir aralık hem kendisi temâşâ-girlere arkasını dönmüş, hem de Neclâ Hanım'ı kapamış bir vaziyetde kalmakdan, bir de aynı sahnede iki cümlesinin arasına Neclâ Hanım'ın yüzünü boyamağa tahsis eylediği uzunca bir zaman fasılası koymaktan başka bir hata yapmaksızın rolünü boşa çıkardı. İkinci oynanışda - sahne üzerinde prova yapamamış olmakdan mütevellid olan - bu bir iki noksanın tashihi hiçbir şey değildir.

İsmail Galib Beğ, oyunun en zor rolünü - merdüm-giriz, ters fakat içli ve hassas yaşlıca adam vazifesini omuzlarına yüklenmişti. Şimdiye kadar sahnede büyük bir kudretle temsil eylediği şahsiyyetler arasında bu nev'i bir simâ yokdu. Birinci def'a olarak duygulu bir yüreğin en ince ihtizâzlarını zâhirde en kaba evzâ ve kelimât ile ifâde mecbûriyeti uyandıran böyle bir karakteri sahneye çıkarıyordu. Bu birinciliğe rağmen Galib Beğ

kuvvetli bir temsil ibdâına muvaffak oldu. Hele üçüncü perdede etrafındakileri husûfa uğratacak kadar kuvvetli göründü.

İhtiyar edebiyât üstâdını Hazım Beğ, marûf bir edibimize gerek yüzünü ve gerek sesini bi-hakkın benzeterek rolün oyun-daki tâli mevkiini yükseltecek bir can ve ruh izâfesiyle temsil etdi. Hüseyin Kemal Beğ zevkine mecbûr, sadakatsiz zevc, Ercümend Behzad Beğ, spora meraklı âteşîn, nişanlısına karşı ihmâlkâr genç rollerini suhûlet ve tabiatıyla başa çıkardılar. Neclâve Nerman Hanımlar da rollerinde sükûn ve itidûl ile muvaffak oldular. Hizmetçi kız vasifesiyle sahnede ilk def'a görünen Semiha Hanım ilk acemilik heyecanına rağmen âti için büyük vaadler veren bir sanat duygusundan emâreler gösterdi. Halide Hanım, mutâd rollerinin tamamıyla haricinde kalan genç kız vazifesinde itiyâd noksanını telâfiye muvaffak oldu ve umumiyeti itibâriyle büyük bir heyecan dalgası uyandırmayan, eşhâsın tevziinde tam bir isâbet gösterilmeyen **Harman Sonu**, ahenk ve tevazünle hitâm bulabildi...

(**Milliyet**, 1 Kanûn-ı evvel Aralık 1926)

MİLLİ SAHNE'DE "YARASALAR"

-Fennin mühim bir muammasına temâs eden ve bunu derin bir vicdân mücadelesi ve acı bir aile fâciası altında sahnede tahlil gayesine müteveccih olan bir telif-

İctimâiyyât hakkındaki en yeni tedkikler, tarihin zaptedemediği uzak bir mâzide aile teşkilâtının bugünkü insan cemiyeti kaidelerinden büsbütün başka şekiller altında tezâhür eylediğini göstermektedir. Maderî semiyeye nâmı altında tanılan bir ictimâî tasavvur vardır ki doğan çocuğu ancak doğuran anneye rabt ile iktifa eder ve bunun vücûd bulmasına sebep olan pedere husûsî bir sıfat atfetmez. Muhtelif devirlerde kendini gösteren kadında ve malda iştirâk esâsına müstenid inkılâbçı temâyüllerde bu telâkki tarzına sıkı bir yaklaşıma vardır. En koyu sol cenâh fırkalarının ümdeleri arasında verâsete ve mülkiyet tarzına bâis olan aile rabitasının izâlesi ve doğan çocukların cemiyetin yavrusu gibi telâkkisi esâsına müstenid nazariyye de mevcûddur.

Bütün bu meselelerin hareket noktası, evlâd ile onu tevlide bâis olan ebeveyn arasındaki râbitanın nev'i ve mahiyetini ta'yin mes'elesidir. Burada herşeyden evvel söz, bir nesle mensûb olanlar arasında en sıkı intikâl esâslarını tesbit eden fenne aid olmak lâzım gelir. Hastalıkların bil-verâse intikali hakkındaki müşâhedeler ve verâset mes'elesi fennin tedkik sahasına koymuş, o günden beri de bu mes'ele mütehassısların en itinâlı teşrih ve tahlillerine ma'rûz kalmıştır.

Fennin muğlâk izahâtına ve bu mes'ele hakkında mevzu' nazariyelerin tafsilâtına girişmeksizin mes'eleyi şöyle bir cebhe altında görmek mümkündür Birçok vakıalar vardır ki bunlarda bir zevcenin doğurduğu çocuk resmen o zevcenin kocasına atfedildiği halde hakikatde çocuğun babası bir başkasıdır. Lâkin bundan bihâber olan zevc, o yavruyu da diğer kendi hayatının mahsûlü olan çocuklar gibi, aynı hararet ve aynı alâka ile bağrına basıp sever. Kan rabitaları damarlar içinde isyân edip de o babaya "İşte bunlar senin kendi mahsulün! Fakat şu

senin değil!" diye haykırmaz. Hatta -daha nadir bile olsa istibâd edilemeyecek kadar kesretli vakıalarda - baba, kendisinden olmayan çocukda bile kendisine bir müşâbehetin vücûdunu kanaatle kabul eder.

Bu türlü vakıalara bakılırsa baba ile evlâd arasındaki rabitanın cemiyet ve hayat tarzından doğmuş uydurma bir alâka olduğuna ve hakikatde bu irtibâtın kandan değil, beraber yaşamak itiyâdından doğduğuna inanmak lâzım gelir. Bu da übüvvet hak ve vazifelerini ortadan kaldırarak cemiyeti yalnız annelik üzerine binâ etmek imkânını temin edecek gibi görünür.

Lâkin buna mukâbil babada sâri hastalıklar şöyle dursun tamamiyle arızî olan bir nâkisenin, bir seyyienin evlâdda vilâdî bir şekilde temâdisini görüyoruz. Ortada yalnız zührevî hastalıklar gibi verâseten intikalden başka sirâyet tarikiyle de nakli kabil hadiseler olsaydı, bunların babadan evlade intikali bir çok vakıalarda verâset kadar sırâyet şeklinde de izâh olunabilirdi. Lâkin meselâ kazaen düşüb de kafası yarılan ve bu sebepten bazı dimâğ merkezlerinde bir burukluk husûle gelen bir babanın, bundan sonra dünyaya gelen çocuğunda o bozukluğun vilâdî olarak mevcûdiyeti verâsetten başka nasıl bir sebeple kabil-i izâhdır?

İşte iki hadise ki birinin umûmiyeti itibâriyle verdiği neticeyi diğeri cerhetmektedir. Bunların ve bunlara benzer yüzlerce mes'elelerin müşâhede, nihâyet şu kanaate yol açmıştır ki verâset bahsinde nâkisenin, seyyienin intikâlî, meziyyetin, faziletin intikaline nazaran çok fazla bir nisbetde kuvveti hâizdir. Fena arızalar, kusurlar, babadan, anadan evlâda daha büyük bir kudretle intikâl ediyor. Bilakis iyi hasretlerin intikâlî buna nisbetle pek mahdûd kalıyor.

Fazla olarak bil-verâse intikâl, her zaman âşikâr bir müşâbehet veyahut vilâdî olarak mevcûd arızanın akab-i tevellüdden itibâren tezâhürü gibi bâriz olmuyor; bilakis verâseten müstakil bir zaaf senelerce ziyâdan korkan yarasalar gibi içimizde saklı duruyor, hiç mevcûdiyetini belli etmiyor da, ta bir zaman gelib tezâhürüne meydân açan bir hadisenin zuhûr eylediği anda birden bire kendini gösteriyor.

Evvelki akşam **Milli Sahne**'nin yedi senelik bir fâsıladan sonra yeniden sahneye koyduğu **Yarasalar** işte fennin bu muğlâk ve mühim meselesi üzerine binâ edilmiş, derin bir

vicdân mücâdelesı ve acı bir aile fâciası şekli altında bu muammayı sahnede teşrih ve tahlil gayesiyle kaleme alınmış bir telifdir.

X X X

Mahmut Yesârî Beğ, bizde tiyatroyu pek esaslı surette tanımış nâdir temâşâ muharrirlerinden biridir. Harab Yurd'dan başlayarak lisânımıza muhtelif cinsten bir çok eserleri lisânımıza nakletmiştir, facia, âsrî piyes, hafif komedi, koyu vodvil tarzlarından herbirinde kalemi bize bir çok güzel nümûneler göstermeğe hizmet eder bu genç muharririn şu telifi, bundan altı yedi sene evvel **Türk Tiyatrosu** nâmı altındaki husûsî bir teşekkül tarafından sahneye konulmuş imiş. Maateessüf o zaman bu eseri temâşâ bahtıyarlığına nâil olamamışdım.

Ertuğrul Muhsin'in Alman ve Iskandinav temâşâsından alarak lisânımıza naklettiği bu "marazî intikaller" esâsına müstenid eserlerden, **Hortlaklar**'dan, **Cehennem**'den evvel, Muhmud Yesârî Beğ'in aynı esâsa dayanan böyle ağır ve kuvvetli bir oyunu telif olarak ortaya koymuş olması, tekâmül tarihi için çok mühim bir vesikadır.

Mahmud Yesârî Beğ'in bir taraftan fennin en son nazariyelerine, diğer taraftan ictimâiyyâtın en yeni telâkkilerine temâs eden bu mevzû hakkında bazı eserlerden ilhâm almış olup olmadığını taharriye bile hâcet yokdur. Bu türlü mülhemiyetler dünyanın en büyük dâhilerinin, en mümtâz eserlerinde bile mevcûddur ve bunun mevcûdiyyeti hiç bir vakit eserin asilliğine mâni addedilmemiştir ve edilemez.

Yarasalar, bize pederlerinin bir dimâğ arızasından biri evvel ve diğeri sonra doğmuş iki birâderi gösterir. Bunlardan küçüğü kendisine iki çocuk getiren zevcesinin bir hıyânetine ve çocuklardan birinin bu hayatının mahsulü olduğuna âhiren muttali olur, fakat kendisinin olmayan çocuğu bilmez. Bu karanlık önünde verâseti inkâr ederek kurduğu sırada, karanlıkda saklı duran verâset yarasası kendini gösterir, babadan muntekil dimâğ ârızasıyla kendisini müsâb kılar.

Mevzuun bütün ağırlığına rağmen temâşâ hareketinden bir şey kaybetmemiş. Daha ilk perdede arz ve teşhîr ile beraber aksiyon başlıyor ve şedîd müsâdeme sahneleri şeklinde nihâyete kadar devam ediyor. Son zamanlarda bazı

adaptasyonlarında usanç getirmiş veya aceleye gelmiş gibi küçük ihmâller gösteren Mahmud Yesârî Beğ, bu eserinde bilakis bir öz baba ihtimamıyla hiçbir noktayı noksan bırakmamış, herşeyi inceden inceye düşünüp hazırlamış, bununla beraber hiçbir an merak ve alâkanın seyircinin yakasını bırakmasına da müsaade etmemiştir...

X X X

Yarasalar, tezli ve ağır bir piyes olmakla beraber eşhâsı çok değildir. Eserin bütün ehemmiyeti iki şahsın, zev ile zevcenin omuzlarına yüklenmiştir. Bu iki rolü sahnemizin en mücerreb ve en muktedir sanatkârı deruhde etmişlerdi Raşid Rıza Beğ, mevhûb ve mükteseb bütün sanatkâr kabiliyyetini kullanarak yuvasına, karısına, çocuklarına merbût, samimî, fedakâr, felâket önünde âsi ve pür-ihtilâç muallimi derin bir nüfûz ile temsil etdi. Sahnemizde Ertuğrul Muhsin'e has adddedilen bu nev'i rolleri kendi şahsî kudretiyle başaştırabilmesi, Raşid Rıza'nın sanat sahasında yalnız vehbî meziyyâtıyla temâyüz eylediği yolundaki kanaati ta'dil edilebilecek mühim bir muvaffakiyettir.

Kınar Hanım, mâzideki hatanın bugün çocuklarından birinin meşrûiyetini, diğerinin de annesine merbûtiyyetini kırabilecek bir vehâmetle ortaya çıkması üzerine aile ocağı başına yıkılmış günahkâr zevce rolünü çok kuvvetli bir anlayış ve kavrayışla ifâ etdi. Nahîf vücûdu, derin bakışlı nazarları, isyânkâr bakışları ve teheyyücleri ile bu yoldaki roller için yaratılmış olan bu hassas sanatkâr, sükûn ile heyecândan terekküb eden vazifesini yaparken bir an bile temsil eylediği hüviyetin tabii icâbâtından ayrılmadı.

Fâciaya şahid olan birader ile doktor rollerinde Nureddin ve Adil Beğler, sükûn ve intizâmdan ibâret olan vazifelerine cidden tekâbül ediyorlardı. Asıl kurbanları temsil eden Muammer Beğ'le Zehra Hanım, sahnede olduğu kadar hayatta da genç ve tecrübesiz olmalarına rağmen, vazifelerini sevimli ve tabiî bir edâ ile ifâ etdiler ve **Yarasalar** çokdan beri mahrûm olduğumuz hakikî sanat zevkini tatdırarak, az sâmiyalı, fakat çok canlı bir temsil halinde oynandı.

(Milliyet, 27 Kanûn-ı evvel Aralık 1926)

TİYATRO HAKKINDA- 1

Darülbedayi Hey'eti, aded itibariyle zengin bir repertuvarla (tam onaltı piyes) Anadolu'yu dolaşmağa çıkdı ve evvelâ Anka-ra'da konakladı. Oynadığı piyeslerin hiç biri yeni olmasa gerek! Fakat tiyatro oynanan yerlerden, dört seneye yakın bir zaman-dan beri uzak olduğu için hiç birinin tanıımıyordum. Bugüne kadar dört tanesini gördüm ve eski dertlerim yine kabardı.

Tiyatroyu-bir ihtiyaç olduğuna kanaat getirmemekle beraber pek severim ve memleketimizde bir "temâşâ edebiyatı"nın inkişâfını değilse bile, tesis etmeğe başladığını görmek en büyük arzularımdan biridir. Fakat bu gidişle o arzumun bir gün tahakkuk edebileceğini hiç zannetmiyorum.

Bu nevmîdimin başlıca sebebi, tiyatromuzun yanlış bir yol tutmuş olmasıdır. Garb âlem-i temâşâsının yalnız bugünkü hâlini nazar-ı itibârım el'ân ve onun, san'atdan büsbütün ayrılmış olduğunu bir türlü anlamayan temâşâ-perverlerimiz, mazrûdan ziyâde zarfa ehemmiyyet verdi ve bizde bir "temâşâ edebiyatı" kurulmadan evvel aktörü, dekoru, binayı meydana getirmenin çârelerini aradı. Türk hanımının sahneye çıkması mes'elesi. Türk muharririnin Türk hayatından bâhis Türkçe bir piyes yaz-masından çok daha lüzûmlu addedildi.

Biz aktörün, dekorun, binanın, Türk hanımının sahneye çıkmasının lüzûmsuz olduğunu iddia etmiyoruz; fakat bunların ikinci derecede olduğu şüphe götürmez bir hakikatdir. Hatta, açıkca söyleyelim, kuvvetli bir "temâşâ edebiyatı" bulunmayan bir milletde aktör, dekor ve binanın san'ata zararı dokunur. Bunun en bâriz delilini Fransa'da görüyoruz.

Eser-i san'at nedir? Buna cevap olarak ekseriya "eser'i san'at bizde zevk-i bediîyi uyandıran şeydir" veya "san'at, güzellik yaratmaktır" gibi pek muğlak olduğu için doğru veya yanlış olduğu anlaşılamayacak cevaplar veriyorlar. "Zevk-i bedî", "güzellik" tamamiyle mücerred ve uzun uzadıya izâhı lâzım gelen ta'birlerdir. Zaten bu şekilde cevap verenler "zevk-i bedî nedir?" diye soruldu mu "bir âsâr-ı bediyyenin, san'atın verdiği zevkdir" diyorlar.

San'atı bu suretle tarife kalkışanlar, muhtelif meslek-i ede-

biyyenin hiç birini gücendirmemek, onların hiç birini haricde bırakmamak için hepsinin kabul fakat hepsinin de kendi fikirlerine göre tefsir edeceği bir düstûr bulmak isteyenlerdir; bî-taraf kalmağa çalışanlardır. Fakat âleminde zuhûr etmiş ve edebilecek olan bütün mesleklerin kanaatlerini, gâyelerinin birden göstermeğe çalışmak, hiçbir şeyi ta'rif etmemek demektir.

Biz, iddiâmızı netice-i mantikiyyesine götürdüğümüz zaman şahsen pek beğendiğimiz eserleri dahi redde mecbûr kalmağa göze alarak bir tarafı iltizâm edeceğiz ve diyeceğiz ki

San'at, insanların kendilerinden çıkabilmeleri, kendilerinden mümkün mertebe ayrı şahıslar vücûda getirebilmeleridir.

Ancak buna çalışanlar san'atkârdır ve ancak bu şahısları, şâyân'ı kabul göstermeğe muvaffak olabilenler büyük san'atkârdır. Bu suretle halk olunacak şahısların hayatta birer örneği bulunması şart değildir; onların yaşayabilecek bir halde olması kâfidir. Yeryüzünde bir "Promete"ye, bir "Prens Hamlet"e bilmem kim tesâdüf edebilmiştir? Bazen hayatta örneği olmayan hayâli şahısları bir san'atkâr ibdâ etdikten sonra onların örnekleri, hayatta da yetişmeğe başlar. Meselâ bizde Halid Ziya Beğ'in romanlarındaki kahramanlar, san'atkârın muhayyilesinde doğduğu zaman Türkiye'de bulunabilecek insan enmûzecelelerinin hiç birine benzemiyordu; fakat o romanların tesiriyle memleketimizin her tarafında bir çok Cemiller, Behlül'ler peydâ oldu ve günden güne de artıyor.

O hâlde san'at-ı şeniyyetde misli bulunan veyâ bulunmayan şahıslar, muhitler ve ihtiraslar halk eden ve bize onları, mevcûdiyyetlerine inanacağımız bir suretde gösterenlerdir. Tiyatro piyesinin de bu şerâiti câmi olması icâb eder.

Bir vak'a düşünüp de ona göre insanlar bulmanın san'atda hiç bir kıymeti yokdur, san'at evvelâ insanı, muhiti veya ihtirası bulup sonra onları bize en iyi suretde gösterecek vak'ayı icâd etmektedir.

Bugün Fransa'nın - bütün tiyatro piyeslerinde demiyoruz fakat en çok müşteri celb eden ve gazetelerin temâşâ tenkidi sütunlarında en çok senâ edilen piyeslerinde bunun tamamıyla aksi yapılıyor (Onları medh eden münekkidlerden bil-âhire bahs edeceğiz). O piyesler temâşâ-gîrleri hoş bir vak'a iki saat oyalamak, efkâr-ı umûmiyyeye hâkim mesâil hakkında beyân-ı fikr etmek veyâhûd ki filânca aktöre kabiliyyetini isbât etdirebilmek

için yazılan eserlerdir. Fransa'nın (Türkçe'ye dâima Fransızca piyesler nakledildiği için bu memleketden bahse mecbûruz) temâşâ âleminde artık aktörlerle tiyatro müdürlerinin saltanatı başlamışdır ve muharrirler onların hizmetkârı olmuşdur. Tiyatro müdürleri, vesâit-i maddiyeden istifade ile sahnede bir deniz fırtınası göstermeği arzu ediyor ve filân muharriri çağırıp vapurda geçen bir vak'a uydurup bunu üç perdede hikâye etmesini emrediyor. Bu piyeslerin, san'atla alâkası yokdur; fakat bunların Fransa'da büyük bir zararı yokdur. Çünkü bir tarafta bunlar oynanır, yalnız bir aktörün mahareti veya dekorun zenginliği gösterilmeğe çalışılırken diğer tarafta da san'atın asırlardan kalma ve asırlarca intikâl edecek zincirini ta'kib eden, bir seciyei bir muhiti göstermeğe çalışan eserler oynanıyor.

Bizde ise yalnız bir nev'i tiyatro var; bu da san'atla alâkadâr olmayan cinsinden. İşte bunun içindir ki yukarıda, aktörün, dekorun, binanın bizde temâşâ edebiyatına muzırr olabileceğini söyledik.

Bundan sonraki makalemizde, son gördüğümüz piyeslerden, onun aid olduğu nev'lerden bahse gayret edeceğiz. Maa-mâfih, şimdiye kadarla, aleyhinde çok sözler söylenmiş olmakla beraber, adapte usûlü hakkında bir kaç şey söyleyeceğiz.

Ecnebi bir lisândan eser alınmasına kat'iyen muâırız değiliz; fakat bunların adapte değil, doğrudan doğruya tercüme edilmesi daha münâsib olacağı kanaatindeyiz.

Çünkü, her ihtirâs, her seciyei zaman ve mekân kuyûdu gözetmeden, ya'ni her zaman ve mekânda doğru olabilecek bir tarzda tasvire çalışan eski muharrirlerin, klasiklerin âsârı adapte edilebilirse de bir seciyyenin, bir ihtirâsın filân muhitde inkişâfını göstermeğe çalışan yeni eserler adapte edilemez; çünkü onlar, meselâ Fransa için doğru dahi olsa adapte edilince hakikati kaybeder. Meselâ yeni Fransız tiyatrosunun en güzel eserlerinden biri olan **La Parisienne** Türkçe'ye adapte edilirse en manasız piyeslerden biri olur. Bu mevzua yine avdet edeceğiz.

X X X

Aktörün ehemmiyetinin ikinci derece olduğunu söylemişdim; fakat her hangi derecede olursa olsun bir ehemmiyeti vardır.

Darülbedayi Hey'eti'nin Ankara'da oynadığı eserler; muharrirlerimizimizin ihmâlini, zevksizliğini bir kerre daha isbât etdiyse de bir kaç seneden beri temâşâ san'atkârlarımızın ne kadar ilerlemiş olduğunu gösterdi. Dünyanın herhangi bir tarafında pek yüksek değilse bile, herhalde şerefli bir mevki elde edecek san'atkârlarımız bulunduğunu iftihârla zikr edebiliriz.

İsmail Galib, adapte edilecek eser intihâbında gösterdiği hatayı oynadığı her role verdiği şahsiyyetle unutturuyor.

Hazım, Vasfi Rıza, M. Kemal oynadıkları eserlere can veriyor ve onların hepsinden ne kadar yüksek olduklarını her akşam isbât ediyorlar.

Türk hanımı daha yeni sahneye çıktığı için kadın san'atkârlarımıza karşı büyük bir müsamaha göstermek lâzım geleceğini zannediyorduk; fakat buna lüzum olmadığını anladık. Şâziye Hanım sahneye ıkalıdan beri, ya'ni bir iki sene zarfında mesleğine lâzım gelen mahareti elde etmiş. Şâziye Hanım yalnız Türk hanımları içinde değil, fakat Eliza Binemeciyan da dahil olduğu halde şimdiye kadar Türk sahnesinde gördüğümüz bütün hanımların içinde en mümtâzıdır. Tiyatro âlemine kendisinden çok evvel girmiş erkek arkadaşlarının hiçbirinin karşısında da zayıf kalmıyor. 1 Şubat 1927

(Hayat, 24 Şubat 1927)

TEMÂŞÂDA MÜNEKKİDİN VAZİFESİ

Muharrir temâşâ san'atını meydana getirir. Mümessil bu meydana gelen san'ata cân verir. Temâşâ münekkidi ise; bu canlı san'atın istikametini ta'yin eder. Temâşâ tenkîdi gayet tabii olarak iki esâs üzerine yürür : Eser, temsîl...

Münekkid bir eseri tenkîd etmek isterken evvelâ teze, sonra da lisâna dikkat eder. Tez en ehemmiyetli ve en ziyâde nazar-ı itibâre alınacak bir noktadır. Bu tezin yalnız münekkidin hoşuna gitmesi kâfi değildir. Çünkü bir tez ictimâî hayata fayda verebilecek bir nokta-i nazarı, o güne kadar yanlış olarak ta'kib edilen fikirleri cerh edebilecek bir kudreti müdafaa etmedikçe, temâşâdan beklenen istifâde elde edilemez. Münekkidlerin bir çoğu ise, kendi nokta-i nazarlarını müdafaa eden tezleri - ictimâî hayata ne kadar muzırr olursa olsun - medh etmekden men-i nefis edemiyorlar. Son zamanlarda Fransa'da bu söylediğimiz noktaya, misâl olarak gösterilebilecek bir hâdise olmuştur. Üç Fransız muharriri üç muhtelif eserde aynı tezi müdafaa etmişlerdir. Bu tez, Fransa'da mühim bir tesir yapmıştır; çünkü o güne kadar aleyhinde bulunan bir fikri bu tiyatro eserleri vak'alarla neticelerle takdir ediyor ve herkesin bu fikri takib etmesine çalışıyordu. Bu üç eserdeki tez şu idi "Herhangi bir kadının zevcinden başka birine aşık olması aile yuvasını sarsmaz ve kadının bir hakkıdır. Herkes o kadının aile hayatına gösterdiği hürmeti, aşıkına karşı da izhâr etmelidir." Bu kadar garib bir tez, münekkidlerin bir çoğu tarafından alkışlanmış, yeni bir fikir olduğundan takdîrlerle karşılanmışdır. Halbuki bu tez ictimâî hayatı zedeleyecek, aile hayatını bir anda yıkabilecek muzırr bir fikri telkîn etmektedir. Münekkîd herhangi bir eseri seyrederken kendi şahsî kanaatlerinden bir müddet için tecrîde mecbûrdur. O piyesi ta'kib ederken temâşâ san'atını, ictimâî hayata yapacağı tesîrleri, halkın ahvâl-i ruhiyyesini dâimâ nazar-ı itibâre almalıdır; yukarıda da dediğimiz gibi münekkide pek câzib görünen bir eserin, halkın ruhunu zehirlemek ihtimâli vardır.

Tez etrafında münekkîdin en ziyâde nazar-ı dikkate alacağı ikinci nokta, bu tezin eserde hazm etdirilip etdirilmediğidir. Çünkü en ağır bir tez, tiyatro eserinde halkı sıkmadan, üzmeden, bıktırmadan anlatılması icâb eder. Tez ne kadar kuvvetli ve ne kadar faydalı olursa olsun, eğer muvaffak bir şekilde eserde yaşatılmamış ise bir fayda te'mîn edemez; çünkü bu

mühim tezi kucağında yaşatan eser, bir iki temsîlden sonra sahne üzerinde cân verir. Zirâ sahne, bir konferans kürsüsü değildir. O her hangi bir tezi, halkın ruhuna sezdirmeden, sıkıcı bir şekle sokmadan aşılama mecbûrdur. Bu şekle riayet edilmediği takdirde tiyatroyu telkîn vasıtasının en kuvvetlisi olduğunu kabul etmemek lâzım gelir...

Münekkid tezden sonra lisânı nazar-ı itibâra alır. Lisân mes'elesi çok zaman münekkidleri şaşırtır... Temâşâ hayatında senelerce uğraşmış olan kuvvetli mümessiller güzel yazılmış eserleri okurken büyük bir takdîr besledikleri halde, bu eserlerin temsillerinde muvaffakiyyetsizliğe şahid olmuşlardır. Tiyatro eserleri, konuşma lisânında yazılmadıkça hiç bir kıymeti olmaz. Okunurken pek güzel görünen düzgün cümleler, temsil esnâsında kulakları tırmalayacak kadar fena bir tesîr yapar. Temâşâ eserleri, hiç şüphe yok ki, edebiyatın diğer eserlerinden pek mühim farklarla ayrılırlar. Romanda yapılan güzel bir tasvîr hepimizin hoşuna giderken, sahnede tahammül edilmez uzun bir tirad olarak görünür. Bunun içindir ki münekkid, dâima temâşâ eserinin hayatda konuşulduğu bir tarzda yazılıp yazılmadığına dikkat etmelidir. Temâşâ muharrirleri çok zaman bu büyük hataları yapıyorlar. Eserlerinde cahil birer tip olarak gösterdikleri ihtiyar kadın, uşak, hizmetçilere, yüksek tahsil görmüş bir insanın bile güçlkle söyleyebileceği cümleleri söyletirmektedirler. Çünkü muharrir eseri yazarken yaratmak istediği tipi unutup, kendi ruhunu yaşatmaya başlar. Münekkid eserdeki muhtelif eşhâsın dudaklarından dökülen cümlelerin, o tiplerin seviyelerine ve mevkilerine uygun olup olmadığını temsil esnasında daimî bir surette tedkîk etmelidir. Çünkü münekkid, eserin noksanlarını bir anda görüp teşrîh etmeye mecbûrdur.

Temsil husûsunda yapılacak tenkîdler muhtelif esasâta ibtinâ eder. Muharririn yaşatmak istediği tipin temsil zarfında kavranabilmesi, bu tipin karakterinin mümessilin uzun uzadıya tedkîk edebilmesi, tipe yakışır elbise ile simâdaki tebeddülün uygunsuzca olmaması... Bazı zaman muharririn yazmış olduğu bir küçük cümleye, ancak mümessil can verir. Belki de bu küçük cümle, eserin bütün kıymetine bedel olur.

Tenkîd temâşânın en mühim bir noktasıdır. Fransız münekkidlerinden De Bussez temâşâ tenkîdinin ehemmiyeti hakkında şu mütalaayı yürütüyor "Bir çok mümessiller ve muharrirler, sanata atdıkları ilk adımda, şöhret hedefine bir an evvel vâsıl olabilmek için, bütün gayretlerini sarfetmekte ve o suretle çalışmaktadır. Fitrî bir istidâd, muntazam bir mesâi, bu muharrir ve mümessilleri arzu etdikleri hedefe pek kolaylıkla

eriştirebilmektedir. Fakat bu muharrir ve mümessillerin bir çoğu elde ettikleri bu şöhreti sû-i isti'mâl etmekden çekinmiyorlar. İsimlerinin etrafındaki takdirler ve alkışlar onları tembelliğe sevk etmektedir. Muharrir, ilk zamanlardaki yazdığı eserlerden daha kıymetsiz ve değersizlerini yazıyor. Mümessil de rolüne aid yapacağı tedkikleri unutarak ezbercilikle vaktini geçiriyor. İşte her muharrir ve mümessilin ilk ta'kib ettiği yoldan ayrıldığını, ancak bî-taraf bir lisânla yazılmış tenkidler gösterebilir. Zaten münekkîd, temâşâ san'atını düşecekleri uçurumdan kurtarabilecek yegâne kuvvettir. Temâşâda tenkîd, her vesile ile halkın arzusunu, düşüncelerini bildirmeye çalışan bir vasıttır.

Münekkîd, temâşâ san'atının seyrini adım adımı ta'kibe mecbûrdur, o, temâşânın mâzisini, hâlini ve istikbâlini nazar-ı itibâre alarak mütalaasını yürütür. Münekkîdin en mühim vazifelerinden biri de eserlerin halkın ruhî ihtiyâcâtına tekâbül edip etmediği ve ictimâî hayattaki tahavvül ve tebeddülleri nazar-ı itibâre alıp almadığıdır. Çünkü her hangi bir muharririn, halkın ahvâl-i ruhiyyesini tedkik etmeden vücûda getirdiği eserler yaşayamaz. Temâşâ-gîr, muharrirden yalnız kendi hayatının canlandırılmasını ister. Nitekim Victor Hugo "roman muharrirleri" hayallerinden kuvvet alır. Onların hayâl peşinde yazdıkları herşey hakikatden, hayattan uzak bulunur; belki tahayyül ettikleri şeyleri, kendi hayatlarında bile göremezler, fakat bir temâşâ muharriri, kendini dinleyen, seyreden halka, onların hayatını ve o hayattan alınabilecek dersleri yazmak mecbûriyyetindedir; çünkü sahne, hakikî hayatı daha canlı bir surette gösteren bir pertavsızdır. Temâşâda, hayal, ancak hakikatı bulmak için isti'mâl edilir" demiştir.

Temâşâ san'atının tehlikeye düşmesinde en büyük âmil münekkîdlerdir. Temenni edelim ki bizde pek mahdûd olan münekkîdler grubu Türkiye'deki temâşâ san'atını bugünkü vaziyetinden kurtarıp, hakikî san'at yolunu göstermeye çalışsınlar. Eğer bu suretle hareket etmezlerse, temâşâda muharrirlerin ve mümessillerin yaptıkları hatayı teşvik etmiş olurlar.

(Hayat, 31 Mart 1927)

HAMLET TEMSİLİ MÜNASEBETİYLE

Darülbedayi, bu ramazan mevsiminde, hars sahibi, şuûrlu sanatkârimız Ertuğrul Muhsin Beğ'in rejisörlüğü altında, İngiliz ve ale-l-ıtlak dünya edebiyatının emsâlsiz bir şâheseri olan **"Hamlet"** trajedisini temsîl etdi. Yanılmıyorsak, **Hamlet**'i Türk sahnesinde ilk def'a olarak yine **Ertuğrul Muhsin Beğ** oynamışdı. O zamandan beri gerek Türk sahnesi, gerek bizzat **Ertuğrul Muhsin** çok tekemmül etdiler. Bu sefer **Hamlet**'in bu tekâmül nisbetinde büyük bir itinâ ile temsîl edildiğini gördük.

Hamlet'in bu itinâyâ, hatta bundan daha pek büyük itinâlara lâayık bir eser olduğunda şüphe yoktur. **Shakespeare**'i bütün beşeriyet-i mütefekhirenin mâ-bih-il-iftihârı yapan lâ-yemût eserlerinden birinin de **Hamlet** olduğu muhakkaktır. Aşk, elemi, kıskançlığı, gayzı, hiddeti, handesiyle bir hiss ve ihtiras kâinâtı yaratan büyük adam, **Hamlet** tipiyle, dest-i kadrin omuzlarına yükseltildiği ağır ve müdhiş rolü oynamağa tab'en gayr-ı müsâid, hulyâ-perest filozof mizaçlı, tahayyül ve istiğrake meyyâl bir şahsiyyet yaratmışdır. "Varlık mı ya yokluk mu? İşte mesele burada!" monoloğu **Hamlet**'in filozof ve reybi ruhunun güzel bir tasvîridir!

Shakespeare, **Hamlet** trajedisini 1598-1602 seneleri zarfında yazmışdır. 1594'de **Shakespeare**'i Londra'da Lord Leicester'in tiyatro heyetinde aktör olarak buluyoruz. **Shakespeare**, maskat-ı re'si evvelâ Stranford şehrinde devam ederken babası John Shekespeare belediyede mühimce bir mevki işgâl ediyordu. Ara sıra tiyatro kumpanyaları Stranford'a uğrayıp temsiller verirdi. Genç William'ın, pederi delâletiyile belediye dairesinde verilen bu temsillere hazır bulunmuş olması ve ilk tiyatro meylinin kendisinde bu suretle uyanmış bulunması ihtimali istib'âd edilmemektedir.

Ben Johnson'un rivayetine nazaran devam ettiği "Serbest Sarf Mektebi"nde, "biraz Latince ve ondan daha az Yunanca öğrenmiş, fakat buna mukabil İngilizcesini gayet iyi pişirmiştir.

1577 senesine doğru babasının işleri bozulmuş, bu hâl **Shakespeare**'i mektebden çıkmağa mecbûr etmişdir. Genç William 1587'de Londra'ya gelip hayatını kazanmak için çalışmağa başlamışdır. Bir rivayete göre **Shakespeare** bu sırada Londra tiyatroları kapılarında asilzâdelerin beygirlerine seyislik edermiş.

Muassırlarından Aubrey **Shakespeare**'in aynı zamanda iyi bir

aktör olduğunu söyler. Shakespeare, Hamlet'de rûh rolünü yapmış.

Shakespeare, Kont Leisester'in tiyatro kumpanyasına intisabdan sonra eserlerini yazmağa başlamıştır. 1598-1602 seneleri zarfında yazılan Hamlet'in, ancak 1604'de kat'i şeklini almış olması muhtemel görülmektedir. Üslûbun selâset ve belâgati mevzû intihâbındaki isabet, eserin felsefî rûhu, Shakespeare Hamlet'i yazdığı zaman, dehâsının devr-i kemâlî idrâk ettiğini vâzihan göstermektedir.

Shakespeare, bu lâ-yemût trajedisinin mevzûunu, esâsını şarkda ve garbda pek eski zamanlardan beri ma'lûm olan bir İskandinavya masalından almıştır.

Shakespeare eserlerinin mevzûnu, halkın bildiği ve sevdiği eserlerden almağı âdet etmişti. Muhtelif memleketlerde bir çok kimseler tarafından yazılan eserleri kendi zevkine göre adapte ederdi. Bundan maksadı belki de halkın bu mevzûlara olan rağbetinden istifade etmek ve bu suretle eserlerine kolay bir muvaffakiyet te'mîn etmekdi. Her dâhî gibi Shakespeare de dehâsından bî-haberdi ve belki bunun için eserlerine intihâb ettiği mevzûun halk nazarında hâiz oldukları şöhretten meded umuyordu. Halbuki dehâsıyla damgaladığı bu mevzûları edebiyete hediye eden yine kendi kalemi olmuşdu bu suretle te'sîd edilen mevzûlardan biri de Hamlet'dir.

Bu eski macerayı, ilk def'a olarak, Jutland Prensi Amlet'e atfeden ve eserinin iki cildinin bazı aksamını buna hasreden Sacso Grammaticus olmuştur. Onüçüncü asr-ı milâdide yaşayan Sacso'nun bu mevzûunu şifâhen mi dinlediği veya başka bir eserden mi iktibâs ettiği sûret-i kat'iyyede tayin edilememiştir.

Hamlet'in mevzûunu Latin edebiyatında da bulmak kabildir. Sacso'nun Hamlet'iyle Latin üdebâsından Diyonsiyos'un eserinde birbirine benzeyen noktalar pek çoktur.

Aynı masala şarkda da tesâdüf edilmiştir.

Sacso'nun ve diğer şimâl müelliflerinin tasvîr etdikleri vak'a ile Firdevsi'nin Şeh-nâmesindeki Keyhüsrev masalı arasında şâyân-ı dikkat bir müşâbehet görülmüş, hatta Zenker isimindeki müellif 1904'de bastırdığı eserinde Sacos verisyonunun Firdevsi'nin Şeh-nâmesinden muktebes olduğu neticesine vâsıl olmuştur. Esasen birçok şark masallarının Bizans ve Arap kâ-nallarından geçerek şimâlê kadar geldiği çok kere vâkidir.

François de Belleforet'nin 1559 senesinde yazdığı "Trajik Hikâyeler- Histoires Tragiques" ünvanlı eserinde Hamlet mevzûuna tesadüf edilmektedir. Aynı mevzû İngiltere'de Sha-

kespeare'den başka birçok üdebâ tarafından da yazılmışdır.

Sacso'nun eserinde Hamlet Jutland kralının oğlu olarak gösterilmiştir. Hamlet'in amcası, babasını öldürmüş, öteden beri kendi aşkı olan Hamlet'in anasıyla izdivac etmiş. Hamlet'in babasının taht ve tacını gasb etmiştir. Hamlet bu sırada kendini gâsib ve katil amcasının zulmünden kurtarabilmek için deliliğe vurmuştur. Fakat amcası yeğenin hakikaten deli olup olmadığını anlamak için onu bir gün annesiyle yalnız bir odada bırakmış, aynı zamanda bir hafiye vasıtasıyla kendisini tarassud ettirmiştir. Fakat yanlış bir hareket casusun vücûdunu hissettirmiş, sırrının fâş edileceğinden korkan Hamlet casusu derhal öldürmeğe mecbûr olmuştur. Bunun üzerine Hamlet amcası tarafından İngiltere'ye gönderilir. Fakat orada kendisine karşı kurulan sû-i kasd planını bozarak bir fırtına esnasında kaçıp Danimarka'ya gelir. Amcasını öldürür, yerine kral olur.

İşte Shakespeare Hamlet'i, asırlarca diyâr diyâr terennüm edilen bu mevzûun hamurunu dehâsının parmaklarıyla yoğurarak vücûda getirmiştir.

Shakespeare'in Hamlet'inde mevzû tamamen bunun aynı olmakla beraber, dâhî tiyatrocusu eseri "dramatize" ederken "karakter"leri tamamıyla değiştirmiştir.

Shakespeare'in eserinde Prens Hamlet, karısının ve kardeşinin müşterek hıyânetine uğrayan babasının kanlı esrârına, sarayın taraçasında gözüne görünen hayâletini dinleyerek ağâh olur. Bunun üzerine Hamlet kendine deli süsü verir. Sacso'nun versiyonunda bu delilik tamamıyla ca'fidir. Hâlbuki Shakespeare'de, deli taklidi yapa yapa, aynı zamanda öğrendiği sırrın dehşetinden ürkerek Hamlet'in hakikî sinirleri bozulur, kendine cinnete yakın bir hâl gelir. Hamlet amcasının ve annesinin cinâyetlerine büsbütün kanâat hâsıl etmek için onların ve bütün saray halkının huzûrunda babasının kanlı macerasını tasvîr eden bir oyun oynatır ve kral ile kraliçenin gösterdikleri gayr-ı tabîî âsâr-ı heyecândan babasını öldüren onlar olduğuna emniyet hâsıl eder.

Shakespeare'in eserinde Hamlet'in öldürdüğü casus, kendi sevgilisi Ofelya'nın babasıdır. Ofelya, Hamlet İngiltere'ye gittikten sonra babasının ölümünden müteessir olarak çıldırır ve bir göl kenarında çiçek toplarken suya düşüp boğulur.

Anlaşıyor ki Hamlet'i Hamlet yapan ve ona cihân edebiyâtında hâiz olduğu yüksek makamı kazandıran Shakespeare'in dramatizasyonundaki dâhi kudretidir.

Shakespeare'in Hamlet'i diğer sanatkârlar için feyyâz bir menba-ı ilhâm hâline gelmiştir. Tiyatroda Hamlet'i taklid edenler

pek çokdur. Bestekâr Ambroise Thomas'ın **"Hamlet"** adlı beş perdelik bir operası vardır.

Ressam Delacroix'nin **"Hamlet ve Mezarlıklar"** sahnesini musavver tablosu meşhûrdur.

Hamlet'in memleketimizde vaz-ı sahne edilmesi şâyân-ı takdir bir cür'et-i sanatkârâne olduğuna şüphe yoktur.

Ertuğrul Muhsin Beğ'in mutenâ tercümesinin her hâlde bir kıymeti vardır. Fakat bunun ideal bir tercüme olduğunu bizzat mütercim de iddiâ etmez zannederim. Shakespeare'in diğer eserleri gibi Hamlet de yalnız bir tercüme ile anlaşılacak eserlerden değildir. Onun için bu tercümelerin taadüdünü Türk kütüphanesinin feyz ve inkişâfı nâmına temenni ederiz.

Zamanımızda Shakespeare başlı başına bir ilim, bir kült hâline gelmiştir. Ansiklopedica Britannica'da Shakespeare maddesine zeyl edilen kitâbiyyât fihristi, gayet ince yazıyla matbû olmak şartıyla kitabın altı yedi büyük sahifesini işgâl etmektedir. Bu da gösterir ki Shakespeare hakkında yazılan âsârın heyet-i mecmûası belli başlı bir kütüphâne teşkil eder. Beşeriyetin müşterek eliyle, zamanın kasırgaları üstünde tutularak ebediyyete doğru götürülen bu şâheser tedkîkine nicelerin ömürleri seve seve vakf edilmiştir!

Bütün Shakespeare'in Türkçe'ye bir kaç muhtelif kaleminden tercüme edilmiş olmaması lisânımız ve edebî inkişâfımız için pek mühim bir mahrûmiyyetdir. Fakat tercüme derken bu kelimeyi tartalım. Bu pek ağır yüke ancak edebiyât akademimizin sırtı tahammül edebilir.

(Güneş, 1 Nisan 1927)

**RAMAZANDA TİYATRO HAYATI /
KULİS ARASINDA : İHTİYAR VODVİL
MUHARRİRİ AKTÖR OLDU; BAKALIM
GÜLDÜRECEK Mİ, AĞLATAÇAK Mİ?**

Ramazan; İstanbul'un tiyatro hayatında en hayhuylu aydır. Senenin diğer zamanlarında nisbeten sakin ve fasıla-dâr bir faaliyyet manzarası gösteren tiyatro hey'etleri; ramazanda bütün ay her gece temsîl verirler, müşteri bulurlar, iş yaparlar. Bu sene de tiyatro faaliyyetinin canlı cûşışlı olacağı anlaşılıyor.

Darülbedayi, ber-mu'tad Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsîl verecektir. Kış temsîlleri esnasında müessese her yeni piyesi bir hafta müddetle oynuyor, pazartesi akşamları tatil yapıyor, salı akşamları da yalnız muallimlerle talebeye temsîl veriliyordu. Ramazanda pazartesi tatilleri ile talebe temsîlleri kaldırılacak, her gece umuma temsiller verilecektir.

Darülbedayi'in ramazan temsîlleri arasında repertuvarın en çok muvaffakiyyet kazanmış, rağbet görmüş piyesleriyle birlikde dört beş tane de yeni piyes vardır ki kemâl-i i'tinâ ile hazırlanmaktadır.

Beyoğlu tarafında Darülbedayi temsîl verirken İstanbul tarafında da evvelce muhtelif zamanlarda Darülbedayi'de bulunmuş bazı sanatkârların **Şehir Tiyatrosu** ismiyle teşkil ettikleri trup faaliyyetde bulunmaktadır. Bu hey'et, Şehzâdebaşı'nda Hilâl Sineması'nda her gece temsîl verecektir. Tiyatro muharrirlerinden İbnürrefik Ahmed Nureddin Beğ bu hey'etin rejisörüdür. Sahnemize kırkdan fazla eser vermiş olan ihtiyar muharrir, Meşrutiyet'in ilk senelerinde bir müddet aktörlük de etmiş, maamâfih bu vadide tutunamadığı için çekilmişdi. Ahiren Şehir Tiyatrosu isimli trupun takviyesi mevzu-i bahs olmuş, elyevm sahneden çekilmiş bulunan Şâdî, Râşid Rıza ve Nureddin Şefkati Beğler ramazanda bu hey'etin temsîllerine iştirâk edecekleri işâa edilmiştir. Râşid Rıza Beğ bu hususda bir şey söylememişse de Şâdî Beğ kat'iiyen bu hey'etle birlikte çalışmak niyetinde değildir. Hatta söylenildiğine nazaran mumaileyh Şehir Tiyatrosu'na karşı cebhe almış, rakibâne faaliyyete geçmiştir. Şâdî Beğ'in Şehir Tiyatrosu kadrosuna dahil sanatkârlardan bazılarını buradan ayırmak için çalıştığı söylenilmektedir. Ahiren Yaşar Beğ'in bu hey'etden ayrılması da mumaileyhin tahrik ve teşvikine atfedilmektedir. Şâdî Beğ'i daha Meşrutiyet'in ilk senesinde sahnede gördüğü zaman "Bu

da aktör mü?" diye istihfâf eden, sonra beğenerek bu sanatkâr için **Hisse-i Şâyia** isimli komediyi yazan İbnürrefik Ahmet Nuri Beğ, Darülbedayi'de **Sekizinci** isimli vodvilini Şâdî Beğ'e oynatmak istememiş, o zaman bu yüzden hayli dedikodular da çıkmışdı. Maamâfih Şâdî Beğ zaman zaman bu ihtiyar muharrire karşı hürmet ve merbutiyetinden bahsettiği için bu eski hadiselere ehemmiyyet atfedilmemekde idi. Şimdi İbnürrefik Ahmet Nureddin Beğ, Şâdî Beğ'le bu son hareketine kızmış ve Şehir Tiyatrosu'nda Yaşar Beğ'den inhilâl eden yeri bizzat işgâle karar vermiştir. Mumaileyh bu suretle yirmi sene sonra tekrar aktörlüğe avdet ediyor demektir. Maamâfih İbnürrefik Ahmed Nureddin Beğ geçen sene Tepebaşı Tiyatrosu'nda Millî Sahne'nin bir temsilinde kendi eserlerinden biri oynanırken aktör Şâdî Beğ'in o gece tiyatroya gelmemesi üzerine bizzat sahneye çıkmasını, kendi eserinde kendisi- hazırlıksız, ezbersiz filan oynamışdı. Bakalım vodvil üstâdı, bu ramazan sahneye çıkınca halkı güldürecek mi, ağlatacak mı?

Şehir Tiyatrosu'nun etrafında dönen diğer bir dedikodu daha vardı : Râşid Rıza Beğ bu hey'ete iltihak edip Hilâl Sine- ması'nda temsil verdiği takdirde Şâdî Beğ de Millî Sahne'yi tek- rar teşkil ederek karşısında Ferah Sinema'da rekabet ede- cekmiş! Maamâfih bu sonuncu haberin tahkiki pek zannedilmemektedir.

Şehir Tiyatrosu Hey'etinin repertuvarını İbnürrefik Ahmed Nureddin, Reşad Nuri, Mahmud Yesârî Beğlerin evvelce Darülbedayi'de birçok defalar oynanmış olan esas komedi ve vodvilleri teşkil etmektedir. Bu hey'etin bu ramazan için Osman Cemal Beğ'in **Mezarlık Yıldızı** isimli revüsüyle İbnürrefik Ahmed Nureddin Beğ'in oynanmamış bir iki komedisini de hazırlamakda olduğu işitilmektedir. Aynı zamanda Kemal Ragıb Beğ'in Darülbedayi'e Ahmed Şefik nâm-ı müsteârıyla verib de Hey'eti Edebiyye tarafından repertuvar dolu olduğu için şimdilik tefrik edilmiş olan **Besleme, Arkadaş Hatırası** isimli iki piyesi de bu ramazan oynanılmak üzere bu hey'ete tevdi ediliyormuş.

Darülbedayi'in ramazan repertuvarı hakkında gelecek nüshamızda ma'lûmât vereceğiz.

(Büyük Gazete, Mart 1928, sayı 71)

DEYYUS DAVASI

Edeb ve terbiyelerinden asla şüphemiz olmayan bazı hüsn-i niyet erbâbı, Darülbédâyî'de oynanacak bir piyesin ismini görür görmez bir hanım kız hicâbıyla kıpkırmızı kesildiler. Bir piyesin isminden ürken ve san'atda ahlâk arayan bu arkadaşların ananevi taassub ve terbiyelerine hürmet ederek onları ma'zûr görmek isterdim fakat san'atın hatırı dost hatırından daha büyük olmasaydı.

Söylemek isterim ki san'atda, ayıp yeri meydanda bir sürü çıplaklar dolaşır. Bu terbiyeli insanlar, sanatın kapısından baktıkları zaman korkarım ki burasını bir hamam sanacaklar. Demek Louvre Sarayı'na girdikleri zaman utançlarından yüzlerini kapayıp geri dönecekler.

Edeb yerleri meydanda sanat eserleri, arz üstünde medenî yaşayan milletlerin gözleri önünde asırlardan beri duruyor. Onlara kimse ayıp dememiş. Ayıp diyenler ayıplanmış.

İnsâf! Müzeye girmekten hayâ eden; bir resim sergisinde utanan bu utangaç insanların hatırı için Venüsler peştemal mı kuşansınlar... Dönsüz gezmek ayıp. Çırılçıplak bir insan vücûdunu teşhîr eden levhaya bakmak da ayıp mı imiş?

Hayattaki tipleri eserinde canlandırmak isteyen realist san'atkârın kahkahasını işitiyoruz.

San'atkâr, bu çıplaklar diyârında yaşayan insanın adıdır. Etrafında vücudlarının en güzel yerlerini şehvetle açan çıplaklar, birbirlerine sarılırlar, öpüşürler, koklaşırlar. Maskesi yırtılmış hödükler onun karşısında seyyiâtını örtemez. San'atkârın ruhu bu hakikatin aksettiği parlak, nezîh bir aynadır.

San'atkâr, hakikate ma'kes olan ruhunu, bize eserinde açar, gösterir. Bu levhayı görmemek için utancından başını çevirenler, bakmasın! Madem ki onlar için hayattaki çirkinlik, san'atdaki güzellikden farksızdır.

Yalnız çok gecikmiş olmakla beraber bilmeyenler, san'atın ahlâk dersi vermekle mükellef bir hoca efendi olmadığını artık öğrenmelidir.

(Milliyet, 26 Teşrin-i evvel Ekim 1928)

"DEYYUS" TEMSİLİ İÇİN EN SON SÖZ

(Herkesin anlayabildiği yalnız Offenbach'ın musikisidir.)

Flandr toprakları, geçen asrın kıyısında yatan Natüralizme iki can kurtaran göndermişti Maurice Maeterlinck'le Emile Vaerherin!

Bu eski tekneyi sele, tufana rağmen bu kuvvetli adamlar epey zaman su üstünde tuttu. Maeterlinck'in dramları ölüm diyarları gibi derin ruh korkuları verir. Vaerherin'in, **Akşamlar, Hezimetler, Siyah Meş'aleler** isimindeki teslîsi ruhun yalnızlık kaderini, mübhem biçâreliğini taşır. Maziden ayrılmış bu eserlerde karanlık müstakbelin kapısında bekleten tereddüd, heyecanın titrek izleri vardır. Onun içindir ki Vaerherin, **"Ben ne hududsuz bir derecede kaybolmuş adamım"** diye inler, sızlar.

İctimâî, siyâsî, inkılâbların olduğu gibi edebî inkılâbların da kurbanları vardır. Bence Maurice Maeterlinck'le Emile Vaerherin işte böyle iki dönemeç kurbanıdır. Buna rağmen gölgeleri daha bugüne kadar uzayan bu koca ağaçları yetiştiren gübreli Flaman toprağının feyzine, kuvvetine inanmalıdır. Fernand Crommelynck de işte bu yemyeşil topraklarda filizlenen, sivrilene yepyeni bir fidandır.

Son senelerde DEYYUS kuvvetine özlü ve köklü hiç bir eser yazılamaması dünyanın her tarafındaki gözleri hep Crommelynck'in üzerine çevirmiştir. DEYYUS emsâlsiz olduğu kadar pervâsız, derin olduğu kadar küstâh bir eserdir.

X X X

Ercümend Behzad; Türk sahnesinde ve edebiyatında müstaid gençlerden biridir. Ben kendi şahsıma Nazım Hikmet'den sonra yeni nazımda Türkçe'yi onun kadar kuvvetle kullanan kimseyi daha tanımadım. Nazımları matbû' olmadığı için orospular gibi elden ele dolaşmaz, efsaneler gibi dilden dile geçer.

Bundan dört sene evvel cihân edebiyatından bir eser tercüme etmek istediği zaman da DEYYUS'u tavsiye etmişdim.

Crommelynck'le Ercümend Behzad arasındaki lisân âkrabalığı işte o tarihten başladı. Bu uzun zamanda o karınca duasına benzeyen yazısıyla tercüme üstünde bir savatçı gibi

işledi, durdu. Nihayet geçen sene Darülbcdâyî'in Hey'et-i Edebiyyesi'ne okudu ve kabul etdirdi.

X X X

Türk sahnesi son senelerde çürük edebiyatdan kurtulmak için hamleler atdı, şahlandı, manialar atladi. Pek tabii ki her yenilik gibi bu da topal eşekle kervana yetişmek isteyenlerin hoşuna gitmedi, gidemezdi de. Manda arabasının gıcirtısında pineklemeye alışanlar elbette ki tayyarenin motor gürültüsünden ürkerler. Bu ürkekliği ma'zûr görürdük, eğer manda arabasını tayyareye tercîh edecek kadar uyuşuk olmasalardı, bizi de kendileriyle beraber uyutmak, uyuşturmak istemeselerdi!...

X X X

DEYYUS'un dekoru İstanbul'un birinci def'a gördüğü konstrüktivizm denilen mektebin bir numûnesidir. San'at cereyânlarını ta'kib etmeyenlerimiz ve geri kalmalarına rağmen hâlâ münakaşaya karışmak, tenkîd yazmak gibi san'at isteyenlerimiz bu vesile ile de bilgileri üzerindeki kalın küf tabakasını bize ölçturdüler.

Her şey gibi san'atında dev adımlarla ilerlediği bu zamanda çorbada tuzu bulunmak isteyenler dünyanın yenilik cereyânlarını ta'kib etmelidirler. Ve bize - şayet geri kalırsak - ilerlemek için hücum ve ihtârda bulunmalıdırlar. Yoksa şimdiki münevverlerimizin yaptıkları gibi bizi ileri adımlarımızdan alıkoymaya uğraşmamalıdırlar. Her memleketin münevver zümresi bilhassa san'at cereyanlarında pişdârlık eder. Bizde ise; yadırgamayan kitle önünde muhafazakârlık ve mürtecilik ediyorlar. "Daha ileriye" denecek yerde, "Dön geri!" diye bağırlıyor ve ne garibdir ki bu sesler hep münevver geçinen karaltılardan yükseliyor.

DEYYUS'u, dekorunu, tarz-ı temsilini anlamamış olan bazı kimseler bulunabilir. Beğenmek, beğenmemek zevk ve bilginin derecesine göre değişir. Esasen herkesin aynı zevkle beğeneceği, doyacağı bir şey bu dünya yüzünde yoktur. Anlamak bahsine gelince: Herkesin anlayabildiği yalnız Offenbach'ın musikisidir. Fakat DEYYUS piyesi Offenbach'ın değildir.

(Vakit, 1 Teşrin-i Sâni - Kasım - 1928)

TENKİD NİÇİN Mİ?

Bir adam günlerce, tahtaya gerilmiş bir çuval üzerine renk renk boyalar koyuyor. Kanbur gibi eğiliyor, adım adım geriliyor, elindeki fırça sinirli bir parmak gibi boya paletiyle çuval arasında binlerce def'a gidip geliyor, adeta mekik gibi işliyor, her seferinde yeni bir renk tümseği, ziyâ aksi koyuyor, böylelikle bir tabloyu, bitiriyor. O çuvala can veriyor. Yüz adamın böylece çalışmasından, böylece vücudlarını ruhlarını, göz nurlarının çalıştırmışından yüz tablo meydana geliyor. Sonra bunları bir sergide görüyoruz, sergiyi herkes ziyaret ediyor. Bir çok san'atdan anlamayanlar bile güzellik, el emeği, göz nuru önünde hürmetle eğiliyor, takdirle çıkıyor, yalnız bunların arasından resim yapmaya değil, resimden anlamaya değil, kundura boyamaya bile kabiliyyetli olmayan bir karalamacı : "Sergiyi gezdim, resimler berbat, renkler fena, ressamalar kötü, san'at nâmına hiç bir şey yok, cinâyet!"

X X X

Adedi el ve ayak parmaklarımı geçmeyen Türk musiki müntesibleri, her onbin sakinli bir Alman şehrinde rastgelenen yetmiş, seksen kişilik bir orkestra vücûda getirmek için kendilerinden çok değersiz yabancılarla el ele veriyorlar, halka bir def'a olsun büyük bir orkestranın nasıl ve kaç kişiden olacağını göstermek, muhteşem bir hey'etden muazzam bir eser dinletmek için minnet altına giriyorlar, günlerce yemek yemeye vakit bulmadan bu seksen kişi prova ediyor, her nefesi, her sesini, her inlemesini tekrarlıyor. Bu zevki tatdırmak için masraf, borç altına giriyorlar, sonra meyhaneden dönüşde tesâdüfen oraya girmiş, orada sızmış olan bir biçâre ertesi gün "Beethoven fenâ, muzıka berbat, ahenk yok, eserler bayağı!" diye yazıyor, çünkü onun için Bülbül Deresi'ndeki mazara ile bu musiki arasında fark yoktur. İşte böylelikle kaval değil ıslık bile çalamayan, musikiye ait bütün malûmâtı (**Entarisi ala ben-ziyor**) u geçmeyen bir insan taslağı seksen kişinin seksen günde binbir müşkilâtla meydana çıkardığı bir eseri didik didik eder.

Bir genç; kıymeti ve şöhreti diyârlardan diyârlara geçmiş, hududlardan hududlara aşmış bir Garb eserini senelerce göz nuru dökme dökme Türkçe'ye çeviriyor. Memleketin tiyatro nâmına varı yoğun demek olan onbeş yirmi kişilik bir zümre bu eseri hâf-talarca şehrin en güzel(!) tiyatrosunun küf kokulu, rutubetli, gün ışığı ve havası girmeyen sahnesinde bir maden amelesi gibi, her cümlesinde, her kelimesinde çalışa çalışa tekrar ediyor-lar, kelimelere göre renkler, çizgilere göre vaziyetler, hareketle-re göre ziyâlar, cümlelere göre elbiseler, satırlara göre dekorlar yapılıyor, bizden gayri herhangi bir memleketde olsa münevver matbuât tarafından san'at inkılâbı diye yaygara koparılacak, memleketin umûmî san'at anlayışını harice yüksek gösterecek yeni bir tarz ortaya konuyor. (Tümce düşük E.S.) Sonra bütün bunlar; tiyatroya ait bütün görgüleri Haleb Çarşısı'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda öteye uzamayan, bütün bilgileri Bataille ile Bernstein'ın bacakları arasına sıkışanlar tarafından taarruza uğrar, bir satırını tercüme değil hatta anlamadıkları, hatta üstün esre ile bile okuyamadıkları bir eser : "Ne fenâ eser, ne kötü tercüme, ne berbat temsil, ne gülünç dekor!" derler de dünyayı kendilerine güldürürler! Yalnız tercümeye, temsile, dekora itiraz etseler memnun olurduk, hiç olmazsa bizden bir yıldızlının, kıymetini, cihâna tasdik etdirmiş bir eser münâsebetiyle mürekkebe cehli mihenge vurulmamış, tenekesi sırtıtmamış olur-du.

Fakat efendiler, göz nuru, el emeği, kalb titremesi bahâsına yüzlerce kişi tarafından yüzlerce günde meydana konan bu eserler sizin beyniniz için musil değildir.

Bu memleketde san'atkâr zengin olmaz ki müntesibleri pa-raya harîs olsunlar, bu memleketde şöhret dört duvarı geçmez ki nâma harîs olsunlar, burada san'atla uğraşanlar heyecân duyan ve her nefesde göğüslerindeki mukaddes ateşin alevini körükleyen idealistlerdir. Bu biçâreler san'at zevki herşeyden ve her yerden geri bir toprak üstünde parasız ve şöhretsiz çalışa çalışa öleceklerdir, tâ ki bu gübrelerden bir san'atkâr çıkıp

hududları aşîncaya kadar!

Nasıl bûlbûlün fenâ tüyleri, tâvûs kuşunun çirkin ayakları, kızıl gülün dikenleri, arslanın pis kokuları varsa her san'at eserinin bir kusuru olduğunu da biz biliyoruz. Binaenaleyh san'atla uğraşanlar ne alkış, ne takdîr istiyorlar. Yalnız görmemiş ve bilmemiş bir takım adamların bilir ve anlar görünmesini istemiyorlar. Halkla san'atkâr arasında bâzer-gân, dellâl vazifesini gören muhtekîr tufeylilerin ortadan kalkmasını istiyorlar, bir kelime ile gül bahçesini lahana tarlası zannedip girenleri kösteklemek istiyorlar.

(**Vakit**, 12 Teşrîn-i Sânî - Kasım - 1928)

"KÖR PİYESİ"

Türk sahnesinde, **İşsizler, Üç Kişi Arasında, Fevkalasriler** gibi ve daima telif olarak bir kaç kıymetli eser vermiş olan Vedat Nedim Bey, **Kör'ü** büyük bir itina ve san'atkârâne bir titizlikle yazarken, mevzuu ve vak'anın tarz-ı cereyanını bana lütfen anlatmıştı. Ve, itiraf edeceğim ki, piyesin son ve kat'i şeklini - ne heyecanlı ve güzel bir okuyuşla - bana okuduğu zaman, eski tertibini daha kuvvetli ve tabii bulduğumu söylemiştim. O zaman zevce bir melek değil, fakat kocasıyla çocuklarını yaşatabilmek için namusunu satmış bir zavallı kadındı. Bu suretle de, şimdi adeta melodram haline çevrilen Amca daha az fena, **KÖR'ün** intiharı âdeta zarurî oluyor ve zevc semavî bir mahlûk olmaktan çıkınca piyes doğrudan doğruya hayata girerek, dedikodu aleyhine bir şedîtt ittihâm-nâme mahiyetini almıyordu.

Fakat evvelemirde vak'ayı hulâsa edelim. Zaten de hulâsa edilecek şeyler pek az, ve eşhası vak'a ise dört kişiden ibarettir : **Kör, Zevcesi, Körün Amcası, Salih Bey** isminde zengin bir de komşu.

İlk perdede **Kör'ü** aylardan beri gözlerini kaybetmiş buluyoruz. Sayfiyeye gelmişler, iki çocukları varmış ve hava tabdiline bilhassa onlar muhtaçmışlar. **Kör, bir âlimmiş, ve kaza neticesinde gözlerini kaybedince, kendisine 80 lira maaş bağlanmış, zevcesinin de 50 lira getiren bir irâdı varmış; bununla yaşıyorlar. Halbuki irât çoktan yanmıştır ve kadın, hizmetçiyle beraber beşe baliğ olan aileyi aylardan beri evin eşyasını satarak geçindirmektedir. Salih bey isminde bir zengin komşu, insaniyet nâmına her ay genç kadına yardım teklif ediyor; diğer taraftan da gelip körü kırlarda gezmeğe çıkaran Amca, hakikî vaziyeti maliyelerinden **Kör'ü** önümüzde haberdâr etmişti. O seyrandan Amcasız avdet edince - Amca niçin kör yeğenini sokak kapısında bıraktı? - **Kör** evine yalnız gelince, Salih Bey evde, odadadır; fakat kadın onun yardımını içinden kabul ettiği için, huzurunu, ta yanına yaklaşan kocasından gizler.**

İkinci perde başlamadan evvel, Salih Bey genç kadına bir ilân-ı aşk mektubu göndermiş ve neticelerini alelhesap dudakla-

riyle toplamak için de işte gelmiştir. Kimsenin sıkıntıda olan bir aileye muntazaman ve bol bol yardım etmeyeceğini iki çocuk anası olduğu halde bilmeyecek kadar masum ve cahil kalan bu kadın, Salih Bey'le acı bir münakaşa içinde iken, Körle Amca avdet ederler. Çünkü daha evvel Amca gelmiş, yeğenini kendi evde olmadan da Salih Bey'in eve devamını ve herkesin karısını namussuzlukla ittihâm ettiğini anlatmıştı. Körle beraber gezmeğe çıkmaları bir tedbir idi. Ve eve dönünce, Salih Bey'in huzurunu Amca derhal haber verir, Kör, son ve en kıymetli saadetinin enkazı karşısında çılgına dönüp herkesi, kör değneği ile kovar.

Üçüncü perdede, Amca yeğenini tatlike icbâr etmektedir, o da bu fikri kabul ederek karısını son müdafaası için çağırır. Ve şüpheleri - kadın ilk perdede Salih Bey'e kıskançlığından adeta şikayet ettiği halde - ilk sözleriyle derhal ölür. Hatta kadın. "- Ben eğer seni ve çocukları geçindirmek için kendimi satmak icâb etseydi bunu da tereddüdsüz yapardım!" diye bağırınca, bu felsefeyi de itirazsız kabul ederek onu bağrında sıkar. Sonra Amcası içeri tekrar girince, öfkesiz ve hicâbsız uzattığı koluna girip bahçeye çıkar, ve bir saniye geçince bir kurşun sesi haber verir ki, Kör intihar etmiş, bu haliyle karısının üzerinde elîm bir yük olmamak ve belki de onun felsefesini tatbike girişeceği günleri idrâk etmemek için kendini vurmuştur.

Pol Herviyö'nün (Paul Hervieux) sırf dedikoduların müdhiş neticelerini gösteren **Les Paroles Restent (Sözler Kalırlar)** piyesine çok yaklaşan bu oyunun, tekrar edeceğim ki ilk şekli daha kuvvetli olurdu. Ve sonra da fazla kısa bulduğumu gizlemeyeceğim **Darülbedayi'i**, Ömer Seyfettin merhumun (**Mahçupluk İmtihanı**) isminde ve kalın kahkahalarla güldüren bir piyesini de beraber oynamağa mecbûr bırakan bu kısalık yüzünden, eşhâsı vak'ayı kâfi derecede tanımıyor ve onları daha iyi tanımak için başka hiç kimsenin şehâdetine de müracaat edemiyoruz. Ve bu kısa perdeler içinde eşhâs âdetâ birer fikir ve felsefenin tebliğ âleti oluyorlar.

Tarz'ı temsilden bahse girmeden evvel, temsil esnasında gözüme çarpan iki üç küçük noktayı işaret edeceğim:

Kör, ilk perdenin birinci meclisinde, iki aydır aylık almadığı için dadının gitmek istediğini çocuklardan öğrendiğini söylüyor. Çocuklar böyle boşboğaz olunca, ev eşyasından hergün

birşeyin satılığa çıktığını nasıl olmuş da babalarına haber vermemişler?

İlk perdede Salih Bey'in muavenet lafı üzerine, "Bu uluvv-cenâp" altında hemen "ezilerek" kadın bütün vaziyetlerini derhal anlatıyor. Piyes daha uzun olsaydı, bu anlatışı daha tabii gösteren sebebler zuhûr edebilirdi.

Varidât, Kör'ün sandığı gibi mahiyye 130 lira olsa bile, bu para ile beş nüfusluk bir ailenin sayfiyyelere gidemeyeceğini, hayat pahalılığını, kör ne çabuk unutmuş.

İlk perdede amca evin yandığını haber vermişti. İkinci perdede Kör, amcasına "ev sigortalı imiş" diye haber veriyor. Nereden öğrenmiş ve kim bu haberi ona vermiş? Zevce ile ilk ve ikinci perdeler arasında bu hususta birşey konuştuklarını da bilmiyoruz.

Çok fena renklerle âdeta garazkârane tersîm edilen Amca zenginleşmiş, Kör'ün zevcesi öyle söylüyor, ve "bize yardım etmeğe yanaşmadı" diye anlatıyor. Biz bunu da kulağımızla duymak isterdik. Hem sabık bir softa olan Amca evli mi bekâr mı, işi gücü var mı, alehusus nerede oturuyor ki İstanbul'un herhangi bir sayfiyyesindeki bir eve her an damlıyor ve hiçbir defasında vapurla mı geldiği ve şömendiferle mi döneceği hakkında hiç söz geçmiyor! İstanbul ve sayfiyyeleri her tarafına on dakikada gidilir küçücük bir yer olmadığı için, Amca'nın nerede oturduğunu bilmemiz münasipti. Ve Amca sırf dedikodu için uzak yerlerden yol paralarına kıyıp geliyorsa, bu siması için pek kuvvetli bir çizgi olurdu.

Temsile gelince: Ertuğrul Muhsin'in herhangi bir Garp tiyatrosunda ağır ve mühim bir rol oynayacak kabiliyette bulunduğu tereddüt edenler, onu bu oyunda görmedirler. Harikûlade bir dikkat ve itina ile bir körün her halini yaşıtıyordu. Ve heykeli vücudunun kudretiyle kapalı gözleri, o daha ağzını açmadan belki göz yaşartan bir elîm tezattı. Neyire Neyir Hanım, Zevce rolünde onunla arkadaşlığa cidden layıktı. İlk perdede Salih Bey'e derhal açılması fena bir tesir yaptıysa, bu onun kabahati değildir. **Mütehakkim** isimli bir piyesteki zaferini hâlâ hatırladığım arkadaşım Gâlip, Amca rolünü oynuyordu. Müellif insanları dedikodudan iğrendirmek için bu Amca'yı o kadar sevimsiz ve adeta melodramatik bir hain kıyafetine koymuş olmakla beraber Galip Bey hakiki bir insan yaşatmağa

muvaffak oldu. Salih Bey'in zaten silik olan rolünde, Emin Belig Bey alelâdeydi. İkinci perdede Kör'le Amca'sının avdetlerinde daha zaif oynadı.

Şunu da ilâve edeceğim ki, Kör şimdiki kısa ve bütün suçları Amca'nın sırtına yüklenmiş şekilde halk üzerinde daha fazla müessir oluyor. Benim seyrettiğim gece, diyebilirim ki müteheyyiç olmamış ve gözleri nemlenmemiş kimse yoktu. Ve eğer bir piyeste herşeyden evvel bir faide-yi içtimâiyye arıyorsak, ruhları ve kalpleri temizlemek için edeceği hizmet itibariyle Kör'ün eski biçimini bozmakla Vedat Nedim Bey pek isâbet etmiştir. Yeşilin hesapsız farkını hiçbir rengi müebbeden mesdud gözlerinin bir daha göremeyeceği Kör'e söyletirken ise her şairi kışkındıracak kadar güzel yazmıştı.

Türk sahnesinin kendisinden pek çok eser beklediği bu çok değerli gencin, bir Türk kaleminden çıkmış eserleri Garp sahnelerinde oynattırmak zaferini de idrâk etmesini dua ediyorum.

(Hayat, 13 Kanûn-ı evvel - Aralık - 1928, sayı 107)

SAĞNAK

Yakup Kadri Bey edebiyatımızın bahtiyar bir şöhetidir; Türk edebiyatına en güzel nesri o verdi ve Avrupaî Türk romanının en güzel eserleri bu imzayı taşıyor. Başî zafer ve şeref tacile süslü sanatkâr, bu iki sahada muvaffiyyet isimli sermest, ceri, cüretkâr, seyyâl ve dehşet-nâk kudreti arzusuna ramettikten sonra her temas ettiği sazın bağrından bin sihirli terennüm koparan parmaklarını bu sefer yeni bir yolda, yeni bir hava içinde ve yeni bir ziyaya karşı, yeni bir rebâbın tellerine dokundurdu.

Darûlbedayi'de bu hafta temsil edilmekte olan Sağanak isimli 4 perdelik piyesin matbuata verilen umumi provasına giderken içimde ümit, bir yavru kuş gibi halecanla kanat çırpıyordu.

Yakup Kadri'nin bir piyes yazması evvelâ bir telif piyes yazılmış olması, sonra da bu piyesi Yakup Kadri'nin yazmış olması itibariyle mühim bir edebiyat hadisesidir.

Heyecanım menbainı buradan alıyordu.

Piyes eski terbiye içinde yetişmiş bir kazasker mütekaidinin evinde ruh perişanlığını gösterir. Bu evde yıllarca hüküm süren Asyaî zihniyet köhneleşip çökmeye evin içinde genç ve münevver bir nesil yetişmeye başlamış olmakla beraber o döküntüler, hâlâ burada bir iltica köşesi bulabilmektedir.

Baba, ihtiyar kazasker, inkılaptan, yenilikten, yeni fikrin galbesinden memnun değildir; fakat bu bir mesdut tekkeyi andıran evinin uzletine çekilmiş, menfi ve mutekif bir ruhtur; hoşnutsuzluğunu fiil halinde ifade edebilmesi mümkün değildir. Eserin en canlı tiplerinden biri budur ve Emin Belig Bey bu rolü muvafakiyyetle temsil etmiştir.

Kazaskerin yaşlı bir oğlu vardır ki düşüncesi babasınınkinden farklı değildir, fakat yaşı mecnunâne hayallere düşmesine müsaittir, bir irtica hareketi hazırlamakla meşguldür. İ. Galip bu rolde, Avrupalılıktan tamamen kurtulamamakla beraber, iyi idi.

Kazaskerin bir de genç oğlu vardır. Genç, uyanık, inkılâbî felsefesiyle birlikte anlamış bir adam. Hüseyin Kemal Bey iyi ezberlemiş olduğu rolünü muvaffakiyyetle inşat etti.

Evin içinde genç oğlunu herşeyden çok seven bir anne ve genç inkılâpçıya hayran, inkılabın sembolü ve manevî kurbanı halinde bir genç kadın vardır : Mürteci büyük kardeşin karısı.

Anneyi Şaziye Hanım birinci plâna alacak kadar güzel ve canlı oynadı. Eserin en mühim olması lazım gelen rollerinden

biri yanlış bir izdivacı kurban olmuş mazlum genç kadın idi.

Müellif, bu tipi ibham içinde bırakmıştı, silik yerleri vardı, üstelik bir çok hitabeler irat edilmek gibi tiyatro için tehlikeli bir vazife bu role yükletilmişti. N. Neyyir Hanım bu fena şerait içinde bu rolü kurtarmak için teküllümüne, oturup kalkışına fazla şiir katmak lüzumunu duymuştu. Fakat maalesef bu şiirli görünmek cehti Neyyire Hanım'ın aleyhine oluyor, tasannu hissi vermek tehlikesi mevcut olan yerlerde sade ve tabii olmak, daha teminatlı hareket etmek demektir.

Yakup Kadri Bey bu sayılan eşhası o meş'um çatı altında aynı fikir ve emellerin timsali halinde birleştirmiş, bu suretle inkılâbın yüksek karakterini ifade eden güzel edebiyat sayfelerinin sahneden inşâdına bir vesile hazırlamıştır.

Bu karakter şudur : İnkılâbı yapan nesil alevler içinden geçip temizlenmiş, ruh istifasına uğramış, ortaya yüksek bir eser koymuştur. Fakat buna rağmen bedbahttır, onun alnına hiç kimse bir çelenk koymıyacaktır, onun nasibi fazilet ve feragattir.

Bu müşahede isabetlidir ve bu fikir çok güzel bir edebiyat lisanile söylenilmiştir.

Sağanak okunmak için yazılmış bir eser olsa idi edebiyat kıymetli bir kitap kazanmış olacaktı. Sağanak oynanmak için yazılmış olduğuna göre aynı hükmü vermek maalesef kabil olmamaktadır. Zira tiyatro, doğru fikir ve güzel sözle beraber ve bunlardan ziyade teknik mükemmelliyetine ihtiyaç gösteriyor.

Tiyatro tekniği ise roman tekniğinden büsbütün başka bir şeydir.

Yakup Kadri Bey yüksek, güzel, renkli bir üslubun sahibidir. Tiyatro eseri ise kat'i surette üsluptan azade olmak vaziyetindedir. Burada sanatkâr olan muharrir değil, fakat sizin ve benim gibi insan olan tiyatro eşhası hakikî ve sade bir dille konuşacaktır.

Yakup Kadri Bey, eserin birinci perdesinde bu noktaya itina etmiş, üslupkâr Yakup Kadri'nin tesirinden kurtulmaya çalışmış, muvaffak olmuştur. Fakat diğer perdelerde bu muvaffakiyyet devam edememekte ve nesirlerde lezzetle okuduğumuz üslup galebe etmektedir. Bu galebe tiyatronun ve eserin aleyhindedir.

(**Vakit**, 13 Şubat 1929)

ONİKİNCİ GECE

Müfekkirelerin, âsâp ve ihtisarâtın üstüne semavî bir raşe halinde inmiş olan Şekspir, insanlığın çarpan kalbi, düşünen ve duyan dimağı tarafından üçyüz senedir aynı kuvveti muhafaza eden bir hayranlık ve minnettarlıklar te'lih ediyor.

Bu cihanşümül takdir ve tahsine hak vermemek kabil değildir; zira insanlığı uluhiyete yaklaştırmakta olan kitap abidesine konulan taşlar arasında Şekspir'e ait olanlar en kıymetlileridir.

Beynelmilel san'at aleminde ayrıca bir Şekspir ilmi vücuda gelmesine sebep olan bu büyük adamın OTELLO isimli şahikası bundan bir kaç sene evvel, HAMLET de evvelki sene Türk tiyatrosu seyircisine takdim edilmişti. ONİKİNCİ GECE isimli komedisi de evvelki akşamdan beri Darülbedayi sahnesinde temsil ediliyor.

Şekspir komedisi gradosu yüksek bir içkiye benzer, verdiği lezzet haşin ve başdöndürücüdür, düşündürerek güldürür. ONİKİNCİ GECE böyle bir eserdir.

Vak'a yok denilecek derecede basittir. Piyes, esasen muayyen bir vak'ayı göstermek için yazılmamıştır, bir fantezidir ki tıynetlerimize giydirdiğimiz rengarenk maskeleri keskin, fakat geçici, küçük neşter darbeleriyle parçalayıp altındaki gülünç cifeyi göstererek temaşageri eğlendirmeyi hedef kılmıştır.

Gizlenilmesi medeni muaşarat icabı olan bir çok hakikatleri yüzümüze vuran soytarı, sarhoş ve tufeyli Tubi amca, budala sir Andre, müteazzım Malvolyo, güzel ve nekkâr Mari o seciyelerdir ki muharririn kendilerine can verdiği zamandan beri geçen üç asıra rağmen hâlâ ayakta ve hatta aramızdadırlar. Bu karikatürler bizi eğlendiriyorlar. Kontes Olivya'nın genç Viyola'ya Dük Orsino'nun Kontes Olivya'ya aşkları ise yolunu şaşırmış ruh sar'alarıdır, genç ve güzel Viyola'nın Dük Orsino'ya karşı duyduğu büyük meyelân ve rabita başlı başına bir şiirdir. Bu üç muaşaka bize lezzet veriyor ve nihayet bu kördüğümün çözülmesi hoşumuza gidiyor.

Şekspir'in eşhası tayflerdir ki Şekspir diliyle konuşurlar, bu

mükaleme yalnız başına bir haz ve dimağ eğlencesinin hazinesidir.

O kadar zarif, bedii, tiraşide ve musaffadır ve Şekspir komedisi demek başka hiç bir şey olmasa sade bu mükaleme demektir.

X X X

Nasıl oynandı? İtiraf etmek lazımdır ki tiyatroya girerken ümitli değildim ve içim korku ile doluydu. Tiyatrodan çıktıktan sonra bu ümitsizlik yerini tam bir itminân ve inşiraha terketmedi, fakat o korkudan da eser kalmadı. Sıkıldıklarını söyleyenler vardı, fevkalâde beğendiklerini söyleyenler oldu. Ben bu iki mütalaaya da iştirak edemiyorum.

Ayrı ayrı SEZARYO-VİYOLA rolünde Bedia, Mari rolünde Şaziye hanımlar mükemmel, Kontes Olivya rolünde Neyire Neyyir hanım hasta ve yorgun gözükmesine rağmen iyi, Tubi amca rolünde Behzat, sir Andre rolünde Vasfi Rıza beyler muvaffakiyyetli, soytarı rolünde İ. Galib Bey, oldukça iyi, vekilharç Malvolyo rolünde M. Kemal Bey harikulade ve sanatkarane idi, temsil umumiyet itibarile de muvazenesiz ve ahenksiz değildi, fakat ne olsa Şekspir'in eseri daha ziyade yükseklik, kemal ve tekâmül istiyor.

Hele son sahne pek hareketsiz ve cansız oynandı. Bu ilk iradede temsil henüz pişmemişti. Fakat mademki halka gösterilebiliyor, hazırlığın tam ve mükemmel olduğuna kanaat getirilmiş olması lâzımdır. Böyle değildi ve daha çalışmağa ihtiyaç olduğu görülüyordu.

(Vakit, 7 Mart 1929)

İHTİSAS İŞİ

1

Deri, mezbahadan çıkar, fakat kundura orada yapılmaz, Kumaş, fabrikada dokunur, fakat elbise orada dikilmez, orman mütehasısı ağacı yetiştirir fakat mobilya yapmaz, mâden ameleşi gümüşü topraktan çıkarır, fakat savatçılıktan anlamaz, balıkçı levreği tutar, fakat mayonezi beceremez, hele her kalem tutan, her yazı yazan tiyatrodan, piyesten hiç anlamaz. Bu bir ihtisas işidir.

2

Bu bir, meslektir, bu bir san'at işidir, bu güzel san'atlar içinde en güç şubelerden biridir, derin tettebbu ister. Tiyatro, başlı başına bir hayat vakfedilse bile, ciltlerle kitaplar okunsa bile, diyar diyar tiyatrolar gezilse bile, gene ucu bucağı bulunmıyan bir san'at şubesidir. Böyleyken, hiç bir meslekte dikiş tutturamıyanlar, bir takım sütun karalamacıları, bu sahayı serbest bulmuşlar, çala kalem yürüyorlar. Onlara artık höst demek lazım.

Höst... diyorum. Artık o çomaksız oynadığınız sahanın etrafını ilmin, sanatın dikenli telile ördük, artık içeriye başı boş girmek yasak. Yalnız san'at bilgisi bilgimizden, san'at, görgüsü görgümüzden, san'at sevgisi sevgimizden fazla olanlara kapımız ve kalbimiz ardına kadar açık!

3

Fakat sakın araya eskisi gibi türediler girmeye kalkmasın. Burası yirmi senemizi yıprattığımız, her türlü yokluk içinde göz nurumuzu, alın terimizi döktüğümüz, ömrümüzü törpülediğimiz bir meydandır, burada tufeylilerin, yaygaracıların yeri yok! Tiyatromuzun sahnesi, san'atkarların, salonu halkındır, ikisi arasındaki bezirganların, yazı komisyoncularının, ipini pazara çıkaracağız!...

4

San'at muhibbi olmak bir meziyettir ve biz, bize hitap ederken san'at düşüncesinden başka kaygusu olmayanlara taparız. Onların en acı ihtarlarını, iyiliğimizi isteyen bir hâminin samimi nasihatları gibi derhal yerine getirmeye çalışırız, çünkü san'atın

ilerlemesi bizim ilerlememiz, memleket irfanının adımı demektir. Biz, kendilerini, kanatlarını yakmaya mahkûm eden pervaneler gibi, hayatımızı seve seve, san'at sevgisi için sahnenin ateşi, san'atın alevi üstünde kurban vermiş kimseleriz. San'atla sahnenin yükselmesi herkesten evvel bizim istediğimizdir ve biz bunun tahakkuku için yapabildiğimiz kadarını yapıyoruz. Yazılarının arkasında gizli düşünce taşımadan bize yardım etmek isteyenlere bilgisiyle, görgüsüyle yardıma gelenlere teşekkür eder, ölünceye kadar minnetlerini taşıyoruz.

5

Fakat dillerinde yalan, yüzlerinde maske arkalarında şahsî menfaat kasasının maymuncuğile kapımıza yaklaşmak isteyenlerin vay haline... Öylelerin bileklerinden kısıkvrak yakalamak, dillerindeki riyayı, yüzlerindeki maskeyi ellerindeki her kapıya uydurmak istedikleri anahtarı teşhir etmek borcumuz. Bunu bize, mukaddes kitabımız olan, san'at sevgisi emrediyor, bunu bize yıkıcılıktan ziyade yapıcılığa muhtaç olan toprağımız emrediyor ve biz bunu yapmayı ahdettik. Veyl sahte bilgiçlere, san'at türedilerine!!...

(**Darülbedayi**, 1 Mart 1930)

1930-1940

1930-1940 ARASI ELEŞTİRİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Özdemir NUTKU

Eleştiri her çağda tiyatronun aynası olmuştur. Zamanın o acımasız değerlendirmesi içinde yanlış, kötü, kasıtlı yazılmış yazılar o günün fısıltıları içinde kaybolmuş ve yalnızca gazete ve dergilerin sararmış yaprakları arasında küflenip gitmiştir. Ama çağı ve tiyatroyu anlatan, doğrudürüst, bilgi ve fantaziyle yüklü yazılar bir dönemin tiyatrosu üzerine fikir vermeye yetmiştir. Tiyatronun gelişim tarihi de, işte bu yazılarla yücelmiş ve sonrakı kuşaklara ışık tutmuştur.

Darülbedayi'nin kuruluşundan 1927'ye kadar kendini toparlıyamaması, yine o tarihe kadar belli bir tutum ve disiplinden yoksun oluşu, eleştiri alanına da yansımış, kulaktan dolma bilgiyle yazılan, başıboş bir tiyatro eleştirmenliğine yol açmıştır. Gerçi 1918'den 1920 yılının ortalarına kadar yayımlanan **Temaşa** Dergisi, Reşat Nuri, Muhsin Ertuğrul, Mehmet Rauf, Kemal Emin, Müfit Ratip, İ. Galip imzalarıyla önemli yazılar yayımlamıştır. Yirmili yılların ilk yarısında, Nurullah Ataç - öznel de olsa- ilk ateşli yazılarıyla beğenisi olan genç bir eleştirmen olarak kendini tanıtmaya başlamıştır. Ancak sayılabilecek daha birkaç ad dışında, tiyatro eleştirisi, hemen hemen otuzlu yılların ortalarına kadar pek bir varlık gösterememiştir. Bir ara, kalemi her eline alan tiyatro eleştirisi yazabileceği saplantısına girmiş ve böylece bugünün mizah dergilerine konu olabilecek yazılar ortaya çıkmıştır.

Otuzlu yılların başından kırklı yıllara kadar uzanan süreç içinde, yazılan eleştiri ve makalelerin büyük bir kısmı tiyatroyu tanıtmaya ayrılmıştır. Yirmili yılların sonunda, Shakespeare, Schiller, Goethe, Pirandello, Crommelynck gibi dünya yazınına mal olmuş yazarları, oyun yazarı saymayan ve bunların ülkemizde oynanmalarını gereksiz bulan anlayış ortadan

kalkmış, bu yazarların başyapıtlarının oynanması eleştirmenler tarafından vargüçleriyle desteklenmiştir. Yazarlar üzerinde etraflı çözümlemeler yapma çabasına girilmiş, bu arada önde gelen sanatçıların kamuoyuna tanıtılması gündeme gelmiştir. Yine otuzlu yıllarda, günlük gazetelerin tümü tiyatro eleştirilerine yer ayırmıştır.

Ne ki bütün bu olumlu gelişmelerin yanısıra, bir kısım duygusal ve kişisel yazılar da, büyük polemiklere yol açmıştır. Bu dönemdeki polemik yazılar çeşitli açılardan bilgisizlikleri ve yetersizlikleri de içerir. Bu eleştirmenlere kızan Sadri Ertem **Vakit** gazetesinde bu konuda şunları yazmıştır:

"(...) Aman yarabbi bizde ne kadar da tiyatro üstadı varmış (...) Bu tenkitler, tenkitten ziyade hücum edilen şahıs ve müesseseyi mimli ve mazlum gösteriyor. Bunun tabii bir neticesi vardır. Bu netice şudur eserlerin artık hakikaten pot olan yerlerini tenkit etmek imkanı kalmaz. bu usulsüzlük meselesidir ki müte-madiyen münekkidi bir 'kalem eşkiyası' haline koymuştur. (...) Çünkü bir defa akıllı bir tarafa bırakıyor, hisleri arzuları neye meylederse ona göre bir karar veriyor. Onun için hırslarının esiri oluyor. Kimi vaktile bu müessesenin başında bulunmuştur. (...) Beyefendi yerini bırakır bırakmaz orası mahvolmuş, bitmiş, acınacak bir hale girmiştir"1.

Aynı yazar, on yıl sonra şunları belirtir

"(...) Şehir tiyatrosu kültür noksanlığı ortasında bir seviye adasıdır. (...) Muhsin denen insan bütün cemiyetimiz içinde bir piyesin hataları olsun muvaffakiyetleri ile sevillecek veya batırılacak bir şahsiyetçik değildir. O, bizim kurulmakta olan tiyatromuzun tek denilebilecek kurucularından biridir. (...) İdeal bir alem tasavvur ederken fedakar, hayatını mesleğine hasretmiş insanları takdirden kendimi alamıyorum. Muhsin ve arkadaşlarını takdir ederken Rönesans kültürünü, devam vazifesini görecektir seviyeli, Avrupalı Türk sahnesini de hasretle anmaktan kendimi alamam"2.

Tiyatromuzun gelişmesi sürecinde sayısız tartışma³ vardır. Ancak 1930 ile 1940 yılları arasındaki tartışmalar nicelik yönünden çok nitelik açısından düşüktür. Yarım yüzyıl sonra, bunlara uzaklaşarak baktığımızda o zaman basında çıkan yazıların o dönemde tiyatronun gelişmesine pek fazla yardımcı olmadığı görülüyor. Gerçi o dönemde, az da olsa tiyatroya itici

güç kazandıracak yazılar vardı. Bu eleştiriler arasında en yararlı olanlar seyircinin beğenisini geliştirmek için yazılanlardı. O dönemin bazı eleştirmenleri doğru bilgi aktarımları ile seyircinin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Ama bunlar da bir sürü yarım yamalak eleştiri arasında kaynayıp gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Buraya aldığımız örnekler o dönemin bellibaşlı sekiz dokuz eleştirmeninin yazılarını kapsıyor. Eleştirmenlerin en iyi yazıları bunlardı gibi de bir iddiamız yok. Öncelik verdiğimiz düşünce, 1930-1940 yılları arasındaki dönemin tiyatro eleştirisine ışık tutmaktır.

1. Sadri Ertem, "Usulü Müzakereye Dair Söz İstiyorum," **Vakit** gazetesinden aktarma, **Darülbedayl**, 1 Mart 1930, s. 16.

2. Sadri Ertem, "Tiyatro Bahsi Etrafında", **Vakit**, 16 Kasım 1940.

3 Bkz. Özdemir Nutku, **Darülbedayl'ın Eİll Yılı**, Ankara Üniversitesi Yay. 1969, ss. 178-206.

TOPAZ

Çok şükür.... Darülbedayi yeni mevsim temsillerine başlarken hem kendi artistlerinin oynayabileceği, hem de halkın zevkle seyredebileceği oyunlardan birini intihap etti.

Çünkü Marsel Panyol'un Topaz'ı ecnebi memleketlerde de Fransa'daki kadar, belki ondan daha fazla bir muvaffakiyet kazanmıştır.

Topaz öyle bir piyestir ki aşağı yukarı harpten sonra her memlekette birbirinden farksız bütün tipleri sinesinde toplamıştır.

Onun için beynelmineldir. Nereye gitse hüsnü kabul görmemesi ve artistlerin onu kolaylıkla oynamaması imkanı yoktur. Hergün etraflarında yüzlerce binlerce Topaz'daki şahsiyetlerden gördükleri için aktörler o tiplere çarçabuk temessül edebilirler, temaşakerler de sahnede hayattaki tanıdıklarına tesadüf ettiklerinden dolayı memnun olurlar.

Topaz, Marsel Panyol'un üçüncü eseridir. Birincisini Paul Nunuva ile beraber yazmıştı. Sonra ayrıldı. Başlıbaşına çalıştı, "Caz"ı vücuda getirdi. Fakat bu "Topaz" gibi mükemmel eser olmadığı için muayyen devrini yapıp geçti.

Halbuki "Topaz" iki seneye yakın oynandı. Dördüncü eseri "Mariyüs" hala oynanıyor.

Topaz hususi bir mektepte zavallı bir muallimdir. Asrın zihniyeti hilafına namusa, doğruluğa inanır ve böyle çalışıp hayatta muvaffak olmak ister. Bu arada bir de aşkı vardır. Mektep müdürünün kızını sever.

Fakat mürai ve menfaatçi müdür Mr. Müş kızını vermek şöyle dursun; talebelerden birinin notunu değiştirmek istemediği için onu kapı dışarı eder. Biçare şimdi aç ve işsiz. Ne yapacak? Çocuklarına Bereket versin hususi dersler verdiği bazı aileler var. Matmazel Süzi de ders verdiği çocuklardan birinin teyzesidir. Topaz'ın içi onu her gördüğünde ümitsiz bir iştiha ile kabarıp. Heyhat yetişebilmesi mümkün mü?

Topaz'ın masum bir melek tahayyül ettiği Süzi, Kastel Bena isminde Bir adamla yaşıyor. Bu adam belediye meclisinde aza olmasından istifade ederek, başkalarının ismi arkasına gizlene-

rek hilleli, dalavereli ticaret yapıyor. Son süpürge makinaları mukavelesini imzalatmak istediği adam çok para istiyor. Acaba Topaz bunun yerine konamaz mı? Süzi ile Kastel Bena çocuğa ders vermekte olan Topaz'ı çağırıyorlar.

Süzi'ye karşı - aşkı değil- tükenmez arzusu ve ihtirası ile birlikte yoksulluk onu bu işi kabule sevk ediyor. Evvela işin içyüzünü bilmeyerek çalışmaya başlıyor. Sonra tesadüfen hakikatı öğreniyor. Birinci devre... Vicdan azabı...Nefsile mücadele... İkinci devre... korku ve heyecan... Üçüncü devre artık Kastel Bena'nın gösterdiği yola tamamiyle tetabuk.

Namus, hakikat; bunlar birer manasız lafiz. Yegane mabut para... Kadın, eğlence, konfor...

Hatta bu değişiklik o kadar ileri gidiyor ki Kastel Bena'yı koyup işin başına kendi geçiyor. Ve para kimdeyse onunla yaşayan metresi Süzi'ye de sahip oluyor.

Son perde Topaz'ı tekrar hakikate ve doğruluğa sevk için gelen Tamizli'nin de dünyayı kaplamış olan sari hastalığa tutulması, paranın sihir ve füsununa kapılmasıyla kapanıyor.

Yani Marsel Panyol şunu demek istiyor Fransız münakkitleri Topaz'daki bu kanı da baştan çıkarıyor ve çıkaracaktır. Fransız münakkitleri Topaz'daki bu tahavvülü biraz fazla çabuk buluyorlar. Halbuki bizce ağırdır bile! çünkü yirmi senedir memleketimizde bundan daha seri değişen ne Topazlar gördük.

Tercüme fena yapılmamış. Yalnız H. Rasim ve İ. Galip Beyler'den biri zahmet edip piyesi bir daha baştan aşağı gözden geçirip, dört beş yerindeki Manakyanvari "Teyzesinin nezdinde" ve buna mümasil tabirleri değiştirseler o zaman hiç kusur kalmamış olur.

Temsil umumiyet itibariyle iyidir. Behzat Bey ve Bedia Hanım çok tabii idiler.

Galip Bey'le, Vasfi Rıza Bey her vakitki gibi biraz mübalağaya kaçtılar. Zamanlı zamansız gülüşler tabii rejisörün hatası... Bir de Galip Bey son perdede muvaffak olmuş bir iş adamı tavrından ziyade Pomadalı bir mirasyedi hali takındı. Bunu da tashih ederse hiç şüphesiz Panyol'un göstermek istediği şahsiyeti daha iyi temsil etmiş olur.

(Cumhuriyet, 3 Ekim 1930)

BİZDE MÜELLİF NİÇİN AZ?

Tiyatroyu sevenler bu sūali bir çok defalar kendi kendilerine veya başkalarına sormuşlardır. Bir mecliste tiyatro üzerinde konuşulduğu zaman bu mes'elenin mevzuu bahsolmaması imkânsızdır. Bizde niçin müellif az? Bazı bedbinler ileri giderek bizde tiyatro müellifinin mevcut olmadığını iddia ediyorlar. Pek nadir olmasına rağmen yüzümüzü ağartacak telif piyeslerimiz yok değil. Mevcut olan bir şeyi inkâr etmek ne derece kadirşinaslıktır bilinemez. Yalnız muhakkak olan bir şey varsa o da eser veren müellif adedinin üçü, dördü geçmemesidir. Bittabi bu, herkesin içini derin bir teessürle burkan bir şeydir. Memlekete tiyatro kültürü kök saldığı gün muhakkak ki müellifler fazlalaşacaktır. Yeni tiyatrolar açıldıkça telif eserler artacaktır. Kemiyet itibariyle fazlalığın bir şey ifade etmemesine rağmen tiyatromuzun inkişafı yolunda bu gibi adet fazlalıkları faydalı olabilir. Şimdiki halde müellif azlığı karşısında hayret ve teessür içinde kalanlar müsterih olabilirler. Çünkü bu, yaşadığımız hayatın tabiî bir neticesidir. Biz, başka milletlerin bir kaç asır evvel başladıkları bu yola daha yeni girdik. Münevver ve bilgi geçinenlerimizin bile doğru dürüst bir tiyatro kültürleri yok. Esasen bunun olması da imkân yoktur. Çünkü bu kültürü verecek tiyatro müesseselerimiz maalesef iki tane değildir. Gönül arzu eder ki memlekette Darülbedayi gibi on, yirmi san'at müessesesi olsun. Gönül arzu eder ki her gece on beş yirmi tiyatronun sahnesi on beş yirmi müelliflerimizin eserlerini oynasın. Fakat her tekâmül, tabiî seyrini takip etmek mecburiyetindedir. On basamak birden atlamanın imkânı olmadığını bilirsiniz... bu yazıyı yazarken Hâmidin bir sözü aklımıza geliyor: "Görmeden göstermek mümkün değildir!" Bu sözün ifade etmek istediği mânâ aşikârdır. Biz daha ne gördük ki gösterelim?

Bilhassa fazla tecrübe, fazla görgü isteyen Art Théâtral görüldüğü kadar kolay bir san'at şubesi değildir. Bugün en usta müelliflerin sürçtüğü bu saha bizde henüz yeni işlenmeğe başlamıştır. Garbın tiyatro şan eserlerini görmeyen, okumayan bir kütlenin içinden elbette ki fazla müellif çıkmaz. Bu

sözümüzde ifrat olmadığına kaniiz. Bizde tiyatro denildi mi bir kısmımızın aklına bin türlü garip şeyler gelir... Bunda halkın mes'uliyeti çok azdır. Koca bir memlekete iki tiyatro kâfi gelmez. Bir kısım borné kafalara sorarsanız bu memlekette tiyatrodan evvel düşünülecek daha çok mühim şeyler vardır. Tiyatronun en emin, en fazla talebe toplayan bir (mektep) olduğunu söylemek zaittir. Her medenî milletin tiyatrosu en esaslı hars müesseselerinden biridir. Hatta başlıcasıdır da diye biliriz. Bu (mekteb) in lüzumsuzluğunu, bu mektebin bir (lux) olduğunu söyleyenler bu asrın adamı değildirler. Bu kafa değişmelidir. Bu şekilde düşünenlerin fazlalığı tiyatromuzun inkişafı için büyük bir engeldir. Her şeyden evvel bu kötü ve muzir telâkkiler söküp atılmalıdır. Ankarada bir genç muharrir, başka milletlerde bir hars ocağı olan tiyatronun bizde zina piyesleri oynadığını yazıyor.. Bu, ne derece insafli ve makul bir iddiadır? Bu iddia ifratkâr değil, tamamiyle indî olarak söylenmiş bir sözdür. Bu yazıyı yazan adam yegâne tiyatro müessesemiz olan Darübedayide kaç tane zina piyesi görmüştür? Bu kadar insafsız ve bedbin görüş her hüsnü niyet sahibini rencide edecek kadar acıdır. İstitradaen yazdığım bu nokta bizde maalesef büyük bir ekseriyetin hüsnü niyetten mahrum olduğunu hatırlatmak içindir. Hüsnü niyet sahibi olmak, kendini aldatmak demek değildir. Hüsnü niyet sahibi olmak müfrit nikbinlik demek değildir. Yukarda söylediğimiz gibi bizde tiyatro kültürü teşekkül ettiği gün müellifler kendiliğinden çıkacaktır. Garbin şah eserlerini göre göre, okuya okuya Türk müellifi şahsiyetini bulacak ve eserini verecektir. Bu, acaba yakın bir istikbalde mi olacak?

Bu suale cevap verilmez. Maamafih bu bahsedilen kültürün teşekkülü için en evvel memlekette tiyatro adedinin fazla-laşması lâzımdır.

Tiyatro müellifi hüdayi nabit yetişmez!...

(Darübedayi, Sayı 18, 1 Ekim 1931)

TİYATRO MÜNEKKİDİ

Geçenlerde (Tan) gazetesinin temaşa münekkidi olan **Pierre Brisson'un** haftalık yazısını okuyordum. Bu münekkidin yazılarını okudukça hem memnun, hem de müteessir olurum. Memnun olurum, çünkü vakıfane, ilmî bir tiyatro tenkidi okumanın zevkini duyarım. Müteessir olurum, çünkü bizde böyle bir tenkit yapacak kimse bulunmadığını hatırlarım. Ne kadar nikbin hareket edersek edelim yine müteessir olmamak kabil değil. Yalnız tiyatroda değil bizde her sahada hakikî tenkit mevcut değildir. Münekkitlik yapmağa çabalıyanlar hüsnü niyetten, ilimden mahrum oldukça bu saha çorak kalmakta devam edecektir. Esasen tenkit bizde manası yanlış anlaşılmış kelimelerden biridir. Tenkit etmek, aleyhte söylemekle müteradif olarak kullanılır. Tenkit etmek, hücum etmekle birdir. Bu telâkkinin yanlışlığı anlaşılmadıkça bizde münekkidin yetişmesine imkân yoktur. Mevzuumuz olan tiyatro münekkidi san'atın bu şubesinde bilhassa ihtisas sahibi olan adamdır. Fakat tiyatro münekkidi yalnız tiyatrodan anlıyan mahdut kafalı bir insan da değildir. Sanayii nefisenin çerçevesi dahiline giren her şeyi bilmeğe mecburdur. Temaşa gibi mütenevvi saha, mütenevvi malûmat ister. Esasen münekkidin, ihtisas sahibi olduğu şubede, herkesten fazla vukufu vardır. O nev'in bütün gâvamızına vakıftır. Zekâ ve kabiliyeti herkesten daha fazla inkişaf etmiştir. Şimdiye kadar san'at ve tiyatro münekkidi olarak şöhret alan muharrirlerin hiç biri alelâde zekâde insanlar değildirler. Jules Lemaître ve Francisque Sarcey her şeyden evvel fevkalâde zeki insanlardı... Herkes münekkit olamaz. Bilhassa herkes tiyatro münekkidi olamaz. Temaşa, çok ince ve hususî bir kültür isteyen bir san'at şubesidir.

Tiyatro münekkidi en kuvvetli tiyatro kültürüne maliktir. Hüsnü niyet ve bitaraflik onun en büyük meziyetleridir. İlmi, vukufu bu iki meziyetten sonra gelir. (Kıymet) i bulup çıkarmak için hümmalı bir iştihak gösterir. Yeni bir müellif keşfettiği zaman hayatının en kıymetli dakikalarını yaşar. Sarcey'in kırk senelik yazı hayatını okuyanlar, tiyatro tenkidinin ne demek olduğunu anlıyacaktırlar. Niçin Jules Lemaître'in tenkitleri

bugün tümen tümen aranıyor ve büyük bir zevkle okunuyor? Derler ki Sarcey bir piyes methettiği zaman bütün gazeteler, bütün halk, onun fikrine iştirak edermiş. Hatta piyesi görmeyenler bile onun zevkinden şüphe etmezlermiş... Bugün Almanya'da meselâ Alferd Keller'in methettiği bir piyesin rağbet görmemesi imkânı yokmuş. Eserden anlayış işte böyle olur.

Son zamanlarda oldukça seri bir tekâmül geçiren Art théâtral, münekkitten daha fazla bir vukuf istiyor. Harpten sonra zevkler ve telâkkiler değişti.... Yüzlerce piyes yazıldı ve bunların içinden iyiyi fenayı ayırmak güçleşti. Buna rağmen kıymetli münekkitler yok değil. Bizde de mütekâmil sahne münekkitleri olması ne kadar şayanı arzudur! Vakıa tiyatro, bizde yeni başlayan bir san'at şubesidir; fakat hiç olmazsa bir tane kültürlü ve hakikî tiyatro münekkidimiz olması da arzu edilir. Bizde maalesef şahsi gazez ve kin tenkit sahasında emeklemek isteyenlerin beynini ve kalemini karartan bir sıtmadır ve bilâ istisna bütün münekkitlerimiz bu hastalıkla malûldür. Bizde zevkine ve ilmine hürmet edilecek bir tiyatro münekkidini gösterebilir misiniz? Tiyatro tenkidinin nasıl yapıldığını henüz anlamamışlardır. Bu tenkidin hiç olmazsa klasik olan şeklinden de bihaberdirler. Bizde temaşa münekkitliğine heves edenlerin hepsi de, çok yazık ki, oynanan piyesin doğru dürüst bir hulâsasını yapmaktan acizdir. Bu görüş biraz insafsızca ve acıdır. Fakat ne yapalım ki hakikat budur. On senedenberi memlekette tiyatro tenkidi namına yapılan yazıları toplayıp neşretmek çok ibret verici bir şey olurdu. Çünkü bu yazıların hulâsası şudur "Sahnemizde oynanan piyesler berbattır!" Yahut ta "Fevkalâde güzeldir!" İşte bizde tiyatro tenkidi namına yazılan şeyler. Halbuki temaşa tekidinden gaye bumudur? Bir piyesin niçin iyi veya niçin fena olduğunu yazamıyan bizim münekkit acınacak bir haldedir. Başka memleketlerde temaşa münekkitleri ekseriya yazılarını kitap halinde neşrederler ve tiyatroyu sevenler bu yazıları zevkle okurlar ve istifade ederler. Bizim münekkidin yazısından istifade imkânı varmıdır? Critique dramatique bu şekilde anlaşıldıkça tiyatro münekkidini daha uzun zaman beklemeğe mecburuz.

(Darülbedayi, Sayı 19, 15 Ekim 1931)

MUSAHIPZADE CELAL

Geçen akşam Darülbedayi'de "Mum Söndü" piyesini gördüm. Evvelce bir gazetede bu piyes hakkında bir tenkit okumuştum. Münakkit bu eseri müstehcen bulduğunu yazıyordu. Bu tesir altında piyesi tüm dikkatimle takib ettim. Şükranla kaydederim ki "Mum Söndü"nün müstehcen hiç bir tarafını görmedim. Mum Söndü ayini işittiğimiz gibi ise esasen çok müstehcen bir şeydir. Onun sahne üzerinde temsili de bundan daha nezih olamazdı. Zaten piyesin muharriri M. Celal Bey'in muhterem şahsiyetini yakından tanıyanlarca hiç şüphe edilemez ve beklenilemezdi ki yaradılışında çok kibar ve nezih olan zat kalemini yanlış yollara saptırsın! Hayatını yirmi sene-den beri tiyatro eseri yazmaya vakfeden Celal Bey milli sahne-mizde taklidi mümkün olmayan bir temsil tarzı yaratmıştır.

Musahipzade Celal, bıkmayan, usanmayan bir aşk ve incelik-le çalışır, köhne tarihin kirli paslı derinliklerinden bize orjinal ve etnografik mevzular bulur, çıkarır. Muhtelif tabakalara mensup unutulmuş tipleri tekrar yaşatır, onları realist bir fırça ile kom-poze ederek konuşan, gülen ve güldüren nefis bir tablo vücuda getirir. Musahipzade'nin eserine bir tiyatro piyesi denildiği kadar, tarihten bir sahife demek te caizdir. Çünkü o, mevzu-larını daima uzak ve yakın maziden alır.

Siz o'nun piyesinde Avcı Sultan Mehmet'e ait bir sahne sey-rederken, gözünüzün önünde bir on sene evveline kadar şahidi olduğumuz ibret levhalarını canlandırırırsınız. M. Celal bir komedi muharriridir. O'nun gayesi sadece güldürmek değil, onlara ibret dersi vermektir. Fakat onu açıkça söyleyemez, siz bulur çıkarırsınız, Celal bey bu incelikle telkinciliğin en nafiz usulünü pek iyi bildiğini de göstermektedir. Bazan çok ağdalı ve mustalah sözler de kullanır. Fakat onları öyle yerlere sıkıştırır ve öyle münasip dakikalarda ahenk ve eda ile kullanır ki siz de bütün seyircilerle beraber kendinizi neş'e ve alkış tufanı içinde bulur-sunuz. İşte Celal Bey'in ismini ilanda gören seyircileri fevç fevç tiyatronun yolunu tutmaktan kendilerini alamazlar. O'na muvaf-fakiyetlerini yarı yarıya kazandıran bu inceliğidir.

Artistlerimiz "Mum Söndü" yü her türlü takdiratın fevkinde

temsil ettiler. Görülüyor ki, onlar bütün samimiyetleriyle, piyesin içine girmişlerdi. Hem eğleniyor, hem eğlendiriyorlardı, Vasfi Rıza aptal bir çocuk olan Müştak rolünü yaparken, bütün zevkiyle oynuyordu; onun diz çökerek sevimli sesiyle kızılbaş nefeslerinden birini okuması değil görüldüğü zaman günlerce, aylarca sonra bile gözünün önüne geldikçe insanı takdirlerle güldürecek enfes bir sahneydi. Vasfi Bey başından sonuna kadar eserin en canlı tiplerinden birini kusursuz bir muvaffakiyetle temsil etti. M. Kemal ilk perdede hasta olan Gani Ağa rolünü o kadar hakiki yapıyordu ki, adeta İnsan Kemal'in şahsına tahmil edilen bu ağır yükten dolayı ona acıyor, sonra ikinci perdede Gani Ağa'nın iyi olduğunu zıp zıp sıçradığını gördüğü zaman inşirak hissediyordu. Kemal Bey kolaylıkla muhtelif şahsiyetlere temessül eden muktedir bir san'atkardır. O, sanatın "duyan duyurur" kaidesini pek iyi biliyor, istidad ve muvaffakiyetle tatbik ediyor.

Behzat bey Şataret Bacı rolünü almıştır. Hayır, o rolü almış değil, Şataret Bacı'yı Yenibahçe'den kaldırmış, Darülbedayi Sahnesi'ne getirmiştir. Şataret Bacı, piyesin şataretini ikmal ediyordu. Hazım, Derviş Nihani rolünü kendine has olan bir başarıyla yaptı, hele kulis arkasından söylediği Kervan şarkısı bir şahsiyetini temsil ediyor. Piyeste dervişliğin budalalıklarını, şeyhliğin denaetlerini onun ağzından işitiyorsunuz. Emin Belig bu vazifeyi bütün belagatiyle yaptı. Hele kuklacı çingeneyi benimle beraber "Sanatkarların affına mağruren söylüyorum" hakiki çingene zannetti, onu Sait Bey olduğunu sonradan öğrendim. Halkı aldatacak kadar iktidar göstermesi herhalde artistin lehine bir hatadır zannederim.

Pembe Hanım rolünde Halide, Lebiye rolünde Şaziye Hanımlar'ın muvaffak olup olmadıklarını sormağa ve söylemeğe hacet yoktur. Halktan aldıkları namütenahi alkışlar muvaffakiyetlerinin en değerli şahididir.

(Cumhuriyet, 21 Ekim 1931)

BRAVO RAŞİT RIZA'YA

Şehzadebaşındaki mütevazı salonlarında, Raşit Rıza ve arkadaşları iki gündür Othello piyesini temsil ediyorlar. En muhteşem Avrupa sahnelerinde, en kuvvetli tiyatro heyetleri tarafından güçlükle oynandığı düşünülürse, bu piyesin, Raşit Rıza Tiyatrosunda ancak bir karikatür olabileceği akla gelir. Fakat, hayır. İngiliz dahisi Shakespeare'nin meşhur Othello'su, R. Rıza sahnesinde salonu dolduran seyircileri sukutu hayale uğratmadı.

Othello (R. Rıza) bir general Desdemona (Fatma Dürnev Hnm.) isminde bir kızla sevişmektedir. Fakat çirkin ve bilhassa arap olduğu için, Desdemona'nın habası (Şeref) kızını Othello'ya vermeye razı değildir. Sevgilisinden sevgisine mukabele gören Othello rızası üzerine kızı kaçırıyor, evleniyorlar. Fakat bahtiyar olmalarına mani biri var: Yago (Ertuğrul Saadettin). Bu adamın entrikacı, derras bir ruhu var. Othello'nun saadetini elinden almak için, karısının başka biriyle, Kasyo (Firizon) ile seviştiğini ortaya atıyor. Othello'yu karısının aleyhine kışkırtıyor. Bir takım planlarla işi hakikat gibi göstermeğe ve Othello'nun fikrini çelmeğe muvaffak oluyor. Othello karısını ve Yago, Kasyo'yu öldürmeye karar veriyorlar. Otello karısını boğuyor. Bu sırada içeriye Yago giriyor. Karısı (Nebahat Hanım) hakikatı meydana vuruyor. Bunun üzerine Yago onu öldürüyor. Otello'da Yago'yu kılıçtan geçiriyor. En nihayet boğazını keserek can veriyor.

Mevzuunu kısaca hulasa etmeye çalıştığımız Otello piyesi doğru dürüst temsil edilmiştir. Bilhassa R. Rıza ve E. Saadettin Beyler, esasen rolleri icabı piyesin bütün ağırlıklarını yüklenmiş olmalarına rağmen, çok muvaffak oldular. Avni Firuzan Beyin fazla kalın sesi, Vedat Urfi beyin bazan pek ağır hareketleri temsilin ahengini biraz bozmuştur. Fatma Dürnef ve nebahat Hanım fena değildiler.

Makyaj itibarı ile, R. Rıza harikulade bir kudret göstermişti. Programda ismi yazılı olmasaydı tanımayacaktık.

Tarzı temsille zerre kadar alakadar olmayan bu ufak noktalardan başka Otello'nun temsili R. Rıza ve arkadaşlarını tebrike, yeni bir vesile oldu.

(Cumhuriyet, 12 Mart 1932)

ERTUĞRUL MUHSİN

Geçen gün Ertuğrul Muhsine baktım ve birdenbire hatırıma Reboux ile Muller'in Tolstoy'a nazire diye yazdıkları hikâye geldi. Bilmem okudunuz mu? Şöyle bir şeydir

Beşeriyeti kötülüklerden kurtarmağa ahdetmiş bir adamcağız vardır. Bir takım işleri arasında fena kadınları da namuslu birer ev kadını etmeğe çalışır. En aşağı seviyeye düşmüş kırk elli kadar kadını büyük bir eve toplar, onlara bakar, yiyecek ve para verir.

Fakat bir gün, insanların alıştıkları fena huylardan da birdenbire vaz geçemeyeceklerini, onları tedricen ıslah etmek lâzım geldiğini, o kadıncağızların da senelerden beri alıştıkları bir muamelenin eksikliği ile muztarip olabileceklerini hatırlar ve bu ıstırapı bizzat tahfife çalışmağa karar verir. Kendi kuvveti bu işe kâfi gelmediğinden arkadaşlarından bazılarını da davet eder. Nihayet evin kapısına bir kırmızı fener asılır.

Bu hikâyeyi Ertuğrul Muhsine anlattım. Ne demek istediğimi anlamıştı. Fakat ben yine devam ettim

— Sen de o adama benziyorsun, dedim. Türk tiyatrosunu yahut Türk tiyatrosuzluğunu ıslaha kalktın. Bizi manasız vodvillerden, hissî piyeslerden kurtarıp Shakespeare, İbsen, Pirandello ve Mazaud oynamak istedin. Fakat sonra fenadan iyiye tedricen gidileceğini zannetmiş gibi araya vodviller, hissî piyesler de oynanmasına razı oldun. Şimdi çalgılı komedi midir, operet midir? İşte ona kadar indir. Belki bir gün kanto...

Ertuğrul Muhsine gülmüyorum. Onun yapmak istediği, vodvilin, hissî piyesin hiç olmazsa Darülbedayiden koğulması onun kadar benim de istediğim şeydi. Muvaffak olamadı; ben de senelerden beri kimseyi ikna edemedim. Verneuil'ün soğukluklarını alkışlayanlar Mazaud'nun Dardamelle'ini anlamadılar, Knock'u iki gecede afişten kaldırttılar. Dünya fena ise bunda Don Quichotte'larla alay edilecek bir şey yoktur; asıl kabahat Sancholardadır.

Darülbedayi perdesi bir vodvil üzerine açılırken benimki kadar Ertuğrul Muhsinin de içi kanadığını biliyorum. Fakat bunun bir sonu olacaktır. Bir gün, şimdi alkışlanan oyunları kim-

senin beğenmediği, fakat bizim sevdiğimiz eserleri hiç olmazsa bugünkü kadar seven bulunduğu görülünce haklı olduğumuz elbette anlaşılacaktır. Fakat o gün de çokluk onları değil, yine geçici bir takım manasızlıkları alkışlıyacak mı diyorsunuz? Doğru; fakat bizim aradığımız sadece nazari bir zaferdir.

X X X

Doğrusu Ertuğrul Muhsinle beraber olmağı değil onunla çarpışabilmeği isterdim. Aramızda bir çok görüş farkları vardır. Onun asıl sevdiği eserlerle benim asıl sevdiklerim başka başkadır. Fakat o da benim sevdiklerimin, ben de onun sevdiklerinin bayağı birer ticaret metainden çok ayrı şeyler olduğunu biliriz. Ah! Ertuğrul Muhsinle Strindberg ve Musset'nin meziyetleri hakkında münakaşa etmeği ne kadar isterdim. Onunla Shakespeare'in bir dramının tefsiri hakkında münakaşa etmeği ne kadar isterdim. **Hamlet**'i koyukahve rengi elbise ile oynamış ve Fotainabras'ı dramdan çıkarmış; halbuki ben "siyah prince" ile "beyaz prince"nin birbiri ile teşkil ettiği tezadın eserin merkezi olduğuna kaniim.

Onunla münakaşa isterdim. Fakat kabil mi? **Hamlet**'ten çıkarken kapıda bizi müşterek düşmanlarımız, Verneuil ile operet bekliyor. İhtilâflarımızı unutup yalnız birleştiğimiz noktaları hatırlamağa mecbur oluyoruz.

Belki bir gün... Ne de olsa ümidi severim. Sancho'nun anlıyamayacağı bir muhabbet.

(**Darülbedayi**, Sayı 33, 1 Ekim 1932)

"BİR ÖLÜ EVİ" İÇİN

Geçen ay Darülbedayi en iyi oyunlarından birini oynadı. Halkı biraz düşündürebilmek, onları biraz canlandırmak için elinden geleni yaptı; bütün mehareтини ortaya koydu. Galip bey, Filitin karşısında hakikî bir böcek gibi büküldü. Temsil ettiği şahsiyetin bütün ruh çirkinliğini kalıbına da aksettiren bu usta san'atkâr, kendi ifadesine göre, dünyanın en fena ihtirası olan para ihtirasını bütün vücudu vasıtasile ifade etmek istemişti. Sırtı sanki ufak bir çekmece idi; gözlerinde bir madenin parlıltısı vardı; elleri, bacakları hep bu çirkin hırsın ifadesine yardım etsin diye öyle bükülmüştü. O kadar ki, önümüzde o hırsın sanki canlı bir timsali vardı.

Talât Bey, iki lira avlayabilmek için yarım saat felsefe yapan şair rolünde bize yepyeni bir cephesini gösterdi. Büyük Behzat, her zamanki gibi yine üstattı. Bedia Hanım en fazla acıyan yaramızı, dejenere olmuş mektepli genç kız tipini büyük bir muvaffakiyetle yaşattı. Neyire Hanım, ölü evinde sanki hareket eden canlı bir ses olmuştu. Halide Hanım şöyle idi, Vasfi Bey böyle idi, fakat bütün bunların karşısında yalnız bir şey eksikti Halkın alakası.

Bu niçin böyle oluyor bilmiyorum; fakat bildiğim bir şey varsa o da, halk ciddî esere, iyi esere, vücudun başka taraflarına değil de kafaya hitap eden esere gelmiyor. Bu büyük facianın üstüne (Komedi) yazılmış olmasına rağmen, nasıl oluyor bilmiyorum, sanki kokusunu evvelden alıyor ve bir türlü aldanıp ta içeri girmiyor, girdiyse geri dönüyor. Belki senpati duyduğu aktöre gelir diyordunuz, Knok'u Hâzıma oynatıyorsunuz; fakat yine aldanıyor, ikinci temsilde afişleri indirtiyor. Halbuki beş on sene evvel bu böyle değildi. O zaman ne ağır piyesleri çıt çıkarmadan dinlemişti ve sevmişti ve alkışlamıştı. Acaba biz mi geriledik diyorum, fakat bakıyorum; bu nevi oyunlar Darülbedayiin en iyi oynadığı oyunlar olmuştu. Şu halde gerileyen kimdir? Biz mi, Onlar mı?

(Darülbedayi, Sayı 35, 1 Aralık 1932)

ŞEHİR TİYATROSUNUN BÜYÜK BAŞARISI

Biricik sahnemiz olan Şehir Tiyatrosu bu sene mevsimi yepyeni bir eserle açılmıştır. Henric İbsen'in "Per Günt" ile memleketimiz İskandinavya'lı pek meşhur bir tiyatro müellifi olan İbsen'i pek tanımaz. Zaten edebiyat ve sanat namına insanlığın cihanşümul şöhrete malik ölmez eserini kendi dilimize nakletmemiş olmak kusurunda hala ısrar edip gidiyoruz. Hususiyle cumhuriyet rejiminin açık bir ifadesi olarak garp ettikten sonra ilk yapacağımız tereddütsüz işlerden biri bu olacaktı. Ve hala bunun ilk yapılacak işlerden biri olduğunu gözönünde tutmaklığımız bizce en basit bir zarurettir. Böyle yapmakla şimdiki müterakki beşeriyeti vücuda getiren ve yürüten fikir manzumelerini biz de kavramış olacağız. Bunun emsalsiz surette büyük bir irfan haznesi olduğunda şüphe yoktur. Bu haznede fikrin yükselme kabiliyetini bozan harika derecelerine varmış muvaffakiyetlerle tecelli ettirmiş, pürüzsüz abideler pek çoktur. Bunları görmemiş ve bilmemiş olmakta ki noksanı ifade edecek kelime ve tabir bulunamaz denilse caizdir. Yüksek eserleri hayranlıkla, zevkle ve heyecanla temaşa etmek ancak kendilerinde yükselme kabiliyeti olan yaratılışların karıdır. Bizden evvel, ve bizden başkalarının tahakuk ettirmeğe muvaffak oldukları yükseklik cümleleri, bu yolda yeni marifetler gösterebilecek kabiliyetler için aynı zamanda nurlu bir kılavuz vazifesini de görür. Şehir Tiyatrosu cihanşümul şöhrete malik Henric İbsen'in pek maruf bir eserini sahneye koymakla memleketimiz ve milletimiz hesabına ele alınması elzem bir yolda hakikaten takdir olunmağa layık ciddi bir adım daha atmış ve bunda yüzümüzü ağartan parlak muvaffaklığıyla de yürekten gelme tebriklerimize hak kazanmıştır.

Per Günt, İbsen'in çok yüksek eserlerinden biridir. bu yüksek eser Seniha Bedri Hanım'ın himmetiyle pürüzsüz bir surette dilimize nakledilmiş olduktan sonra Şehir Tiyatrosu heyeti tarafından da büyük bir muvaffakiyetle sahneye konulmuştur. Per Günt'ün her cihetten bu kadar muvaffakiyetle temsili memleketimiz için büyük bir edebiyat ve sanat hadisesidir. Eser emsaline nisbetle epeyce çok denilecek kadar oynanmış olmakla

beraber, ondaki büyük muvaffakiyet, efkar-ı umumiyemizin yakinen malumu olduktan sonra yeniden o miktarın birkaç misline çıkacak, defalarla tekrar ettirileceğini biz şüphesiz sayarız.

Tiyatronun ne yüksek bir san'at sahnesi olabileceğini görüp anlamak isteyenler mutlaka Per Günt'ü görmeliler ve biz halkımızın şehir tiyatrosunda hakikaten çok güzel temsil olunan bu yüksek eseri behemehal temaşa etmek isteyeceğini muhakkak sayarız. Hatta bazılarının mükerreren. Per Günt hiç sıkılmaksızın ve hatta her defasında yeni yeni heyecanlarla mükerreten temaşa dunacak bir san'at abidesidir. Şehir Tiyatrosunun temsili ise cidden muvaffaktır.

Biz Per Günt'te binnefis Şehir Tiyatrosunu teksip olmasa tashih edecek büyük bir kudret gördük. Bizim Şehir Tiyatrosu heyetimiz her nedense öteden beri göya halkımızın operet gibi hafif eserlere daha ziyade rağbet gösterdiği yolunda bizce yanlış olduğu şüphesiz bir itikata bulunuyor ve bunu ikide bir en acı lisanı ile ifade etmekten çekinmiyor.

Bu yanlış iddiaya göre göya halkımızın ciddi eserlere rağbeti nisbetle azalmış. Biz şimdiye kadar bu fikre asla iştirak etmedik ve sırası düştükçe onun doğru olmadığını filiyatiye göstermekten de geri durmadık. Geçen sene Şehir Tiyatrosunun gene muvaffakiyetle temsil ettiği Gerhard Hauptman'ın Güneş Batarken eseri halkımızın samimi ve adeta mütehalik bir rağbetiyle karşılandığını memnuniyetle gördüğümüz zaman bu noktaya sarahatle işaret etmiştik. O eseri de dilimize Seniha Bedri Hanımın nakletmiş olduğu şimdi Per Günt'le gördüğümüz daha mükemmel muvaffakiyetten mütevellik katmerleşmiş bir şükran hatırasıyla yad ederken bu defa Per Günt temsilinin halkımızdaki san'at idrak ve takdirine şaşmaz bir miya teşkil edeceğini kuvvetle ifade ediyoruz.

Per Günt şimdiye kadar yalnız 21 defa temsil edilememişse bu onu görenlerin eşe dosta hayret ve taktirle bahsetmelerinden ve eserdeki muvaffakiyetten bu suretle her haberdar olanın tiyatroya koşmasından ileri gelmiştir. Yoksa eser mükemmel kritik ve reklamlarla halkın ittilarına işgal edilmiş değildir. Henüz halkımızın ekseriyeti Per Günt'le Şehir Tiyatrosunda emsalsiz bir temaşa ziyafeti verilmekte olduğundan haberdar bile bulunmuyor. Bu harikulade san'at hadisesi umurun malumu olduktan sonra Şehir Tiyatrosunun kendisin teveccüh

ve tehacüm ederek rağbet müvacehesinde bu eseri şimdiye kadar oynadığının bir kaç misli kere daha temsil etmek mecburiyetinde kalacağını ve her defasında zeki Türk halkının coşkun takdir alkışlarıyla karşılaşacağını işte biz açık söylüyoruz. Bu vesile ile milletimize ait bir efsanenin kat'iyyen ortadan kalktığını görmek bizim için ayrı bir bahtiyarlık teşkil edecektir. Avrupa'da yeni bir eser bütün bir mevsim oynanıyor da bizde her cihetle mükemmel böyle bir şaheser niçin bir mevsimin yarısının yarısı kadar oynanmayacak mı?

Muhakkak oynanabilir. Hatta bu dediğimizden daha fazla bile. Biz bu hakikatin Per Günt'le böyle sabit olacağından en kat'i suretle eminiz.

Bu yazı Per Günt için bir tenkit değildir. Eseri hakkile tahlil etmek isteyecek salahiyyetli kalemlerin bu yüksek san'at abidesi önünde hayretten duraklayacaklarını bile tahmin ederiz. bizzat kendimizin böyle bir tecrübeden mutevahhiş bulunduğumuzu söylemek bile zaitir. Tabiatın bütün ecdadını ve varlık muammasında insanın nasıl bir garibeler mecmusu olduğunu hiç düşündünüz mü? Bu meselelerin bir ikisi bile bütün bir ömre yetecek düşünce sermayesi teşkil edebilirken Per Güntte bütün bu dehşetli mesellerin adeta topluma birden, hem de ne kolay bir cür'et ve ne hakim bir cesaretle temas durmuş olduğunu görmek insanı yer yer kuvvetli surette mütehayyir ve müteheyyiç kılan korkunç bir sinema şeridinin tevalisi tesiri altında bırakıyor.

Sahneye koyma terdibatında azami muvaffak olan ve bu muvaffakiyetini temsili gören bütün mümtaz ecnebi şahsiyetlere de kayıtsız ve şartsız tastik ettirilmiş bulunan Şehir Tiyatrosu musuki olarak üstat F. Griegin bestesini aynen almakla en isabetli hareketini burada göstermiştir. Nadi eser musukisiyle bu kadar tecafuk edebilirdi denebilir. Başı sonu bilinmeyen bu tabiat ve hayat macerasına ancak bu kadar hüznü bir matem havası tutulabilirdi. Eserin harikulade vahşetini musikisinin ahengi ne hazin surette tadil ediyor. Öyleki sonunda ağlayarak çıkacak gibi bir vaziyete düşüyor. Fakat o ne derin suretle tatlı bir ağlamak istiyakıdır.! İyisi mi eseri tekrar oynamaya başlasınlar da gidin kendiniz görün.

(Cumhuriyet, 12 Kasım 1933)

ŞEHİR TİYATROSUNDA "HAMLET" NASIL OYNANIR?

"Tiyatro mevsiminin en anlı, en şanlı gecesı oldu. Hamlet, göz kamaştırıcı bir muvaffakiyetle temsil edildi. Bu muvaffakiyeti, istisnasız herkes tasdik etti. Tercüme aynendi. Metne sadık kalınmıştı, aynı zamanda da üslûp kıvraklığını sadeliğini kaybetmemişti. Örnek bir tercümeydi. Her şey yerinde, noksansızdı, harikuladeydi. Bunu da kimse inkâr edemedi. Dekorların, aksesuarın, mizansen üslûbunun fevkalâdeliği karşısında en müşkülpesentler hürmetle eğildi."

Bu satırları tanınmış tiyatro müellifi ve münekkidi Edmon See'nin, 1933 te Pariste, Komedi Fransezde Hamlet tekrar edildiği zaman yazdığı tenkit yazısından aynen aldık. Parisin en büyük tiyatrosunda oynanan Hamlet hakkında söylenenleri, dün gece İstanbul Şehir tiyatrosunda seyrettiğimiz Hamlet içinmiş gibi tekrarlamayı çok değil, az buluyoruz. 1933 te Yonnel'in Komedi - Fransezdeki temsilini Andre Boll'un oradaki dekorlarını, Charles Granval'in mizansenini gören, yaşlı başlı, zevki selimine, sözüne, anlayışına inanılır bir dostumuz, salı akşamı, temsilden sonra; "Bu dekor, mizansen yanında, Komedi-Fransezdeki sahneye konusu sönük kalır" dedi.

Hamleti Komedi Fransezde seyretmedim. Şair "Yusufu görmedim amma, seni rânâ bilirim" demiş. Hamletin bu oynanışı, mizansen, dekor, temsil itibariyle, muazzam bir muvaffakiyet oldu. Tiyatroyu severler, tiyatromuzla candan ve yakından alakadar olanlar, perde aralarında sevinç göz yaşlarını siliyor, gururla göğüs kabartıyorlardı. Salı günkü yazımızda "Dünyanın en meşhur tiyatroları, Şekspiri oynamalarıyla göğüs kabartırlar. Ümit ediyoruz ki bu geceki Hamlet temsili de Muhsinin tercümesi ve rejisörlüğü ile -ilk defa biz de göğüs kabartılacak edebî bir hâdise olacaktır" demiştik.

Oldu.

X X X

Burada, Hamletin tahliline girişecek değiliz. Bunu şimdiye kadar binbir kişi yaptı.

Göte gibi büyükler bile Hamletin sırrını ortaya koymağa uğraştılar. Son senelerde bir Fransız mütefekkeri çıktı Şekspir Londarada, yarı Fransız bir ailenin yanında oturdu, gece gündüz Montaigne okudu, mezarlık sahnesindeki felsefe Montaigne kokar. Hamlette Fransız espiyi vardır dedi. Ben de bugün ortaya çıkıp; O felsefeyi bulmak için garba gitmeğe lüzum yok, Ömer Hayyamın bir kıtasında Şekspirin bütün felsefesini bulursunuz diyebilirim. Fakat bütün bunlara lüzum yok. Şehir tiyatrosundaki Hamlet temsili kulak ve gözler için edebî bir ziyafet oldu. Onu, derin bir felsefe gibi değil, ahenkli bir şiir gibi dinledik. Hamlet, Kaf dağının ardında Zümrüd Anka yuvası aranır gibi dinlenmez... Güzel dekorlu bir tiyatro eseri gibi seyredilir, güzel sözlü kuvvetli bir tiyatro eseri gibi dinlenir. İşte bu kadar.

Ben Hamleti böyle seyrettim, böyle dinledim. Böyle seyredip, böyle dinliyeceğim. Tiyatro sevenler için, Hamleti dinlemeğe ve seyretmeğe kolay kolay doyum olmayacaktır.

Dün dedik, bugün diyoruz, yarın diyeceğiz Şekspirin temsili demek, evvelâ iyi tercüme demektir. Yirmi seneye yakın bir zamandır tiyatro ile uğraşırım. Bugüne değin, ne bu kadar muvaffak bir tercüme dinledim, ne de Ertuğrulun tercümesi kadar muvaffak sahne konuşması duydum. Hamlet, şiiriyetini, ahengi ni, kıymetini zerre kadar kaybetmeden türkçeleşmişti, hem de öz türkçeleşmişti. Tercümede "âsil" yoktu. aksoy vardı. "Hasret" yoktu, "göresim" vardı. Bunlar hatırımda kalanlar, Bütün bu öz türkçe sözler öyle yerinde kullanılmıştı ki, bütün cümleler öyle yerlileşmişti ki, Hamlet Şekspirin olmaktan çıkmış, Muhsin Ertuğrulun malı olmuştu.

Bugüne kadar görmediğimiz harikulâde dekorlarla, sözleri güfteliyen uygun ışıklarla, artistlerin dile gelirmiş kadar ölçülü hareketleriyle, Cemal Reşidin ince besteleriyle, göz okşayan elbiseleriyle Hamlet bir harikaydı. Ertuğrul rejisör kudretinin nele-re kadir olduğunu bir kere daha isbat etti. İyi etti.

Yetişgen sahne sanatkârlarının en büyük ülküsü, bir kerecik olsun Hamleti oynayabilmekmiş. Bu bahtiyarlığı Talât kazandı. Hakkıydı... Hamleti yaratmanın iki biçimi vardır Ya sinirli, ateşli, humma içinde titreyen gürültücü, ne yaptığını bilmez,

harekâtı tam romantik fakat fevkalbeşer bir Hamlet veya içli, derin duygulu, mariz, beşerî bir Hamlet. Ertuğrul bunu tercih etmişti. Talât bunu başardı. Harekatının dozunu kaybetmeden, derin duygulu, beşerî mahlûkun derisini kaydırmadan, bütün zeâsiyle ve dağınık, hercümerç dimağıyle içli bir Hamlet oldu.

Sanatkâr Galip vakur görünmeğe çalışan aşağılık katil kralın mücessem timsaliydi. Ve asıl sanatını, krala verdiği yepyeni tiple gösterdi. Galib, Hamletteki kralı birçok kez oynamıştır. Bu sefer gördüğümüz kral, başka kraldı, Hamletin bu seferki üslûbuna tam uygundu.

M. Kemal, Polonyüse, saf kurnaz, bön komik tipini hakikiyle verdi.

Neyire Neyir vicdan azabı ile sevdası ve evlât muhabbeti arasında ne yapacağını şaşırılmış kraliçenin, ezalı heyecanını dinliyenlere ve seyredenlere çok iyi duyurdu. Ofelya rolünü oynayan Cahide rakik, zarif, bir manzumeydi. Çılgınlık sahnesinde herkese cana yakın, sevimli bir korku verdi. Aktris rolünü yapan Samiye, pek yakında kendinden daha uzun bahsettirmeğe en kuvvetli namzettir. Avniden başlayıp, Müfid, Sami, mezarlık sahnesinde Said, Necdet Mahfi ve bütün ötekiler esere lâzım olan "derunî aheng"i hiç aksatmadan temin ettiler.

(Akşam, 4 Aralık 1934)

TENKİD VE MÜNEKKİD

Halk müelliften güzel bir eser beklemekte ne kadar haklı ise müellif de münekkitten iyi bir tenkid beklemekte haklıdır. İyi tenkid haklı tenkid demektir. Müellif, rejisör, aktör kadar münekkidin de tiyatronun ilerilemesinde yardımı dokunur. Bunu herkesten önce münekkid bilmeli ve yeni temsil edilen bir eser hakkında yazı yazmadan evvel vazifesinin ehemmiyetini müdrik olmalıdır. Ondan sonra, kemali ciddiyetle vazifesini görmelidir.

Müellif eserini yazar yalnız başına okur, yakınlarına dinletir, provalarda bulunur, buna rağmen birçok imtihandan, elekten geçen eserinde, halk huzurunda verilen ilk temsil esnasında hatalar bulur.

Her eserde - velev en büyük bir şaheser olsun - her eserde hata vardır. Müellif, herkesten evvel, kendi hatalarını görür. Halk belki bu hataları görmez, göremez de, çünkü bunlar, ekseri, teknik hatalarıdır. Teknik hatalarını da ancak tiyatro tekniğine vâkıf bir adam görür... Halk görmez, göremez amma münekkid görmelidir... Hatasını görüp köşesinde büzülen müellif eseri hakkında yazılan tenkidlerde o hatanın kaybedilmesini bekler. Kaybedildiğini görmez ise kendince tenkidin değeri azalır, yapmış olduğu hataların adedi ve ehemmiyeti nisbetinde azalır, küçülür, hatta sıfıra dahi münce olur.

Bir tenkid bir eserin gerek iyi gerek fena taraflarını işaret edip halkı tenvir etmelidir. Bu suretle müellifin de saygısını kazanır. Sadece : "Bu eser iyi" veya "bu eser fena" tarzında yazılmış tenkidin hiçbir kıymeti yoktur. Tenkid bir eserin neden iyi veya neden fena, neresi bozuk, neresi güzel olduğunu göstermelidir. Bunu göstermekten âciz olan bir yazı tenkid değildir.

Hastaya sadece : "Hastasınız!" deyip hastalığının ne olduğunu, neden ileri geldiğini, nasıl tedavi edilmesi lâzım olduğunu söylemiyen bir doktor kabul edilmediği gibi bir esere sadece "fenadır!" diyen tenkid de kabul edilmez.

Tenkid bitaraf olmalıdır. Doğru olmalıdır. Değerli olmalıdır. Yoksa lâfû gûzaftan ibaret kalır.

Şu veya bu sebebdan dolayı iyi bir eseri fena, fena bir eseri

iyi göstermeğe çalışan tenkid halkı aldatmak için piyasaya sürülen kalb paralara benzer. Kalb paraları ortaya atanlara sahte-kâr, kalpazan denirse kalb fikir yürütenlere ne demeli?...

Tenkid yazana münekkit derler. Temsil edilen yeni eserler hakkında yazılan her yazıya tenkid denilemediği gibi bu yazıları yazan zevatın kâffesine de münekkid denemez. Büyük bir münekkit olmak, büyük bir aktör veya büyük bir müellif olmak kadar şerefli-dir.

Münekkid birçok evsafa malik olmalıdır. Bir münekkidin görgüsü, bilgisi, duygusu olmalıdır.

Görgü görerek iyi görerek, anlayışla görerek, herkesten fazla ve daha derin görerek elde edilir.

Bilgi okumakla, çok okumakla, mütemadiyen okumakla husule gelir.

Duygu ise tabiatın insanlara bahşettiği hediyelerin en büyüğüdür. Duygu doğrudan doğruya ruhla temas eder. İnsanlar hakikaten ya duygulu olurlar ya duygusuz. Duygusuzluğa karşı alınacak hiçbir tedbir yoktur...

Bir şahsı yaratmak ve canlandırmak için müellifle aktöre ne kadar duygu lâzımsa, o şahsın sözlerini, hareketlerini anlamak için de münekkide o kadar duygu lâzımdır.

Duygudan bahsederken şunu da söylemek isterim ki hakkında yazı yazması lâzım geldiği bir eserle karşılaşan münekkid, duygusunu tamamiyle esere hasretmeli, ta ki makalesini yazmış olsun. Eseri dinlerken, yazısını yazarken bir takım şahsı, binaenaleyh esere yabancı, hislere kapılırsa, insanların çoğunda mevcut olan kıskançlık, çekememezlik, husumet, kin, gazez gibi bir takım çirkin hislere kapılırsa yazacağı yazının hiçbir kıymeti olmamasından gayri okuyucuların üzerinde de aksi tesir hasıl eder. Böyle yazılan bir tenkid, eseri batırmaz, münekkidi batırır.

Duygu hakkında söylenecek şeyler pek çok olduğu halde yerin kıtlığına binaen bundan vazgeçmek lâzım geliyor.

Zaten duygusu olanlar ne demek istediğimi anlamışlardır.

Tam bir görgü edinmek için tiyatroya girip bir koltuk işgal etmek kafi değildir. Eseri derinden derine görmeli. Sahnede gösterilen eserlerin kâffesi - dram olsun, komedi olsun, opera olsun, operet olsun - inşa edilmekle vücuda gelir. Her eser bir bina, bir vücuttur. Her vücudun görünen ve görünmeyen

kısımları vardır. Görünen kısımları herkes görür. Münekkîit görünmeyen kısımları görmelidir. Görünmeyen kısımların başlıcası eserin temeli, daha doğrusu iskeletidir. İskeletsiz bir piyes temelsiz bir bina gibidir. Bu iskelet bazan çarpık olur, bazan noksan, bazan da zayıf olur. Eser de ona göre çarpık, kambur, zayıftır, ve ölmeğe mahkûmdur. Münekkîidin gözleri bir röntgen aleti gibi eserin iskeletini görmelidir.

Yemek pişirmek bilmiyenler ağızlarının tadını bilir ve bir yemeğin iyi olup olmadığını söyleyebilirler lâkin yemek hakkında ne makale yazabilirler, ne kitab... Onların fikri "Şu yemek iyidir veya fenadır" dan ibarettir. Neden iyi?... Neden fena?... İyiliğinin, fenalığının sebepleri nedir?... Hüner bu suallere cevap vermekte... Bunu yukarıda da kaydetmiştim.

Sonra bir münekkîidin tiyatronun teknik kısmı hakkında da biraz, hiç olmazsa biraz, bilgisi olmalıdır. Işık, perde, dekor neyle olur, nasıl olur, nelere tâbidir?...

Hele münekkîid cahil olmamalıdır. Bu, şartların başlıcasıdır. Münekkîid cahil olmaz!... Cahilden münekkîid olmaz!... Münekkîid hiç olmazsa bir trajediye bir dramdan bir dramı, bir komediden, bir komediyi, bir vodvilden, bir operayı bir opera komikten, bir opera komiği bir operetten, bir opereti bir rövüden ayırd edebilmelidir. Bunu bile yapamıyan münekkîid sıfatını taşımağa lâayık değildir.

Eline kalemi alıp kâğıd karalıyan rastgelen yazıcı münekkîid olamaz. Münekkîid olmadığı takdirde de yeni bir eser hakkında söz söylemeğe salâhiyeti yoktur.

Münekkîid, bilgisi sayesinde yeni bir eseri dinler, görür, anlar, tam manasiyle görür, dinler, anlar sonra intibasını bir makale şekline kor. Eserin onun üzerinde bırakmış olduğu tesir izale olmadan, sıcağı sıcağına, hiçbir hırsa, hiçbir yabancı hisse kapılmadan, kimsenin fikrine müracaat etmeden, şuradan buradan yalan yanlış ilham almadan, sırf kendi görgüsü, bilgisi, duygusuna güvenerek, kemali ciddiyet ve samimiyetle tenkidini yazar. Böyle hareket edene bihakkın münekkîid denir...

Ne zaman, ne zaman bizde doğru bir tenkid, değerli bir münekkîid göreceğiz?

(Darülbedayi, Sayı 56, 1 Ocak 1935)

ÇOCUK TİYATROSU MÜNASEBETİLE...

İstanbul Belediyesi gayet yerinde bir karar verdi. Yakında bizde de bir çocuk tiyatrosu kuruluyor. Bu tiyatronun başında uzun zaman çocuk tiyatrolarını tetkik etmiş Ertuğrul Muhsin gibi kuvvetli sanatkarlar da var. Her halde kurulacak tiyatro memleket için bir kazanç olacak... Fakat biliyor musunuz... Bizdeki çocuk hayatı kadar, can sıkıcı, patlatıcı sıkıntıdan çatır çatır çatlatıcı şey olamaz.

Çocuk bahçesi açarız. İçinde 40-45 yaşlarında minimini yavrucaklar, 50'lik 55'lik sübyanlar cirid oynar. Çocuk bahçelerinin hâli mâlum... Bunun için en büyük korkum çocuk tiyatrolarının da bu tarzdaki sabi sübyanlar, sakallı bebeklerle dolmasıdır.

Her nedense şimdiye kadar çocuğun da eğlenmek, dersten yorulunca hoşça vakit geçirmek ihtiyacında olduğunu bir an aklımıza getirmemiştir. Tam karşımızdaki apartmanda oturan bir aile tanırım... Kadın gündüzleri evinden içeri girmez, komşu komşu sinema sinema dolaş babam dolaş... Bay koca dersiniz arkadaşları ile o kahve senin, bu birahane benim... Çocuk bazı mektepten döner, evde kimseyi bulamaz. Apartmanın karşısında dikilir kalır.

Çocuk için ne sinema vardır ne de bir yere götürme. "Aile çocukla hiç mi meşgul olmaz?" diyeceksiniz... Olunur... Haftada iki üç kere o zavallı çocuğu eşek sudan gelinceye kadar döverler.

İşte çocuğun bütün hafta hayatındaki yegâne değişiklik budur Gün aşırı dayak yemek... Eğlence yerine çocuğa bol bol dayak... Çocuğu dayakla işkence ile büyütmegi âdeta bir meziyet sayarız. "Eti benim, kemiği senin", "Cennetten çıkma mübarek" sözleri hep çocuk için söylenmiştir. Odunun en kuru-su, şarabın en eskisi gibi biz de çocuğun en fazla dayak yiyeni makbuldür.

Herhalde çocuk tiyatrosu bizde ilk adımdır. Çocuk hayatını düzeltmemiz hayırlı bir iş olacaktır.

(Akşam, 16 Ocak 1935)

**AKŞAMDAN AKŞAMA BİR PİYES
VE BİR SANATKÂR**

Nazım Hikmet'in "Unutulan Adam"ı münasebeti ile:

İnsanlar ne kadar ilerlemiş olurlarsa olsunlar, bir takım telâkkilerin esiridirler. Çoğu, bu asra ve bugünkü ileri zihniyete göre mantıksız sayılması icabeder bu itibari ahlâk müesseseleri, hattâ şöhret duygusu, insanın ruhunu, kendi dar çemberi içine o derece hapis ederler ki, bu boğucu cemiyet tazyikından kurtulamayan ferd, bazen en yüksek en beşeri duygularını bile feda etmeye mecbûr kalır...

Ahlâki vicdanla itibârı adetlerin çarpışması... Nâzım Hikmet'in "Unutulan Adam" piyesinde, acıyarak ve acıtarak canlandırmak istediği tez budur.

Kanserin ilâcını bulan, dünya tababet müfakatını alan çok âlim, çok meşhur bir doktor, kızının gayri meşru çocuk doğurmasına itibari telâkkiler ve şöhretinin tehlikeye düşmesi endişesiyle razı olmuyor, yüksek operatörlük dehasını, kızının çocuğunu düşürmekte kullanmayı tercih ediyor, kızı ameliyat esnasında ölüyor, bu meşhur adam hapishaneye giriyor. Piyesin hareket ve fiil noktası bundan ibarettir. Klâsik piyeslerde, mevzuunun bağlantısı olan, son perdeye teşkil eden bu facia, Nâzım'ın eserinde sadece bir teknik ve tahlil mevzuu olarak piyesin başında cereyan edip geçiyor; ikinci kısım ideolojik tahlille hasredilmiştir.

Bunun içindir ki "Unutulan Adam"da, bir maceranın, romanlarda olduğu gibi akışını, sürprizli teselsülünü bekleyenler aldanırlar. Bununla beraber piyesin altı tablosu da insanı sıkmayan mütemadiyen aynı tezatlı muhit içinde yaşatarak düşündüren hatta eğlendiren sahnelerle doludur. Her sahnede bugünkü cemiyet hayatının garabetlerini yaşatmak isteyen Nâzım, buluşlarında bazen mübalağaya düşmüş, ekseriyya muvaffak olmuştur. Bu mübalâğaları da içtimai vehimleri daha iyi göstermek için kullanılmış bir pertavsıza benzetmek mümkündür. Esasen piyesin ağırlık merkezini teşkil eden Dok-

tor, Nâzım'ın tenkit etmek istediği telâkkilerimizi yaralayan bir canavar gibi görünmüyor mu?

Nâzım Hikmet bugün hiç bir vicdan veya meslek telakkisinin kabul etmeyeceği bir hareketi, olağan gibi göstermekle, cemiye-ti tenkit mevzuunu bizzat kendisi icat etmiştir.

Telâkkilerin, kıymetlerin, ahlakın zaman ile değişmesinde, bu ahlâki vicdanı rencide eden cürümler vazifesi görüyorsa, Nâzım'ın doktoru bu ahlâk müceddidi kurban mücrimlerden biri-dir. Sokrat gibi... piyesin modern piyes tekniği harikulade iyidir. Belli ki Nâzım Hikmet'de tiyatro yapıcılık sanatı büyüktür. Bil-hassa, sabahçı kahvesini gösteren son tablo başlı başına bir piyes kadar güzel ve tatlıdır. Buna mukabil hapishane tablosu-nu beğenmedik. Bu sahne zarûri olsa bile, onu alalâde bir müdür odasında geçirmek daha vakur olurdu. Piyenin dekorları ve sahneye konuş tarzı kusursuzdu. Yalnız bütün piyeste ağlayanlar pek çoktu. Bu ideolojik bir piyese zoraki bir facia çeşnisi veriyordu.

Piyenin lisanı, sahnede ilk defa işittiğimiz, tertemiz, apaçık bir türkçe idi. Bu dil bakımından Nâzım'ı bilhassa tebrik ederiz. Yapmacıktan, zorakilikten, azade olan bu dil, seyircileri bir an hakikatten ayırmayan, dikkatini yormayan en kuvvetli vasıta idi.

Piyenin oynanışına gelince, Doktor rolünü yapan Muhsin bir harika yarattı. Diyebiliriz ki, piyes, fikri karakterine rağmen sa-dece Muhsin sayesinde tutunuyor. O derece ki, seyri yorucu olmak lazım gelen ikinci kısımda hapishaneden çıkan "Unutul-muş Adam" Muhsin'i sanatı sayesinde bir abide gibi yaşıyor, hafızada derin iz bırakıyor. Mübalağasız diyebiliriz ki herhangi bir Komedi Fransız artisti bu çetin ve nankör rolü Muhsinden daha iyi yaşatamazdı.

Nâzım ve Muhsin'le beraber Şehir Tiyatrosunu tebrik ederiz. Her hangi, ilerlemiş bir garp tiyatrosunu bize yadırgatmadı.

(Akşam, 11 Şubat 1935)

"UNUTULAN ADAM"

Nâzım Hikmet kapıdan girdi. Paltosunu çıkardı. Şakaklarından sızan sarı ter tanelerini sildi. Masanın üstüne bir defter bıraktı. Oturdu. Karşısındakinin ciğerini ciğerine alan bir nefesle

— Bitti! dedi.

Bu biten, aylardanberi ismini duyduğumuz "Unutulan Adam" dı. Ertuğrul Muhsinden sonra, Nâzımın bu piyesini dinleyen ilk bahtiyar benim. Bahtiyar diyorum; çünkü Nazımın eserlerini Nazımın ağzından dinlemek, edebiyat severler için büyük zevkdir. Zevk duymak da bahtiyarlıktır. Okudu, dinledim. "Nasıl buldun?..." demedi. Soluksuz dinlediğimi, dinlerken gözyaşlarımı tutamadığımı görmüştü. Susduktan sonra, Nazım edebiyatının yarattığı, sessiz dalgananan nefessiz hava içinde uzun müddet kendimi dinledim. Nazımın sesi bir lodosdur. Etraf kaynar, köpürür ve ağır ağır durulur. O susunca, havası, lodos kesildikten sonraki ölü dalgalar gibi, içi okşar, ve insan böyle okşana okşana kendine gelir...

Kendime geldim. Dedim ki Güzel... Hayatın, yeknasaklığını bozmayan teadları; imkânsız mümkün kılan kader cilvelerini bir araya toplamışsın. Belki hergün gördüğümüz ve bakmadan başımızı çevirip geçtiğimiz tiplere, alâkalanmağa değer bir mahiyet vermişsin. Hayata bazan dürbünün altı ile, bazan üstü ile bakmışsın. Gördüklerinden ziyade duyduklarını yazmışsın. Her suçu yese bürümüşsün, yese neşe ve can katmışsın. Hakkın var mı?... Bu suale yer bırakmıyorsun. "Unutulan Adam" bir faraziye, fakat bu faraziye de, kudretli bir edebiyata bürünmüş, bir tez mi? Bir sentez mi? Nasıl derse diyelim, şu var Haksız olan hayattır. Mariz dimağ çekingilerini, şöhrat hırslarını, her suçu, her günahı hayata yüklemişsin. Fakat bunu sinik değil, öyle lirik bir üslûbla yapmışsın, ki Haklı mı? diye düşünmek akla gelmiyor. Hayattan şikâyetçi olmayan kimdir zaten... Hayat kadar hiç bir şey abalı değildir. Hayata vurmayan kaç kişi vardır?... Sen de hayata vurmuşsun... Hakkın var. Bu noktadan herkes sana hak verecek.

Bir piyesin masadan dinlenmesi başka, sahneden dinlenmesi bambaşkadır. Çarşamba gecesı, çatısından temeline kadar dolu olan tiyatromuzda "Unutulan Adam"ı dinledikten sonra, ilk fikirlerim değışmedi. Yalnız yeni bir duygu sezdim. "Unutulan Adam" harikulâde bir manzumedir. Fakat cildlenmemiş. Biri, bu manzumeyi silkelemiş, bir kaç yaprak, en harikulâde yerlerinden bir kaç yaprak yere düşmüş... Bu düşenleri toplamışlar, bize okudular. Unutulan Adam bir bardak sudur. Duru, pırıl pırıl, bir bardak su... Kana kana tad doymak için yudum yudum içilmesi lâzım gelen bir bardak iyi su...

"Unutulan Adam" ın sahneye konuş ve oynadılış üslûbu Türk tiyatrosu tarihinde en esaslı yer tutacak ünlü bir hâdisedir. Bugüne kadar, sahnemizde Ertuğrul Muhsin batının tekniğı ile, batı ve doğu diyarlarının üslûbunu gösterdi. Onlara uygun mizansenler gördük. "Unutulan Adam"ın sahneye konuş biçimi hiç bir yerden iktibas edilmemiş, doğrudan doğruya Muhsinin kafasından çıkmış enfes bir üslûbdu. Hamletde, hayaleti çıkarmayıp, yalnız hayaletin sesini duyuran ve bununla, Türk sahnesinde, batının sahnelerine örnek olacak bir üslûb yaratan Muhsin, "Unutulan Adam" da günün geçtiğini takvimle, zamanın geçtiğini, saat yelkovanı ile anlattı ve sahneye ilk defa olarak reel, tabii konuşma tarzını sokdu. Sahnenin belâgat kürsüsü olmadığını gösterdi. Köhnemiş "Tirad"ı kovdu. Sahne- de herkes, hayatta olduğu gibi, sözlerini tarta tarta, düşün- e düşün- e, lâzım gelen yerlerde lâzım gelen pozu vere vere konuşuyordu.

Birinci perdenin dekoru, seyredenlerde sahici bir amfiteatr hissini uyandırdı. Bizi benliğimizden tecrid ettirdi, bir konferans salonunun holüne götürdü. İkinci ve üçüncü perdelerde, büyük, iyi ve zevkle döşenmiş bir doktor salonunu görmekte kalmadık. Sahiden bir doktorla kızı ve karısının oturdukları, yaşadıkları, çalışdıkları bir evin içinde onlarla beraber oturup yaşadık. "Unutulan Adam" daki dekorlara mukavva ve karton diyemeyeceğiz. Her sahne o derece hakikiydi. Bütün bunlar -

oyanış ve kuruluş reji kudretinin, reji bilgisinin, rejisör dimağının yaratışıdır.

Sahne bir serab yaratır. Dinleyenleri benliklerinden tecerrüd etdirir, tiyatro salonundaki bin kişi bir kişi olur ve bu bir kişi sanatkârların yaşadıkları âlemde yaşar.

"Unutulan Adam" ı dinleyenler Neyyire ile Muhsinin âleminde yaşadılar. Muhsin, yirmi altı senelik sahne hayatında, bu kadar güç bir eser oynamamışdır sanırım. Bir eser, ki yalnız edebiyata, yalnız duyguya, yalnız dimağa dayanıyor. Piyesin duygusu, dimağı Batının en yüksek sahnelerinde eşi nâdir bulunan Muhsindi, Neyyire Neyyir bu duyguyu besledi, bu dimağı harekete getirdi, eserin edebiyatı içinde bir edebiyat da Neyyire Neyyir yarattı. Nazımın nesri bir şiirdir, fakat muhakkak, ki Neyyire Neyyir "Unutulan Adam" ın her sahnesinde, girişile, çıkışile, bakışile, ağlamasile, serzenişile, hiddetile, hayretile, endişesi, korkusu, kaygusu ile, oturuşları ve kalkışlarıyla, konuşuşu ve susuşile bir şiirdi. İlk perdede ihanet eden kadını, ikinci perdede seven kadını, üçüncü perdede korkan, şaşırان, vicdan azabı, pişmanlık duyan kadını, aynı kudretle, aynı samimiyetle, aynı tabîî hareketlerle oynandı. Neyyirenin konuşan yalnız dili değildi. Yürürken ayakları, telefon ederken elleri, bakarken gözleri, bütün vücudu konuşuyordu. Temsil sanatı bu, sahne sanatkârı da bu demektir.

Muhsinin yarattığı, Neyyirenin canlandırdığı reel havayı Cahide ile Talât bulandırmadı. İkisi de çok iyidiler.

İ. Galib, "İhtiyar adam" rolünde, canlı tiplerinden birini daha yarattı. Meczub ve mariz yaradılışlı katili Müfid çok iyi oynadı. Fotoğrafçı rolünde Sami, uşak rolünde Avni, çok iyi idiler.

Mahmudun canlandırdığı berber harikulâde bir tip olmağa çok istidadlı. İlk gece biraz sönük geçmesine sebep bulamadım. Her halde berber son tablonun belli başlı elemanlarından biri olacak, yalnız yesini fazla mübalâğa etmemek şartile.

"Unulan Adam" bize sahnemizin eski bir şahsiyetini yeniden meydana çıkarmış oldu Neclâ. Neclâ da Türk sahnesinin gönüllü bir fedaisidir. İstidadı söndü sanıyorduk. Bu temsildeki kısa rolünde istidadının sönmediğini, sadece küllendiğini anlatdı. Külleri temizlenmiş, eski istidadının kıvılcımları parlamışdı. Rolünde muvaffak oldu.

(Darübedayl, sayı 57, Şubat 1935)

RAŞİT RIZA'NIN ANKARA TEMSİLLERİ

Ankara'da ki temsillerine kısa bir aralık vermiş olan Raşit Rıza heyeti bir gala gecesini ile yeniden işe koyuldu. Kalabalık ve güzide bir seyirci kitlesi, lapa lapa yağın kara rağmen yeni salonu doldurmuştur. Müsamerede Hanri Berstein'in "Samson" piyesi temsil edildi. Bu eser, evvelce Türkçeye çevrilmiş ve R.Rıza tarafından oynanmıştı. Fakat bu seferki "Samson" eserin türkçeye adapte edilmiş şekliydi.

Kısaca anlatmak icap ederse piyes, meşhur Samson efsanesini örnek alan bir konu ortaya koyuyor : Samson, iki muazzam sütunu bir dev gibi sarsarak koca mabedi düşmanların kafasına indirmiş, kendisi de arada ezilmişti. Bu piyeste, hamallıktan milyonlerliğe kadar yükselip değişmiş olan Macid de, rapiklerini, mahvetmek için kendi mahvını göze almıştır. Mısır bakırları aksiyonlarını düşürerek borsayı hem kendinin, hem düşmanlarının başına göçertiyor. Gözleri oyulmuş Samson'a, eski kudretini bir anda geri veren intikam hissi, karısı tarafından yüreği delik deşik edilmiş Macid'i de sarmıştır.

Dört perdelik haile, aşağı yukarı tatlıya bağlanarak kapanıyor. Borsa kralı, aşk uğruna müflis olmanın acısını, kendisini artık yadırgamayan karısının ışıklı gözlerine dalarak unutacaktır.

Raşit Rıza, Macid rolünde, bütün fenalığı, iyilik ettiklerinden gören bir adamın ıstırabını yaşattı. Kayalar gibi sert bir yaradılışın karşısında piyesin Macid'inden daha kuvvetliydi. Beklemesini bildi ve silahını yalnız rakibine değil, kendi varlığındaki engellere karşı da çekti. Raşit böylece, Macid'e karısı Müfideyi, kendisine de seyircilerin pek yerinde alkışlarını kazandırdı.

Çok ince ve çok güç olan rolünde Şaziye "Müfide"yi bütün canlılığı ile gösterdi ve temsilin başından sonuna kadar sıralanan sahnelerde, san'atte kuvvetlinin kendini gösterebileceğine örnek oldu.

Müfide'nin bir an gönlünü çalmış olan Münir Feyzi rolünde, Hüseyin Kemal'in, Şemsi rolünde de Necati'nin tabiliği de çok beğenildi. Gala gecesinde ki bu muvaffakiyettir ki, Raşit Rıza

heyetini, hazırlandığı turneden alıkoymuştur. Maamafih, kadroyu yeni elemanlarla kuvvetlendirmek zarureti de yok değildir. Bu sebeptendir ki Raşit'le H. Kemal yakında İstanbul'a giderek, kendilerine söz vermiş olan artistleri alıp gelecektirler. Bu artistlerin kimler olduğu pek belli değilse de, içlerinde Necla ile Yaşar'ın bulunacağı tahmin edilebilir.

(Cumhuriyet, 6 Nisan 1935)

NECİP FAZIL'IN "TOHUM"U

Halis bir ruh adamı için, fikir ve mana, maddeden evvel ve üstündür, herşeyin tohumudur ve bütün varlık, eşyanın içiçe aynalarında birbirine benzemeden çoğalan sonsuz akisler halinde, bu ruhun tecellisine bahane olan birer suretler âleminde başka bir şey değildir. Şair, varlığın prensipi olarak, bu tohumun içinde kâinatın ilk iradesi ve bütün projesi gizli olduğuna inanmış insandır; bunun içindir ki o, yine "Tohum" piyesinin esas fikrinden gelen bir hakla, bir roman veya tiyatro eseri yazdığı zaman, hayat karşısında bir müşahit gibi kalmaz, bilâkis kendi derunî sahnesini bize seyrettirmek için maddeyi bir vesile olarak kullanır.

Necip Fazılın da maksadı bize sadece Maraş Fransız işgalinde iken orada geçmiş bir kahramanlık menkıbesini hikâye etmek değildir. Piyenin vak'ası ve insanları, bize, bilakis şairin intikal ettirmeğe memur olduğu ruhu telkine vasıta olan mankenlerden ibarettir. Tefekkür cihazları itibariyle bu piyesin Ferhadı da, hancısı da, yolcusu da hep birbirlerine benzerler. Meselâ o ümmî Anadolu hancısı "ökselerine mukaddes bildiğimiz şeylerin yemelerini serpsinler" diyecek kadar tekemmül etmiş bir zekâdır; çünkü piyesin bütün kahramanları kimi sakal takmış, kimi kalpak giymiş, kimi kadın veya çocuk suretinde birer Necip Fazıldırlar. Onun dili, onun üslûbu, onun ruhu ve tefekkürü ile konuşacaklardır.

Sübjektif plânda kalan her eser gibi "Tohum" piyesinde de objektif ve reel şartların tahakkukunu aramak abestir. Böyle bir tenkit zaviyesinden ok atılacak olursa tiyatro tarihinde Shakespeare'den Maeterling ve daha nicelerine varıncaya kadar ağır surette yaralanmıyan kalmaz.

Bunun için az hakikî vak'asının inkişafına sahne olan birinci ve ikinci perdelerinde, Tohum, mektep temsiliyle polis dramı arasında bocalıyormuş hissini veren hazin bir tereddüt geçirdi. Fakat bütün kalıplarını aşarak ruhun serbest bir boşalışla her unsuru kavradığı üçüncü perdede safiyane, hattâ iptidâî bir tekniğin esaretinden kurtulan ulvî bir hamle ile, nişan aldığı irtifaa doğru kanat açtı ve ansızın yükseldi. Ümit edilebilir ki ilk iki

perde bütün bu miraç için şairin lüzum gördüğü basit bir tiyatro hazırlığından ibarettir. Bu perdede tohum çatlıyor ve taslağını gizlediği bütün bir kainatı fışkırtıyordu. Türk tiyatrosu sahnesi şimdiye kadar bu hizada bir ulviyeti kaydetmemiştir.

Birinci perdede "Ferhat, Necip Fazıl veya Ertuğrul Muhsin" olmak gibi üç zaruretin tezatları arasında sıkışan Ertuğrul Muhsin, üçüncü perdede tiyatronun Hamlet, Phédre, Tartuf ilâh... gibi büyük çehrelerinden birini yaratan sayılı dünya san'atkârları arasındaki yerini hemen aldı. Üstadane ve mazbut bir teheyyüçle bizi alabildiğine uçuruyordu.

Galip, hancı rolünde bazan ergin mizacına zıt, yufka bir hassasiyet göstermesine rağmen sajesin son derecesine çıkan harikulâde süzgün ve selis oynayışıyla piyesin en kemale ermiş adamıydı. Talât, varlığını hissertirmesi lâzım gelen yerlerin çoğunda gaipti ve muhataplarının hamlelerini de kırıyordu. Neyire Neyyirin kısa bir repliğe gayet geniş bir hayat ve heyecan doldurmaktaki canlılığı ve Semihanın daima bir tayf intibayı bırakan gizli heyecanının asil hareketsizliğine sadık kalması unutulmayacaktır.

Makyajı istisna edilmek şartile Mahmut, Avni ve arkadaşları ikinci perdenin dinamik havasını mükemmel doldurdular. Zarurî sükût anları istisna edilirse bu perdenin daha az vakfelerle oynanmasını isteyenlerdenim.

Tohum piyesinde müellif Necip Fazıldan, Ferhadın harikulâde yaratıcısı Ertuğrul Muhsin ve arkadaşlarından sonra hararetle tebrik edilmesi lâzım gelen biri daha var. Bu eserin oldukça girift ve tamamiye mücerret manasını anlıyan, coşkunu gergin ve soluksuz bir dikkat içinde saklıyarak piyesi dinledikten sonra lâyık olduğu bütün şiddetile alkışlıyan halk.

(Tan, 31 Ekim 1935)

"TİYATRO GÜZEL SANATLARIN EN MASRAFLI OLANIDIR"

Dünkü yazımda tiyatro sanatkârlarının tekaütlük hakkında söyledikleri sözlerin yanlış anlaşılmasından sinir içinde olduklarını yazmıştım. Bugün de sanatkar Vasfi Rıza ile görüştüm,

Saat 12... Prova vaktine tam bir saat var. Bay Vasfi Rıza ile bu zaman içinde Şehir Tiyatrosu bahçesinde bol bol konuşabiliriz. Bay Vasfi Rıza diyor ki :

Bize tekaütlük meselesini sordunuz. Biz de size içimizi olduğu gibi döktük. Tekauütlük meselesini can ve gönülden istediğimizi, nihayetimizin iyi bir şekle konulmasını pek ziyade arzuladığımızı söyledik. Buna karşılık olarak çıkan bir cevapta zannedilmiş ki bizim şikayetimiz belediyedendir, belediye reisindendir.

Belediye reisinin tiyatroya yaptığı yardım hiçbirşeyle ölçülemeyecek derecede yüksektir. Bizim belediyeden şikayet etmek şöyle dursun, başka birşey istemeğe bile yüzümüz yoktur. Bizim istediklerimiz daha şümüllü olan devlet teşkilatındandır. Tiyatro güzel sanatların hiçbirisile mukayese edilemeyecek kadar para yiyen, çok masraflı bir müessesedir. Tiyatronun bu mûsrif haline bir belediye bütçesi değil, ancak bir devlet hazinesi dayanır.

Bize cevap veren makalede deniliyor ki :

- Bu adamların neleri eksiktir? Aç geçmiyorlar?

Kahve köşelerinde, pikelerde sürünmüyorlar, daha ne istiyorlar?

Biz de soruyoruz

Dünyanın hangi tarafında birinci sınıf bir tiyatro sanatkarı aç geziyor - Kahve peykelerinde sürünüyor ki bizler burada aç gezelim. Kahve peykelerinde sürünelim.

Acaba tiyatro münekkitle bizi böyle mi görmek istiyorlar?

Sanatkâr denince mutlaka aç mı gezmeli?

O halde bize

- Vay aç gezmiyorsun da akşama ekmek parası buluyorsun...

Daha ne istiyorsun be adam? diye çatmak doğru muydu?

Bize deniliyor ki

İçinizden birçoklarına ev alındı. Ev sahibi oldunuz.

Evet, tamam. 9 senede Behzat la Muhsin'e birer ahşap ev alındı, yalan değil.

- Memleketin her türlü iş sahasında birinci sınıfta olan insanlar cumhuriyet devrinde hiç şüphe yok ki müreffeh surette yaşıyorlar.

Her mesleğin, her işin birinci sınıfında olanların kazançları tiyatronun birinci sınıfında olanların kazancile ölçülemeyecek derecede yüksektir.

Mesela doktorlar, mühendisler, tüccarlar, hatta muharrirler... Her işte birinci sınıfta olanlar apartman yaptıracak derecede de kazananlar epeycedir.

Tiyatro gibi bir sanatın birinci sınıfında ve o sınıfın da içinde bir tane olan 25 senelik bir aktöre bir ahşap ev almışlar. Ötekilerin apartmanlar, hanlar yaptırdıkları halde bu sanatkara bu ahşap ev çok mudur?

Bize verilen cevapta bizim sözlerimizden belediyeye karşı bir isyan konusu çıkarılmak isteniyor. Bilhassa bu bizi ne yalan söyleyeyim- bir asap bozukluğuna uğratmıştır. Demin de söylediğim gibi Muhiddin Üstündağ'a en büyüğünden en küçüğüne kadar hiç bir şeyle seçilemeyecek derecede muhabbet ve hürmetimiz vardır ve onun yaptığı bu teşekkürü beğenerek bu müesseseye girdik. Ve gene beğendiğimiz içindir ki işimize devam ediyoruz. Herhalde maksadımız çok yanlış anlaşılmıştır.

Yanımızda bulunan Bay Hazım

Bize hayat sigortası olunuz deniliyor... Hayat sigortasını tekaüdiye meselesiyle alakası nedir? Hayat sigortası insanın ihtiyarlığında her ay kendisine bir para vermez ki...

Uzun bir zil... Saat tam bir... Prova başlıyor... Vasfi Rıza ile belki daha çok görüşecektik. Onu tatlı tatlı dinleyecektim.

Lakin Şehir tiyatrosunun malum ve meşhur disiplini burada derhal kendisini gösterdi. Vasfi Rıza hemen sahneye koştu.

(Akşam, 8 Şubat 1936)

ANKARA'DA İBNİRREFİK AHMET NURİ GECESİ

İ. A. Nuri ihtifali, dün gece güzide bir kalabalığı Halkevi salonlarında buluşturdu. Yer bulamayanlar, bilet alabilenlerin en aşağı on misliydi. Birçok kimse müsamereyi ayakta izlemeye katlandı.

A. Nuri gecesi, Halkevi rejisörü Raşit Rıza'nın kısa birkaç sözü ile açıldı. Mehmet Nurettin, Üstadın eserleri karşısındaki intibalarını söyledi. Bundan sonra, merhumun en sevdiği, hatta ismini bile soy adı olarak aldığı eserin, "Sekizinci"nin oynanmasına başlandı.

Yüzlerce defa tekrar edilmiş olan bu komedi, Ankara'da bir kere daha ve en iyi şekilde temsil ediliyordu. İstisnasız bütün seyirciler, Şadi'yi alkışlamak için hiçbir fırsatı kaçırmadılar. Şadi yıllardan beri ayrıldığı ve bir daha dönmeyecek olduğu sahneyi, tek başına doldurdu ve bütün "Sekizinci"yi muvaffakiyetin en yüksek şahikasına doğru omuzlarında taşıdı.

Şadi, bu temsilde, bütün eski san'at kudretini kaybetmiş görünseydi bile, gösterdiği kadirşinaslıktan dolayı gene alkışlanmaya layıktı; fakat daha sahneye adım atışından itibaren, yılların Şadi'den hiçbir şey almamış olduğu görüldü. Bilakis yıllar, Şadi'ye, sanatı hesabına yeni şeyler katmış gibiydi. İşte bu sürprizdir ki, perde arkası hasbihallerinde, yalnız takdir hislerinin değil, üzüntülerinin de, izharına vesile oldu. On seneden beridir ki, A. Nuri'nin "Sekizinci" sinde ki Mısırlı Habib Neccar, ancak bu akşam, Şadi'nin kalıbında dirilebilmişti.

Sekizinci, sürekli alkışlar ve bravo sesleri arasında bitti. Perde tekrar tekrar kalktı. Şadi'ye güzel bir buket hediye edildi; San'atkarlar buketi piyesin Nebile'si, Naciye'ye verdi ve bu çiçeklerin Halkevi'nin kaldıbilir amatör çocuklarına daha yarışacağını söyledi.

İ. A. Nuri gecesi, bu suretle en güzel şekilde yaşanmış oldu. Toplantı, bir yıl evvel bugünlerde ölen san'atkarların çocuklarına yardım gayesi ile yapılmıştı. Fakat faydası bundan ibaret kalmadı. Tiyatroya 50'den fazla eser fakat, eserlerinden fazla emek veren, hem yazan hem de bizzat oynayan, bir

sahne aşığı, bir halk san'atkarının unutulmadığı gösterildi.

A. Nuri, geçtiği yeri yeşerten, etrafına hayat veren, fakat sessizce akıp giden sulara benzerdi. R. Nuri "Ne yazık ki değerini ve hayat vericiliğini onu kaybettikten sonra anladık" demişti. Müsamere, bu kaybın acısını içten duyanlara da büyük bir teselli oldu, ölüm döşeğinde yatarken bile "-Arkadaşlar tamam mı? Perdeyi açalım" diye sayıklayan değerli emektarın ruhu şadedildi.

A. Nuri, bütün hayatında, halkın neş'eye olan ihtiyacına cevap vermeye çalışmış adamdı. Ölümünden sonra da temiz bir neş'enin kaynağı oldu. Gözyaşları ve çatık kaşlarla değil, içten gelen saygı ve sevgilerle gülerek anıldı.

(Cumhuriyet, 18 Mart 1936)

TEPE BAŞINDA TULUAT GECESİ

40 gün 40 gecelik eğlencelerin en güzeli evvelki akşam "Tuluat Gecesi" oldu. Şimdiye kadar hiçbir tiyatronun bu kadar çok seyirci topladığını zannetmiyorum. Varidat azlığından şikayet edilen Şehir Tiyatrosu ayda bir böyle bir tuluat eseri çıkarsa bütçeyi doğrulttu demektir.

En ön sıralarda oturanlara bir göz attım. Eski maarif vekili Esad, ilerde hiçbir eğlenceyi kaçırmayan İstanbul'un meşhur noteri Galip Bingöl ve refikası, daha ilerde gazeteciler, Ahmed Şükrü, Abidin Daver... Köşede bütün Türkiye'nin taliini elinde tuta Tayyare piyango umum müdürü Fikri.

Oyunun saat dokuzda başlayacağı ilan edilmişti. Saat dokuz çeyrek geçiyor.

Hâlâ ortalıkta bir şey yok.

Nihayet bir zil sesile perde açıldı. "Nasreddin Hoca" ismindeki oyun başladı.

Sahnede eski bir aşine... Halide... Enfes bir anne rolü yaşıyor... hem de kimin annesi, yaramaz, arsız, terbiyesiz bir çocuğun... bu çocuk Naşit...

-Birader vallahi Halide'yi göreceğim gelmiş... Şu hale bak yahu... ne oynuyor.

- Canım artık alsınlar şu Halide'yi Şehir Tiyatrosuna. Yeri bir türlü doldurulamadı.

Arkada konuşanlara hak veriyorum. Halide'nin kocasına bir

- Herif... herif öyle gözlerini devirerek üstüme yürüme... Vallahi şimdi bayılacağım... deyişi var ki milleti kahkahadan kırıp geçiriyor.

Oyun pek eğlenceli... Eski zamanda dehşetli, hiddetli, zalim bir derebeyi. İki oğlunu kendisi gibi cahil bırakmak istemiyor. İkisini de çok okutmak istiyor. Hatta oğullarından birini hem doktor hem avukat yapmak niyetinde... Çocukların terbiyesine son derece itina ediyor. Oğullarının her hareketinden tuttuğu hocaları mesul adediyor. Mesela çocukları pencereden sarkmış diye birinci hocayı derebeyi palasile ikiye biçmiş, çocuklar habersiz sokağa çıktı diye ikinci hocayı kuyuya atmış... Çocuklar

bahçede ağaca çıkmışlar. Derebeyi bu ağaca üçüncü hocayı asıp cesedini kurutmuş. Şimdi çocuklar bu kurumuş cesedi görüp yaramazlıktan korkuyorlarmış. Lakin çocukların ikisi de kocaman herif... Biri Naşit, biri başka bir sanatkar.

İşte Nasreddin Hoca böyle bir belalı eve geliyor... çocuklara hoca tayin ediliyor... çocuklar pencereden şöyle bir baksalar derebeyi hocayı kılıçla ikiye bölecek... çocuklar sokağa çıksa hoca kuyuya atılacak, ağaca çıksalar cesedi kurutulacak... Yani her işin arkasında bir ölüm var...

Derebeyi çocukları Hocaya bırakıp sokağa çıkıyor... Zavallı Nasreddin Hoca telaş içinde iken bir de ne görsün... İki çocuğun ikisi de köyden iki kızı sevgili tutmuşlar.. İkisinin de bu kızlardan birer çocuğu olmuş... çocukları da sevgililerini de eve getirmişler... Hoca deli olacak... Oğulları pencereden bile baktığı için hocayı kesen derebeyi şimdi gelecek olsa.. Bu kızları ve gizli doğan çocukları görecek olsa..

Çocuklar korkularından kızları, çocukları Hoca'nın odasına saklıyorlar.. derebeyi işi hissetmiş..

Velhasıl oyun son derece eğlenceli... Halk o kadar hoşlanmış ki hani birkaç golden sonra stadyum sahasına fırlayıp oyuncularını havaya kaldıran seyirciler vardır ya.. nerede ise burada bulunan tiyatro seyircileri de her perdeden sonra sahneye fırlayıp Naşidi, Fahriyi, Halideyi kucaklayacaklar...

Yalnız bir şey nazarı dikkatimi celbetti. Bu esere tuluat demişler Nasreddin Hoca öyle bir piyes ki sözleri, jestleri, her şeyi muayyen, son derece güzel, tiyatro tekniğine gayet uygun, mükemmel, modern bir sahne eseri...

Şehir tiyatrosunda sanat eseri diye oynanan nice piyesler vardır ki "Nasreddin Hoca"nın yanında tuluatın tuluatıdır.

Dün geceki piyesi Naşit her yerde bir sanat eseri olarak oynayabilir Tiyatrodan sonra varyete numaraları başladı... Bu gecenin şerefine Tepebaşı tiyatrosu yeni yeni varyete numaraları hazırlamış, yeni cambazlar getirmişti.

Nihayet

-Kaçumbabey... Kaçumbabey... sesleri İspanyo

Reis sahneye çıkıyor...

İşte Tepebaşı gecesindeki tuluat ve varyete gecesi de böyle geçti.

4 (Akşam, 15 Ağustos 1936)

"MAKBET"İN TEMSİLİ

Şekspir, kayın babasının çiftliğinde avlanırken bir tavşanın peşine düşüyor; tavşan koşuyor, o koşuyor, tavşan koşuyor o koşuyor; tavşan Sir Thomas Lucy'n parkına giriyor, Şekspir de arkasından... Tavşan Sir Thomas Lucy'n şatosuna yaklaşıyor, Şekspir de... Tavşan bir köşeye siniyor; Şekspir tüfeğini ateşliyor, tavşan bir taklak atıp ölüyor amma, tüfek sesini duyanlar Şekspiri yakalıyorlar. Adı bir çifçinin bayağı damadı, koskoca bir Sirin malikânesinde ne hakla avlanır!. Bu küstahlığını tekrarlamasın diye avcıya tenbih ediyorlar; fakat avcı ertesi gün gene bir tavşanın peşine düşüyor, gene şatonun parkına giriyor, gene yakalıyor, gene pay işitiyor. Bir defa, beş defa, on defa, her seferinde de yakalanıp kovuluyor.

Bunun üzerine bir hicviye yazıyor. Hicviye ağızdan ağıza, kulaktan kulağa, elden ele yayılıyor. Thomas Lucy'n eline kadar gidiyor. Sir bu hicviyeyi okuyunca küplere biniyor, avcı şairi av nizamlarına riayetsizlik ve devlet asayişini ihlâl etmekle itham ediyor. Tehlike büyük; kurtulmak için kaçmaktan başka çare yok. Şekspir'e bir at veriyorlar, bindiriyorlar Sür Londra'ya! diyorlar.

Bir yerden bir yere ulaşan suvari evvelâ ne yapar? Atını barındıracak bir yer arar değil mi? Hemen bir ahır buluyor. Siz tesadüfe bakınız, bu ahırın sahibi tiyatro meraklısı. Adı James Burbage; Londara'da ilk tiyatroyu yaptıran adam.

İşte Şekspir bu tesadüfle aktör ve belki de aktör olduğu için de muharrir oluyor. Ne güzel tesadüf.

X X X

Şekspir yazdı, çok yazdı. Fakat bu yazılanlar, bugün dünya sahnelerine konup oynananlar kimin sayesinde yaşıyor? Hayır, Şekspir'in değil. Eğer iş sade Şekspir'e kalsaydı, eserlerinin bir çoğu çoktan unutulup gidecek, yazılı tek cümlesi bile kalmıyacaktı. Bu eserleri nisyardan, yok olmaktan şairin iki dostu kurtardı. Hemminge ile Condell. Bu iki dost, Şekspirin bu iki kapı yoldaşı, sahne arkadaşı 1623'de şairin eserlerini ta-

bettirdiler. Bu cildin içinde Makbet de vardı.

Eğer Hemminge ile Condell 1623 de bu eseri neşretmemiş olsalardı, hiç kimse Şekspir'in Makbet adında bir eseri olduğunu bilmiyecekti. Makbet şöhretini dostluğa borçlu. Ne güzel dostluk.

X X X

İngilizceyi iyi bilen münevverler, İngiliz edebiyatından bahseden müelliflere sorunuz, size; "Makbet'le Leydi Makbet'in tiradları şaheser birer manzumedir" derler.

Fransızcaya nesir tercümesini okursanız bu manzumeden hiç bir zevk alamazsınız; türkçeye nesir tercümesi de okuyanlara bedîi hiç bir zevk vermez. Ancak iptidaî bir insan zümresinin, ilk İngilizlerle İskoçyalıların iptidaî örf ve âdetlerini, iptidaî düşünce ve telâkkilerini, ahlâklarını edebiyat çerçevesi içinde incelemiş olursunuz.

Makbet'i sahnemizde seyrettikten sonra şu kanaate vardık Tercüme uslûbunu okumaktansa dinlemek daha iyi oluyor ve herkes için iptidaî insan düşünce ve telâkkilerini incelemek can sıkıcıdır amma, hareket haline gelen, dinamikleşip dışa vuran hissiyatı seyretmek zevktir.

Makbet'in seyri, tiyatroyu çok sevenler için büyük zevk oldu.

X X X

Makbet'i seyrederken duyulan zevki sade Şekspir'e medyunuz dersek haksızlık etmiş oluruz; çünkü sahnede - vakayı bir tarafa bırakırsak Şekspir'in şiirinden hemen hemen bir şey kalmamıştı. Fakat bu şiirin yerini mizansen üslûbu, mizansen manzumesi tutmuştu. Ertuğrul Muhsin, Makbet temsilinde, modern tiyatronun noksansız bir örneğini meydana koydu.

Dekor bizim için yep yeniydi, aksesuar bambaşkaydı, mizansen sözün tam manâsile orijinaldi. Ve bu orijinalite ile yenilikler, Şekspiryen tarzı muhafaza ediyordu.

Dekor hem vardı, hem yoktu. Modern sahne için dekor ilk şarttır. Rejisör bu şarta riayet etmiş, iki büyük saray merdiveni kurmuş, kapıdan kapıya geçilen ve insanın gözleri önüne geniş,

uzun avlu serabını seren geçidler açmıştı.

Şekspiryen sahnede dekorsuzluk şarttır. Rejisör bu şarta da riayet etmişti. Geçid perdeleri kapanınca, merdivenler kararınca gözlerin önünde boş sahne kalıyor. Seyircilerin önüne kurulan bir treto bir ovca yerine kaim oluyordu.

Aksesuara gelince; Makbet'in İngiltere'deki temsilleri incelenmiş, elbiseler, avizeler, iskemleler, içki kapları, kılıçlar, bütün teffuat eski İngiltere'den İskoçya'dan, bir kelime ile söyliyelim Britiş Muzeom'dan getirilmişti sanki...

Sahnenin tâ nihayetinden, çok uzak ve uzun bir yoldan geliyormuş hissi vererek sahneye toplu gelişler, sahnenin altından çıkılarak, bir merdivenle öndeki tretodan sahneye girişler, büyük merdivenlerden inip binişler; ayak seslerinin uzaklaşıp yaklaştığını tembal vurarak duyuruşlar, bir avizenin yerini değiştirerek, ziyafet salonunu yukardan aşağı indirişler, bir küçük perde arkasında bir oda varmış zehabını uyandırışlar, çıplak kollu katilleri, bir baş boyu treto merdiveninden durduruşlar, orijinal bir mizansen üslûbiydi ve bu manzume ile gözler hiç sıkılmadan oyalandı.

Bu mizansen üslûbuna, Cemal Reşidin kompoze ettiği tam ekosez olmakla beraber, bize bizim köy havalarını hatırlatan besteyi, büyücülerin ahengini de ilâve edersek, seyircileri Makbet'in sahnelerine bağlayan elemanları tamamlamış oluruz. Hele, 1606 danberi, birçok sahenelerde halkı tiskindiren ve bu yüzden bazı temsillerde lâğvedilen büyücüler sahnesini güzel bir makyajla ve tatlı bir renkle seyircilere yadırgatmaması rejisörün bir muvaffakiyeti daha sayılır.

X X X

Makbet'i dinlemeğe hacet kalmadı, seyrettik hükmünü verdikten sonra, pek tabîi olarak temsili beğenmiş oluruz. Makbetle Leydi Makbet'ten gayrisi aşağı yukarı kuru gürültülü sayılan bütün eşhas girdikleri kalıbı canlandırdılar, yalnız Mektâf rolünde H. Kemal bilhassa kralın ölümünü haber veren sahnede gırtlığını fazla yırtmasa ve yalnız sesleri duyulan kızlar da Leydi Makbet'in ölüm haberinde fazla mübalâğalı ağlamasalar...

Leydi Makbet rolünde değerli Türk kadın sanatkârlarımız Neyire Neyir biraz hafifti, bu rolü biraz yadırgamış, benimseme-

miş gibiydi. Kâh acele ediyor, kâh fazla durgunlaşıyordu. Bu belki de, Makbet'i oynayan Saminin fazla makineleşmiş, fazla teatral oluşla tezat teşkil etmesinden ileri geliyor ve bu tezat bizde bu tesiri uyandırıyor. Her halde kocasını katle teşvik edişi, karakterini tebarüz ettirecek olan "Eğer uyurken babama benzemeseydi onu elimle öldürürdüm" cümlesi biraz aceleye geldi, ihtiras harekâtının, rikkat duygularının anlaşılmasına ramak kaldı.

Somnanbülizm sahnesi de bizce yüz makyajının çok beyaz, bembeyaz, duru beyaz oluşundan - seyredenlerde beklediğimiz tesiri uyandırmadı.

Sahnede konstrüktivizm mesleğinin banisî ve saliki rejisörler Makbet'te Samiyi görececek olsalar başına yemin edebilirler. Bu bakımdan Sami çok iyidi. Makbet'in vahşî hislerini, kahramanlık ve korku duygularını kusursuz denilebilecek mimikler ve çok canlı hareketlerle belli etti. Bu işe uzun zamandanberi kendini verdiği ve çok çalıştığı anlaşılıyor. Sesinin ahenginde de hayli salâh var.

Molyer devrinin münekkidleri, o zamanki Makbet temsillerinden bahsederlerken, Makbet ve Leydi Makbet'ten sonra facianın bir şahsı üzerinde dururlar Kapıcı. Ve kapıcı rolünü oynayan için "Onu bu tipte bir kerre gören bir daha unutamaz, Makbette kapıcı tipi harikulâde yaratılmış şaheser bir tipti." derler.

O devirde Makbet'teki kapıcıyı yaratan Molyer'in bizzat kendisiydi. O zamanki münekkidlerin Molyer için söylediklerini, biz de bugün bizde kapıcıyı ibda eden Büyük Behzad için aynen tekrar edebiliriz.

(Türk Tiyatrosu, 15 Ekim 1936)

"AYAK TAKIMI ARASINDA"

Maksim Gorkinin şaheseri sayılan ve türkçeye üstat Ertuğrul Muhsinin tensip ve teşvikiyle tercüme ettiğim "Ayak takımı arasında" piyesi, dün gece Şehir tiyatrosunda ilk defa oynandı. Doğrusu, hayli heyecanla salona girdim ve tiyatronun hiç de boş olmadığını görünce rahat bir nefes aldım. Şimdi de, "ne intiba hasıl edecek?" endişesi başlamıştı ve bu çekinme perde kapanıncıya, hatta dağılan halkın aralarında konuştuğu muhavere parçalarına kulak kabartırken devam etti. Maamafih hâlâ meraktayım Acaba müteakip geceler, ahalinin rağbeti olacak mı Çünkü, bilirim; "iyi" yahut "fena" diye şayi olur.

X X X

Piyesin haddizatinde fena olmayacağı muhakkaktır. Çünkü Maksim Gorki, değil Rus edebiyatının, hatta "beşeriyeti mütefekhirenin" dikkate en lâyük müelliflerindendir. Malûm olduğu üzere bizzat kendi "Ayak takımı arasından" yetişmiştir. Gençliği serserilikle geçtikten sonra, fevkalâde istidadı sayesinde muharrir olmuştur. Hiç kimsenin bilmediği ve asla nüfuz edemeyeceği muhitleri tanıdığı ve bunları eserlerine aksettirdiği için, diğer taraftan da, görüşlerini bir felsefeyle ve bir nevi hassasiyetle mezcedebildiği için, şöhreti günden güne artmıştı ve geçen sene öldüğü vakit, dünyanın belki de en tanınmış edebî piyesini kazanmış bulunuyordu.

Öyleyse bu esere "fena" notu, müellifinin kudretsizliğinden dolayı verilemez. Gerçi, piyeste Aksion yok gibidir. Daha doğrusu, Gorki - hatta bir polisiye romanına bile elverecek derecede- bol vakayi malzeme bulmuş, hepsinin ucunu göstermiş, lâkin bunlardan istifadeye tenezzül etmiyerek topunu birden arka plânda bırakmıştır. Ön safa çıkardığı, "insan, hangi tabakaya düşmüş, hangi menzileye inmiş olursa olsun insandır!" tezidir...

Piyes Moskovada ilk oynandığı zaman Ruslar için bile yepyeni bir âleme doğru açılmış bir pencereydi. Bu suretle biz, İstanbulda onu ilk defa temsil edilir görürken, iki kere yabancılaşan bir muhit karşısında kalıyoruz demektir Fakat, o

uzak âlemle bizim aramızda gene derunî bir rabita vardır. Mücerret insan ruhunun müşterekliği... Belki de bazı münekkittler için, eserin biricik zaafı bu olabilir : "Rusyanın en aşağı tabakasındaki insanlara büyük filozoflar gibi sözler söyletiyor; realizm kisvesi altında bu derece romantizm de görülmemiş şey!" diyebilirler. Ve hakikaten de, bir bakıma, piyesin mevzuu, zaman zaman, cemiyetin en alt tabakalarından fırlıyor da, sanki, esirî bir âlemde, semalarda cereyan ediyor.

X X X

Öyleyse, "halk beğenmezse" kabahat müelliftedir denemez. Çünkü, bu eser, beynelmilel edebî kıymetler arasındadır. Binaenaleyh "kabahat kimde?" diyeceğiz... Gerek rejisör kudreti, gerek en büyüğünden en küçüğüne kadar aktörlerin temsil kabiliyeti hakkında şunu söyleyeyim Değme garp tiyotralarından aşağı değil, yukarıdır. Meselâ yukarıda bahsettiğim "realist kisve altında romantizm" cihetine de dikkat edilmiş. Bodrum odasına, cennet kuşunun tüyleri gibi rengârenk ziyalar verilmiş... Ertuğrul Muhsin bu eseri en iyi temsil eden garp rejisörlerini tetkik etmiş, onların sahneye koyuşlarına dair kitapları okumuş, fakat, kendi de hepsinin üzerine yeni buluşlar katmıştır. Bunlar, sayılmıyacak derecede çoktur. Meselâ, üçüncü perdede baronun merdiven üzerindeki hareketleri gibi...

Hayretimi mucip olan şey : piyesi, otuz beş gün evvel teslim ettim. Ne zaman istihsah ettiler? Ne zaman ezberleyip prova yaptılar? Ve böyle kusursuz olarak çıkardılar? Hatta, Galibinden Neyyiresine kadar ve... (Eşhas yirmi kadar var, her birinin adını teşekkür ve tebriklerimle ayrı ayrı saymak güç) artistik ibdalarını ilâve etmek imkânını ne zaman buldular?. Otuz beş günde bütün bunları yapmış olmak, Şehir tiyatrosunda çalışma tarzının ne kadar kesifleşmiş bulunduğunu gösterdi. Hem, unutmayın : arada diğer piyesler de var.

Ekser mütercimler (yahut müellifler)

— Ben öyle yazmamıştım, ters söylediler!-der.

Bense, bu iddiada bulunmıyacağım. Üzerinde çalıştığım bu tercüme esere hiç bir söz aksaklığı veren olmadı!

(Sibirya kelimesinin Siberya ve Ukrayna'nın Ukranya tarzındaki telâffuzları gibi ufacık şeylerden başka bir itirazım yoktur.)

X X X

Demek ki, piyes beğenilmezse, kabahat müellifte, rejisörde, aktörde, dekorda değil... O halde, kala kala biçare ben mütercim kalıyorum. Müsaadenizle kendimi de azıcık müdafaa edeyim :

Tercüme ettiğim piyes Rusça tam mukabili "Dibde" dir. Müellif, bununla, içtimaî tabakaların en aşağı kısmını kastediyor. Almanca "gece melcei" diye, Fransızcası ise "Dans les bas-fonds" olarak tercüme edilmiştir. Ben, Rusça metni esas tutarak çalıştım ve diğer iki lisandan ifade inceliklerini kontrol ettim. Dünkü Akşamda çıkan bir makalesinde, Selâmi İzzet, sernamesinin "Baldırı Çıplaklar" olması iktiza ettiğini söylüyorsa da, vaktiyle benim de aklıma gelen bu tâbirde bir istihfaf manası sezdiğim için, daha "nötr" bir ifade olarak "ayak takımı arasında" yı tercih ettim.

Eserin bir çok cümleleri Rusçaya darbimesel halinde yadigâr kalmıştır. Bunlar, "müsecca" sözler olduğu için, — Fransızca ve Almancasında düpedüz ifade edilmelerine rağmen, — ben de "seci" ler yapmağa, atalar sözlerinin çeşnisini vermeğe uğraştım. Meselâ : "Kişi uyuzlaşmakta, gözü yavuzlaşmakta" gibi...

Fakat, buna rağmen, piyesin beğenilmemesinden korkuyorum. Çünkü, bizde tiyatro telâkkisi, hâlâ ekseriyet için, "eğlenmek" dir. Ya gülünecek, yahut da meraklı, heyecanlı bir vak'anın akışı — tefrika romanlarında olduğu gibi — takip edilecek! Halbuki bunda ne o var, ne öteki! Bu, sahnede düşünce, tecessüs ve mevziî hususiyetlerin teşhirdir. Ağır bir piyestir. Seyretmek isteyenler ve bilhassa sahnemizde ilk defa temsil edilen Maksim Gorkiyi görmek isteyenler buyursunlar... Bu akşam da dahil olmak üzere, bütün bir hafta oynuyor.

(Türk Tiyatrosu, 15 Kasım 1936)

TİYATRO MEKTEBİ İLE BERABER

Ankara'da açılan Tiyatro Mektebi'nin kız talebe bulamaması, bütün gazetelerimizde hayret ve teessür mevzuu olmakta devam ediyor. Gösterilen bütün sebepler doğrudur. Halk tiyatro sanatını hâlâ oyunculuk ve soytarılık gibi işlerin bir-iki parmak yukarısı, bir-iki derece tekamülü sanıyor; kazanç bakımından bu mesleğin istikbali, -halinin verdiği pek haklı şüphelerle-, büyük bir şey vadetmiyor; herkes aktiristlik, dünyanın her yerinde, burjuva an'anesinin hâlâ pekte iyi gözle görmediği serbest bir muaşerete ve ahlaka mensub olmak telakki ediliyor.

Doğru. Fakat bütün bu sebepler, kendilerini vücuda getiren büyük, esaslı, ana sebep yanında, ancak fali bir tesir manzumesi içinde kalırlar. Musikiye aid bir yazımda ve gene bu sütunlarda hatırlatmaya çalıştığım gibi, hemen bütün güzel san'atların asıl mektebi, içinde sıra, yazı tahtası, kürsü ve hoca bulunan herhangi bir bina değil, güzelliğin bütün tezahürlerine karşı halkta aşk ve alaka uyandıran san'at atmosferidir. Bir memlekette ve şehirde muntazam konserleriniz, yerli ve ecnebi, sık tiyatro temsillerimiz ve bütün bu tesahürlere koşan bir dinleyici ve seyirci kesafetiniz yok mudur? O memlekette veya o şehirde açacağınız çok birşey, hatta eskeriyetle, hiç birşey olamaz. Eskiler aşk olmayınca meşk olmaz, derlerdi. Bu meşkin yeri mektebse aşkın yeri de hayattır. Musiki ve tiyatro hayatı olmayan bir yerde mekteb, işte böyle talebesiz kalmak gibi hazin bir isteksizlik içine temelleri atılmış, fuzuli ve anormal bir müessese olur.

Mekteb lazımdır, şüphesiz. Kültür Bakanlığı'nın bir tiyatro mektebi açmak suretile bu san'atın istikbaline karşı beslediği emellere hürmet ederim; fakat onunla beraber bir san'at atmosferi de yaratmak ister. Bakınız, hâlâ ecnebi san'atkar, ne müzisyen, ne aktör ve aktris, Türk topraklarına ayak atmıyor; hâlâ onları memleketimizden tedirgin eden fazla kayidler ve şartlar, ağır vergiler bir türlü kaldırılmamıştır. Bu, bir misal. Daha neler sayılabilir. Atmosfer, yani hava, hava, hava, hava, san'at havası... Bunsuz hiçbir güzellik nefes alamaz.

(Cumhuriyet, 3 Şubat 1937)

Mekki Said ESEN

ANKARA'LILAR GÜZEL BİR TİYATRO HAFTASI YAŞADILAR

Halkevinin sosyal yardım şubesi, tiyatroşuzluktan bunalan bütün Ankara'lılara güzel bir san'at haftası yaşatarak, hakikaten sosyal bir yardımda bulundu. Pazar akşamı verilecek son temsil, hasılatı yoksullara tahsis edilen müsamereler bitmiş olmaktadır.

Tiyatro Haftası, devlet merkezindeki tiyatro ihtiyacının, ne kadar şedid olduğunu bütün canlılığı ile müşahedeye de fırsat verdi. Muhakkak olan şudur ki, Ankara'da bir tiyatro kurmak için iş dört nalla bir ata kalmış değildir. Bilakis seyircileri de hesaba katılmak üzere, tiyatroyu karşılıklı olarak terkeb eden unsurlardan pek çoğu artık Ankara'da bulunmuş vaziyettedir. Hatta, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun en güzide seyirci gençliği de (Harbiye, Mülkiye...) Ankara'ya taşınmış bulunuyor.

Hafta içinde bütün biletler evvelden satıldı. Görülen piyesler çok defa görülmüş olanlardı. Ankara'da çoktandır görülmeyen bizzat tiyatrodur! Raşit Rıza ve Şadi'nin isimleri, birer "hasret kavuşturan gibi" memnuniyet uyandırdı.

İşte Taş Parçası, Sekizinci, Beşte Gelen, Zevcem Olunuz ve Kılıbık... Raşit Rıza, gene o "Remzi" dir! Piyesi omzuna vurup, seyircilerin bütün heyecanları ile birlikte, sona kadar sürüklüyor. Aynı gözyaşlarını toplayarak ve Şadi gene o "Habib Neccar" gene o "Kılıbık" taki Salih'tir. Aynı coşkun te-bessümler arasında en şiddetli alkışları peşinde götürdü. Sevimli san'atkar Yaşar Nezih ve Seniye istisna edilirse, heyetin bütün diğer unsurlarını amatörler teşkil etmekteydi. Bu amatörler, dokuz yaşında küçük Sevinç'ten, sahneye geçen sene ilk defa çıkan 54 yaşında muhterem bir bayana kadar hepsi, Meşrure, Galip, Fethi ve arkadaşları aynı derecede muvaffak olarak umumi takdiri kazandılar.

Temsiller dolayısıyla, umumi tehacüm, umulduğundan çok fazla idi. Bu rağbet, yoksullara yapılacak yardım miktarının genişlemesine sebep olduğu kadar, Ankara'da bir şehir tiyatrosu tesisinin, günün işi olarak ele alınmasını da temin etti. Bu yolda ciddi çalışmalara başlandığı muhakkaktır.

(Cumhuriyet, 16 Şubat 1937)

"KRAL LİR" TEMSİLİ VE ERTUĞRUL MUHSİN'DEN ŞİKAYET

İstanbul Şehir tiyatrosu her yıl teşrinisaninin birinde kapılarını seyircilere açar, martın otuz birinde kapar; bu yıl da öyle olacak.

Bu senenin tiyatro mevsimi sanat hayatımız için iki ehemmiyetli hadise ile kapanıyor Bunlardan biri Şekspir gibi eskidikçe şöhret ve kıymeti artan beynelmilel şöhretli bir dehânın eserinin sahneye konulması, ikincisi Ertuğrul Muhsin'in temsilde rol almasıdır. Bunların ikisi de hakikaten bizim sahnemiz ve tiyatro seyircilerimiz için "Hâdis-e" sayılacak değerdedir. Tepebaşı tiyatrosunun bu yıl görülmemiş bir rağbetle her gece tıklım tıklım dolması ve bir kaç gün sonra için bile güçlükle yer bulunabilmesi bunu ifade eder.

"Kral Lir", Şekspir'in eserleri arasında felsefeye en az boğulmuş olan, açık bir vak'ayı sahneye koyan ve insanî karakterleri san'atle, meharetle muvaffakiyetle ve bilhassa vuzuhla seyircinin önüne yayan bir eserdir. Dünyaca Şekspir dili diye şöhret kazanmış olan fevkalâde güzel buluşlarla süslü nükte ve zarafetin itina ile işlenerek vücade getirilmiş nice şaheserlerle ziynetlenmiş, sanatlı ve mükemmel bir lisan muharririn öteki eserlerinde olduğu gibi bu piyesinde de daha ilk cümlelerden itibaren dinleyiciyi alıp haz ve hayranlık içinde sürükleyip götürür.

Milâttan evvelki yıllara Brotanya tahtına geçip uzun yıllar hüküm sürmüş ve ihtiyarlığında memleketini kızları arasında taksim etmiş bir hükümdarın macerası, Şekspir'in bu piyesine mevzu teşkil ediyor. İyi ihtiyarın çocuklarına gösterdiği lütuftan sonra onlardan gördüğü nankörlük, mevzuun belkemiğidir; kardeşlerden birinin babasına karşı samimî bağlılık duygusunu göstermekten çekinmesi, ihtiyarın bu hareketi yanlış anlıyarak bu kızı reddetmesi, buna rağmen iyi kalpli kızın, ihtiyar babanın son günlerinde yaşadığı acıklı hayattan duyduğu ızdırıp mevzuun ana hattına ustalıkla işlenmiş ayrı bir safhadır. Esasen eserde her safhada hayırla, şer, kuvvetli bir tezaadın dimağa buruk bir lezzet veren kuvveti ve parlıtisile hüküm sürüyor.

Kral Lir temsili dekor, sahne terakkiyatı, elbiseler, mizansen,

umumiyetle rejisörlük işleri noktasından büyük bir mükemmeliyet gösteriyordu. Oynanıştaki ustalık ve ilk bakışta göze çarpan ahenkli beraberlik bilhassa takdirle kaydedilmelidir. En küçük rolde bile en mühim rol oynanıyormuş gibi gösterilen ciddiyet umumî muvaffakiyette en tecrübesiz san'atkârın bile ehemmiyetli bir payı olduğunu ortaya koyuyordu.

Kral Lir'in iki hain kızını temsil eden Neyyire ve Samiye, iyi kalpli, samimî, temiz ve masum kızı rolünde Cahide hususî bir muvaffakiyet gösterdiler. Rolün asıl sahibi Melek'in hastalanması üzerine hemen hemen hazırlıksız denilebilecek bir halde sahneye çıkmış olan Samiye'nin rolünü aksatmadan oynamasını bu genç sanatkârın lehine bir not olarak kaydetmek lâzımdır.

Kral Lir'in damatlarından Fransa kralının Kâni, Kornval dükünü Emin Beli, Albani dükünü Sami Ayanoğlu temsil ediyorlardı. İyi oynadılar Galip Arcan, Hüseyin Kemal, Talât üç mühim rolde idi. Uçünün de hususî bir muvaffakiyetle temsilin umumî muvaffakiyetine hizmet ettiklerini söylemeden geçmemeliyiz. Kral Lir'in soytarısını temsil eden Necdet Mahfi gülünç olmandan güldürmek gibi hayli güç bir vazifeyi üzerine almıştı. Az zamanda değerli bir istidadın yeşerip filizlenmekte ve kuvvetlenmekte olduğunu görüp sevinmemize sebep oldu. Eserdeki diğer rolleri oynayan Neşet, Avni, Mehdi, Müfit, Mahmut, Nihat, Zihni, Emin, Sait ve Necmi'nin de muvaffakiyet hislerini kaydettikten sonra, Kral Lir'i şahane bir surette oynamış olan Ertuğrul Muhsin'e gelem:

Onun bir eserde rol alması demek ilk bakışta sahneye ve salona bir büyük ruhun hâkim olduğunun gözle görülür şekilde sezilmesi demektir. Kral Lir temsilinde Ertuğrul Muhsin'i yürek çarpıntısı ile seyrettikten sonra salondan tesiri uzunca bir zaman devam eden manevî bir hazzın havasile sarılı olarak çıktık.

Kral Lir, dilimize Seniha Bedri Göknil tarafından tercüme edilmiştir. Tiyatro edebiyatımıza yabancı dillerden en güzel eserleri çevirmek suretile hakiki bir hizmette bulunmuş olan gayretli ve kıymetli mütercimmin "Kral Lir" tercümesi de hürmet ve teşekkürle karşılanacak bir emektir.

X X X

Bu sene sahneye konulan eserler içinde iyileri kötülerini haftalarca oynandı; salonun dolduğu oldu, dolmadığı oldu; muvaffakiyet görenlerin temsili uzatıldı. "Kral Lir" temsili mevsim sonuna getirildi; kısa bir zamana sıkıştırıldı, 1 nisanda tiyatro tatil olacağı ve 2 nisanda san'atkârlar turneye çıkacağı için temsilin uzatılması imkânı yoktur; halbuki salonda yer bulmak mümkün olmuyor ve birçok kimseler bu mükemmel temsili görmekten mahrum kalacaklar.

Ben bu işte Ertuğrul Muhsin'in bir suikastını seziyorum ve açıkca matbuat vasıtasile şikâyet ediyorum Aktör Ertuğrul Muhsin bir eserde rol aldığı zaman o piyes aylarca oynanabilir, alkışlanır, seyirci bulur; tecrübe bunu gösteriyor.

Rejisör Ertuğrul Muhsin, bu hakikati bildiği halde aktör Ertuğrul Muhsin'e pek az rol veriyor. Sebebini bilmem, ya onun muvaffakiyetini kıskanıyor, sahnede uzun zaman alkışlanmasını çekemiyor, onu mümkün olduğu kadar halkın rağbet ve takdirine maruz kalmaktan saklıyor; yahut da daha fenası Ona iltimas ediyor, pek fazla yorulmaması için ona sahne üstünde mümkün olduğu kadar az vazife veriyor Netice itibarile iki şık da halkın ve tiyatronun aleyhinedir.

Rejisör Ertuğrul Muhsin'in eserleri sahneye koymakta, sanatkâr yetiştirmekte, ders okutmakta hizmeti çoktur, yorgunluğu büyüktür; evet ama, halkın da aktör Ertuğrul Muhsin'i sahnede görmeğe ihtiyacı vardır.

Rejisör Ertuğrul Muhsin'i alenen jurnal ediyorum; alâkalı makamlar üstada söz geçirsinler, gelecek yıl olsun artık bu iş böyle olmasın!

(Kurun, 26 Mart 1937)

SANAT VE EKMEK

Sanatın ne faydası vardır? diye sormuşlardı.

— Ekmeğin ne faydası vardır? dedim.

— O da sorulur mu? Ekmek yenir; insan da yemezse, karnını doyurmazsa yaşayamaz, ölür.

— Size yaşamanın ne faydası olduğunu da sorabilirdim; itiraf edin ki cevap veremezsiniz. O suale şimdiye kadar kimsenin cevap verebildiği görülmemiş. Mademki doğmuşuz, mademki varız, yaşayacağız. Kâinat, kâinatın içinde arz dediğimiz seyyare, o seyyarede hayat bizim arzumuzla, bizim irademizle hasıl olmamıştı ki onların ne işe yarıyabileceğini düşünelim.. Kâinat var, arz var, hayat var; istesek de var, istemesek de...

Ben size ekmeğin ne faydası olduğunu sordum. Ekmek bizim, yani insan oğlunun, arz üzerinde zaten var olarak bulunduğu bir şey değildir. Onu kendi icad etmiştir. Hem insanın ekmek yapması, arının bal yapması gibi de değildir. Çiçeğin usaresini bal haline koymak için lâzımgelen her şey, arının gövdesinde vardır. Ekmek böyle tabii vasıtalarla yapılmaz. Hem her arı bal yapmasını bildiği halde insan oğlu ekmek yapmasını sonradan öğrenir.

Yaşamak için yemeğe muhtacız. Bütün hayvanlar gibi... Fakat insan oğlu da, bütün hayvanlar gibi... otu, yemişi, eti çiy çiy yiyerek de yaşiyabilirdi. Öyle yaşamağa razı olmamış, otu eti yemeden pişirmeği, onları birtakım hazırlıklara tabi tutmağı icad etmiş. Bununla da kalmamış, yiyeceği hayvanların, nebatların yetişmesine karışmış.

Bütün bu uğraşmaların, zahmetlerin "faydası" nedir? Lüzumu nedir?... Buğdayın ekmek haline gelmesi, bir düşünün, ne zor, ne uzun bir iş... İnsan oğlu o zahmete niçin katlanıyor? Dahası var : Ekmek yapmak insanda insiyakî değildir, arının bal yapması gibi değildir, dedik; yani onu icad için bir hayli uğraşmış, kafa yormuş. Niçin?...

Çünkü ekmeği buğdaydan, pişmiş eti çiy etten daha lezzetli bulmuş. Hattâ belki de önce lezzetsiz bulmuştur da ona alışmak için de kendini yormuştur. Tütüne, içkiye alışmamız gibi...

Size başka bir şey sorayım "Fayda" mefhumunun faydası ne imiş de icad etmişiz?

Şuna varmak istiyorum : bir şeyi ne faydası olacağını sormak, itibarî bir bakımı kabul etmektir; yalnız tabiatı göz önüne alarak değil, insan oğlunu kurduğu mevzuallara da bağlanarak düşünmektir. Fayda mevzuasını kabul ediyorsunuz, lezzet aramağı kabul ediyorsunuz; sanat de böyle bir mevzuadır. Yiyeceğimiz şeyin lezzetli olmasına niçin ehemmiyet veriyorsunuz? Lezzetin faydası nedir?...

Lezzetin, ekmeğin faydası yoktur demiyeceğim; hayatı daha tatlı, daha rahat geçirmemize yardım eder. Fakat bu bakımdan sanatın da faydası vardır; ekmeğin faydası gibi.

İnsanın ekmek yapması, arının bal yapması gibi değildir, insiyakî değildir dedim. Belki bu da doğru değildir. Köpeğin şammesni, arının bal yapma kabiliyetini kullanması "insiyakî" dir de insanın zekâsını işletmesi niçin "insiyakî" değildir? Hayvanların konuşmadan, cemiyet kurmadan, hattâ bazan yapa yalnız yaşadıklarına bakıp insan oğlu da onlar gibi yaşayabilirdi demek kabil midir? Hayır; çünkü toplu olarak yaşamak, konuşmak, zekâsını işletmek insanın tabiatı iktizadır. Ekmeği faydası olduğu için icad etmez, sanat eserini bir faydası olduğu için vücuda getirmez; ekmeği icad etmek, şiir yazmak, resim yapmak tabiatının emrettiği şeydir. İnsanın "hikmeti vücuda" budur.

Fakat buna ekseriya dikkat etmeyiz. Ekmeğin niçin icad edildiğini düşünmeyiz de sanatın bir faydası olmasını isteriz. Gariptir ki güzel sanatlar arasında musiki faydanın esaretinden kurtulmuştur. Şiirin, romanın, resmin, heykelin ne işe yarayacağını çok kimse sorar da bir şarkının, bir senfoninin ne faydası olduğunu düşünmek kimsenin aklına gelmez. Belki bu da musikin, güzel sanatların en eskisi olduğunu isbat eder. Musiki ihtiyacı insanlarda bir "insiyak" haline gelecek kadar kadimdir. Herhangi bir kimsenin şiirden, resimden hoşlanmamasına kimse hayret etmez; halbuki benim gibi musikiden hoşlanmıyanlara çok kimse hayret eder, bizim mahsus söylediğimize, gösteriş yapmak istediğimize kani olur. Doğrusu musikiden hoşlanmıyanlar, şiirden, resimden hoşlanmıyanlardan çok az olduğu için o kimseler hayret etmekte haksız değillerdir.

Hele edebiyatta fayda aramak, resimde, heykelde fayda aramaktan da daha yayılmış bir... illettir. Ne zaman bir romandan, tiyatro eserinden bahsetseniz "Tezi nedir? Ne isbat etmek istiyor?" diye bir soran bulunur. Bir romanın tezini sormak da edebiyatta bir fayda aramaktır. Şahıslar yaratmak, bir ihtirası tasvir etmek kâfi bir şey değil midir ki bundan başka o romanın bir de bir şey isbat etmesini arıyoruz? (Gerçi şahıs tasvirini, ihtiras tahlilini de bir "tez" sayanlar var ama onlar kullandıkları kelimelerin manasını bilmiyor, "tez" kelimesini, daha kibar veya daha âlimane olsun diye "mevzu" kelimesi yerine kullanıyorlar demektir.)

Halbuki musiki gibi, resim gibi edebiyat da, bir fayda gözetmemek bir tez müdafaasına kalkışmamak şartile güzel eserler verebilir. Bu söylediğimin "Sanat sanat içindir" iddiası ile hiç bir alakası yoktur; çünkü sanatkar, eserinde şahsiyetini, yani hisleri, heyecanları gibi fikirlerini de, dünya hakkındaki telakkisini de aksettirmemelidir, eserinin hayat ile bir alakası olmalıdır demiyorum. Sanat eserinde bir fikir olabilir, bir şahsiyetin bütün akisleri bulunabilir, fakat bir isbat hevesi bulunamaz diyorum. Bunlar biribirinden büsbütün ayrı şeylerdir. Fayda arıyanlar, tez arıyanlar bunu kavrayamıyor ve sanatı propagandaya alet etmek istiyor. Cezasını görüyorlar: hiç bir şey isbat edemedikleri gibi eserleri de güzel olmuyor.

(Türk Tiyatrosu, Sayı 81, 1 Ekim 1937)

ŞEHİR TİYATROSUNDA "BİR ADAM YARATMAK"

Şair Necip Fazıl Kısakürek "Tohum" piyesinden sonra, ikinci bir piyes hazırlamıştı: "Bir adam yaratmak" Bir adam yaratmak geçen mevsimde oynanacaktı, fakat her ne sebepten ise bu mevsime kaldı. Ve mevsim başlangıcından beri muhtelif vasıtalarla reklâm edildi.

Bilhassa "Türk tiyatrosu" mecmuasının bu mevsimde çıkan hemen her nüshâsında Necip Fazıl'ın piyesinden bahseden yazılar vardı.

"Türk tiyatrosu" mecmuasının 83 üncü sayısında Necip Fazıl Kısakürek, kendi eserinin tezleri hakkında şunları yazmıştı:

Biz, sade yaratmak istediğimiz tipin, yaratılmış olan kendisi değil, bazan aynı hayat ve kadere sürüklenen meczubuyuz da. Çok defa yazdığımızı yaşarız. Bu fikir mihveri etrafında haklanmış ve birbirine geçmiş olan tezleri şöylece toplıyalım ve gözlere, dikkat edilmesi icap eden noktaları, karalıyalım:

- 1- Eseri ve eseri karşısında insan...
- 2- Allah ve Allah karşısında insan...
- 3- Ölüm ve ölüm karşısında insan...
- 4- Cemiyet karşısında insan...
- 5- Kadın...

6- Bazı dost ve aile münasebetlerimizde, gözlerimizden sanki bir perde kaldıran bir buhran gözlüğünden seyrettiğimiz gizli dünya. Cihet dünyası ve bunun doğruluk derecesi.

7- Cemiyet içinde bazı faaliyet nevilerini temsil eden cüce tipler, rolleri, ruh haletleri, kıskançlık ve gayızları, hareket noktaları ve tarzları.

Hülâsanın hülâsası: Birçok mücerret ve müşahhas mefhumlar ve hâdiseler karşısında aksiyonları tabii ve fikirleri ile sanatkâr, yani mütekâmil insan...

Bu eserimi, bugüne kadar vücutte getirdiğim eserler içinde en bağlı olduğum eser biliyor ve öylece bildirmek istiyorum. Ona olan zâfım, üstünde fazla konuşmamı yasak ediyor. Zaten hâdiselerin sırrını, kaba saba formüller içinde harcamağa, uluorta doğmalar yapmağa düşmanım.

Gene aynı mecmuanın 86 ıncı sayısında "Bir adam yaratmak" piyesi hakkında ayrı ayrı imzalarla üç yazı vardı.

Zahir Sıdkı imzalı yazıda ağaçtan, ve piyesteki incir ağacından bahsediliyordu.

S. Milnar imzalı yazı büyük bir iddianın ifadesiydi. Bu yazıda Necip Fazıl'a atfen söylenmiş sözler arasından şunları alıyorum:

Öyle bir eser yazıyorum ki, dünya ölçüsünde olmak iddiasındadır. Muvaffak olabilirim veya olamam, mesele orada değil; eserim kötüyse dünya mikyasında kötü, iyi ise dünya ölçüsünde iyi olmalı.

Nihayet eser bitti. Eserin üzerimizde yaptığı ilk tesir, Necip Fazıl'ın iddiasında en küçük bir mübalağaya bile düşmediği oldu. Gördük ve inandık ki karşımızda, Garbin hangi milletinden çıksa büyük sanat ve fikir hadiselerine yol açacak soylu bir eser karşısındayız.

Mecmuanın 86 ıncı sayısında Zahir Sıdkı imzalı yazı piyesteki gazeteci tipini teşrih ediyordu. Gazeteci ve gazete sahibi piyeste fena bir vaziyette sahneye konuluyordu. Bu işin izahını haklı olarak istedik. Bunun üzerine Necip Fazıl gerek Son Posta'da ve gerek diğer gazetelerde meseleyi tavzih etti. Kendisi de bizzat bir gazeteciydi. Gazeteci için fena düşünemezdi, ona hakaret edemezdi.

"Bir adam yaratmak" piyesi evvelki akşam Şehir tiyatrosunda sahneye konuldu:

Piyesteki şahsiyetler şunlardır:

Husrev (Muhsin Ertuğrul) bir tiyatro eseri yazan sanatkâr muharrir.

Mansur:(Talât) Husrev'in piyesinde baş rolü oynayan aktör.

Ulviye: (Neyyire Neyyir) Husrev'in annesi.

Selma: (Nevin) Husrev'in halasının kızı.

Nevzat: (İ. Galip) Bir hastane sahibi

Şeref:(Mahmut) gazete patronu.

Zeynep: (Cahide) Şeref'in karısı ve Husrev'in metresi.

Turgut: (Sami) gazete muharriri.

Osman: (Zihni) Husrev'in evindeki emektar uşak...

Birinci perde: Fevkalâde güzel bir dekor. Sahnede iki kişi var: Biri gazeteci Turgut, diğeri Husrev.

Husrev'in piyesi oynanmıştır. Gazeteci Husrev'e sualler

sorar. Fakat bu sualler arasında en ziyade şâyânı dikkat olan incir ağacı meselesidir. Piyesin kahramanı niçin kendini bir incir dalına asıyor?

Husrev'in bahçesinde ihtiyar bir incir ağacı vardır. Bunu öğrenen gazeteci, Husrev'in babasının ne vakit öldüğünü de sorar. Husrev gazetecinin konuşmasından ve biraz sonra sahneye gelen Husrev'in annesinden Husrev'in babasının bahçedeki incir dalına kendisini asarak intihar ettiğini öğreniriz.

Piyesin diğer şahsiyetleri de sahneye gelmiye başladı.

Aktör Mansur, Selma ile evlenmek istediğini Husrev'e söyler. Husrev Selma'nın fikrini sorar. Selma reddeder.

Akliyeci doktor Nevzat, gazete patronu ve karısı, Husrev'in annesi, Selma, aktör Mansur sahnededirler. Husrev piyesteki gibi tabancanın kazaen patlıyabileceğini anlatırken elindeki tabanca patlar ve Selma vurulur.

Piyesin en hareketli perdesi bu perdedir. Ve perdenin en hareketli sahnesi de Selma'nın ölümü sahnesidir. Fakat daima konuşan Husrev'in sözlerinden sahnede bir ölüm vakasını seyretmiye hazırlanmış olan seyirciler üzerinde bu hareketli sahne de büyük bir tesir yapmaz.

İkinci perde:

Selma ölürken elinde hatıralarını yazdığı defter vardı. Onu Zeynep aldı ve kocasına verdi. Kocasını Husrev'in en mahrem taraflarını öğrendi ve gazetesine yazdı. Akliyeci doktor Nevzat onu hastahanesine almak istiyor.

Bu perdede de herkesten çok Husrev'i görürüz. Ve hep o söyler.

Üçüncü perde:

Husrev artık kararını vermiştir. Kendini incir ağacına asacak. Niçin asacağını uzun uzun kâh muhataplarını ayakta tutarak, kâh onlara yer göstererek izah eder. Fakat bahçedeki incir ağacını annesi kestirmiştir.

Hükümet doktoruna teslim olur, ve bir devlet hastahanesine gider.

Müellifin bizzat izah ettiği tezleri tekrarlamıya lüzum görmüyorum.

Yalnız şu noktalara temas edeceğim.

1- Piyeste doktor ve gazete patronu birer fena insandır. Orada temiz ve kâmil insan nümunesi Husrev'dir. Bir ahlak peygamberi olarak görünmektedir.

Öyle ama gene Hüsrev piyeste düşmanlık gördüğü iki dostundan daha çok fena insandır. Çünkü o daha evvelden arkadaşının karısı ile münasebette bulunmuştur. Bu nokta piyeste esasa taalluk eden kusurların en büyüğüdür. Esasen Zeynep piyese defteri ele geçirmek için eklenmiş bir şahsiyetten başka bir şey değildir. Buna hiç lüzum yoktu. Müellif kahramanına bu fenalığı izafe etmiyecekti.

2- Eserde gazete patronu ve hastanesi olan doktor, fena insan tipleri olarak gösterilmiştir. Necip Fazıl'ın izahına göre eserdeki gazete patronu birçok gazeteciler arasından alınmış bir ferttir. Onun fena tarafı yalnız kendi kendisinin fena tarafıdır. Şümüllü bir manası yoktur.

Necip Fazıl'ın sözünün doğruluğuna inanırım, fakat şunu da söylemek isterim ki... Necip Fazıl büyük bir dikkatsizlik yapmıştır. Bir piyeste bir meslek temsil ederek sahneye çıkarılan şahıslar, eğer yalnız kendilerinde bulunan kusurlara veya meziyetlere sahipseler muharrir bize bunu münasip şekilde anlatmalıdır. Halbuki Necip Fazıl anlatmamıştır. Buna dikkat etmeli ve eşhasını seçerken daha titiz davranmalıydı.

Eserin heyeti umumiyesi hakkında şunu söyleyebilirim: kusurlu tarafları olmakla beraber çok güzel tarafları da bulunan bir edebi eser... Fakat tiyatro eseri değil... Okunur fakat oynanmaz.

Eğer temsilde muvaffakiyet varsa eser bunu Muhsin Ertuğrul'un şahsına borçludur. Söz söyleyen o tek kişi Muhsin'den başka olsaydı, ademi muvaffakiyet muhakkaktı.

Muhsin'den gayri aktörlerin rolleri hemen hemen sahnede oturmak yahud da ayakta durup Muhsin'i dinlemekten ibaretti.

(Son Posta, 24 Şubat 1938)

"YANLIŞLIKLAR KOMEDYASI"

Komedi ve dram olarak iki kısma ayrılıp ayrı iki tiyatrodaki temsiller veren İstanbul Şehir tiyatrosu bu mevsim başlangıcında müşkül bir mevkide kaldı: Tepebaşı tiyatrosunun yeni yapılmakta olan beton sahnesinin inşaatı 1 teşrinievvele yetişmedi.

Tiyatromuzun uzun yıllardanberi tâkip ve tatbik ettiği bir usul vardır: Perdesini birinci teşrinin birinci günü açmak ve Şekspirin bir komedisile açmak... Tek tiyatro binasında senelerdenberi güdülen bu güzel metodu ve prensibi bozmamak kolay değildi. Memleketimizde Şekspir'in faciaları yer tutmuştur, ama, komedileri facialarına nazaran sönük geçmiştir. Komedi kısmına hem kütleyi hem münevveri alakalandıran bir Şekspir komedisi bulmak gerekti. Muhsin Ertuğrul bu güçlüğü de yendi. Şekspirin "Yanlışlıklar Komedyası" nı sahneye koydu ve ilk defa Neyireyi, Şaziyeyi, Cahideyi, Samiyeyi, Şevkiyeyi, Hazımı, Vasfiyi, Mahmudu, Kemali, Talatı bir araya topladı ve aralarında tam bir birlik vücade getirerek ortaya, çok gülünen, çok eğlenilen güzel bir temsil çıkardı.

"Yanlışlıklar Komedyası" nedir?

İsa peygamber doğmadan önce 254 senesinde tiyatroya merak sararak, tiyatro salaş kurarak tiyatro eserleri yazarak, ticaret ve dalavere yaparak, Yunanca eserleri Latinceye çevirerek geçinen, yarı serseri, maceraya düşkün bir adam yaşadı: Plavtus.

Bu adamın gayesi tiyatro seyircilerini güldürmektir. Bunun için de ortaya muhayyel tipler çıkarmazdı. Halkın görüp seyrettiği sahsiyetler, kahramanlar halkın arasında görüp beğendiği, gülünç bulduğu kimselerdi. Plavtus, kahramanlarını bilhassa Forumda gezip dolaşanlar arasından seçerdi: "Esirler, tufeyliler, tacirler, esirciler ve aşifteler... Aşık ve cömerd çocuk, hasis baba, caka satan jandarma. Kadim Roma'nın en canlı tiplerini alır ve onlarla halkı eğlendirir, güldürürdü. Ancak Roma'da yaşayan bu tiplerin Yunan olduklarını söylerdi; çünkü kadim

Roma'da Romalıyı oyuna çıkarmak yasaktı.

Plavtusun eserlerindeki belli başlı kahramanlar babasının mirasından mahrum ettiği aşık çocuk ve onun kurnaz uşağıdır. Türk tulûat tiyatrolarına esas olan entirikaların menşeiini Plavtus'ta bulabiliriz.

Şekspir de, gençliğinde yazdığı "Yanlışlıklar komedyası" nı Plavtus'un "İkizler" eserinden almıştır.

Plavtus, komedi ve vodvil üstadıydı. Halkı katıltarak güldürücek olan her kolpoyu ustalıkla yerinde kullanmasını bilen bir muharrirdi.

Biribirine iki su damlası kadar benzeyen ikiz kardeşler tasavvur ediniz. Küçükken biribirinden ayrılmışlar, tanışmıyorlar. Biri evli, biri bekâr. Birinin metresi var, ötekinin yok. Bu benzerlik yüzünden başlarına bin bir gülünç macera geliyor.

Yanlışlıklar komedyasındaki bütün Kiprokolar da ikiz kardeşlerin birbirilerini tanınamalarından doğuyor. Ancak Şekspir, "olmaz olmaz deme, olmaz olmaz" fehvasına dayanarak, Plavtus'un "İkizler" ini daha da mubalağalandırmıştır. "Yanlışlıklar komedyası" nda biribirlerini tanımayan ikiz kardeşlerin gene biribirlerini tanımayan ikiz kardeş birer uşağı vardır.

Sahnede iki kardeşi ve iki kardeş uşağı biribirlerinden tefrik etmek hayli güçtür. Fakat bunu tefrik edenler bile, eserin entrikasının nasıl çözüleceğini ve arap saçının nasıl açılacağını evvel-den kestiremezler. İki bin sene evvel yazılan bir eserden adapte edilmiş olan bu vodvilin en güzel tarafı da budur.

Bu dört kişi arasında her an yeni bir hâdise zuhur eder. Biri ölüme mahkum olmak üzere borç yüzünden tevkif edilir, sonra deli diye kapatılır, öteki ise hayatının tehlikede olduğunu görerek bir kiliseye iltica eder ve nihayet bir aşk ve kıskançlık sahnesi hakikati meydana koyar, muamma çözülür.

Seyircilerini üç saat fâsılasız katıltarak güldüren "Yanlışlıklar komedyası", nın mevzuu çok basittir, fakat eseri çok güzel, çok düzgün, açık bir türkçe ile dilimize çeviren Avni Givdan'ın dediği gibi: "Bu eser Şekspir'in ağlatmağı ve düşündürmeğı bildiğı kadar, bayağılığa düşmeden ve müstehcenin yardımına tenezzül etmeden güldürmesini de bildiğini isbat edecek bir kudrettedir. Bununla beraber eserin seyirciyi düşündürücek yerleri de yok değildir. İçinde ancak şiir kelimesile tavsif edilebile-

cek bir çok nefis tiradlar vardır. Meselâ Siraküzalı Antifolus'un yengesinin kardeşile olduğunu bilâhara öğreneceği Luçiana'ya ilânı aşkı, Luçiana'ın eniştesi sandığı Siraküzalı Antifolus'a verdiği nasihatler, Başrahibenin Andriana'ya tabi... Bütün bu sahnelerde geçen sözler zevkine doyulmayacak, eşine başka müelliflerde güç rastlanır bir güzelliştir. Şekspir'in aile müessesesi bu müessesede kadın ve erkeğin vaziyetleri, kıskançlık gibi mevzular üzerindeki fikirlerini açık ve sarih bu eserde bulabilirsiniz.

Esasen "Yanlışlıklar komedyası" nın Şekspir'in kaleminden çıkmış olduğuna şüphe bırakmayan tarafları da bunlardır. Yoksa; bu eseri yazan Şekspir değildir Şekspir ancak tashih etmiştir diyenler de var.

Sahneye konduğu gecedenberi komedi tiyatrosunu hıncahınç dolduran "Yanlışlıklar" gerek tercüme ve gerek temsil bakımından çok muvaffak olmuştur. Avni Givda eseri 16 ncı asırdaki metne uygun en fazla güvenilen bir İngiliz baskısından tercüme etmiştir. Muhsin Ertuğrul o devre uygun bir dekor içinde, vodvile yaraşan bir üslûpla eseri sahneye koymuş, birçok dilsiz sahnelerle yanlışlıklara komik bir çeşni vermiş ve temsilde klovn tarzını ön plana almıştır.

"Yanlışlıklar komedyası" nı görüp beğenmemek, seyredip gülmemek için ya tiyatrodan zevk almamak veya çok, lüzumundan fazla müşkülpesend olmak lazımdır.

(Türk Tiyatrosu, 15 Ekim 1938)

SAHNE VE HAYAT

Geçenlerde ölen Fransız tiyatro muharriri Francis de Croisset'nin on sene evvel verilmiş bir konferansını yeni okudum ve onun sahneye aid birkaç düşüncesi üstünde biraz durmak için ölümünün hazin aktualitesini vesile yapmak istedim.

Muharrir diyor ki;

"Bir piyesin müellifi, şahıslarını yaratırken, kendisini onlara hakim zanneder. Fakat birinci perdeden sonra onun pederane kudretinden eser kalmaz; ikinci perdeden itibaren rüştünü ispat eden kahramanları istediklerini yaparlar."

Bazı romancılara göre de, romanın şahısları, ekseriya, müellifin kendileri için çizdiği kader yolundan dışarıya fırlıyarak, tam bir hürriyetle, diledikleri gibi hareket ederler. Bunu söyleyen romancı, yarattığı kahramanlar üstünde hakimiyetsizliğinden utanır görünmekle beraber, onların müellifi aşan bir canlılık ve istiklâl sahibi olduklarını zannettirerek öğünmek de istemiştir. Hakikatte, şahısların piyes veya rol planını kırarak hareketler yapmaları, -bazı nadir istisnalarla- müellifin, eserini yanlış veya eksik tasarlamış olduğuna, yahud da ilk tasavvuruna bizzat ihanet etmek mecburiyetinde kaldığına işarettir. Plan dar, eksik ve kaba olduğu nisbette kahramanların müellife itaatsizlikleri artar.

Gene bu muharrir diyor ki;

"Hayat, ramp lambalarının ışığında (yani sahnede) istihaleye uğrar. Bizi şehirde eğlendiren şey, tiyatrodaki ekseriya, canımızı sıkarak. Sahnede mes'ud ve neşeli insanlar kadar kasvetli şey yoktur. Eğer müellif, piyeste, herkesin bağırarak, gülüp eğlendiği bir ziyafet gösteriyorsa ahali yüzünü buruşturur; Galiba davetli olmadığı için! Tiyatrodaki neşe daima tecavüz-kârdır. Seyirci, piyes şahıslarından birinin kendisinden fazla eğlendiğini görürse kıskanır. Hep aynı hikâyeye; Başkalarının sevinmesini istemeyiz"

Sahnede mes'ud veya hiç değilse neşeli olmayı yasak eden bu kaideyi, içinde Francis de Croisset'nin eserleri de olduğu halde, birçok piyesler tekzip etmiyorlar mı?

Muharrir, sahneye zeki bir adamın, dahinin, kaşifin

yaraşmadığını, tiyatroda faziletin hayattaki kadar sevimli olmadığını anlattıktan sonra diyor ki;

"Fakat bütün ahlâk kusurları sahneye yaraşırlar; Kibir, hop-palık, nizamsızlık, ihmal, nankörlük, şaşkınlık, gurur, hasislik, israf! Bunlar ne bol ve ne güzel roller ve mevzulardır. Bunun için çok kullanılmışlardır."

Sahne de faziletin mi, reziletin mi daha fazla hoş a gideceğı davası, her zaman, seyircinin ahlâki seviyesile nisbetini muhafaza edecektir. Fakat bu nisbet haricinde bir kanun aranır sa belki de hakikat şudur; sahnede ne başlıbaşına faziletin, ne de başlıbaşına rezaletin cazibesinden bahsedilemez; bizi ikisinin arasındaki teza d alâkadar eder ve esasen biri olmadan ötekini sahneye koymak da mümkün değildir.

Muharririn tiyatroda kostümlere aid mülahazaları, çok yerde doğru ve doğru olmadığı yerde de güzel görünüyor;

"Sadık bir adam, sahnede vefasız bir adam gibi giyinmez. Esvabının biraz modasız olması ve fantezi boyunbağı takmaması şarttır. Ağır başlı adam için de öyle. Tenis veya golf elbisesile sahnede görünen şahısların ciddiyetlerine inanılmaz. Aldatılan kocaların da kendilerine göre muayyen bir giyinişleri vardır; İyi biçilmemiş bol bir ceket, yumuşak yaka ve ihmalle bağlanmış boyunbağı. Sahnede alimler de bu biçim giyinirler, fakat saçları daha uzundur, boyunbağları siyah ve gözlükleri kaideye uygundur. Tiyatroda aşkın muayyen bir elbisesi yoktur, fakat biraz budalaca aşkın elbisesi vardır; Spor biçimi. Sahnede budalalık daima biraz vücut çevikliği ile beraber gider. Bugün budalaca bir aşık, mutlaka sıhhatli, adaleli olmalı ve kitab okumaktan başı ağrım alıdır."

Bu muharrir için sahneye en çok yaraşan tip, "tasasız" dır. Diyor ki;

"Ben tasasızları hem meslek itibarile severim, çünkü sahneye çok yaraşırlar; hem de zevk itibarile severim, çünkü sevimlidirler. Onlarla konuşmak çok hoş birşeydir; Ne ukaladırlar, ne doğmatiktirler, ne azametlidirler, ne de abusturlar. Siyasi fikirleri yoktur, olsa da sık sık değiştirirler. Pek az yalan söylerler ve iki yüzlü hiç değildirler. Kendilerine fenalık edersek bize gücenmezler ve bize yaptıkları fenalıklardan da müteessir olmazlar. İyi hazmederler fena hazmetse leri tasasız olamazları. Her zaman bir sürü projeler yaparlar ve çabucak bozarlar.

Arada bir kendilerine ikbal hırsı gelse bile sonradan görme değildirler. Başka bir tabirle, rahat yaşamasını bilirler; Mes'uddurlar..."

Konferansının başında, mes'ud ve neşeli insanlar kadar tiyatrodaki kasvet verici mahlûklar olamayacağını söyleyen Francis de Croisset, bu defa, en mes'ud ve neşeli tiplerden birini sahneye yaraştırarak bize bizzat bir tasasız karakteri arzetmiyor mu? Muharriri bu tenakuza düşüren şey, hayatla sahnenin birbirlerine zıd iki mantığın tesiri altında yaşadıklarını ispat etmeğe çalışmasıdır. Bir dinleyici kalabalığını hayrete düşürerek eğlendirmek için aradığı bu tezat hakikate uymadığı için, onun tarafından böyle tekzip ediliyor.

Ne romanın, ne de tiyatro piyesinin mantığı, hayattakinin tersi değildir. Sokakta neşeli bir adamın sahnede can sıkması, yahud rampa lambaları önünde zekanın ve faziletin kıymetlerini kaybetmeleri tiyatronun kanunlarından sayılamaz. Belki de, neşenin piyes tekniğini bozacak bir gevezelik haline gelmesi, mizansenin dağıtacak bir taşkınlık derecesine varması, yahud zekanın hikmet savurmak illeti halinde ya pek uzun tiradları doldurması, yahud pek kısa hikmet yumurtaları halinde eserin her tarafına dökülüp saçılması sevimsiz olur. Fakat hayatta da böyle değil midir? Nihayet, sululuğa tereddi eden neşe ve ukalalığa tereddi eden zeka, sahne hayatında da, hayat sahnesinde de hoşumuza giden kıymetler değildir.

(Türk Tiyatrosu, Sayı 98, 15 Ocak 1939)

TİYATRO

Çocukluğumda tiyatroyu pek severdim. Gençlik yıllarında da arasıra gitmekten kaçınmazdım. Hatta bazı piyesleri seyredip onları beğenip beğenmediğimi, onlar hakkında düşündüklerimi söylemeği kendime vazife edindiğim bir zaman da olmuştu. Şimdi o günleri düşündükçe, belki geçmiş gençlik günlerini hatırladığım için bir haz duyuyorum ama biraz da şaşıyorum. Kuşdili'ndeki salaşta, satıcıların bağırtıları ve çingirak sesleri arasında, perdenin açılıp Kel Hasan'ın tuhaflik etmesini bekliyen çocuk gerçekten ben miyim? Şehzadebaşı'nda birtakım eciş bücüş vodvilleri dinleyip onların monoloğlarını anlatmağa çalışan delikanlı gerçekten ben miyim?... Tiyatro yüzünden hatırını kırdığım, kavga ettiğim adamlar bile oldu. Sahiden hayret ediyorum: Şimdi bir akşam tiyatroya gitmek için uykumu feda etmeği aklım almıyor. O günler benden o kadar uzaklaştı. Geçen sene Ertuğrul Muhsin Shakespeare'in bir dramını muvaffakiyetle oynamış; günlerce niyetlendim: "Bunu muhakkak görmeliyim!" dedim, fakat Tepebaşı tiyatrosunda kalabalığın arasına girip saatlerce hareketsizce dikkat etmeği bir türlü gözüme alamadım.

Tiyatronun aleyhine mi döndüm? Onu yermek mi istiyorum? Hayır. Bilakis, tiyatronun büyük bir sanat olduğuna hâlâ kaniim. Dramı, tragedya romandan da üstün bulurum. Bir şahsın huyunu, ihtiraslarını hikâye ile anlatmak, onun kendini konuşturarak anlatmaktan çok daha zor, çok daha ince bir sanattır.

Fakat günler geçtikçe tiyatroyu seyretmektense kitabını okumağı tercihe başladım. Koltukta temaşa... Bu, insanın hayalini daha serbest bırakıyor. Eseri benim anlamama bir de sahne sanatkârının anlaması karışmıyor: Meziyetleri de, kusurları da daha iyi hissediyorum. Aktörün mahareti kusurları aksi de meziyetleri örtmüyor. Kitabın yapraklarını çevirdikçe şahıslar gözümün önünde beliriyor ve sözlerini bana herhangi bir aktörün söyleyebileceğinden daha doğru bir eda ile söylüyor. Daha doğru dedim; bittabi bu gayretle nisbidir. Benim anladığım gibi demek isterim. Ben o şahısların her birine, kendi anlayışım, hissedişime göre bir çehre veriyorum; aktörün,

benim tasavvuruma hiç benzemiyen hakiki çehresi hayalimi taciz ediyor.

Biliyorum ki haksızım; Asıl tiyatro kitabda değil, ancak sahnededir. Öyle ama haksız olduğumuzu bilmek, huyumuzu değiştirmek için kâfi midir?

(Türk Tiyatrosu, Sayı 106, 15 Ekim 1939)

TENKİT VE MÜNEKKİT

Bizde mâna ve mahiyeti anlaşılmıyan mes'elelerden biri ve belki de başlıcası tenkittir. Tenkidi basit bir şeymiş gibi telâkki etmek hemen hepimize has bir nakisedir. İçimizden birisi laalet-tayin bir mesele hakkında fikir beyan ettiği zaman hemen: "Ten-kit ediyorum!" der. Bu telâkki yanlışdır ve düzelmesi hayırlı olur. Tenkit, yaratıcı san'atkarın en candan yardımcısıdır. Münekkit mümtaz bir insandır. Herkesten daha fazla bilir, herkesten daha salim bir görüşü vardır. Evveleminde kuvvetli bir karakter sahibidir ve bu onun en bariz vasfıdır. İradesine fazla haki-miyet mecburiyetindedir. Sırasında san'at için, eser için hisleri-ni, kanaatlerini feda eder.

Bütün bu mes'uliyetler laalettayin bir kimsenin başaracağı şeyler değildir. Münekkidin kari müvacehesindeki mes'uliyetlerini daima göz önünde tutması lâzımdır. Sanat diyarındaki anarşiye ancak hakiki münekkit nihayet verebilir. Biraz evvel münekkidin müstesna bir zekâ ve kabiliyet sahibi olmasından bahsettik. Bunu söylerken onun salim görüşle mücehhez olmasını da hatırmıza getirdik. Münekkit, ihtiras-larına mağlup olan fani değildir. Biraz evvel de söylediğimiz gibi kavi iradelidir. Fikirleri kat'idir. Bilhassa "Conscience morale" i herkesten daha kuvvetli ve barizdir. Ahlâki hasletleri ona yürüdüğü sarp yolda sadık bir yardımcı olur. "Sainte Beuve" "Taine" ve nihayet son senelerin en iyi münekkidi olan "Paul Souday" her şeyden evvel mükemmel birer insandılar. Tenkit onları âdeta bir his ve kanaat fedaisi yapmıştır. Bu yüzden nefsinin mukaddes bir işe vakfeden insanlar gibi- hayatları sakın-dır ve adeta dini bir huşu içinde geçer. Esasen hislerindeki yükseklik te bundan ileri gelir.

Sinirlilik münekkidin ebedi düşmanıdır. Bu yüzden "Barrés" in indi bir mülahaza kıymetinde kalan bazı tenkitleri kıymetlerinden kaybetmiştir. "Anatole France" ın "Barrés" e te-fevvuku işte bu nefsine hakimiyetinden ileri gelir. Münekkit ta-mamile bitaraftır. Binaenaleyh nefsinden içtihatlarından feda-karlık yapmaya da katlanır. Hayatının son senelerinde, tamamiye hususi sebeplerden dolayı, (Hugo) ya muğber olan "Sainte

Beuve", muharririn eserlerini tenkit ederken hiç bir zaman şahsi garezine mağlup olmamıştır. Bu çok yüksek bir feragati nefis nümunesidir." Kıymeti tanımak iyi münekkidin şıarıdır.

Bizde münekkit, maalesef, malumatı dar bir çerçeve içinde bocalayan, her adımda sürçen bir zavallıdır. Halbuki münekkidin ilme düşman olmaması, ona varlığında en mühim mevkii vermesi lâzımdır. Tabiiikten ayrılmak, aykırılıklar yapmak emniyetsizlik telkin eder. Muhayyelesi dar, iz'anı kıt olmamalıdır. Müesses ve bir hakikat haline gelmiş kavaidi sarsmaya başladığı gün yükseldiği irtifaden yuvarlanır. Fikirlerle hörmet etmek, serdedilen mütaleaları etraflı ve sıkı bir tetkikten geçirdikten sonra kanaatlerini yazmak mes'uliyetleri meyanındadır.

İyi münekkit bir eseri okuduğu zaman benliğini o eserin ruhıyla mezceder. Bütün cümleler, bütün hayaller zihninin menşuru içinden bir ziya huzmesi gibi süzülür. Tevazuu, feragati nefsi muhatabına emniyet ilka eder.

Salim bir zevk, iyi görüş fikirlerde samimiyet, münekkidin en emin arkadaşlarıdır. Şüphesiz ki böyle bir tenkit her sahadaki faaliyetler için şuurlu bir cereyan tevlit eder. Şimdiki halde ufukta ideal münekkidin vurudunu tepşir eden bir hareket yok. Mafifi sabırla tevekkülle bekliyoruz.

(Türk Tiyatrosu, Sayı 106, 15 Ekim 1939)

"HAYAT BİR RÜYADIR" HAKKINDA

İstanbul Şehir tiyatrosu Kaldöron dö la Barka'nın "Hayat bir rüyadır" eserini sahnesine koydu, koyduğuna da hiç fena etmedi; bize belki de "La vida es süeno" nun zevkini tam tattıramadı fakat muhakkak ki, Kaldöronu tanıttı, ondan bahsetmek fırsatını verdi. Eğer biz "Hayat bir rüyadır" dan tam zevk alamadıksa, kabahatı Şehir tiyatromuza bulmalıyız; bu kabahat -eğer kabahat sayılacaksa- "La vida es süeno" yu türkçeleştiren kalemde ve tiyatroya giden çokluğun Avrupa tarihini bilmemesindendir. Kaldöron İspanya'nın hala övündüğü şairdir, nasıl taş yerinde ağırsa şair de söylendiği dilde güzeldir; biz artık anadil güzelliğinde tercümeyle, ilerde devlet tiyatrosu sahnesinde dinlerler diye ümit ediyoruz. Tarih de kanun değildir ki her vatandışı bilmekle mükellef kılalım.

Maliye Nezareti encümeni katiplerinden Diögo Kaldöron'un oğlu Kaldöron dö la Barka bundan tam 340 sene evvel Madridde doğdu. Çocuğu çok iyi okuttular, o zamanlarda bilinmesi lâzım gelen ne varsa, felsefe, medeni ve dini hukuk, matematik, tarih, hepsini öğrendi ve 1620 de henüz bıyıkları terlerken saraya girdi. Her saray mensubu gibi o da silahşördü. Bir yandan din kitaplarında adı geçen azizlere kasideler yazıyor, bir yandan da harpten harbe koşuyordu. 1625 den 1630 a kadar er meydanlarında dolaştı; 1635 e kadar kendini tiyatro müellifi olarak da tanıttı, 1636 da kral 4 üncü Filipin gözdesi oldu. 1649 da kral Avusturyalı An-Mari ile evlenmeğe karar verdi. Evlenme törenini Kaldöron hazırladı ve 1651 de silahlarını bıraktı, rahib cübbesini giydi. 1653 de ilk defa olarak bir dini bayramı kutlamak için eser yazmadı; tam on sene kendi halinde yaşadı. 1663 de kral onu sarayına aldı. Kaldöron iki sene daha rahat bir ömür sürdü. 1665 de 4 üncü Filip öldükten sonra Kaldöronun da yıldızı söndü. 2. Şarl ona yüz vermedi; 1681 de sefil ve yoksul öldü.

"Hayat bir rüyadır" yazıldığı devirlerde İspanya uzun harp senelerinden mağlup ve yorgun çıkmıştı. Ziraati, sanayii, ticareti ölmüştü. Yirmi sene hükümdarlık eden 4 üncü Filip, memleketini kalkındıramamış, ancak zamanında Lope dö Vega, Völaskezden sonra, Mürillo, Kaldöron gibi büyük şairler, edipler yetişmişti. 1665 den 1700 e kadar 2 nci Şarl devrinde İspanya biraz daha tereddi etti. Şarl'ın çocuğu olmadığından

kralın ölümünden sonra tahta kim oturacak diye düşünülüyor, kombinezonlar yapılıyordu.

İspanya kendisi ile beraber Portekiz'i de iflasa sürüklemişti. İtalya aynı halde idi. Şimalde en büyük devlet sayılan Polonya nüfuzunu kaybetmiş, üçüncü dereceye düşmüştü. Ruslar Polonya'ya hakim olmağa başlıyorlardı. O devirlerde yabancı boyunuduguna girmek istemiyen, bunun için savaşılan İspanya ile Polonya'nın hali birbirinin hemen hemen aynı idi.

Kaldöron, Polonya tarihinden ilham aldı.

Bir zamanlar Ruslara galip gelen, sonra Güstav'a mağlup olan Polonya kralı Sigismund'u, biraz da azizleştirerek "Hayat bir rüyadır" faciasının kahramanı yaptı.

Şair, asker, rahip olan Kaldören bir kral bendesidir. O devirlerde İspanya Allah gibi krala tapardı. "Hayat bir rüyadır" bu inana dayanarak yazılmıştır. Filvaki vaka Polonya'da cereyan eder, kahramanlar Polonya'lıdır; fakat karakterler üçyüz sene evvelin İspanyol karakteridir.

Dekor ve aksesuar, elbiseden kırıbaça, kemerden kral tahtına kadar, en küçük teferruat gözden geçirilmeden, 1620 den sonraki Polonya kıyafeti, Polonya üslubu idi. Temsil de muvaffaktı. Üslubun ağırlığına, ağıdalı edebiyatın güçlüğüne rağmen sanatkarlarımız bu sefer "Güzel konuşma" örneği verdiler. Nevin Akkaya'nın tavırları bir şiir kadar güzel, sesi bir melodi kadar tatlı idi. Erkek kıyafetinde Nevin, Nedime kıyafetinde Nevin, süvari Nevin, ne kıyafetini yadırgadı, ne haleti ruhiyesini, ne de sözlerini, Estrel rolünde Samiye de şivesi, telaffuzu ve durumu ile lâzım gelen havayı yarattı. H. Kemal, Sami, Mahmud, Hadi üçyüz senelik bir trajedinin bütün vecibelerine uymuşlardı ve nihayet Sigismund rolünde Talat Artemel gene bir aslan doğurdu.

Mağara kapısında zincir sürüyen esir Sigismund, kral sarayında ölüm saçan çılgın Sigismund, azizleşen meczup Sigismund, kahraman fakat munis, muti Sigismund; bu dört çelik haleti ruhiye Talatın sanatkar ruhunda taze ekmek içi gibi yoğuruldu. "Hayat bir rüyadır" a çelik bir hap diyebilirdik, eğer bu hapı Talat harikulade temsili ile yaldızlamasaydı...

(Türk Tiyatrosu, 15 İkinci Kanun-ı Ocak- 1940)

1940-1960

1940-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK TİYATROSU'NDA ELEŞTİRİ

EFDAL SEVİNÇLİ

1940 yılı başında, Muhsin Ertuğrul yönetiminde, ülkemiz tiyatro sanatına damgasını vuran İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun, gelenekleri olan bir tiyatro topluluğu olarak çalıştığını görürüz. İstanbul ağırlıklı gösteriler yanında, zaman zaman turnelerle tiyatro sanatını Ankara'ya, İzmir'e ve Anadolu'ya götürme çabası, karşılığını bulan çırpınışlardır. Yine bu çırpınışları anlamlı kılan önemli bir girişim de, Ankara'da 1936 yılında kurulan Devlet Konservatuvarı'nın uygulamalarının Devlet Tiyatromuzu yaratmaya yönelik oluşudur.

İstanbul'da Şehir Tiyatroları'nın Genel Sanat Yönetmeni, Ankara'da Devlet Konservatuvarı'nın sahne öğretmeni olarak varlığını duyuran Muhsin Ertuğrul tiyatromuza "Tek Adam" niyetiyle yön verirken en çok yorulan ve eleştirilen bir öncüdür. II. Dünya Savaşı'nın durgunluğunun aşıldığı 1940'lı yıllarda, gelişim dönemini yaşayan Şehir Tiyatrosu'nun etkinlikleri yanında Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nin (Devlet Tiyatrosu) uygulamalarıyla tiyatro sanatının merkezi de İstanbul'dan Ankara'ya taşınıyordu.

Evkaf Apartmanı'nda açılan Küçük Tiyatro'da 27 Aralık 1947'de oynanan A. Kutsi Tecer'in **Köşebaşı** piyesi, resmen olmasa da Devlet Tiyatrosu'nun varlığını, başkentle bütünleyen bir gösteri olarak öne çıkartıyordu. İlkelere uyma, istifa ediş ve yeniden atanmayla 1958 Ağustos'una dek Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olarak görev yapan Muhsin Ertuğrul'un varlığı, bu yıllarda tartışmasız "Tek Adamlığı"ni pekiştirmeye yöneliktir.

İstanbul Şehir Tiyatrosu ise 1927'den 1947 Eylül'üne değin M. Ertuğrul'la bütünlenen etkinliklerinin canlılığını, bir bunalım evresini yabancı bir yönetmenle, Max Meinecke ile aşmaya çalışırken eleştirmenlerimizin yerli mi yabancı mı tartışmaları pek olumlu sonuçlar getirmiyordu. Ağustos-1959'da yeni İstanbul Şehir Tiyatroları'na başrejisor olarak atanan Muhsin Ertuğrul, genç bir kadroyla, yerli oyunlara ve yeni uygulamalara öncelik tanıyan yönetim anlayışıyla Şehir Tiyatroları'nın "Altın Çağı"nı yaratırken eleştirimiz de bu çabadan kazançlı çıkıyordu.

Gerçekte, Devlet Tiyatrosu'nun ve Şehir Tiyatroları'nın telif oyunlara ve yeni yazarlara yönelmeleri, İstanbul ve Ankara Üniversitelerinde tiyatro etkinliklerinin çoğalması, yine Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünde Küçük Sahne girişimiyle başlayan özel tiyatro topluluğu yaşatma çabaları, İzmir'de Belediye Başkanı Reşat Leblebicioğlu'nun büyük destekleriyle varolan İzmir Şehir Tiyatrosu (1946) girişimleri, 1940/60 yılları arasında canlanan bir tiyatro yaşamını beraberinde getirir. Özellikle 1950'den sonra oyun yazarlığımızda görülen gelişim, dramaturgik bilgiyle donanmış eleştirmenlerin yazılarıyla oyun eleştirisi adına düzeyli yazıları da çoğaltır.

Tiyatromuzda eleştirinin gelişmesinde bütün olumsuz özelliklerine karşın gazetelerdeki oyun tanıtma yazılarının önemli katkısı olmuştur. Dahası tiyatro sanatı gazetelerde yer buldukça, eleştiri de usta çırak ilişkisiyle de olsa bir gelişim göstermiştir. Hemen çoğu gazetenin okurlarına, tiyatrolarda oynanan oyunları tanıtmak amacıyla muhabirlerine yazdıttıkları oyun tanıtma yazıları, tiyatro bilgisi ve beğenisi olan edebiyatçıların çabalarıyla zamanla yoğunluk kazanırken tiyatro sanatçılarının da kendi işlerini eleştirmenleri, eleştirinin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Darülbeydi / Türk Tiyatrosu dergisi gibi bir program dergisinin dışında bu yıllarda bir tiyatro dergisine sahip olamayan tiyatro sanatımız, özellikle edebiyat dergilerinde yazılan eleştiri yazılarıyla yetinirken, çoğu edebiyatçı olan sanatçıların yargılarıyla değerlendiriliyordu. Tiyatro bilgisi öncelikle seyirciliğinden gelen eleştirmen adaylarımızın yanında, tiyatro bilgisini, dünya tiyatro sanatını ve edebiyatını yakından izleyerek, geliştiren edebiyatçılarımızın çoğalması bu yıllar adına oldukça önemli bir gelişimdir.

1940/1960 yılları arasında oyun tanıtma yazısı ve eleştirisi yazan adları belirlerken **Akşam**, **Cumhuriyet**, **Dünya**, **Ulus**, **Vatan** gazeteleriyle **Varlık**, **Yeditepe** ve **Akis** dergilerini taradım. **Akis**'teki imzasız yazıların büyük çoğunluğunun polemik ağırlıklı olduğunu, çoğunun da Refik Erduran tarafından yazıldığını belirtmeliyim. İmzasız oluşları nedeniyle seçkiye almadığımız bu yazılarla gerçekte farklı bir düzenlemenin de yapılabileceğini belirtmeliyim.

Türk Tiyatrosu'nda **Cumhuriyet**'de, Muhsin Ertuğrul'un

gözlemlerini, izlenimlerini anılarını içeren makalelerini, oyun eleştirisi dışında kaldığı için seçkiye örnek olarak almadım. Hele 1940'lı yıllarda gazetelerde oyun eleştirisi diye yayınlanan tanıtma yazılarındaki kimi eleştirilere, tiyatro sanatını yaşatma kavgası adına şiddetle karşı çıkan ve eleştiriye, eleştirmene sert sözlerle karşılıklar veren Muhsin Ertuğrul'un bu yazıları içerik olarak biraz "öfkeli" yazılardır. Seçkiyi oluştururken salt eleştiri ağırlıklı yazı seçme düşüncesiyle birlikte seçkinin hacmini sınırlandırma isteği de çalışmanın boyutunu ister istemez sınırlandırıyordu. Bu sınırlandırma içinde Muhsin Ertuğrul'un, daha önce örneklediğimiz yazılarının uzantısı olan makalelerini 1940/60 döneminde değerlendirme dışı tuttum.

1940/60 yılları arasında genel tiyatro bilgisiyle, oyun tanıtma ve eleştiri yazıları yazan yazarları, taradığımız gazetele-
re göre şöyle sıralayabiliriz

Akşam : S. İzzet Sedes, Selim Nüzhet Gerçek, Ekrem Reşit Rey, Şevket Rado, Osman N. Karaca.

Cumhuriyet : Metin Toker, Lütfi Ay, Celalettin Ezine, R. Ahmet Sevengil, Adile Ayda, Muhsin Ertuğrul, M. Hayri Egeli, R. Nuri Güntekin, Zahir Güvemli, Suat Taşer, Tevfik Sadullah, Bedrettin Tuncel, Selmi Andak.

Dünya : Adnan Benk.

Ulus : Nurullah Ataç, Fahri Ecevit, Lütfi Ay, V. Nedim Tör, Y. Nabi Nayır, R. Nuri Güntekin, R. Ahmet Sevengil, Nurettin Sevin, Melâhat Özgü, A. Süha Delilbaşı, Selahattin Batu, Fikret Adil, Muzaffer Gökman, Reşat Taus (Suat Taşer'in adının tersten yazılışıyla oluşturduğu takma adı), A. Cemal Arı, Adalet Cimcoz, Turhan Dilligil, Saadet İkesus-Alp (Opera tanıtımları).

Vatan : Burhan Arpad, Tunç Yalman

Varlık : Yaşar Nabi Nayır, Muzaffer Gökmen, Suat Taşer, Yıldırım Keskin, Sabri Esat Sıyavuşgil, Sabahattin Kudret Aksal, Muhtar Körükçü, Oğuz Bülent Nayman.

Yeditepe : Suat Taşer, Turhan Dilligil, Fikret Adil, Oktay Akbal, Adalet Cimcoz, Zahir Güvemli, Osman N. Karaca, Zihni Küçümen, Vedat N. Türkkan, Şerif Hulusi.

Seçkiye alınan eleştiri örnekleriyle yazarları üstüne kısa bir bilgilendirmeye dönemin değerlendirmesini yaparsak sonuçta şunları söyleyebiliriz. Gazetelerde oyun tanıtma yazısı niteliği gösteren, çoğunlukla oyunun özetini veren yazılarla, çok basit

gerekçelere, dahası bir tiyatro bilgisinin tartışmasından çok kişiliklere saldırı niteliği gösteren polemik/kavga ağırlıklı yazıları seçkiye almamaya çalıştım. Farklı etkinlikleri yansıtmayı amaçlarken kimi yıllarda, eleştiri örneği olabilecek içerikte yazı bulmakta zorlandım. Bu nedenle, her yılı, en az iki yazıyla örnekleme isteğim kimi yıllarda gerçekleşmedi. Ancak, özellikle 1955 yılından sonra kimi yıllarda ikiden çok eleştiri örneğini, hem içerik, hem de konuları açısından ilginç bulduğum için seçkiye aldım.

Tiyatromuzda inanıyorum ki en çok tanıtma ve eleştiri ağırlıklı yazı yazan kişi Lütfi Ay'dır. Özellikle 1944 yılından başlayıp 1960 sonuna dek Devlet Tiyatroları'nın hemen bütün gösterileriyle Şehir Tiyatroları'nın kimi etkinliklerini değerlendiren yazılarıyla hemen bütün yayın organlarına yetişen Lütfi Ay'ın tiyatro sanatımızı yaşatmaya yönelik övgü ağırlıklı oyun tanıtma yazılarının yanında, tiyatro eleştirisine örnek olacak nitelikte kimi yazılarıyla da öne çıktığını vurgulamalıyım. Selim Nüzhet Gerçek'in, Selâmi İzzet Sedes'in 1940-44 yılları arasında yazılarındaki tiyatro bilgileriyle dikkati çektiğini görürüz. Gazete muhabiri olarak çalışan ve oyun özetleriyle kısaca oyuncuların tavırlarını, konuşmalarını önde tutan değerlendirmelerle yetinen Fikret Adil'in, Metin Toker'in yanında Suat Taşer'in tiyatro eleştirisinde dramaturgi bilgisini sistemli bir biçimde kullanan önemli bir ad olarak dikkati çektiğini belirtmeliyim. Yine Şehir Tiyatroları içinde uzun yıllar çalışan Burhan Arpad'ın tiyatro yazılarındaki nesnellik, oyuncu-eleştirmen Tunç Yalman'ın yazılarında tiyatro bilgisiyle yoğunlaşarak sürer. Yıllar sonra ülkemizde tiyatro biliminin önemli bir adı olan Metin And, özellikle **Ulus**'ta yazdığı yazılarında, oyun çözümlemelerine ağırlık veren, oyuncuların eksiklikleriyle olumlu yönlerini birlikte değerlendiren, oyunu tamamlayan dekor ve kostüm uygulamalarını önde tutan tiyatro bilgisiyle dikkati çeker. Ancak, Metin And'ın bu dönem yazılarında, zaman zaman polemik ağırlıklı sataşmalı yazılarla eleştiri tartışma ortamına renk kattığını da görürüz. 1940/60 yıllarında yazılan oyun eleştirileri içinde, sağlam tiyatro tarihi ve kuramı bilgisiyle oyun çözümlemesini bütünleştiren Adnan Benk'in tiyatro sanatımızın çağdaş yönde gelişimini destekleyen taklidlere şiddetle karşı çıkan, seyircinin beğeni düzeyini

yükselten yazılarıyla döneminin en önemli adı olduğunu vurgulamalıyım.

Sonuçta, bu yıllarda, özellikle gazetelerde, gazetelerin özelliklerine ve düzenleniş biçimlerine göre yer alan tiyatro eleştirisi nitelikli yazıların çoğunluğunun oyun tanıtımı ağırlıklı, oyunların ilk gösterimlerinden hemen sonra yazılmalarının eksikliklerini taşıyan değerlendirmeler olduğunu söylemek doğru olacaktır.

1960 sonrasında toplumumuzdaki değişime koşut olumlu bir değişim tiyatromuzda da kendini belli edecektir. Toplumsal sorunların özgür bir ortamda tartışıldığı 1960'lı yıllarda gelişen tiyatromuz gazete eleştirisinin zorunlu sınırlılığından kendini kurtararak özel dergilerine kavuşurken tiyatro eleştirimizin düzeyinin de değiştiğini görürüz. Özellikle ilk gösterimle bütünlenen eleştiri - tanıtma yazısı yazma telaşının terkedildiği 1960'lı yıllarda bir oyun için birbiri ardına yazılan eleştirilerde, tiyatro bilgisinin genişliğiyle dikkati çeken eleştirmenlerin kendi aralarında yaptıkları yorum tartışmaları tiyatro seyircisini dikkatli bir eleştirisi izleyicisi yaparken oyun tartışmaları, gazete ve dergi köşelerinden panellere ve açık oturumlara taşınmıştır. Seyircinin çoğaldığı ve tiyatroyla bütünleştiği 1960'lı yıllarda eleştiri ve eleştirmen tiyatromuzun tartışmasız en önemli ögesi olacaktır.

* 1940-60 yılları arasında seçki için değerlendirdiğim eleştiri yazılarının büyük bir çoğunluğu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Anasanat Dalı'nda, benim denetimimde yürütülen tarama-araştırma ağırlıklı diploma çalışmaları yardımıyla belirlendi. Bu kaynakça çalışmalarını gerçekleştiren öğrencilerim Didem Ayas, Aylin Çakırgöz, Özlem Durak, Mahmut Topçu, Sevgi Gözütok, Sidal Özdemir, Ruken Güneri, Arzu Günay, Cansın Genç, Yeşim Gezer, Tijen Erbilen, Mürüvvet Şahin, A. Gülcan Yeğen, Tamay Sayar ve Sinem Özkan'ın katkılarıyla ve diğer taramalarla oluşturmakta olduğumuz Türk Tiyatro Makaleleri Bibliyografyası inanıyorum ki tiyatro tarihimiz için önemli bir boşluğu dolduracak. Bu çalışmada onların katkısı yanında makale seçimine Birgül Yeşiloğlu, Oğuz Uçak, Neşe Ardıç, Ferda Ülker, Meral Alsan özveriyle katıldılar. Katkıları için bütün öğrencilerime teşekkür ediyor seçilen yazılarda yazım ve dil yönünden hiç bir biçimde düzeltmeye gitmediğimi belirtiyorum.

ŞEHİR TİYATROSU DRAM KISMINDA "HÜRRİYET APARTMANI"

Şehir tiyatrosunda sıra leyleğin yuvadan attığı yavrulara geldi. Bu son haftalar zarfında uzun müddet dosyada bekleyen piyesler bir çırpıda çıkarılıyor ve bu suretle bir yasak savrulmuş oluyor.

Sedat Simavi'nin Hürriyet Apartmanı da maalesef bu kısma sokuşturulmuş Neden? Telif eserlere karşı bu istiksalsal niçin?

Koskoca temaşa mevsiminde, Şehir tiyatrosu ilk telif eseri böyle mi harcamalı idi?

Eğer rağbet gördüğü takdirde ne olacak? Bu tıpkı ziyarette davetlilere ikram edilen baklava tepsisinden ikinci bir lokma almalarına müsaade edilmeden, "Haydi efendiler, ziyafet bitti, kalkın sofradan" demeye benziyor. Bu şeriat dairesinde Türk tiyatro meraklıları telif eserlere ilelebet hasret çekecek. Ben daima tiyatro yazmanın büsbütün ayrı bir fen olduğunu kabul edenlerdenim. Bunun için, her eli kalem tutanın, piyes yazamayacağını bu sütunlarda defaat ile söyledim. Bu itibarla adatımıza çok yakından temas etmesi şartıyla iyi adapte edilmiş piyeslerin hiçte aleyhinde değilim. Fakat, teliflere de bir saha bırakmalı. Onlar temsil edilmeli. Biz bu eserleri acı acı hatta en sert lisanla tenkit etmeliyiz, münakaşalar olmalı. Bu suretle yavaş yavaş bizde de tiyatro yazarlar yetişir.

Emile Zola, tiyatro yazmak istedi. Birbirini müteakip üç piyesi oynandı. Üçünde de muvaffak olamadı. O kadar ki halk bu üç piyesi de yuhaladı.

Büyük müellif, piyeslerine tahsisettiği kitabın başında şöyle söylüyor.

— Ben piyesleri yuhalarla karşılanan bir müellifim. Fakat benim bu üç eserim, tiyatro kalesini fethetmek için sürdüğüm ileri karakollarıdır. Onlar öldüler. Arkadan "kuvayı külliye" geliyor. Mutlaka o müstahkem mevki zaptedeceğim.

Zola'nın ömrü vefa etseydi, muvaffak olacağında şüphe yoktu.

Tiyatro aleminden yüksek söz sahibi olan Sardou'lar, Capus'lar ve daha bir çokları ellerine kalemleri alır almaz hemen

o şaheserleri yazıverdiler mi? Tabii onların da bir çok kusurlu eserleri oldu. Fakat gittikçe tekamül ederek vücuda getirdikleri parlak piyeslerin şaşaası, ötekileri karanlıkta bıraktı, unutturdu. Bu itibarla Şehir tiyatrosunun bir telif eseri, bu edebi ziyafet mevsiminde, leğen-ibrik gibi kullanmasını hiç doğru bulmuyorum.

Sedat Simavi'nin Hürriyet Apartmanı bir şaheser midir ki, beni bu girzigâhı yapmaya sevk ediyor. Hayır, o kadar müsaamahakar değilim. Fakat eser Şehir tiyatrosunun "Adapte" olarak bize arzettiği birçoklarından daha iyidir. Sedat Simavi'nin ilk adımı muvaffakiyetli bir yürüyüş başlangıcıdır. Bilhassa eserde iki üç esaslı hüviyet görüyorum.

Evvela Şehir tiyatrosunda temsil edilen Avrupa piyeslerinin millî hava yoksuzluğu telâfi ediliyor. Sonra artistlerin tahribatına rağmen, lisanı güzeldir, yapmacık değildir.

Ve daha sonra da karakter tahlilindeki muvaffakiyet. Bu üç noktanın kabartma bir levha gibi yüklediğini doğrudan doğruya esere, yani müellefe medyunuz. Zira yukarda da söylediğim veçhile piyes, sahneye konulması itibariyle o kadar oluruna bırakılmıştır ki, eğer müellif bu saydığım hüviyetleri mütevazî fakat sağlam bir surette tespit eylememiş olsaydı seyircilerde o büyük alâkayı uyandıramazdı.

"İkinci Abdülhamitin yaverlerinden Arif Paşa sırmalar, nişanlar içinde, müreffeh bir ailenin reisidir. Karı-koca çocukları olmadığı için bir erkek çocuğu evlat edinirler. (Kamiran). Biraz sonra bir kız çocukları oluyor (Leyla). Evlatlık konakta büyüyor, tahsil ediyor, Leyla için o daima bir Kamiran ağabeyidir. Arif paşa kızını hemşirazadesine (Firuz) nişanlıyor. Kamiran Leyla'yı sevdiği için, bu namzetlikten müteessirdir. Leyla'nın da kendisine karşı olan temayülünü hissederek, Paşa'nın haremine (İlfet Hanım) bir mektup yazıyor. Karı koca, Kamira'nın bu küstahlığından küplere biniyorlar. Artık o yanaşma evlatlığa haddini bildirmek lazım.

Paşa ateş püskürürken, Kamiran Hürriyet ilanı haberiyle içeriye giriyor. Arif Paşa'ya nüzul isabet ediyor. İkinci perde de eski rejim adamını bir evde buluyoruz. Kamiran velinimetlerini bırakmamış, onlara çalışarak bir ufak yuva temin etmiştir. Hatta Arif Paşa'nın unutulmuş bazı emlâkını satarak bedeliyle onlara bir apartman satın almıştır. Arif Paşa apartman sahibi olunca,

değişiyor. Artık Kamirana muhtaç olmadığını görünce menzul fakat yine eski mağrur adam oluyor. Tabii Leyla, memuriyetinden azledilen Firuz'a verilecek. O sırada apartmanın bulunduğu mahallede bir yangın çıkıyor, apartman yanıyor. Arif Paşa sigorta aleyhinde olduğu için, yine beş parasız kalıyor ve evlatlığına muhtaç oluyor. O zaman Kamira'nın itibarı yine yükseliyor. Paşa Kamiran'ın alicenaplığından o kadar mütehassıs olmuştur ki, bastonuna dayanarak, odasına kadar gelip, ona yaptığı fedakarlıklardan dolayı ağlaya ağlaya teşekkür ediyor. Kamiran bu samimiyete mukabale etmek için, Arif Paşa'dan gizli olarak on iki bin liraya sigorta ettirdiği apartmanın kağıdını kendisine veriyor. On iki bin lira Paşa'yı tekrar değiştirmiştir. Kağıdı cebine koyar koymaz Kamiran'ı düzenbazlıkla itham ederek kovuyor. Delikanlı valizini hazırlıyor. Artık bütün ümitlerinin kırıldığı bu evden çıkarken, kapının önünde Leyla'yı buluyor. Babasının bayalığından istikrah eden genç kız da evi terkeyleyecek, Kamiran'ı takip edecektir.

Piyeste bazı noksanlar var. Mesela Arif Paşa'nın Abdülhamit devrindeki konağını mahdud eşhasa ihtisar etmiş görüyoruz. Koca konakta, Suzidil kalfadan başka utilite yok. Bir iki tipik şahıs noksanlığı, piyesi biraz yekahenk yapıyor. O zamanın psikolojisini tahlil ettirecek bir vekilharç bir iki cariyeye, bir kaç misafir, gibi tip serpintileri lazımdı. Müellif yalnız vakanın kahramanlarıyla uğraşmış, onları daha ziyade birinci planda gösterecek elemanları tamamen ihmal etmiş bu itibarla da tabii perdeler hem kısa olmuş hem de muhavereler biraz uzamıştır. Mizansen ve kostüme ait hatalar da var. Kamiran, istibdat devrinde Arif Paşa'nın yanına başı fessiz giremezdi. Hele o zamanda bıyıklarının traş etmek affolunur bir cürum değildi. Apartımana taşınmak üzere hazırlanan halılara sarılı bir kaç yatak takımı, göçten ziyade, yerlerinden kımıldatılan eşya arasında- yeni gelen bir misafire ait denklere benziyordu.

Dekor, mizansen hususunda ufak bir zahmete katlanılmamış ve ne varsa onunla idare edilmiştir. Bu mübalatsızlığı Leyla'nın elbisesinde bile görüyoruz. Birinci perdeden son perdeye kadar genç kız aynı tuvaleti muhafaza etti. Kumaşın mukavemetine şaşıtm. Hangi mağazadan tedarik edildiğini müktesil aile reisleri tahkik etmelidirler.

Artistlere gelince, Arif Paşa rolünü yapan İ. Galip, nüzul isa-

bet ettiği zaman, Marki dö priyola da Lö barji'yi hatırlatacak kadar muvaffak oldu. Şaziye İffet Hanım da pek iyi idi. Çerkes lehçesinde ifrate kaçmadı. Daima kocasını tasvip eden eski terbiyeyi bütün inceliğiyle kavradığını oynama tarzı ile gösterdi. Son sahnede yokluğu hissediliyordu. Zaten mahdud olan eşhastan lüzumlu olduğu bir anda hazfedilmesinin sebebini anlamadım. Cahide'nin artık duraklama buhranını tamamen savuşturduğunu görüyoruz. Leyla'yı pek güzel oynadı. Firuz rolünü yapan Avni Dilligil, gözlüğünü pek lüzumsuz yerlerde kullanıyordu. Paşa'ya karşı olan hulûskar temannahı çok kusurlu idi. Fes hakkında aynı düşüncemi tekrar ediyorum.

Suavi Tedü, Kamıran rolünde fena değildi. Buna mukabil Suzidil Kalfayı yapan Muazzez Arçay harûkulade güzeldi.

Artistlerin hepsinde umumiyet itibari ile gördüğüm kusur, rollerini ezberlememiş olmalarıdır. Cümlelerde görülen sebk ve rabt hataları bunu aşikar surette gösteriyordu.

Görölüyor ki leyleğin yuvadan atmak istediği yavrulardan bazıları da böyle düşer düşmez ölmüyorlar. İçlerinde herşeye rağmen yaşamak isteyenler de var.

(Tan, 27 Mart 1941)

ŞEHİR TİYATROSU TEMSİLLERİ "HÜRRİYET APARTMANI"

Yedigün mecmuası sahibi Sedat Simavi sanatkardır ve güzel sanatların bir kaç koluna heveslidir, bu hevesle karikatür yapmıştır, roman yazmıştır, hatırımda kaldığına göre Galatasaray sultanisinde iken Fransızca şiirler de karalamıştır. Resamlığı da vardır, musikiye yabancı değildir. Gene bu hevesle bir de tiyatro denemesi yapmış, "Hürriyet Apartmanı" amatör bir kalem tecrübesi ve profesyonel bir mecmuacının halk ruh-yatını kavramış olduğunu ispat eden popüler bir sahne eseridir.

"Hürriyet Apartmanı"nın temsili bir yanlış ile bir doğruyu da meydana çıkardı. İstanbul Şehir Tiyatrosuna bir edebi heyet yapmak yanlıştır. Çünkü sahneye konacak eserleri intihab etmekle mükellef bir heyet olsaydı "Hürriyet Apartmanı"nı reddederdi. Bu yanlış olurdu. Hürriyet Apartmanı seyirciler tarafından beğenildi. Muhsin Ertuğrul der ki "Bir eserin sahneye konmadan evvel tutup tutmayacağını kestirmek imkansızdır. Bu doğru, Misali de işte Hürriyet Apartmanı.

Geçen sene Sedat Simavi bana eserini okuduğu zaman beğenmedim değil, beğendim, fakat sahneye konup konmamasında müterreddittim. Arkadaşıma bu eser konmaz dedim. Sedat gülümsedi ve 'tutar' dedi. Benim gibi rejisörün de tereddütünü gören Sedat ona da aynı iddiayı serdetti. Esasen o eserini okurken her perdenin sonunu "Alkışlar" deyip kesiyordu. Son perde bittiği zaman da şiddetli alkışlar dedi. İtiraf ediyorum ben inanmadım. Sedadın hakkı varmış. Buna rağmen eser ilk gece kadar alkışlanacak, tutacak mıdır? Ben bunda hâlâ mütereddidim. İlk gece seyirciler arasında müellifin çok ahbabı, dostu tanıdığı vardı.

Birinci perdede karşımıza iki vodvil kahramanı çıkıyor. Yaveranı hazreti şehriyariden- türkçesi, padişahın yaverlerinden- Arif Paşa ile karısı İffet Hanım. Bu perde vodvilimtrak bir temsil ile bize istibdat devrinin gülünç idaresinden bir iki tablo çiziyor ve bu arada Paşa'nın büyüttüğü okuttuğu, hukuktan şehadetnamesini o gün almış bir evlatlığı olduğunu anlıyoruz.

Kamran, Paşa'nın kızı Leyla ile beraber büyümüştür. Ona aşıktır. Fakat İffet Hanım bu izdivaca şiddetle muhaliftir. Kamran'ın bir sığıntıdan başka bir şey olmadığını söyler. Paşa daha insaflıdır bu kadar ileri gitmez. Fakat karısının telkinine kalıp, Kamran'ı evden defetmek üzere çağırır. Kızları, yeğeni, Viyane sefareti katiplerinden Firuz ile nişanlıdır. Kızlarını o paşazadeye vereceklerdir. Kamran gelir, Paşa'ya hürriyetin ilan edildiğini söyler. Paşa'ya inme iner. (Alkışlar)

İkinci perdede Paşa inmelidir. İffet Hanım kıyafeti ile kendi halinde bir hanımcık olmuştur. Vodvilimtrak temsil yerine komedy kaim olmuştur. Hürriyetin ilanı ile nesi var nesi yok, herşeyini kaybeden Paşa, Kamran'ın sayesinde barınacak bir çatı bulmuştur. Kamran'ı baştacı etmişlerdir. Bu yüksek ruhlu genç, kızları için bir devlet kuşudur. Esasen Leyla ile Kamran'da birbirlerine söz vermişlerdir. Sevişiyorlar ve evlenecekler. Kamran, Paşa'nın yirmi seneden beri unuttuğu ufak tefek gayrimenkulünü satıp savmış, Taksim'de bir apartman almıştır. Hürriyet Apartmanına yerleşecekler, mesud olacaklardır.

Üçüncü perdede eşyalar toplanmıştır. Apartmana göç ediyor. Firuz çıkagelir. Tam bir züppedir. Elinde bir demet çiçek ve Leyla'ya bir nişan hediyesi vardır. Paşa'nın apartman sahibi olduğu haber alıp gelmiştir. İnme neticesi huy değiştiren ve karısı kadar kötü olan Paşa, (Paşa'nın o derece ah-laksızlaşmasını inmeden başka bir şeye hamledemeyiz) Firuz'u görünce, Kamran'ı vekilharçlığa düşürmekten çekinmez.

Karı koca gene Leyla'yı Firuz'a vereceklerdir. Bu sırada Taksim'de bir yangın olur. Paşa apartmanı kara taassup yüzünden sigorta da ettirmemiştir. Bunu duyan Firuz, çiçeğini ve hediyesini alıp kaçar. (Alkışlar)

Dördüncü perdede Kamran'ın çalışma odasındayız. Yanında Leyla vardır. İki genç apartmanın yanmış olmasına rağmen mesuddurlar. Mülksüz ve parasız kalan paşa ile karısı gene Kamran'a bel bağlamışlardır, kızlarını gene ona vermişlerdir. Paşa gelir ve Kamran'dan af talep eder. Ona karşı çok nankör davrandıklarını itiraf eder ve "Şöyle karşımda yanyana durunuz, birbirinize ne kadar yakışıyorsunuz" der ve ağlar. Bunun üzerine Kamran'da bir kabahati olduğunu söyler. Paşa buna inanmaz. Onun gibi yüksek ruhlu bir gencin kabahati olabilir mi? Kamran'ın kabahati Paşa'nın istememesine rağmen apart-

manı on iki bin liraya sigorta ettirmiştir. Paşa sigorta kağıdını inmeli eli ile alır. Buruşturarak ayağa kalkar, bastonunu havada sallayarak, Kamran'ı ahlaksızlıkla itham eder. O dolambaçlı yollardan giderek Leyla'yı elinden almak istemiştir. Artık onun bu çatı altında yeri yoktur. Defolup gitmelidir. Kamran ağlayarak hazırlanır., tam çıkacağı sırada Leyla çarşaflanmış, odaya girer. Kamran sorar "Nereye?" Leyla cevap verir "Senin gittiğin yere" Çıkarlar. Perde kapanır. (Şiddetli alkış)

Münevere hitabetmeyen bu çocukça mevzuun tahlile değer hiç bir noktası yoktur. Ancak Hürriyet Apartmanını telif olduğu için, hürmetle selamlamayı bir borç telakki ederim. Rize çayı, Ereğli Çileği hakkında aleyhte tenkid ne kadar haksız olursa, telif tiyatro eserlerini de kimsenin gözyaşına bakmayarak hırpalamak o kadar insafsızlık olur. Nerede kaldı ki bir taşla bir kaç kuş vurmak isteyen Sedad Simavi, istibdat devirlerinin seyyiadını belirtmeğe muvaffak olamadığı. Bu eserde karakter-siz bir tip yaratmağa ve sigortanın lüzumunu meydana çıkarmağa muvaffak olmuştur. Hem Sedad'ı hem de başta İ. Galip Arcan olmak üzere Hürriyet Apartmanı'nın bütün mümessillerini tebrik ederim. İnme sahnesinde yüksek sanatkar sıfatını gösteren Galip, son perdenin şiddetle alkışlanmasında da en kuvvetli amil oldu.

(Akşam, 27 Mart 1941)

**DEVLET KONSERVATUVARLARINDA
"ANTIGONE"**

Meşhur Yunan trajedi Muharriri Sophocle'un İsa'dan 400 yıl kadar evvel yarattığı, binlerce yıl sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nın küçük, tevazulu tabela sahnesinde bütün güzelliği, haşmeti ve ihtirasıyla tekrar dirildi. Cumartesi günü orada bu eseri zevkle seyredenler, insanlığın kiniyle, zaaflarıyla, sevgileriyle, hulâsa bin türlü kurulmuş bu kadar ağır bir piyesin genç sanatkârlarımızın omuzlarında ne kadar hafiflediğini, onların istidatları ve sanat ateşleri içinde nasıl balmumu gibi eriyerek, bir heyecan halinde gönüllere aktığını tattılar. Devlet Konservatuarları bu eserle bizlere genç sanatkârların trajedide nasıl muvaffak olduklarını ve nasıl bir istikbal vâdettiklerini isbat etti.

Efsane şudur Kral Ödip ölümden sonra Teb'e kral olan Kreon ihtiraslarına ve hiddetine bir türlü son verememiş ve öldürülenlerden Polynice'nin cesedini toprağa bile koymayarak onu vahşi kuşların ve hayvanların tırnaklarına, gagalarına teslim etmiştir. Çünkü Polynice onun nazarında o kadar hain bir adamdır ki, toprak ilahları cesedini asla kabul etmeyecektir. Bu ölüden son intikamdır. Fakat Kreon, sarayına Polynice'nin iki kız kardeşini almıştır. Bunlardan birisi Antigone, Kreon'un oğlu Haimon'un sevgilisidir.

Oyun başladığı zaman sarayın mermer avlusunda, Antigone'yi derin bir azap içinde kıvranırken görürüz. Genç kız kardeşinin cesedine karşı verilen bu müthiş hüküm karşısında, ıstırapın şahıslanmış ve insan haline gelmiş bir timsalidir.

Kardeşinin gömülmesini Kral mı yasak etti? Fakat Kral tabiat kanunlarına hükmedecek derecede bir adam mıdır? Kardeşinin ölüsüne dini ayin yapacak, onu takdis edip toprağa koyacak kimseyi ölüm karşılayacaktır. Fakat herşeye rağmen bu olacaktır. Ve Antigone Polynice'ye bir mezar kazarken, kendi mezarını dahi kazdığını farketmiştir.

Antigone, herşeyden evvel bir insandır. Sevgi, duygu onda intikamın, kinin ve hatta ölümün de üstündedir. Karşısında suçunun hesabını bile veremeyecek bir halde sürüklenmektedir. Kreon'un, zalim hükümdarın hükmü şudur Antigone

öldürülecektir, fakat bu idam, ölümsüz bir ölümle olacak, genç kızı diri diri bir mağaraya kapatacaktır... Kreon'un bu hükmüne karşı hiç bir müracaat kapısı yoktur. Ne Tebea'nın ricası, ne dışarıdaki dedikoducular, ne Antigone'yi seven oğlunun mantığı ve yalvarışları... Çünkü Kreon mu halka hükmetmeyecektir? Yoksa halk mı Kreon'un emri ve arzusundadır? Hayır, Kreon zulmün, istipdadın, kinin ve inadın ta kendisidir. Onu bu fikirden, hadiseleri daima evvelinden haber veren kâhin Teiresias'ın ikazları dahi vazgeçirememiştir, ve nihayet kendi kanından birisinin öleceğini daha evvel duyduğu zaman korkunun esiri olmuştur.

Kral artık müthiş bir ızdırap içindedir. Bu ıstırapı korku ve ölüm karşısında, eriyen kininden, inadından ve krallığından doğmaktadır. Bütün bunları yenemeden, insanlığa esir olmak Kralın şanından mıdır? Buna rağmen Antigone'yi kurtaracak, böylece oğlunu kurtaracaktır. Fakat çok geç kalmıştır. Antigone diri diri kapandığı mağarada kendisini asmış, oğlu kendi vücuduna bir kılıç saplayarak, ağzından son nefesiyle beraber çıkan kanla, sevgilisinin dudaklarını yıkamıştır. Sevgilisinin yerine mezarla evlenen Antigone o mezarda ölümle beraber Haimon'a kavuşmuştur. Bu müthiş faciayı duyan Kral'ın karısı da intihar etmiştir. Şimdi ortada üç ölü, kinin, ihtirasın, hiddetin kasırgaları altında ezildikten sonra insan olmadan insanlığa dönmek zorunda olan bir kral vardır. O umumi efkarı temsil eden koroya bile kulak asmamıştır. Fakat artık, hakikat, bu efkarın önünde bütün çıplaklığı ile meydandadır. Kral önünde oğlunun cesedi, karşısında karısının cesedi ile deli gibidir. Fakat, olan olmuştur.

Sophocle'un bu eseri, İncilin, peygamberin bilinmediği bir devirde, yalnız insanlara fazilet ve ahlak dersi vermekle kalmıyor, insan hislerinin en ince tahlillerini de yapıyor. Üzerinden asırlar geçtiği halde, bütün dünya sahnelerinde tazeliliğini muhafaza eden bu olgun eserin, genç sahne sanatkârlarımızın, bu kadar muvaffakiyetle temsil edebilmiş olmalarına hayranız. Çünkü bu eserin sahneye konması, sadece sahne bilgisine değil, aynı zamanda büyük bir kültüre de muhtaçtır. Çünkü Antigone, baştan başa insanlığın güzel hislerinden en ağır ve en korkunç ihtiraslarına kadar bütün perdeler üzerinde dolaşan, bir nevi logaritmigue, bir grafik çizen bir

eserdir. Genç sanatkârların milimetre kadar küçük farklar üzerinde aksamadan, bütün eserin ahengini temin edebilmeleri azımsanmayacak değil, takdirle karşılanacak bir başarıdır. Antigone rolünde Muazzez İlgin ve Kreon rolünde, Agâh Hün, bütün eserin ağırlığını üzerinde taşımışlar, biri sevginin ve şefkatin, öteki kinin ve gayzın hakiki mümessili halinde cidden komedyen olduklarını ispat etmişlerdir. Antigone'nin kardeşi İsmene rolünde Meliha Gökçen, muhafız rolünde Saim Alpağö, Haimon'da Cüneyt Gökçer rollerinin bütün ağırlığına rağmen, eseri tam manasıyla ayakta ve diri tutmuşlardır. İlahların elçisi vazifesini üzerine alan kâhin Teiresias'ın kalıbı ve kalbi Mahir Canovan'ın vücudunda ve kalbinde can bulmuştur.

Koro çok hareketli ve çok güzel konuşmuştur.

Şurasına dikkat edelim ki, bu eser konservatuarın talebe sahnesinde oynanmıştır. Eğer "akustik"i daha güzel bir sahne olsaydı, Muazzez İlgin'in biraz peltek gelen sesi tamamıyla kaybolabilirdi. Fakat herşeye rağmen bu ses dahi, sahne kadar, elbiseler kadar, dekor kadar eserin bir Yunan eseri olduğunu hissettiriyor, ona ayrı bir cazibe veriyordu.

Eğer sahnede ışık tertibatı olsaydı ve eser baştan sonuna kadar aynı ziya altında yürümeseydi, tesiri çok daha büyük olurdu. Fakat şurasını gene ilave edelim ki, Konservatuarda bu eser asla her bakımdan bir iddia olarak oynanmamıştır. Konservatuarlılar, bizi kendi aileleri içinde bir misafir olarak davet etmişler ve eseri yakından adeta kulisten görmemize hizmet etmişlerdir. Yakın olan görülen şeylerin kusurları çok göze çarpar. Fakat, sanatkârlar o kadar muvaffak olmuşlardır ki, biz onların kusurlarını görmek şöyle dursun, ancak meziyetlerini farkettiler ve onun içindir ki dakikalarca alkışların ardı arkası kesilmedi.

Bütün bunlara ilave olarak, bazı düşünceleri kaydetmekten kendimizi alamıyoruz. Sanatkârlar bir trajediyi trajedi olarak oynamak zaruretindedirler. Burda fazla mimik'e gitmenin fazla ses çıkarmanın eserin mahiyetini bozabileceğini unutmamak lazımdır. Trajedide mimikten çok fazla, belâgatın rolü olduğunu herhalde onlar biz gazetecilerden daha iyi bilirler. Onun içindir ki, eski Yunanda bu gibi trajedilerin artistlerinin yüzüne maske takılarak oynandığını kitaplar yazarlar. İşte bu belâgatte bilhassa Haimon rolünü oynayan Cüneyt çok muvaffak olmuştur.

Antigone'u tam anlamak için, onun müziği üzerinde de durmak gerekir. Fakat hemen ilave edelim ki, biz bu yazımızda asla tiyatro tenkidi yapmak niyetinde değiliz. Çünkü tiyatro münekkidi değiliz, biz orada sadece bir seyirci fakat gazeteci bir seyirci olarak bulunduk. Bundan dolayıdır ki, yukarıdaki görüşlerimiz bir gazeteci seyircinin mütelalarından ibarettir. İşte o kadar...

İmdi, gene bu sıfatla diyoruz ki Necil Kâzım Akses'in müziği orkestra şefi Ferid Alnar'ın idaresinde eserin bütün haşmetine intibak ediyordu. Fakat Mendelshon'un ve Saint Seans'in bir koro müziği varken yeniden bu mevzu üzerinde durmak lazımmıydı, değil miydi? Musikiden çok iyi anlayanlarımız bu noktayı bize elbette izah edeceklerdir.

Sözlerimizi bitirirken, dekorun güzelliği üzerinde durmak da gerekir. Sanatkâr arkadaşımız Turgut Zaim, basit bir dekor içinde, 3000 sene evvelki Yunanistan'ı canlandırmıştır. Fakat Antigone siyahlar giyeceği yerde, Komedi Fransez'de olduğu gibi beyazlar giyinmiş olsa idi, bu suretle yaşadığı ıstırapla genç kız masumluğu daha tezat halinde göze çarpmaz mıydı? Ve nihayet daha Yunanlı olmaz mıydı?

Sözlerimizi hülâsa etmek için kullanacağımız yegâne cümle konservatuar talebesini tebrik etmektir. 3000 sene evvelki Antigone bize yarının büyük sahnesini tam mânasıyla vâdediyordu.

(Ulus, 3 Şubat 1942)

**ŞEHİR TİYATROSU DRAM KISMINDA :
"KIŞ MASALI" SHAKESPEARE HAKKINDA
DÜŞÜNCELER**

Şehir Tiyatrosu dram kısmı 6 seneden beri pek yerinde olarak tesis etmeye çalıştığı, bir anane mucibince, bu sene de Shakespeare'in bir eseriyle perdesini açtı. Sıra ile, Ölçüye Ölçü, Kuru Gürültü, Yanlışlıklar Komedyası, Romeo Jülyet, Otello ve Hamlet'ten sonra bu defa da "Kış Masalı"nı seyrettik. Eseri bütün seyirciler gibi, münekkithler de müttetikank alkışladılar. Bu ittifakın değerini ayrıca belirtmeye bilmem lüzum var mı?

Halbuki pek iyi hatırlıyorum, 1929'da Shakespeare'in bir eserinin sahnemize konması için epey dedikodular uyandırılmıştı. Hüseyin Suat merhum, "Biz de halka tiyatro zevkini verebilmek için Shakespeare'den evvel tespit edilecek birçok şeyler" olduğu kanaatini izhar etmiş; İbnürrefik Ahmet Nuri Bey merhum da oldukça gürültü ile bu kanaate iştirak ederek bu güzel teşebbüsü akamete uğratmaya çalışmıştı.

Merhumların her ikisi de tiyatroyu ve tiyatromuzu seven ve tiyatro sanatından anlamakla şöhrat bulan insanlardı. O zaman itiraz onlardan geldi. Bugün herkes Shekaspeare'i taktirde müttetik. Zamanın yardımıyla tiyatromuz lehine elde edilen bu olgunlaşmayı kaydetmeden geçemedim.

Şimdi "Kış Masalı" na geliyorum.

Bir varmış bir yokmuş, Allahın kulu çokmuş. Evvel zaman içinde bir Sicilya Kralı varmış. Günlerden birgün bu kral, Kraliçeyi, misafiri ve dostu Bohemya Kralı'ndan kıskanmaya başlamış, var varanın, sür sürenin, destursuz bağa girenin, hali budur diye ona yapmadığını bırakmamış. Fakat kendi başına gelen felaketlerin de ardı arkası kesilmemiş. Neticede o kraliçedeki güzellik, o kraliçedeki asalet, o kraliçedeki namus, o kralçideki muhabbet meydana çıkmış ve herkes muradına ermiş.

Masal deyince sihirbazlığı unutmamalı. Sihirbazlık burada da var. Eserin dekoru ve temsili. Buraya bir nokta daha ilave edeyim. Masalları edebi hikayelere benzetmek kabildir. Efsanevi hikayeleri bilen çok olduğu halde, onlara tam edebi bir şekil

veren yok denecek kadar azdır. Shakespeare'in kudreti burada bir daha göze çarpmaktadır.

Eserin mütercimi Mefharet Ersin de müellifin piyes boyunca, kurcaladığı bütün fikirleri, öyle açık ve temiz bir dille lisanımıza nakletmiş ki, bütün lakırdıları, olan biten herşeyi yadırgamadan dinliyor ve derin bir haz duyuyoruz. Temsilin umumî muvaffakiyetinde mütercimin de büyük bir payı var.

Aktörlere gelince, başta Hadi Hün, İ. Galip Arcan ve Cahide Sonku olmak üzere hepsi birbirleri ile rekabet edercesine, birbirinden daha iyi oynamaya çalışıyor ve bu umumî gayret eserin seviyesini, sahnemizi şeref verecek dereceye yükseltiyor. Oynayanların isimleri sayılmayacak kadar çok. Hepsi muvaffak oluyor. Daha ne söylenebilir?

Söylenebilecek söz, ne kadar söylenecek söz, ancak Shakespeare hakkında söylenecektir. Bu sebepten yazımı, muhtelif milletlerin Shekaspeare hakkındaki düşüncelerinin tercümesiyle bitireceğim.

Shakespeare'den sonra gelen, büyük İngilizlerden biri olduğunda hiç şüphe olmayan Cariyle, Shakespeare hakkında; "O zekaların en büyüğüdür. Fakat Shakespeare'in zekasında henüz göremediğimiz şeyler de pek çoktur. Onda bizzat kendisince bile malum olmayan meziyetlere rastlamak kâbidir. Eserlerinin her biri de pencere gibidir. Oradan mevcut bir âlemin ışığı sızar.

Shakespeare'de öyle sahifeler vardır ki gökte ışıldayan yıldız parlaklığı ile kalbinizi aydınlatır ve o sahifeleri, bu ışık sayesinde, kalbimizin gözüyle de okuyabiliriz."

Victor Hugo, bu merhum Fransız şairi, 1864'de 3. Napoleon tarafından neyfolunca oğlu ile beraber, İngiltere'nin Jersey adasında ikameti ihtiyar eylemişti. Orada "William Shakespeare" adlı bir kitap yazarak, koca dahinin büyük kudretini bütün azametiyle ortaya koyan eşsiz bir vesika halinde, neşretti. Orada Hugo, menfasını ummanları seyrederek geçirmeyi düşündüğünü söyler; "Ummanlarda dalgaların kükremesi, fırtınalı anlarda yıldırımların dalgalarla öpüşen ufukları yırtması, sakın zamanlarda tulûların, grubların renk müsabakalarına girişmiş gibi şaşalandırması, etrafı saran bozulukların korkunç ve cazip derinliği hangi ruha sığabilir. Bunu kavrayabilen bir ruha, deha denmez de ne denir?"

İşte okyanusla Shakespeare arasındaki karabet buradan doğmuştur. Onun ruhu da tıpkı bir okyanus gibi, hiç bıkılmadan bütün bir ömür boyunca seyredilebilir.

Shakespeare'in şiiri kendidir. Aynı zamanda sizsiniz. Çünkü kendinizi dinleyecek olursanız, onu kendinizde duyarsınız.

Beşeriyet herhangi bir sadme geçirdikten sonra daima bir dehanın yükseldiğine şahit olmuştur. Vukua gelen tahavvülleri hep onlar tamamlamışlardır. Shakespeare'in eserleri bir kül halinde bize orta çağların sonunu tebşir eder.

Alexandre Dumas'ın Shakespeare hakkında bir sözü vardır; "Shakespeare Allahtan sonra en büyük yaratıcıdır. Shakespeare'in her eseri insaniyetten kesilmiş bir dilim gibidir."

H. Taine de Shakespeare hakkında güzel sözler söylemiştir; "Shakespeare'de herşey içten, daha doğrusu ruhtan, dehadan doğar. Shakespeare son derece mükemmel bir musiki âleti gibidir. Hem duyar, hem duyduğu bedîî nağmeleri başkalarına aynı hassasiyetle duyurmak imkânını bulur."

Bizde Shakespeare hayranlığı aldanmıyorsam Namık Kemal'le başlar. Çünkü onun bir iki vesile ile Hamlet'i, methetmek fırsatını kolladığını görebiliriz.

Malum olduğu üzere biz de Shakespeare'in ilk mütercimi Hasan Sırrı Bey'dir. İlk tercüme edilen eser, "Venedik Taciri", ikincisi de "Yanlışlıklar Komedyası" ismi ile Şehir Tiyatrosu sahnesinde seyrettiğimiz "Sehvi Mudhik" tir.

Bu mevzu üzerinde durulmaya değer. Çünkü hele, diğer muhtelif klasiklere nispetle, Shakespeare'in eserleri müteaddit defalar lisanımıza çevrilmiştir. Tercümelerin içinde öyle garipleri vardır ki nasıl meydana getirildiklerine akıl erdirmek kâbil olmaz. İlk fırsatta bütün bu tercümelerin bir bibliyografyasını yapmak vaadi ile kâfi derecede uzayan bu yazıyı bitireyim.

(Akşam, 10 Ekim 1942)

ŞEHİR TİYATROSU KOMEDİ KISMI "YALANCI"

Goldoni'nin Türk Tiyatrosu tarihinde hususi bir mevki vardır. Çünkü eskiden Beyoğlu'nda İtalyanca temsiller verilirken, tiyatrosuna sık sık gelen Abdülmecid'e, tiyatrocu Mişel Naum bir cemile yapmak istemiş, bir gece Türkçe olarak Goldoni'nin "Odun Kılıç" adlı komedisini temsil ettirmiştir. Çok yazık ki bu gece hakkında, daha fazla birşey bilinmemektedir.

Goldoni'nin ikinci bir mazhariyeti de devlet eliyle kurulan Konservatuvarımız tiyatro kısmının geçen sene verdiği ilk temsilde de "Otelci Kadın" adlı bir piyesin oynanmış olmasıdır. Bu temsil, genç sanatkârlarımızın yüzünü ağartarak, bizim de yüzümüzü güldürmüştü.

Goldoni İtalya'nın en şöhretli tiyatro müellifidir. İtalyan komedisine bir yenilik getirmek azmiyle hiç yorulmadan piyes üstüne piyes yazmış, oynatmış hatta oynamıştır. Vücuda getirdiği yüz elli piyesin ekserisi alkışlanmış ise de içinde ıslıkla karşılanmış olanlar da vardır.

Goldoni'nin eserleri, kısmen Venedik lehçesiyle, kısmen de yazı İtalyancası ile yazılmıştır. Bunların bir çoğunun mevzuları Venedik hayatının muhtelif safhalarından alınmıştır. Kalabalık, canlı, hareketli bir şehir olan Venedik, Goldoni'nin zamanında her çeşit insanla dolu idi. Ve bu insanlar refah içinde, keyifli, kaygısız bir hayat sürdürüyorlardı. Goldoni'nin eserlerinde bu coşkun ve bol renkli hayatın akislerini görmek mümkündür. Onun komedilerini, eski entrika komedisinden ayıran vakânın sadeliği, tabiiliği ve hafifliğidir. Onun bütün piyeslerinde, netice daima hayret verici bir sürat ve meharetle hazırlanır. Ve hiçbir fevkalâde hadiseye, gürültülü sahneye dayanmadan vakânın düğümü çözülür. Karakterler gayet sarîh, aydınlık olarak çizilmiştir. Sahneler öyle tertip edilmiştir ki mahalli renk, emsalsiz bir muvaffakiyetle kendini gösterir. Mükâlemeler son derece ustalıkla yazılmış, sırf güldürmek için uydurulan garabetlerden mümkün olduğu kadar kaçınılmıştır.

Goldoni'nin bu tarzı ihtiyar etmesine sebep kendinden evvel İtalya'yı baştan başa saran Commedia Dell'arte iptilâsiyle mücadeledir.

İtalyanca'da "Arte" kelimesi yalnız "sanat" manasına gelmez. Aynı zamanda "Meslek" fikrini ve "Bir iş görebilmek" kudretini ifade eder. bu suretle "Commedia Dell'arte"nin bir manası da

"Profesyonel oyuncular komedisi" dir. Fakat bir kelimeyle ifade için, bizdeki "Tulûat"ın hemen aynı olan bu tarz, o zaman İtalya'da başıboş alabildiğine gitmekte olduğundan Goldoni buna bir gem takmak; yalnız oyuncuların profesyonelliğinin, oyunların aleyhinde olduğunu gördüğünden, oyunlar için de bir nevi profesyonellik esasları kurmak velhasıl oyunları inzibat altına alarak daha edebileştirmek istemiştir.

Yaptığı iş de aşağı yukarı eski oyunları yeniden tanzim, ter-tip etmek, yeni mevzularla zenginleştirmek velhasıl edebi kıymeti meşkül olan eski İtalyan komedisine sağlam esaslarla bağlı bir edebi kıymet vermek olmuştur.

Goldoni eserlerini yazdığı zaman pek iyi biliyor ve takdir ediyordu ki, sanat yalnız "Dış"ın ifadesi değil, aynı zamanda "İç"in de ifadesidir. Eski tarz, "Commedia Dell'arte" tarzı daha ziyade, dış'ın ifadesine ehemmiyet veriyordu. Çünkü İç'in ifadesini temin etmek için hazırlanmak imkanı yoktu. Aktörler seçtikleri bir mevzuu hep karihalarile işlemeye mecburdurlar. Tabiatile o mevzu, bütün vuzuhiyle tatsil edilemezdi. Kasdedilen manâ tamamiyle ifade olunamazdı. Çünkü aktörler daima işin kolay tarafına kaçmakta, oyunlarında hep temaşa kudretine dayanmakta idiler. Bedî ruhî kudreti yaratmaya vakitleri yoktu. Lüzumda görmüyorlardı. Çünkü güzel bir fikrin temsilinin kolay, tahlisinin güç olduğunu biliyorlardı.

Goldoni bu sebeple bir aksülâmel duydu. Ve bu vaziyetle mücadeleye girişti.

"Yalancı" Goldoni'nin yazdığı, yüz elli eserin en çok rağbet görenlerinden biridir. Piyesteki bütün şahıslar aramızda yaşayan insanlardır. İçinde telkin edilen düşünceler nikbindir. Her devir telâkkisine uygundur. Piyeste zamanı tenkit eden sözler yoktur. Piyes, herşeyi olduğu gibi kabul eder ve neticede herşeyin iyi olacağı hükmünü verir.

Şahıslardan ikisinin Arlekon ve Kolombin olması da eserin İtalyan komedisinin "Halis" damgasını taşımakta olduğunu gösterir.

"Yalancı" aynı zamanda bütün İtalyan komedileri gibi tam mânası ile bir halk komedisidir. Ağır başlılık ona yaraşmaz. Oyunda taşkınlık payı vardır. Fakat seyircilerinde "Kavrayışının bir tazı gibi seğirtecek kadar çevik olması" lazımdır. Çünkü sah-neden fışkıran güzel sözler, nükteler, cinaslar seyircinin dudak-larından ardı arkası gelmeyen tebessümler, kahkahalar kopar-mazlarsa, oyun yağmurla sönen bir havai fişengi manzarasını alır.

"Yalancı" nın temsili bir kül halinde muhakeme edilecek olur-

sa muvaffakiyetlidir denebilir ve artistlerimiz tebrik edilebilir. Fakat teferruata girişilecek olursa bazı noktalar için kalpte uyanan, başka türlü temsil edilecek olsaydı acaba daha iyi olmaz mıydı? Şüphesini gizlemek doğru olmaz. Bir iki misal vereyim

Lelio rolünü oynayan, Vasıf Rıza yani Yalancı, oyunun mukaddemesinde "Çocuklar, doğru sözden ayrılınca hemen hemen kekeler ama büyüdükçe herşeyden hepimizin başöğretmeni olan hayat, bize yalanı da öğretir hele benim gibi anadan istidatlı doğanlar olursa..." diyerek şahsiyetini çiziyor. Buna rağmen bütün sözlerinde, yani yanlarında, bir kekeleme, düşünüp bulma edası var. Doğru mu? Onun bütün sözleri, bir makara boşalır gibi ardı arkası gelmeden akmalıdır.

Arlekon, yani Mahmut Moralı, sanat kudretini, ibda kabiliyetini göstermek için olacak bu rolü gayet yavaş, adeta hareketsiz oynadı. Elde ettiği muvaffakiyet inkâr edilemezse de bu tarz acaba Arlekon'un şahsına, ruhuna tamamiyle uygun mudur? Arlekon yürürken bile geniş adımlar atan, koşarken sıçrayan, hayatıyeti sahneyi dolduran, aynı zamanda biraz akrobatan olan bir tiptir. Uçarı bir çapkın tipidir. Rolünü bir gece de böyle oynayarak, mukayese ederse, muvaffakiyetinin bir kat daha arttığına şahit olacaktır.

Kolombin, yani Melâhat İçli ise tam aksine yerinde sayan, hareketsiz gibi tavırlarla, hareketleri kendi etrafında toplayan bir tiptir. Kolombin'in sözleri daima ince cinaslarla doludur. Yüz çizgileri, ses ihtizaları ile nükteleri, ayrıca belirtmesi lâzımdır. Halbuki kendisini dinlerken bu kanaati edinmedik. Bu kadar misal yeter. Tekrar edeyim, burada Şehir Tiyatrosu sanatkârlarının birer birer oyunlarını tenkit edecek değilim. Biraz evvel söylediğim gibi temsile mübalâğasız, umumiyet itibarile muvaffak oldu diyebilirim. Gayem ancak bu muvaffakiyete bir parça tuz biber katmak, mümkün olduğuna işaretten ibarettir.

Son söz olarak, dekorların mükemmeliyetini de kaydedeyim. Yarı yapılmış, yarı yapılmamış bir sahnede, bütün imkansızlıklara rağmen yaratılan hava tam bir İtalyan havası, gözümüzün önünde canlandırılan şehir, bütün hususiyetleriyle Venedik şehri idi. Bu muvaffakiyeti de tebrik, bir vazifedir.

(Akşam, 17 Ekim 1942)

**ŞEHİR TİYATROSU DRAM KISMI,
"YAPRAK DÖKÜMÜ", REŞAT NURİ
GÜNTEKİN'İN TELİF PİYESİ**

Gazetelerimizde uzun müddet, "Tiyatro Nazariyatı'na dair yazılar yazan, dokuz piyes tercüme eden; "Yaprak Dökümü" ile altıncı telif eseri vermekte olan, Reşat Nuri Güntekin tiyatro-muzla, ilk günden beri, yakinen meşgul olan ediplerimizdendir.

On beş sene evvel yazdığı "Yaprak Dökümü" adlı romanı, İ. Galip Arcan'ın teşviki üzerine bu sene tiyatroya çevirerek "Kardeşim" hitabıyla Muhsin Ertuğrul'a gönderirken, şöyle bir mektup yazmı " Bir yabancının, hatta bir düşmanın eseri gibi dikkatle okumanı rica ederim. Sahnede birşeye benzeyeceğini tahmin edersen ne alâ. Yoksa bana iade edersin. Bunu eski arkadaşlığımızın bir vazifesi olarak senden beklerim."

İtiraf ederim ki bu mektup biraz hüznüme dokundu. Mektubun içindeki bazı kelimelerden teşeüm etmedim desem, yalan söylemiş olurum. Çünkü tiyatro aleminde, yine bir piyes yüzünden, kardeşliğin hiçe sayıldığına, en yakının bir yabancı telâkkî edildiğine, en yakın dostun bir düşman sanıldığına bir kaç defa şahit oldum.

Elbette bu defa böyle bir vakıya katiyen ihtimal yoktu. Muhsin Ertuğrul, piyesi eline geçirir geçirmez kendisinden beklenen vazifede tekâsül göstermemek veya kendince vazife bildiği hususlara tehalük göstermek üzere derhal faliyete geçmemiş miydi? Tecrübesi ve tiyatro ile yakından alâkası dolayısıyla, reyinin hususi bir kıymeti olan, Reşat Nuri Güntekin'in hangi sanatkârları seçeceğini sormadan, hattâ "Türk Tiyatrosu" mecmuasında rolün kendisi için yazıldığı bahsi geçen, İ. Galip Arcan'ın adını bile anmadan tevziatı yapan, Muhsin Ertuğrul'un gayesi elbette emeline hizmetti. Muhakkaktı ki Talât Artemel'in piyesi sahneye vaz'a memur edilmesi, esere aklımızın ermeyeceği bir şekilde, bir nevi ihtimam göstermek içindi. Çok yakınına ait müşkül bir operasyonu, âkibetini üstüne almamak için, bir meslektaşına bırakan operatöre rasgelinmez mi?

Dekorlara gelince onların nasıl olduğu hakkında ne siz taf-

silât isteyiniz, ne de ben vereyim. Sözü uzatmamak için Şehir Tiyatrosu'nca uygun görülen fakat piyese uygunluğu görülmeyen dekorlar yapıldı ve piyes temsili edildi demekle iktifa edeceğim.

Romanı piyes haline sokan müellif olduğuna göre, romanla piyesin mukayesesi çok güçleşiyor. Reşat Nuri Güntekin romanını piyes haline sokarken, kendinin bile tanıyamayacağı kadar kılığını değiştirdiğini itiraf ettiği halde bunun sebeplerini bildirmemektedir. Bu da onun hakkı değil mi? Fakat kanaatimce romana, katî bir lüzum olmadıkça, sadık kalmalıydı. Bu suretle piyesin daha ziyade muvaffakiyetine hizmet etmiş olurdu. Çünkü bir şahıs gibi bir eserinde tanıdığımız hususiyetlerini değişmiş bulunca, mutlaka biraz yadırgarız. Netekim bana öyle oldu.

Aynı zamanda romanda mucip sebepleri gösterilmemiş olan bazı hadiseler de piyeste daha sarîh olarak belirtilmeliydi. Meselâ Şevket'in mahkûmiyeti sebeplerini bir türlü kavramak kabil olmamaktadır. Şevket'i fena âkıbete sürükleyen sebep, üstüne aldığı halde ödeyemediği evin rehin borcunu ödemek kasdi olsaydı, elbette ona daha samimiyetle acırdık. Babasının, bu sukutu ânında, onu himaye etmesini biz de benimserdik.

Ferhunde'nin eve girişi, Ali Rıza Bey'e ilk darbeyi vuran hadise olması itibariyle, romanda pek mühim bir yer tutar. Evin ruhî haletinin değişmesine âmil olur. Ferhunde'nin romanda fazla tafsilâlat verilmemesine rağmen, eve tahakküm ettiğini kolayca sezeriz. Piyeste ise Ferhunde'nin eve girmesi şartlarında bir fevkalâdelik yoktur, tabiidir. Yalnız bana kalırsa, evlenecek kızların iftilâfına müdahalesi tabii değildir. Çünkü Ferhunde'nin, söylediği sözleri söylemek bütün zaafına rağmen Anne'ye düşer.

Ali Rıza Bey'in, Şevket'in izdivaci gecesi kahvede olmasını da havsala almıyor. Şevket, babasının tasvip edemeyeceği bir Ferhunde ile evlenmiş olsaydı, romanda olduğu gibi biz belki bunu mazur görebilirdik. Şevket'in kahveye gelmesinin, evde düğünü varken orada babasıyla beraber kalmak istemesinin sebeplerine gelince, bunu dertleşmelerinden pek güzel anlıyoruz. Fakat buna rağmen onlara hak veremiyorum.

Çoğaltmaya lüzum olmayan bu misalleri vermekten maksadım, temsil boyunca duyduğum bir süale cevap aramak ve

bulmaya çalışmaktır. Reşat Nuri Güntekin, elbette son prova-
larda bulunmuş, bu muhtelif sahnelerin işaret ettiğimiz bu nok-
talarını ve temsilin diğer aksaklıklarını bizden daha evvel
görmüştü. Acaba bunları niçin önlemedi?

Tereddüt etmeden cevap vereceğim Önleyemedi demek.
Romanda tasvire düşen bir pay vardır ki piyeste mümessillere
intikal eder. Mümessillerin ihsas edilmek istenilen fikirleri,
nüansları ifade için her çareye başvurmaları lazım gelir. Bir piye-
sin, tam mânası, böylece ifade edilebilir.

"Yaprak Dökümü" maatteessüf bu çarelere başvurulmadan
bir kağıdı ağırlığıyla oynandı. Hüzün, heyecan bir türlü sahneyi
kaplayamadı. Halbuki, piyesin dikkatle dinlediğimiz metni bize
inkılabın Ali Rıza Bey ailesi fertlerinde uyandırdığı ruhî haleti
mükemmelen ifade ediyordu. Demek müellif kendi zaviyesinden
bunu yapmıştı. Fakat Şehir Tiyatrosu vazifesini yapamamıştı.

Evet, Şehir Tiyatrosu eline geçirdiği bu telif esere karşı vazi-
fesini, lâıyk olduğu ihtimamı göstermedi. İlk hatası, İstanbul du-
varlarını dolduran ilânlar, "Yaprak Dökümü"nü "Komedi, Dört
Perde" diye kaydederken, "Türk Tiyatrosu" mecmuasının bunu
"Piyas, Sekiz Tablo" olarak takdim etmesi oldu. Bunu teferruat
kabilinden bir mesele addetmeyiniz. Şehir Tiyatrosu'nun piyese
karşı aldığı vaziyeti göstermesi bakımından bu pek mühimdir.

Şehir Tiyatrosu, dekorlara layık olduğu itinayı göstermedi.
Romanı okuyacak olsaydı, birçok malûmat bulur, hatta mevcut
mekanlarla, birçok misallerini gördüğümüz gibi piyesin
mânasına uygun ve canlı sahneler yaratabilirdi.

Şehir Tiyatrosu, sanatkârların kılık ve kıyafetine hiç ehem-
miyet vermedi. Piyesin ilk tablosu olan büro sahnesinde, her-
kes o kadar acebülâcaip bir şekilde giyinmişti ki tarif kabul
etmez.

Şehir Tiyatrosu, piyesin ne kadar bir zaman içinde geçtiğini
hesabetmek lüzumunu görmedi. Âzami altı, yedi sene içinde
geçen bu piyesin kahramanı, yani Ali Rıza Bey, ilk perdede
siyah sakallı, ikinci perdede kır, üçüncüde beyaz, dördüncüde
bembeyaz sakallı olduğu halde, diğer aktörlerde en ufak bir
değişiklik yoktu.

Şehir Tiyatrosu, temsile sahip çıkmadı. Bir iki sahne pek
fena olmadı. Fakat umumiyet itibariyle temsil, bir telif esere
layık değildi. Rollerin ne derece yanlış anlaşıldığını, diğerlerini

de tahmin ettirecek şekilde gösterecek bir misal vereyim. Piyesin metninde de sarahaten söylendiği gibi Talât'ın oğlu olan genç, veremlidir. Netekim son perdede onun bu hastalıktan öldüğünü öğreniriz. Bu rol, piyes boyunca yüzünden sıhhat fışkıran, hayatiyeti ile sahneyi canlandırmaya çalışan bir genç şeklinde temsil edildi. Anlaşıyor ki bunu yapan aktöre, vaziyeti hiç tabarüz edilmemişti. Yoksa o da elbette bütün yaptıklarına mükabil, hiç olmazsa halsiz, moralsiz durumunu verecek jestler bulurdu. Kimsenin gocunmaması için misal olarak sahnemizde ilk adımlarını atan bu genci aldım. Bu kâbilden daha birçok şeyler söyleyebilirim.

Bilmem romanını piyes haline sokarken, kendinin bile tanıyamayacağı kadar, kılığını değiştirdiğini itiraf eden, Reşat Nuri Güntekin'in bu sözlerini, Şehir Tiyatrosu kendi üzerine alarak, o da eseri tanınmayacak bir hale mi sokmak istedi? Böyleyse tebrik edilmeye değer. Eser, tanınmayacak bir hale sokulmuştu.

Fakat ben yazımın başında bazı kelimelerden duyduğum teşeümü kaydetmiştim. Aldanmamışım. Görüyorum ki "Yaprak Dökümü" müellifin istediği gibi, bir yabancının, hatta bir düşmanın eseri gibi okunmuş. Yazan bir dost olsaydı, bir telif eser yerine herhangi bir avangard piyes seçip göndereceğini Şehir tiyatrosu bilmez mi sanki! Bunu yapmayan müellifin eseri, Şehir Tiyatrosu'nun eline geçince elbette bir şeye benzetilir. Netekim tekrar edeyim, "Yaprak dökümü"nü Şehir Tiyatrosu, sahnede bir şeye benzetmeye çalıştı ve muvaffak oldu.

(**Akşam**, 18 Aralık 1943)

İSTANBUL ŞEHİR TİYATROSU TEMSİLLERİ "BÜYÜK ŞEHİR"

İSTANBUL Şehir tiyatrosu sanatkârları **Kara Sevda**'dan sonra telif bir komedi oynadılar **Büyük Şehir**. Bu eser bir kaç ay önce İstanbul da sahneye konulan **Ayarsızlar** müellifi Cevat Fehmi'nin ilk sahne eseridir. Müellif, vilayetinden kalkıp İstanbul'a., kibar bir aileden kız almağa gelen zengin, saf bir Anadolu çocuğunun indiği otelde, açıkgoz bir otelci tarafından sahte gazeteciler, sahte doktorlar, sahte paşalar ve paşa kızlarıyla nasıl soyulup soğana çevrildiğini gösteriyor. Belli ki kendi doğup büyüdüğü, yaşadığı muhiti ve o muhitin insanlarını küçümseyen, eli beş on kuruş görünce İstanbul'lu, kibar aileden bir kız almak sevdasına düşen taşralılarımız, ellerine düşen bu gibi saf yurttaşların binbir desise ile parasını sızdıran, hinoğlu hin, her boyaya giren tipleriyle de büyük şehirlerin hayatı hicvedilmek istenmiş.

Ele alınan mevzuun, bir hiciv komedisi için, çok zengin ve cazip malzemeye sahip olduğu meydanda. Doğrusunu söylemek lâzım gelirse müellif de bu malzemeyi seçmekte acelelik göstermemiş. Yalnız kullanışta bir iki noktaya işaret etmeden geçemeyeceğiz

Vakanın seyirciye izahı ile geçen birinci perde biraz hareket-siz; lüzumsuz teferruatla uzayıp giden muhavereler, sahneler var. Hem ilk perdeden her şey bütün entrika o kadar açık anlatılmıştır ki dikkatli bir seyirci için sonradan neler olacağını, aşağı yukarı kestirmek mümkündür. Hele birbirine tıpkı tıpkısına benziyen ve her ikisi de vilayetindeki kızları beğenmiyerek İstanbul'da evlenmeğe gelen zengin hemşerilerine kızlarını vermek isteyen, bu maksatla birbirleriyle yarış eden Abdülhalim ve Abdürrahim'in ve bir elmanın iki yarısı kadar birbirlerine benziyen kızlarının arka arkaya sahneye çıkarılması, benzeyiş unsuruna dayanan sürprizi daha ilk perdede ortadan kaldırıyor. Halbuki birinden birinin sonradan ortaya çıkması ve iş anlaşıncaya kadar bir hayli karışıklığa meydan vermesi mümkündü. Vodvile kaçan komedilerde alâkanın hiç eksilmemesi için, eşhastan çok seyircinin sürprizle karşılaşması lâzımdır. Bu bakımdan aynı aktör ve aktrisin oynadığı bu ikiz şahısların müthiş benzerliğinden daha tesirli bir şekilde faydalanmak mümkündü, sanırım.

Buna karşılık ikinci perde, piyesin en hareketli, en canlı per-

desidir. Burada ortaya çıkan otel hırsızı ve onun peşinde koşan taharri memuru güzel bulunmuş tiplerdir. Hırsızın Abdülhalim-Abdürrahim çiftinden birinin adını takınması, taharri memuru-nun da onu tevkif ediyorum diye Abdülhalim'i karakola götürmesi değişik, canlı vaziyetler yaratıyor. Bunların kendileri gibi, ikiz kardeş denecek kadar, birbirine benziyen ve gene aynı aktris, tarafından oynanan kızları Sacide ile Macide'den müellif bu perdeden itibaren yerinde ve güzel buluşlarla istifade etmesini bilmiştir. Bu kızlardan biri babasının ille kendini vermek istediği zengin hemşerisine varmak istemez ; çünkü tâ memleketinden peşine düşüp gelen, bu evlenmeye mani olmak için de aynı otele kâtip olarak giren bir başka genci sevmektedir. Bu açık yürekli kız babasının kendisini vermek istediği Abdülkerim'e hakikati olduğu gibi söylemekten de çekinmez. Ama biraz sonra karşısına çıkan benzeri onunla evlenmeğe can atmaktadır. Bu taban tabana zıt muameleyi aynı kızdan gördüğünü zanneden zavallı Abdülkerim'e aklını oynatacak anlar yaşatan, sahte doktora da "galatı rüyet" teşhisini koydurtan bu sahneler piyesin en başarılı taraflarıdır.

Üçüncü perdenin sonuna kadar sürüp giden bu hareketli sahneler sonunda sahte paşa rolü oynayan Abdülhalim-Abdürrahim ve kızları Sacide-Macide çiftini (roller aynı sa-natkârlar tarafından oynandığı için sahnenin dışında) aynı zamanda gören Abdülkerim'in hakikati anlaması, çevrilen dolap-ların farkına varmasıyla piyes birden bire biter. Ortada vazih bir netice yoktur. Sonra perde büyük şehirlerin iğrenç taraflarını nihayet görebilen ve memleketine dönmeğe can atan saf Ana-dolu çocuğunun ciğerinden kopup gelen acı sözleriyle kapanır.

Müellif bütün tezini Abdülkerim'in bu son repliğine sıkıştırmış gibidir. Yalnız burada da şöyle bir düşünce akla gelebilir:

Vakıa açığız otelci, yağlı müşterisini saflığından istifade ederek aldatmakta, her vesiyle ile parasını çekmektedir. Ama ona kızlarını vermek için Anadolu'dan kalkıp gelen, kılık kıyafet değiştirip sahte İstanbul paşası rolünü oynamaya razı olan ve birbirlerini atlatıp meramlarına ermek için otelciye on beş, yirmi bin lira gibi mühim paralar vermeği göze alan ve gene taşralı olan Abdülhalim ile Abdürrahim'in, büyük şehirlerin kötü taraflarını temsil eden, otelci işgüzar'la âdeta cürüm ortaklığı etmeleri eserin tezine aykırı düşmüyor mu?

Bundan başka Abdülhalim ile Abdürrahim arasındaki benzerlik başlangıçta izah edildiği halde kızlarının benzerliği eserin hiç bir yerinde izah edilmemiştir. Müellif eserin dayanağı olan bu benzerliği kardeşlik, akrabalık gibi bir sebeple makul

gösterebilirdi. Bu kardeş veya akrabalar birbirlerine dargın kimseler ve bu dargınlıktan doğan bir rekabet hissiyle damat paylaşamıyan insanlar olabilirlerdi. Sonra Abdülhalim ile Abdürrahim'in, Sacide ile Macide'nin kılık kıyafet değiştirmelerine rağmen değişmeyen şiveleri Abdülkerim'in şüpheyi düşürmez mi? Son bir mütalaa olarak bu rollerin aynı aktörler tarafından oynanması üzerinde duracağım. O kanat-teyim ki Abdülhalim-Abdürrahim ve Sacide-Macide çifti aynı makyajda, aynı kılıkta ayrı ayrı dört sanatkâr tarafından oynansa ve sonunda bunlar sahnede karşılaşsaydılar seyirci üzerindeki tesiri çok daha büyük olur, eserde de her sanatkârın oyununda az çok kendini gösterecek farktan daha tabii bir zenginlik kazanırdı.

Bütün bunlara rağmen gördüğümüz eser vasattan üstün, bâkir bir konuda ağır, ağıdalı tiratlara başvurmada sosyal yaralarımıza yer yer temas eden ve bizi, bayalığa düşmeden, güldürebilen bir komedidir. Bu itibarla **Büyük Şehir** ilk eserini veren bir müellif için azınsanmamak gereken bir başarıdır.

TEMSİL bakımından **Büyük Şehir**, Abdülkerim rolünde Vasfi Zobu'nun Abdülhalim-Abdürrahim rolünde Reşit baran'ın, Sadice-Macide rolünde Perihan Yanal'ın muvaffakiyetiyle ayakta duruyor. Vasfi Zobu, her zamanki gibi, eşsiz bir kolaylıkla oynuyor, yalnız taklide pek alışkın olmadığı belli. İlk defa olarak güç bir rolde gördüğümüz Reşit Baran taşıdığı ikiz şahsiyetini aksatmıyan, güzel bir kompozisyon meydana getirmiş. Yalnız, büyük istidadına Sacide-Macide rollerindeki başarısıyla şahit olduğumuz Perihan Yanal gibi, onun da oynadığı ikiz tipe küçücük, ince farklarla ayrı bir hususiyet katmasını beklerdik. Bu bakımdan Perihan Yanal değiştirmeğe muvaffak olduğu sesi, kalıbına girdiği ikiz şahsiyete, umumi hatlarını bozmadan, verdiği nuanslı oyunu büyük bir kabiliyet olduğunu gösterdi.

İşgüzar rolünde Mehmet Karaca tabii, zeki oyunu hinoğlu hin bir otelci olmuştu. Refik Erduman gerek Arap şivesi, gerek tabiiliğiyle önce doktor sonra telgrafçı rolünü kusursuz oynadı. Hasan rolünde Reşit Gürzap, taharri memuru rolünde Yaşar Özsoy, Mesut ve Murtaza rollerinde Necdet Mahfi, Fatma rolünde de Muazzez Erçay çok iyidiler. Yalnız Necdet Mahfi'nin otel hırsızı Murtaza'yı oynarken kullandığı külhanbeyi dili yer yer rum şivesine kaçıyordu.

(Ulus, 16 Mayıs 1944)

"FIGARO'NUN DÜĞÜNÜ"

Bu yıl onuncu yaşına basmış olan Devlet Konservatuarımızın, bu eseri temsile karar vermesini "mekteb" halinden milli operaya doğru dönüşünün ciddi bir ifadesi olarak kabul etmemiz lazımdır.

Bu temsilde ispat, artık iş mekteb tarzı temsilden çıkmış ve ciddi bir adım halini almıştır. Konservatuarımızın emeklemelerinden kurtulmasını kutlarken ona her yaptığı alkışlanır bir çocuk muamelesini reva görmek hürmetsizlik olur. Artık konservatuarımızın tatbikat sahnesi faaliyetlerini her ciddi iş gibi, laik olduğu ciddiyet ile ele almak onu büyük davasına yapıcı tenkitlerle hizmet etmek, bir memleket borcudur kanaatindeyiz.

Eserin Türkçeye tercümesi üzerinde durmayacağım, bu işi yapan Necil Kazım Akses ile Hasan Ferit Anlar, eğer bu sefer prozodiyi kurtarmak uğruna Türkçeyi bazen feda etmeye razı oldularsa, onların kıymetleri daha çok iyilerini vaat eder demekle iktifa edeceğim. Fakat on yıllık çalışmalarının imtihanını verirken Konservatuarın ilk gözü alan muvaffakiyeti yetiştirdiği elemanlarının kıymetidir. Karl Ebert usta bir opera rejisörü olduğu kadar hoca meziyetleri de olan bir adamdır. Eğer bazı hallerde kendini gösteren işi olurluna bağlamak zaafına hiç düşmese bugünkünden çok daha mufid olabilir. Her halde aşağıdaki satırda övmekle zevk bulduğum kıymetlerimizin yetişmesindeki emeğini burada anmak lazım.

Figaro'nun Düğünü'nün bu son temsilinde gözümüzde ilk parlayan artistimiz elbette ki Mesude Çağlayan'dır. Her ölçüsü ile bir opera artistinin meziyetlerini toplayan bir Türk kızı büyük ve idmanlı sesiyle muvazeneli oyun ile bir garb sahnesinde başarılı sanatkar gibi alkışlanabilir. Mesude çalışırsa çok ilerleyebilir. Fakat kendisi de bilir ki henüz büyük yolunun bayağı çok başındadır. Suzanna güç rolünü üstüne alan Ayhan tiyatro kısmındaki arkadaşlarını imrendirecek kabiliyette bir artistir, sesi daha büyürse iyi bir opera artisti de olabilir. Yalnız elleri ve kolları ile yaptığı hareketleri kimden taklit ediyorsa hemen vazgeçmesini temenni edeceğim. Elli yıldan beri modası geçen

bu oyun tarzı o kadar göz alıyor ki, Vedad Görter iyi bir opera artistinin kıymetlerini taşıyor. Fakat neden Minkyan mektebinin oyun tarzını taklid ediyor. Figaro'nun düğününde dinlediğimiz Ruhi Su, Necdet Süleyman Tamer ve Esat Tamer, ümit dolu varlıklarımızdandır. Figaro rolünü oynayan Orhan'a gelince temsilin hakaten kahramanıdır. Aryasını söylediği zaman salon-dan coşan sürekli ve haklı alkışlar, umumi hayranlığı ifade etti-ler. Belki Figaro'yu biraz daha hareketli oynayabilirdi. Ama kim-bilir belki de biraz yorgundu. Bütün bu gençler ve isimlerini sayamadığım diğerleri vaid doludurlar, ümit doludurlar.

Tiyatro sahnesi harb sahnesine benzer bazen en küçük bir ihmal kati neticeyi kaybettirebilir. Onun için bunları hemen önlemek lazımdır. Bu ihmallerin en göze çarpanlarından bir kaçını sayayım.

1) Dekor ve mobilya teknik ve tarihi hatalarla doludur. Me-sela İspanya Gran Kont'un sarayında saman pazarı kahvesin-den alınarak, beyaza boyanmış sandalyeler, gri dekora avazı çıktığı kadar bağırان ciğer rengi moda ingiliz benzeri bir koltuk görüyoruz. Vakit vakit sahne saray salonundan ziyade bir yangın yerini andırıyor.

2) Aksesuardaki ihmal daha elimdir. 18. yy. kostümü giyen artistin elinde birdenbire 20. yy. modası bir Japon yelpazesi görüyoruz. Bu arada kontesin parfüm şişesinden bahis oluyor. Bir de bakıyorsunuz içi yaldızlanmış küçük bir muskırak şişesi geliyor.

3) Kostümlerde bir yığın teknik hatalar var. Işık pez az siyah giymiş olan Figaro'yu görmek imkanı olmuyor. Kostümlerin birbirleri ile hele dekorla meclislerle ahenkleri hiç hesaba katılmamış. Hemen hiç bir elbise artistin sırtına ve tipi-ne göre yapılmamış. Neticede o boylu poslu güzel çocuklar kısacık endamsız, cüce ve şişman gözüküyor. Sonra bir tek ar-tist perukasını doğru giymemiş, Sağdan, soldan saçları görünüyor. Bunları ne vakit öğrenecekler.

4) Dans hiç denecek halde Mozart'ın o meşhur dansı ilko-kuldaki döndönelime indirgenmiş halde. Bunun bir bilenini bil-mek mümkün olsa her halde...

5) Nihayet size koronun kıyafetlerini tarif edeyim. Koro ilk bakışta herkes ne bulduysa onu giymiş denecek bir manzarada sahneye çıkıyor. İçinden bazıları herhalde "Jul Sezar" piyesin-

den kalmış olacak. Kızların saçları 1944 kış modasına göre idi. Hele erkeklerin hepsi Alamerikan, ve bunlar saraya bağlı İspanyol köylülerini temsil ediyorlardı. Bir tanesi olsun dudağına ruj veya yüzüne bir tampon pudra sürmediği için ışık altında ölümler gibi sapsarıydılar. Biraz tiyatroyla uğraşanlar bunun ne demek olduğunu pek güzel takdir ederler.

Konservatuarımızın en küçük çalışmasını teşvikten geri kalmayan ve her temsili çiçek demetleriyle taltif eden milli şefimiz başta bütün vekillerin ve sefirlerin tiyatroya smokinle geldiklerini hatırlasınlar. Tiyatrodan evvel sahneye ve sanata saygı geleneğini kökleştirmemiz lazımdır.

(Cumhuriyet, 7 Ocak 1945)

ÖLÇÜSÜZ TENKİDLER

Devlet Konservatuarları son yıllar içinde çıkarıp Ankara'da temsil ettiği eserlerden birkaçını oynamak üzere İstanbul'a giderken hepimiz sevinmiş, en büyük şehrimiz halkının da yıllardır başarılarını duyup göremedikleri bu körpe, fakat dinç topluluğun vereceği temsilleri zevkle seyredeceğini düşündük. İstanbul'da verilen bu temsillerin kazandığı büyük rağbet biletlerin günlerce evvel satılmış olması, hatta bazı eserlerin program harici tekrar edilmesi yolunda Ankara'ya kadar duyulan dilekler bu tahminimizde yanılmadığımızı gösterdi. Yalnız tiyatrosever İstanbul halkının bu büyük anlayışın, sevginin yankılarını İstanbul basınında aramaya kalktınız mı derin bir hayal kırıklığına uğramanız, hatta okuyacağınız bazı tenkid yazılarıyla halkın görüş ve sezişini kıyaslayınca ya bu yazıların o temsillere ait olmadığına, ya da halkın tenkidçilere hiç kulak asmadığına hükmetmeniz mukadderdir.

Nasıl olur? diyeceksiniz bunca yıldır gerek Ankara, gerek İzmir seyircilerinin zevkle seyrettikleri beğendikleri hatta yalnız yerli halkın değil, Ankara'da birçok yabancı müşahitlerin, bu işlerde bizden daha görgülü, daha bilgili sanat adamlarının taktilerini kazanan, bu sefer İstanbul'da da aynı samimi sanat heyecanını uyandıran bu temsiller, bu sanatçılar, bu kadar kötü, bu kadar değersizdi de yalnız bazı İstanbul gazetelerinin tiyatro tenkidçileri mi bunun farkına vardılar?

Hakikat şudur ki, bizde tiyatro tenkidi yazmağa kalkan bazı yazarlar en önemli işin beğenmemek, ne olursa olsun her zaman, her şeyi kötüllemek, kusurlu bulmak olduğuna inanmış gibidirler. Memleketimizde nesiller boyunca hayal edilip bir türlü gerçekleştirilmeyen büyük bir dâva halledilme yoluna girmiş, bir tiyatro okulu açmış, bu okul küçük çapta da olsa, bir Devlet Tiyatrosunun çekirdeğini meydana getirebilecek kabiliyetler yetiştirmiş, bu körpe, çoğu henüz yirmi beşini aşmamış gençlerden ibaret topluluk dünya sahne edebiyatının en çeşitli, en güç eserlerini iğneden ipliğe varıncaya kadar herşeyini kendileri hazırlayıp sahneye koymuşlar ve hepsi de aydın insanlar olan binlerce yurttaşın önünde bir kaç yıldır, başarı ile oynamışlar, beş-on yıl gibi kısa bir zaman içinde yalnız sabır, yalnız güven, yalnız yorulmak bilmeyen bir çalışma ile gerçekleştirilmiş olan bu milli başarıyı bütün gücümüzle desteklemek, ufak aksaklıklarına yılların dolduracağı eksikliklerine

rağmen teşvik etmek, hiç değilse anlamak ve sevmek lâzımmış, kimin umrunda? Tenkidçi, bütün bunları düşünüp "vicdan-ı edebî"sini unutarak kalemin ucuna gelenleri hatır için durduracak değil ya... O yalnız kendi zevkine, yalnız kendi görüşüne, yalnız kendi anlayışına, ne yazık ki çoğu zaman da yalnız kendi hislerine uyarak sanat adına bu kadar kesin hükümler verecek olgunluktan, derinlikten mahrum olabileceğini aklına bile getirmeyecektir.

Bu çeşit tenkidlere bakarsanız şimdiye kadar konservatuar temsillerini görüp beğenenler, bu temsilleri öven yazılar yazanlar, hepsi meddahlıktan, biri beş göstermekten başka bir şey yapmamışlardır. Bu yüzden bütün öğrenciler büyük birer sanatçı oldukları, artık herşeyi öğrenip yuttukları, sanatlarının zirvesine erdikleri kanaatine kapılmışlar, işin başında olanlar da daha olgunluk devrini idrak etmeden yaratıldığı sanılan eseri ortaya sürmek hatasına düşmüşlerdir. Genç sanatçıların hiç birinde "temessül" kabiliyeti yoktur, hepsinin diksiyonu bozuktur, konuşmalar Türk konuşması değildir, haykırmalar, kahkahalar yabancı ifadelerle bürünmüştür. Hepsi "tahnit edilmiş ceset gibi içinde kendine ait ne varsa çıkarılmış bir kalıptan ibaret hale getirilmiş, şahsiyetini belirtecek imkanlar elinden alınmış" aktörlerden "ipleri Profesör elinde oynayan birer kukladan" ibarettir, ilh...

Azıcık insaf sahibi her yurttaş bu tenkidlerin ne kadar ölçsüz, hatta haksız olduğunu farketmekte geçikmeyecektir. Diyelim ki biz Ankara'lılar Konservatuar sahnesinde her gördüğümüz beğenip, alkışlamak, bunun için de bir temsilde yer bulabilmek, bu hayat pahalılığında pek ucuz olmayan tiyatro biletlerini kapışmak için birbirimizle yarışmak zorundayız. Acaba Konservatuar seyircilerinin çoğunu teşkil eden yabancı diplomatlar, gazeteciler, kendi memleketlerinde elbette çok daha iyi temsillerini gördükleri bu eserleri sahnemizde, tekrar ve anlamadıkları bir dilde seyretmekten, hatta birkaç defa görmekten zevk alan yabancı sanat ve öğretim mensupları da bize hoş görünmek, dalkavukluk etmek için mi rağbeti gösteriyor, sözleriyle, kendi gazete ve dergilerine yazdıkları yazılarla sanatçılarımızı övüyorlar? Sonra Konservatuar aktörlerinin kendilerini büyük bir sanatçı, birer dahi komedyan farzettiklerine acaba sayın meslektaşlarımız ne ile hükmetmişler?

Temsil sonlarında büyük bir tevazuyla, kopan alkışların kendilerine değil, kendilerini yetiştiren adama ait olduğunu unutmuyarak, burada olduğu gibi orada da, her seferinde ak saçlı hocalarını kulisten alıp sahneye çıkartmalarıyla mı? Ne

yazık ki gençlerimiz bu samimi tevazuu da onlara çok görölmüş ve konservatuvarı bugünkü haline getirmiş, bizde ilk defa olarak Türk dili ile opera oynanması gibi mucizeden farksız bir işi başarmış, yetiştirdiği gençlerimizi evlatlarından farksız bir muhabbetle sevmiş olan ve bizim kuru alkışlarımıza herhalde büyük bir ihtiyacı olmayan uluslararası şöhret sahibi bir insana bazı tenkid yazılarda çirkin imalarda bulunulmamaktan çekinilmemiştir. Halbuki konservatuar temsillerinin adı üstünde, tiyatro okulumuzun tatbikat sahnesi tarafından verilmiş temsiller olduğu düşünülseydi, kazanılan başarıyı öğrencilerin hocalarıyla paylaşmak istemeleri bu kadar kötüye yorulmazdı.

Fakat diksiyon bozukluğu, konuşmalardaki "gayri Türk"lük, mübalâgalı ve şımallilere has keskin jestler, kaykırma ve gülmelerdeki yabancı ifade üzerine ve aktörlerin şahsiyet sahibi olmadıkları, rejisörün elinde birer kukladan farksız kaldıkları yolundaki tenkidlerde açıkca gösteriyor ki, bazı tenkidçiler en sivri oklarını asıl Profesör Karl Ebert'e yöneltmişler, onu vurmak isterken, kullandıkları silah kendi aleyhlerine çevrilmiştir. Çünkü tiyatro ile yakından ilgisi olmayan bir insan bile bilir ki, bugünün tiyatrosunda aktörün kendi şahsiyeti değil, rejisörün oynanan eserin bütününe vermek istediği şahsiyet hakimdir ve 20. inci yüzyılın aktörü kendi şahsiyetine değil, eserin gerektirdiği ve rejisörün tayin ettiği şahsiyete kendini uydurmak zorundadır. Kaldı ki vaktinden evvel, daha olgunlaşmadan ortaya sürdükleri iddia edilen temessül kabiliyetleri dahi inkar edilen Konservatuar sanatçılarında birden bire hangi kuvvetli şahsiyet keşfedilmiştir ki Profesör Ebert bu şahsiyeti demirden bir çember içine alıp, hapsetmekle suçlandırıyor? Onun için Ebert çoğu temsillerimizde gördüğümüz gibi sırf senelerin verdiği göreneğe, geleneğe dayanan, her rolü kendi şahsiyetlerinin dar kalıbına irca eden, bu yüzden de bize her eserde, her rolü hep aynı standart tiplere sokarak olduğundan başka türlü gösteren, kendi başına buyruk, "şahsiyet" maskesi altında biteviyelikten kurtulamayan kötü aktörlerin yerine, tiyatro müellifini adına her esere her role gereken şahsiyeti vermekten başka ödevi olmıyan rejisöre inanla kendini bırakan, böylelikle her esere her role intibak etmesini bilen komedyen namzetleri yetiştirmişse kendisine târiz değil, teşekkür ederim.

Ötedenberi bizde yabancı mütehassıslara, bilginlere, sanatçılara duyulan haksız öfkenin izlerini gördüğümüz bu tenkidleri yazanlar ne gariptir ki İstanbul'da yirmi yıla yakın bir zamandır sarsılmaz bir azim demirden bir irade ile Şehir Tiyatrosunu idare eden büyük tiyatro adamımız Muhsin Ertuğrul'a da

bunlardan geri kalmayan ölçüsüz, haksız tarizlerde bulunulmuştur. Otuz beş yıldır telif eseri mumla arıyan sahnemizi milli bir sahne haline getirmek için her ümit veren tiyatro yazarını var kuvvetle teşvik eden, Yaprak Dökümü ile bizde görülmemiş bir rekor kırarak, eseri yüz defadan fazla afişte tutturarak, bu yıl sahnemize dört, beş yeni telif eser kazandıran Şehir Tiyatrosu rejisörünü milli tiyatronun düşmanı ilan etmişler, bizde en çabuk dağılır ortaklaşa sanat işlerinden biri olan tiyatroyu yirmi yıldır bir tek çatı altında her gün daha iyiye, daha mükemmele doğru giden bir tempo ile bugünkü sanat seviyesine ulaştıran bu hayran olunacak adamın dahili işlerine varıncaya kadar her rekabetini en ağır ithamlarla baltalamak istemişlerdir. Onun için bu çeşit tenkidlerdeki ölçsüzlük yeni bir şey değildir. Öteden beri yazımızın başında da işaret ettiğimiz gibi, her zaman herşeyi kötülemek düsturuna tamamıyla uygundur.

Bu kadar ölçsüzlük, bu kadar haksızlık içinde insana tek teselli veren sağduyunun, sanat anlayışının ve tiyatromuzun en çok muhtaç olduğu sanat sevgisinin sıcak sesini Peyami Şafa'nın, İbrahim Hoya'nın, Reşat Feyzi'nin ve genç meslektaşımız Tunç Yalman'ın vicdanlı kalemlerinde sık sık duymuş olmaktadır.

Realiteye bağlı kalarak hakseverliği elden bırakmayan bu imzalarından yazımı daha fazla uzatmamak için ne yazık ki, ancak ikisinden seçebileceğim şu satırları duyduğum teselliye okuyucularımla paylaşmak için aşağıya alıyorum.

"Avrupa'nın en az iki bin beş yüz yıllık tiyatro an'anesine karşın Türkiye'de sahne yüz yaşını bile doldurmamıştır. Atina'daki yirmi dört asır evvel ve o tarihten beri kaç yüz bin defa oynayan Antigone'yi Türk sahnesi ancak beş seneden beri tanımıştır. Bu misal bize her şeyi söyler.

"Bütün bu cemiyet şartları içinde Garp ve Türk sahneleri arasındaki tarihi tekâmül farkları düşünülürse, Devlet Konservatuarını bitireli dört beş yılı geçmeyen sanatkarların Garp eserlerini günlerden beri alkışladığımız bir başarı derecesiyle temsil edebilmelerinde, sahnesiz yaşamış uzun Türk asırlarının karanlığı üstünden Garap seviyesine doğru sıçrayan ve mucizeyi andıran bir tekâmül hamlesi görürüz. (Peyami Şafa, Tanin, 28.2.1946)

"İtalyan muharriri Goldoni'nin eserlerini İbnirrefik Ahmet Nuri'nin adeptleri gibi, yerli bir hava ve lâûbali bir eda içinde oynayan bizim komedi tiyatrosunu seyreden münekkidlerimiz, Ankara Devlet Tiyatrosu tatbikat sahnesinin İstanbul'daki temsililerine, bin kulp buldular. Halbuki eserin ruhunu kavramaya

alışan genç kıymetlerdir. Unutmamak lazımdır ki Konservatuar sanatkarları her gece sahneye çıkan insanlar değildirler. Bu ocuklar yılda 50 temsil verirlerse kendilerini bahtiyar adde-
diyorlar... Yani beş yıl mtamadiyen sahneye çıkan adamlarla,
hen 25 ay sahnede bulunmamış insan arasında elbette fark
olacaktır. Bu fark ne yazık ki bizim şehir Tiyatrosu
aktörlerinden bir kısmının aleyhindedir.

"Ankara Devlet Konservatuar'ı tatbikat sahnesi temsilleri
dolayısıyla İstanbul gazetelerinde çıkan tenkid yazılarını
beğenmek mümkün değildir. Bu arkadaşların hemen hepsi pek
insafsız bir kalem kullanmışlar ve hislerine fazla mağlp
olmuşlardır. Hele İstanbul şehir Tiyatrosunu dahi inkâr eden
bazılarının yazıları ise büsbütün çirkindir. Artık gazetelerimiz
sanat namına yazılan yazılarda daha fazla bir karakter ve kalite
aramalıdır. Türk basınının şimdi neşriyat yaptığı yolundaki
söylentileri, hiç olmazsa, tiyatro mevzularında olsun fiilen tekzi-
bedelim... (Reşat Feyzi Yüzüncü, Son Telgraf 2.3.1946)

Bizim gibi tiyatro sanatında hayli gecikmiş bir memleketlerde
tiyatro tenkidisinin önemli vazifelerinden birinin de, her eseri
kötüleyerek, baltalıyarak, halkı tiyatrodan uzaklaştırmak,
soğutmak değil, tersine olarak tiyatroya daha çok ısındırmak
olduğunu unutmıyan ve tamamıyla yıkıcı, menfi bazı tenkidler
yanında yapıcı, müsbet kalmasını bilen bu arkadaşlara, tiyatro
sanatı namına teşekkür ederiz.

(Ulus, 9 Mart 1946)

İSTANBUL ŞEHİR TİYATROSU'NDA "JULES CESAR"

Shakespeare tiyatro mevsimini açmak için bir an'ane oldu. Her mevsim bunu tekrar etmek neden an'ane haline gelmesin? An'anelere hürmetkâr olduğumdan ben de öyle yapıyorum.

Fakat bizde, maalesef "premiere" an'anesi henüz teessüs etmiş değildir. Bu kimin kabahatidir? Tiyatronun üç unsurundan biri olan güzide seyirci sanatını mı, yoksa temsilin ilk gecelerini birer umumi prova yapmak mecburiyetinin mi? Bu noktaya şimdilik sadece işaret edip geçelim.

"Jules Cesar" Muhsin Ertuğrul tarafından büyük bir itina ile sahneye konmuştu. Zaman zaman sahnede öyle kompozisyonlar görülüyor ki cidden birer tablo mahiyetinde idi ve tablolar muvaffak birer kompozisyonu.

Dekorları ve kostümleri A. Alâlemciyan'ın hazırlandığını programda gördük, bu imzanın sahibi üzerine almış olduğu vazifeyi hakkiyle ve sanatkarane bir şekilde başarmıştır. Dekorlar stilize edilmişti, her sahne de, mevzu en iyi şekilde destekleyecek bir mimari belagatine yükselmişti. A. Alâlemciyan'ın bugün belirtmiş olduğu sanat kudretini, telif bir eserin dekorlarıyla meşgul olduğu zaman daha katı görebileceğiz. Çünkü yeni ve telif bir eser hakkında bir edebiyat mevcut değildir. Böyle bir eserin mazisi olmadığından ibda ve icra hususlarında daha sarîh hükümlere varabiliriz.

Facinanın temsili gayri musavi idi. Ertuğrul Muhsin, dramın hareketli sahnelerini tebaruz ettirmek için ilk perdelerin hareketini azaltmış ve fazla kullandığı ışık oyunları ile havayı kasten ağırlaştırmıştı. Bu, etrafımda oturan seyircilerden bir kısmını esnetecek bir tesir veriyordu. Vakıa, senatoda Cesar'ın katli sahnesi herkesi diriltiyordu amma, iki perde boyunca, karanlık ışıkların, gölgeli sahnelerin, adeta fısıltı halinde mukalemelerin atmosferi içinde eziliyoruz, Shakespeare'den adeta bıkkınlık geliyor.

Fakat işte katil sahnesi, Antonius geliyor ve derhal alaka canlanıyor. Brutus'ü hatip olarak görüyoruz. Forumda halk onu bizimle beraber dinliyor, ve bu büyük demağogu alkışlıyor. Aynı

halk aynı yerde Antonius'u da dinliyor. Onu da alkışlıyor. Daha bir dakika olmadı.

Ne çıkar? Halk büyük bir çocuktur. Hele kendisine, yalanda olsa, bir menfaat gösterilirse, derhal beş dakika evvel taptığı putu parçalayabilir. Cesar'ı öldüren Brutus'ü, Cesar aleyhine bu sebepten affetmişti. Antonius kürsüye çıkıpda daha sinsî bir demagog aynı sebeple Brutus'u mahkum etti.

İşte Shakespear'in dehası burdadır. Bir ceset karşısında, halkın huzurunda söylenen bu iki nutuk, facianın temel taşlarını teşkil ediyor. Her iki hatip, ölenin cesedi karşısında dostluk ve vatanperverlik hisleri ileri sürerken, hareketlerini, hislerini, hırslarını istismar ediyorlar, politika denilen şey budur. Bunun için çirkindir ve munsif kalpli olanlar, bunun için ondan çekinirler.

Shakespear'in dehası budur, dedim. Evet. Çünkü Shakespear'in hemen her eserinde aktüel olan birşey vardır. Çünkü Shakespear, daima mevzu olarak, insanların haddizatında mahdut olan hislerini almıştır ve onların üzerinde işlemiştir; kıskançlık, merhamet, menfaat, kahramanlık, ihanet, aşk ve ölüm gibi.

Geçen mevsim, şehir tiyatrosu Karyolanus'u vermişti, bu asi Generalin, halkı, meclisleri, ne dereceye kadar hırpaladığı hatırlardadır. Karyolanus'dan sonra Jules Cesar'ın gelişi, bilhassa Brutus ve Antonius'un nutuklariyle, insana, Shakespear'in adeta günün mücadelelerini takip ettiği kanaatini veriyor. Brutus, Antonius'u ortadan kaldırmadıkça, ona Cesar'ın cesedi önünde söz söylemek hakkını veriyor ve halka Antonius'u iyice dinlemelerini tavsiye ediyor. Antonius bu mecburi âlicenaplığa teşekkür etmekle beraber, halka mevhum servetler, mevhum bir refah vadederek Brutus'ün kuyusunu kazıyor.

Jules Cesar'ın bu ilk temsilinde derhal göze çarpan kostümlerde dekor ve sahneye konuş idi. Hadi Hün (Brutus) ile Tâlat Artemel (Antonius) birbirleriyle rekabet ettiler. Kapitol'de ve forumda Talât Artemel imkânlarının fevkine çıktı. Ligarius eserin en muvaffak kompozisyon rolünü yapıyordu. Hüseyin Kemal Gürmen, Cesar rolünde sesinin tonuna daha az pederane bir ahenk verirse Cesar'a daha yaklaşmış olacak. Casca rolünde Sami Ayanoğlu en güzel romalı idi. Reşit Gürzap, bir Cassius olmak için komedi kısmından dram kısmına geçmişti.

Zaman zaman sesinin ve jestlerinin zorlatışını bu yadırgamamasına hamlediyoruz. İyi bir komediyen için facia oynamak o kadar güç değildir. Açılacağını ümit ediyoruz. Cahit Irgat ile Sehaladdin Mogol, çifte rollerinde göze çarpıyorlar, fakat kendilerinden daha çok iyi olmalarını istemek hakkımızdır.

Faciada iki kadın rolü vardır Cesar ile Brutus'un eşleri. Fakat, Şükrüye Atav ile Saniye Hün, esasen silik kalan bu rollerde imkânlarını veremediler. Halbuki Rortia, facianın hassasiyet ve merhamet unsurlarını temsil edecekti. Evinde ve sokakta, korku içinde titreyen Rortia, küçük ve kısa rolünü bir figüran mânasında almıştı.

Shakespear şairdir. Dramlarında insan duygularının ifratına kaçır. Fakat Shakespear'ın tercümesi onun şair tarafını hemen ekseriya gizliyor ve bir şair dinlemek şevki yerine, faili, mefulü yerinde olmakla beraber, birçok defa mazbatalarda yer alanlara benzer uzun cümleler dinliyoruz ki bunların hazmı güçtür. Tercüme ve sadakat, hususunda, hususunda en titiz milletlerden olan Fransızlar dahi, Shakespear'ı sahneye naklederken sadakat hususunda fazla ısrar etmezler, hakikatte bu Shakespear'a ihanet değildir. Bilakis, Jules Cesar'ın tercümesi oldukça muvaffakiyetli olmakla beraber, bu bakımdan bir daha gözden geçirilirse, facia, daha çok kazanır.

(Ulus, 3 Ekim 1946)

ŞEHİR DRAM TİYATROSU'NDA "KOCA BEBEK"

Şehir Komedi Tiyatrosu yeni eser bulamadığı için eski defterleri karıştırırken, Dram kısmı mevsimin üçüncü telif eserini sahneye koydu. Galiba bir tarafın çektiği sıkıntı, diğer tarafta görülen bolluktan ileri geliyor. Zira tıpkı "Ağlayan Kız" gibi "Koca Bebek"de hatta daha ziyade, Frenklerin komedi tabirinden anladıkları manaya geliyor.

Cevat Fehmi'nin bu 5. eseri, diğer bütün piyesleri gibi üç perde üzerine oturmuş ve bol bol komedi unsuru taşımaktadır. Güldürmek için yapılan ilaveler acı lafın üzerindeki şekerli ciladır, mevzunun ağırlı böylelikle göze çarpmıyor. Seyirci kahkahalar arasında düşünme fırsatı buluyor. Zira "Koca Bebek'in temeli değme facialardan daha ağır bir temeldir. Eseri Şehir dram tiyatrosu göze batan bir ahenkle temsil etti. Komedi ve dram taraflarının sanatkarları, piyes nispeten kısa zamanda hazırlandığı halde, oldukça iyi bir ahenkteydiler. Bundan doğan hem mazhariyet hem gurur en ziyade eseri sahneye koyan Hüseyin kemal'e ait olsa gerek. Çok güzel dekorun ve iyi idare edilen ışıklarında, temsilin havasındaki büyük payını unutmamalıyız.

25 sene tımarhanede kalan adamı Hüseyin Kemal melodrama kaçmadan, ağırbaşlılıkla oynuyor. Fakat temsilin asıl kahramanı, ihtiyar dadıyı oynayan Şükriye Atav'dır. Zehir'deki rolü ile yaşlı kadın kompozisyonuna ilk adımını atan sanatkar bu oyunda kostümünden makyajına, titrek sesinden sarsak hareketlerine kadar kelimenin tam anlamıyla harkulade bir kalfa yaratıyor. Delinin annesini Saniye Hün, mütereddid oynuyor. Buna mukabil Nezihe Becerikli her zamankinden iyidir. Bahçıvan Bayram rolünde, Mümtaz Ener ve kızı Nevin Akkaya temsilin en ziyade muvaffak olan simaları arasındadırlar. "Kiralık Kadın" Nevin Seval, her zaman değil ama bazı sahnelerde "Yıldız Gibi" oynuyor. Hırsızları oynayan, Şevkiye May ve Kemal Edige'de, işin daha ziyade komik tarafına ehemmiyet veriyorlar. Cevat Fehmi'nin bu beşinci eseri, evvelki dört komedisi gibi halkı yeryer kahkahalarla güldürdü. Yalnız piyeste

öyle kısımlara rastlandı ki seyirci, müellifin 1. maksadının sadece güldürmek olmadığını anladı. Bilhassa 2. perde ve onun kuvvetli finali, muharririn bir takım fikirlerinin halk tarafından hararetle paylaşıldığını ispat etti. Bu fikirlerin esasını, şu geçen son yirmibeş sene içinde, pek çok şey kazanmakla beraber, insan cemiyetlerinin ruh ve ahlak bakımından, ehemmiyetli kayıplara uğradıkları düşüncesi teşkil etmektedir. Muharririn kanaatine göre bugünkü dünya, hele bir takım felaket ve ihanetlere de maruz kalmışsa 25 sene cemiyet dışında kalmış bir insan için yaşanılmaz bir hal almıştır. Fakat her nesil kendisinden sonra gelen neslin buhran içinde olduğunu iddia etmezmi? Benim gibi olanlar bir yandan babalarının bu neviden ithamlarına muhatab olurlarken, diğer taraftan dedelerinin babalarına karşı aynı edayı takındıklarına tanık olmuşlardır.

Bu münakaşa edilebilir bir telakki olduğu için Cevat Fehmi kendi tezine uyum tipleri seçmiş, ve yer yer onları mubalağalı bir şekilde tasvir etmiştir. Buna rağmen piyesteki hırsız kahya ile ahçının ve dalkavuğun asıl zararlı faaliyetlerine bundan yirmibeş sene önce belki başladıkları evin hanımının gene o vakitler sevdiği adama düşünülürse "eski iyi günlerde"de kötü insanların bulunduğu anlaşılıyor. Gene piyeste fena yoldan kazandığı epey büyük ve kendisi için epey büyük olan parayı tutup başkasına veren "kiralık kadına" bugünkü yaşanılmaz cemiyette rastlanması ise galiba bütün değişikliğin dünyanın dönmesinden ibaret olduğunu isbat ediyor. Maamafih üzerinde münakaşa edilmesin, edilsin itiraf etmek lüzum gelir ki bu piyes mevzuu olacak bir dava, hem de mühim bir de davadır. "Koca Bebek" için müellifin en güzel ve en kuvvetli eseridir demek hemen hemen hata olmaz.

(Cumhuriyet, 16 Şubat 1947)

"PAYDOS"

Tiyatro mevsimine bu yıl ilk defa olarak tam zamanında katılmış olan Küçük Tiyatro, perdesini yeni bir telif eserle, Cevat Fehmi Başkurt'un **Paydos**'uyla açtı. Geçen yıl Ahmet Kutsi tecer'in **Köşebaşı** sıyyla sanat hayatımıza girmiş olan Küçük Tiyatro için bundan böyle her mevsime yeni bir telif eserle girmenin güzel bir gelenek halini almasını dileriz.

Cevat Fehmi yeni piyesiyle büyük bir aydın zümresinin ıstırabına tercüman olduğu kadar, geniş halk topluluklarını yakından ilgilendiren actual bazı derterimize bir temas eden kuvvetli bir eser meydana getirmiş oluyor. Müellifin bundan önce seyretmek fırsatını bulduğumuz Büyük Şehir, Küçük Şehir piyesinde de sosyal hayatımızın aksayan taraflarını aksettirmeye ve bunları sanatçı gözüyle tahlil, hatta hicvetmeye ne kadar önem verildiği açıkça görülüyordu. Büyük Şehir'de zengin, saf bir Anadolu çocuğunun, indiği otelde, açığız bir otelci tarafından, sahte gazeteciler, sahte doktorlar, sahte paşalar ve sahte paşa kızlarıyla nasıl soyulup soğana çevrildiği gösteriliyor, büyük şehirlerimizin hayatı hicvediliyordu. Küçük Şehir'de de bir toprak kayması neticesinde iki yarma arasında kapalı kalan Adana Ekspresi yolcularının, hat tamir edilip açılıncaya kadar, misafir ettikleri küçük bir kasabayı nasıl ifsaddettikleri, oraya haksızlığın envami nasıl yaydıklarını gösteriyor, son harp yılları içinde sosyal hayatımızın uğradığı sarsıntılar tahlil ediliyordu. Paydos'ta ise mütevazı ve namusuyla bir öğretmenin mihnet, meşakket ve mahrumiyet dolu hayatı ele alınmış, bu hayat realist bir fırça ile tasvir edilirken, vazife ve vicdan duygularından uzak, fakir halkı aldatarak servet sahibi olan menfaat düşkünü bir zümrenin içyüzü teşhir edilmiş, eserin kahramanı olan öğretmen Murtaza beyin kuvvetli karakteriyle de, memleket kalkınmasında kendisinden çok şey beklediğimiz genç öğretmen ordusunun vazife ve mesuliyet duygusunu kuvvetlendirecek güzel bir örnek verilmiştir.

Uzun izâhlara okuyucularımızı yormadan, **Paydos**'un konusunu kısaca hülâsa etmeğe çalışalım :

Öğretmen Murtaza bey, karısı Hatice hanım, oğlu Rıdvan, kendilerine borcunu ödemek külfetinden başka bir hâyır dokunmayan ve oda oda kiraya verilen eski, harap bir konağın, bir odasında mahrumiyet dolu bir hayat sürmektedirler. İstanbul'da bir ilkokul öğretmeni olan Murtaza beyin kazancı, ömrünü

yamalı bir entari ile geçiren karısı Hatice hanımı, zaman zaman isyan ettirecek kadar azdır. Onun için üniversitenin Felsefe bölümünden mezun olan oğlu Rıdvan'ın da, babası gibi öğretmen olup, yoksulluk çekmesine gönlü razı değildir. Onu kendisine damat edinmeğe can atan bir çok bakkaliye dükkanlarının sahibi, zengin komşuları Hüsamettin efendinin kızı ile evlendirme emelindedir. Gel gelelim Hüsamettin efendi Murtaza beyin dürüstlüğünü, faziletini çok taktir etmekle beraber, kendisi gibi bakkal olmayan bir adamın oğluna kız vermeğe ahdetmiştir. Hem bu ahbine sadık kalmak, hem de Murtaza beyi yoksulluktan kurtarmak için onu muallimlikten ayırmak, bir bakkal dükkanı sahibi etmek ister. Fakat Murtaza bey bu işin gerçekleşmesi için, Hüsamettin efendinin yardımını kabul etmediği gibi, öğretmenlik vazifesini kendi rızasıyla bırakmaya gönlü razı olmayacak kadar da mesleğine ve talebelerine düşkün bir insandır. Onun için Hüsamettin efendinin istediği gibi bakkal olmasına imkan yoktur. Fakat Hüsamettin efendi bu işi bir kere kafasına koymuştur. Bu hususta tamamıyla kendisi gibi düşünen Murtaza beyin karısın da yardımına güvenerek bazı planlar kurar.

Murtaza beyin bir kaç zaman önce, uzun yıllar öğretmenlik ettiği köyün, hele ve fesat kumkuması diyebileceğimiz muhtarı, Hasan, kızı, kızına aşık iki köy delikanlısı ile beraber İstanbul'a, Murtaza beye misafir gelir. Muhtardan nefret ettiği kadar onun saf ve temiz kızı Ayşe'yi evladı gibi seven Murtaza bey, karısının ısrarıyla onları, bu viran konağın bir köşesinde misafir etmeğe razı olur. Muhtar mühim bir iş için gelmiştir. Eski şeyhülislamlardan birine ait olan bu tarihi konağın bahçesinde bir hazine gömülüdür, bu hazineyi arayacak ve bulacağı altınlarla Murtaza Beyi de, kendisini de zengin edecektir.

Muhtar defineyi araya dursun, bu sırada okulda bir hadise olur. Murtaza bey, iskemlesinin altına iğne koyan Balıkçı Ahmed'in oğlunu kaba yerinden biraz okşamıştır. Fakat çocuk kulak tozuma vurdu, sağır oldum diye feryadı basmış ve kocasını bırakıp Muhtarın köyden getirdiği delikanlılardan yakışıklı İbrahim'e kaçmış olan annesinin şikayeti üzerine, yapılan muayenede de çocuğun gerçekten sağır olduğu sabit olmuştur. Bunun üzerine mesele Bakanlığa aksettirilmiş, müfettişler işe el koymuş, gazetelerde de hergün bin türlü ilavelerle hadise Murtaza beyi umumi efkarın gözünde bir canavar haline getirmiştir.

Hakikatın er geç tecelli etmesini tevekkülle bekleyen Murtaza beye eski bir dostu istifa etmezse meslekten çıkarılacağını

haber verir. Bundan başka Murtaza beyin karısı, oğluyla elbirliği vererek, kocasını Hüsamettin efendi'nin teklifini kabul zorlamak için, bir hileye başvurması mübâh sayar. Murtaza bey eve geldiği zaman oğlunu muhtarın güzel kızıyla arkadaşlık ederken görecektir ve oğlunun nefret ettiği bir adamın kızıyla işi ileriye götürmektense, Hüsamettin efendi'nin kızını almasına razı olacak, bu uğurda da öğretmenliği bırakıp, bakkallık etmeğe katlanacaktır. Gerçekten bütün bu mürettep hadisler Murtaza beyin üzerinde beklenen tesiri yapar ve adamcağız haksız yere de olsa çok sevdiği mesleğinden atılmaktansa istifa etmeyi ve oğluna haksızlığın timsali olan, muhtarın kızını almaktansa, Hüsamettin efendinin teklifini kabul edip, onun kızını almayı tercih eder. Ama bu arada Muhtarın kızı Ayşe'nin bu uyanık, zeki babasına hiçbir bakımdan benzemeyen temiz ruhlu kızın Murtaza beyin oğlu Rıdvan'ı da yıllardan beri gerçekten sevdiği ortaya çıkar.

Son perdede Murtaza beyi mesleğimden ayrılmış ve güya muhtarın, bahçesinde bulduğu bir miktar altından hissesine düşen para sayesinde konağın borcunu ödemiş, küçük bir mahalle bakkaliyesi açmış olarak görürüz. Fakat bu arada bir çok hakikatler de meydana çıkmıştır. Bunlardan mühimi Ayşe'nin Muhtarın öz kızı olmadığıdır. Daha ilk perdeden kanarya meraklısı olarak tanıdığımız Salih Usta, bu eski denizci, milli mücadelede düşmana esir düşmüş, sonradan karısıyla bir yaşında bıraktığı kızını yıllarca aramışsa da bulamamıştır. Meğer bu kadın kocasının öldüğü haberi gelince, bu muhtarla evlenip, onun köyüne gitmiş, Ayşe'de orada büyümüş, herkes onu Muhtarın öz kızı sanmıştır. Ayşe Murtaza beyin odasında sırtı ağır olan bu kimsesiz insana, sebebini bilmeden duyduğu Şevkat ve merhametle onun arkasına tendürtiyot sürerken bu hakikatı yıllardan sonra kavuştuğu öz babasının ağzından öğrenir. İkinci perde de öğrendiğimiz diğer mühim hakikatlardan biri de, balıkçı Ahmed'in Murtaza beyi mesleğinden eden o tokat hadisesinin iç yüzünü aydınlatmasıdır. Balıkçı Ahmed oğlunun bir kulağının ötebeden beri sağır olduğunu, yıllarca evvel geçirdiği kızamığın tesiriyle bir kulağının sağır kaldığını itiraf eder. Murtaza beyin bu yüzden şüphe altında kaldığını öğrenen namuslu balıkçı bu haksızlığı tamir için şahitlik etmeğe hazır olduğunu da söyler. Bu vaziyet karşısında esasen Hüsamettin efendinin zoruyla girdiğini ve kendisini her gün bin-bir hilesini öğrenmeye çalıştığı, yeni işinden hiç de memnun olmayan dertli Murtaza bey, eski vazifesine dönebilmek ümidiyle yeniden canlanır. Fakat bu seferde, bütün o define hikayesinin uydurma

olduğunu, bunu kendisini öğretmenlikten istifa edip, bakkallığa razı etmek, dükkana lazım olan sermayeyi temin etmek için Hüsamettin efendinin karısı Safinaz tarafıntan tertip edilmiş bir hile olduğunu, muhtarında para ile bu işe alet edildiğini, dükkanın hakikatte Hüsamettin efendinin karısının verdiği para ile açıldığı, hatta Hüsamettin efendinin çocuğunun annesine para vermek suretiyle, tertip ettiği meydana çıkar.

Çıkar ama artık Murtaza bey istese bile okuluna dönemeyecektir. Çünkü Hüsamettin efendinin karısına, gizli-den gizliye koyduğu sermayeyi geri verecek parası yoktur. Murtaza beyin eski mektep arkadaşı Muhittin bey bunun da bir çaresini bulmayı gereken parayı eski meslektaşlarına borç olarak vermeyi teklif ederse de, Murtaza bey ödeyemeyeceği borcun altına girecek adamlardan değildir. Bu teklifi reddeder, oğlu Rıdvan'ı temiz bir yürek taşıdığı, üstelik Muhtarın kızı olmadığı anlaşılan Ayşe ile evlenecek, fakat kendisi bakkal olarak kalacaktır. Son perde de Murtaza beyin bakkal dükkanında sabun ve pirinç çuvalları önünde, kendisini hasretini çektiği sınıfında, pek sevdiği öğrencilerinin karşısında sanarak, onlara titrek, ağlamaklı bir sesle söylediği hazin bir hitabe ile kapatır.

"Kağıt, kalem alın çocuklar, yazdıracağım parçanın adı Mektep... Fatma, gene burnun akıyor, her zamanki gibi mendilin yoktur. Al, sil bakayım, minimini yaramaz... Sonra gene pis çocuk derler ayıptır. Evet, yazdıracağım parçanın adı; Mektep çocuklar mektebi sevin, okumayı sevin... Hayatta en temiz yer burası, en güzel şey okumak... sonra ikisini de çok, pek çok arayacaksınız. Dışarısı karanlık, gürültülü, korkunç... Oh, buranın havasında bile bir başka koku var. Sükûn ve huzur kuyur.

Ağırdan sızlayan başım dinleniyor. Mektebinizi sevin, mualimizi sevin. O sizi çok, pek çok seviyor. (Sokakta bekçi gezinir, sonra sokak kapısının önüne giderek düdük çalar.) Ohh, vaktin nasıl geçtiğini duymadık. Bakın düdük öttü, ders bitti, haydi çocuklar, paydos..."

Roman tekniği içinde yüzlerce sayfa tutacak çok hareketli bir vakayı, gittikçe olgunlaştığını gördüğümüz tekniğiyle Cevat Fehmi, bize üç saatin içinde seyrettirmeye muvaffak oluyor. İlk perde de izahsız gibi kalan her noktayı da, son perdede makul bir hal şekline bağlıyor. Her şeyden önce şunu söylemeliyiz ki, eserdeki bütün şahıslar, en büyüğünden en küçüğüne kadar hepsi dikkat ve itina ile canlandırılmış, hepsinin hususiyetleri, karakterleri dikkatle çizilmiştir. Öğretmen Murtaza bey, Muhtar Hasan, Salih Usta, Hüsamettin efendi, balıkçı Ahmet, Ha-

tice hanım, Safinaz hanım, Ayşe, hatta Balıkçı Ahmed'in karısı Kamile ile köylü delikanlılar, İbrahimle, Ömer üzerinde inceden inceye işlenilmiş, realiteyle aksettirilmiş, sahnede gerçekten yaşayan varlıklardır. Müellif bu kadar çeşitli ve renkli tipleri şaşıracak bir kolaylıkla ve kendi dilleriyle konuşturuyor. Bazen güzel buluşlarla süslediği repliklere, ancak çok usta tiyatro yazarlarında görebileceğimiz bir keskinlikle bir canlılık verebiliyor. Mesela Salih Usta'nın kız olduğu anlaşılan Ayşe'yi, Murtaza beyin oğluna vermeye razı olduğu sahnede, mühim bir şey unutulmuş gibi "Nazlanmadım" demesi bu güzel buluşlardan biridir. Sonra Balıkçı Ahmet ile aralarında beslediği kanarya kuşu üzerine geçen konuşmalarla büyük bir cazibe veren o quipio-quo, hele son perdenin üstadça yazılmış finali bir çok tiyatro yazarlarını imrendirecek kadar güzeldir.

Bununla beraber müellifin entrika bakımından eserini birçok tâli vakalarla hayli yüklü bir hale getirdiğini itiraf etmek lazımdır. Eserin en canlı tiplerinden biri olan salih Usta'nın kızı Ayşe'nin babası olmasına, eski yeni birçok eserde sık sık başvurulan bu tabiiye, hele son perde de bu sevimli ihtiyarın bahriyeli üniformasını kuşanarak sırmalar içinde ortaya çıkmasına büyük bir lüzüm yoktu. Eserin daha ilk perdeden kuvvetle canlandırılmış olan havası bu gibi sürprizlere muhtaç değildi. Sadelik içinde muhakkak ki bu hava daha zevkle teneffüs edilirdi. Cevat Fehmi eserine o kadar dram malzemesi yığmış ki, bununla bir değil, bir kaç piyes yazması imkansız olmazdı. Bu bakımdan değerli ve velud arkadaşlarımızın, bulmakta hiç de müşkülât çekmediğini gördüğümüz bu malzemeyi seçmekte, ayıklamakta, hele feda etmekte, kendi kendisine karşı daha insafsız kalmasını temenni ederim.

Asıl sevdiğimiz nokta Paydos'un Küçük Tiyatro sahnesinde büyük bir itina ile sahneye konulmuş ve mükemmel oynanmış olmasıdır. Eseri sahneye koyan Mahir Canova müellifin yaratmak istediği havayı vermek için çok şey yapmış ve muvaffak olmuş. Bunu her sahnede, her perde de görmek mümkün... Belki ikinci perdenin o güzelim finali layık olduğu itina ile ele alınmamış. Fakat Murtaza beyin o köhne konak adası, içinde yaşandığı hissini verecek kadar canlı. Yalnız son perde de bakkal dükkanı, kanaatimizce biraz daha fazlacak büyük tutulmuş, ve bundan dolayı da biraz boş kalmış. Turgut Zaim eseri ilk perdenin dekorunda mükemmel çizmiş. O eski konak odası, bütün hususiyetiyle ihya edilmiş. Yalnız bakkal dükkanını intimite'den mahrum ve çok boyalıdır.

Eserde rol alan sanatçılara gelince, istisnasız hepsi muvaf-

fak oluyor. Tatbikat sahnesinin üstünlüğü buradan... En küçük rol bile en büyük rol kadar itina ile kudet ile temsil ediliyor. Fakat mutlaka derecelendirmek gerekirse, Murtaza bey rolünde Salih Canar'ın, o her zamanki sade, derinliği sahnedeki sahneye duyulan oyunuyla başta geldiğini söylemek boynumuzun borcudur, Onun yanısıra Muhtar Hasan rolünde Rağıp Haykır, muhakkak ki en başarılı kompozisyonlarından birini yaratmıştır. Yarattığı tip uzun zaman hafızalarımızdan silinmeyecektir ve kendisini komedyenliğe çıkaran basamaklardan biri olacaktır.

Hatice rolünde Melek Gün, Murtaza beyin cefakar karısını ne güzel ne duygulu, ve gerçek bir oyunla canlandırıyor. Salih Usta rolünde Ulvi Uraz, her zamanki gibi sesini inceltmeye lüzum görmemekle ne iyi etmiş ve rolün bütün şiirini, bütün mealini ne güzel duymuş. Aynı şeyi Balıkçı Ahmed'i oynayan Şahap Akalın içinde söylemek mümkün. Sonra Kamile rolünde, o kısacık rolde Macide Birmeç'in canlandığı tip, sonra top sakallı Hüsametdin rolünde Ağâh Hun'un "Allaha, şükür" nakaratıyla bizi hem güldürmeğe, hem kızdırmağa muvaffak olacak kadar isabetle çizdiği siluet, sonra karısı Safnaz rolünde Nermine Elgün'ün canlandığı altın bilezikli, sonradan görme kadın, sonra o saf köy delikanlısı Ömer rolünde Haşim Hekimoğlu'nun tatile kompozisyonu, bütün bunlar Tatbikat Sahnesi sanatçılarına şeref veren bir mükemmelliktedir. Anadolu şivesini ne tabii oynuyor.

Cüneyt Gökçer de Rıdvan rolüne, eserin bu tek silik ve şahsiyetsiz rolüne, büyük bir sevimlilik vermeğe muvaffak oluyor. Yalnız köylü delikanlılarından çapkın İbrahim'i oynayan Nuri Altınok'un bir köylüden çok şehirlerimizde sık sık rastlanan bobstil delikanlılara benzediğini söylemeliyiz.

Netice olarak o kanaatteyiz ki **Paydos**, müellifi için olduğu kadar mümessilleri için de bir başarı olmuştur. Geniş seyirci kitlelerini kendine çekmekte gecikmeyeceğinden şüphe etmediğimiz bu eserin **Küçük Şehir**'in kazandığı rağbeti aratmayacak zevkle seyredileceğini, hatta elliner temsili kolayca aşacağı tahmin ediyor ve bunu müellifle aktörlerimiz kadar Küçük Tiyatro'nun geleceği için de hayırlı bir alamet sayıyoruz.

(Ulus, 9 Ekim 1948)

ANKARA'DA "FAUST" VE "KÜÇÜK ŞEHİR"

Temmuz ayından beri yürürlüğe giren hususi kanun ile fiilen teşekkül etmiş olan Devlet Tiyatrosu 1 Ekimden itibaren yeni tiyatro mevsimine katılmış bulunuyor. Eski Sergievi'nin tadilatı ile meydana getirilen ve şimdi "Büyük Tiyatro" adını alan binada mevsimin ilk temsiline, İstanbul Tiyatrosu'nda olduğu gibi 200. yıldönümü kutlanan (doğum) Goethe'nin Faust'u ile başlamıştır. Evkaf apartmanının altındaki "Küçük Tiyatro"da ise İnönü armağanının ilk tiyatro mükafatını kazanmış olan Cevad Fehmi Başkut'un "Küçük Şehir"i oynanıyor.

Büyük Tiyatro'da sahneye konulan Faust metin bakımından İstanbul'da oynanmakta olan Faust'tan büyük bir fark göstermiyor. Aynı tercüme burada da hemen hemen aynı kesintilerle temsil edilmektedir. Yalnız Şehir Tiyatrosu 20 tabloya mükabil buradaki temsil 18 tabloya indirilmiştir. Fakat mizan-sen, dekor ve oyun bakımından iki temsil arasında çok büyük farklar vardır. Bu büyük farklar İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun lehinedir.

Maksadım burada bir uzun ve şerefli bir geçmiş olan eski bir sanat teşekkülümüzle henüz yeni kurulmuş ve tam bir gelişme imkanına sahip olmamış olan Devlet Tiyatrosu arasında bir mukayese yapmak değil. Fakat şu kadarını işaret etmek isterim ki her iki temsili gördükten sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu ile memleketimizin Avrupa'nın herhangi bir ciddi tiyatrosundan farksız hatta birçoklarından daha ileri ve kuvvetli bir tiyatro kazanmış olduğundan ve burada Muhsin Ertuğrul'un sahneye koyduğu Faust her bakımdan Batı Tiyatrosu'nda oynanan oyunlarla boy ölçüşecek niteliktedir.

Uzun tahlillere pek müsaide olan Faust hakkında Şehir Tiyatrosu temsil münasebetile daha önce kısa bir bilgi vermiştim. Faust'u Devlet Tiyatrosu'nda sahneye kayan rejisör Renato askeri hadde indirilmiş bir metin ve dekor içinde çok eseri bir oyunla seyirciyi sıkmadan eseri seyredebilir bir hale getirmek istemiş.

Fakat bu şekilde ele alınınca Goethe'nin eserinden de orta-

da ruhunu şeytana satan, dünya zevklerinin peşinde koşmak ihtiraslarını tatmin etmek için inandığı herşeyi çiğniyerek nefsi-ne mağlup olup ihtiyar alemin macerasından başka birşey kalmamış. Önce metnin çok kısaltılmış olması aydın seyirci üzerinde olumsuz etki bıraktığını söylemek isterim. Mesela eserin sonunda Valentin rolünde repliğin birkaç sözcüğe indirilmiş olması bu rolü oynayan Ziya Demirel'i, Margarete'in abisi olarak duyması gereken manevi ızdırap yaşamakta Faust'un kılıcıyla can verirken kızkardeşine söylediği o acı hakkıyla söylemekte muhakkakki büyük zorluklara düşürmüştür. Aynı şeyleri diğer rol sahipleri içinde söylemek mümkündür.

Dekor'a gelince Mordo modern bir görüşle dekoru asgari hale indirmekte ve Faust'u bazen siyah perdelerin bazen çıplak müdevver semanın önünde oynatmaktadır. Böylece bütün Faust'ta eşya olarak bir kürsü, bir çeşme, bir Meryem Ana heykeli, bir yatak, bir dolap, bir pencere, bir kapı ve bir demir parmaklıktan başka birşey görmüyoruz. Dekor ve aksesuarı bu kadar basite indirmek kusursuz bir oyun elde edilebilmiş olsaydı belki hürmet edilecek bir görüş olurdu. Fakat ne yazık ki Devlet Tiyatrosu'ndaki Faust oyun bakımından havayı olsun canlandıracak klasik dekorlara canlı fon tablolarına Şehir Tiyatrosu'ndaki Faust'tan çok daha muhtaçtır.

Renato Mordo oyun bakımından da Faust temsilini çok hızlı bir tempoya tabi tutmuş bir çok tabloların sonunda perde henüz bitirilmemiş cümlelerin üzerine kapatılmıştır. Şüphe yok ki bu hızlı tempo ile rejisör seyirciye bir inkıta hissi vermemeyi bilakis bir devamlılık hissi vermeye çalışmıştır. Ama Devlet tiyatrosu'nun teknik sahne tesisleri maalesef, o kadar gürültü çıkarıyor ki perde kapanırken salonu kaplayan makina ve tekerlek sesleri yaratılmak istenen hissi daha başlangıcında silip süpürüyor. Devlet Tiyatrosu'nun sahne tesislerini kurmuş olan İngilizler ne çare ki Almanlar'dan çok daha geridedirler. Tesisatı luzumundan fazla büyük ve ağır tutmuşlardır. Bu tesislerin gürültüsüzce işler halde kullanılabilmesi için üzerinde gerekli tadillerin yapılması gerekecektir. Oyun bakımından Faust'ta yalnızca Mephisto rolünün iyi oynandığını söyleyebilirim. 1946'da aynı eseri C. Ebert sahneye koymuştu. Faust'u oynamış olan Cüneyt Gökçer dinamik bir kompozisyon içinde başarıyla canlandırmıştır. Fakat Faust rolünü yüklenmiş olan

Nuri Altınok için vaziyet aynı değildir. Geçen yıllara nispetle çok olgunlaşmış olan Nuri Altınok Faust'un bütün duygularını hakkıyla yaşatamıyor. Gençlik iksiri içmeden evvelki haliyle içtikten sonraki hali arasındaki zaruri olan fizik ve beşeri farkları layıkıyla beceremiyor. Başlangıçta sesiyle ve hareketleriyle çok genç kalıyor ve çok bağılıyor. Eserin üçüncü mühim bölümünü, üçüncü rolünü Margarita'yı oynayan Yıldız Kenter'de gerek fizik gerek sahne imkanları bakımından bu role uygun düşmemiştir. Dramatik sahnelerde nispeten muvaffak, fakat Margarita'nın asıl muhip tarafı olan saflığını ve masumluğunu yapamıyor. Diğer rollerde Marthe'de Melek Gün, Valentin'de de Ziya Demirel dikkati çekiyor. Fakat rejisörün Marthe'ye verdiği karakter aşırı derecede komiktir. Zaten Marthe'nin evinde ve bahçesinde geçen sahneler sonra meyhane sahnesi tam bir farce şeklinde oynanıyor.

Faust Ankara'da Semiha Bedri Göknil'in tercümesiyle oynanıyor. Bu tercüme aslın havasını, şiirselliğini vermek bakımından diğerlerinden üstündür ancak yapılalı 13 yıl olmuştur. Bu zaman içinde konuşma dilimiz büyük değişmeler göstermiştir. Onun için Göknil'in tercümesini takdir etmekle beraber bir Türk şairinin Goethe'nin bu mühim eserinin bize layık olduğu itina ile ve bütün güzelliklerini koruyarak kazandırmasına muhtaç olduğumuzu sanıyorum.

(Cumhuriyet, 22 Ekim 1949)

"HANIMLAR TERZİHANESİ" MÜNASEBETİLE

İstanbul Şehir Tiyatrosu, Kayseri gülleri ile başlayan "Eski eserleri ihya" teşebbüsüne Hanımlar Terzihanesi ile devam ediyor. Bu teşebbüsün sanat bakımından müesseseye bir şey kazandırdığı iddia edilemez ise de hasılat bakımından iyi neticeler sağladığı muhakkaktır. Zira temsili ancak 3. haftanın sonlarında görmek imkanını bulabildiğim halde komedi kısmının muazzam anfisinde müşterisiz kalmış koltuk hemen hemen yok gibiydi. Ankara tiyatrolarının parmakla sayılabilecek seyircilerini hatırlayınca bu kalabalık insana ümit ve teselli veriyor. Bununla beraber bu kalabalığın tiyatroyu mutlaka eski eserleri görmek için gece doldurduğunu iddia etmek tek taraflı ve sathi bir görüş olur. İstanbul halkının bu yıl şehir tiyatrosu temsillerine gösterdiği rağbetin hakiki sebepleri arasında mevsime iyi şartlar içinde girilmiş oynanan eserlerin rol bakımından, bilhassa Komedi kısmında çok sevilen büyük sanatkarlarımızın arasında ahenkli bir şekilde taksim edilmiş ve itina ile sahneye konulmuş hatta temsil saatlerinin yarım saat ileriye alınmış olması gibi daha başka amilere de yer vermek lazımdır. Hem sonra kalabalığın tiyatro da her zaman için kat'i bir değer hükmü ifade edemeyeceğini de unutmamak icab eder.

Bunun canlı bir örneğini Hanımlar Terzihanesi'nde bulabiliriz. Çeyrek asır evvel, daha mekteb sıralarında iken "Darülbe-dayi" temsilleri arasında gördüğüm bu adaptasyon Feydeu 'nun güzel buluşlarına, güzel quiproquo'larına ve umumiyetle nükteli ve ince dialoğuna, hatta rahmetli Mahmut Yesarinin kıvrak ve akıcı türkçesine rağmen bugün için bize (bazı sanatkarlarımızın her zaman, her rolde duyurdukları zevkten başka) büyük bir haz, daha doğrusu bir kafa hazzı veremiyor. Çünkü ne denirse densin piyes, hele adaptasyon eskimiş, devrini tamamlamıştır. Yirmibeş yıl önce, yeni evlenmiş ve gözü hala çapkınlıkta kalmış bir genç doktorun, bir arkadaşının teklifile Hanımlar Terzihanesi olarak kullanılmış bir apartman dairesini garsoniyer olarak kullanmağa kalkması ve burada yakalanmak tehlikesi baş gösterince kadın terzisi rolünü oynamaya mecbur olması belki az görülür, bundan doğan komik vaziyetlere de rahat rahat gülünebilirdi. Ama bugün Vasfi Rıza'nın büyük sanatı olmasa, aynı sahnelere gülmek değil gülümsemek bile hayli zordur. Hele ikinci perde de bu terzihane-garsoniyere istenmedik bir hayli insanın girip çıkmasını temin için apartman kapısının kilidsiz

olması gibi pek sudan bir sebep gösterildiği düşünülürse... Bugün hangi evli erkek çapkınlık maceralarını böyle han kapısı gibi herkesin itip görebileceği bir apartmanda, kilitsiz bir kapının arkasına dayadığı bir iskemlenin mukavemetine güvenerek pamuk ipliğine bağlıyabilir? Bu kadar ihtiyatsızlık gösterip kendinide sevgilisini de tehlikeye atabilir? Hanımlar Terzihanesinin kapısında kilit olsa ortada ne piyes ne de entrika kalacak. Bugünün tiyatrosu çok şükür geçen asır için kabuledilebilen bu kadar çocukça truckerle artık yetinmeyecek kadar ilerlemiştir.

Buna rağmen piyes beğeniliyor mu? Beğeniliyor, hatta bol bol da gülünüyor. Ama şehir tiyatrosunun gayesi halkın gülme ihtiyacını tatmin ederken ona biraz da tiyatro sanatının daha ileri, daha yeni örnekleri tanıtmak değil midir? Aynı netice aynı kadro ile daha "ince Hatlı", daha olgun, bugünün insanına daha yakında hitab eden, onun bugün karşılaştığı meseleleri ele alan yeni eserlerle temin edilse daha iyi ve daha faydalı bir harekete bulunulmuş olmaz mı?

Hanımlar Terzihanesi Komedi kısmında güzel sahneye konulmuş ve güzel oynanmıştır. Çapkın doktor, İhsan Siret rolünde Vasfi Rıza her zamanki sevimliliği, dinamizmi, tabii, ve rahat oyun ile eserin dirilmesine başlı başına bir amil olmuştur. Karda yürüyüp izini belli etmeyen kocalardan olmak isterken genç ve güzel karısını kendi eli ile aşkını götürüp getiren Şair maksut Bey rolünde Yaşar Özsoy, son zamanlarda eşine pek az rastladığım hakiki bir kompozisyon yaratmıştır. Doktor Si-ret'in arkadaşı, apartıman sahibi Süreyya Namiği, bu aptal oğ-ları oynayan Raşid Buran da, çok daha çetin olan kompozis-yonunda Yaşar'dan geri kalmıyor. Şerife Bacı'da gördüğümüz Kadri Özalkan'da çok iyi yalnız kadın kılığının altında gizlenen erkeği hemen her hareketinde meydana çıkarıyor. Fazla dik ve erkek, bir hayli de alfranga kalıyor. Bir sahnesinde adını söy-lerken yanılıp Şetaret Bacı diyerek Vasfi'yi de güldürmesine ramak kaldı.

Kayınvalide rolünde Şaziye'nin yerine gördüğümüz Melahat İçli makyajına, ölçülü oyununa rağmen genç görünüyor. İhsan Siret'in genç karısı Nazan rolünde Perihan Çakıl sade, hanım hanımcık, fakat biraz da cansız oynuyor. Kocasından şüphe eden bir genç kadının reaksiyonları herhalde biraz daha olmalıdır. Nihayet Şakir Maksut'un metresi ve Süreyya Namiğin karısı Rana rolünde Nezihe Becerikli bu tarz rollerde her zaman gösterdiği muaffakiyeti gösteriyor.

(Cumhuriyet, 8 Mart 1950)

"SOYGUN"

Şehir dram tiyatrosu Cevad Fehmi Başkut'un dört perdelik piyesini mevsimin ilk telif piyesi olarak temsile başladı.

Mevzu, bir hakimın hayatından alınmıştır. Bunun yanında eski bir şakinin sonradan maru bir tüccar haline gelişi, dünya adaletinin elinden kurtulduğu halde tabiat adaletinden kurtulamayışı gibi : haydudun veya tüccarın karısı, gene savcı yardımcısı, çöpçü gibi cemiyetin muhtelif sınıflarına aid hayatların hikayeleri de bulunmakta ve eseri zenginleştirmektedir.

Ağırlık noktasını hiç şüphesiz adalete tapmak ve onun üstüne hiçbir kuvvet tanımamak fikri teşkil ediyor. Hatta bu mekanizma kahpe tertipler yüzünden aleyhinize bile işlemiş olsa...

Bu suretle "Paydos" ta olduğu gibi, vicdan ile başbaşa kalınca eriştiği huzurundan başka hiçbir mükafat tanımayan bir cemiyet kahramanı ve kurbanı, yani tam bir idealist tipi canlandırmıştır. Yalnız "Paydos" ta aynı esas hocalık mesleğinden, burada ise adliye mesleğinden seçilmiş kahramanlara izafe olunuyor. Elbette böylelikle, cemiyetimizin en hassas noktasına dokunduğunu bilen muharrir, bu hassasiyeti layiki vechile değerlendirecek adaletin yüceliğini, o yolda herşeyi fedaya kadar vardırmıştır. Piyes örgüsü bakımından ilk üç perdede vak'ayla diyalogları birbirinden biraz ayırmış son perdede ise en kuvvetli noktasına vararak muharririn patetiğe ulaşmıştır. Yer yer lirik yeni adlarla beslenen "Soygun" realist kıy-metlere bağlı kalmak ve hele ticaret hayatının içyüzünü bütün dalaverelelerle harb yılları lüksünü türlü çirkeflikle, sefaleti ise ıstırab verecek tafsilatla göstermek bakımından günün eseri sayılır. Halkın yakından tanıdığı sahneler aşına çıkması eserin lehine bir nokta teşkil eder. Fakat aktüel tarafını zaman kemirdiği takdirde "soygun"un işlediği vazifeye bağlılık ve kanun fikri bilmem onu ne derece uzak bir istikbale ulaştıracaktır.

Temsil umumiyetle durgundu. Sami Ayanoğlu ve diğer şakiler beden hareketlerini biraz mubalağa ettiler. Raşid Rıza, eserin tasvir ettiği adamdır. Diğer rollerdeki müellifin çizdiği manzara ilaveler yapmak şöyle dursun, onu umumiyetle zayıflattılar. Yalnız çöpçü rolündeki Salahaddin Moğol her cihetçe mükemmeldi. Nedret Güvenç'e gelince, inşallah sonraki temsillerde biraz kendini bulur.

(Cumhuriyet, 28 Kasım 1951)

ANKARA'DA ÇOK HOŞA GİDEN BİR PİYES

Bu mektubumda, Küçük Tiyatrodaki bir yanlışlıktan daha doğrusu Küçük Tiyatronun sahnesinde oynanmakta olan (Tersyüz) piyesindeki yanlışlıktan bahsetmek istiyorum.

Piyes repertuarımızda adı ilk defa görülen Galip Güren, (Tersyüz) adlı eserile Küçük Tiyatro sahnesine güzel bir yanlışlık macerası getirdi. Yanlışlığın güzeli de olarmıymuş demeyin. Fabrika müdürü Ahmet Yavuzerin (Tersyüz) de başına gelenleri gelin görün de hükmünüzü ondan sonra verin.

Bu arada size bir hikayecikte anlatıvereyim

(Tersyüz) ün ilk oyunları sırasındaydı. İkinci perdenin bitiminde, rejisör arkadaş perde önüne çıkar da "Afedersiniz sayın seyirciler bir yanlışlık oldu, ikinci perde ters oynandı; biraz sonra bu perdeyi tekrar edeceğiz" der. Bunu der demez de salon-da çeşitli hoşnutsuzluk mırıltıları arasında şu sözlerde işitilir. "Aaa, Bu nasıl şey... Niye doğrusunu oynamıyorlar? Para verdik efendim." "Devlet Tiyatrosunda yanlış oyun da ne demek oluyor kuzum? Yarın akşam da doğrusunu mu görmeye geleceğiz yani?" vs.

Bu sözlerden anlıyorsunuz ki Galip Görün bile bile yaptığı ve yaptırdığı güzel bir yanlışlıkla seyircilerin ilgisini kazanmış bulunuyor.

(Tersyüz) dünyayı, insanca münasebetlerini, ahlak kaidelerini sadece şahsi menfaatlerinin maşurundan geçinen birtakım insanların, mevki sahipleri karşısında aldığı aşağılık durumları aydınlığa çıkaran bir piyestir. Titiz bir müşahededenden, gerçeklikten, türlü tecrübelerden süzülüp geldiği besbelli olan (Tersyüz), gözlerimizin önüne öyle insanlar, insanların öyle hallerini seriyor ki, bunlara baktıkça tiksinti ile karışık kahkahalar atmaktan, birkaç damlacıkta olsa yakıcı gözyaşı dökmekten kendimizi alamıyoruz. Galip Güren sahnenin sihirli aynasına aksettirdiği insanlarla o insanların maceralarını o kadar ince bir görüşle, sanat ustalığı ile işlemişki, demek istediğine en kısa yoldan varıyor, bizi benliğimizin mahrem koridorlarında uzun uzun, hem de ibretle dolaştırıyor. İnsanoğlunun mayası bozuk, kumaşı adi hertürlü manevi değer ölçülerini, kesenin şişkinliğini,

midesinin kabarıklığı ile hesaplıyan insanoğlunun (Tersyüz)deki hali hazin, hazin olduğu kadar da ibret vericidir. Namusun, vicdanın, haysiyetin, şeref, ahlak ve insanlık kaideleriyle kanunlarının kitap sayfalarında gömölüp kaldığı bir dünyada herşeye hükmünü geçiren tek prensip elbette menfaattir. İnsanı insanlıktan, aileyi ailelikten, nihayet cemiyet cemiyetlikten çıkaran bu prensip, hiç şüphe yok ki bütün bedbahtsızlıklarımızla, felaketlerimizin ana sebebidir.

Bağlı bulunduğu cemiyete yararlı olabilecek gerekli şahsi meziyetlerden yoksun insan maddi manevi her türlü kazancını elbetteki birtakım ahlak dışı, şeref haysiyet hatta yerine göre kanun dışı yollardan sağlamaya çalışır. Bu tip insanlar hiç birimizin yabancıları değildir. Gözlerinin riya dolu ışıkları, dudaklarının sahte tebessümleri, kat kat maskeli suratları, bükülmeğe alışık belleriyle böylelerini hepimiz yakından tanırız. Cemiyet yapısını tıpkı güve gibi içten içe kemirenler de işte bunlardır. İş hayatımızın, içtimai münasebetlerimizin, dostluklarımızın arzu edilen sonucu verebilmesi için bu güvelerin aramızdan temizlenmesi lazımdır.

Galip Güren (Tersyüz) de kısaca bunları demektedir, hem de seyircilerin ihtiyacına cevap verecek şekilde olgunlukta, incelikte demektedir.

Tiyatro tenidcisi kanaatimce şu sorulara cevap bulmağa çalışır;

Yazar, piyesinde ne demek istiyor? Demek istediğini nasıl diyor? Rejisör, yazarın istediğini anlamış mı? Oyuncular hem yazarın istediğini, hem de rejisörün anlayışını kavramışlar mı?

Bu soruların ilk ikisine cevabınızı yukarıda verdik. Üçüncü soruya gelince, bunu da müspet olarak cevaplandırmak gerekiyor. Eseri sahneye koyan M. Canova, yazarın demek istediğini gerçekten anlamış. (Tersyüz) deki insanlarla maceraları sahneye gayet rahat, ifadeli, tesirli bir şekilde yaymıştır.

Oynayanlar üzerinde birer birer durmağa ihtiyaç duymuyoruz. Sebebi de, birinci rolden sonuncu role kadar bütün oyuncular, adeta bir kronometrenin çarkları, yayları dişlileri, vidaları gibi yerli yerinde, tam bir hassasiyetle paylarına düşeni yapmışlardır. Üzerinde öncelikle durulması gereken nokta da budur. Devlet Tiyatrosu temsillerinde umumiyetle dikkati çeken bu topyekün anlaşma (ensemble), şüphe yok ki iyi bir tiyatro

anlayışına delalet ettiği kadar başarının da önde gelen amillerindendir. Malum (Grand Actör) yalnız piyes yazarının değil etrafında toplanmak zorunda iken, bu zorunluluk şimdi ortadan kalkmış bulunmaktadır. Buna da sebep temsil hadisesinin ancak bütün elemanların işbirliği, gayret birliği sayesinde mükemmele erişebilecek inancının kökleşmesidir. Modern tiyatronun sahnesinde her eleman kendi payına düşeni ne kadar kusursuz yapabilirse, temsilde tabiatı ile o kadar kusursuz seviyeye yükselebiliyor. İşte topyekün anlaşma dediğimiz hal budur. (Tersyüz) ün Küçük tiyatro sahnesindeki başarısını sağlayanda bu halidir.

Tem, kuruluş, karakterleri bakımından dikkati çeken eser, dialoglarının sahne diline yatkınlığı bakımından biraz aksıyor. Bu da yalnız (Tersyüz) ün değil, umumiyetle bütün yerli piyeslerimizin içinden kolaylıkla çıkamadıkları çetin bir meseledir. Çünkü her ne kadar sahne dili diye bir dilin varlığından söz edilip duruluyorsa da bu dilin özellikleri, şartları hakkında açık, kesin birşeyler bilinmiyor.

Kanaatimizce sahne dili, ne tastamam yazı dilidir. Ne de gündelik hayattaki konuşma dili, bunların muayyen dozlarda karışmasından, birbiri içinde eriyip yoğrulmasından meydana gelen, ikisinin de ayrı karakterde bir dildir. Böyle olunca, yazı dilinin cansızlığından, katılığından kitap sayfaları arasında sıkışıp kalmanın verdiği uyuşukluktan uzak, bununla beraber gündelik konuşma dilinin de bozuk düzen halinden, dağınıklığından, apayrı bir dil gerekiyor demektir. Bu dilin beşiği elbette ki sahnedir. Dışarıda doğsa bile mutlaka orada büyüüp gelişmek, terbiye edilmek ister. bu da piyes yazarlarımızın bu nokta üzerinde önemle durmaları, eserlerini bir kere de sahne- de görmeleri ile mümkündür.

(Cumhuriyet, 1 Kasım 1952)

"CİBALİ KARAKOLU"NU GÖRDÜKTEN SONRA...MUAMMER KARACA'NIN AKI VE KARASI

Muammer KARACA, Taksim'deki tiyatrosunda, "Cibali Karakolu"nu sahneye koymuş. Cibali Karakolu bir piyes değil: Ordan burdan aktarılmış, toplanmış sahnelerin, piyes kırıntılarının birbirine eklenmesinden meydana gelmiş, içinde her şeyi bulabilirsiniz. Asırlardır komedilerde kullanıla kullanıla bayatlamış bütün motifler karşınızda: Anlayışsız, şirret kaynana; Zengin ve kılıbık kayınbaba; Eski metresinden kurtulmaya çalışan damat; Göbek atan, çekingen ve masum gelin; ihtiyar aşığından para sızdırmaya çalışan aktris; ve daha buna benzer neler!

Bu motifler, ufak ve birbirinden ayrı sikeçler halinde sahneye konabilirdi. Hatta ne bileyim ben, mesela "evlilik" veya "rüşvet" gibi bir ana temele almak ve bunun çeşitli cephelerini sikeçlerle gösterme mümkündür. Ama, ille de bir konu bulalım, bütün sahneler birbirine bağlansın demişler. Bağlanmasına bağlanmış ama, pamuk ipliğiyle bağlanmış, zaten, böyle birbirinden ayrı düşünülmüş sahneleri, içine alabilecek bir konu elbette ki bütünlüğünü kaybedecek, yer yer kopacak, eklentilerle ayakta durdurulmaya mahtaç olacak. Üstelik de, bu incecik pamuk ipliğini sözüm ona sağlamlaştırmak için, lüzumsuz, can sıkıcı ve sikeçlerin canlılığını bozan ilaveler yapmağa mecbur kalmışlar.

Muammer KARACA baleyi beceremediğimizi görmüş, haklı olarak sahneden kaldırmıştı. Niçin bu yolda bir adım daha ileri giderek, konulu piyes anlayışını bırakıp, ufak sikeçlerden ibaret bir temsil formülü benimsemiyor? Hem lüzumsuz sahnelerden kurtulmuş olur, hem de her sikeçini iyice işleyebilirdi.

İşleyebilirdi, çünkü birçok sahneleri seyrederken insanın bayağı canı sıkılıyor. Hele ilk perdenin birinci sahnesi, yerli film hakkında, züppe aktörler hakkında, insanda en ufak bir tepki yaratmayan beylik sözlerle dolu. Aynı şeyleri böyle temcit pilavı gibi ısıtıp ısıtıp önümüze sürmek, işin kolayına kaçmak değil de nedir? Güldürme sanatı, belki de sanatların en gücü. Bu iş, bir iki küfürle ramazan davulu çalmakla olacak gibi değil. Hele aktörlerin ikide bir sahnenin ön kısmına gelip, mikrofonun

başında içinde hiçbir espri, bulunmayan şarkılar söylemelerine ne mânâ vereceğimi bilemiyorum.

Ama elden ne gelir? Cibali Karakolu, Cibali Karakolu'dur: Piyes olayım demiş, olmamış, Operete yanaşmak istemiş, becerememiş; Bir varyete kılığına girmek istemiş, yakıştıramamış. Hatta, bahsi bile değmezdi ama, nedir ki ortada koskoca bir insan, bir Muammer KARACA var!

Daha sahneye çıkarken, ilk adımını atarken, hepimizi avucunun içine alıveriyor. Bizi anladığından, hepimizin söylemek istediğimiz şeyi söyleyeceğinden öylesine eminiz ki, daha ağzını açarken gülmeye başlıyoruz. Sahnede evindeymiş, odasındaymış gibi dolaşiyor, giriyor çıkıyor, duraksıyor, kekeliyor, en bayat söze ilk defa orada söyleniyormuş gibi, bir canlılık, bir tazelik verebiliyor. Diğer aktörlerin hemen hemen hepsi, aşırı hareketlerle, aşırı maskaralıklarla, el, kol, bacak oynatarak sözlerinin salonda bir tepki uyandırmasına çalışırken o, ufak belli belirsiz bir değişikliklerle, bizden olduğunu, bizi anlattığını gösteriyor. Piyes aktöre yardım etmezse, aktör piyese nasıl yardım edebilir demeyin. Aksaklıkları gideremiyor, onları görmek için katlanılması gereken bir takım mecburiyetlerdir. Zaten, her görünüşünde, bütün sahneyi kaplayıveriyor, etrafındakileri birer cüce, birer aktör taslağı haline sokuveriyor! Fransızların "Présence" dedikleri şey -şu her bulunduğu yerde kendi varlığını kendiliğinden kabul ettirmek- çalışmayla, zekayla olmuyor. Nice aktörler bilirim rollerini en ufak noktalarına kadar, dilci gözüyle, edebiyatçı gözüyle incelidikleri halde, yine de, mesela zekasıyla sivrilmiş sayılamayacak bir aktör olan Pierre BRASSEUR'ün başarısını elde edememişlerdir.

Cibali Karakolu'ndan söz ederken, soğuk ve kaba espriler, bayat kelime oyunları, türlü türlü aksaklıklar olduğunu söylemiştim. Ama, piyes sadece bu değil. Muammer KARACA'dan başka Cibali Karakolu'nda, bir de Cibali Karakolu var!. Bayağı, bildiğimiz bir karakol. İçinde, yeni tek biçim elbiselerini giymiş polisler! Bu aradaki birkaç sahne için, bu piyesin görülmesini isterdim. İşlemiyen köhne telefonlardan tutun da, rüşvet alan emniyet amirine kadar, polis teşkilatındaki bütün pürüzleri sahnede görebilirsiniz. Hilesiz, katıksız olarak, hepsi karşınızda. Hele emniyet amiri rolünde KARACA'nın telefonu açıp, müşteşar beye, hanımefendi için Beyrut'tan ısmarlanan

k l tların geldiğini bildirmesi görülecek Şey!

Sahnede polisi, yani bir bakıma otoriteyi böyle teşhir etmekle, KARACA, halkın düşüncesini benimsediğini ispat ediyor. Halk kim ne derse desin, her zaman, her yerde otoriteye takılmaktan hoŐlanmıŐtır. Zaten, ancak bu Şekilde, otoriteyle halk arasındaki münasebet,  oban köpeğiyle sürü arasındaki münasebet seviyesine düşmekten kurtarabilir. Şimdiye kadar sahnelerimizde, hiçbir kimsenin çıkıp gizli kapaklı işlerden -hele polise ait olanlardan- böyle açıkca bahsettiği görülmemiŐtir.

Muammer KARACA her Şeyi olduğu gibi, daha doğrusu bir Daumier ustalığıyla can alacak noktaları kuvvetle belirterek, hiç çekinmeden sözünü esirgemedenden anlatıyor.

Bir sanatçının, toplumdaki aksaklıkları meydana koymak, bunlarla alay etmek hakkını kendinde görmesi, bunun Őuuruna varması, o sanatçının sorumluluğunu kavradığını gösterir.

Başka hiçbir Şey için bile olmasa, Cibali Karakolu'nu son perdesi için gidip görmenizi isterdim. Hem söylemeden ge emeyceğim, bu vesileyle, kızına öğütler veren ana rolünü büyük bir başarıyla oynayan Adile NAŐ T'i de görmek fırsatını bulursunuz.

(Dünya, 10 Nisan 1953)

KÜÇÜK SAHNE'DE "HAMLET"

Shakespeare'in bu ünlü eserini Ertuğrul Muhsin tekrar sahneye koyacak dedikleri zaman Hamlet anlayışına bir yenilik getireceğini düşünmüştüm.

Gerçekten de dünya sanatının ortak malı olan eserler karşısında bir rejisör için iki davranış vardır, ya klasik eseri tanımak ve halkın eğitimine hizmet etmek için çalışacak, ya da eseri yeni bir anlayışla sahneye koyacaktır.

Avrupa'da devletten yardım gören tiyatrolar bir takım sahne ve anlayış geleneklerine bağlı kalarak Hamlet gibi piyesleri oynar ve halkın temel eğitimine yardım ederler. Bunlardan beklenen, resmi Hamlet anlayışını canlandırmak ve yaymaktır.

Buna karşılık özel tiyatrolar yeni bir görüş yeni bir anlayış getirmediği klasik piyeslere el süremezler. Bu rejisörler çıkarlar belli bir piyesin yeni cephesini bulur, o cepheyi değerlendirmek ve halka kabul ettirmek için işe koyulurlar. Bunun için de ilk şart piyesin metni üzerinde inceleme yapmaktır. Sanatına saygı gösteren hiç bir rejisör "Hamlet Suratı" vardır dediği bir sanatçı için bir piyesi sahneye koymaz. Rejisör önce metni ele alır, bir eleştirmenci gibi onu yorumlar, o güne kadar göze çarpmamış bir özellik bulur ve bu özelliği iyice binimsedikten sonra ona uyan artisti aramağa koyulur. Yani Muhsin Ertuğrul'un yaptığıнын tam tersini yapar.

Küçük Sahne'nin rejisörü bu güne kadar sahneye koyduğu eserlerle bir resmi tiyatro rejisörü olduğunu göstermiştir. Gerçi mesela Ebert'le kıyas edilemez, onunla boy ölçüşecek durumda değildir ama yine de bu güne kadar tiyatro alanında hüküm süren gelenekleri kendinden hiç bir şey katmadan sahnemizde yaşatabilecek bir rejisördür. Bu sözümü kötüye yoranlar, Muhsin Ertuğrul'u küçümsemişimi sananlar aldanırlar. Ben onu küçümsemiyorum. Hangi alanda faydalıdır, hangi alanda zararlıdır bunu belirtmeye çalışıyorum.

Bence bir rejisör Küçük Sahne'deki gibi bir Hamlet'i düşünebilir. Fakat bu düşüncesini saklar, bir gençlik hatasıdır, zaafıdır der kimseye duyurmaz. İnsanın değeri çoğu zaman

yapmadığı şeylerle ölçülür derler.

Piyas klasik Hamlet anlayışının beceriksizce tekrarından öteye gidemiyor.

a) Mezarcı sahnesinde fon gökyüzüdür. buna rağmen aktörlerin gökyüzüne gölgesi düşüyor. Bu ışık hatası bir rejisörün gülünç olması için kafidir.

b) Hayalet sahnesinde hayalet seyircilerin üzerinde dolaşiyor. Bu tesiri uyandırmak için sağdaki bir tek oparlör yetmez. Salonu enine katedecek en aşağı üç oparlöre ihtiyaç vardır.

c) Sahnelerin hemen hepsinde şahıslar iki plan üzerinde sıralanıyor ve bu iki plan arasındaki bağlara geçişlere hiç önem verilmiyor. Bir rejisörün sahne tekniği bu bağlarda, planların kaynaşmasında belli olur. Muhsin Ertuğrul iki planı muvazi olarak kullanmakla Jouvet'lerin, Bavault'ların bütün çalışmalarından habersiz olduğunu ve iptidai anlayışla sahneye eser koyduğunu ispat ediyor.

d) Eserdeki komik unsurların bütünde organik bir ödevi yok. Bunlar ayrı duruyor, ek tesirini yapıyor. Bütüne tesirleri ol- saydı kontrast ve dinlendirme unsurları olarak bir mana taşıyabilirlerdi.

e) Yazımın başında da dediğim gibi, dahi bir aktör bile Ham- let'in oynatılması için bir sebep olamaz. Hareket noktası Ham- let suratı değil "yeni bir Hamlet anlayışı" olmalıdır. Bu anlayış olunca Hamlet'i oynayan kadın olsun erkek olsun hiç bir önemi yoktur.

Aktörler Muhsin Ertuğrul'un verdiği direktiflere göre oynadıklarından onların başarı ve kusurlarında rejisörün de payı olacaktır.

a) NUR SABUNCUOĞLU: Bu yeni aktrisi yargılarken Ham- let'teki oyununu göz önünde tutmak yanlış olur. Haldun Dor- men gibi ondan da yeterince faydalanılamadı, harcandı. Anladığıma göre Muhsin Ertuğrul, Sabuncu'ya bir takım öğütler vermiş. Bu yüzden olacak yüz mimikleri diye bir şey bilmiyor. Gözlerini devamlı şekilde açması bu mimiği bir ifade değil de tabii bir kusur sırasına sokuyor. Yüz hatlarında hiç bir değişiklik yok.

b) Hamlet rolü böyle canlandırılmaz değil. Niçin olmasın. Fakat o zaman sahne oyunu ya sese ya hareketlere dayanmalı.

c) Oysa ki Nur Sabuncu, dümdüz bir sesle konuşuyor. En ufak bir değerlendirme yapmıyor. Cümleler arasında bir önem sırası gözetmiyor.

d) Bütün hareketleri duruşlardan ibaret. Bu duruşların pozların her biri önceden belirtilmiş, kararlaştırılmış. Hepsinde de tam bir klişe havası var. Nur Sabuncu'nun inkar edilemeyecek istidadı bu sahte pozların birinden birine geçişinde, yani rejisörün kararlaştırmadığı geçiş hareketlerinde kendini gösteriyor. Bu bakımdan ona Muhsin Ertuğrul'un bir kurbanı gözüyle bakmak lazım. Rejisörün direktiflerine son derece inandığı ve onun sözünden çıkmak istemediği belli. Fakat bu iş için sarfettiği irade, kendini oyuna kaptırmasına engel oluyor. Polonius'un öldürülmesi sahnesinde, bir an için kendini kaybetti ve kusursuz oyun çıkardı. Bunda Oraloğlu'nun da tabii çok tesiri var.

CAHİT IRGAT: Hem hayalet hem de 1. Aktör rolünde büyük aktör olduğunu gösterdi. 1. Aktör'ün sözlerini söylerken yaptığı yapmacıklı hareketler tam yerindeydi. Bir noktaya takılacağım: neden konuşması bitince kaderli halini bırakmıyor ve köşesine çekilmiyor. Yerli filmlerde görülen Muhsin Ertuğrul'un mimiklerini almış. Kılıcını da yere saplamasın kırılır. O devirde tahta döşeme yoktu. Her yer taş kaplıydı.

MÜCAP OFLUOĞLU: Polonius tipi çok hareketli bir rol. Bundan tam olarak değilse bile oldukça faydalanmış. Bu güne kadar oynadığı rollerin en iyisi.

LALE ORALOĞLU: Kralice rolünde hem anne olacak hem de iç güdülerine karşı koyamayan dişi. Birinci cephesiyle kusursuz, ikinci cephesiyle sahnede yok gibi.

HALDUN DORMEN: Baştan başa yapmacık ve sahte.

MÜNİR ÖZKUL: Sahnede görünür görünmez etrafındakileri siliveriyor, ön plana geçiyor. Rolüne tam bir samimiyetle uymuş, kaynaşmış. Perende atarken haklı olarak bakın bana neler yaptırıyorlar der gibi bir hali var.

(Dünya, 7 Ekim 1954)

YENİ BİR "HAMLET"

SHAKESPEARE, kendi çağdaşları için, o çağda, Londra'da piyesleri sık sık oynanan bir aktördü; sevilen ve tutulan eserler yazan birçok yazarlardan biriydi. "Hamlet"de Shakespeare'in piyeslerinden bir tanesiydi sadece. Seyirciler arasında: "Ben bu piyesi bir yerden bileceğim, Kyd'in İspanyol Trajedisi'ni hatılatıyor; hem kuzum gene bu Hamlet hakkında son yıllarda başkası da bir trajedi yazmamış mıydı?" diyenler; yahut "Belforest'in masalındaki malzemeden pek güzel faydalanmış doğrusu!" diye bilgiçlik taslayanlar herhalde eksik olmuyordu.

Her eserinde olduğu gibi, "Hamlet"i yazarken de hekesçe az çok malûm, tavsamış, evvelce başkaları tarafından denenmiş bir konuyu ele almıştı. (Tıpkı çok daha evvel Eskilos'ların, Sofokles'lerin, Euripides'lerin yaptığı, daha sonra Racine'in ve bazen Moliere'in üç yüz küsur yıl sonra da, çağımızda, Giraudoux'nun, Anouilh'un, hatta Sartre'in yapacakları gibi) Önemli olan konu değildi zaten. Kuşun kanadını değil, uçuşunu seyrederiz. Atlet havada taklalar atar veya hançer gibi suya saplanırken, hızını aldığı ince kalasa bakmak kimin aklına gelir? "Hamlet" trajedisinde, yazıldığı zaman için de, bugün için de ve her zaman için de önemli olan, eseri tesirli kılan, yön, kişilerin başka kişilerle olan münasebeti ve yine o kişilerle olan münasebeti ve yine o kişilerin, ruhlarını, duygularını, düşüncelerini, benliklerini, zaaflarını (Mazeretleriyle birlikte) önümüze sermeleri, bazen itirafları yüzünden bazen de ellerinde olmadan kendi kendilerini ele verdikleri için, karşımızda çıplak, çırtlı çıplak belirmeleridir.

Bir "Hamlet" temsili, neticede, rejisör ve aktörler, Shakespeare'in kişilerini soyabildikleri, o kişilerin çapraşık ve (insan oldukları için) ister istemez, her şeye rağmen, zavallı, iç alemini önümüze serebildikleri nispette değer kazanır. Küçük Sahne de bu, umumiyetle başarılmıştı.

Ve o insan panayırının içinde Prens Hamlet rehberimiz olmalı, onu sevmeli, benimsemeli, kendimizi onun yerine koyabilmeyiz. Fakat kainatın "esrarı" karşısında durup düşünmemiş, saf bir hayret duymamış; insanoğlunun olabileceği şeyle, olduğu şeyin arasındaki tezada bakıp da dertlenmemiş, tiksinnemiş; hatta bir defa olsun "Allahaismarladık, bu kadarı yetti, ben gidiyorum!" diyerek bu dünyayı terketmenin cazibesine kapılmamış bir insanın Hamlet'i benimseyebilmesine imkan var

mıdır acaba? Yoktur sanıyorum. Danimarka sarayı, Hamlet'i anlamayan, deli sanan, onun varlığından rahatsız olan kişilerle dolu olduğu gibi, piyesi seyredenler arasında da çoğunluğu, kendilerini Hamlet'ten çok, "saray erkanı" na yakın bulanlar teşkil edecektir. Hamlet'i oynayan sanatçı, bu bakımdan iki mesuliyet birden taşıyor: hem kendi gibi duygulu olan seyircilere yakın görünmek, hem de gündelik hayatta kendisiyle karşılaştıkları takdirde, Hamlet'e saray halkının gözüyle bakacak yaradılıştaki olan seyircileri ne yapıp yapıp elde etmek, hiç değilse temsil devam ettiği müddetçe kendine bağlamak. Üçüncü sırada oturan manifaturacı varsın evine döndüğü zaman, şiir okuduğu için oğlunu azarlasın; fakat piyesi seyrederken, Hamlet'in tarafını tutması, baş rolü oynayan sanatçının bunu sağlaması şarttır.

Nur Sabuncuoğlu'nu her şeyden önce, rolün, bu, bence en güç, tarafını başardığı için tebrik ederim. Sert, gergin, isyankar, fakat gene de sıcak ve merhametli bir Hamlet'ti. "Dünya niçin böyle? İnsanlar niçin böyle?" diye isyan ederken bile, şefkat ve sevgiyle: "Bu böyle mi olacaktı?" diye soran halden anlar bir Hamlet. Fikrimce, bu sayede, seyircileri kendine, daha doğrusu Hamlet'e rahatça bağladı ve eser böylece "yerine oturdu", konu mümkün olduğu kadar unutuldu, insanoğlunun zaaflarına, kötülüklerine ve bu kötülüklerin temiz (temiz ve fazla duygulu olduğu için de kararsız) bir gencin üzerinde yarattığı tepkilere dair bir eser seyrettik.

Nur Sabuncuoğlu, bir, iki mektep müsamesesini saymazsak, ilk defa sahneye çıkıyordu. Hem de tiyatro repertuarının, en güç, en zorlu olarak bilinen, en meşhur erkek rolünün canlandırmak üzere. Bu yükün altından kalkamaması gerekirdi. Kalkmakla kalmayıp, kendini Hamlet olarak kabul ettirebilmiş olması, tiyatro sanatının geleneklerinde nadir, çok nadir rastlanan ve belki bu yüzden yıllarca bahsi edilen olaylardan ("mucize" dememek için olay diyorum) biridir. Bir aktris olarak Bayan Sabuncuoğlu'nun meziyetlerini şöyle hülase edebiliriz: Vücudununa ve kol hareketlerine şaşılacak derecede hakim.. Gayet "plastik", kalıptan kalıba girebilen, canlandırdığı kişinin hislerini en tesirli şekilde açığa vurabilen bir yüzü var. Aynı zamanda çok güzel bir yüz; fakat tiyatrodaki güzellikten de, hatta kabiliyetten de daha mühim olan, tarifi imkansız bir şey, "tesir kabiliyeti" diyebileceğimiz bir şey vardır ki, Nur Sabuncuoğlu sahnede işte o şeye, o "yıldız mayası" na sahip bulunan talihli sanatçılardan. Konuşmasına gelince: İlk temsilde, belki kısmen heyecanın tesiriyle, kısmen de rolünün fazla uzun oluşu

yüzünden sesini yer yer zorladığı oluyordu. Fakat uzun cümleleri söylerken bile nefesine hakimdi. Bir cümleye başından sonuna kadar ton vermesini; icabında, onu takip eden cümlede ton değiştirmesini en tecrübeli bir aktris kadar iyi biliyor. Tek kusuru, bazen cümlelerin ortasında kelimelerin aceleye gelmesi, bazı heceleri yutması ki bu, basit diksiyon temrinleriyle kolayca düzelebilir. Nur Sabuncuoğlu'nu parlak, çok parlak bir geleceğin beklediğine eminim. İlk denemesinde güç, kahredici bir rolün hakkından gelen bu genç sanatçıyı ilerde daha başka rollerde görmek için şimdiden sabırsızlanıyoruz.

HAMLET, temsilinde diksiyon ve konuşma bakımından kursuz olan iki aktör Ağâh Hün ve Mücap Ofluoğlu idi. Zaten gözden ziyade kulağa hitap eden bu temsilde, her ikisi de, rep-liklerini anlayışla, ustaca değerlendirmesini bildiler. Küçük Sahne'de saray dekorları, saray erkanı v.s. gösterilmediğine göre, Ağâh Hün de Claudius'u alışılmış manada bir "kral" olarak değil de, sarayın içinde kös kös odalaşan bir kardeş katili, içi dışı kara bir adam olarak canlandırdı. Lale Oraloğlu'nun Gertrude'ünü çok ilgi çekici buldum. Kraliçe'yi çoğu zaman sert görünüşlü, yaşı epey ilerlemiş sanatçılar oynar. Küçük Sahne'deki Gertrude ise genç ve güzeldi. Hamlet'in annesinin genç, güzel oluşu ve Lale Oraloğlu tarafından "kadınlık" ve anelik taraflarının bilhassa üzerinde duruluşu, Gertrude'u modernleştirdi, role beklenmedik değerler kattı. Kraliçe ile Hamlet'in meşhur yatak odası sahnesi" temsilin en başarılı ve tesirli sahnesiydi. Bayan Oraloğlu'nun hıçkırıklarını bu sahnede hiç yadırgamadık; fakat Ofelya'nın arkasından ağlamaktan vazgeçmesini samimi olarak temenni ederim. O sun'i hıçkırıklar yarattığı kompozisyonun, kıvamını taşıyor, hele temsilin havasına hiç uymuyor.

Zaten "temsilin havasına" uymayan birçok şeyden rahatsız olduk. "Hamlet" adeta apayrı düşünen iki rejisör tarafından sahneye konulmuş gibiydi. Bir yanda sade, vakur, şatafattan kaçınan sadece metnin değerini ortaya koymak istediği hissini veren bir rejisör vardı; vaziyete o el koyduğu zaman piyes, o küçücük sahnede, yalın bir heybet kazanıyordu. Şayet öteki rejisör şu sayacağım neviden mizansenleri düşünüp tatbik etmiş olmasaydı, "Hamlet" temsiline bütünü hakkındaki intibamız çok daha müspet olurdu: Polonius'un eline verilen o garip gözlükleri gülünç, lüzumsuz ve yersiz buldum. Gene Polonius'un Laertes'i öğütleri bir defterden okuması, mabeyinciye bir "ukala" olmaktan çıkardı, bir maskara haline getirdi. Mezarcılar sahnesinin ele alınış tarzına adetâ isyan ettim. Sadece soğuk

ve yersiz bulduğum için değil piyes sonuna yaklaşmışken, iki saatir yaratılan havayı dağıttığı, eserin akışını durdurduğu, bir seyirci olarak zevkimi bozduğu için. Bizleri eğlendirmesi gereken, o adamların sözleriydi, saray halkı ile yarattıkları tezattı... Ne lüzümü vardı zavallıları maskara edip zevkimizi bozmağa?

"Hamlet" in sonlarına doğru zaten piyesin "konu" tarafı fazla ağır basmağa başlar; hele bu zamanda piyes teki "düğümlerin çözülüşü" nün seyirciyi fazla ilgilendirmesine imkan yoktur. Eserin tesirinin azalmağa başladığı son kısımlarda üstelik mezarcılar sahnesini o şekilde oynanışı, Osric'in Osric'ten başka her şeye benzemesi ve nihayet Fortinbras olarak karşımıza üçüncü bir rolde tekrar Cahit Irgat'ın çıkarılması, temsilin seviyesini gitgide düşürdü. İkinci aradan sanra tiyatroyu terketmiş olsaydım, Küçük Sahne'deki "Hamlet" hakkındaki düşüncem muhakkak kı, çok daha müspet olurdu.

İlk defa sahneye çıkan Gönül Kaptan, Ofelya rolünü, fazla aksamadan, fakat kendinden hemen hemen hiç bir şey katmadan oynadı. Şükran Güngör, Horatio gibi, önemli bir rolde, hayret edilecek kadar silik ve şahsiyetsizdi.

Kostüm sahasındaki istidadı aşıkâr olan Sevim Özmen'in daha geniş imkanlarla çalışabileceği bir temsilde neler başarabileceğini görmek ilgi çekici olacak.

Kusurlu bulduğum taraflarına rağmen "Hamlet" görülmesi gereken bir temsil. Piyesi ezbere bilenlerin bile, Nur Sabuncuoğlu'nun, Mücap Ofluoğlu'nun, Ağâh Hün'ün ve hıçkırmaları hariç Lale Oraloğlu'nun sahnelerini zevkle seyredeceklerini tahmin ediyorum.

(Küçük Sahne, Kasım 1954)

"TANRILAR VE İNSANLAR"

Büyük tiyatroda Orhan Asena'nın "Gilgameş" efsanesinden faydalanarak yazdığı "Tanrılar ve İnsanlar" isimli bir piyesi oynamaya başladı.

"Tanrılar ve İnsanlar" ismi, piyesin yersel ve göksel bir konuya dayandığını az çok ifade ediyor gibi değil mi? Gerçekten dört perde tutan eser boyunca insanlarla tanrılar arasında geçen bir takım olayların çoğu zaman hikayesini dinler bazende kendilerini seyrederiz.

I. Perde de, yurdları ateşe verilen, yuvaları darmadağın edilen insanları öldüren, Urukluları, Ana kraliçe Ninsun'un sarayı önünde, yiğit Gilgameş'in zalim kral Enmekar'dan kendilerini kurtarması için yalvardığını görürüz. Gilgameş bu yalvarışlara dayanamaz, anasının da rızası ile dedesi Enmekar'a karşı savaşa girer. Çok geçmez milletin lanetine uğrayan Enmekar cezasını bulur: kafası koparılır şehrin anahtarları ile Gilgameşe teslim edilir.

Tanrılardan daha kuvvetli olduğunu iddia eden üstün yaradılışından gelen hızla tanrılara meydan okuyan Gilgameş, nihayet Tanrılar kızdırır, tanrılar insan azmanı, "Vahşi ormanların bir parçası" olan Engidu'yu, öç almak üzere Gilgameş'in karısına çıkarırlar. Fakat Anakraliçe düzenlediği bir hile ile oğluna herhangi bir zarar gelmesine meydan vermez. Giriştikleri mücadele de Gilgameş, Engidu'yu yener. Yener ama mertçe bir yenme denemez. Can düşmanlığıyla başlayan bu mücadele candan bir dostlukla sona erer. Böylece Gilgameş, Tanrılara karşı bir zafer daha kazanmış olur. Bu ikinci perdenin konusu.

Üçüncü perde Tanrıların bir kere daha öçalmak amacı ile üstlerine saldıkları göklerin boğasını öldürüp yorgun düşen Gilgameş'le Engidu, bir ormanın köşesinde uyurken başlar. Gilgameş'e mutlaka haddini bildirmek kararında olan Tanrılar, yeni eskilerinden çok daha tehlikeli bir silah ortaya atarlar: Güzellik ilahesi İstar! Gilgameş'in gönül kapılarını zorlamaktan müspet bir sonuç alamıyan İstar, onu can evinden vurmak hırslı ile tutar Engidu'yu ayartır, bir dokunuşu ile yakar kül eder. En-

gidu'nun ölümü ile dostsuz kalan Gilgameş'i Tanrılar böylece çarpmış olurlar.

Üstünlüğü hala elden bırakmıyan daha doğrusu dilinden düşürmeyen Gilgameş, ölüm fikrini avaz avaz reddeder. Piyesin en güzel sahnesi denebilir ki, işte bu sahnedir. Tadına bakmak istersiniz diye düşünerek aşağıya alıyorum. Gilgameş, Engidu'nun ölüsü başında hıçkırmakta, Tanrılara meydan okuyup feryad etmektedir. Ormanın derinliklerinden ihtiyar bir körün sesi işitilir.

"Kör-Bir feryad işittim galiba. Boğazlanan bir insanın feryadı gibi

Gilgameş- Benim feryadım ihtiyar. Hayır hayır boğazlanan bir insanın feryadı değil daha müthişi daha inanılmazı, Engidu'sunu kaybeden Gilgameş'in feryadı.

Kör- Demek Gilgameş sensin öylemi? Yüzünü göremiyorum ama seni izdirabından tanıdım Gilgameş!

Gilgameş- Engidu'mu kaybettim ihtiyar. Onu tanrılar aldı elimden beni dize getirmek için.

Kör- Hayır, onu insanların kaderi buldu Gilgameş! Bir gün hepimizi yakalıyacak ölüm seni ve beni.

Gilgameş- Bende mi? Sabahtan beri bu ikinci uğursuz kahanet. Hayır! hayır ihtiyar! Ben öleceksem bu dünya niçin yaratıldı.

Kör- Sümüklü böcek bile onu kendisi için yaratıldı sanır Gilgameş! Senden kanını emerek yaşayan sivrisinek nasıl seni kendi mülkü gibi görüyorsa, sende gözlerine dolan ışığı kendin için sanıyorsun.

Gilgameş- Ama bende birşeyler var ki, ihtiyar, onu Tanrılar ancak kendileri için saklarlar, kendilerinde olmıyanlarla paylaşmaya kıyamazlar!... Eğer gelip geçici ise bu hız niçin? Bu Tanrılara mahsus kuvvet niçin? Banada sizdeki kadar verdi.

Kör- Fani olupta ölümsüzlüğün sırrına eren yalnız bir insan var Gilgameş! Utrapiştım. Ta o efsenevi tufandan gemisini dışısını ve canını kurtardığından beri yaşayıp gider. Ben de onu bulmaya gidiyorum, Gilgameş! Bana yoldaş olurmusun?

Gilgameş- Sende mi ihtiyar, sende mi? Hayatın hangi güzelliği kör gözlerini büyülemiş böyle? Hayatın hangi hazzı hangi zevki bu alil, bu sakat vücudu diriltebilir? Bu bitap halinle hayattan daha ne umabilirsin? Bak Endigu'ya ihtiyar? Bak En-

gidu'ya ihtiyar! Nasıl da senin biraz fazlasına malik olmak için çırpındığın o nimetlere küskün yatıyor. Sen hayatı nasıl arıyorsan o da ölüme öyle koştu. Bu hakmıdır, revamıdır bu? Endigu'um benim merd arkadaşım. Dağlarda dolaşan, yaban eşekleri kovalayan katırcıgım.

Kör- İnsan ne için yaşar? Bunun cevabını hiç düşündün mü Gilgameş? Aşk için mi? Hangi kadın ihtiyarlamadı? Hangi kadın hayatı boyunca aynı arzuyu verebildi? Dostluk mu? Aşk kadar vefalı olmadığını gözlemlerle görüyorsun.

Gilgameş- Şu halde?

Kör- Şu halde bir şey var. Baki kalan bir şey. Bu akış.... bu akış... senin çok dediğin dostluk dediğin, uğruna ızdırap çektiğin bütün bu hafiflikleri önüne katıp sürükleyen bu akış ki onun hiç değişmeyen ritmi... Onunla sürüklenip aktığın müddetçe etrafında ki şeylerin değiştiğini farkedemiyeceksin. Hep aynı sahil, aynı köpüklü dalgalar, aynı pırıl pırıl sular...bilmem anlatabiliyormuyum.

Gilgameş- Hayır bu işime gelmez benim. Ben asıl kuvvet olmak istiyorum. Bu akıntıya kapılmış dal değil. Tanrının kendisi olmak istiyorum kul değil.

Kör- Çok zor şey istiyorsun, gücün yetecek mi bari

Gilgameş- Bu kollar çok şey becerdi ihtiyar! Bu yürek ve bu baş tanrıları kıskandırdı. Onların hepsi geldi, hepsi geldi de, benden Engidu'nu koparıp alabildiler.

Kör- Peki bu sana korku vermiyor mu?

Gilgameş- Nasıl bir korku

Kör- Senin ölümlü, onların ölümsüz olmaları..."

Dördüncü perde de Gilgameş, ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek için Utrapiştım'in (Nuh Peygamberin) yanına gider. Ama öğrenemez. Öğrenemez ama, uzun yolculuğunun zahmeti de büsbütün semeresiz kalmaz. Özgürlük fikrini ilk defa öyle bir kuvvetle idrak eder ki şaşar kabına sığamaz olur. Üstünlük gururu kırılmış, Tanrılık iddiası suya düşmüş, küçümsedikleri karşısında küçülmüş, aradıklarını bulamamış, bulduklarının yitirmişse de, mücadele de hiçte eli boş çıkmış sayılmaz. Hatta kazancın hasını bulmuştur denilebilir. Özgürlük fikrini idrak etmekle bütün kayıplarını telafi edebilecek yepyeni bir kuvvetle yeniden dünyaya gelmiş olur. "Tanrılar ve İnsanlar" piyesi, son yıllarda klasik konularına "theme" leri sahneye çıkarma

temayülüne yeni bir örnek daha katmış sayılır.

Ahmet Kutsi Tecer'i "Köroğlu" Salahaddin Batu'nun "Kerem ile Aslı" ve "Güzel Helena" isimli eserlerinden sonra Orhan Asena'nın "Tanrılar ve İnsanlar" Bu arada bir nokta insanı düşündürüyor: Temeli çoğunlukla "fatalizm" e dayanan klasik konularla "theme"ler klasik yapılar içinde işlenerek sahneye çıkarılsa, acaba zamanımız seyircisini tatmin eder mi? Bu konularla "theme" ler, klişe olmayan yeni şekiller içinde, çağımıza ayna tutarak işlemek daha doğru olmaz mı? Bu günün seyircisini bugünün dertlerinden meselelerinden koparıp tarihe, mesela, efsaneye götürmek pek kolay olmasa gerek. Bu zorluk bir bakıma beyhudelik, sanatta mutlaka, mücerredin peşinden inatla koşmaktan doğuyor galiba. Müşehhas da günümüzü, çağımızı bırakıyor da geçmişe çağların karanlıklarında bir şeyler arayıp duruyoruz. Bu ise, yeni ağıza eski taam sunmak gibi olmuyor mu?

(Cumhuriyet, 27 Ocak 1955)

"GÜNEŞTE ON KİŞİ"

Küçük tiyatrodaki aralık ayının başından beri oynanmakta olan "Yaşlı Aile" komedisi yerini, 25 ocak gecesi "Güneşte 10 kişi" isimli yeni bir telif esere bıraktı. 6 yıl önce Renato Mordo'nun rejisini yaptığı Shakespeare'in "Onikinci Gece" adlı komedisi de geçenlerde Büyük Tiyatroda tekrar edilerek gene bir hayli alkış; topladıktan sonra sahneden çekildi yerine 27 ocak'ta çağdaş Amerikan piyes yazarlarından John Patrick'in "Çayhanesi" kondu.

"Güneşte 10 kişi" haksız ve kanunsuz kâr peşinde koşan bir gıda maddeleri satış şirketine karşı "Güneş" gazetesi sahipleri ile yazarların mücadelesini hikaye ediyor. Dumanı üstünde gündelik konularımızdan, daha doğrusu derdlerimizden biri, piyesin yazarı Turgut Özakman, bu isim afixte ikinci defa gözüküyor. Bundan yediyıl kadar önce aynı yazarın aynı sahne-de "Pembe Evin Esrarı" adında bir komedi oynanmıştı.

"Güneşte 10 kişi" bir konuyu (bir fikir bir düşünceside diye-bilirsiniz) piyes düzenine koyma şartları yönünden incelen-diğinde sonuç ne olur? Bu soruyu kendimize pusula edinerek işe giriştim.

Bilindiği gibi bir piyes şu dört ana unsurdan meydana gelir.

- 1- Olayların Örgüsü
- 2- Karakter
- 3- Dialog
- 4- Aksiyon

Her iyi piyeste bunlar ayan açık görülür. Yazar ustalığını bu dört unsur arasındaki münasebetleri, sahne yasalarına göre düzenlemede gösterir. Sahne yasalarının başında olayların hi-kayesini dinlemek değil tam tersine olayların gidişini seyrettir-mek gelir. Karakter dialog aksiyon ancak bu gidiş içinde bir değer kazanır.

"Güneşte 10 kişi" piyesinde bu dört unsurdan birincisi, üç perde boyunca aynı kuvvette gelişmiyor. Yaşam ilk hızı ilk per-dede kesilivermiş. İkinci perde, (babanın ölümüne kadar) ak-

siyondan çok dialogun omzuna yüklenmiş. Bu perdeye tabilik, rahatlık değilde zorakilik hakim. Üçüncü perdede yazarın dinlenmiş olduğunu görüyoruz. Çünkü olayların gidişi yeniden hızlanıyor. Bu piyesin amacına ulaşabilmesi için olaylar grafiğinin perdeden perdeye, sahneden sahneye daima yükselen bir gidiş kaydetmesi gerekir. Bu arada aksiyonun nabızı da ne kadar kuvvetle atarsa piyesin uyutma esnetme tehlikeside o nisbette azalır. Şunu unutmayalım ki karakteri dialog değil ancak bu iki unsur belirtir, ifsa eder.

"Güneşte 10 kişi" piyesinde görülen olaylar örgüsünün bütün perdeler boyunca aynı kuvvette olmayışı grafik hattının perdeler, hatta sahneler içinde zaman zaman düşmesi, çoğu sahne eserlerimizin genel bir za'fıdır diyebiliriz.

Turgut Özakman, karakter izlemedeki ustalığını, daha ilk eseri "Pembe Evin Kaderi" inde ortaya koymuştu. Bu piyesinde de başta, gazetesinin sayfelerinden Ragıp, sonra foto muhabiri Suad olmak üzere hemen hepsi doldurulmuş birer plak veya kukla değil, hayattaki benzerlerinin birer temsilcisidirler. Temsilcisidir ama ne dereceye kadar ilgi çekicidirler? Bu nokta düşünülmeğe değer, çünkü sahnede Cedide'nin bile mutlaka bir "fukalade" yönünü, halini, davranışını belirtmek lüzumu var. Aksi halde, ilgi çekmek mümkün olmaz. Sahne ise: piyes yazarı, piyesi, aktörü, rejisörü v.s. si ile ilgisiz bir an dahi yaşayamaz, nefes alamaz. Bu bakımdan Güneşteki 10 kişiden en çok ilgi çeken bizce, Ragıp, foto muhabiri Suad, birde uşak Hakkı, ötekiler sadece gerçeğe uygun okadar.

"Güneşte 10 kişi" aksiyonca da gereği kadar kuvvetli değil. Aksiyon değimiyle dramatik anları durumları meydana getiren ve dialogun dışında kalan sükutları, hareketleri anlatmak istiyoruz. Aksiyon bir piyesin can damarıdır. Bu damar insanın vücut yapısında ödevini tastamam yapamadığı takdirde ne olur ise, piyeste de o olur.

Bütün bunlardan sonra, Güneşte 10 kişinin en önemli noktasına parmağımızı basmak isteriz. Bu nokta da dialogdur. Şüphe yok ki Turgut Özakman herşeyden önce bir dialog ustasıdır. Rahat, temiz, kıvrak konuşturuyor. Hele tabiri meha-va ile taşı gedğine oturtmakta da yekta! Espriye, alaya, hicve hem pek meraklı, hemde yetkili sahneye çıkardığı tipler sanki sırf espri yapmak için yaratılmışlar. Yanlız insan şöyle

düşünmekten kendini alamıyor. Yazar bu söyleştirme hünerini, bol keseden harcıyarak israf etmektedir. Zaman zaman, amacının sırf espri olay, hiciv olduğuna daimi inanmak icab ediyor. Halbuki kolay kolay ele geçmiyor bu hüner yerinde ve zamanında işe karışsa zaten, yapılmaz...

Mermilerini kendisi, hemde zahmetsizce imal eden bir avcı düşünün avcı çıkıyor, fakat vurdukları attığına değmiyor. Avın karnından mermiyi çekip alıyorsunuz. Vardığınız sonuç: Vardığımız sonuç şu: Mermiye yazık olmuş! İşte Turgut Özakman'ın esprileri, alayları, hicivleri çoğunlukla hedefin onikisinden değilde üçünden, beşinden vuruyor, espri hayatta da sanatta da zorlama olmamalı, John Kecats'in şiir için söylediği sahne içinden aynen tekrarlayabiliriz. Bu ingiliz ünlü sesi şöyle söylüyor.

"Eğer şiir bir ağacın yapraklanması gibi doğmazsa, hiç doğmasın daha iyi"

Bütün bunlara rağmen Turgut Özakman son derece ümid veren yazarlarımızdan biridir. Tiyatroyu gerektiği gibi çalışması kendisine daha olgun daha sağlam eserler beklememizi gerektiriyor.

(Cumhuriyet, 7 Şubat 1955)

"OĞUZATA"

ATATÜRK'ün, bayrağımızın, milli duyguların sanat alanındaki bir başarısızlığı örtbas etmek için kötüye kullanıldığını bildirdik. Yerli filmciler kimi zaman orduyu, kimi zaman bayrağımızı, kötü filmlerin bir kenarına sokuşturarak halk'ın milli duygularını ve geleneklerini az mı kötüye kullandılar? Selahattin BATU'nun, Ankara'da oynanan Oğuzata'sı, bu zihniyetin tiyatrodan belirmesinden başka birşey değil. Yazar, türklüğünü överek, alkışlayarak, oyunun sonunda ATATÜRK'ün hayalini fon üzerinde canlandırarak eseri adına seyircinin milli duygularından faydalıyor. Bir sanatçı için, bu affedilmez bir suçtur.

Meseleyi daha yakından inceleyelim: Prof. Selahattin BATU, Oğuzata'nın küçük taraflarını, kötü taraflarını, belirten bir eser yazsa, bu eser Devlet Tiyatrosunda oynatılır mıydı? Avrupa'da bir Fransız, bir İngiliz kendi milletiyle, kendi geçmişiyile alay edebilir. Böyle ciltlerle kitap yazılmış, bir sürü oyun sahneye konulmuştur. Bizde toplum böyle tenkidi kaldıramaz. Demek ki Oğuzata'da ileri sürülen kavramlar Selahattin BATU'nun kendi ölçülerinin dışında kalan kavramlardır. Bunlara ilişmesi imkansızdır. Türk'ün "dünyanın en sağlam ruh, vicdan, ahlak desteklerinden kuvvet aldığı" söylemek zorundadır. Şu halde bunlara gerçekten inanan bir kişiyle, inmayan bir kişi arasında, tiyatro alanında davranış bakımından hiçbir ayrıntı olamaz. Selahattin BATU'nun hatası, sanatçı hüviyetini kullanamayacağı böyle bir konuyu seçmekle başlıyor. Övgüyle yetinmek zorunda kalan kişinin sanat eseri verdiği görülmüş şey mi? Cennet'in, Tanrı'nın hikayesi, serüveni olur mu? Elma olmasa, yılan olmasa cennetle kim ilgilenirdi? Toplumun tüm olarak kabul ettiği bir olayı tekrarlamakla, sanat eseri yapılabilir mi?

Üzerinde durulacak ikinci nokta, Selahattin Batu'nun hayal kırılgılığı, Oğuz'un yerine koyamamış kendini, onunla hemhal olamamış. Olsa, Oğuz'un iç mücadelelerini, korkusunu, çekilmesini, zaafını da anlatır, ona hayat hakkı verir. Oysa ki Oğuz adına karışımızda kof bir kavram, bir çeşit robot, yahut da teknikolor

Amerikan filmlerinden aktarma, gülünç bir yaratık görüyoruz. İnsanlık, eşitlik diye yırtınan korosu cafcacflı dekorları, ışıklar içinde görülen "sevgili eş" i canavardan farksız kötü adamı, sonra da o mahut "happy-end"i ile, Oğuzata beşinci -altıncı sınıf bir Amerikan rejisörü yaverini andırıyor. Beşinci altıncı sınıf diyorum çünkü bu yaverinde, kendi sınırları içinde iyileri var, teknik bakımdan kusursuz olanları var. Oğuzata ise aceleye gelmiş kötü bir propaganda broşürünün sahnede okunmasından baş birşey olamıyor, bu yüzden de kendi davasına zarar veriyor. Propoganda broşürlerinin bile iyileri vardır: lehte ve aleyhte unsurların ölçülü bir şekilde, güvensizlik uyandırmamağa dikkat ederek değerlendirirler.

Fakat dedim ya, bunu gerçekleştirmek için Prof. Selahattin BATU'nun kendini Oğuz Han'ın yerine koyabilmesi, onun gibi düşünebilmesi gerekiyordu.

Başarısızlığını iki sebebe bağlayabiliriz. Ya sanatçı değildir, kahramanın kişiliğini benimseyemiyor; Ya da sanatçıdır, kahramanı sevmiyor. Her iki durumunda mantıki sonucu, Prof. Selahattin BATU'nun Oğuzata gibi bir oyun yazmakla hata ettiğini gösteriyor.

(Dünya, 17 Ekim 1955)

DEVLET TİYATROSU'NDA "FİNTEN"

Klasik tiyatro edebiyatımızın çekişmeli eserlerinden biri olan "Finten" 1 Ekim pazartesi gecesinden beri Büyük Tiyatro sahnesinde temsil edilmektedir. Üç bölümde onbir tabloya ayrılarak normal temsil süresi içine ustalıkla sığdırılan eserin kazandığı başarıyı üç ayrı noktadan ele almak mümkündür.

1- Dilin arıtılması ve konunun teksif edilerek sahneye uygulanması.

Bilindiği gibi, bir tiyatro eserinde dil ana unsurdur. Hele bu eser tragedya olursa, dilin "Fonctionel" önemi bir kat daha artar. "Büyük bir tragedyanın nesir olarak yazılabileceğinden şüpheliyim. Bir tragedya dramatisit, heyecanların veya alakaların dış yüzleriyle uğraşmadığı gibi alalade gündelik hayatta kullandığımız fikir ve kısır dili de taklide kalkmamalıdır. O, ruhun derinlikleri ile uğraştığı için normal olarak işittiğimiz dilden daha zengin, daha kuvvetli ve daha çeşitli bir dile muhtaçtır. Karakterlerini en harareti zamanlarımızda bizim kendimizi ifade ettiğimiz gibi değilde duyup hissettiğimiz gibi konuşturabilmek için dramatisitin içgüdüsu onu zaruri olarak şiire doğru iter."

İşte "Finten" bu itilmenin çetin meyvalarından biridir diyebiliriz. Bu, eserin ilk yazıldığı dilde böyledir. Yani Abdülhak Hamit eserini nesirden başka bir dille şiirden hız alan tragedya dili ile yazılmıştır. Bir de bu dilin zamanın gerisine kaldığını, soluğunu yitirdiğini, cansız, kımıltısız kelimeler yığınınından öteye geçmediğini düşünelim. Dilsiz bir tragedya ile karşı karşıya kaldık demektir. Bu ise ancak bir acibe olabilir. "Finten" piyesinin temsilinde beliren başarının birinci amili işte bu noktada kendini gösteriyor. Ahmet Muhip Dranas eski bir dilin mezarından yeni ve canlı bir tragedya çıkarmış. İlk ağızda kolay ve basit gibi görünen bu iş aslında, insanı ümitsizliklere düşüren, zaman zaman çıkmazlara sürükleyen çetinliğin ta kendisidir. Bir yandan eseri rahatça anlaşılır hale getirmek, öbür yandan Abdülhak Hamit'in kişiliğini zedelememek yapılan kısaltmalara rağmen eseri eksiltmemek, böylesine bir üstesinden gelmek ne kolaydır, ne de küçümsenecek çaptadır.

2- "Finten" temsiliinin başarısını sağlayan ikinci amil, vakti ile Abdülhak Hamit'in yazdığı, sonra Ahmet Muhip Dranas'ın dilini arıtıp yapısını yeniden düzenlediği eskiden çıkma yeni bir eseri sahneye oturtma hüneridir. Bununla Mahir Canova'nın rejisini kastediyoruz. Seyircileri yazarın amacına en kısa, en doğru yol-

dan, rahatça ulaştırabilmek; reji sanatından beklenen budur. Canova, onbir tablolu hali ile uzun bir marşandiz katarını andıran eseri varış noktasına kadar selamete yürütmüş ve her tabloya gerekli hamuleyi eksiksiz doldurmuş. Böylece son perde kapandığı zaman, boşalan tabloların muhtevası ile seyircide doldurduğunu hissediyor.

3- Başarıda payı olan üçüncü amili de oyunda görüyoruz. Esere adını, canlılığını, fettanlığını, nihayet kadınlık ihtirasını veren "Finten" de Yıldız Akça olgun ve usta oyunu ile seyircilerin ilgisini bir ana bile gevşetmiyor. O kadar ki, görünmediği sahnelerde bile varlığını hissediyorsunuz. Hele uyur veya uyanık, ihtirasların kasırgasına kapılıp da krize girdiği anlarda sizi kendinizden çekip alıveriyor. Bir defacık olsun gözünüz, kulağınız biteviyeliğe düşmüyor. Eserin en ağır ve ezici yükü denebilir ki, Davdacıro'da Nuri Altınok'un üzerindedir. Buna rağmen Altınok kendini de, rolünü de sakatlamadan karşı sahile ulaşıyor. Tepeden topuğa dişilik ihtirasının sembolü olan "Finten" in karşısında o da dişinden tırnağına kadar erkeklik ihtirasını azgın ve tehlikeli bir sembolü oluyor. Korku, şüpheler, kıskançlık anlarında kendisini doya doya seyredebiliyorsunuz, Lady Dick'de Nermin Akagündüz otoritesi, ızdırabı, çaresizliği zaman zaman kapıldığı ümitsizlik yerleşiyor. Ya iyi yürekli, babacan Doktor Thomas şahap Akalın, ümitsizlere ümid, dertililere deva dağıtmayı yalnız mesleki değil, aynı zamanda insani bir vazife sayan ahlaki ilkelerden fedakarlık etmeyen bu dürüst doktoru karakterinin bütün ayrıntıları ile ortaya koydu. Uşak George'da Muzaffer Gömen, Miss Melvile'de Suna Sirmen, Mother Roberts'de Jale Uzman, hele Kara Saçlı Kız'da Serab Sezer, Lord Dick'te Müşfik Kenter, Lady Constance'da Gökçen Hıdır, Vicount rose, da Nihat Akça kısaca herkes ve hepsi temsilin başarılı olası için ellerinden geleni esirgememişlerdir. Bu arada tablonun güzelliği ile hizmetçilerin (Türkan Lora ve İlkay Erdoğmuş) park sahnesindeki samimiliğine bilhassa işaret etmek isteriz.

Temsile havasını, rengini veren, her tabloya ayrı bir mekan güzelliği ile donatan Ultrich Damrau'nun sanatında kazanılan başarı da büyük payı olduğu bir gerçektir.

(Cumhuriyet, 11 Ekim 1956)

ELMA, DÖRTBAŞI MAMUR PİYES VE "YAĞMURCU"

Meyve seversiniz sanırım. Biri kalksa da dese ki

Bana elmayı tarif eder misiniz?

Şayet elma konusunda uzmansanız mesele yok, gerekli tarifi yapmak için hayli kemküm edeceğiniz, kelime kıtlığı içinde buna-lacağız, elinizle, gözünüzle, diliniz, dişiniz, damağınız ve guddelerinizle pek iyi bildiğiniz bir nesneyi söz kalıplarına döküp te karşınızdakine anlatmakta güçlük çekeceğiniz tahmin edilebilir. Bunda utanılacak, ayıplanacak bir hal yoktur. Kabahat sizin değil çünkü, kabahat tarihin daracık sınırına sığmayan elmanındır. Bunun böyle olduğuna daha çok inanarsınız diye işte sözlüğü imdada çağırıyorum, ama korkarım sözlükte işin içinden çıkamıyacak. Aldı sözlük bakalım ne dedi

"Elma Gülgillerden en çoğu yumruktan küçük ve yuvarlak kabuğu parlak sert kırmızıdan yeşile kadar türlü renkte kokusu oldukça kuvvetli, kokusu mayhoş veya tatlı, dokusu en çoğu gevrek, ufak çekirdekli meyva"

Buyurun, işte size sözlüğün elması Anladım diyene pardon! Galiba işin kestirmesi şu "Bana elmayı tarif edermisiniz?" diyecek olan kimsenin eline bulup buluşturup bir elma tutuşturmak ve "Elması benden tarifi sizden" diyerek yamaca geçivermektir.

Elma tarife sığmaz da piyes sığar mı sanki?

"Piyes sahne üzerinde aktörler tarafından oynansın diye yazılan eserdir" sözü ne derece inandırıcı olabilir? Sahne üzerinde oynansın diye yazılan her esere piyestir demek sahneyi de, piyesi de bilmemektir. Opera operet pantomim, revü bale, bunlar da sahne üzerinde oynansın diye yazılan eserlerdir. Kiminin sözsüz olması meseleyi bir çırpıda halletmiye kâfi gelmiyor. Bestelilerde sözün sözsüzlerde bestenin değişik dozlarında yer aldığıda hesaba katılacak olursa yukarıdaki tarifi kısırlığı daha iyi belirir Kısaca elma konusunda olduğu gibi piyes konusunda da tarif güçlüğü ile karşı karşıya bulunmaktayız.

Kasımın son haftasından beri Büyük Tiyatroda temsil edilmekte olan "Yağmurcu" böyle bir döşeme ile girişim sebepsiz değildir. Piyes var sahneye çıkıp ta karşınıza geçti mi, sizi

benliğimizin zincirlerinden usul usul çekip alır, duygularınızın, muhayyelenizin, idrakinizin dizginlerini kısıkırak yakaladımı ruhu-nuzu günlük hayatın pasından temizler, kendinizi kendinize yabancı bir hale getirir. Gene piyes var sizden bahsettiği halde bir cümlesi bile size hitab etmez, gözünüz gördüğüne, kulağınız işittiğine inanmaz sahnede sizin adınıza acı ile kıvranan insana bakarsınız, duygularınızın kılı dahi kıpırdamaz salona nasıl girdiyseniz öyle çıkıp gidersiniz duygularınızda muhayyelenizde, idrakinizde ufacık bir hareket, bir değişiklik ve başkalık olmaz. İşte iyi piyesle iyi olmayan piyes arasındaki büyük fark. Bu farkı doğuran amiller, birinci piyesin fikir üstünlüğü, konu zenginliği ikinci piyesinde fikir yoksulluğu, konu züğürtlüğü ile izah edilemez. "Performance" yani temsil olgunluğu yahut hamlığında bu farkı tastamam izaha yetmez şu halde?

Şu halde birinci piyesin uyandırdığı tesirlerin sırları, evvela piyesi yazanın yazarlığında, sonra da oynayanların oyunculuğunda gizlidir diyeceğiz, yazarlık ustalığı ile oyunculuk ustalığı biraraya gelince, sahne sizi kendinizden çekip alıyor dilediği yere dilediği hızla ulaştırıyor. Artık siz salondan çıkarken, salona giren siz olmaktan çıkmışsınızdır. Vestiyerden paltonuzu dalgın dalgın alır, otobüse farkında olmadan biner, evinize sihirli bir ülkeye yaptığınız uzun bir yolculuktan döner gibi dönersiniz, o gece uykunuz da değişir. Sabahınızda bir başkalık hissedersiniz. Bu hal, piyesle oyunun mükemmellik derecesine paralel olarak sürer gider.

Yukarıdan beri anlatmaya çalıştığım bu özelliklerin hemen hepsi gelmiş "Yağmurcu" piyesinde toplanmış.

Çiftçi bir babanın ikisi erkek, biri kız yetişkin üç çocuğu vardır karısı öleli hayli olmuştur. Gelinlik çağına gelmiş kız bir türlü kendine koca bulamamaktadır. Baba ile erkek kardeşler kafa kafaya verirler, bu uğurda bazı çarelere başvurlarsada hiç bir müspet sonuç elde edemezler. Aşâğılık duygusunun kuyusuna yuvarlanmış olan kızı kurtarmanın adeta imkanı kalmamış gibidir. Bu hal ailenin başlıca üzüntüsünü teşkil eder. Haftaladır devam eden yağmursuzluğu da bu üzüntüye katar-sanız ailenin derdi tamamlanmış olur. Huzursuzluğun kabarıp, köpürdüğü bir sırada kapı açılır içeriye "Yağmurcu" olduğunu söyleyen sevimli bir şarlatan girer, Yüz dolar karşılığında yağmur yağdıracağını vadeder. Uzun tartışmalardan sonra bir

anlaşmaya varılır ve hemen tecrübeye girişilir. Tecrübe gülünçtür. Baba hem cılız bir ümidin hatırı için, hem de daha çok kızı için bu gülünçlüğe katlanır. Yağmurcu'nun yağmur bulutlarına söz geçirip geçiremeyeceğı belli değılse de, kısa sihirli bir nefesle yaşama hızı aşılayacağı bellidir. Gerçekten de baba sezgilerinde, tahminlerinde yanılmaz. Büyük kardeşin hayli huy-suzluğuna rağmen babanın gösterdiği gizli müsamahadan faydalanan "Yağmurcu" kızı içine yuvarlandığı aşağılık duygusunun kuyusundan çekip çıkarır. Eski yordamsız, pısırik, hantal kız gitmiş yerine sevimli şirin, canayakın sevebilir, arzulanır bir kız gelmiştir. Vicdanı büyük bir yükten kurtulan babanın sevincini tahmin edebilirsiniz. Yağmurcu işi daha da ileri götürüp kızla evlenmeye bile kalkar, fakat tam bu sırada sahtekarlıktan, dolandırıcılıktan, uzun zamandır aranmakta olan yağmurcu yakayı ele verir. Kısıkırak yakalanıp götürüleceğı anda kadir bilir baba ile kızın yardımları sayesinde kaçması temin edilir, baba da kızını çoktandır evlendirmek istediğı adamla başgöz eder. Bu mutluluk yetmiyormuş gibi sellisinden, sulusundan bir de yağmur boşanmaz mı! Böylece nice zamandır acı ile kıvranan evin üstüne iki rahmet birden iner...

İşte Yağmurcu piyesinin konusu bu kadar sade, hatta bu derece beylik, gelgelelim yerine oturmamış bir tek söz, hedefine varmayan bir an yoktur. Temsil tiyatro sahnesinde bittikten sonra zihninizin sahnesinde günlerce devam ediyor. Bunu ancak iyi piyesten, dört başı mamur piyesten bekliyebilirsiniz. Şimdi tutarda dört başı mamur piyes nedir? diye sorarsanız, ben de tutar elma misaliyle cevap vermeye kalkarım. "Yağmurcu"yu sahnede görmedikçe, dört başı mamur piyesi anlatana da inanmayın anlatandan dinleyip, anladım diyene de...

N. Richard Nash'dan Fitnat Durusoy'un temiz bir türkçe ile dilimize çevirdiğı Yağmurcu görenlerin unutamıyacakları, görmiyenlerin de pişman olacakları bir eserdir.

(Cumhuriyet, 13 Aralık 1956)

PIYES SEÇEBİLMEK

İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Tepebaşı Tiyatrosu Bölümü, 1957-1958 mevsimini, Carlo Goldoni'nin "Kahvehane" kome-disiyle açtı.

İstanbul Şehir Tiyatroları müessesesinin kalıplaşmış bazı alışkanlıklarından vazgeçmek yoluna gireli bir kaç yıl var. Her mevsimi muhakkak bir Shakespeare ile açmaktan ve kadrodaki artistleri, komedici dramcı diye kalıp-tiplere ayırmaktan vazgeçmek, Şehir Dram ve Şehir Komedi Tiyatrosu gibi seyirciyi ille de ağlamaya veya gülmeye zorlayan adları, Tepebaşı Tiyatrosu ve Yeni Tiyatro olarak değiştirmek, faydalı kararlar. Fakat bu yerinde kararlar, umulan verimi hâlâ vermiş değil.

Bu yerinde kararlara rağmen, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın hâlâ başarılı bir sanat faaliyetine kavuşamamasının ilk ve en mühim sebebini, temsil edilen eserlerin, tenkidçiyi de seyirciyi de tatminden uzak bulunmasına aramak gerekiyor.

Tiyatro Edebi Heyeti'nin son yıllarda devamlı bir keşmekeş halinde bulunması; repertuarı hazırlayan idare heyetinde, sanat dışı pek çok meyil ve isteklerin hakim olması; Telif Hakları Kanunu'nun, on yıldan beri yeni piyeslerin çevrilmesini bir hayli güçleştiren formaliteleri; artistler arasında huzursuzluğun ve başıboşluğun alabildiğine artması, Şehir Tiyatrosunda dörtbaşı mamur bir repertuar yapmayı, günden güne imkânsızlaştırıyor.

Ünlü İtalyan komedi yazarı Carlo Goldoni'nin, 250. doğumyılı gerekçesiyle Tepebaşı Tiyatrosu sahnesinde mevsimin ilk eseri olarak sunulan "Kahvehane" isabetsiz bir seçiliş. 18. yüzyıl İtalyan Tiyatrosu'nun bu orjinal komedi yazarını, 250. doğum yıldönümünde, Türk seyircisi önünde başarıyla temsil edecek bir Goldoni eseri değil. Türk seyircisinin İstanbul ve Ankara sahnelerinde yıllar önce zevkle seyrettiği, "Otelci Kadın" ve "İki Efendinin Uşağı" komedilerine kıyasla, yavan ve şahsiyetsiz bir oyun.

"Kahvehane" yi sahneye koyan, dekor ve kostüm eskizlerini çizen Meinecke, bu üçlü çalışmasından, en çok artistler üzerindeki müsbet tesirinde başarı sağlamış. İstanbul Şehir

Tiyatroları'nın, kalıptip artistlerinden bazılarını olsun, bu temsilde az buçuk değiştirebilmesi, Meinecke'nin rejisörlüğü hesabına lehte bir not. Necdet M. Ayrıl'ın (Don Marzio) o ekseri pek mübalağalı el ve vücut hareketlerinin bir hayli giderilmesi; Abdurrahman Palay'ın (Eugenio) tabii oynayışa az buçuk yaklaşması; Neşe Berküren'in (Pandalfo) yumuşatılmış üslubu, Fatih Egemen'in (Trapolla) kendi çapında da olsa ilk defa bir kompozisyon yakalayabilmesi; Muhip Arcıman'ın (Flaminio) zavallı gülünç tipi ve nihayet Nedret Güvenç'in (Vittoria) büyük başarısında, bilgili bir rejisörün tesiri derhal göze çarpıyor. Fakat artistleri, teker teker bir hayli başarıya ulaşabilmiş olan Meinecke, rejisinin bütününde aynı başarıyı sağlamıyor. Belki de artistlerle, teker teker fazla uğraşmakta, genel beraberliği ve İtalyan Commedia Dell'arte üslubunun gerektirdiği canlı atmosferi sağlayabilmek imkânını kaybediyor. "Kahvehane" nin temsil temposu bu bakımdan bir hayli ağır ve yavan gidiyor. Nedret Güvenç'in nefis bir parodi üslubuyla kısa bir an için sürüklediği ikinci perde finalini, bu hüküm dışında bırakmak gerekiyor.

Sahneye ilk girişinden itibaren derhal ayrılan Nedret Güvenç'e, "Kahvehane" de karşılaştığımız bu çok değişik fakat oynadığı komedinin üslubuna en uygun oyun tarzından dolayı, hayran kalmamak imkansız. Bütün bu derece derece başarılı oynayış örnekleri arasında, Şehir Tiyatroları'nın sevimli ve değerli Mehmet Karaca'sını (Ridolfo) silik ve yavan görmek, büyük bir hayal kırıklığı oldu. Zira Mehmet Karaca'nın o pek ağır oynayış tarzı da, sesinin fazla dramatik tonu da ve nihayet kostüm ve makyajı da 18. yüzyıl Venediğinin bir kahvehane sahibi olmaktan ziyade, Balkanlı veya Anadolu bir hancıydı.

"Kahvehane" yi çeviren Ekrem Sungar'ın, sahne Türkçesinde kulağı rahatsız eden bir taraf yok. Fakat iki mânalı bazı kelime ve cümleleri ısrarla kullanmış olması hiç de hoş değil...

(Vatan, 3 Ekim 1957)

IBSEN VE KADINLARIMIZ

Evvelki gece, Küçük Sahne'de Norveçli büyük tiyatro yazarı İbsen'in "Hedda Gabler"ini temsile başladık. Yazılalı 67 yıl olmuş ama İstanbul'da ilk defa oynanıyor. İbsen'in birçok eserleri zamanında ele aldığı konuları yüzünden fırtınalar koparmıştır. Sosyal meseleleri ele aldığı bu gibi piyeslerin bazıları vaktiyle tiyatrolarmızda oynanmıştı. Bunlardan meselâ "Bebeğin Evi" kadının cemiyet içinde erkekle eşit haklara mensup bir vatandaş sayılması gerektiği tezini savunmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa ve Amerika kadınlarının haklarını aradığı, bu uğurda mitingler tertiplelediği günlerde yazılan bu eser, o zaman şiddetli tartışmalara yol açmış, bir çok kimse-leri kızdırmıştı. Piyenin sonunda, kendisini bir süs, bir yapma bebek telâkki etmekte ısrar eden kocasının evini edebiyen terkeden Nora'nın sokak kapısını vurup çıkışı, kadın hakları taraftarlarını memnun ettiği gibi, gelenekçi kişileri de çileden çıkarmıştı. Bugün bu meseleler çoktan hallolmuş, medeni dünyanın bütün kadınları hak ve hürriyetlerine sahip olmuşlardır. Dünya tiyatrolarında "Bebeğin Evi" halâ sık sık oynanır, fakat artık bir "Dava Piyesi" olarak değil, sadece kuvvetli bir sanat eseri olarak...

İbsen'in "Hortlaklar" adlı eseri de zamanında şiddetli tepkilere ve tartışmalara yol açmıştı. Bu eserde, ölen kocasının firengili olduğunu hiç bir zaman kabul etmeyen ve aynı hastalığın oğluna miras kaldığını da iş işten geçinceye kadar inkar eden bir kadının hikâyesidir. Piyes, insanların gerçeği olduğu gibi kabul etmeleri, hakikâten korkmaları ve bilhassa "Elâlem ne diyecek" gibi endişelere kapılarak kendilerinin ve yakınlarının hayatlarını mahvetmemeleri gerektiğini savunmaktadır. İbsen'in devrine nisbetle Batı Cemiyeti mensupları bu bakımlardan da çok ilerledikleri, umumiyetle samimi olmayı, açık düşünmeyi prensip edindikleri için "Hortlaklar" da başka memleketlerde artık bir tez piyesi, olarak değil, kuvvetli sahneleri olan tesirli bir dram olduğu için oynanır.

Oysa ki Doğu ile Batı, eski ile yeni, dün ve bugün arasında bocalayan bizim gibi cemiyetler için "Bebeğin Evi" "Hortlaklar"

ve İbsen'in realist piyeslerinden diğerk bir kaç, kuvvetli tiyatro eserleri olduktan başka, sosyal davalara temas eden eserler olarakta bu özelliklerini halâ muhafaza ediyorlar. Çünkü İbsen'in ele aldığı meselelerin bir çoğı, başka cemiyetlerde çoktan halledilmiş bile olsalar, biz de henüz halledilmemişlerdir ve tartışma konusu olmakta devam edegelmektedirler.

"Hedda Gabler"e gelince, bugün Avrupa ve Amerika'da sırf hareketli, sürükleyici aktörlere cerbezeli oyun imkanları veren bir eser olduğu için oynanan bu piyes bile, bizim cemiyetimiz, hele İstanbul'un müreffeh sınıflarında çok rastlanan bir kadın tipi düşünölünce, aynı zamanda bir nevi "Tez Piyesi" haline geliyor. Hedda, herşeye sahip olduğu halde boş vakitlerini ne ile dolduracağını bilemeyen, canı sıkılan ve bu yüzden lüzumsuz entrikalar çeviren, etrafında huzursuzluk yaratan bir kadındır. İbsen'in "Hedda Gabler"i yazdığı tarihten beri yeryüzündeki Hedda tipleri sanırsam çok azaldı. Batılı "Sosyete Kadını" bugün ihtiyacı olmasa bile bazen çalışmakta. Çalışmadığı taktirde de vaktini boş geçirmemek için, hayır cemiyetlerinde, sosyal kalkınma davalarına hizmet eden teşekküllerde, kadın kulüplerinde hatta bazen hastahanelerde, gönüllü olarak vazife görmektedir. Bunların dışında, batılı kadın kocasının işi ile alâkalanmak, eşine gerek vazifesinde, gerek hususî hayatında destek olmak, her bakımdan rahatını, saadetini sağlamak yani kısacası "iyi bir zevce" olmak için çırpınır. Bu ise emek ve zaman isteyen bir iştir. Kocasının kendisine bakmaya, kendisini yedirmeye, içirmeye, giydirmeye, gezdirmeye, şımartmaya mecbur olduğunu düşünen ve karşılığında vücudunu vermenin kâfi olduğuna inanan; bir zevcenin daha başka mesuliyet ve vazifeleri olabileceğini aklından bile geçirmeyen kadın tipi bugün medeni cemiyetlerde gitgide kayboluyor. Biz de ise bir yandan uyanık kadınlarımız eşitliğe kavuşmak uğrunda uğraşırken, öte yandan içlerinden bazıları süslü birer parazit olarak yaşamayı kâfi görmekte, kendi davalarını kendileri baltalamış oluyorlar...

(**Vatan**, 19 Aralık 1957)

BEŞİNCİ TİYATRO "SIRÇA KÜMES"

Geçen Salı Beşinci Tiyatro, Tuna Caddesindeki tiyatrosunun kapılarını halka açtı. Oyundan söz açmadan, Başkent'in bir özel tiyatroya kavuşmasının önemini belirtmek isterim.

Önce adı. Niye ad yerine bir sıra numarası alıp, Devlet tiyatrolarının bir dalıymış sanısını uyandırmak? Numaralı sokaklar gibi, sayıların silik kişiliğine bürünmek? Gerçi bir addan ne çıkar? Önemli olan onun üstesinden geleceği işlerdir. Numaralı adını savaşta gösterdiği yararlıklar tarih sayfasına geçiren alaylar, tümenler gibi. Beşinci Tiyatro'ya böyle mutlu bir gelecek dileriz.

Özel bir tiyatronun Devlet Tiyatro'ları karşısındaki yeri ve görevi. Devlet Tiyatrolarının kazanç kaygusuna düşmeden rahat rahat çalışmasına karşı, özel tiyatro gişe gelirleri, kendi yağı ile kavrulmak zorundadır. Gerçi özel yardımlara desteklemelere herhalde kendini açık tutacaktır, ama bunların elde edilmesi de didinme yorulma karşılığıdır. Bundan çıkarılacak bir sonuç, oyunların ve oyuncuların seçiminde görülür. Devlet Tiyatrosu halkın nabzını yoklamadan, tenkitçilere kulak asmadan, işini yürütebilir, faaliyetinde bilet satışı gibi bir hassas barometre kullanmaz. Oysa özel tiyatro oyun seçimini bu ölçülere göre ayarlamak zorundadır. Bu onun için bir ölüm kalım meselesidir. Tabi bu farklı iki davranışın iyiliğine de kötülüğüne de söylenecek çoktur.

Gene oyun seçiminde özel tiyatronun Devlet Tiyatrolarına bir üstünlüğü vardır; o da sansür baskısına karşı durabilmesidir. Devlet Tiyatrosu sorumluları resmi başlıklar altında, oyun seçiminde çok çekingen, ürkektir, "müstehçen" derler, "siyasi" derler, "solculuğa yorulabilir" derler, hatta "Türk topluluğuna, aile hayatına, geleneklerine zararlıdır" gibi ne olduğu belirsiz kaypak sınırlamalarla sansürü işletirler. Öte yandan hele çağdaş tiyatro fıkır fıkır kaynayan, yerinde duramayan yaramaz bir çocuktur. Bu korkulan yasak konulara fazlaca yer verir. İşte özel tiyatronun bu tıkanık yolları açmak, gerek halk oyununun gerek resmi sorumlulukların baskısına karşı durabilmek için daha büyük bir kolaylığı vardır. Bu görevi kutsaldır. Daha özgür, ileri bir anlayışın öncülüğünü yapması yalnız tiyatromuz için değil bütün fikir ve sanat hayatımız için ana dâvadır.

Gerçi ne bu konularda, ne de Beşinci Tiyatro'nun getireceği sanat tutumunun ne olacağı üzerine tiyatronun resmi yayın

organı olan "Beşinci Tiyatro" dergisinde gözümüze pek birşey ilişmedi. Umarız kısa zamanda rotalarını çizerek.

Gelelim Beşinci Tiyatronun seyircilerine ilk sunduğu oyuna. Bu Tennessee Williams'ın "The Glass Menagerie"si, Türkçe adıyla "Sırça Kümesi". Daha gidip de görmeden ön yargılar adamı dürtüyor, niye bu çetin eseri seçmişler diye. Tiyatronun kurucusu ve rejisörü Oğuz Bora, Beşinci Tiyatro Dergisinde beş sebep göstermiş ama hiç biri de bu yanlış adımı haklı gösterecek yeterlilikte değil.

Hele bu sebeplerden birincisi-oyunun az oyuncu için yazılmış olması- kolayca yutulur bir özür değil. Gerçi oyun dört kişi için yazılmış, parmak hesabıyla bu dört kişiyi bulmak işlerin en kolay. Ama oyunun emrettiği anneyi, oğulu kızı ve konuğu bir araya getirecek öyle değil. Dördü de güç mü rollerden. Yalnız değil.

"Sırça Kümesi"de öyle başıyla sonuyla bir olaylar zinciri yok, sahnede pek uzun boylu şeyler olup bitmiyor. Bir fikrin dâvanın da çığırkanlığını yapmıyor. Diyeceğim eserin özlü suyunu veremezseniz, seyirciye avuntu yerine geçecek bir posa, bir çökel kalıyor.

"Sırça Kümesi" de bir anne var, orta yaşlı; telefoncu kocası onu bırakıp kaçmış. O da biri oğlan öteki kız çocukla kala kalmış. Kızı sakat, insan kaçağı ürkek bir yaratıktır. Okulu bitirememiş, bütün gününü camdan hayvanlarla oynayarak veya eski gramafon plakları ile geçirir. Oğlan ise aileye bakmak için bir mağazada çalışmaktadır. Bütün dileği başını alıp uzaklara açılmak. Annenin çocuklarına aşırı düşkünlüğü, zorbalığı var-dır. Bütün istediği kızına bir destek, bir koca bulmaktır. Sonunda oğlunu kandırır, kızkardeşi belki evlenir diye mağazadaki iş arkadaşını eve akşam yemeğine çağırırlar. Bu gencin akşam yemeğine gelişi, denebilir ki oyunun tek hareketli olayıdır. Şu işi bakın ki bu genç ortaokuldan kızın gönlünü verdiği gencin ta kendisidir. İkisi arasındaki aşk, tiyatrodaki eşine az sahnelerdendir. Gerçi gencin kıza tuhaf bir tutkunluğu vardır, ama o başka bir kızla sözlüdür. Bu sakat kızın aşâğılık duygusunu yenmesi için epey dil döker, sonra da bir daha gelmemek üzere kızı bırakıp gider Kızın da sevmek ve sevilmek için taşıdığı o cılız umud ışığı da bu gidişle söner, oyun da sona erer.

Oyun gene belirtelim. Olay dan, hikayeden çok, bir ruh halinin değişik soluk alışlarla bütün oyun boyunca hatta o oyundan sonra bile sürdürülmesine dayanıyor. İşte bu ruh hali verilmezse geriye verecek birşey kalmıyor. "Sırça Kümesi"nin tehlikesi burada. Beşinci Tiyatro ise bu tehlikeyi görememiş. Oyun yapısına

temel olan bu ruh halini birkaç yıl geriye giden anılardan alıyor. Bunun için de bir anlatıcı var, tıpkı "Bizim Şehir"deki gibi; seyirciler alınıp bir kaç yıl önceki anlayışın havasına sokuluyor.

Rejisör bu hayali verecek en güçlü iki yardımcıyı bulmuş, ışık ve sahne müziği. Bulmuş ama kullanmamış. Anlatıdan sahnelere veya bir sahneden öbürüne geçişler tıpkı sinemadaki "fonda" tekniğine uymuş gibi. Karanlıktan, koyuluktan aydınlığa çıkacak. Ama Beşinci Tiyatronunki öyle olmuyor. Karanlık derken renkten, ayırtıdan nasibini almamış bir iki çıplak ışık birden "çıt" ederek yanıyor. Sahnenin yoksulluğunu birden perişanlığa çeviriyor.

Sahne müziği daha da içler acısı. Oradan buradan derlenmiş müzik hiç mi hiç görevini yerine getiremiyor. Rejisör yer yer müzikle sahnedeki olaylar arasında bir görecelik kurmağa yeltenmiş, aşk sahnesi mi gelsin Wagner'in Tristan'ı demiş. Böyle yapmakla da ölçüyü kaçırmış. Hem müzik hem ışık kargaşalığı bir ruh halini hazırlayacak yerde seyirciyi irkiltten başa vurulan bir tokmak yerine geçiyor. Rejisörün başka kozları da var. Kadının kaçan kocasının resmini asmış. Bu iki leitmotiv gibibir yandan kadının geçmişi ile, öte yandan oğlunun uzaklara serüvenlere özlemiyle ilgili" -sırası gelince resim ışıkla aydınlatılıyor. Bu iyi bir fikir diyelim ama sahnede görünüşü seyirciye" bu da nesi dedirtecek kadar bozuk. İşte bu gibi aksaklıklarda sorumlu ışıkçı Murat Elgin, dekorcu Celil Eren, efekt Tahsin Temren'in payı büyük.

Oyuncular onlar nasıl? Dördü de "Sırça Kümes"in kişilerinden, pek uzaklarda. Anne rolünde İlkay Saranda...

Kuarterin temel üyesi olan bu rol çok yetkin bir oyuncu istiyor. Varlıklı isteklilerle evlenecek yerde bir telefoncu ile evlenmiş olması onu yüksekte düşmüş, geçmiş zaman peşide biri yapmış. Gülünç, gururlu, azimli hem de kararsız. Yanındakileri biktirip usandıracak kadar konuşur, sızlanır, azarlar, sonra da birden tatlı dilli oluverir. Bulanık bir kişiliği var. Türlü insan huylarının bir karmasıdır. İlkay Saranda bu çapraşık rolün yalnız bir yönü var. Durmadan dır dır eden, zoraki kahkahalar atan iki de bir süpürgeleşmiş saçıyla oynayan biri. Beşinci Tiyatronun ileride çaçaron bir role ihtiyacı olursa, onu bu işe saklasın.

Çekingen sakat kıza gelince bu rolde Türkan Bora, denilebilir ki, kuarterin en başarılı üyesiydi. Düş aleminde camdan hayvanların dünyasına sığınmış, mutsuz, çekinik, fazla durgun, içli bir kız. Türkan Bora hiç değilse ellerini öne kavuşturarak kendini acındıracak yönünü çizebildi.

Oğul rolünde Baykal Saran'a görevleri ayrı kişiliği aynı iki rol

düşüyor. Oyun boyunca ödevci, gezi serüven tutkusu ile yanıp tutuşan uzak yerlerin özlemini çeken şair ruhlu bir genç. Bir de oyun başında ortasında ve sonunda annesinin çembere-rinden bir iki yıldır çıkmış kaptansız bir gemi gibi dolaşan anıla-rını bizlere anlatan, sesinin tonu ile bizi o anıların içine alıp götür-en anlatıcı. Baykal Saran ikisinde altından kalkamadı. Birincisinde boyuna sinemaya giden, sigara içen, annesine karşı gelen hay-laz çocuğu, ikincisinde sırtını sahnenin yan duvarına dayayıp gözlerini bir noktaya dikip ezberlediği satır-ları yanlıışsız oku-maya çalışan bir amatör oyuncudan ileriye gidemedi.

Akşam yemeğine gelen konukda Şakir Bozdağ, iyi ve açık kalpli, olduğu gibi hareket eden, kendine güveni fazla birini oy-naması gerekirdi. Geçmişte (anne), cam oyuncaklar dünya-sında (kız), gelecekte uzaklarda (oğul) yaşayan üç içe dönü-ğe karşı ağız çıkletli, "dışadönük" olarak hiç inandırıcı değil.

Can Yücel'in akıllıca çevirisi gecenin tek parlak yönüydü. Böylesine başarılı bir çevirinin böyle bir oynayışa düşmesi yazık olmuş. Ancak çeviri için de söylenecekler var. Can Yücel oyunu katıksız bizim yapmak "yerli malı" damgasını vurabilmek için dili fazla kurcalamış. Birbiri ardına halk deyimleri sıralamış. Yerli yersiz demeyim ama bu kadar çoğunu birarada kulak hafiften yadırgıyor. Öte yandan bu tutumu savunabilir, denebilir ki Ten-nensse Williams da öyle yapmamış mı, zoraki uzatılmış gibi konuşmalar, damdan düşer gibi sözler, yersiz ayrıntılarla aynı havayı vermiyor mu?

Tiyatrodan çıkınca bu dokunaklı oyun sizi saracak büyüüne tutulacaksınız, içinizden bir şeyin koptuğunu sanacaksınız Mut-suz genç kızı, uzaklardan erkek kardeşiyle beraber düşüneceksiniz, bu insanları kolayca içinizden atamıyacaksınız. Hayır; öyle olmuyor, Oğuz Bora'nın Sırça Kümesin-den ayrılırken. Kapıdan çıkıpta serin akşamı, yüzünüzde bulunca, aman unutayım şunları diyorsunuz.

Korkarım gelecek oyunlarda Beşinci Tiyatro kendini rejisör, oyuncu, dekorcu filan gibi yönlerden toparlayamazsa, Ankara gene Devlet Tiyatrosunun dört dallı şebekesinin tekeline kala-caktır.

Son söz, bu yazının böyle uzun oluşu oyunu önemse-diğim-den değil, yeni açılmış bir tiyatronun ilk oyununa yalnızca "kötü" diyerek hakkını yememek içindi. Bu böyle bilinsin.

(Ulus, 19 Aralık 1957)

UZAY ADAMI DÜNYA ADAMI

Uzak, adını bilmediğimiz bir gezegenden kalkıp dünyamıza gelen uzay adam, Uçan gemisinden iner inmez bir kedi ile kediye konuşur, uzaktan durup pencereyi el sürmeden açıp kapar, askerlerin tüfeklerini havaya uçurur, sevişen gençleri seyreder, odanın içinde elinde oyuncak uçaklar, onların motor gürültülerini taklit ederek oynar. Dünya adamına gelince, çocuksu tutkulara, saçma heveslerde uzay adamından aşağı kalmaz. O da ev içinde oyuncak tabanca ile karton hedeflere nişan alır, büyük zilleri birbirine vurur, gramafonda çalan Polovtstian danslarına uydurma bir davulla tempo tutar, telefonda sağa sola muziplikler yapar.

Acaba yaşını başını almış, çizgili pantolonlu, siyah ceketli bu iki adama, bu zıvalıkları yaptıran nedir? Uzay adamının geldiği yıldızlarda öyle üstün bir uygarlığa varmışlar ki, herşeyi öğrenmiş, herşeyin çaresini bulmuşlar, ölmedikleri için de çoğalamazlar, çocuk yapamazlarmış. Uzay adamının bu durgun yerde canı pek sıkılmış, bizim geri kalmış küçük dünyamıza gelip, burada ortalığı karıştırarak gönlünü eğlendirmek istemiş. Ya dünya adamı? O da bir banka müdürü. Her gün git gel, aynı şeyleri yap, canına tak demiş, bu mızımız hayatına bir son verip, içinin çektiği şeyleri yapmaya karar vermiş.

İşte geçen hafta Beşinci Tiyatro'da başlayan "Küçük Dünyamızı Ziyaret"in yazarı Gore Vidal, kahramanı uzay adamı Kreton'un, Üçüncü Tiyatro'da ise, birkaç haftadır oynanan "Hafta Başı"nın yazarı J.B. Priestley kahramanı dünya adamı George Kettle'in taşkın, tuhaf hareketlerini haklı göstermek için bulduğu sebep bu. Hiç değilse her oyunda savunulan bir dâvâ, bir ana fikir bulmadıkça içi rahat etmeyenler için, kandırıcı bir sebep. İşte başka bir yüzünden bakarsanz, gerek yazar Vidalı gerek yazar Priestley, gerek yönetmeni hem kendilerini, hem seyircilerini eğlendirmek için vesile aramışlar, bunu bulmuşlar, işte hepsi bu kadar.

"Küçük Dünyamızı Ziyaret"te bir radyo sözcüsünün evine apansız bir uzay gemisi ile gelip konuklayan Kreton, yukarda belirttiğim gibi kendi yıldızından bizim dünyamıza savaş gibi hareketli uğraşlar katılmak için gelmiştir. Daha keskin olayım, 1860 yılında Amerikan İç Savaşına katılmak üzere yola çıkmışlar, gerçi yeri doğru seçmiş, Virginia'ya inmiştir ama tarihte şaşırmış, yüz yıllık bir hata ile 1958 yılını bulmuştur.

Önce hayal kırıklığına uğrasa da kısa zamanda bu yüzyılda da eğlenceler bulmakta gecikmez. Oyunda ikinci önemli kişi, bu gibi uzay gemileri, füzeler, sputnikler ve bunlarla gelen uzay adamlarının soruşturmalarını yapmakla görevli General Powers'tir. Her ne kadar şimdiki işi buysa da, onun akli fikri ordu-da eski işi olan çamaşırcılıktadır, hep bunun özlemini çeker.

Eserden savaşların nafileliği gibisinden konular çevresinden bir hiciv oyunu, bir "satire" beklesek de, kendimizi en bas-bayağından bir "Vaudeville"nin içinde buluruz. Eser iki soy-tarının, Kreton'la General Powers'ın yüz kırıştırmaları, itişip kalkışmaları, hoş giden tatlı saçmalıkları üzerine kurulmuş. İki soytarı geri gelsin, bizi güldürsün diye. Daha doğrusu bu eser-de var. Beşinci Tiyatro'daki temsilinde değil. Ortada dekor içler acısı, oynayıp amatörleri aratacak kadar acemice, çeviri beceriksizce. Sahneye koyuşa gelince Amerikalı rejisör G.E. Man-gum'un zaman zaman parmağını değdirdiğini belli eden yerlere rastlanıyorsa da, elindeki malzemenin çaresizliği içinde o da ipin ucunu kaçırmış.

Denebilir ki, gecenin tek başarılı avutucu yönü, belki de uzay adamı Kreton rolünde Oğuz Bora idi. Hiç değilse bir o, sahne-de nasıl yürünür, ses nasıl ayarlanır, sesi biraz bağırtmasını da biliyor, oyunu çekip yürütebiliyordu. General Powers'te Fadıl Garan sık sık söyleyeceklerini unutuyor, bazen de sesi çıkmadan önce dudaklarının kımıltısını görüyorduk. Bu belki de onun kusurlarının en şirini, en bağışlanabileni. Öteki oyunculara gelince Abdurrahman Peker, Türkan Bora, Gönül Akatürk, Bay-kal Saran, Şakir Bozdağ... oyunlar ile bir kocaman soruyu çağırıyorlar. "Bu insanların ille de sahneye çıkmalarını gerekli kılan nedir?"

Üçüncü Tiyatro'da "Hafta Başı"nda Priestley de oyuncunun başarısını bir baş soytarıya dayamış. Bu soytarı lafını ikide birde ediyorsam, bunun dilimize yanlış kapıdan girip de öylece yer etmiş kötü anlamında kullanmıyorum. Tersine bir oyuncuya üstün, iyi soytarı olabildi diyebilmek belki de, övgülerin en seçkin yerine geçecektir.

Sıkıntılı, iç kapayıcı Briokmilli şehrinde bir pazartesi günü Bay Kettle bankaya gitmekten vazgeçip evde aklına eseni yap-maya karar verince soytarılıklarda burada başlar. Bu ciddi banka müdürü uçarı ikinci yüzünü takınca bu türlü hafiflikleri kaldıran da vardır, kaldıramıyanlar da. Dalia Moon emlak sim-sarının karısı, anlayışsız kocasından aradığı sevgiyi bulamamış, kendini hayır işlerine vermiş. İşte o Kettle'i anlar; anlamakta da kalmaz onun metresi olur. Bir de genç, delişmen bir genç kız

var. Monica Twigg. O da Briokmilli'nin boğucu havasından kaçıp kurtulmak, sinema yıldızı olmak ister, o da Kettle'yi anlar.

George Kettle'yi Salih Canar oynuyor. Hem de oyunun rejisörü. Tiyatroda "başrolü oynarsan, bari rejisörlüğünden vazgeç" gibisinden bir öğüt hiç değilse bu temsilde doğrulanıyor. Gerçi Salih Canar kendi rolünü iyi oynuyor. Asık yüzü, ciddi görünüşü ile bağdaşamayacak işlerin altından iyi kalkıyor, bu taban tabana ters iki yüz arasında karşıtlığı belirtiyor. Üstelik sesinin tonu, hareketleri ile yarattığı çizgiler halkımızın alışkın olduğu, sevdiği çizgiler... Ancak kendi rolünde gösterdiği özeni öteki oyuncularından esirgemiş. Her ne kadar Kettle rolü en önemli rolse de ikinci ve üçüncü perdeler daha çok öteki kişilere dayanıyor, onların hakkı verilmemiş. Onun için bu perdelerin gerekçeleri uçuyor, seyircinin ilgisi dağılıyor, yerde bir uzatma sanısı uyandırıyor. İşte bu roller içinde kısa olmakla beraber en önemlisi cansız, anlayışsız, sıkıcı, aldatılan koca Bay Moon. Bu rolde Nuri Gökseven, anlayışsızlığına anlayışsız, sıkıcılığına sıkıcı ama çıplak sesi ile kulak tırmalıyor, rolüne uzaklığı, yabancılığı sanki o rolün asıl sahibi köşe başına kadar gitmiş de, sahne boş kalmasın diye ona bırakmış, öylesine işin dışında kalıyor. Öteki rollerde Melek Koçer, Ayten Kaçmaz, Haydar Ozansoy, Şükran Güngör, Atilla Erdem için de buna yakın şeyler söylenebilir.

Alderman Hardacre adında Kettle'in kapısını kredi için durmadan aşındıran iş adamı, Suat Taşer, sevgiye susamış, hayatının son baharında sıcak Dell Moon'da Süreyya Taşer'i beğendim.

Kısaca Priestley'in bu hafif güldürüsü hoşça vakit geçirmeye birebir. Hatta öylesine ki yazar "işini as, evinde otur da, davul çal." veya "Başkasının karısını ayart, onunla yatağa gir" deyip, bunun çığırkanlığını yapıyor da, ahlaklı seyircinin ruhu bile duy-muyor.

(Ulus, 28 Ocak 1958)

GÜLÜNÇLÜ ÜÇ OYUN BIRDEN

İstanbul Şehir Tiyatroları'nın üç bölümünde de bu akşamdan itibaren gülünçlü üç oyun oynanıyor. Üçü de Fransız komedisi. Üçünden ikisi, eski repertuvardan geçen hafta başladı. Oysa bu tiyatronun her bölümünde, her zaman ayrı janrda oyunları oynanması gerekir. Şehrin ciddi tiyatro ihtiyacını karşılaması gereken bir resmi tiyatro, bu üç bölümünde birden işi komediye dökmemeli.

Ama işlerin, bir de iç yüzü var. Üç tiyatroda birden, gülünçlü oyun oynanması kargaşalığının bir de perde arkası var. Kısaca hikayesi şöyle. Şehir Tiyatrosu'nun Tepebaşı bölümü, Avusturyalı ünlü tiyatro yazarı ve şair Bert Brecht'in "**Sezuan'ın İyi İnsanı**" adlı bir piyesi oynamak için, bir buçuk aya yakın bir zamandır hazırlanıyordu. 18 tablonun dekorları, 30 kişilik roller hazırды, hatta genel provalar bile bitmişti. İlk oyunda bu akşamdı. Fakat geçen cuma sabahı, son provaya gelen sanatkârlar, oyunun temsilinden vazgeçildiğini öğrendiler. Tiyatro müdürlüğü böyle uygun görmüştü. Dekor, kostüm ve bunca artistin emeği karşılığı tiyatro bütçesine hiç değilse, bir 30 bin liraya patlayan, bu tepeden inme kararın, Valiliğe yapılan bir ihbarla ilgili olduğu sonradan anlaşıldı. Bert Brecht'in solcu bir yazar olduğu hakkındaki ihbar üzerine "**Sezuan'ın İyi İnsanı**" apar topar kaldırılmıştı.

Geçen yıl ölen Bert Brecht, gerçekten de böyle bir yazardır. Öldüğü zaman Doğu Almanya'da bir tiyatro topluluğunun başındaydı. Fakat son yılladaki, bu politik durumu bir yana, çağımızın en önemli tiyatro yazarlarından hatta tiyatro adamlarındandır. "Brecht Tiyatrosu" diye hakkında eserler yayınlanmıştır. Eserleri Doğu'da ve Batı'da aynı ilgi ile karşılanır. Hatta Mc Charty zamanında bile Amerika'da yasak edilmemiştir. Bunların hepsi bir yana, Türkiye'de tiyatroya sansür yoktur. Eserin herhangi bir mahzuru olup olmadığını savcılık oynanırken karar verir. Fakat bundan da vazgeçtik. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun edebi heyeti, idare heyeti, müdürlüğü bu oyunu kabul ederken elbette incelemiştir. Heyet-tekilerden hiç değilse birkaçının, yazar hakkında bir fikri vardır.

Hepsi bu kadar da değil. "Sezuan'ın İyi İnsanı" nın türkçesi kitap halinde bir yıldan beri satılmaktadır. Bugüne kadar toplatılmadığına göre savcılıkça da bir ideolojik sakınca bulunmamış demektir. Hulâsa, akıl erdirilir şey değil, bu oyun kaldırma işi.

Fakat oluyor böyle şeyler, zaman zaman. 1955 yılında da George Büchner'in "Danton'un Ölümü" piyesi son dakikada provadan kaldırılmıştır. Oysa, "Danton'un Ölümü", Maarif Vekilliği klasikleri arasında da basılmıştı. Bu kulaktan dolma bilgili tedbirlere bir örnek daha vereceğim. 1957 Mart'ının 5. günü çıkan Resmi Gazete'de "Sternstunden der Menschheit" adını taşıyan bir Almanca eserin ve muhtelif dillerdeki çevirilerinin yurda sokulmasını yasak eden bir Vekiller Heyeti kararı ilan edilmişti. Oysa ünlü tarihi biyografiler yazarı, Stefan Zweig'in eseri olan bu kitabın, 1945-1954 arasında birçok Türkçe çevirileri, değişik baskılarda onbinlerce çıkmıştır. Hatta eserin bazı bölümleri ortaokul Türkçe kitaplarına da girmiştir. İşte bu kitabın aslının ve yabancı dillerdeki çevirilerinin Türkiye'ye girmesi, şimdi yasaktır. Ya Türkiye'de basılan ve yurda sokulmayıp, yurttan basılan Türkçesi?

Atatürk'ün en esprili vecizelerinden "Biz bize benzeriz" sözü bütün bunların tek cevabı, belki de!

(Vatan, 4 Şubat 1958)

MUHSİN ERTUĞRUL

Bu yazıya bir başlık bulmakta güçlük çektim. Önce adını "Muhsin Ertuğrul'un Değeri" koydum. Hiç dar bir yere sığarmıydı böyle bir değerlendirme? "Muhsin Ertuğrul'un Arkasından" diyecek oldum, pek dokunaklı pek gözü yaşlı gibi geldi. Oysa onun gidişinde böyle ağlamaklı bir durum yok. Muhsin Ertuğrul gidecek. Gittiği yere varınca orada bir sahne kurulacak... Çalışmalar başlayacak... Yeni genç sanatçılar belirlenecek... Herkesin gözü oraya çevrilecek... Bu arada Devlet Tiyatrosu'nda işler tersine dönecek... Sanatçılar bozguna uğrayacak... İşler yürümeyecek... Başlamışlar yarıda kalacak. Bir yıla kalmaz "Aman koca Muhsin biz ettik sen etme, dön geri gel" denecek. Koca Muhsin kalkıp, tekrar geri gelecek mi şimdilik orası hikayemizin dışında kalır. Bütün bunları kestirebilmek için de, falcı yıldıza bakar olmak gerekmez.

Yazıma bir "Muhsin Ertuğrul" desem yetecek diye düşündüm. Onun bir adı bile çevresinde nice fırtınalar yaratır, nice kodamanlar aşağılık duygusu ile kıvranır. O başkentten ayrılır ayrılmaz sahne gerisi düzenler kurulup, dolaplar dönmeye başlayacak. Tam perdelerin açılmasına bir ay kalmışken herşey "sil baştan" olacak. Avrupa'ya gideli üç gün olanlar bile apar topar geri çağrılacak.

Bu yılın oyunları kararlaştırılmıştı. Bunları seçen kurulun üyeleri bakanlığın güvenip de yerine yerleştirdiği kimseler olduğu halde, bu oyunlar yeniden incelenmek üzere geri alınacak. Roller dağıtılmıştı, belki de bunlar da sakıncalı görülüp tekrar gözden geçirilecek. Opera tiyatrodan ayrılacak. Bir de yabancı uzmanın oyuna başvurulmı denecek; Carl Ebert bir on gün için çağrılacak. Bakanlık, hani Devlet Tiyatrosu'ndan elini eteğini çekmiş Bakanlık, bakacaksınız bir hafta içinde en ince noktalara varıncaya kadar her işe akıl erdiren usta bir tiyatrocu kesiliverecek. Peki tüm mevsimin eşiğinde bütün bu kargaşalığı gerektiren neydi? Buna cevap vermek için Muhsin Ertuğrul'un huyunu suyunu bilmek gerekir. Muhsin Ertuğrul başı eğilmez bir ulu kişidir. O üç duvarlı dünyasında egemendir, öyle olduğu içinde de büyük işler başarır. İşte bu huyu, herkese buyurup,

sözünü geçirmeye alışmış nice görevlileri çileden çıkarır, incinirler, kendi önemlerini duyurabilmek için de yollar ararlar. Muhsin Ertuğrul'un bu tavrı üzerine pek çok öykü anlatılır. İşte bunlardan birisi, Muhsin Ertuğrul bir Avrupa gezisinden özürlü olarak beşgün geç dönmüş. Hayatının her beş dakikasını işine ayırmış bu büyük insanı ilgili çevreler geç kalmış bir okullu gibi suçlu görüp, özürünü kabul etmemişler. O da kendisine bir vergi soğukkanlılığıyla oturmuş, Muhsin Ertuğul imzasıyla suçlu, Muhsin Ertuğrul aylığının beş günlüğünü kesmiş. İşte bu davranışları yazıya alan görevlileri çileden çıkarmaya yetmiş.

Ancak ilgili çevrelere "Ertuğrul Muhsin'in işine niye son verildi?" diye sorulunca, alacağımız cevap bu olmayacak. Onun yerine susulacak. Belki de bu işlere akıl erdiremeyeceğiniz söylenecek. Daha da üslerine varıldığında göz dağı verilecek.

Bugün Türkelinde Muhsin Ertuğrul'un yerini dolduracak ikinci bir kişi düşünemiyorum. Değil yerini doldurmak, ona yaklaşılabilecek çapta birini bile... Kusurları yok muydu? Bu sütunlarda sırası düştükçe onlara değinmiştik. bu gazetenin müzik tenkidçisi de onun opera ile ilgili tutumunu tenkid etmişti. Ancak bugün bu kusurlar onun büyüklüğünün yanında öylesine bir cılızlaşıyor, öylesine bir önemsizleşiyor ki...

Muhsin Ertuğrul'un yüksek sanat yeteneği ve görgüsü yanında, başkaca üstün erdemleri de vardı. Önce o siyaset alanını tiyatrodan uzak tutmuştu. Partiler arası çalışmalarda yan tutmamış, hepsinin üstünde kalabilmişti. Bugün onun böyle yakışıksız bir biçimde işine son verenler, belki de onun bu davranışını, bağımsızlığını yanlış yorumlayarak, Muhsin Ertuğrul'u kendilerine hasım saymışlardı, istemişlerdi ki siyasi düzlemle tiyatro arasında onun çizdiği bu sınır çizgisi olmasın.

Muhsin Ertuğrul'un ikinci niteliği de oturduğu koltuğa yapışık olmamasıydı. O her zaman inandığı ilkeler, karşı duracağı fikirler için yerinden kolaylıkla vazgeçebilecek biriydi. Yarım yüzyıllık sanat hayatını izlemiş olanlar, onun yürekliliğine bildiğinden şaşmazlığına sayısız örnek bulacaklardır.

İşte Bakanlık yeni getireceği Genel Müdürde, sanat gücünden bilgisinden çok, Muhsin Ertuğrul'da arayıp bulmadığı bu gibi özelliklerin olmasına dikkat edecektir. Öyle birisi ki, yakasında siyasi işareti olmasa bile, onların yolunda gidecek, oturduğu koltuğa sımsıkı bağlı, bağlı olduğu için de söz din-

leyen, saygıda kusur etmeyen birisi. Bu sözlerimin bir sanat sütununda yakışık olmadığını söyleyenler bulunabilir. Haklıdır onlar. Ancak, koltuğunu bir geçim tutamağı gibi düşünen, ilkesiz, kansız, pısrık bir Genel Müdürün sahnemiz için doğuracağı sakıncalar, kötü sonuçlar sanırım bu sütunların çerçevesi içine kolaylıkla girer.

Devlet Tiyatrolarında yapılacak değişiklikler için bazı yasa-
laşmalar da beklenir. Önce tiyatro ve operanın birbirlerinden ayrılabilmesi için yeni, ek bir yasa. Bu ikisine yeni bir sahne dalının, balenin katılabilmesi için bir yasa daha... Bir de Muhsin Ertuğrul'un başlattığı ve epey yol alıp bırakmak zorunda kaldığı Bölge Tiyatroları işi var, o da yasa işi. Bunlar geciktirilmeden ele alınırsa, T.B.M.M.'ne bu dönem sahne sanatları için epey iş düşecek.

Tiyatro ile opera birbirinden ayrılınca, herbirinin başına ayrı bir müdür gelecek. Kulaktan kulağa dolaşan adlar arasında tiyatro için Lütfi Ay, Refik Ahmet Sevengil, Ahmet Muhip Dranas, Opera için Necil Kâzım Akses veya Cevad Memduh Altar var. Onlar gelene kadar işlerin sanat yönünü çevirmek görevi Cüneyt Gökçer'e verilmiş. Bu kişilerin mutsuzluğu Muhsin Ertuğrul'dan sonra bu işe gelmeleri. Onlar aldıkları koltuğa sığmakta çok güçlük çekeceğe benzerler.

Avuntumuz şu olsun. Böyle değişiklikler zaman zaman iyidir. Değerlerimiz arkalarında bıraktığı boşluğu görür de, değerbilir olmayı öğreniriz. Hem sonra Muhsin Ertuğrul gibi gerçek bir sanatçının, bir yerden ayrılınca hemen de dünyaya küsüp, kabuğuna çekildiği ne zaman görülmüş? O, hemen kolları sıvayacak, ülkemizde yeni bir sahne, yeni bir mercek noktası hazırlayacak. Bu da az kazanç mı?

(Ulus, 26 Ağustos 1958)

İNSAN SICAĞI

"Şair Evlenmesi"nin yüzüncü yıldönümü en iyi nasıl kutlanabilir? Söylevler verilir, Şinasi ve eseri üzerine yazılar kitaplar yayınlanır ; "Şair Evlenmesi" yepyeni biçimde sahneye konabilir. Ama bana sorarsanız en iyi kutlamayı, şu sıralarda perdesini her gece Turgut Özakman'ın "Duvarların Ötesi" adlı oyununa açmakla Küçük Tiyatro, yapıyor. En aşağısından yüzyıllık bir aşama olan Turgut Özakman'ın eserini bu sütunlara şimdiye kadar tanıdığım en önemli Türk oyunu diye buyur edeceğim. Eserin bu önemi sağlam bir tiyatro anlayışından geliyor. Oyun yazarlarının eserlerini ve görüşlerini anlatmak için Devlet Tiyatrosu Dergisine çizdirdikleri satırlar pek kulak asmayın derim, ama Turgut Özakman'ın sekiz yılda dördüncü oyunuyla geçirdiği denemeden sonra aynı dergide vardıgı "Tiyatro, tiyatronun dışında öğrenilemez" sonucu, "Duvarların Ötesi"ni görenlerin gözünü açacak bir uyarılama, başka tiyatro yazarlarımıza da sınanmış bir öğüt değeri taşıyor. Oyun, dört hapishane kaçağının sığındıkları, çepeçevre sarılmış yerde yanlarından kurtuluşlarının inancı, tutsak genç kızla geçirdikleri ölüm korkulu umutsuz saatler üzerine kurulmuş. Olaylar zinciri bakımından da süre ve yer bakımından da iyice sınırlanmış, dizgine alınmış bir oyun. Bu türlü sınırlamalı oyunlar, ister sonsuz bir deniz üstünde bir sala sığınmış kişiler olsun, ister havada bir uçak içinde can kaygısına düşmüş yolcular, isterse de "Duvarların Ötesi"ndeki gibi bir odaya kapanmış kişileri ele alsın, seyircileri sahnedeki kişilere kadar ortağı yapmakla ilgiyi bu kişiler üzerine daha büyük yoğunlukla toplaştırabildikleri için kişileştirme yönleri öteki oyunlardan daha başarılı oluyor. "Duvarların Ötesi"de işte bu gücü taşıyor.

Bir vesile durumunda olan tutsak kız ile ona bakmak için gelen yaşlı doktoru bir yana bırakırsak, dört tutuklu en yetkin bir biçimde çizilmiş. Hatta aralarında birbirlerini çağırdıkları takma adlar bile bu inandırıcı kişiliklere yaraşan genel başlıklar "Reis" sözünü dinletebilen, her gittiği yeri düzene sokabilen, önder niteliğinde yiğit bir kişi oyunun belkemiği olan bu rolde Yıldırım Önal erkeksi oynayışıyla üstün bir başarıya varıyor. "Sahtekâr" adı üstünde kaypak bir kişilik. Sokakta, köprü altında yetişmiş, işini sinsice yürüten, güçlüye boyun eğen, düşküne buyuran bunun yanısıra mizahçı yönüyle "Sahtekâr"ı Tekin Akmansoy oynuyor. "Bacaksız" dörtlü takımın en genç

üyesi. Gençliğiyle çabuk umutsuzluğa kapılıp, sonra çabucak yatışıp durabilen, hayatta yaptıklarının değil de, yapmadıklarının özlemini çeken "Bacaksız" Yalın Tolga oynuyor. "İhtiyar" bacaksızın karşıtı bir dilsiz, dilsizliği de olgunluğuna, hayat görüşüne yaraşıyor. Bu kişiliği tek bir söz söyletmeden canlı bir biçimde çizebilmekle oyun yazarına da, bu dilsiz rolü dile getiren İlyas Avcı'ya da alkış gerek. Tutsak kızı Meral Gözendor, Doktoru Ziya Demirel oynuyor. Ziya Demirel oynadığı bu rolden çok "Duvarların Ötesi"ni hiç bir raslantıya bırakmaksızın her yerini değerlendirebilen, bir biçimde sahneye koyabilmiş olmasıyla övgüye hak kazanıyor. Esere uygun düşen dekorları, Refik Eren, giysileri Hale Eren çizmiş.

"Duvarların Ötesi" bir de suçluların toplumla alışverişi bakımından toplumsal özden dem vuruyor ki, bu onun en zayıf yönü. Ama dedim ya, sağlam tiyatro anlayışı her yerde baskın çıkıyor. Gevşek yer bırakmamış sıkı örgüsü ile size bir dakikanızı boş geçirmiyor. Hatta sonunda vardığı çözüm için bile mantıkçı seyircinin uğrayacağı tedirginliğe bakmadan tiyatro bakımından çarpıcı bir bitiriş diyebiliriz. İşte başından sonuna kadar merakla bu dört insanın sevinçli anlarını beraberce paylaşıyor, umutsuz anlarında onlarla beraber yılgınlığa uğruyoruz. En önemlisi içinize sahneden doğru bir insan sıcaklığını, ılık bir soluğu yayılıp dolduğunu duyuyorsunuz. Tekrar edeyim, "Duvarların Ötesi" yüzyıllık bir aşama.

Klarinet dinlemeyi çok sever misiniz? Öyleyse Üçüncü tiyatro'da yeni başlayan A.B. Shiffrin'in "Rehin Sandığı" adlı oyununa bol klarinet dinlemek için gidin derim, yoksa iyi bir oyun seyretmeye değil. "Rehin Sandığı" ne olmak istediğini şaşırmış bir oyun. Bir yol gerçek dışı, hattâ şiirsel bir havaya bürüneyim derken, öte yandan sapıtıp gürültülü bir "Farce"nin kaba gerçeğine adım uydurmaktan geri kalmıyor. Bütün oyun boyunca havasını bulamamaktan kendi de çekiyor, seyircisine de çektiriyor. Yoksa bu oyunda Şaroyan vari bir düş havasına yaraşacak pek çok şey var. Önce "Rehin Sandığı" mutluluk peşinde, dertli insanların birkaç kuruş karşılığı evlerinden getirdiği birbirine hiç uymayan, fakat topunun bir arada bir masal havası yaratabildiği acayip eşyalarıyla dolu bir yer. Bir de onaltıncı yüzyılın kucağına sığınan tatlı, fakat biraz sivrice akıllı genç kız var. Dilde de yer yer şiirleşmeye beceriksizce bir yeltenme seziliyor.

Gerçekle, gerçek dışı bu bocalamanın yanısıra bir de rehin sandığı çevresine de, onun insan sarrafı sahibinin ağzına da

uygun düşecek felsefe kırıntıları, bilgece sözler serpiştirilmiş. "Rehin Sandığı"nın bir niteliği var, o da bu yazının başlığı olan "İnsan Sıcağı"na uygun kişileri bir araya toplamış olması. Rehin Sandığını para düşkünü görünüşlü, altın yürekli sahibi Hilary'de Salih Canar, yarının parlak genç yazar Timoty'de Kerim Avşar, zenci klarinetçi Duce Cones'da Muammer Esi işte bu kanı sıcak kişileri oynuyor. Sahneye koyucunun bu oyuna katabileceği pek az şey var. Salih Canar'da ona katmış.

Onaltıncı yüzyılın masal havasına özenen genç kız Lizzie Shaw için Gökçen Hıdır inandırıcı olmaktan uzak bir oyun çıkarıyor. Belalı Gangster Danny O'Keffe de Haldun Marlalı da öyle.. Başarılı temsillerini görmeye alıştığımız Handan Uran'da Priscilla adlı geveze ve konuşması çarpık genç yazarlar çığırtkanında pek harcanmış, dekorları çizen Tarık Leventoğlu Rehin sandığındaki eşyaların kendi başlarına çekici güzelliğini yeter bulmamış olacak, kimsenin rehin diye getirmeyeceği renkli kağıt fenerleri de sağa sola asmak ihtiyacını duymuş.

Devlet Tiyatrosunun dört sahnesi arasında uyumlu bir işbirliği sağlanacağını hep duyardık, iki temsil seyrettikten sonra bu işbirliğini de Üçüncü Tiyatro'nun payına düşen iyice belli oluyor. Yavan seyircisine can sıkıntısı veren, tiyatro sevgisini azaltıcı oyunlar. Broadway sahnelerine yolunu bulmuş her yazarın bizim sahnelerimizde yeri var mıdır? Olmadığını artık "Rehin Sandığı"nın dilimize çevirmiş olan Fazilet Ete de biliyordur herhalde...

Eklenti

Devlet Tiyatrosu perdelerini vaktinde açan bir kurum diye bilinirdi... "Duvarların Ötesi"nin ilk gecesinde perdenin açılması halkın sabrını taşıracak kadar gecikti. Ancak bir siyasi büyüğümüz adımını içeri atar atmaz, perdenin de aynı zamanda açılması arasında ister istemez bir bağlantı kuruluverdi. İlk gecelerde opera ve tiyatro müdürlerinin gelenleri dış kapıdan buyur etmelerini iyiye yorup, halka saygı gösterisi diye alkışlasak bile, perdenin açılmasının geciktirilmesini aynı hoşgörülle karşılamakta güçlük çekeceğiz.

(Ulus, 9 Aralık 1958)

"KRAL OİDİPUS"

2000 yıl önceki gerçeği, bugün yakalayıp, yeniden kurabilir miyiz? Eski Yunanlılar yirmibin kişi, masmavi bir gök altında toplanıp Kral Oidipus'un amansız hikayesine kendilerini kaptırırlardı. Kişilerin özelliklerini giysilerin renklerinden tanırırlardı. Kırımızı krallıktı, egemenlikti. Yeşil, kâhinlik, bilgelik. Müziğin türlü ezgi dizileri dosdoğru gider onların gönüllerindeki yerlerine yerleşirdi. Asıl müzik dildeydi, sözdeydi. İniltir, yakarışlar, iç çekişler konuşma dili gibi kendi gücüyle fıskıran şiir dilinin tartımlarındaydı. Dans, ellerin bedenin dili de bir anlatım sözlüğü kurmuştu. Yüzlerde kesin bir anlatım, ilk bakışta kavramın çizgilerle, çarpıcı bir açık seçikliği sağlayan maskeler taşınırdı. Bu görevsel belirtilerin dilinden anlamakta pek ustaydı eski Yunanlılar... İşte 2000 yıl önceki gerçek buydu.,ve daha nelerdi? Biz 2000 yıl geç kalmış Ankara'lı seyirciler yediyüz kişilik Büyük Tiyatro'muzda, kırmızı koltuklarımızdan bu gerçeği yakalayabilir miydik? Yalnız bu mu?

Biz bu yüzyılın çocukları, günümüzün gelişmiş sorumluluk fikriyle saldırgan, keskin mantığımızla Kral Oidipus'ta olup bitenleri nasıl bağdaştırırdık? Ölünce mutluluğa erişebileceğimize nasıl inandırdık? İstemini kullanmayan Oidipus'u nasıl suçlu buluruz? Suç da, günah da bilinçsiz, istemsiz doğar mıydı? Olsa olsa bugünkü kafamızla Oidipus 'a şunu derdik : Hiç baban yaşındaki adam öldürürölür mü? Anan yaşındaki kadınla evlenilir mi? Madem olan oldu, ya çekip git ya da acısını zaman aşımının eline bırak, ya de kendini öldür. İkisini de yapmayıp, gözlerini çıkartmak niye? Demez miydik? Oniki yıl annenle karı-koca hayatı yaşadın, üstelik ikinize de acı gerçekler baştan haber verilmişti de, nasıl oldu bu oniki yıl içinde birgün karşı karşıya gelip bu işleri konuşamadınız diye sormaz mıydık?

Büyük Tiyatro'da bu yıl oynayan Sophokles'in Kral Oidipus'unu Bedrettin Tuncer'in dilinden seyrederken işte bütün bunları sormak bir an aklıma gelmedi. Hatta eski bir tenkidçinin dediği gibi, Oidipus'la karısı oniki yıl içinde bu gerçekleri konuşmamışlar, yoksa bu çapta bir eserden yoksun kalırdık diye sevinebiliriz. İşte mantığımızı bunlara kurcalıyacak yerde,

tersine kırmızı koltuklarımıza çivilendik. İki saat soluk almadan insanoğlunun başına gelecek en acıklı işleri Kral Oidipus'un hikâyesinden seyrettik.

Başarı herşeyden önce koca Sophokles'indi. Bugün oyun yazarlığı derslerinde genç oyun yazarı adaylarının öğretmenleri kulağını bükerek, merakı ayakta tutmak için ne olacağını baştan belli etme diye. Oysa Sophokles açık elle oynuyor. Seyircisinden hiç birşey saklamıyor. Daha oyunun başında Kral Oidipus'un aradığı katilin kendi olduğunu, babasını öldürdüğünü, annesiyle evlendiğini, ondan çocukları olduğunu, sonunda bu acı hakikatı öğrenince gözlerini çıkaracağını biliriz. Hatta bunda yirminci yüzyıl adamı olmamızın faydası bile var. Çünkü eserin gelişmesine yer veren Oidipus'un şüphelerine kendimizi kaptırmayız. Böylece ilgimiz ne olacağı sorusu üzerine değil, olacakların nasıl olacağı üzerine toplaşır. Merak Kral Oidipus'un olanları nasıl karşılayacağı, onun tepkileri üzerine kurulu bir soru oluyor. Bir polis hikayesinin kuru merakından çok daha insani bir merak. Eser insanca bir merak ve duygudaşlık üzerine kurulunca herşey hakikatın kendisi oluyor. Bizi koltuğumuza çivileyen yalnızca eserin 2000 yıllık dayanıklılığı mıydı? Sahne düzeni ve oynayışın üstünlüğü başarının ikinci yarısını tamamlıyordu.

Eseri sahneye koyan Takis Mouzenidis bu büyük başarının baş sorumlusu. Eski Yunan gerçeğini bütünüyle yakalamağa çalışan, böyle yaptıkça da işi büsbütün çarpıtan bilgiç sahne yazarlarının saptığı çıkmazlardan kendini korumasını bilmiş. Bu gerçeğin bir parçasını ama, en özünü, en gereklisini vermekle yetinmiş. Bu düzenin temel dirseklerini iyi belirtiyor. Koro ile kişiler, Parados ile Exodos, konuşmalarla stasima. İşte bu ikili düzeni büyük bir ustalıklarla dengede tutuyor. Olayların yorumlayıcısı diye yanlış bellene gelinen koroyu gösteriye doğrudan katılan, onun içinde erişmiş bir parçası yapabilmiş. Tek biçim kılık, tek biçim sakal-saç, maskeler biçiminden ama kişisiz adsızlık tanımış, ona bir kareograf gibi onlara söz gücü yanında, canlı dans olanağı, hareket gücü de sağlamış. Koro temsili en güçlü anlarını yaşıtıyordu. Nüvit Kodallı'nın sahne müziği eserin yakaran, inleyen soluğuna ayak uyduruyor, Refik Eren ve Hale Eren'in seçkin çizgi ve renkli dekor ve giysileri bu uyumluluğu tamamlıyor.

Ya oynayışta güçlülük neredeydi? Devlet Tiyatroları sanatçıları Takis Mouzenedis'in üstün yönetimi içinde öyle bir beraberlik, öyle bir takım anlayışına varmışlar ki, başarı şu oyuncuda veya bu oyuncuda demeye adamın dili kolay varmıyor. Bütün ağların en acılı insanı Kral Oidipus'u Cüneyt Gökçer soylu, yüceltmış bir yorumla oynuyor.

Kendi gerçeğine gözleri kapalı, gururlu Kralın eserin sonundaki hakikatin bütününe, adım adım, kerte kerte, şüpheden şüpheye varışını, i oluşumunu ne ll biçimde çiziyordu. Khin Tiresias'da Nihat Aybars çok inandırıcıydı. Koro başları Muammer Esi, Adnan Başer, Gürbüz Borada özenli bir oynayış çıkardılar. Kreon'da Coşkun Orhon silik çizgiler getirdi. İokasta da Muazzez Kurdoğlu Sophokles'den çok Strinberg'in kadın kahramanlarına uygun düşecek bir yorumdaydı. Ertuğrul İlginç Haberci'de tavırlarıyla ne kadar iyi oynuyorsa, çelimsiz bir sesle de öylesine temsilin tok, derin sesini zedeliyordu. Ama dedim ya, bunlar üstün bir beraberlik içinde zorlanarak bulunacak kusurlardı. Giysiler, tavırlar, duruşlar, söyleyişler hep uyumlu ll, Türk sahnesine olgunluk ve saygınlık kazandıran bir gteydi. Bedrettin Tuncel'in titiz, özenli, temiz çevirisinin de payı büyüktü bu yetkin temsilde.

Biz Ankaralılar, Kral Oidipus'un büyük Tiyatro'daki temsiline çıkarken günlük küçük işlerimizi unutmuş, 2000 yıl nceki Yunanlılar gibi yücelmiş, yoğunlaşmış duygularla evlerimize dönüyorduk.

(Ulus, 13 Ekim 1959)

HER OYNAYAN OYNATAMAZ

Bir diyeceğim yok oyunculuğuna Müşfik KENTER'in. Şimdilik yok. Olmaz da. Neden dersiniz, kulislerin ıssızlaştığı günlerde yaşadığımızı unutmuyorum da ondan. Bir türeme çağı bu, sahne gerisinin olanca kalabalığını sahneye kustduğu bir çağ. Yalnız bu kalabalığı değil, seyircileri de kuşkuyla gözlüyorum artık : Kapıda biletini kestiren az sonra sahnede buluyor kendisini. Bu gibi çoğalma dönemlerinde değer ölçülerine de bir çeşit sarkaklık gelir elbet. Suç üstüne suç işliye işliye, artık suçsuzları el üstünde tutmaya alıştırdılar bizi, yararlık gösterenleri değil.

Müşfik KENTER'i değerlendirirken de, baktım getirdiklerine değil,düşmediği hatalara kayıyor ilgimiz, her oyuncuda bulunması gereken özellikleri, söz gelimi davranışlarıyla bağdaştırmasını, bir anlayış tutarlılığına varmasını, en gülüncü söylemeyi (Diction) becermesini yeterli sayıyoruz. Oyunculuğun bu gibi verilerden başka birşey olmadığını unutmuş gibiyiz. Unutmasak bile, önüne gelenin küçüklü büyüklü sahnelere fırladığı bir şehirde bu kadarı bile olağanüstü bir başarı gibi geliyor bize. Ortalık durulsun hele, KENTER'in gerçek değerini o zaman daha iyi anlayacağız. Kıyaslamadan kurtulamayız yoksa: Dip bu kadar karardı mı en ölgün aydınlığın bile göz kamaştırmasından kaçınılamaz.

Karaca Tiyatroda "Şarkının Sonu" nu seyrederken, oyunculuğunu bırakıp, sahneye koyuculuğuna ilgilendim KENTER'in. Malezya'nın vahşi ormanlarında, bir avuç İngiliz askerinin serüvenini anlatıyor Willis Hall, sıcağın bunalan, yorulan yedi kişilik mavi devriyenin başına gelenleri. Yazar, Malezya savaşının, Japon baskısının bütün korkunçluğunu bu kulübede yaşatacak bize, ölümün nasıl kol gezdiğini, acemi erlerin ölüm karşısında nasıl korktuklarını, en yürekliğin bile hayata nasıl dört elle sarıldıklarını, savaştan nasıl tiksindiklerini bu kulübede duyuracak. Şimdi, sahneye koyucu Müşfik KENTER'in yazarın bu dileğine nasıl karşı koyduğunu görelim:

Bir kere kulübe yemyeşil, pırıl pırıl, tertemiz bir operet kulübesi. Malezya ormanı dersiniz cicili bicili, renk renk. Sahne de bu ormanın, ölümü, Japonların baskısı bozguna uğrayan İngiliz ordusunu, yani tek kelimeyle kulübeye sığınan yedi kişinin "korku" sunu canlandırmasını gerekirken, KENTER ormanı uysallaştırmak, yumuşatmak için elinden geleni yapmış. Söz gelimi, ormanın gürültülerini canlandırmak için "efekt"ler üzerine ti-

tizlikle durmak, erleri korkutabilecek garip hışırtılar, inilti gibi öten yaban kuşların seslerini duyurmak akla gelebilirdi. Bu gibi birkaç yerinde efektle, ormanın sesizliğine bile bir ürküntücülük vermek zor olmasa gerek. Müşfik KENTER ise, ormanı, dolayısıyla oyunun ana temalarından biri sayabileceğimiz "korku" yu önemsememiş, radyolarda kullanılan yavan bir "eg-zotik orman efekti" plağı ile yetinmiş.

Erler de, tertemiz kulübenin, operet ormanının havasındalar. Sürüne sürüne, çalı çırpılara takıla takıla, yapış yapış sıcaktan bunala bunala buraya kadar geldiklerini gösteren tek bir belirti yok ortada. Hepsi de dinç, cilalı, sabah banyosundan yeni çıkmış gibi. Konuyu bilmeseniz, İngiltere'nin bilmem hangi kontluğundan, büyük parkın ortasına saz kulübe diken centilmenlerin askercilik oynadıklarını sanırsınız. Müşfik KENTER'in hiç olmazsa pencere önüne diktiği gözetleyicilerde bir şeyler deneyeceğini ummuştum. Hayır, Japon'ları barındıran bu vahşi ormana bakan erler bile, uzaktan sıkılacak bir düşman kurşununu korkusunu duymadılar; herhangi bir çıtırdıda kulak kabartmadılar, bir hışırtıyla irkilip yüreğimizi ağzımıza getirmediler. Peki ne yaptılar diyeceksiniz: Konuştular. Hiç sakınmadan, pencerenin tam önüne dikilip, dışarıyı gözetlemeye bile gerek görmeden, birbirlerine dönerek dertleşip durdular. Japonların sesini alıcı-verici de duyunca baygınlıkla geçirecek kadar sinirleri zayıf olan Whitaker bile sonsuz bir huzur içindeydi.

O kadar ki, çavuş Mitchem ikide bir ona cesaret verirken gülünç duruma düşmekten kurtulamıyordu. Yüksekten atan onbaşı Jonstone da, hayli bozuk olmasını gereken onbaşı Macleish da, korkmak, dışarıyla ilgilenmek şöyle dursun, birazdan öfkelenmeleri gerekeceğini bile akıllarına getirmeden kıs kıs gülüyorlardı.

Gerginlik böylece ortadan kalkınca, er Bamforth'u canlandıran Müşfik KENTER'in alayları, şakaları da beklenen etkiyi yapamadı. Gerçekten de Bamforth'un bütün davranışı, kişiliği ancak bir gerginlik, bir korku ortamında değer kazanabilir, bu gerginlik sahnede canlandırılmadımı, Bamforth'un kişiliği de yok olur.

Bunlara benzer daha bir yığın aksaklık var KENTER'in sahneye koyuşunda. Oynamak, oynatmaya yetmiyor besbelli. Bir tiyatro açarken, oyuncuların önce oynatıcıyı seçtiğimiz gün bu çıkmazdan kurtuluruz.

(Dünya, 18 Mart 1960)

"FAZİLET ECZANESİ"

Her toplumun iyi kötü bir takım ortak ölçüleri olur. Bu ölçülere göre yönetilir toplum, okullarda bunlar öğretilir, çocuklara söylevlerde bunlar savunulur. Söz gelişi "Demokrasi" deriz, "çoğunluğun dediği olacaktır" deriz, "çalışan kazanır" deriz, ailenin kutsallığına inanırız, özgürlükten, bağımsızlıktan söz açarız. Ömür boyunca sürükler bir çoğumuzu bu değerler, yüzyıllardır dokunan inanç örgüsüyle başımıza gelenler birbirini tutmasa da, söz gelişi çoğunluk dileğinin gerçekleşmesi hele şöyle dursun sesini bile duyuramasa, çalışan çalıştıkça yoksullaşsa, biz gene bildiğimizi okuruz. Bizi uyarmak, sarsmak yazara düşer.

Gerçekçilik dediğimiz de bu işte; Kalıplaşmış yorumların kofluğunu, yetersizliğini, bir takım olayları gizlemek için ileri sürdüklerini belirtmek yani, başka bir deyimle yeni bir yorum getirmek. Bunu başaramayan ya da yalandan yana olmayı uygun gören de yazı yazar, ama ona yazar diyemeyiz artık; Adı "yazıcı"dır. "Fazilet Eczanesi" de bir yazıcı işi. Haldun TANER, gerçekçi gibi görünüp aslında koflaşmış değerleri savunuyor. Dededen kalma usullerle havanında ilaç hazırlayan, karşılığında para bile almayan bir eczacıyı ele almak sonra da yaptığı bunca iyiliğe karşılık bütün mahallenin bir olup bu eczacıyı iflastan kurtarmak için ona dükkân bulduğuna, sermaye verdiğine, bizi inandırmaya kalkışmak, olsa olsa toplum düzenindeki aksaklıkları saklamaya çalışan bir "resmi" söylevci ağzıdır. İnsanlar arasındaki "dayanışma" ya inandığını söyleyen Haldun TANER, hem dayanışmanın çıkar birliğinden doğduğunu bilmeyecek kadar gerçeği dışında kalıyor, hem de farkında olmadan, eczaneye el koyan sömürücü iş adamını destekliyor. Gerçekten de, mahalle halkı daha ucuza hazır ilaç almak duruken, kendini zara sokup, TANER'in eczacısını desteklemez, bir; sömürücünün verdiği zararı dayanışmayla halkın giderebileceğini söylemek, sömürücünün ettiği kötülüğü hafifletmek, dolayısıyla işlerin bu yolda gitmesinde her hangi bir sakınca (mahzur) olmadığına tiyatro seyircisini inandırmak istemektedir, iki. Bu tutum bilinçli de olur bilinçsiz de: Bilinçliyse, yazar sömürücüden yana de-

mektir; değilse "resmî ağızlar" ın ardında gizlenen gerçeği göremeyecek kadar yazarlıktan uzak kaldığına inanmak gerekir. Yazıcıların özelliği de bu değil mi? Yeni bir yorum dışında gerçek diye bir şeyin olamayacağını ancak yaratmayla gerçeğin meydana geleceğini düşünmediklerinden, alışageldikleri belli bir yorumu gerçek diye benimseyiverirler.

Böylesine sakat bir görüş üzerine kurulu bir oyunda, herhangi bir tutarlılık aranamaz artık. Aynı sakatlık kişilerden anlatımdan tutun da, oyunun yarısına kadar her yerde belirir.

Gerçekten de, oyunda insanlık gibi, merhamet gibi gerçeği gizlemeye yarayan iri sözlere ilaca insanlık sevgisi katmak gibi kötü edebiyat denemelerine, sanki içinde bulunduğumuz düzenin ortaya çıkardığı kaçınılmaz bir öge değil mi de o kalkınca işler yoluna girermiş sanısını uyandıran "ah! o araçlar yok mu?" gibisinden, ilk bakışta cüretli görünüp aslında aldatmacadan başka bir şey olmayan çığlıklara sık sık rastlanıyor.

Haldun TANER, seyirciyi oyuna ilgilendirmek için "iyilik yapan iyilik görür" anlayışının yetmiyeceğini sezinlediğinden her çeşit seyirciyi oyalayacak iki ayrı oyun konusunu da "Fazilet Ec-zanesi" ne sokmuş: Bağımsızlığı seçen iki gencin sevişmesi, eski sevgilisine rastlıyan evli kadının kaçmağa kalkışıp tekrar kocasına dönmesi. Bunlara "ayrı" konu diyorum, çünkü aynı oyun çerçevesi içinde, aynı sahnede geçmeleri dışında aralarında hiçbir ilinti yok.

Üstelik de, Haldun TANER bu olayları incelemeye, yeni bir açıdan ele almaya katlanmamış. Gelenekçi babayla, yenilik peşinde koşan oğul, kocasından kaçmak isteyen kadınla eski sevgilisi, yıllardır, okuya okuya, duya duya kanıksadığımız, klişeleri tekrarlamaktan ileri gidemiyorlar. Besbelli Haldun TANER; oyununun tutulmasını sağlamak için, seyirciye alıştıklarının dışında herhangi bir şey vermekten kaçınmış, belli kalıplar içinde bile olsa, oyuna bir görüş katmayı, yeni bir durum yaratmayı göze alamamış. O kadar ki, sahneye çıkardığı kişiler arasında, işi ticarete döken yazarların bile küçümsedikleri o mahut "savaş hatıralarını anlatan emekli general" ile seyirciyi duygulandırmak için konulduğu hemen belli olan "mahallenin kaçı" bile var.

Gerçi bu kadar bol olayla da oyun yazılabilir belli bir çevrenin kesiti verilebilir. Fakat, böyle bir anlayış benimsenin-

ce, olayları gelişimlerinin belli bir anında yakalamak, bir iki özlü çizgiyle yetinmek, sonunun bağlantısını seyirciye bırakmak gerekir. Haldun TANER'in düştüğü çelişmelerden biri de bu: Hem bir kesit elde etmek istiyor, hem de, seyircinin bir iki çizgiden anlam çıkaramayacağına inandığı için, her olayı başlatıp sonuna kadar geliştirmek istiyor. Bir yazar, seyirciyi kollamağa başladı mı, artık yazarlıktan caymış, seyircinin elinde oyuncak olmuş demektir. Tiyatromuzu yönetenlerin, yerli filmlere para yatıranlar gibi, ancak kendi görüşlerine uygun oyunlara imkan verdiklerini biliyorum. Ama bunu bilmek durumu değiştirmiyor. Bu baskıya katlananların yaptıkları işe saygı beslemediklerini daha da açığa vuruyor, o kadar.

(Dünya, 8 Nisan 1960)

(1923-1930)

DİZİN I (ELEŞTİRMEN)

- | | |
|---------------------------|-------------------------------|
| Ahmed FAİK | -Sahne Faaliyetleri |
| Ata Nurullah (ATAÇ) | -Tiyatro Hakkında-1 |
| Elif NACİ | -Deyyus |
| Ertuğrul MUHSİN | -Bize Nasıl Tiyatro Lazım? |
| Ertuğrul MUHSİN | -Tenkid Niçin mi? |
| Ertuğrul MUHSİN | -Deyyus |
| Ertuğrul MUHSİN | -Tiyatro Eserleri |
| Hakkı SÜHA (Gezginci) | -İhtilâl |
| Hikmet ŞEVKİ | -Temâşâda Münekkidin Vazifesi |
| İbrahim NECMİ (Dilmen) | -Yarasalar |
| İbrahim NECMİ (Dilmen) | -Harman Sonu |
| İmzasız - Akşam | -Adaptasyon Hastalığı |
| İmzasız-Sinema Postası | -Sivrisinekler |
| Kâmurân ŞERİF (Saru) | -Hamlet |
| Nahit SİRRİ (Örik) | -Kör |
| Nazım HİKMET | -İhtilâl |
| Perdecî (Ertuğrul MUHSİN) | -İhtisas İşî |
| Refik AHMED (Sevengil) | -Ramazanda Tiyatro Hayatı |
| Refik AHMED (Sevengil) | - Sağanak |
| Refik AHMED (Sevengil) | -Onikinci Gece |
| Yesâri-zâde M. ESAD | |
| (Mahmud Yesari) | -Baskın |
| Yesâri-zâde M. ESAD | |
| (Mahmud Yesari) | -Canavar |

(1923-1930)

DİZİN II (OYUN / KONU)

Adaptasyon Hastalığı
Baskın (En Bombe)

Bize Nasıl Tiyatro Lazım?
Canavar

Deyyus
Deyyus
Hamlet
Harman
İhtilâl
İhtilâl
İhtilâl içi

Kör
Onikinci Gece
Ramazanda Tiyatro Hayatı
Sağanak
Sahne Faaliyetleri
Sivrisinekler
Temâşâda Münekkidin Vazifesi
Tenkid Niçin mi?
Tiyatro Eserleri
Tiyatro Hakkında -1
Yarasalar

-İmzasız-Akşam
-Yesâri-zâde M. ESAD
(Mahmud Yesari)
-Ertuğrul MUHSİN
-Yesâri-zâde M. ESAD
(Mahmud Yesari)
-Elif NACİ
-Ertuğrul MUHSİN
-Kâmurân ŞERİF(Saru)
-Sonu
-Hakkı SÜHA Gezginci)
-Nazım HİKMET
-Perdeci
(Ertuğrul MUHSİN)
-Nahit SIRRI (Örik)
-Refik AHMED (Sevengil)
-Refik AHMED (Sevengil)
-Refik AHMED (Sevengil)
-Ahmed FAİK
-İmzasız-Sinema Postası
-Hikmet ŞEVKİ
-Ertuğrul MUHSİN
-Ertuğrul MUHSİN
-Nurullah ATA (Ataç)
-İbrahim NECMİ
(Dilmen)

(1930-1940)

DİZİN I (ELEŞTİRMEN)

ALİ Sami

ATAÇ, Nurullah-Ertuğrul Muhsin

Ekrem REŞİT (Rey)

ES, Hikmet Feridun

ESEN, Mekki Said

H.A

İSMET Hulusi

KUDRET, Cevdet

NADİ, Doğan

NADİ, Yunus

NUREDDİN, Vâlâ

SADAK, Necmettin

SAFA, Peyami

Selâmi İZZET

SEVENGİL, Refik Ahmet

TUNCEL, Bedreddin

-Mum Söndü

-Sanat ve Ekmek

-Tiyatro

-Tenkid ve Münekkidi

-Nasrettin Hoca

-Tiyatro Güzel Sanatların En
Masraflı Olanıdır

-Çocuk Tiyatrosu

Münasebetiyle

-Samson

-Ankara'da İbnürrefik

Ahmed Nuri Gecesi

-Ankaralılar Güzel Bir Tiyat-
ro Haftası Yaşadılar

-Topaz

-Bir Adam Yaratmak

-Bir Ölü Evi

-Othello

-Peer Gynt

-Ayaktakımı Arasında

-Unutulan Adam

-Tohum

-Tiyatro Mektebi ile
Beraber

-Sahne ve Yahat

-Hamlet

-Unutulan Adam

-Macbeth

-Yanlışlıklar Komedyası

-Hayat Bir Rüya'dır

-Kral Lear

-Bizde Müellif Niçin Az?

-Tiyatro Münekkidi

(1930-1940)

DİZİN II (OYUN / KONU)

Ankara'da İbnürrefik Ahmed
Nuri Gecesi
Ankaralılar Güzel Bir tiyatro
Haftası Yaşadılar
Ayaktakımı Arasında
Bir Adam Yaratmak
Bir Ölü Evi

-Mekki Said ESEN
-M. Said ESEN
-Vala NUREDDİN
-İsmet HULUSİ
-Cevdet KUDRET

(1940-1960)

DİZİN I (ELEŞTİRMEN)

Adil FİKRET
And, METİN
And, METİN

And, METİN
And, METİN
And, METİN
And, METİN
And, METİN
Arpad, BURHAN
Arpad, BURHAN
Arpad, BURHAN

Ay, LÜTFİ
Ay, LÜTFİ
Ay, LÜTFİ
Ay, LÜTFİ
Ay, LÜTFİ

Benk, ADNAN
Benk, ADNAN
Benk, ADNAN
Benk, ADNAN
Egeli, M.HAYRİ
Fenik, M.FAİK

Gerçek, S. NÜZHET
Gerçek, S. NÜZHET
Gerçek, S. NÜZHET
Güvemli, ZAHİR
Sedes, S. İZZET
Taşer, SUAD
Taşer, SUAD
Taşer, SUAD
Taşer, SUAD
Taşer, SUAD
Toker, METİN

Jules Cesar
Hafta Başı
Küçük Dünyamızı
Ziyaret
Rehin Sandığı
Kral Oidipus
Duvarların Ötesi
Sırça Kümes
Muhsin Ertuğrul
Kahvehane
Danton'un Ölümü
Sezuan'ın İyi İnsanı
Büyük Şehir
Faust
Paydos
Hanımlar Terzihanesi
Ölçüsüz Tenkidler
Şarkının Sonu
Oğuzata
Cibali Karakolu
Hamlet
Figaro'nun Düğünü
Antigone
Yalancı
Yaprak Dökümü
Kış Masalı
Soygun
Hürriyet Apartmanı
Güneşte On Kişi
Finten
Yağmurcu
Tersyüz
Tanrılar ve İnsanlar
Koca Bebek

Ulunay, R.CEVAT
Yalman, TUNÇ
Yalman, TUNÇ

Hürriyet Apartmanı
Hedda Gabler
Yeni bir "Hamlet"

(1940-1960)

DİZİN II (Oyun/Konu)

Antigone	M.Faik FENİK
Büyük Şehir	Lütfi AY
Cibali Karakolu	Adnan BENK
Danton'un Ölümü	Burhan ARPAD
Duvarların Ötesi	Metin AND
Faust	Lütfi AY
Fazilet Eczanesi	Metin AND
Figaro'nun Düğünü	M.Hayri EGELİ
Finten	Suat TAŞER
Güneşte On Kişi	Suat TAŞER
Hafta Başı.	Metin AND
Hamlet	Adnan BENK
Hamlet	Tunç YALMAN
Hanımlar Terzihanesi	Lütfi AY
Hedda Gabler	Tunç YALMAN
Hürriyet Apartmanı	R.Cevat ULUNAY
Hürriyet Apartmanı	S.İzzet SEDES
Jules Cesar	Fikret ADİL
Kahvehane	Burhan ARPAD
Kış Masalı	S.Nüzhet GERÇEK
Koca Bebek	Metin TOKER
Kral Oidipus	Metin AND
Küçük Dünyamızı Ziyaret	Metin AND
Muhsin Ertuğrul	Metin AND
Oğuzata	Adnan BENK
Ölçüsüz Tenkidler	Lütfi AY
Paydos	Lütfi AY
Rehin Sandığı	Metin AND
Sezuan'ın İyi İnsanı	Burhan ARPAD
Sırça Kümes	Metin AND
Soygun	Zahir GÜVEMLİ
Şarkının Sonu	Adnan BENK

Tanrılar ve İnsanlar
Tersyüz
Yağmurcu
Yalancı
Yaprak Dökümü

Suat TAŞER
Suat TAŞER
Suat TAŞER
S.Nüzhet GERÇEK
S.Nüzhet GERÇEK

1923-1990 yıllarını kapsayan Türk tiyatro eleştirilerini bir seçkide toplamak, herşeyden önce Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu eleştirel bir süzgeçten geçirmek olur.

Dönemlerinin tanıkları olarak nitelendirebileceğimiz eleştirmenler açısından tiyatroya bakmak, belki de onu çeşitli yönleriyle, değişik boyutlarıyla yeniden izlemeye, yeniden görmeye götürecektir bizi.

İstanbul ve İzmir kentlerinde oluşturulan otuz kişilik bir ekip tarafından son derece titiz ve sistematik bir çalışmayla hazırlanmış olan bu seçki iki bölümden oluşuyor: Birinci kitap 1923-1960, ikinci kitapsa 1960-1990 yılları arasında yayımlanmış tiyatro eleştirilerini kapsıyor.

Aynı zamanda Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisi'nin çizgisini kendiliğinden ortaya çıkaracak olan seçkinin araştırmacılara rehberlik yapacak daha geniş kapsamlı bilimsel kitaplara yol açacağını umuyoruz.

ISBN 975-17-1394-3



9 789751 713940

ISBN 975-17-1395-1



9 789751 713957

100.000 TL.