

TÜRK TİYATROSU ÖZEL SAYISI





TÜRK TİYATROSU ÖZEL SAYISI



sinema-tiyatro

Kapak resmi : Eski Türk tiyatrolarından armalar

aylık
dergi
yıllık bir
sayı yedi
1 Ekim 1959

sahibi:
Şahin TEKGÜNDÜZ

yazı işleri
müdürü:
Ülker AKÇAKOCA

haberleşme
adresi:
p. k. 615
Ankara
idare yeri:
Kavaklıdere
Bestekâr sokak
Akat apartmanı
alt kat
abone:
6 aylık 9
1 yıllık 18 lira
yazılar
geri verilmez
kışeler:
Doğan
kışe atölyesi
Rüzgârlı
matbaa'da
basılmıştır.

Sinema - Tiyatro Dergisinin
Bir perdelik oyun
yarışması sonuçlandı.

Çanakkale'den Güngör Dilmən'in yolladığı
"Midasın Kulakları"
birinci oldu.

Üçüncülüğe iki oyun seçildi.
I — Ankaradan Erol Aksoy'un
"Sıcak Su" oyunu

II — İstanbul'dan Meral Çelen'in
"Bir Küçük Kadın"
oyunu.

Midasın Kulakları,
Eleştirmeleri
ve

Jüri raporu
Sekizinci Sayıda yayınlanacaktır.

Film hikâyesi yarışması
Jüri üyelerinin
birarada bulunmaması yüzünden
sonuçlanamadı.

Jüri raporu ile birlikte
sonuç
Sekizinci Sayıda
Yayınlanacaktır.

s. t. d.

türk tiyatrosunun varlığı

Turgut ERİM

Türk Tiyatrosunun varlığı sorunu aydınlarımız tarafından çok tartışıldı. Varlık Dergisi'nin Türk Tiyatro adamları için açtığı bir ankette -bu arada McGowan'a da sorular sorulmuştu- eleştirici, aktör, aktoris ve yazarlarımıza bir çok sorular soruldu. Sonunda bir Türk Tiyatrosu'nun varlığı bazı eksiklerle kabul edilmiş gibi oldu. Ancak, verilen cevaplarla sorular belli bir sistem dahilinde olmadığından sorun'un etraflıca açıklandığını sanmıyorum.

Tiyatro'nun nicelikleri sorusu bir yana bırakılırsa -hiç değilse Ankara'da Büyüklük Tiyatrosu'nun gerekli bütün nicelikleri taşıyan bir tiyatro olduğu kabul edilecektir- Türk Tiyatrosu'nda gerekli niteliklerin bulunup bulunmadığı düşünülmelidir; bu niteliklerin neler olduğunu anlamak için şöyle bir uslaamlama yapmak yeter: Tiyatro kolektif bir sanattır. Bu sanat üç ayrı gerçek kişiler topluluğunu aynı zamanda karşılaştırır: icracılar, yazar(lar), seyirci veya dinleyiciler. Seyirciler bağımsız bireyler olmakla beraber topluluk psikolojisinin kanunlara göre davranan ve bir prototip olmayan topluluğu meydana getirir. Bu topluluk psikolojik davranışıyla icracıyı hatta yazarı bağhyabilir. Aynı şekilde seyirci ile karşılıklı alış verişte bulunan yazar ve icracılar da bu topluluğu belli bir dramatik (teatral) bir tecrübeye sokar. Bu karşılıklı alış veriş, bir anlayış ve anlatış meydana getirir. Bu anlayış ve anlatışa yardım eden -yardım etmesi gereken- bir aracı bulunmalıdır: eleştirici.

Kısaca bir tiyatro'nun varlığından söz edilirken şu öğelerin nitelikleri mutlaka aranmalıdır :

- a — seyirci
- b — icracı
- c — yazar
- d — eleştirici

Ancak bütün bu kişilerin varlığı yetmez. Bunları birbirine bağlayan bir anlayış ve anlatış özelliğinin bulunup bulunmadığı araştırılmalıdır.

a — Seyirci

Türkiyede bir tiyatro seyircisinin var olduğunu sanıyorum. Resmî ve gayiresmî

tiyatro topluluklarının turneleri yurdumuzda her çeşit tiyatro tecrübesi -hiç değilse sabırla- seyreden bir seyirci kütlesi olduğunu ortaya koymuştur. Ancak bu seyirci asgari tiyatro bilgisine ısı olmayan (sahip bulunmayan) bir kütledir.

b — İcracı : İcra deyince bir çok kimseler Ankara ile İstanbul'u ayırırlar. Ankara genel olarak akademik bilginin ısı olan aydın icracıların yurdudur. İstanbul ise cahil, tembel hiç değilse katılmış icracılarla doludur. Bu düşün'deki kısmi gerçek kabul edilse bile Devlet Tiyatrosu'ndaki kötü oyunları açıklamaz. Ayrıca Öfke'de olduğu gibi- kırılan, on onbeş gün içinde genel bir analiz bile uygulanmadan sahneye konan eserlerin hangi hakla ve neye dayanarak bu şekilde icra edildikleri sorusuna da cevap alınmaz. İcramızın bundan daha önemli bir sorunu da akademik bilgiyle yetinen bu oyuncuların neden bir oyun stiline -üslup diyemeyeceğim- sahip olmadıklarıdır. Yıllarca bir amir mevkiinde bulunan bu işi yapabilecek tek aydın -Muhsin Ertuğrul- böyle bir sistem kuramamış veya kurmamıştır. Konservatuar böyle bir zorun duymamakta örneğin Hamlet'i başka, Bizim Şehir'i bambaşka bir şekilde sunmaktadır. Bir türk Oyun Stili kurulmasa bile, şimdiye kadar herhangi bir oyun stili kabul edilip uygulanabilirdi. Yurdumuzda bu sistem zorunu duyulmadıkça kişiliğimizi taşıyan bir anlatım sistemi de kurulamaz. Bu sebeple kolektif bir sanat olan tiyatromuzda aktör vardır diyemeyiz.

c — Yazar.

Türkiyede son zamanlarda gittikçe artan tiyatro sevgisine karşılık verecek tek kimse -yazar- yoktur. Tiyatro Enstitüsü Profesörlerinden Grant Redford'un yaz boyunca evinde tertiplediği genel eleştirme toplantıları Orhan Asena gibi profesyonel yazarlar da dahil olmak üzere amatör ve profesyonellerin pek çok eksikleri olduğunu, özellikle teknik bilgi yönünden çok zayıf olduklarını ortaya koymuştur. Toplantılara -nedense- katılmayan diğer profesyonellerin eserlerinin de sıkı bir analize dayanacak kuvvette olduğunu sanmıyorum. Ta-

(sonu yirmialtıda)

ayın kişisi :

muhsin ertuğrul

"1892 yılı 15 Şubat'ında İstanbul'da doğdu Hariciye Veznedarı Hüsnü Bey'in oğludur. Teftiyüz Mektebi'nde, Darüledep'te, Soğukçeşme Rüştiyesinde, Mercan İdadisinde okumuştur. Mercan İdadisi'nde okurken karar verip sahneye çıktı. Burhanettin Bey -Tepsi- trupunda "Şarlok Holmes" oyununda "Bob" rolünü almıştı. O günden bu yana tiyatrodadır.

Muhsin Ertuğrul, 1911 yılında, Paris'te Kartiyer Latenin kuytu bir sokağında eski bir otelin tavan arasında, günde bir şişe süt ve bir franc-la ile yaşıyor, tiyatro öğreniyordu. Daha sonra İstanbul'a geldi ve Antoine'la birlikte Darülbeyazı'nın kurulmasında çalıştı. Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'daydı. Burada "Lessing" ve "Deutsches Künstler Theater" tiyatrolarında çalıştı. Almanya'dan Viyana'ya geçti ve kısa bir süre kaldı.

1924 - 1925 yılları arasında Türkiye'de çok verimli bir tiyatro mevsimi geçirdikten sonra Rusya'ya gitti. Orada Stanislavsky ve Meirhold'la tanıştı. Rusya'da film de çevirdi. Tepebaşı'nda açılan şehir tiyatrolarında 1949 yılına kadar aktörlük rejisörlük, müdürlük yaptı.

1949 yılında Muhsin Ertuğrul, Ankara'da Devlet Tiyatroları'nın başına getirildi. Ankara'da bir tiyatro çevresi ve sevgisinin yaratılmasında çok büyük ve unutulmaz emeği vardır. Bir ara Devlet Tiyatroları'nın başından uzaklaştırıldı, İstanbul'da Küçük Sahne'yi kurdu. Son olarak getirildiği Devlet Tiyatroları Umum Müdürlüğünden geçen yıl birdenbire ve sebepsiz uzaklaştırıldı. Tiyatro tecrübeleri ve verimliliğinin en yüce noktasına ulaştığı bir sırada bir koca yıl tiyatrodan uzak durmak zorunda kaldı. Bu yıl İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Uzman Rejisörlüğünü yapıyor ayrıca Karaca Tiyatro'da da yeni bir tiyatro meydana getirdi."

Su satırları okuduğunuz sırada, Türkeli'nin koca kentlerinde tiyatrolar yeni mevsimin perdelerini açıyorlar. Açılan her perdenin ardında Türk tiyatrosunun Koca Ustası Muhsin Ertuğrul'dan bir seyler, birlikte oynadığı yaşlı oyuncular, yetiştirip sahneye çıkardığı gençler, yönettiği oyunlarda rol almış olanlar, gününde tiyatro sevgisi adına bir iki lâf ettikleri, en azından elli yıllık tiyatro adamlığı ile kendisine özendirdikleri var.

Geçen yıl Türk oyun yazarlığı yüzüncü, Muhsin Ertuğrul da Türk tiyatrosunda elliinci yılını



Muhsin ERTUĞRUL

tamamladı. Türk tiyatrosunda elli yıl, çile, ümit kırıklığı, insan gücünün üstünde çaba, horlanmaya karşı direnme ve bitip tükenmeyen uğraşı demektir. Ertuğrul Muhsin'in, altmış yedi yıllık Muhsin Ertuğrul oluncaya kadar Türk tiyatrosunun dışında geçirdiği zaman ancak çocukluk yıllarını doldurur. Bu yüzden Onun hayatını izlemek başlı başına Türk tiyatrosunu izlemeğe gelir. Burhanettin Tepsi Tiyatrosu'nda sahneye çıktığından bu yana Muhsin Ertuğrul, tiyatroların önemsenmesi, tiyatro sevgisi, oyuncunun toplum içinde değerli kişi düşlemine ulaşması, tiyatro adamının yaşayacak kadar para kazanması, tiyatrodaki düzen, tiyatro seyretme geleneği, devletin tiyatro meseleleri ile ilgilenmesi, tiyatroların Türkeli'nin her köşesine ulaşması, iyi tiyatro çevirisi, yerli yazar yetişmesi, üniversiteye tiyatroların girmesi gibi Türk tiyatrosunun geleceğini geliştiren ana problemleri ile uğraşıyor.

Doğulu özdenliği ve batılı sabrı ile hayatını adadığı bu konu içinde sınırlanan Muhsin Ertuğrul ayrıca bu memlekette böylesi çalışmanın özenilecek bir örneğini de vermiştir. Övgüleri, yergileri kadar önemsemis, her düşüncesini, her davranışını tiyatro ile başlamış tiyatrodaki sonuçlanmıştır. Muhsin Ertuğrul için tiyatroya değinmeyen konunun önemi yoktur. Söz tiyatroya geldiğinde canlanır, yekinir ve bütün özdenliği ile konuşur. Böyle olduğu için nice horlanmalara, değerbilmezliklere aldırmadan elli yıl usanmayıp, yılmayıp bugüne getirmiştir Türk Tiyatrosunu. Bugün, İstanbul'da yedi tiyatroyu elli yıl önce ilk sahneye çıktığı günün heyecanı ile yönetiyor. Koca Usta elli yıl genç.

eski türk geleneğine göre tiyatro oyunları nasıldı?

Nureddin SEVİN

**Bir şey tesbit etmek
kaabil mi?**

Ta Onbirinci Asırda Anadolu'ya ayak bastığımız günden beri var olduğunu Bizans tarihlerinden öğrendiğimiz, yüzlerce resimlerini Onaltıncı Asır surnamelerinde gördüğümüz, bugün resimlerinden ve surnamecilerin şatafatlı sözlerinden başka bir izi kalmayan millî tiyatro eserlerimizin nasıl bir tekniğe göre ve nasıl temsil edildiği merak edilecek bir mevzudur. Prensese Anna Comnena, Petro Coeck Alostano, Şehnameci Lokman, Evliya Çelebi, Michel Baudier, Surnameci Vehbi, Şair Haşmet ve Theophile Gautier, hattâ Eskerliç gibi bu oyunları gören yazarların, Nakkaş Osman ve Levnî gibi ressamların eserlerinden görüp çıkardığımız hakikatler bir araya getirilince, onların nasıl bir teknikle düzenlenip nasıl oynandığı hakkında bazı şeyler tesbit etmek kaabil oluyor. Vaktiyle Bizans prensesi, babası İmparator Alexius'un (1081 - 1118) tarihini yazarken Türk aktörlerine temas etmemiş olsaydı, hattâ bu eser İngilizceye tercüme edilmeseydi, bugün Selçuk devrindeki tiyatromuz hakkında hiçbir fikrimiz olmayacaktı.

Nelerden Faydalanırlar, neler seçerlerdi? Şimdi biz Onaltıncı, Onyedinci, Onsekizinci Asırdaki şenliklerin resimlerini görüp bunları Surname metinleriyle karşılaştırmca, kimlerin oyun oynadığını, nasıl mevzular seçtiklerini öğreniyoruz. 1 — Askerî Oyunlar, 2 — Esnaf Oyunları, 3 — İbretli Hikâyeler, 4 — Dinî Oyunlar; ve şüphesiz bunların trajik ve komik olanları. Bu oyunlar'ın manzum kısımları ezberlenir, sözleri tulu'at şeklinde aktörün içinden doğduğu gibi çıkardı. Bunlar için tarihten, harblerin içinde yaşayanlardan, hikâyelerden, fıkralardan, ata sözlerinden, tekerlemelerden faydalanırlardı. Müziksiz danssız hiçbir oyun olmazdı. Silâhlı silâhsız dövüş, güreş ve cambazlık da eski oyun geleneğinin lüzumlu parçalarıydı.

Şimdi bunları düşünüp Anna Comnena'nın bahsettiği Anadolu devrinin ilk oyununun nasıl olabileceğini gözden geçirelim: Bizans İmparatoru Alexius Comnenus (1081 - 1118) gut hastalığından muztardı. Uzun müddet Türklerle dövüşmeye kalkıştıktan sonra ayağındaki ağırları ileri sürerek harbtan vazgeçtiğini duyan Türk oyuncular bu aktualiteden bir oyun çıkarmışlar. Prensese bunu şöyle anlatıyor: "Şimdi Kılıçaslanın (1904 - 1106) Maiyeti bu ızdırabı gerçek bir hastalık saymayıp yalancılıktan hastalanma fârzetmişler. Tereddüdün ve zaafın gut perdesi arkasına gizlendiğini sanmışlar. Sarhoşken veya içkili şöenlerde bunu eğlence konusu haline getirmişler. Barbarlar (yani Türkler) yaradılıştan hatip oldukları için İmparatorun ayağındaki ıztıraplar mevzuunda moralite muhavereleri düzmüşler. Zira Türkler İmparatorun etrafındaki hekimleri ve kendisiyle meşgul olan kimseleri şahıslandırıp İmparatoru da ortalarında bir yatağa yatırarak bundan bir tiyatro oyunu vücuda getiriyorlarmış. Bu çocukça eğlenceler barbarları çok güldürüyormuş. Bu hareketler İmparatorun dikkatinden kaçmadı, hiddetini arttırdı ve onlarla tekrar dövüşmeye kıışkırttı."

Kuvvetle muhtemeldir ki bu sekizyüzaltmış sene evvelki aktualite komedimiz Osmanlı Surnamelerinde gördüğümüz yüzlerce benzerleri gibi, manzum prelüdlere ve epiloglara olan, bol müzikli, şarkılı, danslı; muhavereleri nükte, cinas, telmih, tevriye ve tekerlemelerle bezenmiş derinliğine üç boyutlu bir meydan oyunuydu. Selçuk Türklerinin, oyunlarını Roma Tiyatrolarında oynadıklarını kabul ettirecek bir çok kuvvetli delil ve sebepler var. Antalyadaki İkinci asır tiyatrosu Aspendos'un Selçuk tuğlariyle tamir gören üst revakı, Güney kısmının dışındaki büyük ojal Selçuk kemeri, hâlâ tiyatronun fasadını kaphıyan Horasan siva, Osmanlı devrinde de İstanbul fethedilir edilmez aynı Türklerin torunları Bizansın eğlence yeri olan Hipodromdan derhal istifade etmişler, şenliklerini orda tertiplemişlerdir. Selçuk Padişahları da bu Alexius oyununu eski Roma tiyatrolarında oynamışlardır. Yoksa o koskoca taş yığını başka maksatla tamiredilmezdi. Surnamelerdeki oyun tarzlarına bakarak mevzuunu bildiğimiz bu ilk Anadolu Tiyatrosunun nasıl oynandığını araştıralım.

Geleneğe göre düşünülürse: Kılıçaslan Mehterhanei Hakani'nin gökleri inleyen ahenği arasında kadınlı erkekli maiyetiyle girer. Zira bu vak'adan iki asır sonra On-dördüncü Asrın başlarında Türkiye'ye gelen İbni Batuta Sultan Orhan zamanında Türk Beylerinin eğlencelere daima kadınlariyle beraber gittiğini ve zevcelerine kul köle olur derecede itibar ettiklerini, diğer İslâm milletleri hilâfına, Türk kadınlarının erkek-

yakın çağ türk tiyatrosu üzerine belgeler

Metin AND

İstanbul'da Tiyatrolar

İstanbul üzerine bir kitap yazmış olan Edmonde De Amicis İstanbul'daki tiyatrolar üzerine şu bilgiyi veriyor:

İstanbul'da geceyi bir seyirlik oyun yerinde geçirmek bıkıcı olmasa, her türlü-
aünden bir sürü küçük küçük kötü tiyatrolar vardır, çoğu aynı zamanda bahçe ve içkili yerlerdir; bunların herbirinde İtalyan güldürüleri gösterilir, daha doğrusu bunları oynayanlar öyle bir İtalyan oyuncu gürhudur ki insanın canı sahneyi sebze pazarına dönmüş görmeyi daha çok ister. Bununla beraber Türkler fazla makyajlı, açıkça giysili, meyhane müziği şeklinde şarkılar söyleyen Fransız kadınlarının bulunduğu tiyatrolara daha çok düşkünlüdürler. Bu tiyatrolarından birinin adı Elhamra'ydı, Beyoğlu'ndaki büyük yol üzerinde, uzunca bir yerde, kırmızı feslilerle sahneden kapiya kadar tıklım tıklım dolu olurdu... (Edmonde de Amicis, Constantinople çeviri Mme. J. Colomb, Paris (1883). ss 152 - 153)

Soullier Cambazhanesi

Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kurulmasında önyak olmuş ve bu bakımdan Türk Tiyatrosu tarihinde önemli bir yeri olan Soullier (veya Soulié) üzerine bol kaynak bulunmaktadır. Fransız elçisi Thouvenel'in anılarında da Soullier'in adı geçiyor. Padişah Abdülmecit Dolmabahçe sırtlarında oğullarının sünneti için bir şenlik düzenlemişti. Eski Türk şenlikleri gibi çadırlar kurulmuş olduğu için Thouvenel bu şenliğe "çadırli şenlik" diyor:

"Sultan beni gecenin onbirine kadar, albay rütbesine yükselmiş bir çerkes cambazı görmem için şenlik yerinde tuttu; daha önce öğlenin ikisinde Soulié'nin at gösterilerini seyredirken başıma güneş çarpmıştı. Soulié Padişah'tan dördüncü sınıf Mecidiye nişanı almıştı. (Fransız elçiliği birinci çevirmeni M. Amédée Outrey birkaç hafta süren bu çadırli şenlikte birkaç gün önce M. Thouvenel'in yerine bulunmuştu) Buradan Soulié'nin bütün gösterilerini seyrettik. Sultanın çok büyük ilgisine rağmen ben pek parlak bulmadım... Sultan Abdülmecit'in Soulié'nin kızına geçici bir tutkunluğu vardı, ve onu saraya getirmişti..." (L. Thouvenel, *Trois années de la question d'Orient*. 1856 - 1859. *Les Papiers inédits de M. Thouvenel*. Paris, 1879, s. 278)

Louis Soullier üzerine çok ilginç bir belgenin künyesini ele geçirmiş olmakla beraber, Avrupa'nın belli başlı kitaplıklarında aradığım halde izini bulmak kaabil olmamıştır. Şimdi de özel sirk arşivlerinde araştırmak gerekecektir. 16 sayfa olan ve içinde 7 resim bulunan bu kitapçıkta, Soullier üzerine geniş bilgi bulunmaktadır. Kitabın tam künyesi şöyle :

B. De Keroy. *Cirque Impérial de Louis Soullier, Ecuyer de S. M. l'Empereur de Turquie, Abd - ul Medjid - Khan et décoré de l'Ordre Impérial du Nicham - Ift-hair*. Lyon (1853).

Giulietti Canbazhanesi

Sirklerden açılmışken; Türkiyeye başka sirklerin de girmiş olduğunu belirtelim. Bunlardan biri de G. Giulietti'nin yönettiği

lerden sakınmadığını ve daima onlarla beraber olduklarını yazıyor. Kılıcaslan da kadınlı erkekli mayetiyle beraber Roma İmparatorlarına mahsus locaya geçer. Selçuk Türkleri bu kat kat Gazi Hakanı sürekli alkışlarla selâmladıktan o da onlara sevgiyle mukabele ettikten sonra, Osmanlı Devrinde Sur Emmini diye anılan Şenlikçi Başı dua ve sena ile başlayıp oyunun hulâsasını arzeder. Temsile müsaade alındıktan sonra cenk, nefir, nispur musikar, erganun ve rud gibi aletlerle çalınan peşrev (ouverture) le içeri giren oyuncular Hakanlarına tazim resmini ifa ettikten sonra çalparalarını şingirdata şingirdata meydanı devreder, peşrev tutarlar; bunu müteakip Karagözün "Perde kurdum, şem'a yaktım, gösterem zıllı hayal" matlâlı perde gazelinde olduğu gibi manzum bir resitatifle oyuna başlarlar. Oyunun dış sahneleri oyun meydanında açıkta oynandıktan sonra, iç sahneler için dört tekerlekli bir sahanlık (platform) üzerinde yalnız dört duvarın köşeleri ve kemerleri yıldızlı ve boyalı ince kadronlarla belirtilmiş, zemini halı döşeli bir müteharrik sahne, feraslar (bugünkü tabiriyle dekorcular) tarafından getirilir. Bu günkü karnaval şenliklerinde float denilen, Onaltıncı Asır Türkiye'sinde sadece *araba* diye anılan bu müteharrik sahnelere *Aristophanus* zamanında *eccyclema* denirdi. Selçukluların da *araba* demeleri kaabilirdi. Bunun üzerine İmparatorun yatağı, içinde kendisi ve etrafında hekimleri hasta bakıcıları ve maibeyincileri de vardır. Eğer bu tekerlekli sahne çok büyükse Kanunî devrindeki kale oyunları ile Üçüncü Murat zamanındaki Hamam oyununda olduğu gibi dört ata ve öküzle çekilir. Hayvanlar bazan örtü altında gizli olur kendi kendine hareket ediyor gibi görünür; bazan meydanda da olur. Her gelen şahıs veya heyet için

sirketi, Türkiye'de adı "Cirque de Péra" idi. 21 Aralık 1894 Cuma günkü göstermelikte sunlar vardı:

1. Marş: Orkestra
 2. Trapez: Mlle. Pauline
 3. Atla tehlikeli gösteriler: Le Petit Waldemar
 4. Çalgıcı: Mlle. Cléontine Franks
 5. Atla dans: Mlle. Fourreaux
 6. Çifte tel: Arrigoni kardeşler
 7. Eğersiz atla gösteri: M. Magni
 8. Müzikli gösteri ve Matematikçi köpek: M. Raphael
 9. İngiliz Binici: M. Bedini
 - on dakika ara
 10. Uvertür: Orkestra
 11. Uçan trapezler: Arrigoni kardeşler
 12. Trubadur adındaki atla üstün gösteriler: Comtesse de Horn
 13. Coussinet'nin gösterisi: MM. Smith ve Angelo
 14. Dört nala atla gösteri: Mlle Fillis
 15. Uçuş gösterileri: M. Bedini
- Pazar ve Bayram günleri saat 2 de Matine

Çarşamba Diplomatlar Gecesi
Her gece saat 8.45 de temsil
Pazartesi Arrigoni kardeşlerin doğum günü onuruna büyük festival.
Salı Noel'de saat 2 de Matine Sirk ısıtılmıştır.
Açılış günlerinde MM. Smith ve Marius, Recksler.

A n t o i n e

1914'de İstanbul konservatuarı kurup düzenlemesi için çağrılan André Antoine'ın burada yaptıklarını yerli kaynaklardan öğreniyoruz. Ancak Antoine Türkiye'den ayrıldıktan sonra Türklerin tiyatro yeteneği için ne düşünmüştü, kendi yaptığı işleri ne yolda değerlendirmişti? İşin burası üzerinde pek durulmamıştır. Elde olanlar pek cılızdır. Örneğin Antoine güncelerinde Türkiye'ye gelişini şu kadarcıkla belirtiyor:

10 Mart 1897 Şimdi Bükreş'teyiz... Buradan İstanbul'a gideceğiz, orasını ilk geli-

şimden daha iyi şartlar altında göreceğim için sevinçliyim.

18 Mart 1897 İstanbul'da, Odéon (!?) tiyatrosunda bir hafta. Her zamanki hayranlığımız geçmedi, çünkü Rusya'dan ayrılalıberi kar bütütün geride kaldı, burası şimdiden bahar yeşilliğine kavuşmuş. (Odéon adının yanına Antoine'ın soru işaretleri koyuşu kendisinin Paris'te müdürlüğünü yaptığı tiyatronun adının da Odéon olduğundan.)

19 Mart 1897 19 Mart ve daha sonraki günler. İzmir'e doğru deniz üstündeyim.

25 Mart 1897 İzmir. Baştan aşağı Şarklı olan bu yerde Fransızca temsiller verilebilmesi şaşılacak iş. (André Antoine, Mes Souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon, Première Direction. Paris (1928) ss. 109 - 110)

André Antoine üzerine bir kitap yazmış olan Matei Roussou birkaç sayfayı Antoine'ın Türkiye'deki çalışmalarına ayırmış. İşte bu bölümde Antoine'ın 28 Temmuz 1914'de dostu George Ancey'e yazdığı mektuptan bir parça var; şöyle:

"Bir aydır korku verici bir sıcak altında belki tuhaf fakat oyalayıcı bir iş üzerinde duraksız çalışıyorum. Bu safdil kişiler benden bizim Comédie - Française örneğince bir ulusal tiyatro ve Conservatoire istiyorlar. Ayrıca söylemek gerekmez, bu iş için ne oyuncular, ne öğretmenleri, ne öğrencileri, ne dekorları ne tiyatroları var. Herşeyi Ekim'in ilk gününe kadar hazırlamak gerekiyor, bir de yalnız işine geldikçe Fransızca anlıyan Türk görevlileriyle tartışıp çekişiyorum.

"Gene de bazı sonuçlar alınmıyor değil. Bana eski İstanbul orta yerinde büyükce bir Türk evi ayırdılar. Burası ders yerleri ve çalışmalar için bir küçük tiyatro ile beraber düzenlenmiş. Hele dostum buradan bir görünüşü var içini kaldırı. Senki Roma'yı, Atina'yı, İspanya'yı gördün, Eyüp veya Fatih'e doğru dolaşmadıkça birşey görmüş sayıl-

bir müzik hattâ koro olur. Kadın rolüne daima genç erkekler çıkar; köçeklerin bir kısmı kadın kıyafetinde kadın dansları yapar. Oyunlar mutlaka müzik ve dansla biter.

Türk tiyatrosunun karakteri nasıldı mes'elesini halletmek için onu bu topraklardaki varlığımızın ilk günlerinde araştırmak doğru olur. Surnamelerden anladığımızı göre tarihi ve askeri zaferler, meşhur kale muhasaraları, iki tarafın mükâbil hileleri, arada kadın, aşk unsuru dış ve iç aktualiteye ait mevzular, ahlâkî hikâyelerin dramatizasyonu, zamanın tenkidi; bu okadar esaslı bir unsurdur ki meşhur Abdî saraya alındıktan sonra bile dilini tutamamış Abdülhamid'in karşısında oyun icabı bir türlü çıkmak bilmeyen çizmeye hitaben, "Üç ayda bile çıkamıyan memur maası mısın be mübarek." dediği için gözden düştüğü meşhurdur. Martinovitch The Turkish Theatre isimli eserinde, "Türk Tiyatrosu daima demokratik olmuştur, her zaman hükümeti açıkça ve çâşerretle tenkid etmiştir; bu Türk tulûat tiyatrosunun belli başlı karakteridir." diyor. Zira eski Türk tiyatrosunun en değişmez unsurlarından biri aktualiteyle daimi temas halinde bulunmasıdır. Eğer salonlardakilerin bazılarının hususiyetlerine temas edip onların herkesçe bilinen zaaflarına vakit vakit takılmazsa tiyatro tiyatro sayılmazdı. Ve bu takımların sağladığı ilgi çok zaman oyuncudan ziyade hafızalarda yaşardı.

(*) The Turkish Theatre By N. N. Martinovitch, New York 1933. Published by Theatre Arts Inc.

mazsın. Hiçbirşey değişmemiş, İslâm bütün eskiliğiyle burada uyuyup duruyor. Geziler, hele Ramazan aylarında geceler çok güzel. Londra'nın kaynaşmalı görüntüsü giysilerle ve ışıklarla burada." (Matei Roussou, André Antoine, Paris (1954) ss 306 - 307)

Böyle kısa parçalar Antoine'in tiyatro tarihimiz için çok önemli olabilecek düşüncelerini vermekten uzaktır. Ashında kendisi Türkiye üzerine bir kitap yazmış, fakat basılmamıştı. Bunun ilanı kitaplarının birinde Antoine'in hazırlanmakta olan kitapları arasında gösterilmişti. Adı Chez-les Turcs "yâni "Türkler arasında" olan bu kitap o tarihlerde basılmaya hazır olduğuna göre hiç değilse el yazmaları bulunur diye düşünüyorum. Bu kış Paris'teyken ne olursa olsun bu el yazmalarını bulmaya karar verdim. İlk başvurduğum yer Fransa'nın en zengin tiyatro arşivinin içinde bulunduğu Bibliothèque de l'Arsenal oldu. Buranın müdürü tanınmış tiyatro bilgini André Veinstein'ı tanıyordum. Durumu kendisine anlattım. Meğer tam yerine gelmiştim. Antoine'in mirasçıları onunla ilgili bütün kâğıtları, mektupları buraya vermişler, bir de tesis kurmuşlar. Ancak yirmibirini aşkın parça var, daha hiçbirini düzene sokulmamıştı. İlgili parçalara rastladıkça bana haber vereceğine Dr. Veinstein söz verdi. Ben de şimdi bekliyorum...

Sansür

Türkiye'de uzun yıllar bulunmuş, Lausanne barış masasına oturmuş Sir Andrew Ryan anılarında Abdülhamit çağının sansürünü şöyle anlatıyor:

"İngilterenin koruyucu kanadı altında yaşlı bir tiyatro oyuncusu biraz para çıkarmak için 1839'da Londra'da aynı adla oynayan Bulwer'in eseri olduğunu sandığım Richelieu adlı oyunu sahneye koymak istedi. Adama acıdım ve nazırın yardımını istedim. O da elinden geleni yapacağını söyledi, ancak bazı sansür kuralları uygulanacaktı. Bu kurallara göre sahneye taçlı bir devlet başkanının çıkması yasaktı, bunun için Fransa Kralı düğ yapıldı. Dinsel kişiler de sahnede gözükemezdi, bunun için Kardinal de çıkarıldı. Böylece pekçok değişiklikler yapıldı. Oyun sahneye kondu, ancak Kardinal çıkarıldığı için oyuna yeni bir ad vermek zorunda kalmış, oyunun daha az önemli romantik bir kadın kişisinin adı konulmuştu. Buna benzer bir durumda, daha da az başarılı oldu, yardımım. Eski İstanbul'da Shakespeare'in iki eseri çok tutunmuştu: Othello ile Venedik Taciri. Aynı oyuncu, veya bir başkası bu ikinci eseri yeniden sahneye koymak istedi, fakat Zaptiye Nezaretinde söz anlatılamıyordu. Boş yere eserin Shakespeare adında bir İngiliz uyruğunun olduğunu, onun eserini oynamanın istenmiyecek bir şey değil, tersine ulusumuzu yükselten bir değer olduğunu anlatmaya çalıştım. Resmî görevliler çok kibarca Mr. Shakespeare'e veya herhangi bir İngiliz uyruğuna bir kasıtları olmadığını, ancak bir ülkeve uygun düşen bir durumun ille başka bir ülkeve de uygun düşmesinin



"Bel Elen" el ilanı

gerekmeyeceğini, Shylock davranışının Sultan'ın uyrukları arasında anlaşmazlık yaratacağını belirttiler." (Sir Andrew Ryan, The Last of the Dragomans, London. (1951) ss. 37 - 38.)

1884'de Güzel Helena

Tomas Fasulyacıyan'ın müdürlüğünü yaptığı "Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu" 1884 yılında Ramazan'ın yirminci günü Salı saat 2.30 da Offenbach'ın "La Belle Hélène"ini temsil etmişti. Oyun şöyle sunuluyordu: Musiki Mürettebi Jacques Offenbach; Müellifi, Henry Meilhac ve Lodovic Halévy. "Bel Elen" -Opéra Bouffe Üç fasıl- Musiki Muallimlerinden Romanuvass Trasfort riyasetinde mükemmel musiki heyeti. Belli başlı rol dağıtımı şöyle idi: Agamemnon: Benliyan Efendi Ménélas: Fasulyacıyan Efendi Calchas: Tiryaneş Efendi Achille: Keorgiyan Efendi I. Ajax: Agob Benliyan Efendi II. Ajax: Fehim Efendi Paris: Kuyumciyan Efendi Hélène: Koharil Hanım Oreste: Hiranuş Hanım

Rol dağıtımında daha pek çok kimse-nin adı, ikincil kişiler bulunuyor. Gösterme-liğin sonunda şöyle deniyor: "Bir opera kumpanyasının tertibi için ne derece feda-

kârlık elzem, programla malûmdur."

İlerde oynayacak oyunlar da belirtiliyor: "Giroflé", "Angot'nun kızı", "Orphée", ve "Les Brigands". Pazar günü akşamı da Baba Himmet

Minakyan ve Melodram Çağı

Aşağı yukarı Avrupa'da da aynı tarihlere rastlayan melodramme çağını memleketimizde Minakyan'ın müdürü bulunduğu Osmanlı Dram Kumpanyası temsil ediyordu. Bu topluluğun el ilânlarına bir göz atmak, bu oyunlar üzerine bir fikir verecektir:

4 Eylül 1894 saat 7.30 da fevkalâde lu'biyat, Kadınlara mahsus. "Meyhane Faciaları". İbret'âmiz ve müessir dram 9 perde.

9 Ekim 1894: "Paris Paçavracısı" Dram

11 Perde.

14 Mayıs 1895 saat 7 de "Şair" Hissî Dram 5 Perde. Müellifi Fransız Akademisi âzâsı Ernest Ligove.

Bu el ilânında Cuma günlerinin Erkekler, Pazar günlerinin kadınlar için olduğu belirtildikten sonra takımın üyelerinin adları veriliyor. Kadın Oyuncular: Hekimyan, Binemeciyan, Aznif, Beyzar, Öjen. Erkek Oyuncular: Minakyan, Mishak, Necib, Havlas, Binemeciyan, Çaprazyan, Çobanyan, Yıldızcıyan, Sancakcıyan, Kambriyan, Sufiör: Ardaş, Makinist: Hekimyan. Kontrol: Sukyas.

4 Haziran 1895 saat 7 de "Kıskançlık Beldesi" Merak-ı âver Dram 5 Perde. (Birinci Perdesi Mukaddime.) Bununla beraber, "jimnastik, perende ve buna mümasil sanat.. Mlle. Venturonî... dram lu'biyatının hitamında icraı hüner edecektir."

11 Haziran 1895 saat 7 de "Müntakim Valde". Hissî Dram 6 Perde. Mütercimi Minak, Müellifi Xavier de Montepan. İşbu dramın son perdesi elektrik ziyasıyla fevkalâde surette tenvir olunacaktır. Paris'te, Berlin'de, Viyana'da, Brüksel'de ve son defa Beyoğlu Tiyatrolarında... Meşhur Sankt Borduvan... Tiyatro lubiyatının hitamında icraı hüner edecektir.

13 Haziran 1895 saat 7 de "İtimadî Emel Rikkat" Fecî Dram 6 Perde.

9 Temmuz 1895 saat 7 de "Suzan İmber" Hissî Dram 6 Perde. Burada da takımın üyelerinin adları veriliyor. Kadın oyuncular: Hekimyan, Binemeciyan, Aznif, Sadnik, Beyzar, Ö'en. Erkek Oyuncular: Minak, Mishak, Necib, Havlas, Binemeciyan, Çaprazyan, Matosyan, Çobanyan, Yıldızcıyan, Sancakcıyan, Kambriyan. Sufiör: Ardaş, Makinist: Hekimyan. Kontrol: Sukyas.



"Paris Paçavracısı" el ilânı

16 Temmuz 1895 saat 7 de "İki Peder" Dram 6 Perde. Perdelerin tasvir-i hâli: 1 — Mes'ut bir aile - bir saatlik hatâ. 2 — Bir kadının bir saatlik ve yirmi senelik iki zevci. 3 — Cinayet. 4 — Sahte Kont di Favarol. Müthiş bir İftira. 5 — İtiraf-ı cürüm. Asıl Kont di Favarol berhayat. 6 — İzdivaç mukavelenamesi. Evlât valdesinin intikamını ahzeder.

23 Temmuz 1895 saat 7 de "Simonev Mari" Dram 10 Perde.

31 Temmuz 1895 saat 7 de "La Dame aux Camelias" Dram 5 Perde. Ayrıca "Gayet Güllüncü Komedi 1 Perde." "Çilingirler nam 5 perdelik ve Biçare Kız namında 5 perdelik fıraklı dramlar kemal-i keremiyle prova olunmaktadır."

9 Ağustos 1895 saat 7 de "Fedakâr Gemici" Dram 5 Fasil. Mukaddime ve yirmi sene sonra.

20 Ağustos 1895 saat 7 de "Paris Paçavracısı" Dram 10 Perde. Birinci Perde Mukaddeme. Mukaddemeden yirmi sene sonra.

.....
23 Ağustos 1895 saat 7 de "Genç Fere-
mon Büyüklük Risler" Dram 5 Perde.

.....
27 Ağustos 1895 saat 7.30 da "Demir-
hane Müdürlü" Hissi Dram 5 Perde.

.....
10 Eylül 1895 saat 7 de "Dalila" Dram
6 Perde.

.....
15 Eylül 1897 "Bir peder ne kadar se-
fih olsa gene pederdir" yahut "Hokkabaz"
Fecî Dram 5 Perde. Birinci Perde Mukad-
deme. Mukaddemeden sonra yirmi sene mü-
rur eder. Arkadan gülünçlü Komedi 1 Per-
de.

Naum Tiyatrosu Piyangosu

Naum tiyatrosunu kurtarmak için bir
piyango düzenlenmişti. Çok ilginç olan bu
belgeyi aynen veriyorum:

"Güzeran eden senelerde Dersaadet ti-
yatrosunun varidatı masarifatına kâfi ol-
madığından bu sene bâzı müstecirlerin ec-
lissiyane vâki olan talim ve tefhimatı üze-
rine sahibi tiyatro Hoca Naum işbu tarihi
İseviyenin 1854 ve 55 seneleri tiyatro mev-
simleri için tiyatrosunda mevcut olan loca-

ların tabakai evvelinden 16 ve sanisinden
10 ve salisinin oyun mahalline karşı olan-
larından 14 göz loca ki ceman 40 loca ile
beraber aşağıda birinci ve beşinci sırada
kırk adet sandalya isticar ve istikra olun-
ması hususunda zikri atı veçhile bir piyan-
go usulü tertip edilmiştir.

Beheri 250 kuruş bedel ile 1200 tane
bilet tertip olunup talibine cümlesi fûrut
olunduktan sonra bir mahalle vazı birle
yalnız yüz tanesi kazanmak üzere çekile-
cek olup, fakat iptida 20 adet numara çe-
kilip sahibi hissenin biletlerinden herhangi-
sine tesadüf ederse tabakai evvelinden sek-
kiz saniden beş ve salisinden yedi ki ceman
yirmi loca işbu yirmi biletin sahibine veri-
lecektir. Ve defai saniyede dahi mevcut olan
yirmi loca için kırk numara çekilip eshabı
biletten her kiminin numarasına tesadüf
ederse herbirine yarımsar loca tahsis olu-
narak bir gece birinin ve ertesi gece diğ-
erinin olmak üzere münavebe tariki icra olu-
nacaktır.

Ve dafai salisede dahi kırk numara çe-
kilerek eshabı hissedenden berminal meşruh
her kimin bilet numarasına tesadüf ederse
herbirine dahi birer sandalyede oturmak-
lık kazandırılacak ise de balo ve fevkalâde
oyunlar icra olunacak geceler ile daima ti-
(sonu otuzda)



Antuvan Darülbedayiin ilk edebî heyeti arasında

(Sağdan itibaren oturanlar: Yakup Kadri, Yahya Kemal, Rıza Tevfik, Abdülhak Hâmit, Antuvan.
Tahsin Nahit, Ahmet Haşim, Müfit Ratip, Aptullah Cevdet, Mehmet Rauf, Emin Bülent, Abdül-
hak Hâmit Beyin arkasında ayakta tercüman Bedi Bey, Aptullah Cevdet Beyin arkasında
ayakta Asım Bey)

ulusal tiyatro açısından oyun yazarı ile oyuncu

Ömer ATILÂ

Oyuncunun sanatı açısından en büyük kaygısı sanatının yaşamiyle sınırlı oluşudur. Tiyatroda ünlü, etkisi yaşamını aşmış oyuncu çok değil.

Hele oyuncuyu, oyun yazarının buyruğunda bir gereç sayan 20. Yüzyıl Tiyatrosunun oyuncusu büyük kütelleri ardından sürüklemek olanağını yitirmişe benziyor.

19. Yüzyılda tiyatroyu yozlaştıran, soy-suzlaştıran oyuncu geleneğine karşı çıkan 20. Yüzyılın büyük kuramcıları, oyuncuyu sıkı bir disipline almış görünüyor.

Bütün sanatlarda sanatçının cansız, ölü gereçler kullanması gerecin sanatçının anlatımını bozmamak, sanatının saflığını sağlamak olanağını veriyor.

Oysa oyuncu canlı, yaşayan bir gereçtir. Bu, tiyatronun gerçek yaratıcı sanatçısı olan yazarın yapısının bozulması tehlikesini belirtiyor. 19. Yüzyıl Tiyatrosundaki oyuncu egemenliği de bu düşüncüyü haklı gösteriyor. 20. Yüzyılın iki büyük tiyatro-(Gaston Baty, Gordon Craig)nu kuklaya götüren bu tehlike olmuştur.

İki aşırı, karşıt savın doğal dialectique sonucu bir bileşim (synthèse) olacaktı.

Tiyatro oyuncusuz olamıyordu. Ama oyuncu tiyatro olgusunda oyun yazarı ile düzenleyici (régisseur)den sonra gerekli bir öğeydi. Jean-Louis Barrault bu bileşimi "komedyenin sanatı" diye adlandırıyor. Duygudan, raslansallıktan kurtulmak şartıyla insan (oyuncu) tiyatronun gereci olabilir. Olacaktır da; çünkü tiyatronun gereci insandan başka bir varlık olamaz. Fakat bu insan, artık Craig'in "hem seyirci, hem sanatı yenen" diye tanımladığı soydan değildir.

Şüphesiz, sanatçı olmak tutkusuyla oyuncu olanlar Craig'in "rol yapmak sanat değildir; bu sebeple oyuncudan sanatçı diye söz açmak doğru değildir" düşüncesinden yana olamazlar.

Gelişmekte olan Ulusal Türk Tiyatrosu içindeki görevini (fonction) ırice kestirebilen Türk oyuncusu için bu tehlike savuşturulabilir.

oyun yazarları

Son günlerde Gordium'a bir yolculuk daha yaptım. Ne zaman Türkiye'nin efsanevi geçmişinin delilleri ile karşılaşsam bu delillerin bolluğu ve çeşitliliği karşısında heyecanlanırım. Bu sefer de öyle oldu.

Hititlerden Atatürke kadar Türkiye'nin geçmişi bol ve çeşitli örneklerle bir gölge gibi bütün yurdu boydan boya kaplamış. Ya şimdiki zaman nasıl? Şimdiki zaman içinde şekillenmekte olan istikbal nasıl olacak? İki kıta arasında uzanan bu memleket için yarın için nasıl bir gelecek hayali hazırlanmaktadır? Bu hayalin çapı, niteliği nedir?

Eğer geleceğin biçimi ve amacı Gordium'da son zamanlarda meydana çıkarılan, o çatal boy-nuzlu Hitit geyiği kadar duygulu ve ustalıklı, güzel minyatürlerde saklı ise ne zengin bir istikbal hazırlanmaktadır. Eğer yarınki Türkiye son zamanlarda açılan bir mezarda bulunan o güzel bronz ve toprak eserlerde yaşıyorsa böyle bir geleceğin hayali, ümit dolu bir bereket du-ası gibi, dünyanın her tarafında yaşama ve gü-zellik ruhunu yükseletecektir.

Öte yandan, eğer bu istikbal, sadece Türk kadınının yüzünü değil, Atatürk'ün toplum selâ-meti için eşit haklarla, canla başla çalışan bir millet idealini de karartan o sınırsız çarşaf ger-çeği içinde saklı ise, yarın bugünün sınırlı ger-çeğinden öteye geçmeyecektir. Eğer öğretimin ve tıbbi bakımın yerini bilgisizlik, sahte gurur, hurafe alacaksa Türkiye, ayağı yıkıcı aletlerin sübabında, parmağı tüfek tetiğinde durmakla yetinecek ve yarını bundan ibaret kalacaktır.

Gordium'a yaptığım yolculukta gördüklerim-den hem üzgün hem heyecanlı olarak döndüm ve yurt içinde yaptığım her yolculuğun sonunda olduğu gibi bu kez de Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde kurulmuş olan Tiyatro Enstitüsü-nü düşündüm. Türkiye'deki görevim bu enstitüde ders vermektir. Bütün öğretmenlik hayatımda rastladığım en parlak ve yaratıcı talebelerin bu enstitüye devam edenler olduğunu gördüm. Gerçekten bu enstitüde tiyatro sanatı, özellikle pi-yes yazarlığı ve tenkitçiliği alanında yarınki Türkiye'den bir örnek bulunmaktadır. Bâzısı şim-diden isim yapmış olan bu yazar ve tenkitçiler geleceğin ta kendisidirler.

Gerçi bu genç sanatçılar fildişi minyatürler, bronz ve toprak şekiller yaratmıyorlar, fakat onlar kelimelerin gücünden yararlanarak va-tanlarını, geçmiş, geleceği ve hali ile Türkiye'yi aksettiriyorlar. Bu yazarların yarattıkları ve

Ulusal tiyatronun sahnenin gerisindeki üç ögesi oyun yazarı, düzenleyici, oyuncu-nun birbirine ihtiyacı var. Ortak çalışma değilse bile, sağlam bir dayanışma gerekli.

Türk oyuncusunu bekleyen görev, Türk oyun yazarının yapısına önem vermek, değer vermek, yabancı oyunlara yeğlemek oluyor.

Olağan şartlar altında Türk yazarının

İçin bir deneme sahnesi isteniyor.

Sevda ŞENER
Grant REDFORD

sahneye aksettirdikleri memleket tasvirleri hem amaç hem de bu amaca ulaştıracak olan araçlardır. Yeni yetişen bu sanatçılar Türk hayatının çeşitli gerçeklerini arıyor ve bu gerçeklerin milli tiyatro ve tenkit edebiyatını meydana getiriyorlar. Bu araştırmacı, bu canlı edebiyat bir gün iki kıtaya da şeref verebilecek nitelikte ve çapta bir istikbal tanımlıyor.

Geleceği yaratan şimdiki zamanın sözcüsü olan edebiyattır. Bu apaçık gerçeği 1906 dan bu yana Boğazköyde meydana çıkarılan Hitit tabletleri tekrar tekrar ispat ediyorlar. Sayıları yirmi bine varan bu toprak tabletler Hitit krallığının kanunî, dinî, edebî ve siyasî olaylarını anlatırlar. Bu tabletlerde diğer olaylar yanında "düşman memleketleri dize getiren..... sınırlarını denize dayandıran Labarnas adında bir kralın yaptığı işler anlatılmış. En eski krallardan biri olan Labarnas'ın hüküm sürdüğü tarih kesin olarak bilinmiyorsa da ele geçen kayıtlardan İsadan önce dört bin yıllarında yaşadığı anlaşıyor.

Bir yandan vak'anüvisler krallığın kayıtlarını tutarlarken öte yandan heykeltraşlar kutsal öküzlerle, çatal boynuzlarla geyiklere şekil vermekle meşgul olmuşlar. Bu heykeller insanların geniş bir hayal gücü ile bağlandıkları hayata, dünya ve ahretteki hayata olan sevgilerini dile getirmektedirler. Onun için bugün o eski uygarlık gözümüzün önünde canlı olarak yaşıyorsa, bu, o uygarlığın mimarları, heykeltraşları ve yazarları hayata şekil vermek için gece gündüz çalışmış oldukları için mümkün oluyor. Bugün insanlık bu eserlerdeki ululuğun ve niteliğin mirasçısıdır.

Devlet Tiyatro ve Konservatuvarının başardığı işleri bir çok kereler övdüm. Bu memleketin sanat bakımından gerçekten yararlı kurumlarıdır bunlar. Dinî ve siyasî baskılardan uzak tutulurlarsa uyanan bir milletin sanat amacına daha da yararlı olacaktır.

Su noktayı daha önce belirtmiştim: Eğer sanatın yapıcı gücü toplum için yararlı olsun isteniyorsa onu serbest bırakmalıdır. Bu hususu özellikle belirtiyorum çünkü bir öğretmen ve talebe olarak halkın tiyatro ihtiyacının derin ve içgüdüsel bir istek olduğu kanısındayım. Şuna da inanıyorum ki halkın bu isteğine ancak bu ihtiyacı istedikleri gibi dile getirmekte serbest olan sanatçılar cevap verebilirler. Eski uygar-

lıklardan bugüne kalan eserlerin çoğunun halk hizmeti için yapılmış resmî sanat eserleri olduğunun farkındayım. Çini yazısı ile yazılmış tabletler, bronz ve gümüş öküzler, kale kapılarını bekleyen kaplanlar hiç şüphesiz kralın emri ile yapılmıştı.

Fakat bugün yaşamakta olan şey sanatçının görüşüdür. Daha da önemlisi, bugün en büyük keşifler bireysel çabaların sonucudur. Bu insanlar hayatın sırlarını istedikleri gibi arayan, sadece kendi içgüdülerinin ve hayata karşı duyduklarının etkisinde kalan kişilerdir. Dünyanın çehresini değiştiren fennî buluşları, musikinin, sanatın, edebiyatın, hattâ dinin doruk noktalarını sayın, kainatın sırrını arayan ve buluşlarını bütün insanlıkla paylağan münferit kişilerin emeğini teslim edersiniz. Uygarlığın beşiğini kuranlardan bir dördü, örneğin Muhammed, İsa, Buddha, Mevlânâ "kırk günlük" oruç ve ibadetlerini, aşağı yukarı her insan için bir dereceye kadar malûm olan, o ezeli hikmeti aramakla geçirmişlerdir. Fakat onlar araştırmalarında hürdürler. Görüşleri ise insan hayatına verilen değer yarısını değiştiregelmiştir.

Türk tiyatrosu toplumun sanat araştırmaları için duyduğu ihtiyacı tatmin etmekte serbest bırakılacak olursa, Batı tiyatrolarının yapmış oldukları gibi millî kültürü zenginleştirecektir. Bu tiyatronun şimdiki kadar başardığı işler sadece bir öndeyiştir. Gerçek millî tiyatro ve tenkit edebiyatını yaratma yolundaki büyük görevi yeni başlamaktadır. Türkiye büyük bir tiyatro edebiyatı yaratmadan Batı kültürü içindeki büyük yerini asla alamıyacaktır.

Topluluk hayatının gerçek anlamını hiç bir sanat tiyatro kadar başarıyla belirtemez. Siz, Sophocles'siz, Euripides'siz, Aristophanes'siz bir eski Yunan; Moliere'siz bir Fransa; Shakespeare'siz bir İngiltere; Wagner'siz bir Almanya; Verdi'siz bir İtalya; Chekhov'suz bir Rusya tasavvur edebiliyorsanız, ancak o zaman tiyatro yazar ve tenkitçilerini yetiştirmeden Batı kültüründe yerini alabilen bir Türkiye tasavvur edebilirsiniz. Öte yandan yerli yazarları yazı yazmağa, gizli kalmış güçlerini geliştirmeye teşvik edecek müsait bir çevre olmazsa böyle bir tiyatronun meydana gelmesi imkânsızdır.

Tiyatro Enstitüsü böyle bir çevre yaratma yolunda atılmış bir adımdır; fakat tek bir adım.

(sonu yirmisekizde)

oyunu önce yurdumuzda, Türk düzenleyicisi, Türk oyuncularınca sahneye çıkarılacaktır. Türk oyunlarını ilk olarak yorumlamak, oynamak onuru düzenleyicilerimize, oyuncularımıza düşecektir. Onların bunu gereğince değerlendirmeleri, kendilerine olduğunca, Türk Tiyatrosuna da yararlı olacaktır şüphesiz.

Öyleyse, ulusal tiyatromuzun kurulma-

sı bakımından Türk oyuncusundan beklenebilecek en önemli görev Türk oyun yazarlarının yapıtlarına önem vermek, onları değerlendirmeye çalışmaktır. Böylece o aynı zamanda, oyun yazarının yardımıyla unutulmaktan, ölümlülükten de kurtulabilecektir. Ancak bu yoldan gelenekleri olan, temelli bir ulusal tiyatroya erişebiliriz.

bizde tiyatro yazarı var mıdır?

Orhan ASENA

Yazımın başlığına bakarak, bu konuda herhangi bir yargıya varacağımı şu, şu ve şu tiyatro yazarıdır, diyeceğimi sanmayın. Ben sadece çok sorulan bir soruyu ele almak ve bu soru üzerinde biraz düşünmek istiyorum. Biraz düşünmek, ve elimden gelirse düşündürmek...

Bu meseleyi ortaya atanlar önce şu sorularına cevap isterler:

“— Tiyatro yazarı kime derler?”

Bir toplantıda, bir tiyatro yazarı arkadaşımızın bu soruya verdiği cevap çok basit olmuştu: “— Tiyatro eseri yazan ve yazdığını kabul ettiren yazar, tiyatro yazarıdır.”

Biraz da Kristof Kolomb'un yumurtasını hatırlatan cevap, sayın eleştircilerin suratlarını buruşturmağa yetmişti, hatırlarım.

Onların karşı tezi ise aşağı yukarı şu fikirde belirmiş oluyor: “Bize kalıcı bir eser veren yazar, tiyatro yazarıdır.”

Çok doğru. Ama bir eserin kalıcı olup olmadığını bugünden kim tâyin edecek?... Hangi eleştirci?... Yanlış anlaşılmasın. Bu sözlerimizle bizde eleştirci yok demek istemiyorum. Var. Hem de pek çok. İyisi de, kötüsü de...

Ancak şunu demek istiyorum ki, bugünden varılan bir yargı, bugün söylenen bir söz olsa olsa bir tahminden ileri gidemez. Bu hususta en kesin sözü söyleyecek zamandır. Ancak elli, yüz yıl sonraki tiyatro tarihçimizin böyle bir yargıya varmaya güçlü yetebilir. Hakkı olabilir. Yoksa bugünün, hattâ o günün eleştircisinin değil. Çünkü eğer yanılmıyorsam eleştircinin vazifesi daha çok günün değerleri üzerine konuşmaktır.

Şu halde bilhassa sayın eleştircilerin tezi olarak beliren bu tarif tiyatro yazarını tanıtmıyor. Tiyatro yazarını tanıtmaktan çok, iyi ve kötü tiyatro yazarını birbirinden ayırmaya yarayacak bir tanım bu. Bugün değil, elli yüz yıl sonra işimize yarayacak bir tanım.

Şimdi onların “bizde tiyatro yazarı yok” demelerini iyi anlıyabiliyorum. Gerçekten de bu görüşle baktığımız zaman alanı boş görmemizden tabii ne var? Elli, yüz yıl

türk eleştirmecisinin

Bizde çoğu eleştirmecilerin tutumu bir hikâyeyi hatırlatıyor bana İncil'de okuduğum. İsa Lazarus'un kızlarına konuk gider. Kızlardan Martha hareketli, çalışkan bir insandır. Bütün gün ortalığı toplar, yemeği yapar, çiçekler koyar vazolara, eşyaların tozunu alır, çamaşırları yıkar. Öbür kız Maria ise sabahtan akşama efendisinin dizine dibinde oturur, yemekten yemeğe ayağa kalkar. Bir de yemeği beğenmedi mi iyice haşlar Martha'yı. İşte Martha'nın torunları tiyatro sanatçıları... Tiyatro içinde yapılması gereken bütün işleri bunlar yapar ve binbir sıkıntı içinde ortaya çıkardıklarını seyirciye sunarlar. Tiyatro eleştircilerimiz ise biraz Maria'nın kanına çekmişler. Efendileri tiyatronun dizine dibinde otururlar ve onların söz zamanı geldi mi de şahin kesilirler. Hiçbir iş yapmadan hazırla konan bu eleştirmecilerin sorumluluk duygusu yoksa kırmadıkları cam, çarpmadıkları kapı, etmedikleri büyük lâf kalmaz. Yerle bir ederler yapılanları. Ama hepsi böyle mi bizdeki tiyatro eleştirmecilerinin? Değil tabii. İçinde yerini bilen, sözlerini tartan, bilgilerini olumlu yolda kullananlar var. Ne var ki, bunlar bir avuç insan. Her kafadan ses çıkan bir platform'un üzerinde kaynayıp gidiyorlar vakit vakit. Omun için de henüz tiyatro eleştirmecilerimiz pek o değin yerini bulmamışlar tiyatro sanatçıları arasında.

Tiyatronun bu değin hareketli olduğu çağda artık Türk eleştirmecilerinin de kendi tiyatrosuna olumlu yolda bir yardımı olması gerekli. Bu nasıl olacak? Bunun cevabı ilk bakışta kolay gibi geliyor insana. Değil. Öyle sorumluluk da yeterli değil. Bence bu yolu seçmiş olan aydınların önce kendilerini belirli bir disiplin ve kontrol altına sokması gerekiyor. Bu disiplin nasıl elde edilir, bunu ben kesin bir şekilde söyleyemem, çünkü bu disipline girme yöntemi herkesin kişiliğine göre değişir. Ancak bu yolda birkaç yön gösterilebilir. Ben de Türk eleştirmecilerinden beklememiz gerekli olan on belirli yol göstereceğim.

Eleştirmecinin Ödevi

Bildığımız gibi seyircinin çoğu tiyatroya iyi vakit geçirmek amacı ile gider. Kimi yüzeyde kalır, iyi veya kötü bir gece geçirir; kimi işi ciddiye alır, bir takım sonuçlara durur; kiminin tiyatro bir toplumsal yönünü etkiler; tiyatro üzerine incele-

önce zaten tiyatromuz yoktu. Elli yüz yıl sonraya da kimler kalacak, belli değil. Şu halde bugünün yazarları orada, kaldırdıkları raflarda bu elli yüz yıl sonraki yargıyı gönül rahatlığı ile bekliyebilirler. Zaten biraz da beklemek zorundalar.

Bir tiyatro yazarı olarak bu çıkışı haksız bulanlar ve bana kızanlar çıkacak belki. Bana diyecekler ki: “Ya, ne yapalım.”

len beklediğimiz

Özdemir NUTKU

meler yapar. "Tiyatro bir insana kendi yerini belli eder," der Theodore Komisarjevsky (1). Ancak bunu yaparken de tiyatro kesin sonuçlar vermez seyircisine, çünkü her insanın kişiliği oranında tiyatronun getirdiği sonuçlar da çeşitlidir. Böylece, herkes kendi kişisel aşamasında etkilenir. Kendi kişisel platform'unda tiyatronun ödevini hissederek.

Bir tiyatro binası içindeki seyirciler birbirlerine girift bir bütün olmakla beraber hepsi başka yönlerden tepki gösterirler. Kimi yazarın yapıtını, kimi oyun tekniğini, kimi şu veya bu oyuncuyu beğenir. Bir bölüm seyirci sahnede geçen olayları kendi hayali içinde bezer, başka bir bölüm ise insan yönünden işi ele alır.

Bütün bunlar bir tiyatro eleştircisinin ne değin zor ve ağır yük altında olduğunu gösteriyor. O da bir insandır. Kendisi de bir seyircidir, ancak olağan bir seyirciden farklıdır. Seyirciden farklı yönü belli bir bilgi ile hazırlıklı oluşunda çünkü. Bilgisi sistematik bir yolda kurulu olduğundan bir oyuncu seyirciden daha başka zaviyelerden bakmasını bilir. Onun da kendi inançları, bir takım düşünceleri vardır, ancak bu inançları ve düşünceleri bilgi ile değerlendirilmiştir. Kişisel düşünceleri olsa da gözlediği oyunu objektif ele almaya hazırdır. Dış etkilere kapalı değildir, ama bu dış etkileri sağ duyusu ve bilgisi ile bir senteze ulaştırmasını bilir. O da tiyatronun bir hizmetkârıdır, esiri değildir ama.

Eleştircinin bir takım ön yargıları, kişisel tepkileri olabilir bazı tiyatro yöntemlerine karşı. Hatta şu veya bu oyuncuya bir eğilim de duyabilir bir yazar ve düşünür olarak. Ancak bu düşünce ve duygularının onu tuşa getirmesine göz yummaz. Eğer bir şeyi öbüründen üstün tutuyorsa bunun her vakit doğru olamayacağını mantık yoluyla düşünebilir. Kişisel duygularını dizginleyebilir. Eleştirmecinin önemle üstünde duracağı şey bir sınıflama yapma yeterliğine sahip olması. Bir kere, oyun yazarının yöntemini, inancını, amacını iyi bilmeli. Oyunu sahneye koyan rejisörün düşüncelerini ve tekniğini yakından tanımalı, Oyuncular yolundan seyircinin tepkisini ölçebilmeli. Oyuncuların sahne üzerindeki ödevlerini -rejisörü de düşünerek- başarıp başaramadıklarını ve bunların sebeplerini bir bir göstere-

bilmeli. Bütün bunları yerine getirirken salt yazar, rejisör ve oyuncular üzerinde durması noksan olabilir. O zaman, kendi de seyircinin bir üyesi olduğundan, seyircinin tepkisi üzerinde bir senteze ve sonuca varabilmeli. Şu halde, eleştirmecinin ödevi nedir, diye sorarsak, genel olarak şöyle özetleyebiliriz: Tiyatro eleştirmecisi tiyatroya olumlu yolda hizmet edebilmek için metni, temsili, rejiiyi ve seyirciyi, objektif bir yolda kendi çözümünü de katarak, tek tek incelemeli.

Eleştirmecinin Bilgisi

Eleştirmecinin tiyatro sahasındaki bilgisi ne değin geniş olacaktır? Tiyatro tarihini 'A'sından 'Z'sine değin bilecek mi? Tiyatronun başlangıcından bu yana geçirmiş olacağı gelişimi tanıyıp bu gelişim üzerinde kendi de bir sonuca varmış olacak mı? Kendi tiyatrosundan başka dünya tiyatroları üzerinde fikir yürütecek aşamada olacak mı?

Yanıtlar çeşitli olabilir. Kimi bu bilginin sınırı olamayacağını söyleyecek, kimi ise tüm bu şeyleri iyi bir şekilde kesin olarak bilmenin imkânsız olduğunu savunacak. Her iki yanıt da doğru. Bilgi sınırsız ama tiyatro eleştirmecisinin bir sınırı var. Yoksa bir eleştirmeci doksan yaşına değin yaşasa gene eleştirmeci olamaz, eğer bilginin sınırsızlığı ile ölçek olursak onu. Tüm bu şeyleri kesin olarak bilmemin imkânsızlığı da doğru. Ancak bir eleştirmeci bu şeylerin yarısını iyi bilse üstün bir eleştirmeci olma yolunu tutmuş demektir.

Şu halde, eleştirmecinin kendi sınırı nerede bitiyor? Bu kesin değil, çünkü bu şey de herkesin kendi kapasitesine bağlı. Kiminin sınırı geniş, kiminin dardır. Ancak ortada belirli olan bir ölçü var. Bir kerre, bir eleştirmeci tiyatro tarihini 'A'sından 'Z'sine değin bilecek. Tiyatronun başlangıçtan bu yana geçirdiği gelişimi kendini savunacak kadar tanıyacak ve bu konuda kendinin de bir inancı, bir düşüncesi olacak. Sonra, bunun en önemlisi, bir eleştirmeci önce kendi tiyatrosunu iyi incelemiş olacak ve dünya tiyatroları üzerinde korkmadan, polemige kaçmadan, işi demagog'luga dökmekten konuşabilecek. Bunun için o kişinin kendi çabası gerekli. Öyle çoğunca Türk tiyatro eleştirmecilerinde üzümlük sezdiğimiz kullaktan dolma bilgi ile ortaya çıkma durumunu şimdi burada acmak istemiyorum. Yazım olumlu yolda ilerlemeye ve kendisini gerçek bir eleştirmeci durumuna getirmek çabasında olan yazarlar içindir.

Ünlü eleştirmecilerden John Agate'e

Şimdi sırf tiyatro yazıyorsunuz. Yazdıklarınızı da bazan oynatıyorsunuz diye sizi gerçekten tiyatro yazarı mı sayalım. Biz saysak bile, yarın listeden çıkarılmayacağınız ne belli?

Yarın.. Haklıdırlar. Bir yazarın içinde daima bu korku yaşamalı. Yarın ne diyecekler, korkusu. Bu korku ile yatıp, bu korku ile kalkmalı. Her sanatçı gibi.. Ama bu

böyledir diye hikâyecimiz yok, demiyoruz. Şairimiz yok, demiyoruz.

Ama artık sayın eleştircilerin de, bugün burada yaptığının, ya da yapmak istediğimizin adını koymaları günü geldi sanırım. Ondan sonra da zamanın yargısını zamana bırakmak daha insafli bir hareket olur.

eleştirmeci olmayı isteyen bir genç tiyatro eleştirmecisi olmak için hangi yolda yürütmesi gerektiğini sorar. Agate'in yanıtı şöyle: "Önce yazı yazdığın gazete veya dergiye bağlı bu. Eğer popüler basın için yazmak istiyorsan kendilerini bir gecede büyük aktris-yıldız yapan okul öğrencilerinin iç yüzlerini öğrenmelisin. Bunun için mağazın sahibini puntuna getirip ünlü şarkıcıların ve yıldızların özel hayatları üzerindeki bilgini ona dökmeli, onu ikna etmelisin. Shakespeare'in çok büyütülmüş bir şarlatan, Tchekhov'un bir kuru sıkı, Shaw'ın sorumsuz bir soytarı olduklarına inandığını da ayrıca belirtmelisin. Ama eğer ciddi bir eleştirme yoluna girmek istiyorsan sana üç çıkın öğüt vereyim: İlki, Aeschylus., Sophocles, Euripides, Shakespeare, Marlowe, Webster, Ford, Beaumont and Fletcher, Molière, Racine, Corneille, Dryden, Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar, Lessing, Schiller, Goldsmith, Sheridan, Ibsen, Strindberg, Sudermann, Hauptmann, Pinnero, Wilde, Synge, Galsworthy, O'Neill, O'Casey, Shaw'ın yapıtlarını incelemelisin... İkincisi, Hazlitt, Lewes, Archer, Shaw, Montague, Walkley, Beerbohm'un tiyatro eleştirme ve inceleme yazılarını okumalı, onlar üzerinde çalışmalısın. Üçüncüsü, kendi dilini öğren, bu dili kaleme alırken nasıl bir yol tutulması gerektiğini ara bul. Başka kimselerin yazılarını ve düşüncelerini iktibas etmede ustalaşmadan bu işe girişme!" (2).

Agate'in bu öğütünü iyi niyetle dinlemek eleştirme yolunu seçmiş yazarlar için gerekli. O daha çok bizim ülkemizin dışındaki yazarlar ve yapıtlar üzerinde durmuş tabii. Türk eleştirmecisi bir de Türk yazarları ve yapıtları üzerinde incelemelere girmeli, bu sahada yeterli bir sonuca erişerek, kendi düşüncelerini belirtmeli.

Eleştirmecinin Zevki ile Değer Ölçüleri

Seyirci bir tiyatroya çeşitli sebepler yüzünden gider, ancak bunların hepsi bir sona çıkar, o da iyi vakit geçirmektir. Seyirci çoğu vakit tiyatro içindeki inceliklerin, çeşitli unsurların farkında değildir. Böylelikle, bir tercih yaptığı halde bu tercihi neden yaptığını izah edemez. O bir görünsemeye karşı birden duygulanabilir, hatta üzülerek ağlayabilir. Seyirci hislerini tabii akımına bırakarak tiyatroya tepkisini gösterir.

Oysa bir eleştirmeci hiçbir vakit hislerini kontrolsüz bırakmamalı. Tepkilerini de birden şursuz bir yolda harcamamalı. Yeğ bir eleştirmeci hislerini kontrole ve tepkilerini disipline koymuş usta ve yöntemli bir gözlemcidir. İşte onun değer ölçüleri bu temkinli davranışı ile ortaya çıkar. Olağan seyircinin hiçbir değer ölçüsü yoktur, ancak başkalarının koymuş olduğu ölçülerden hareket ederek düşünme imkânı vardır. Değer Ölçüsü eleştirmecinin bilgisi ve kendi çözümünü ile ortaya koyduğu birşey değildir yalnız; ölçülerini tiyatronun tarihinden ve

gelişiminden, değerini ise kendi çabasından çıkarır.

Eleştirmeci tiyatroya kendini eğlendirmek için gitmez; seyirciye olan bir borcu vardır: seyircinin kendi başına izah edemediği tercihini ve tepkisini çözüm ve değerlendirmeye çalışır. Seyirci bir oyunu seyretmeye değer bulmayabilir, oysa eleştirmeci sevmediği oyunu dahi sonuna değin seyredip neden sevmediği üzerine incelemeye girer ve hatta kendisini karşı tarafa geçirerek oyunu beğenmediği için kazdı kendini kınar. Böylelikle oyunu iç tartışmaya durur. Bu iç tartışma ise onu olumlu, objektif bir yöne çevirir. Eğer bir ön yargısı ve kişisel duygululuğu olmuşa bunu yener ve eleştirmesini ona göre düzenler.

Bir eleştirme yazarken eleştirmecinin kişisel zevki geriye itilmeli. Başka bir deyimle, eleştirmeci kendi subjektif zevkini bir kenara itip seyircinin tepki zevki içine bırakmalıdır kendini. Bir tiyatro eleştirmecisi olarak herhangi bir oyunu yüzlerce seyircinin gözleriyle görmeğe alışmalı, yani bir çeşit Dr. Jekyll ile Mr. Hyde olmalı. Bu neden böyle, diye sorulabilir. Yanıtı gayet basit: bir eleştirmeci temsilin sonucunu doğru ve yanılmadan belirtmek için o temsilin seyircisini de düşünmesi gerekli. Örneğin, geçen süre oynanan *Kâbus* oyununu türlü sebeplerden beğenmemiş olan bir eleştirmeci, bu oyun üzerinde yargısını kesin olarak yürütmeden önce bu oyunu seyircinin beğenip beğenmediğini araştırmalı. Eğer beğenmişse bunun sebeplerini kendi kendine sormalı. Çünkü tiyatro seyirci içindir. Hatta o seyircinin beğendiği bir tiyatro yapıtı da bilhassa o seyirci düşünülerek yazılmıştır. Genel olarak bir eleştirmecinin zevki olağan seyirciden üstündür. Onun zevki bir disiplin ve çalışma ile elde edilmiş bilgi ve tecrübenin ürünüdür. Çünkü. Onun için aynı tecrübeyi ve çalışmayı geçirmemiş olan seyirciyi kendi beğenmediği oyunu beğendi diye kınama yoluna sapmamalıdır. Seyirci Eleştirmeci ilişkisine biraz sonra geleceğim.

Eleştirmeci tiyatro konusunda kişisel olmayan değerleri de tanımalı ve her oyunu doğru bir şekilde yerine oturtmasını bilmeli. Çeşitli türde tiyatro, çeşitli türde oyun var. Eleştirmeci bu türler içinde bir ayırma yapabilir, hatta bazı türleri beğenmiyebilir. Ancak bu beğenmediği türlere kötü demek hakkını da taşımaz. Yukarıda verdiğim örnek düşünülürse şu sonuca varabiliriz: *Kâbus* kötüdür demek hatalıdır, ama bu oyunun noksan ve hatalı olduğunu belirtmek gereklidir. Bu oyuna "kötü" demek neden doğru olmuyor, diye soralım! Neden mi? *Kâbus* oyunu bu oyunu beğenen belli bir seyirci topluluğu için yazılmıştır da ondan. Seyircinin zevki ne değin düşük olursa olsun bir takım yönlerden bu oyun seyirciyi etkilemişse bu oyun "kötü" olmaz. Ancak bir usta gözü ile hatalıdır. Bunu göstermek de eleştirmeciye düşen olumlu bir çabadır.

Eleştirmecinin Çözüm Yöntemi

Eleştirmeci oyun yazarının sahneye aktarmaya çalıştığı şeyin farkındadır. Buna pek dikkat etmez seyirci; o temsilin daha çok dış yüzü ile ilgilidir. Oysa bir eleştirmeci yazarın düşüncelerini ya-kından tanıdığından onun temsil yo-lu ile seyirciye vermek istediğini sezinler böylelikle. Bunun için bir oyunun temsili üzerinde kalem oynatacak olan eleştirmecinin oyunun metni üzerinde bir bilgi-si, oyunun türüne bir tanıklığı olması gere-kir. Bir oyunun metni ile temsili arasında önemli bazı değişiklikler olabilir çünkü. Rejisör kendi yöntemini kullanırken yazar için önemli olan bazı parçaları çıkarmış ola-bilir. Ama bu temsilin başarısız olduğunu göstermez. Hatta oyunun temsili metninden daha da başarılı olabilir, ancak yazarın se-yirciye sunduğu ve yazar için önemli olan bazı bölümler seyirciye ulaşması olabilir. İş-te tüm bunları göz önüne alan eleştirmeci kalemini bundan sonra siviltilecektir. Oyu-nun ve temsilin çözümü ancak bu yolda bir başarıya ulaşacaktır, dersem benim ifrata kaçtığımı sanmayın. Gerçek eleştirme bü-tün her şeyin ince bir tartıya vurulması ile meydana gelir.

Hangi dalda kalem oynatırsa oynatsın bir tiyatro eleştirmecisi çözüm yönteminde yeğ bir ustalığa erişmesi gerekli. Bu ustalık ise bir tiyatro yapıtını bir bütün du-rumunda ele almakla sağlanabilir. Bu çaba sırasında düşünülecek şeyler arasında bir oyunun yazıldığı tarih, bu oyunun yazılma-sını etkileyen şartlar, yazarın tutumu, rejis-örün yöntemi ve tekniği, oyuncuların sana-tı, seyircinin toplum içindeki yeri ve tepki-si de var. Şu halde çözüm yöntemi usta bir eleştirmeci bu saydığımız bölümleri kendi çözümünü içine sokacak.

Eleştirmecinin Tepkileri

Yanlış yapmayan eleştirmeci yoktur di-ye garip bir savı kabul edemiyoruz. Eleştir-meci yazarın amacını yanlış anlamış ola-bilir. Bazen bir rejisör dahi yazarın amacını anlayamaz. Bunun için bir eleştirmecinin -sık olmamak şartı ile- yazarın amacını iyi anlamamış olması o eleştirmecinin kötü ol-duğunu göstermez. Ancak eleştirmecinin yanlış bir sonucu verdiği anlaşılır. Bir ke-re, tepkileri birden olmamalı bir eleştirici-nin. İkinci olarak da, bir temsilden iyice çıkaramadığı amacını yazarın, metni bula-rak anlamıya çalışmalı. Çözüm yöntemi üze-rinde dururken neden metin üzerinde bu de-ğün durduğumuz şimdi belki daha değer ka-zanıyor.

Eleştirmecinin düşünmesi gereken bir nokta daha var. Genel olarak ilk gecesine gidip bir oyunun hemen bir yazı yazmak doğru değil kanısındayız. Çünkü binbir zorluk ve çalışma sonunda hazır olan bir oyunun ilk gecesini profesyonel oyuncular için dahi amatör gecesidir. Daha oyun oturma-mıştır sahneye, çünkü yapılan provalar ne değün başarılı olursa olsun bu provalarda bir seyirci tepkisi olmadığı için temsil he-

nüz seyirciye tam olarak yönelemez. Bir temsilin oturması için sahneye, seyircisinin tepkisini karşılamış olması gerekli. Sonra bir önemli nokta daha var. Bir oyunun ilk temsili için perde açılırken rejisör hem oyu-nun hem kendinin başarısını sahne müdürü-nün eline bırakmıştır. Rejisör ile oyuncular tarafından iyi bir duruma getirilmiş olan bir oyunun temsili bir sahne müdürünün ha-tası yüzünden rezil olabilir. İşte tüm bun-lar eleştirmecinin düşünmesi gereken nok-talar. Rejisörü hatalı gören eleştirmeci yar-gısını yapmadan önce kanısında doğru olup olmadığını araştırır. Onun için bir oyunun temsili -eğer mümkünse- iki kerre görmek eleştirmeciye büyük fayda sağlar. O zaman hatanın rejisörde mi yoksa sahne müdürün-de mi olduğu pekâlâ anlaşılabilir.

Kısaca, eleştirmecinin tepkileri temkin-li ve sürekli olmalı. Öyle seyircinin birden ortaya çıkan kısa tepkileri ile kendini yi-tirmemeli bir eleştirmeci. Onun tepkisi ve-ya tepkileri daha temsil başlamadan önce vardır ve oyun bittikten sonra da bir süre devam eder. Temsil başlamadan önce var-dır, çünkü eleştirmeci oyunun yazarı ve metni üzerinde bilgiye sahiptir. Oyun bittik-ten sonra devam eder, çünkü eleştirmeci oyun ve temsil üzerindeki düşüncelerini tek-rar tekrar tartıya vurur.

Eleştirmecinin Tutumu

Tiyatro eleştirmecilerinin tutumu çe-bitlidir. Hepsinin kendilerine özgü bir yön-temi, bir yazı türü vardır. Ancak onların da değişmeyen bir tutum yolu olduğunu açık-lıyabiliriz. Bir temsilin sonunda eleştirme-cinin düşüncesi ne olursa olsun, bir karar vermeden önce incelemesi gerektiği birkaç nokta olacaktır. Rejisörün yazarın vermek istediği şeyi ne oranda getirmiş olduğunu tartmalı bir kerre. Sonra rejisörün oyuncu-larına verdiği biçim ne dereceye değün doğ-ru ve yazarın istediğini verebiliyorlar mı oyuncular, bunu sonuçlandırmalı. Oyuncu-ların oyunun bütününe olan katılmaları iyi düzenlenmiş mi. Eleştirmecinin kendi ka-fasındaki tartıştı "yazar-rejisör-oyuncu-se-yirci" ilişkisi ile kurular; böylece düşüncesi bir perspektif kazanır ve sonradan onun kendi görüşünü de buna eklemesi yazacağı yazıyı bir birlik içine sokar.

Eleştirmecinin tutumu kendi kişisel duygularının tatmini olmamalı. Ego'sunu bas bas bağırarak bir çocuğu havaya bür-rünmemeli. Onun tutumu tiyatroyu amaç ve dert edinen insanların havası içinde yer almalı. Tiyatrodaki sanatçıları daha iyi an-lama yoluna gitmeli dürüst eleştirmeci.

Eleştirmecinin Standard'ları :

Bir oyunun hazırlanışı ve temsili için varolan tüm değerler önemli, bunları rahat-ça harcıyamaz eleştirmeci. Hatta, bir kaç yazarın sandığı gibi, bu değerler salt sa-hne trafiğini, tiyatronun mali durumunu il-gilendiren şeyler değil temsilin estetiğini ve oyun sanatını da içine alan değerler. Montaj, kostüm, ışık gibi tiyatro "effekt"-

leri yardımcı unsurlar bir görünmeyi yaratmada. Ancak temsilin bütünlüğü içinde bir sanat tekniğinin gerekli erekları.

Olağan seyirci sahneye konan bir tek sandalyenin veya bir eşyanın fazla olduğunun farkına pek varmaz. Oysa, tecrübeli bir göz bu küçücük fazlalığın bir dengesizlik yarattığını gözlizecektir. Bunun için de eleştirmecinin bir sahne tecrübesi olması daha iyi. Ancak, dekor, ışık, kostüm gibi yardımcı unsurlar üzerinde geniş bir ihtisası olması pek gerekmez eleştirmecinin. Zaten buna manen imkân yok. Bunlar üzerinde yazılarına yardım edecek bilgisi olsun yeter.

Olağan seyirci çoğunca tiyatroya iyi vakit geçirmek amacı için gittiğinden tüm ayrıntıları ile incelenmiş bir temsiliin akademik bir şekilde yazılmış eleştirmesinden hoşlanmaz. O düz ve basit cümlelerle kurulu bir yol gösterme yazısını yeğler. Onun için tiyatro eleştirmesini de iki sınıfa ayırmak gerekli: 1) Akademik Eleştirme, 2) Pratik Eleştirme. Bunların birincisi daha çok incelemeler. Bir dergiye yazılan veya kitap içinde düzenlenip toplanan eleştirmeler. İkincisi ise gazetelerde kısaca halk için çıkan eleştirmeler. Gazetelerde yayınlanan bu yayınlar daha çok halka yol göstermek içindir; bir tartışma açmaz. Akademik Eleştirme ise, hem yeni bir düşünce getirebilir, hem de ilgililer arasında bir tartışmaya yol açabilir.

Öyleyse, tiyatro eleştirmecilerinin de kendi yolunu tayin etmeleri daha işe başlamadan gerekli. Bilgileri derinse akademik eleştirme yolunu tutacaklar, yeterli ise gazete yazısına yönelecekler. Onun için bir yazar ilkin bu iki sınıftan birini seçecek kendine. Her iki sahada da yazamaz mı bir eleştirmeci? Yazmasına yazar tabii. Ancak o vakit yazı türünü derginin ve gazetenin havasına göre düzenliyecek. Yazarken okuyucu ve seyircisini oranlıyacak. Gazetede çıkan bir eleştirme diye işin kolayına kaçmak da eleştirmecinin yüzeyde kalmışlığını ve bilgisizliğini gösterir. Pratik Eleştirme de kendi oranında derine gider ve hatta kalıcı olabilir.

Eleştirmecinin İvi Niyeti

Seyircinin istekleri, hakları, zorunlulukları ve kolaylıkları var. Bizim eleştirmecilerimizin çoğu seyircinin ne istediğini, neden hoşlandığını ya bilmez, ya da bilmek istemez. Eleştirmecinin hoşlanmadığı bir takım oyunların sahneye getirilmesi de seyircinin büyük rol oynamasından. Zaten tiyatronun gelişmesine ön ayak olanların başında seyirci geliyor; seyircinin zevki, seyircinin standard'ı önemli bir tiyatro için. Ne var ki, az gelişmiş toplumlarda seyirci tiyatronun gelişimini engelleyen unsurlardan biri olabiliyor. İşte o vakit eleştirmeciye çok iş düşüyor. Eleştirmeci seyirciyi küçük görme yanlışlığına düşmemeli, güzel sebepler göstererek seyirciyi ikna edebilmeli. Çünkü seyirciye etki edebilmek ancak seyirciden etkilenmekle olur. Seyirciden et-

kilenmiyen bir eleştirmeci düşünce ve değer ölçülerini seyirciye duyuramaz. Seyirci çok önemli bir unsuru tiyatronun, yukarda da dediğim gibi. Aktör-rejsör Robert Speaight seyirci unsurunun önemi üzerinde şöyle der: "Hiçbir oyun aktörsüz hayat bulamaz, samsız renklenemez, rejsörsüz ortaya çıkılamaz. Tüm bu sanatçıların çabası da kendilerini seyirciye beğendirmek içindir. Seyircisiz alkışlanamazlar -daha önemlisi- seyircisiz aç kahlılar. Seyirci bir oyun veya kimseyi göklere çıkarabilir, yerin dibine de batırabilir. Tiyatronun kaderini elinde tutan bir güçtür..." (3).

Tepki olmadan tiyatro da olmaz zaten. Tepki tiyatronun can verici yüreği. İşte bu tepki de seyirciden gelecek. Olağan seyirciden kendi oranında, tecrübeli ve bilgili seyirciden veya eleştirmeciden daha yöntemli bir yolda çıkar bu tepki. Bunun için eleştirmecinin iyi niyeti hem tiyatroya hem de seyirciye olan büyük borcu. Eğer seyirci çoğunluğunun yanlış düşündüğüne inanıyorsa kendi düşüncesini iyi niyetle seyirci önüne sermeli.

Eleştirmecinin Dürüstlüğü

Eğer bir tiyatro eleştirmecisi dürüst bir yazarsa muhakkak bir kaç sanatçıyı istemeden kıracaktır. Ama o sanatçılar da onun kadar dürüst ise kendi yanlışlarını kabul edeceklerdir. Bu dürüstlüğü erişmek kişinin tabii değerindedir demeyeceğim, çünkü tabii olarak dürüst olan çok az insan var şu acunda. Ancak bir insan gerçek bir aydınlığa kavuştuğunda dürüstlüğü de erebilir. Aydın biri olursa eleştirmeci, çeşitli duygularını bastıracak ve dürüst olmayı bir vicdan borcu bilecek. Aydın olan kişi kendine güvenen kişidir. Kendine güvenebilen kişi ise dürüst olma kabiliyetini kendinde toplayan biridir.

Böyle aydın eleştirmeciler çok görüyoruz Batıda. Örneğin, T. S. Eliot 1950 de Harward Üniversitesinde verdiği konferansta kendi oyunlarını didiklemiş, hiç korkmadan bir "oto-kritik" yapmıştır (4). Ayrıca The Cocktail Party oyununun başında bir aydına yakışır dürüstlük ile şunları yazar : "İki eleştirmeciye burada teşekkür etmek isterim. 1949 Edinburg Festivalinde oyunumu ilk kerre sahneye yöneltten Mr. E. Martin Browne'a, oyunumu sahne için daha uygun bir biçime soktuğu ve bazı değişiklikler ile oyunumu daha iyi yaptığı için, borcumu burada teşekkür ederek ödemek isterim. Kelime, idiom ve oyunun havası yönünden devamlı olarak oyunumu inceleyen ve düzelten Mr. John Hayward'a burada teşekkürlerini bildirmek boynumun borcudur" (5).

Kendi yanlışını kabul etme üstünlüğüne ermeli bizim eleştirmecilerimiz de. Her eleştirmeci, hatta en büyüğü, en ünlüsü bile yanlış yapar, çünkü insandır hepsi. Yanlış yapımlarını savunurlarsa insanlıklarını yitirirler.

musahipzade celâl

Sevda ŞENER

Musahipzade Celâl'i gereğince tanımlıyoruz. Oysa Türk piyes yazarı yetiştirme çabasına paralel olarak yapacağımız ilk işlerden biri bu alanda eser vermiş olanları kendi çağları ve çevreleri içinde tanımak olmalıdır. Özellikle Musahipzade Celâl gibi mahalli tipleri işlemiş, bize özgü problemleri ele almış bir yazar piyes yazmak isteyenler için bazı bakımlardan Batılı yazarlardan daha da yararlı bir inceleme kaynağı olabilir.

Darülbeydiyi temsillerini seyretmiş olanlar çok sevmiş Musahipzadeyi. Bunu, onun oyunlarının zamanında temsil sayısı ve hâsılât rekorunu kırmış olmasından anlıyoruz. Sayın Refik Ahmet Sevgilî'nin Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu (1) adlı eserinde belirttiğine göre 1927-1934 yılları arasında Darülbeydi'de sahneye koyulan sayısı hayli kabarık yerli ve yabancı piyesler arasında 1927 - 28 mevsiminde Fermanlı Deli Hazretleri o mevsimin üçüncü hâsılât rekorunu kırmış ve ertesi yıl tekrarlanmış; Aynaroz Kadısı 1928 - 29 ve 1929 - 30 mevsimlerinde üst üste en çok hâsılât yapan oyun olmuş ve sonraki yıllar gene oynanmış. 1929-30 mevsiminin en çok tutunan ikinci eserinin gene Musahipzade'nin Kafes Arkasında isimli komedisi olduğunu görüyoruz?. Ünlü Bir Kavuk Devrildi ise 1930 - 31 de o mevsim otuzdan fazla eserin en tutulmuş. Musahipzade 1931 - 32 de Mum Söndü, 1932 - 33 de Pazartesi - Perşembe, 1933-34 de Gül ve Gönül adlı oyunları ile İstanbul seyircisinin alkışlarını topluyor. Bunlardan başka Köprülülüler, Lâle Devri, İstanbul Efendisi, Macun Hokkası, Yedekçi, Atlı Ases, Kaşıkçılar, Moda Çılgınları, İsveç Kralı, İtaât İlamı, gibi şarkılı oyunları Minakyan Kumpanyası, Benliyan Kumpanyası İstanbul Operet Heyeti ve Cemal Şahir Bey Opereti tarafından oynanmıştır?.

Sonuç olarak, 1926 dan 34 e kadar Türk

sahnesinde eserleri en çok gelir getiren yazar Musahipzade Celâl oluyor.

Bizden büyükler bu temsilleri tatlı bir tebessümle hatırlıyorlar. Bu tebessümde gençlik yıllarının anılarına duyulan özlem kadar bu temsillerin vermiş olduğu sanat zevkinin de payı olmalıdır. Toplumsal şuurun en uyanık olduğu, Batı sanat ölçülerinin tiyatro alanında da tanınıp, tutulmağa başladığı Cumhuriyetin ilk on yılında Musahipzadenin en çok rağbet gören piyes yazarı olması yabana atılır bir gerçek olmasa gerek. Kaldı ki bu piyesler bu gün de Türk seyircisini kendine çekecek güçte ve niteliktedir.

Musahipzade Celâl'in piyeslerinde kıyafetler Arifi Paşa koleksiyonundan alınma Onsekizinci Yüzyıl kıyafetleri olmasına rağmen vâkaların geçtiği tarihi kesin olarak tespit etmek zordur. Yazar oyunlarında kıyafetleri etrafınca tarif etmekle beraber oyunların geçtiği tarihi belirtmemiş. Oyunlarda yer alan olaylara, toplumsal özelliklere bakarak bu piyeslerin Onyedinci Yüzyıldan Ondokuzuncu Yüzyıla kadar İstanbul hayatının çeşitli devrelerini ele aldığı söylenebilir. Son eseri olan Selma'da ise vâkanın 1930 da İstanbulda geçtiği belirtilmiştir.

Musahipzade Celâl oyunlarını çokluk bir kaç yüzyıl gerilere giden tarihi bir çevreye yerleştirmekle beraber her zaman her toplumda müsterek olan beşeri zaaf ve kusurları, toplum problemlerini ele almış, bu zaaf, kusur ve problemleri hiciv komedisi diyebileceğimiz bir tarz içinde işlemiştir. İçinde yaşadığı toplumun değer yargılarını kuvvetle savunduğu, kötü, zararlı, kişileri, bozulmuş toplumsal kurumları iyice hicvettiği halde oyunlarında ders veren, vaaz eden yazar olmamış, her şeyden önce eğlen-dirici olmağa, "temaşa" sanatının özel ve vazgeçilmez ilkelerini yerine getirmeğe çalışmıştır. Bunun nedenini Musahipzadenin

Eleştirmecinin Tiyatro Sanatına Katılması

Eleştirmecinin katılması doğrudan doğruyadır tiyatro için yapılması gereken işlere. Ancak bu devamlı bir çalışma ile olabilir, yani eleştirmeci işini esaslı tutacak ve yazacağı yazıda sağlam sonuçlara durmak için bir çok ayrıntıyı incelemiş durumda bulunacak. Tiyatro kurallarını kendine göre değiştirmeyecek, tiyatro kurallarından başlayarak kendi düşüncelerini geliştirecek. Tabii, bunu yaparken dürüst olacak bir kere. Ayrıca dürüstlüğün değeri yanında ünün değeri geçicidir. Ama dürüstlükle ün

yapılırsa bu tiyatroya olan fayda yönünden herşeyden üstündür.

- (1) KOMISARJEVSKY, Theodore : The Theatre (John Lane, 1935)
- (2) AGATE, James : Ego : 5 "Again More of the Autobiography of James Agate" (Harrap, 1942)
- (3) SPEAIGHT, Robert : Acting : Its Idea and Tradition (Cassel, 1939)
- (4) ELIOT, T. S. : Poetry and Drama (Faber and Faber, 1951)
- (5) ELIOT, T. S. : The Cocktail Party (Faber and Faber, 1954)

bir ortaoyunu sanatçısı olmasında, Ahmet Vefik Paşa adaptelerinden tanıdığı Moliere'in etkisinde kalmış olmasında arayabileceğimiz gibi, kendi içden gelme seviveli sanat zevkinde, insanseven, hoş görür tabiatında ve seyircisini iyi tanınmasında da bulabiliriz.

Musahipzade Celâl'in oyunlarının ilk akla gelen vasfı toplum ve birey kusurlarını hicvetmesi, hiciv komedisi olması ise de oyunlar aynı, zamanda romantik komedi unsurlarını da içlerine alırlar. Yazar oyunlarının malzemesini ezeli komedi kişi ve olaylarından, engellerle karşılaşan genç ve masum sevgililerden, onları ayıran aile büyüğü veya hatırı sayılır önemli fakat belli bir kusuru, zaafı iyice belirtilmiş kara kişiden, sevgililere yardım eden iyi kalpli, becerikli namuslu dostlardan, iki tarafın birbirini atlatmak için çevirdikleri entrikalardan, komik durumlardan seçer. Genç sevgililer arasındaki masum aşk piyeslerin romantik yönünü, sevgililere engel olanların, ve onların temsil ettiği toplumun zaaf ve kusurlarının incelenmesi ise bu piyeslerin hiciv yönünü teşkil eder. Oyunların bazısında romantik hikâyenin, bazısında ise karamsarlığa varan bir hicvin ağır bastığı görülür. Aynaroz Kadısı gibi özlenen toplumun bir türlü kurulamadığı, masum sevgililerin akıbeti üzerinde bile fazla durulmadığı, rüşvet yiyen dalavereci, haris ve budala kişilerden kurulu bir toplumun başarı kazandığı hiciv tarafı kuvvetli oyunların yanında Atlı Ases, Gül ve Gönül gibi kötülerin kesin olarak cezalandırıldığı, özlenen dürtüst, mert, alın teri ile kazandığını yiyen, kanaatkâr kişilerden kurulu bir toplumun teşekkül ettiği iyimser oyunları da vardır. Bir Kavuk Devrildi, Pazartesi - Perşembe, Fermanlı Deli Hazretleri gibi oyunlarında ise yazar kötüleri cezalandırdığı, sevgilileri evlendirdiği, namusluya gurur payı ayırdığı halde toplumun oyunun başında olduğu gibi hiciv konusu olan zaaf ve kusurlarla yüklü kalacağım ima etmiştir. Kavuğu kaptığı gibi yeni Sadırazama yaranmağa koşan dalkavuk Neşati Efendi, devlet işlerini iltimas ve dalkavuklukla idare etmeğe devam edecek olan liyakatsız Tavik Efendi "kocaman" odalığı düşünmekten, İstanbula hücum edeceği söylenen Venedik donanmasını gözü görmeyen Sultan, bu bozulmuş toplumun muzaffer temsilcileridir. Musahipzade Celâl son eseri Selma'da ise Cumhuriyet Türkiyesindeki frenkperest, taklitçi züppeleri hicvetmekle beraber, dürtüst, çalışkan, ehliyetli, Batı kültürünü hazmetmiş, güçlü kişilerden meydana gelen Yeni uyanık topluma olan, ve adeta idealizme varan inancını belirtmekten geri kalmamıştır.

Musahipzade Celâl'in eserlerindeki tipler zengin ve çeşitlidir. Bu bakımdan yazarın temaşa sanatının geleneksel yerli tiplerinden de faydalanarak Batılı meslekdaşlarından daha da zengin bir kadro yaratmış olduğu söylenebilir. Zaten Musahipza-

de Celâl başarısının büyük kısmını Platus ve Terentius'dan, Commedia Del Arte'den, Moliere'den bu yana komedi sahnesine hükmeden "bevlik" tiplere mahalli bir çeşni verebilmiş olmasına ve özellikleri kesin olarak belirtilmiş yeni tipler yaratmış olmasına borçludur. Bu tipler evrensel olacak kadar beşeri, "bevlik" niteliğini kazanacak kadar da kısa, kesin çizgilerle belirtilmiş, özellikleri yalın ve açık olan tiplerdir. Biz bu insanları iyi tanırız. Dilleri, davranışları, düşünceleri, tepkileri yerli, tanıdık, bize hastır. Yazıldığından yıllar sonra bile bizim için geçer akçe olan problemlerle uğraşırlar. Bir çok davranışları bizim için özel bir anlam taşır. Musahipzade komedi yazarlığı sanatının değişmez kuralı olan halktan yana, coğunluktan yana olmak ilkesini iyi tanımış, halkın bağlı olduğu değer yargılarını savunurken, beğenmediği farklılıkları, düzen dışı işleri, hicvetmiş, özlenen normal toplumu ima etmiştir. Musahipzade halkın nelere güldüğünü iyi anlamış ve oyunlarında tiplerini güldürücü özelliklerle bezeyerek, onları gülünç, kusurlu olduğu kadar sevimli kişiler yapmıştır.

Musahipzadenin piyeslerinin yapısı ise ayrıca incelenmeğe değer bir konudur.

İsraf yıkar
Tasarruf yapar

Ümür
Boyunca
Aylık
Gelir

Vakıflar
Bankası
Verir

yüzelli yıl önce yazılmış bir türkçe piyes

Fahir İZ
Forum Dergisi
Sayı : 101 - 1. Haziran 1958

Şinasi'nin 1859 da yazdığı "Şair Evlenmesi" adlı piyes, umumiyetle, Türk tiyatrosunun başlangıcı sayılır. Batı ile kültür temasları bu tarihten çok daha öncelere çıkar. Avrupalı trupların İstanbul'da yabancı dilde temsil vermeleri, ilk Türkçe tercüme piyeslerin oynanması Şinasi'nin eserinden biraz öncedir. Sultan Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayında bir tiyatro binası yaptırdığını da biliyoruz. Fakat, İstanbul'da ilk tiyatro kumpanyasının kurulduğu 1842 tarihinden önceye ait hiçbir iz yoktur. III. Selim ile II. Mahmud gibi yenilik sever, ileri fikirli hükümdarların tiyatroya büsbütün ilgisiz kalmış olmaları güç anlaşılr. Türkiye tarihinin dönüm noktalarından olan XVIII. Yüzyıl sonu ile XIX. Yüzyıl başına ait belgeler incelenip yayınlandıkça yeni gerçeklerle karşılaşacağımız tabiidir.

1956 yaz tatilinde, Rockefeller Tesisinin verdiği bir araştırma bursu ile, Avrupa kütüphanelerindeki Türkçe yazmaları taranmış ve, basılı kataloglarda bulunmayan yeni alınmış, eserleri tesbit etmiştim. İşte bu araştırmalar sırasında, Viyana Millî Kütüphanesinde rastladığım bir yazma mecmua, birkaç bakımdan dikkatimi çekti. Bu mecmuada "Vakayi-i Acibe ve Havadıs-i Garibe-i Kefşger Ahmed" adlı bir Türkçe piyes istinsah edilmiş, sonuna da aynı piyesin Almanca, Fransızca ve İtalyanca tercümeleri eklenmişti. Eserin hemen filmini aldardım. Türk tiyatro tarihi üzerinde çalışanlar için zengin malzeme kaynağı olan metin "Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi"nde yayınlanacaktır. Burada bir "haber verme" yazısı ile yetineceğim.

Viyana Kütüphanesindeki yazma mecmuada Türkçe metnin yazarının adı bildirilmiyor. Arap harflerini sonradan öğrenen yabancıların tıplık yazısı ile kopya edilmiş olan eserde yer yer imlâ ve istinsah yanlışları var. Kitabın sonunda istinsah edenin adı İskerleç olarak kaydedilmiş. Üç yabancı dile yapılmış olan tercümeleri de aynı el kopya etmiş. Tercümeleri yapanlara gelince, piyesin Almanca ve Fransızcaya Johann (Jean) Lippe, İtalyanca da Testa tarafından çevrildiği kaydedilmiş. Tercümelelerin başında, bu dillerde "Pabuççu Ahmed'in Garip Vak'aları ve Sergüzeştleri; Üç Perdelik Komedi; Türkçeden tercüme edilmiştir; Vak'a Bağdad'da geçer" yazılıdır. Yalnız İtalyanca tercümeye bir de tarih vardır: 1809.

Eser, konu bakımından, eski farsların çoğu gibi, bir toplamadır. Latin tiyatro yazarı Plautus'tan ve ondan naklen Shakespeare'den (Yanlışlıklar Komedi), başlayarak birçok komedilerde kullanılan "Birbiriyle karıştırılan ikizler" motifi bu piyeste de kullanılıyor. Türlü hikâyelere giren 999 altın" motifi ile "Paylaşılan hediye ve dayak" motifi de buraya alınmıştır. Fakat Osmanlı Paşası ile maiyeti, Paşa sarayı, esnaf, halk ve Paşa münasebetleri tamamen mahallidir. Eserin bütünü bir Fransız veya İtalyan farsının Türk hayatına tatbik edilmiş şekli hissini vermektedir. Perde ve sahne taksimatı, şahısların giriş çıkışları Batı tiyatrosu tekniğini takip ediyor. Fakat piyesin bütününde Orta Oyunu zevkinden bir hava da kalmamıştır.

Piyesin çok sade olan dili ve üslubu, XIX. Yüzyılın ikinci yarısında kullanılan tiyatro dilini hatırlatıyor. Ara sıra daha eski dil özelliklerine rastlanması da tabiidir. İlk sayfeleri örnek olarak veriyorum.

Eşhas-ı lâibe

Ahmed Pabuççu ve Deli Osman, ikiz kardeş ki tamamen ona benzer.
İsmail Ağa Dostu hekim
Mehmed Deli Osmanın hizmetkârı
Paşa-yı Bağdat
Paşanın kâhyası
Kara Cüce Paşanın maskarası
Bir müslüman
İki Kullukçu Bunlardan biri cellâddır
İki çuhadar ve iki sair adamlar.

Fasl-ı evvel

(Sokaktadır. İki tarafta bâzı dükkânlar görünür. Mabeyninde bir pabuççu dükkânı vardır)

(sonu yirmidokuzda)

namık kemal'in “vatan,, piyesi adapte midir ?

Refik Ahmet SEVENGİL

Sinema - Tiyatro dergisini ilgi ile okuyorum; bu güzel san'at kollarına merak sarmış seğkin bir gençlik topluluğunun yetiştirilmesi sevilecek şey. Dergiye çıkaranlar benden yazı istedikleri zaman konu aramama lüzum kalmadı, derginin elimdeki son sayısında okuduğum Geleneksiz Tiyatro başlıklı yazının bitimindeki birer cümle, üzerinde önemle durulacak bir mes'ele olabilir diye düşündüm. Geleneksiz tiyatro hakkındaki yazıda ileriye sürülen düşüncelerin çoğunu zevkle paylaşılabirim. Üzerinde durduğum cümle ise şudur: “Namık Kemal, Vatan - yahut - Silistre'yi Fransızlardan adapte etmeyip de kendiliğinden yazsaydı Türk Tiyatrosu bugün daha başka olurdu.”

Değerli yazar ortaya büyük bir dâvâ atıyor, elbette işi iyice incelemiş, böyle bir inanca varmış ki bunu söylüyor. Yazılıp oynandığı zaman büyük olaylar çıkmasına sebep olan, gerek ilk oynayışlarında, gerekse 1908 meşrutiyetinden sonra tekrar sahneye konulduğu zaman herkesi heyecandan heyecana sürükleyen bu piyesin tiyatro tarihimizde önemli yeri vardır. Okullarda öğrencilere edebiyat okutulurken Namık Kemal'in piyesi onun telif ettiği bir eser diye belletiliyor. Şimdi o piyesin telif olmadığı, Fransızcadan adapte edildiği meydana çıkarsa tiyatro tarihimizin önemli bir safhası yeni bir ışık altında gözden geçirilmeli, eski yazarlarımız hakkındaki değer hükümleri baştan başa değiştirilmeli. Vatan piyesinin adapte olunduğunu söyleyen yazar bildiklerini ortaya koyarsa tiyatro tarihimize hizmet etmiş olur.

Vatan piyesi 1872 yılı sonunda, 1873 yılı başında yazılmış, 1 Nisan 1873 akşamı İstanbulda Gedikpaşa tiyatrosunda sahneye konulmuştur; bu tarihten sonra da zaman zaman oynanmıştır. Eser yazılışında onüç yıl sonra Almancaya çevrilmiştir. Almanya'da çıkan Berliner Tageblatt gazetesi bu çevri dolayısıyla bir yazı yayınlayarak Vatan piyesini ve Türkiyede tutulan ve heyecan uyandıran böyle bir piyes yazılmasını övmüştür. Vatan piyesi Almancaya çevrilince Noye Vremye adlı bir Rus gazetesi de bu konu ile ilgili bir yazı yayınlamıştır. Rus yazarı, Almanca çevirisinden okuduğu Vatan piyesini özetledikten sonra oyunun edebiyat ve san'at yönünden değeri olmadığını söylemiş, Fransız tiyatro yazarı Victorien Sardou'nun aynı isimdeki piyesini

hatırlatmış, “Kemal ile Victorien Sardou arasında koca bir Avrupa var”. sözlerini yazmıştır.

Vatan piyesinin Almancaya çevrildiği, eser hakkında Alman ve Rus gazetelerinde bu yazıların çıktığı sırada Namık Kemal sağdı; hakkında iki yabancı gazetede yazılanları Türkçeye çevirtip okumuş, Alman gazetesinin yayımından tabii memnun olmuş, Rus yazarının sözlerine de cevap vermiştir. Bu cevap, o zaman İstanbulda çıkan Mecmûa-i Ebûzziya isimli derginin Hicri Safer 1304 (Milâdi 1886) tarihli elliüçüncü sayısında yayınlanmıştır. Namık Kemal, “Benim o eseri yazmaktan maksadım tiyatro yazmakta maharet göstermek değildir, millette olan vatan-severlik duygusunu tasvir etmektir. Ben bu konuyu hayalimden bulup çıkarmadım; İkinci Mahmut devrinde geçmiş olan bir kahramanlık olayını Kırım savaşı sırasında Silistre kalesinin sarılması zamanında olmuş gibi gösterdim. Benim Victorien Sardou ile mukayese edilmeme onun da Vatan adında bir tiyatrosu olmasından başka bir sebep bulamadım. Victorien Sardou'nun piyesi ile benimki mukayese edilmek isteniliyorsa o zaman hakikaten arada Avrupa kadar bir uzaklık meydana çıkar. Benim eserimin konusu bir adamın vatanını canından üstün görmesi idi, Victorien Sardou'nun eserine seçtiği konu ise bir adamın vatan - severlik adına dinciliği kabul etmesidir.” diyor.

Vatan piyesini bugün kullanmakta olduğumuz harflerle yayınlamış olan Mustafa Nihat Özön, Victorien Sardou'nun ve Namık Kemal'in Vatan isimli piyeslerini karşılaştırıp incelemiştir. Vatan piyesinin Mustafa Nihat baskısı herkes tarafından kolaylıkla okunabilir, onun için iki piyesin karşılaştırılmasını burada tekrarlıyoruz. İki piyes arasında konu, konunun işlenmesi, düşünceler, hele yazış tekniği bakımından benzerlik yoktur.

Namık Kemal'in Vatan piyesi yazıldığı devre göre güzel bir nesirdir, söylediği düşünceler arka arkaya gelen kuşaklar üstünde tesirli olmuştur. Kemal'in eseri yazmakla güttüğü “toplumda vatan sevgisini yayma” maksadı yerine gelmiştir. Bununla beraber Abdullah Çavuş tipi bir yana bırakılırsa, piyesin kişiler, psikoloji, action bakımlarından bugünkü değil, hattâ yazıldığı devirdeki Batı tiyatro eserleri yanında zayıf olduğu ortadadır, adapte eserde kişilerin adı değiştirilir, olayın yerli yaşayışa uymayan tarafları varsa oraları değiştirilir, ama yazılış tekniği değiştirilemez. Namık Kemal'in Vatan piyesi Fransızcadan adapte edilmiş olsaydı hiç şüphe yok sağlam bir kuruluşu, kuvvetli bir vak'ası, insanı sürükleyip götüren bir akışı olurdu.

Vatan - yahut Silistre piyesinin bizim tiyatro edebiyatımızda tarih değeri vardır, bu değer onun telif bir eser olmasından geliyor.

üstad fehim

Özdemir HAZAR

Gönül isterdi ki 1933 yılında Vakit gazetesinde tefrika edilen Üstad Fehim'in hatıraları toplanıp bir kitap haline getirilsin ve her Devlet Konservatuvarını bitirene -tiyatro bölümünü değil- diploma ile birer adet verilsin. Verilsin ki, bir tiyatro sanatçısının, ya da topyekûn bir sanatçının nelere göğüs gerebileceğini genç sanatçı öğrensın.

Ama ne yazık ki, bugünün genç sanatçısı vaktiyle bu memlekette Üstad Fehim gibi bir tiyatro sanatçısının yaşadığından habersizdir. 15 Eylül onun ölüm günü idi. O, en küçük olayın tarihini tutmakla böbürlenlen gazeteler ne yazık ki ondan bir satıra bile bahsetmediler. Ya tiyatro sanatçıları, örneğin Vasfiler, Behzatlar ve Muhsin Ertuğrullar kendilerine hocalık etmiş bu üstadı niçin unuttular, niye unuttular. Hoş bizler de, bugün sahneye çıkışları alkışlarla karşılananlar da unutulacak ama Üstad Fehim derecesinde değil.

Üstad Fehim,
"Akşamcı" kompozisyonunda



O, bir Türk TiyatroEkolü kuracak, kurabilecek bir adamdı.

93 harbinin ilân edildiği gündü. Kapalı Çarşı kavaflarından Mıgırdıç Ustanın yakışıklı kalfası, herzamanki gibi örsünün başında, akşama yetiyecek yemenileri yumuşatmakla meşgûldü. Zamanın en meşhur rejisörlerinden ve aktörlerinden olan Fasulyacıyan, mestini almak için Mıgırdıç'a uğradı. Bir ara örsün başında sarı kâkülleri dökülmüş genci gördü. Bu genç sahne için biçilmiş bir kaftandı. Ama müslüman çocuğu oyuncu olur mu idi? Fasulyacıyan genç cıracı tarafından kovulmayı göze alarak ona "oyuncu olur musun?" diye sordu. Aldığı cevap bir kelime idi: "Olurum". Aradan yıllar geçecek Üstad Fehim o gün için: "Ne yaparsın birader, iki gâvurun karşısında küçük düşmemek için "olurum" dedim, yoksa iyi bir ayakkabıcı olurum" diyecekti.

İlk olarak 1293 de Gedikpaşa'da Güllü Agob'un tiyatrosunda bir perdelik "TkiSağı" komedisinde Bonifas rolü ile sahneye çıktı. Fasulyacıyan genç istidadın bu ilk rolünü

heyecanla seyrederek, "Bu çok iyi yoğrulabilecek bir hamurdur, elde etmeğe bakalım" demiş ve ertesi günde konturat imzalamıştı. İşte imzalanan bu konturat ilk Türk aktörünün konturatıdır ve zannederseniz Baba Behzat'ın baha biçilmez evrakı arasındadır.

Konturattan sonra Üstad Fehim efendiyi artık tiyatronun içinde görüyoruz. O herşeyi ile tiyatronun adamıdır. Yalnız aktör yalnız dekaratör değil aynı zamanda yetiştirici kaabiliyeti çok üstün bir hocadır da. Bundan sonra Bursa'ya giderek Vefik Paşa'nın himayesinde çalışmaya başlamış, "Meraki"deki rolü ile bütün Bursalıları kırıp geçirmiş, bizzat Vefik Paşa tarafından takdir ve taltif edilmiştir. O, hatıratında tevazu ile bundan şöyle bahseder: "Gariptir ki, Meraki'deki bu rolü her Bursalıları kırıp geçirmiş, bizzat Vefik Paşa tarafından takdir ve taltif edilmiştir. O, hatıratında tevazu ile bundan şöyle bahseder: "Gariptir ki, Meraki'deki bu rolü her oynayan meşhur olmuştur". Öyle mi acaba? Şurada aynı rolü oynayan onbeş sanatçı liyemiyorum. Hiç biri de meşhur olmamıştı, rahmetli Hazım'dan başka.

Bursa'dan sonra Fehim efendiyi ya Güllü Agob'un, ya Fasulyacıyan'ın trupunda, İstanbul'da, taşrada durmadan dinlenmeden çalışır görüyoruz. Filibe turnesinden sonra Güllü Agob tiyatroyu bırakmıştı. 1300 de Fasulyacıyan yeni bir grub kurdu. Aktrist Mari Nuvart'ın ölümünden sonra bu da dağıldı. Fehim efendi yalnız kalmıştı. Boş duramazdı. Birşeyler yapması lazımdı. Birkaç arkadaşı ile kendisi turneye çıktı. Uzun müddet Anadolu'da, Rumeli'nde dolaştı. Kendi kumpanyası da dağıldı. İssiz kalan Üstad bir ara Ahmed Mithad Efendiye müracaat etti. Efendi hazretleri genç sanatçıya ilk şu suali sordu: "Müretteplik edermisin?". Fehim efendi yapacağını söyledi ve çalışmaya başladı. O bir sanatçı idi hemde komple sanatçı. Yağlıboya resim yapardı, dekaratördü, diplomasız bir mimardı da. Ankara'nın ilk tiyatrosu olan "Cendercioğlu" tiyatrosunun bütün plânlarını kendi yapmış, ustaların başında durarak yaptırmıştı. Bu onun Ankara'da kaldığı ikibuçuk yıl içinde meydana getirdiği eserdir. Şimdi Ankara Devlet Tiyatrosundakiler, Cendercioğlu tiyatrosunun sentini bile bilmezler.

Fehim Efendinin şahsiyetine gelince. Çalıştığı kumpanyalar ekseriya ağır dramaların, kan gövdeyi götüren eserlerin oynandığı yerlerdi. Tabiatıyla onun tesir altında kalması icab ederdi. Ama kalmadı. O tesir altında kalacak değildi. Yeni birşeyler arıyor. Türk seyirciye, Türk tiyatrosunu göstermek istiyordu. Kendi zevkleri ile seyircinin zevklerini birleştirmesini pek âlâ biliyordu.

Üstad, Türk sahnesinin nüvesidir. O bu sahneye ilk olarak komediyi ve vodvili getirdi. Sevdirdi, alkışlattı, alkışlandı. "Üç şapka", "Madam Mongoden", "Veri lokantası", "Düran Düran" gibi emsalsiz komedi ve vodviller, Üstad'ın Türk sahnesinde ne yapmak istediğini göstermeğe ve isbata kâfidir. Türk halkı temiz, sanatkârane yazılmış, ince, zarif komedilere fazlası ile alâka gösterir.

Fehim efendi, çalıştığı muhitin tesiri altında kalmış olsaydı, bu gün bir sanatçı Fehim ismini anamazdık. Fasulyacıyan'ın, Güllü'nün, Minakyan'ın bir çok aktörleri gibi küflü kulis aralarında kalır giderdi. Çalıştı çabaladı da kalmadı mı sanki? Orası da başka mesele...

Üstad Fehim gençlere diyor ki: "Ben muhitimi bulamadım, muhit beni boğdu. O zamanlar inkişaf edecek muhit yoktu; ama sizler, evet siz genç sanatçılar muhitinizi istediğiniz gibi bulur, boğulmadan istediğiniz şekilde sanatınızı gösterebilirsiniz".

Fehim Efendi bir mimik üstadı idi. Şimdilerde pandomim diye türlü şarlatanlıklarla ortaya çıkanların ustası idi. Rakı içmediği, hayatında meyhaneye gitmediği halde, mimikleriyle bir akşamcıyı sembolize edişi vardı ki bu hali ile zamanın Macaristan Sefirine on altın kaybettirmişti. Hikâye şu: Sefir bir gece Üstadın bu mimik duotosunu Direkler arasında seyrederken yanındaki Türk dostuna "hakikaten sarhoş bu adam" der. Türk dostu sarhoş olmadığını, ağzına ömründe içki koymadığını söylerse de, sefir cenablarını ikna edemez ve on altınına bahse tutuşurlar. Ertesi gün Üstad sefa-rethaneye çağırılır. Hiç birşeyden haberi yoktur. Önce bir doktor tarafından sıkı bir muayeneye tutulur. Sonraları Üstad bu olayı: "Ne bileyim, frenklerde adet böyle imiş meğer dedim, kuzu kuzu doktorun önüne yattım" diye anlatacaktır. Muayeneden sonra sefir, sefire ve diğer davetlilerin huzuruna alınır. Sefirin Türk dostu meseleyi anlatır. Üstad gecekinden daha enfes bir akşamcı kompozisyonu yaratır ki, Macaristan Sefiri yerinden kalkar, alnından öper, eseflenerek, "Ne yazık ki Avrupa'da sizin gibi bir Üstad yok" der. Taltif edilir.

İşte Üstad Fehim Efendi bir sanatçı idi. Gezerken, otururken konuşurken sanatçı. Birşeyler yapmak isteyen, devir değiştiren bir sanatçı.

Ruhun şad olsun Üstadım, bundan sonra sanat gençlerin elinde. Onlar seni nasıl olsa kapandığı tozlu yerden çekip çıkaracaklardır. Belki hatıralarını basmak şu mütevazı dergiye nasip olacaktır. Kimbilir?

Tekrar ruhun şad olsun. Sahne bıraktığın gibi değil, büyüdü, temizlendi. Ama sanatçılar, evet sanatçılar senin o, "oyuncuyu temizlemeye bir ton arab sabunu yetmez" dediğin sanatçılardan gene tek tük var, o ıslıl ıslıl yanan sahnenin içinde. Ama çok az kaldı, tükenecekleri günler de yakın. Gelecekte hiçbir tesir altında kalmayan kalpleri sanat aşkıyla çarpan bir sanat ordusunun seni sembol yapacaklarına inanıyorum.

Müsterih uyu Büyük Üstadım...

dişarda türk tiyatrosu:

türk "helenâ,,nın yankıları

Metin AND

ULUS : 8. 9. 959 tarihli sayıdan

Gene bu köşeden Selâhattin Batu'nun "Güzel Helenası"nın Bregenz Festivalinde sahneye konulacağı ve daha sonra Viyana'da Burgtheater'da oynayacağı haberi verilmiş, bu önemli olay üzerine kısa yorumlarda bulunulmuştu. "Güzel Helena" 21, 24 ve 26 Temmuz geceleri oynandı. Eseri sahneye Ankaralı seyircinin yabancıısı olmayan Arnult Schröder koymuş, dekor ve giysileri Gottfried Neuman -Spallart çizmişti. Helena rolünü Kathe Gold, Kassandra'yı Eva Zilcher, Achill'i Jürgen Wilcke oynuyordu. Şimdi gelelim eserin dışardaki yankılarına..

Almanya'nın ileri gelen resimli aylık sanat dergisi DAS SCHÖNSTE Eylül sayısında "Güzel Helena'ya "Türk Helena" başlığı altında geniş bir yer ayrılmış, bununla ilgili dört fotoğraf yayınlamış bulunuyor.

Bregenz Festivali programında Bonn'dan Willhelm Grenzmann'ın "Güzel Helena"-yı tanıtan bir yazısı var. Bu tanıtmaya yazısında Batu'nun Helena'sının Homeros ve Shakespeare'in Helenasından büsbütün başka olduğu belirtildikten sonra, eserde temel fikrin Doğu ile Batı'nın bir karşılaşması ve Doğu'nun Avrupa için duyduğu acı bir hayal kırıklığının belirtisi olarak görülüyor. Batu bunu soru biçimine koyuyor, eseri çeviren Alman şair de bunu benimseyip, esere yeniden bir biçim veriyor. Eserden bir Avrupa davranışına inamış çıkıyor. Öyle bir davranış kı, büyük devletlerin başka devletlere zorbalığına karşı çıkan bir inamış. Helena Truva'da kalıyor, ama Yunanlı olarak, barışı sağlamak, yeni bir insanlık çağının geleceğine hizmet için kalıyor.

Tenkidlere gelince, kısaca özetleri şöyle:

DIE WOCHEN - PRESSE (1 Ağustos 1959) sayısında "egw" imzalı, "Helena'nın Başka Yönü" başlıklı tenkid: Yüzyıllık bir geçmişini olan Türk tiyatro yazarlığının serüveni çiziliyor. Sultanların Türkiye'sinde edebi eser yazmanın, bugünkü Türkiye'de gazetecilik yapmak kadar tehlikeli bir iş olduğu belirtiliyor. Truva yakınında doğan Batu'nun Helena konusunu bir savaş muhabiri olan Homeros'tan çok değişik bir yöntem tutturdugunu, efsaneyi tahta at

ve Achill'in topuğu olmadan, Odisseus'a yer vermeden işleyebildiği gösteriliyor. Batu'nun temiz, tükücü, saf amaçları var, ama bunlar bir duygulu şiir olarak kalmayıp dram kalıbına dökülebilseydi daha etkili olacağına, kişilerin kendi hayatlarını yaşamadığına değiniyor. Eserin öz olarak senbollere çok yer verdiği, Schröder'in "Stilisation" yoluyla gerçekçi olmayan durumları kurtarmağa çalıştığı gösteriliyor. Homeros'un "Güzel Helena" oynadığı gece mezarında rahatsız bir gece geçirdiği söyleniyor.

WIENER ZEITUNG (22 Temmuz 1959) sayısında Jean Egon Kieffer imzalı, "Doğu-Batı Çarpışmasını mı?" başlıklı tenkidi: Batu'nun eserine ikincilik tanıyan yargıcılar kurulunun Batu'nun daha çok barışseverliğine değer vererek oy kullanmış olabileceğini ileri sürüyor. Eser İkinci Dünya Savaşı etkisinde.. Yazar bu insanî fikir için niye Shakespeare, Offenbach, Hofmannsthal, Richard Strauss'dan Jean Giraudoux'ya kadar kesin çizgilerle işlenmiş bu konuyu yeniden ele almış. Bu eserde yazarın Doğuların Avrupalılar ve onların maddeciliği karşısında hayal kırıklıklarını gösterip, Asyalıların, biz daha iyiyiz demeğe getirdiğini söylüyor. Kader ve gerçekte dolu bu eserde insanî yönüne rağmen zorlama ve fikir güçsüzlüğü vardır. Çoğunluk, belirli amaçları, fikirleri göstermek için zorlamaya sapılmış, hareketleri seyirciyi sürüklemiyen etten, kemikten yoksun senbol kişileri olarak kalmışlardır. Schröder esere biraz hayat üflemeğe için çok uğraşmış, deniliyor.

ARBEITER - ZEITUNG (23 Temmuz 1959) sayısında Walden imzalı, "Güzel Helena inançlı Helena oldu" başlıklı tenkid: Güzel Helena tanrılardan korkan, dindar bir ev kadını olup çıktı. Eserin edebiyat sınırlarını zorladığını, her iki yazarın da kişilerin yapısını kuracak yerde, hüner gösterisine çıkmış oldukları belirtiliyor. Schröder eserin damarlarına kan tulumbalıyamıyordu. Oyuncuları da kendi başlarına bırakmıştı. Eserin en iyi yönü dekordu. Fikir bakımından güçsüz bir eser. Bavyera - Türk işbirliğinden doğan bu esere asıl renk katan Bregenz Festivalinin şenlik parlaklığıydı.

türk tiyatrosunun varlığı

(dörtten)

bii bu yazarlardan bir anlatım özelliği de beklenemez.

d — Eleştirici

Yurdumuzda eleştirici de yoktur. Tıpkı yazarlar gibi eleştiriciler de Tiyatro Teorisinden yoksundur. Ayrıca eleştiriciler en önemli görevlerini -anlatış ve anlayışa yardım etmek ve göremediğimiz güzellik ve özellikleri göstermek görevlerini- unutmuşa benzemektedirler. "Filan aktör kötüydü, bu eseri de diğerleri gibiydi" sözleri adi yargı hükümleri olup hiç bir işe yaramaz. Mr. Falk'un dediği gibi "eleştirici yeni bir teorik görüş ortaya atmıya belli bir tutum sahibi olmaya mecburdur".

Görüldüğü gibi tiyatromuz nitelik bakımından mevcut değildir. Fakat asıl eksikliğini duyduğumuz şey samimiyettir.

Yurdumuzda son zamanlarda beliren "Filan yabancı Kral Leare'i seyretmiş, hayran olmuş", "Filan aktör deha, deha." gibi sözlerle avunmak veya bu sözleri işimize geldiği için kabullenmek modası da bu samimiyetsizliğin sonucudur. Acı da olsa gerçeklerle karşılaşmaktan çekindiğimiz, birbirimizi ve en fenası kendimizi aldattığımız sürece dürtüst kararlar alamaz, iyi bir ıracı, iyi bir eleştirici, iyi bir yazar yetiştiremeyiz. Bir tiyatro sever, bir yurtsever olarak Devlet Tiyatrolarında, İstanbul Tiyatrolarında, Amatörlerin Tiyatrolarında mükemmel temsiller seyretmenin hakkımız olduğunu iddia ediyor, hepimizi uyarıyorum. Sevinç ve övgüye ancak o zaman hak kazanırız.

gelecek sayıda :
yarışma kazanan
oyun
midasın kulakları

Bu da olmasaydı eser en güzel yönünden yoksun kalırdı. Burgtheater'in geleneği üzere eser Viyana'ya gidecek. Ancak Burgtheater'in iyiliği için konuşmak gerekirse, Helena Bregenz'de kalmalı, Viyana'ya gitmemeli.

ÖSTERREICHISCHE NEUE TAGESZEITUNG da Alexandr Witeschnik imzalı, "Bodensee kıyısında Truva savaşı" başlıklı tenkid: Eserin Almanca çevirisinin eserin aslının Yunanlıları suçlandıran yönünü bilmeden yumuşattığını belirtiyor. Yepyeni değişik bir Helena: Penelope kadar sadık, Iphigenie kadar soylu, Giraudoux'nun çapkın Helena'sından çok uzak bir kadın. Çeviri dili açık, güçlü, konuşmalar kısa ve plâstik. Koronun konuluğu başarılı. Yazarla sahneye koyucu arasında iyi bir anlaşma var. Sahneye koyucu hareket bakımından eseri iyi ayarlamış. Canlı kümeleşmeler. Koro konuşmaları her tiyatro eserinde nazik bir iştir burada da temsilin en yararlı yönüydü. Cumhur Başkanı ve Eğitim Bakanı eserin sanat ve insanî yönünden çok hoşnut kaldılar. Bregenz böyle bir eserle Doğu ile

Batı arasında bir köprü oldu.

VORARLBERGER NACHRICHTEN (22 Temmuz 1959) sayısında Dr. Franz Ortner imzalı "Helena Truva'da kalıyor" başlıklı çok uzun tenkid: Övgüye değer dekorlar biraz operetimsi tutumda bulunduğu sahneye koyuş arasında tam bir anlaşma olmadığı belirtiliyor. Eser asıl Yunan kaynaklarla karşılaştırılıp, nerelerde aslından ayrıldığı gösteriliyor. Örneğin Achill niye genç bir delikanlı olmuş Truvalı kadınları koruyor? Eserin güzel yönü böyle bir konuyu alıp insani, hayata yakın yaşatması, çağdaş tiyatronun çok defa yaptığı gibi bilgiçliğe, fikir cambazlığına, lâf ebeliğine kalkmaması. Yalnız bâzı gereksiz zorlamalar görüldüğü. Sanat bakımından çok yetkin değil ama, yetkin bir inanış karşısında bulunuyoruz. Klâsik çağın ölmez bir konusu Türk ruh dünyasından Batı gönlüne aktırılmıştır. Bu eserin sahneye konulmasıyla Helena yalnız Truva'da değil bizim tiyatro düzlemimizde de kalacaktır. Dileriz eser Viyana'da buradakinden daha iyi oynanır.

sinema-tiyatro çevresi

★ Bütün öbür tiyatrolar gibi Devlet Tiyatroları da sahnelerini ekim ayının başında açtılar. Büyük Tiyatro yeni mevsime Sophocles'in Kral Oidipus adlı tragediası ile girdi. Oyunu çeviren Prof. Bedrettin Tuncel, sahneye koyan, Yunanlı yönetici Takis Muzenidir. Küçük Tiyatroda bu mevsim ilk yerli oyun Refik Erduran'ın "Karayar Köprüsü" adlı oyunu. Oyunu sahneye Ziya Demirel koyuyor. Oda Tiyatrosunda ilk oyun, Eugene O'Neil'in "Long Day's Journey Into Night - Günden Geceye" adlı oyunu. Oyunu dilimize çeviren Gençay Sav, sahneye koyan Saim Alpago. Üçüncü Tiyatro perdelerini Felicien Marceau adlı Fransız yazarının oyunu ile açıyor. "La Bonne Soupe-Ekmek Parası" adlı oyunu Türkçeye çeviren Asude Zeybekoğlu. Sahneye koyan Mahir Canova.

★ Ankara Radyosuna sinema ve tiyatro programları kondu. Onbeş günde bir pazar günleri saat 21.10 da olmak üzere yarım saatlik "Perde arası" adlı program 27 Eylül pazar akşamı verildi. Bu programda Ülkemiz ve dışardaki tiyatro olayları ve haberleri yer alacak, tiyatro konusunda röportaj ve konuşmalar yapılacaktır. Ayrıca her onbeş günde bir olmak üzere "mikrofonda tiyatro" ve "devamı yarın" adlı bir program da 18. Ekimden sonra yayınlanmaya başlanacaktır. Bu programlardan "mikrofonda tiyatro" adlı olanı radyofonik oyunlar olacaktır. Öbürü ise her gün 15 er dakikalık bölümlerle verilecek ve senaryolardan esinilmiş oyunlar olacaktır. "Devamı yarın" adlı programda oynanan oyunlar sinema konusunda bir programın yayınlanmıya başlanacağı öğrenilmiştir.

★ Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Enstitüsü Profesörü Grant Redford, evinde cumartesi günleri tiyatro severleri

toplayarak tiyatro toplantıları düzenlemektedir. Pek çok tiyatro severinin katıldığı bu toplantılar çok verimli olmaktadır.

★ Yurdumuzdaki çeşitli tiyatrolar bu mevsim perdelerini aşağıdaki oyunlarla açıyorlar:

Bursa Bölge Tiyatrosu (Orhan Ase-na) Hürrem Sultan

İzmir Bölge Tiyatrosu (Eduardo de Filippo) Evlât Evlâttır

Adana Bölge Tiyatrosu (Turgut Özakman) Duvarların Ötesinde

Şehir Tiyatroları (L'Anger - Seniha Bedri Gökni 91 Numaralı Kadın (Frederich Durrenmatt) Bir ziyaret (Shakespeare) Hamlet

Karaca Tiyatrosu (Gibson) Sahnecakta İki kişi

(Osborne) Burada Gömülü

Küçük Sahne (Gogol) Müfettiş

Oda Tiyatrosu (Sauvajan) Unutulmaz Kadın

★ Sinema-Tiyatro Derneğinin Kavaklıdere'deki küçük lokalinde "Tiyatro Teorisi" konusunda amatörler dersler veriliyor. Dersleri hazırlayan Turgut Erim.

★ İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarından Nedret Güvenç eski yerinden ayrılarak bu mevsim başında Devlet Tiyatrosu ile anlaşma imzalamıştır.

★ Devlet Tiyatrosu oyuncularından Yıldız ve Müşfik Kenter Kardeşler-le Şükran Güngör İstanbul'da Karaca Tiyatro ile anlaşmışlardır. Yıldız ve Müşfik Kenter kardeşlerin Karaca'da ilk oyunları Willaim Gibson'un Sahnecakta İki Kişi adlı oyunudur.

★ Ankaradaki Amerikalıların amatör tiyatro topluluğu olan Ankara Players bu mevsim Ahmet Kutsi Tecer'in "Köşe Başı" adlı oyununu sahneye koyacak. Yönetmen olarak ta oyunda Prof. Grant Redford çalışacak.

oyun yazarları için bir deneme sahnesi

isteniyor.

(onüçten)

Bernard Shaw 1921 de J. T. Grein'e yazdığı bir mektupta bu noktayı iyice belirtiyor 1891 de cesur bir teşebbüsle Independent Theatre'ı kurmuş olan Grein, Shaw'un ilk piyesi olan "Widower's Houses" adlı eseri sahneye koymuştu. Otuz yıl sonra Shaw bu olayın hatırasını saygı ile anarken Grein'in teşviki ve sağladığı fırsat olmasa bu piyesi asla bitirmemiş ve tiyatroya vermemiş olacağını söyledi. Shaw şöyle yazıyordu : "Bu piyesi bitirebilme mi sağlayan Independent Theatre'in varlığı olmuştur. Bu tiyatrodaki eserimin provalarından ve temsilinden edindiğim tecrübe sayesinde tiyatro sanatını "işleme" istidadına sahip olduğum meydana çıktı. Bunu başkaları gibi ben de o zaman öğrenmiştim".

Türk piyes yazarları için de aynı şeyi söyleyebiliriz: Onlara da eserlerinin prova ve temsillerini seyretmek, böyle bir tecrübeyi edinmek imkânı verilmelidir. Tiyatro Enstitüsü eserleri okuyup tenkit ederek yardımcı olabilir, fakat bir piyes yazarının pismesi, olgunlaşması için eserin sahnede prova edilmesi, temsil edilmesi gerekir. İstidatı iyice gelişmemiş bir yazarın eserini Devlet Tiyatrosunun, hele büyük Opera sahnesinde temsil ettirmesine elbette imkân yoktur. Bu sahnede ancak en iyilere yer verilebilir. Seyirci böyle bir tiyatroya iyi esere susamış olarak gider. Yerli veya yabancı, ele geçirilebilecek en iyi tiyatro edebiyatı ile seyircinin zevkini geliştirip, keskinleştirmek, önemli bir iştir.

Öte yandan, salt tecrübe temsillerine fırsat sağlamak için kurulacak bir tiyatrodaki genç ve istidatlı yazarlara eserlerini geniş görüşlü ve dikkatli bir seyirci topluluğu önünde, disiplinli ve ehliyetli bir kadro ile temsil ettirme imkânı verilebilir. Millî tiyatro edebiyatını yaratma görevi bu milletin en istekli ve istidatlı yazarlarına düşmektedir. Piyes yazarı böyle bir potada denenip arılaştırıldıktan sonra öteki tiyatroların daha geniş seyirci topluluğu önüne çıkmağa hazır duruma gelecektir.

Tiyatro Enstitüsünün piyes yazarlığı seminerindeki çalışmalarla meydana gelmiş olan ve son zamanlarda yeniden gözden geçirdiğimiz öyle piyesler var ki derli toplu bir temsili hak ediyorlar. Bu yazarlar ve gelişen öteki yazar ve tenkitçiler için artık böyle bir deney sahnesinin kurulması zamanı gelmiştir.

Türkiye büyük piyes yazarlarını karşılamaya hazır durumdadır: Büyük ve hevesli topluluğu, aktör ve sahne teknisyenleri yetiştiren bir okulu, Devlet Tiyatrosu içinde ve dışında iyi sahne teşekkülleri mevcuttur; Tiyatro Enstitüsü ise piyes yazarlığı ve tenkitçiliği için bir tartışma merkezi temin etmektedir. Fakat piyes yazarlarının sanatlarını öğrenecekleri, istidatlarını geliştirecekleri bir yerleri yoktur. Shaw'un dediği

şey bütün büyük piyes yazarları için de söylenebilir: Bu yazarlar sanatlarını öğrenecek, istidatlarını geliştirecek büyük sahne teşekküllerine sahiptiler. Türkiye'de, belki biri Ankarada öteki İstanbulda olmak üzere böyle deneme tiyatrolarının kurulması gerekiyor. Bu faydalı işe Devlet Tiyatrosu ve Devlet Konservatuarı ön ayak olmalıdır. Eğer herhangi bir sebepten dolayı bu kurumların Türk Tiyatro ve Edebiyatının gelişmesi yolundaki böyle önemli bir işi yerine getirme imkânları yoksa bu görevi başka bir kurum üzerine almalıdır.

Bu makaleyi yazdıktan sonra Fransa'da bu çeşit bir tiyatro kurulmasına teşebbüs edildiğini öğrendim. Kültür İşleri ile sorumlu Devlet Bakanı André Malraux, eski küçük bir tiyatronun yeni piyes yazarlarının eserlerini temsil etmek üzere hazırlanmasını emretmiş. Bu tiyatroyu Theatre Nationale Populaire'in rejisörü (ve halen Fransanın en ünlü rejisörlerinden) olan Jean Vilar idare edecekmış, M. Malraux'a göre bu tiyatro genç neslin istidatlarını Fransız millî tiyatrosuna kazandırmak gayesiyle, müptedâ piyes yazarlarının eserlerine hasredilmiştir. Türkiye'nin yarınki kültürü bugünden yaratılmaktadır. Geçmiş, türlü zanginlikleriyle bütün memleketi yatıyor. Ya şimdiki zaman? Ya gelecek?

Bu milletin yeni uyanan, gelişmekte olan istidatları ile yaptığım bir yıllık çalışmaya dayanarak Türkiye'nin istikbalinin geçmişine layık bir istikbal olacağını ümit ediyorum. Bu memleketin piyes yazar ve tenkitçilerinin en iyi dünya edebiyatı yanında yer alacak bir edebiyat yaratacaklarını tahmin ederim. Şuna da kanlım ki piyes yazarlarının prova ve temsillerde bulunarak bilgi edinecekleri, iyi bir temsil kadrosuna sahip deneme sahnelerinin kurulması bu büyük amaca ulaşmak için atılması gereken bir adımdır.

BİZE GELEN YAYINLAR

a Dergisi-Sayı : 20 Eylül. 1959 - Büyük boy 8 sayfa - 50 kuruş - Azimkâr Sokak No: 13 Aksaray - İstanbul

Çağrı - Sayı : 21 Eylül. 1959 - 16 sayfa 100 kuruş - P. K. 99 Konya

Yeni Yeşerti - Sayı : 1 - 8 Sayfa - 25 kuruş İncebey Caddesi No: 12 Bursa

Sanat Edebiyat Sosyete Sayı: 81 - 92 - 1-15. Eylül, 1. Ekim. 1959 Orta boy 16 sayfa 100 kuruş - Selânik Caddesi 64/3 Ankara

Beyaz Perde Sayı : 9 15 Eylül. 1959 Büyük boy 4 sayfa - 100 kuruş P. K. 730 İzmir

yüzelli yıl önce yazılmış türkçe bir piyes

(yirmibirden)

Pabuççu (Dışarda oturup işine meşguldür ve çağırır:)

Gece gider sabah gelir

Ahmed de işini görür

Gece gündüz işini görür

Devran işlerini kim bilir?

(Tekraren "Gece gider...")

İsmail Ağa ve Pabuççu

İsmail Esselâmü aleyküm usta.

Pabuççu Aleyküm selâm hekim dostum.

İsmail Elline sağlık. Senin daima keyfin var.

Ahmed Allaha şükür İsmail Ağa. Keyiften gayrı malunuz yoktur. Artık ne yapmalı? İşte öyle gülerek ve türkü çağırarak çalışırız.

İsmail Aferin dostum. Daima işin var mı?

Ahmed Vardır efendim. İşte bu elimdeki mest Devletli Paşa hazretleri içindir. Bugün sabahleyin mahsus adam gönderdi. Beni huzuruna götürüp buyurmuş kim sen yarınadek bana elbette bir çift mest getir. Eğer getirmezsən başın gider, demiş.

İsmail Pek münaşip ey dostum. Şimdi Paşa hazretlerinin muradına göre bu mesti yaparsan yarın varıp götürdüğün vakit İnşallah bir iyi bahşış sana verir, **halin** yine hoş olur.

Ahmed Allah razı ola İsmail Ağa. Ben de sen gelmeden tam ol fikirde idim. Bari kardeşim adam olaydı, bana bâzı kere yardım ederdi.

İsmail Vay Pabuççu, senin bir kardeşin olduğunu bilmezdim...

Acaba, bildiğimiz en eski Türk piyesinden en aşağı elli yıl önce yazılmış bir Türkçe piyes karşısında mıyız? Belki. Fakat bu hususta hüküm vermek için acele etmemek lazımdır. XVII. Yüzyıldan beri, Doğu dillerini öğrenmek istiyen Avrupalılar için hazırlanmış birçok konuşma kitapları biliyoruz. Gündelik hayatın türlü safhalarına ait konuşmalar ihtiva eden bu gibi eserler, Türkçe için de ötedenberi yazılmıştır. Avrupa'da uzman tercüman yetiştiren okullarda, bu konuşma kitapları dışında, Batı dillerinden Türkçeye piyesler çevrildiği ve diploma töreninde öğrencilerin bunları oynadıkları da biliniyor. Ancak elimizdeki metni bu gibi okul kitaplarından ayıran birtakım noktalar var:

1. Alıştırma için kullanılan metinler ya birkaç sahifelik bir konuşma ya da klâsik bir Batı eserinin, çokluk bir perdesinin, çevirisidir. Oysa bu metin üç perdelik tam bir farstır, belli bir eserin olduğu gibi çevrisi değildir. Konu bakımından da bir tercüman okulunda öğrencilerin kolayca oynayabilecekleri biçimde derli toplu değildir.

2. Elimizdeki mecmuada eserin Türkçeden çevrildiği bellitildikten başka, çevirenlerin ayrı kişiler olduğu gösterilmiştir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki "Pabuççu Ahmed'in Garip Maceraları"nı, tersi isbat edilmeye kadar, III. Selim devrinde yazılmış bir Türkçe piyes olarak kabul etmek mümkündür. (İtalyanca çeviri eserin yazıldığı yılda yapılmışsa II. Mahmud'un ilk yılları). Avrupa ile temasların sıklaştığı, Padişahın yalnız Karagöz ve Orta Oyunu değil, Avrupa'dan gelen opera truplarının oyunlarını da görmeğe gittiği bir devirde, Fransızca ve İtalyanca örneklerin etkisi ile, Türkçe piyesin yazılmış hattâ oynanmış olması imkânsız sayılamaz. Bu yönde yapılacak yeni araştırmalardan Türk tiyatro tarihi için daha başka ip uçlarının çıkması da beklenebilir.

sinema-tiyatro'ya

abone olun

p.k. 615 ankara

yakın çağ tiyatrosu üzerine belgeler

(onbırden)

yatroya girmek için verilen bilet ücreti bu piyangodan hariç ve müstesna olduğu marul beyan kazanacak numaralardan maada açıkta kalan numara bedeline 6 defa yalnız bilet ücreti vermeyerek tiyatroya dahil olmaya mezun bulundukları işbu 1200 numaranın sayet 600 adedinin ziyadesi fütur olunamadığı surette, yine bu piyango icra ettirilip fakat numaraların miktarına göre kazanacak olan biletlerin hisseleri balâda beyan olunan usul veçhile tenzil olunacağı, mezkûr biletlerden 600 numara fütur ve taksim olundukta, derhal sahibi tiyatro erbabı sanat ve oyuncularını tedarik ve tertib edecek ise de sayet 600 bilete balıg olmadığı veyahut harici ezmemul esbabı zuhuru ile tiyatro ve üstadları celb olunamadığı takdirde akçelerin tekmlen sahipleri taraflarına red ve teslim kılınacağı mezkûr piyango biletlerinden kabule rağbet buyuran zevat beyninde bilintahap bir komisyon teşkil olunarak piyango biletlerinin ne veçhile çekileceğini ve hangi usul üzere hareket ve tertib olunacağını bitanzim varakai matbuai mahsusa ile cümleye ilân olunacağı.

İşbu tarihten bed olunarak arzu eden zevat alacakları biletlerin miktarını mübeyyin isimlerini deftere kaydettirebileceklerdir. Her on bilet alacağı olan zata bilâ üçret bir bilet ziyade verilecek olup mezkûr biletlerin taksim ve tevzii günü akçelerinin berveçhi peşin ita buyrulması icabı halden bulunmuştur.

İ l â n

Dersaadet tiyatrosu sahibi tarafından bu ana kadar vaki cehtü akdam ve fedakârlık icabınca şimdiye değin devam olunabilmiş ise de artık bundan böyle zarar ziyana taammül edemeyeceği ecelden bu defalık dahi bir nehabet tecrübesi olmak üzere işbu piyango usulünü Dersaadet ahali ve seknesi tarafına teklif etmeye bizarrur mecbur olunmuş ve mezkûr tiyatronun yeniden küşat olunabilmesi zikrolunan piyanonun semeresine münhasır bulunmuştur.

Her bir hususta daima kendisine hüsnü muvaffakat etmiş olan zevatı muteberriyye emniyet taamme ile bu usulün kabulüne himmet buyrulması mercu ve müstedadır. Çünkü böyle bir terbiye ve medeniyet ileri gitmekte olduğu mutena vakitlerde Dersaadet beldei cesimesinin tiyatrosu idare edilmediği cihetle kapanması yakışıksız bir keyfiyet olacağı vazıhadandır. Ve eğer ki memaliki saireden tiyatrolara hükümetten beher sene miktar vafi iane olunmakta ise de asıtanee saadette istidasına cesaret olunamadığından şimdiki halde bu usul câri olmayıp yahut naçar işbu mülâhaza olunan yipango tertibi kabul ve icrasına muvaffak olduğu halde bu tedbir ile vaki olan müşkilât ve masarifata bir miktar medar ve izalesile nasın boş vakitlerinde hissement fayda olarak umrarı evkat eylemesini mucip olan tiyatro oyununa devam olunabilmesi cümlelerin gayret ve himmetlerinden memulü kavidir.

Sene 1854 fi Mayıs carre Mihail Naum.

T. C. ZİRAAT BANKASI

TASARRUF HESAPLARI
1959 YILI İKRAMİYE TUTARI
TAMAMI PARA OLMAK ÜZERE

4.000. 000 lira.

ÇEKİLİŞ TARİHLERİ :
27 NİSAN, 27 HAZİRAN,
27 AĞUSTOS, 27 EKİM,
27 ARALIK

VADELİLERDE HER 50, VADESİZLERDE
HER 100 LİRAYA BİR KURA NUMARASI.

sinema - tiyatro dergisini bulabileceğiniz b yiler

ADANA	 Evrendilek Kitabevi
ADANA	 Yaşar Polişçi Gazete Bayii
"	 Gezginçi Yayinevi
"	 Hüseyin Soyaldım Gazete ve Mecmua Bayii Eski Belediye karşıısı
ANKARA	 Bütün Bayilerde
BURSA	 Alptekin Kitabevi. -Cumhuriyet Meydanı-
ESKİŐEHİR	 Yurtsever Kitabevi
"	 Kadri Parlatan Bayii -Köprübaşı-
İSTANBUL	 Beyoğlu Kitap Sarayı -Beyoğlu-
"	 Elif Kitabevi -Sahaflar çarşıısı. Bayazıt-
"	 Ferit Anıt Bayii -Cumhuriyet Meydanı, Taksim-
"	 Cem Kitabevi -Beyoğlu-
"	 Gar Bayii -Sirkeci-
"	 Gar Bayii -Haydarpaşa-
"	 Halim Şefik Bayii -Rıhtım caddesi. Galata-
"	 Kültür Kitabevi - Bahriye caddesi. Kadıköy-
"	 Köprü Kitabevi - Köprü
"	 Mehmet Güvenç Bayii -Saraçhane. Fatih-
"	 N. Çakıroğlu -Ankara caddesi. Sirkeci-
"	 Yeni Frenc Amerikan Kitabevi Muvakkitane Cad.
İZMİR	 G�nt�n Kitabevi -Os-Ka. Pasajı-
"	 Hedef Ticaret -Çankaya-
"	 Mektepli Kitabevi -Kemeraltı caddesi. Konak-
"	 Taga Kitabevi -Kemeraltı caddesi. Konak-
"	 Yavuz Kitabevi -Kemeraltı caddesi. Konak-
KIRKLARELİ	 Kırklar Kitabevi
MERSİN	 Rıza Güllü Bayii
TRABZON	 Doğruluk Kitabevi
"	 Okullu Yuvası
"	 Güven Kitabevi

yakında çıkıyor



KIRK
GÜN



eski inanma
ve şenliklerde
sevirlilik oyunları



KIRK
GECE



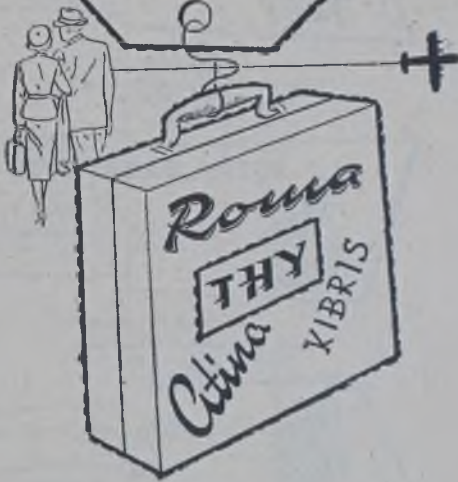
taç yayınları

İÇTE VE DIŞTA
VISCOUNT

Uçakları

EMRİNİZDEDİR.

TÜRK HAVA YOLLARI



Kavaklıdere Şarapları



KURULUŞU: 1929

Altın Köpük

İlk tatlı Türk Şampanyası
Müşahade komisyon tarafından Mithariye
piyasaya arz edilmiştir.

ŞAMPANYA



DESER ŞARAPLARI



Tatlı Sek

Kırmızı - Porto tipi

Aperitif ve deser şarabıdır

Tatlı Sek

Beyaz - Şeri tipi

Aperitif ve deser şarabı olup yalnız
başına veya soda ile içildiği gibi cıa
veya votka ile biraz limonsuyu karış-
tırılırsa Ankara, İstanbul sosyetesinde
ve Kordiplomatik nezdinde meşhur
olan KAVAKLIDERE KORTEYLİ
yapılır.



KALİTE ŞARAPLARI



Vaket Damla Kırmızı

Av etleri, ızgara, kızartma etler, pey-
nir, elma, fındık gibi kuru yemişler
vesaire ile

Cınkaya Yıldız

Beyaz, Sek

Tavak, balık, midye, istiridye, istakoz,
yumurta, peynir vesaire ile
(Soğutularak)



SOFRA ŞARAPLARI



Dikmen Kızı

Kırmızı

Av etleri, ızgara, kızartma etler, pey-
nir, elma, fındık gibi kuru yemişler
vesaire ile

Ankara Kırmızı

Beyaz, Sek

Tavak, balık, midye, istiridye, istakoz,
yumurta, peynir vesaire ile
(Soğutularak)



Ankara Kırmızı

Beyaz, Domestik

Pasta, şekerleme, tatlı ve meyveler ile
(Soğutularak)



SERİNLETİCİ ŞARAP

Lal

Pembe

Soğutulmuş halde yalnız olarak
veya yemeklerde meyve ile



