

T.C.
ARTVİN ÇORUH ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA TİYATRO TENKİDİ (1923-1940)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ramazan BAHÇİ

Danışman
Prof. Dr. Enver TÖRE

ARTVİN-2020

T.C.
ARTVİN ÇORUH ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA TİYATRO TENKİDİ (1923-1940)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ramazan BAHÇİ

Danışman
Prof. Dr. Enver TÖRE

ARTVİN-2020

TEZ BEYANNAMESİ

Artvin Çoruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum Türk Edebiyatında Tiyatro Tenkidi (1923-1940) adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Artvin Çoruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Artvin Çoruh Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

16/11/2020

İmza

Adı SOYADI

Ramazan BAHÇİ

TEZ KABUL TUTANAĞI
LİSANSÜTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Enver TÖRE danışmanlığında, **Ramazan BAHÇİ** tarafından hazırlanan bu çalışma 3/11/2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**'nda yüksek lisans tezi/doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Enver TÖRE	İmza:
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Ceval KAYA	İmza:
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Neşe DEMİRCİ OKTAY	İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.

16/11/2020

Doç. Dr. Hamit ŞAFAKCI

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

TEZ BEYANNAMESİ	I
TEZ KABUL TUTANAĞI	II
İÇİNDEKİLER	III
KISALTMALAR.....	V
ÖZET.....	VI
SUMMARY	VII
ÖN SÖZ.....	VIII

I. BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. Tanzimat'tan 1923'e Kadar Tiyatro Faaliyetleri.....	1
1.2. Tanzimat'tan 1923'e Kadar Tiyatro Tenkidi.....	9
1.3. Ana Hatlarıyla 1923-1940 Arası Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu.....	13
1.3.1. Dârülbîdâyi ve Diğer Tiyatro Toplulukları.....	14
1.3.2. Halkevleri.....	19
1.3.3. Devlet Tiyatroları.....	21
1.3.4. Yazarlar ve Oyunları.....	22

II. BÖLÜM

2.1. TENKİDE DAİR TEORİK YAKLAŞIMLAR.....	24
2.1.1. Tenkit ve Münekkîr.....	25

III. BÖLÜM

3.1. TİYATRO İLE İLGİLİ TEORİK TENKİTLER.....	38
3.1.1. Tiyatro Nasıl Olmalıdır?.....	38
3.1.2. Yazar ve Piyas Tenkitleri.....	47

IV. BÖLÜM

4.1. SAHNE FAALİYETLERİYLE İLGİLİ TENKİTLER.....	59
--	----

4.1.1. Rejisör.....	59
4.1.2. Suflör.....	61
4.1.3. Makyaj.....	61
4.1.4. Dekor-Kostüm-Işık.....	62
4.1.5. Bina Sorunu.....	65
4.1.6. Seyirci.....	67
4.1.7. Oyuncu ve Oyunun Canlandırılması.....	70
4.1.7.1. Kadın Oyuncu Sorunu ve Türk Kadınının İlk Sahne Tecrübesi.....	70

V. BÖLÜM

5.1. PİYESLERLE İLGİLİ TENKİTLER.....	77
5.1.1. Hadiselerin Kuruluşu ve Mantık Hataları.....	77
5.1.2. Dil ve Üslup.....	80
5.1.3. Kahramanların Canlandırılması.....	81
SONUÇ	87
KAYNAKLAR	90
EK 1: İNCELENEN MAKALELER	93
ÖZGEÇMİŞ	101

KISALTMALAR

Age.	: Adı Geçen Eser
Agm.	: Adı Geçen Makale
Agt.	: Adı Geçen Tez
Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayı
ss.	: Sayfa Sayısı

ÖZET

TÜRK EDEBİYATINDA TİYATRO TENKİDİ (1923-1940)

Bu çalışma 1923 ila 1940 yılları arasında çıkan edebiyat ve sanat dergilerinde yazılan tiyatro eleştiri metinlerinden hareketle dönemin tiyatrosunun genel bir portresini oluşturmayı amaçlar. Yapılan çalışmada görülmüştür ki tiyatro ve tiyatro eleştirisi, Türk edebiyatında büyük oranda aynı çizgiyi izlemiş ve siyasi-sosyal hayattaki dönüşümlerden etkilenmiştir. Dönemin en aktif tiyatro müessesesi olan Dârülbedâyi, birçok aşamadan geçtikten sonra, İstanbul Belediyesi'nin resmi bir kurumu haline geFlmiştir. Bu da Türk tiyatro tarihi açısından önemli görülmüştür. Bu dönemde, Tiyatroda kadın oyuncu sorunu, yerli piyes ve yazar azlığı temel eksiklikler olarak görülmüş; tiyatro ve tiyatro oyunlarına yönelik eleştiride ise, eleştirmenlerin tiyatro bilgisinden ve nesnel bir perspektiften yoksun olmaları, eleştiri türünün Türk edebiyatındaki gelişimi karşısındaki engeller olarak düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dârülbedâyi, Tiyatro, Eleştiri, Halkevi, Devlet Tiyatrosu.

ABSTRACT

THEATRE CRITICISM IN TURKISH LITERATURE (1923-1940)

The aim of this study is to draw a general portrait of the theatre of the period considering theatre criticism texts from literary and art magazines published between 1923 and 1940. The study revealed that both theatre and theatre criticism considerably followed the same line in Turkish literature, and were influenced by the transformations in political and social life. The most active theatre institution of the period was Dârûlbedâyi. After passing many stages, it eventually became an official institution of the Municipality of Istanbul. This was considered as important for history of Turkish theatre. While the lack of actresses, local plays, and playwrights in theatre is viewed as fundamental shortcomings in that period, the lack of knowledge about theatre and objective perspective on the part of critics in criticism of theatre and theatre plays is also seen as an obstacle to the development of the genre of criticism in Turkish literature.

Keywords: Dârûlbedâyi, Theatre, Criticism, Community centre, State Theatre.



ÖN SÖZ

Edebiyatın çeşitli kolları arasında tiyatro edebiyatı müstakil ve önemli bir yer tutmaktadır. Unutulmamalıdır ki Antik Yunan'dan beri yazılmış olan tiyatro oyun metinleri ve nazari bilgiler edebiyatın yüklüce bir kısmını oluşturur. Gerek dünya yazarları; gerekse, yerli tiyatro edebiyatını besleyen yazarlar ve eleştirmenler dünya kültür hazinesine katkıda bulunmuşlardır. Bu açıdan, Enver Töre'nin "Yüksek Lisans" tezi olarak hazırladığı, *1908-1914 Arası Türk Edebiyatı'nda Tiyatro Tenkidi*¹ isimli çalışmanın devamını yapmak, tiyatro edebiyatının ve eleştirinin süreç içerisindeki gelişimini takip etmek açısından önemlidir. Bahsi geçen çalışma Türk tiyatro hayatının en hareketli dönemi kabul edilen 1908-1914 arasındaki tiyatro tenkitlerinin metin ve tahlilinden oluşmuştur. 1914-1923 arası Osmanlı devletinin yıkılma, Cumhuriyet'in kurulma sürecine tekabül ettiğinden; bu yıllarda daha çok savaş edebiyatı öne çıkmıştır. 1923'de Cumhuriyet'le birlikte oluşan yeni edebiyatın içinde gelişen tiyatro edebiyatının; 1940 yılına kadarki devresi, bu dönemde neşredilen dergileri esas alınarak, tenkit edebiyatı çerçevesi içinde değerlendirilmiştir.

Önce, 1923-1928 arası neşredilen dergiler, eski harfli Türkçe oldukları için ayrı bir kümede toplanıp değerlendirilmiştir. 1 Kasım 1928'de Latin harflerinin kullanılmaya başlamasıyla tenkidi metinler de Lâtin harfleriyle dergilerdeki yerini almıştır. Çalışmanın sınırları, Cumhuriyet'in kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümüne kadar olan sürede tamamlanmıştır. Her ne kadar Mustafa Kemal Atatürk, 10 Kasım 1938 yılında vefat etmişse de, ölümünün tiyatro edebiyatındaki yankıları düşünülerek çalışma, 1940 yılıyla sonlandırılmıştır.

Çıkış noktasını Dikmen Gürün'ün, "Tiyatro çok doğru yapılıyor da eleştiri mi yanlış?"² isimli yazısından alan bu çalışma, 1923-1940 yılları arasında, edebiyat ve sanat dergilerinde yayımlanan tiyatro eleştiri yazılarından hareketle, tiyatro ve eleştiri arasındaki etki-tepki meselesiyle birlikte, dönemin tiyatrosunun sorunlarını ve mevkiini anlamayı ve tiyatro eleştirisinin, tiyatro faaliyetleri karşısındaki durumunu incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bakımdan çalışma, tiyatro eleştiri antolojisi oluşturmayı değil, eleştirilerden yola çıkarak bu dönemin tiyatrosunun, tiyatro eleştirisinin ve edebiyatının hüviyetini ortaya koymayı hedefler.

¹ Enver Töre, *1908-1914 Arası Türk Edebiyatı'nda Tiyatro Tenkidi*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1986.

² Dikmen Gürün, "Tiyatro Çok Doğru Yapılıyor da Eleştiri mi Yanlış?" *Milliyet Sanat Dergisi*, Ocak 2006, S: 562, ss: 8.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu³ ve Cumhuriyet dönemi edebi eleştirisi⁴ hakkında çalışmalar bulunmakla beraber Cumhuriyet dönemi tiyatro eleştirisi konusunda yapılmış müstakil bir çalışma mevcut değildir. Çalışmanın bir diğer amacı da bu açığı kısmen de olsa, başarılı olduğu ölçüde kapatmaktır.

Konu itibariyle aynı, dönem olarak farklı olan benzer çalışmalara gelince, Enver Töre'nin *1908-1914 Arası Türk Edebiyatı'nda Tiyatro Tenkidi*⁵ isimli çalışmasında, eleştiri yazıları dört bölümde ele alınırken, her bir bölüm kendi içinde alt başlıklara ayrılmaktadır. Bilge Ercilasun'un, *II. Meşrutiyet Devrinde Tenkid: Türkçü Tenkit*⁶ isimli kitabı da bu sahadaki ikinci önemli çalışmadır. Tiyatro eleştirisi alanındaki çalışmalarda ilk örnekleri olan bu önemli ve yönlendirici çalışmaların devamı olan Ülkü Tekin'in *1914-1918 Yılları Arasında Sanat Dergilerinde Yayınlanan Tiyatro İle İlgili Tenkit Yazıları*⁷ adlı eseri de benzer şekilde yönlendirici olup Meşrutiyet dönemi Türk tiyatro edebiyatı eleştirisine ışık tutar. Konuyla ilgili bir diğer önemli çalışmaysa İhsan Ata'nın, *Tiyatroda Üçüncü Göz Eleştirisi*⁸ isimli eseridir. Ata, bu eserinde Türk tiyatrosunu ulusçuluk temi üzerinden anlamlandırmaya çalışırken tiyatro eleştirisinin tarihsel sürecini de mercek altına almıştır. Yazarın bu çalışması, yöntem ve ele alınan malzeme bakımından bizim çalışmamızdan farklıdır. Zira Ata, çalışmasında eleştiri metinlerine yer vermezken eleştirinin serüvenini sadece müstakil eserlerden yola çıkarak ortaya koymuştur.

Çalışmaya kaynaklık eden dergiler saptanırken İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi süreli yayınlar kataloğuyla birlikte Orhan Bayrak'ın, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993)*⁹ Hasan Duman'ın, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri (1828-1928)*¹⁰ ve Gelişim yayınlarından çıkan, *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*¹¹ isimli eserlere başvurulmuştur.

Dergiler yıllara göre tasnif edilip tarandıktan sonra elde edilen malzeme konularına göre ilgili bölümlerin içeriğini dolduracak şekilde sınıflandırılmıştır. Buna göre çalışma, giriş

³ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983; Özdemir Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yayınları, İstanbul 1999.

⁴ Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

⁵ Töre, *1908-1914 Arası Türk Edebiyatı'nda Tiyatro Tenkidi*.

⁶ Bilge Ercilasun, *II. Meşrutiyet Devrinde Tenkid: Türkçü Tenkit*, TKAE yayınları, Ankara, 1995.

⁷ Ülkü Tekin, *1914-1918 Yılları Arasında Sanat Dergilerinde Yayınlanan Tiyatro İle ilgili Tenkit Yazıları*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1996.

⁸ İhsan Ata, *Tiyatroda Üçüncü Göz Eleştirisi*, Literatürk Yayınları, İstanbul 2012.

⁹ Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993)*, Küll Yayınları, İstanbul 1994.

¹⁰ Hasan Duman, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri I-II-III (1828-1928)*, Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara 2000.

¹¹ *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*, Gelişim Yayınları, İstanbul 1984.

kısmıyla birlikte beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde Tanzimat'tan 1923'e kadar tiyatro eleştirisi ve tiyatro faaliyetlerine ana hatlarıyla değindikten sonra, 1923-1940 arası Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda öne çıkan topluluklar, oyun yazarları ve oyuncular tanıtılmış; dönemin sahne faaliyetlerinde etkin rol oynayan Dârülbedâyi, Halkevleri ve Devlet Tiyatroları ayrı başlıklar halinde incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü "Tenkide Dair Teorik Yaklaşımlar" başlığını taşır. Bu bölümde derlenen eleştiri yazılarından hareketle tenkidin, daha yaygın kullanımıyla eleştirinin teorik çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Eleştirinin nasıl olması gerektiğini ve eleştirmenin görev ve işlevlerini anlatan bu yazılarda hakim anlayış, hakiki anlamda eleştirinin Türk edebiyatında henüz yerini almamış olmasıdır.

Üçüncü bölümde ise tiyatroya yönelik eleştiri metinleri incelenirken "Tiyatro Nasıl Olmalıdır?" alt başlığıyla dönemin edebiyat ve sanat insanlarının tiyatroya yaklaşımını, ondan beklentisini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

Dördüncü bölüm sahne faaliyetleriyle ilgili tenkit yazılarını içine almaktadır. Bu bölüm de kendi içinde, rejisör, suflör, makyaj, dekor-kostüm, bina sorunu, seyirci, oyuncu ve oyunun canlandırılması, kadın oyuncu sorunu ve Türk kadınının ilk sahne tecrübesi olmak üzere yedi alt başlığa ayrılmaktadır.

Beşinci ve son bölümde ise piyeslerle ilgili tenkit yazıları incelenmiş; bu bölüm de hadiselerin kuruluşu ve mantık hataları, dil ve üslup, kahramanların canlandırılması alt başlıklarını içine almaktadır. Sonuç bölümünde çalışmanın çıktıları aktarılmış; kaynakça bölümünden sonra, derlenen makalelerin listesi "EK 1:İncelenen Makaleler" başlığı altında verilmiş olup bu metinlerin tamamı CD halinde çalışmaya eklenmiştir.

Gerek maddî, gerekse manevî zorluklarla geçen tez sürecimde anmam gereken bir hayli insan var. İlk başta, çokça ihmal ettiğim ailemin bütün fertlerine, bilhassa anneme, babama ve babaanneme, bana olan destekleri için teşekkür ederim. Onların telkinleri bana güç verdi. Tez aşamasına geldiğimde, konu seçiminde ve sonrasında hep yanımda olan, yardımlarını esirgemeyen, her türlü zorluğu aşmamda bana destek veren tez danışmanım Enver Töre'ye teşekkür ederim. Arşiv taramanın zorluğundan ve gereklerinden bahsederek beni sürece hazırlayan hocam Özgül Özbek Giray'ın tavsiyeleri bana yardımcı oldu, kendisine teşekkür ederim. Kaynak temin etme konusunda bana her zaman kapısını açan Elif Kaya hocama minnet borçluyum. Hocam Süleyman Yelocağı'nın, gerek çalışmayla ilgili gerekse de başka konulardaki fikir ve önerileri benim için zenginlik kaynağıydı, kendisine teşekkür

ederim. Özge Şenel'e ve Hamza Havuz'a, çalışmamı okuma zahmetine katlanarak benden desteklerini esirgemedikleri için ayrıca teşekkür ederim. Son olarak, üzerimde emeği geçen hocalarıma, Atatürk Kitaplığı ve bilhassa Beyazıt Devlet Kütüphanesi görevlilerine ve burada adını anamadığım herkese sonsuz teşekkürler.

Ramazan BAHÇİ

Artvin, 2020



I. BÖLÜM

GİRİŞ

Her ikisi de Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatında görülmeye başlayan tiyatro sanatı ve edebî eleştiri türü, aralarındaki sıkı ilişki itibariyle birbirlerini tamamlayan, aynı zamanda besleyen unsurlara sahiptirler. Öyle ki eleştirmen, tiyatrodaki yazar, aktör ve seyirci üçlemesinin oluşturduğu çemberin dışında, bu üç ögeyi gözlemleyici ve değerlendirmeci bir göz olmasının yanı sıra, bilgi, birikim ve kültür açısından ortalama bir seyirciden farklıdır.

Bir piyesin yazılmasından oynanmasına kadarki süreç dışarıdan dahil olan eleştirmen, yazılarında, tiyatro, tiyatrocusu ve tiyatroculuk hakkında fazlaca bilgiler de sunar. Bu yönüyle eleştirmen, döneminin sanat ve tiyatro hareketlerinin bir şahidi olarak, yazdığı eleştiri metinleriyle tiyatronun bir bütün olarak okumasını mümkün kılar.

Döneme, edebî bir göz atmadan önce, tiyatro faaliyetleri hakkında kısa bir bilgi aktarımı yapmak istiyorum.

1.1. Tanzimat'tan 1923'e Kadar Tiyatro Faaliyetleri

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatına girmiş tek edebî türün tiyatro olduğunu söyler. Bununla ilgili Tanpınar, aradaki estetik farka rağmen şiirin ve hikayenin hatta tenkidin bile Türk edebiyatında daha önce mevcut olduğunu, fakat Tanzimat'tan önce hakiki manada tiyatroyla ilgili sahne faaliyetlerinin ve oyun yazarlarının bulunmadığını ifade eder. Tanpınar'ın tespitine göre Türk edebiyatı, tiyatroyla ilk temasını 1842 yılında, İstanbul'da kurulan ilk tiyatro topluluğu olan Naum kumpanyası ile sağlamıştır.¹²

Enver Töre de, Tanzimat'tan sonra özellikle İzmir ve İstanbul'a davet edilen yabancı tiyatro topluluklarının, Avrupalı anlamda Türk tiyatrosunu beslediklerini aktarmış; bu toplulukların aynı zamanda, Türkiye'de ilk tiyatro binalarını kurup temsiller verdiklerini, dolayısıyla Türk tiyatrosuna ve Türk yazarlarına öncülük ettiklerini ifade etmiştir.¹³

Bundan sonraki tiyatro kumpanyalarına örnek olarak Ohannes Kasparyan gösterilebilir; fakat bu, tam bir tiyatro topluluğu olmayıp Beyoğlu'nda tahtadan yapılmış bir oyun yerinde cambazlık, ortaoyunu gibi gösterilerde bulunmuştur. Kasparyan topluluğunun

¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergah Yayınları, İstanbul 2017, ss:279-280

¹³ Enver Töre, "Osmanlı'da Tiyatro", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 1999, S 1, ss: 209

önemi, 1863 yılında Gedikpaşa'da kurduğu tahta tiyatronun, sonradan Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu adı altında temsiller vereceği yer olmasıdır.¹⁴

Kurulan bu ilk tiyatro toplulukları, Türk tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunmakla birlikte asıl önemli gelişme sahnede Türkçe temsil verilmesidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, 1862 senesinde Şark Kumpanyasının oynadığı, İtalyan tiyatro yazarı Goldoni'nin "*Hacenin Telaşı*" ve "*Odun Kılıç*"¹⁵ isimli iki komedinin, Türkçe temsil edilen ilk eserler olduğunu öne sürerken, Metin And ise, Türkçe ilk gösterimin, oyun ismi vermeden, İtalya'da öğrenim gördükten sonra İstanbul'a gelip burada 1856 yılında bir tiyatro topluluğu kuran Sırapyan Hekimyan tarafından verildiğini aktarır.¹⁶ Bu konuda Refik Ahmet Sevengil'in aktardığı bilgiler Metin And'ın ifadeleriyle örtüşmektedir. Sevengil, *Tiyatro ve Musiki* dergisindeki yazısında, yine oyun ismi vermemekle birlikte, ilk Türkçe temsille ilgili,

*"1857 senesinin tiyatro tarihimiz için hayli zengin vukuatı cami olduğu görülür. İçine bu sene zarfında (Sırapyan Hekimyan) adlı münevver ve genç bir Ermeni bir trup teşkil etmiş ve Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nda ilk defa olarak Türkçe temsiller vermeye başlamış, bu trup rağbet görmüş ve müteaddit defalar Abdülmecid'in huzurunda oynanmıştır."*¹⁷ ifadelerine yer vermiştir.

Bu dönemde öne çıkan diğer tiyatro topluluklarına, Türkçe temsiller de veren Bedros Magakyan ve yönetmenliğiyle sahneyekorluğunu Güllü Agop'un yaptığı, Bedros Atamyan'ın da sahneye çıktığı Asya Kumpanyası örnek verilebilir. Bu topluluk aynı zamanda, 25 Mart'ta Macbeth'i oynamıştır.¹⁸

1870 yılına gelindiğinde tiyatrodaki hareketlilik yaşandığı söylenebilir. Bu dönemde Sadrazam Ali Paşa'nın fikir önderliğinde ve Ali Suavi'nin çabalarıyla, bünyesinde Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice oyunlar sahnelenecek "Ulusal Tiyatro" kurma fikri ortaya atılmış fakat sonuca varılamamıştır. Bunun üzerine, sahne faaliyetleriyle ilgili Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'na, on yıllık tekel verilir. Bu tekel içeriğinde, Üsküdar ve Beyoğlu'nda Türkçe drama, tragedya, komedy ve vodvil oynamak, her yıl Üsküdar'da otuz, Galata ve İstanbul'da elli temsil verilmesi gibi maddeleri barındırır.¹⁹

Sonrasında bu tekelin sadece yazılı metne dayalı oyunları kapsadığı düşüncesiyle tuluat tiyatrosunun ortaya çıktığı görülür. Tuluat tiyatrosunun başlangıcını da teşkil edecek

¹⁴ Metin And, *Başlangıcında 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınevi, İstanbul 2019, ss: 81-82.

¹⁵ Tanpınar, age. ss: 280

¹⁶ And, age. ss: 82

¹⁷ Refik Ahmet Sevengil, "Türk lisanında verilmiş ilk temsiller", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, 12 Mart 1928, S: 8, ss: 4

¹⁸ And, age. ss: 83

¹⁹ And, age. ss: 85-86

olan ilk örnek 1875'te Hamdullah Hamdi'nin kurduğu, ortaoyunu oyuncularının yer aldığı "Hayalhâne-i Osmani" isimli topluluktur. Üç yüz kişilik bir tiyatroya sahip bu topluluk, İtalyan orkestrasıyla birlikte temsiller vermiştir.²⁰

1879 yılında Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da kurduğu ve Moliere'den adapte ettiği piyesleri sahnelediği "Vefik Paşa Tiyatrosu" da Tanzimat döneminde tiyatroyla ilgili önemli gelişmelerden birisi olarak görülmüştür. Bu tiyatro, 1882 yılında Ahmet Vefik Paşa görevinden azledilene kadar faaliyetlerini sürdürür.²¹

1880 yılı Güllü Agop'un sahip olduğu tekelin sona erdiği tarihtir. Bundan sonra Osmanlı Dram Kumpanyası kurulmuştur ki Enver Töre, bu topluluğun, Mustafa Fazıl Paşa, Direktör Ali Bey, Recaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal, Şemsettin Sami ve Ahmet Midhat Efendi gibi Tanzimat dönemi yazarları tarafından desteklendiğini, onların bu topluluk vasıtasıyla tiyatroyla ilgili düşüncelerini halka aktardıklarını ifade etmiştir. Bununla birlikte Enver Töre, oyuncuların Türk olmamasının, temsillerde zafiyet oluşturduğunu, bunu gidermek adına Ahmet Necip ve Ahmet Fehim Efendi'nin ilk Türk erkek oyuncular olarak Osmanlı Dram Kumpanyası'na dahil edildiklerini belirtmektedir.²²

1906 yılında ise Ahmet Fehim Efendi'nin kurmuş olduğu, repertuarında komedi, vodvil ve dram yer alan Osmanlı Tiyatrosu isimli toplulukla karşılaşırız. Meşrutiyet'in ilanına değin temsil faaliyetlerine devam eden topluluk, İsmet Fahri ve Hakkı Necip adında iki de Türk sanatçı almıştır bünyesine.²³

İlk tiyatro topluluklarıyla birlikte, tiyatro yazarlığının ilk örnekleri de Tanzimat döneminde verilmeye başlanmıştır. İbrahim Şinasi'nin 1859'da kaleme aldığı *Şair Evlenmesi* isimli piyes, Türk tiyatrosunun ilk yerli piyesi olarak kabul görür.²⁴ Abdülhak Hamit Tarhan'ın babası Hayrullah Efendi'nin, *Hikaye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni* isimli eseri, *Şair Evlenmesi*'nden daha önce yazılmıştır; fakat bu eser neşredilmediği için edebiyat tarihlerinde Şinasi'nin eseri ilk olarak kabul edilmektedir.²⁵

²⁰ And, age. ss: 87-88

²¹ And, age. ss: 89

²² Töre, Osmanlı'da Tiyatro, ss: 209-210.

²³ And, age. ss: 91

²⁴ And, age. ss:96

²⁵ Tanpınar, age. ss: 156; İsmail Hami Danişmend, "Türk Tiyatrosunun İlk Piyesi", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 1 Birincikanun 1939, C: 8, S: 109, ss: 14.

Tanzimat döneminde, Şinasi'den sonra *Vatan Yahut Silistre*, *Zavallı Çocuk*, *Akif Bey*, *Gülnehal*, *Celaleddin Harzemşah* ve *Kara Bela* piyesleriyle Namık Kemal, sadece dönemini değil kendinden sonra gelen sanatçıları da etkilemiş tiyatro yazarlarındandır.²⁶

Bundan sonra sırasıyla, Ahmet Midhat, *Eyvah!*, *Açık Baş*, *Ahz-ı Sar Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*, *Hükm-i Dil*, *Çengi Yahut Daniş Çelebi*, *Fürs- Kadide Bir Facia Yahut Siyavuş*, *Çerkez Özdenleri*, *Zeybekler* piyeslerini yazmış; dönemin bir diğer yazarlarından Şemsettin Sami de, üçü de oynanmış olan *Besa Yahut Ahde Vefa*, *Gave*, ve *Seydi Yahya'yı* kaleme almıştır. *Afife Anjelik*, *Atala Yahut Amerika Vahşileri*, *Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç*, *Çok Bilen Çok Yanılır* piyesleriyse Recaizade Mahmut Ekrem'e aittir. Tanzimat döneminin bir başka yazarı Ebuzziya Tevfik ise, Victor Hugo'nun *Angelo* isimli eserinden uyarlama *Habibe Yahut Semahat-i Aşk* ve *Ecel-i Kaza* olmak üzere iki tiyatro oyunu yazmıştır. Yine bu dönemde eserler vermiş Sami Paşazade Sezai, *Bir Düşmüş Kadın* ve *Şir* adlı iki oyun kaleme almış; Muallim Naci ise, *Hazım Bey Yahut Heder* isminde bir tek oyun kaleme almıştır.²⁷

Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminin üçünde de eser veren Abdülhak Hâmid Tarhan, pek çok tiyatro oyunu yazmıştır. Bunların arasından *İçli Kız*, *Macera-yı Aşk*, *Sabr ü Sebat*, *Duhter-i Hindu*, *Nazife*, *Eşber*, *Tarık Yahut Endülüş Fethi*, *İbn-i Musa Yahut Zatül-Cemal*, *Finten*, *Zeyneb Yahut Tecrübe-i Kader*, *Sardanapal* ve *Liberte* piyesleri örnek verilebilir.²⁸ Tanzimat döneminin tiyatro yazarlarından Direktör Ali Bey de, *Misafiri İstiskal* ve *Geveze Berber* isminde komediler yazmakla beraber Fransız yazarlardan uyarlamalar da yapmıştır. Bunun dışında, Manastırlı Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin Paşa'nın birlikte yayımladıkları, içeriğinde 20 kadar telif ve çeviri oyun yer alan *Temaşa* isimli kitap, Tanzimat döneminin oyun dağarcığına katkıda bulunmuştur. Hiç telif eser yazmamakla birlikte Moliere uyarlamalarıyla bilinen Ahmet Vefik Paşa ve onun yanında yetişmiş olan Feraizcizade Mehmet Şakir önde gelen yazarlardandır. Mehmet Şakir, Moliere etkisiyle komedya yazmıştır. Bunlar, *Teethül Yahut İlk Göz ağrısı*, *İnatçı Yahut Çöpçatan*, *Evhami*, *İcab-i Gurur Yahut İnkılab-i Muhabbet*, *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi*'dir. Yayımlanmış üç eserinden ikisi Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen Ali Haydar Bey'in, *Sergüzeşt-i Perviz*, *İkinci Ersas* ve *Rüya Oyunu* isimli oyunları da bu dönemde yazılmış eserlere birer örnektir.²⁹

²⁶ And. age. ss: 96.

²⁷ And. age. ss: 96-97.

²⁸Bkz: Prof. Dr. İnci Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 1-7*, Dergâh yayınları, İstanbul, 1998-2002.

²⁹ And. age. ss: 97-98.

Tanzimat döneminde batılı anlamda tiyatronun yerleşip gelişme kat etmesiyle birlikte yaşadığı temel sorunlardan bir tanesi seyirci sorunudur. Gerçi bu problemler ilerleyen yıllarda Cumhuriyet döneminde de yaşanacaktı; fakat Cumhuriyet'in sahip olduğu, Tanzimat'tan gelen bir birikim vardır. Bu dönemde ise Karagöz ve Ortaoyunu seyretmeye alışmış seyirciye Avrupai tiyatro zevkini aşlamak için her şeye sıfırdan başlamak gerekmiştir.³⁰

Bu dönemde İstanbul Beyoğlu'nda ve İzmir'de bir tiyatro hayatı olsa da buralara çoğunluk yabancı izleyiciler giderdi. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda verilen temsillere Müslüman yerli halk da gitmiştir fakat buradaki temsillerin düzensiz olması ve temsil dilinin Türkçe olmayışından dolayı bu tiyatro geniş bir izleyici kitlesi oluşturamamıştır.³¹

1870 yılında tiyatro faaliyetlerini yürütmesi için kendisine on yıllık imtiyaz verilen Güllü Agop, tiyatroya seyirci çekmek amacıyla çeşitli yollara başvurmuştur. Ramazan aylarında hem Ermenice hem de Türkçe temsiller veren Agop, basınla sağladığı anlaşmayla birlikte, temsil edeceği oyunların duyurularını yayımlayıp, temsillerini öven yazılar yayımlatmıştır. Bunun dışında, devlet erkanından ve yabancı elçiliklerden önemli isimlerin huzurunda temsiller vererek seyircilerin dikkatini çekmeye çalışmıştır.³²

Güllü Agop'la birlikte Hovannes Kasparyan topluluğu da tiyatroya seyirci çekmek amacıyla girişimlerde bulunmuştur. Hatta erkek seyirciyle birlikte kadın seyircilerin de tiyatroya gitmeleri için çareler aranmış, oyunların temsil edileceği yerlere kafesli yerler yapılmış, bu kafeste oyunu seyreden kadın seyircilerden de para alınmamıştır. Ne var ki halk ve hükümet bu uygulamayı hoş karşılamayarak men etmişlerdir.³³

Tanzimat tiyatrosunda, seyirciden sonra oyuncu sorunu baş göstermiştir. Kadın seyircilerin tiyatroya gidemediği bir sosyal ortamda kadın sanatçının sahneye çıkabilmesi için uzun yıllar beklemek gerekecektir. Bunun yanında, ilk başlarda Müslüman erkek oyuncu sıkıntısı da mevcuttu.³⁴ Bunda dolayı dönemin aktif tiyatro müessesesi Osmanlı Tiyatrosu'nda Ermeni oyuncuların sayıca fazla oldukları görünür. Yeranuhi Karakaşyan ve kardeşi Vergine Karakaşyan, Mari Nıvart, Siranuş ve onun ablası Meryem Asdğig, Koharik Şirinyan, Aznif Hratçya, Bistos Araksiya, Teresa ve Anik Çuhacıyan kardeşler, Bayzar Fasulyeciyan, Takuhi Hiranuş, David Triyans, Karakin Riştuni, Takvor Nalyan, Dikran Tosbatyan, Manuk Sisak, Osmanlı Tiyatrosu'nda yer alan Ermeni tiyatro sanatçılarıdır. Türk tiyatrosunun İlk Müslüman

³⁰ Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1976, ss: 105.

³¹ Age. ss: 105.

³² Age. ss: 106.

³³ Age. ss: 109.

³⁴ And, *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, ss: 74.

erkek oyuncusu olarak ise Ahmet Necip Efendi gösterilmektedir. Ahmet Necip, Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynamıştır. Bu tiyatrodaki onun dışında sahne alan diğer Müslüman sanatçılarsa Ahmet Fehim, Hüsnü Ethem, İsmail Hakkı, İbrahim Sami Efendi, Hamdi Efendi, Mehmet Edip, Mustafa Fazıl ve Mehmet Vamık'tır. Bu isimlerden İbrahim Sami Efendi, Ziya Paşa'nın Adana valiliği sırasında, orada kurduğu tiyatrodaki temsil veren topluluğun başında bulunmuştur. Hamdi Efendi ise, daha önce de belirtildiği gibi Tanzimat döneminde kurulan ilk tuluat kumpanyalardan birisi olan Hayalhane-i Osmani isimli topluluğu kurmuş ve Ortaoyununu ileri safhalara taşımıştır.³⁵

Meşrutiyet dönemine gelindiği zaman Türk tiyatrosunun, dönemin siyasi atmosferine koşut bir gelişim takip ettiği görülür. İstibdat döneminin sona erip yeni rejimin kurulması akabinde halk, tiyatroya alaka göstermeye başlamıştır. Zira bu dönemde tiyatro, eski yönetimin kıyasıya eleştirildiği, değişen siyasi rejimle birlikte oluşmakta olan toplumsal düzenin sergilendiği bir mecra halini almıştır.³⁶

II. Meşrutiyet'in ilanından bir yıl sonra vuku bulan 31 Mart hadisesi sonrası tiyatro, bu defa aynı işlevini, konusunu Osmanlı döneminden alan piyeslerde gösterir. Bahsi edilen 31 Mart olayının ardından oluşan olumsuz hava, Osmanlı'nın parlak dönemlerini konu alan piyeslerle dağıtılmaya çalışılmış; bu piyeslerle birlikte halk, avunma fırsatı bulmuştur.³⁷

Öte yandan Tanzimat döneminde var olan seyirci sorunu Meşrutiyet dönemi için de geçerlidir. Bu dönemde oyunlar, kadın ve erkek bir arada tiyatroya gidemediği için, gündüz kadınlara, gece de erkeklere olmak üzere günde iki defa temsil edilmiştir. Bununla birlikte, meselenin esası, seyircinin azlığı veya tiyatroya gitmemesi değildir. Metin And, seyirci konusu hakkında *"Seyirci çağın eğilimine, coşkunluğuna uyup tiyatrolara gidiyor, fakat sahnede olup bitenleri çoğu kez anlamıyor, gürültü yapıyor, toplu olarak bir arada bulunmanın tadını çıkarıyor, çoğu kez de sahnede olup bitenlerle ilgilenmiyordu."*³⁸ diyerek mühim olanın, az olsa da tiyatroya giden seyircinin, tiyatronun gereklerini yerine getirmesi olduğunu ifade eder.

Oyuncu sorunu, yine bu dönemde geçerliliğini koruyan konulardan birisi olmuştur. Meşrutiyet dönemi tiyatro oyuncularını, en çok sahne dilindeki aksaklıkları ve tiyatroyu bir ek iş olarak görmeleri bakımında eleştirilmiştir. Bazısı Cumhuriyet döneminde de tiyatro faaliyetlerine devam edecek bu dönemin öne çıkan oyuncularını arasında, Mardiros Mınakyan,

³⁵ And, Osmanlı Tiyatrosu, ss: 126-146.

³⁶ And, Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, ss: 115.

³⁷ Age. ss: 115-116.

³⁸ Age. ss: 116-117.

Ahmet Fehim, Burhanettin (Tepsi), Muhsin Ertuğrul, Benliyan, Raşit Rıza, Şadi Fikret, Behzat Haki, Reşat Rıdvan, İ. Galip (Arcan), Ahmet Refet Muvahhit, Hakkı Necip, İbnürrefik Ahmet Nuri, Müfit Ratip, Nurettin Şefkati, Vahram Papazyan, Kemal Emin, Rıza Fazıl, Celal Tahsin, Cemal Sahir, Kınar (Sıvacıyan), Eliza Binemeciyan ve Sara Manik'in ismi zikredilebilir.³⁹

İlk defa bir Türk kadınının sahneye çıkması, Meşrutiyet döneminde, Türk tiyatrosu adına yaşanmış en önemli gelişmelerden birisidir. Bu öncü adımı atan isim, 1920 yılında, Dârülbedâyi sahnesinde, Hüseyin Suat Yalçın'ın *Yamalar* isimli piyesinde *Emel* rolünde oynamış olan Afife Jale'dir. Bu olay, Kadıköy Apollon tiyatrosunda gerçekleşmiştir.⁴⁰ Yukarıda adı verilen sanatçılardan Burhanettin Tepsi ve Muhsin Ertuğrul, tiyatrodaki kendilerini yetiştirmiş; yurt dışına çıkıp tiyatro bilgilerini arttırdıktan sonra, birikimlerini Türkiye'de kurdukları tiyatro topluluklarına aktarmışlardır. Sayıca az olan bu örneklerin dışında oyuncunun eğitimi sağlayacak bir tiyatro okulu olmadığı için oyuncu, tiyatro hakkındaki bilgisini usta-çırak ilişkisi içinde, tiyatro kültürü yüksek insanlardan almıştır. Bu da bir tiyatro okuluna duyulan ihtiyacı giderek arttırmıştır. Bu eksikliği gidermek amacıyla, İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu, ünlü Fransız tiyatro insanı Andre Antoine'ı bir konservatuar kurması için İstanbul'a davet etmiştir. Antoine'ın öncülüğünde 27 Ekim 1914'te kurulan Dârülbedâyi -i Osmani, kadın oyuncunun sahneye çıkmasıyla birlikte Meşrutiyet dönemindeki en önemli gelişmelerden birisi olmuştur. Bu müessesenin tiyatro bölümünün yöneticisi Reşad Rıdvan olurken, Mınakyan, Burhanettin Bey, Ahmet Fehim, Celal Tahsin, Halit Fahri, Rıza Tevfik, Hakkı Tahsin, Şahap Rıza, Salih Fuat, Ertuğrul Muhsin, Monsieur Rioti ve Arif Hikmet de hocalık görevini üstlenmişlerdir.⁴¹

Dönemin Reşad Rıdvan'dan sonra en çok ismi duyulan rejisörler ise Ziya Bey, Mınakyan, Ahmet Fehim, Kemal Emin, Ertuğrul Sadettin, Ertuğrul Muhsin, Nurettin Şefkati, Salih Fuat ve Selim Nüzhet'tir.⁴²

Birçoğu kısa ömürlü olmakla birlikte Meşrutiyet döneminde kurulan tiyatro toplulukları sayıca fazladır. Reşad Rıdvan'ın kurduğu Heveskâran Cemiyeti de bunlardan biri olup yönetimi Benliyan Efendi ve Reşad Rıdvan tarafında yürütülmüştür. Sahne-i Osmaniye de dönemin tanınmış tiyatro topluluklarından. Bünyesinde Hekimyan ve Burhanettin gibi

³⁹ Age. ss: 118

⁴⁰ Age. ss: 119.

⁴¹ Age. ss: 121-123.

⁴² Age. s: 124.

önemli sanatçıları bulunduran bu topluluk, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Yegane* ve Hüseyin Suat'ın *Deva-yi Aşk* isimli eserlerini sahneleyerek faaliyetlerine başlamıştır.⁴³

Ertuğrul Muhsin'in Paris'ten döndükten sonra kurduğu, Ertuğrul Muhsin Bey ve Heyet-i Temsiliyesi, Süleyman Sudi ve Ziya Bey'in öncülük ettiği Donanma Cemiyet-i Heyet-i Temsiliyesi, yine Ertuğrul Muhsin'in 1918 yılında kurduğu Edebi Tiyatro Heyeti, 1920 kuruluş tarihli, Dârülbédâyî'nin bazı sanatçılarını da bünyesine dahil eden Yeni Sahne, bu dönemde kurulan diğer tiyatro topluluklarına örnek verilebilir.⁴⁴

Bu dönemde Servet-i Fünun yazarlarından, Hüseyin Suat (*Şehbal Yahut İstibdadın Son Perdesi, Yamalar, Hülle, Çifteli Mikroplar, Deva-yi Aşk, Sanat Vesikaları, Harman Sonu, Çantada Keklik, Ballı Baba*), romanlarıyla bilinen Mehmet Rauf, (*Pençe, Cidal, Ceriha, Diken*), Cenap Şehabettin, (*Yalan, Körebe, Merdud Aile*), Halit Ziya Uşaklıgil, (*Kabus, Fûruzan, Fare*) ve Ali Ekrem Bolayır (*Baria, Sukut, Mama Dadım Darılır, Köse Danış ve Kumpanyası*) tiyatro oyunu kaleme alan yazarlardandır. Cumhuriyet döneminde de eser vermiş Hüseyin Rahmi Gürpınar (*Hazan Bülbülü*) ve aynı zamanda oyuncu olarak da görev yapmış Müfit Ratip (*Sayfiyede Zincir* ve Refik Halit Karay ile birlikte yazdığı *Kaniye Müdafaaası, Tiryaki Hasan Paşa*) Servet-i Fünuncuların dışında tiyatro yazarlığı yapmış isimlerdir.⁴⁵

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci ve Musahipzade Celal de hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet döneminde tiyatro eserleri vücuda getirmiş önemli tiyatro yazarlarıdır. Ahmet Nuri'nin eserlerinin çoğu uyarlama olmakla birlikte özgün olan yapıtları arasında *Alemdar, Sivisinekler, Aşk-ı Atik, Cereme, Dengi Dengine, Tecdid-i Nikah, Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi, Gerdaniye Buselik, Harika, İki Ateş Arasında, İki Bebek, İzdivaç Projesi, Kuduz, Madde-i Asliye, Münafılık, Ahlaktan Bir Yaprak, Münevverin Hasbihali, Türabizadeler, Üç Misli, Yeni Dünya* ve *Ferda* örnek verilebilir. Musahipzade Celal'in ise, eserlerinin çoğu Cumhuriyet döneminde yazılmış olup bu döneme ait eserleri şunlardır: *Bunlar Türk Kızı, Köprülüler, İstanbul Efendisi, Lale Devri, Macun Hokkası, Yedekçi, Kaşıkçılar, Atlı Ses, Demirbaş, Şarl, Moda Çılgınları, İtaat İlâmı*.⁴⁶

Meşrutiyet döneminde eser vermiş bu yazarların yanı sıra kadın yazarların da tiyatro oyunu yazdıkları görülür. Bunlara ilk olarak Şair Nigar Hanım örnek verilebilir. Yazarın *Girive, Suistimal* ve *Tasvir-i Aşk* isimli üç piyesi vardır. Diğer Kadın yazarlara örnek olarak

⁴³ Age. s: 126.

⁴⁴ Age. ss: 127-129.

⁴⁵ Age. ss: 134-136.

⁴⁶ Age. ss: 138-139.

da Ruhsan Nevvare, Fehime Nüzhet, Halide Edip Adıvar, Mesadet Bedirhan, Fahrünnisa Fahrettin ve Zeliha Osman verilebilir.⁴⁷

1.2. Tanzimat'tan 1923'e Kadar Tiyatro Tenkidi

"Tanzimat bizzatihi tenkit fikrinden doğmuş bir hareketti. Onunla başlayan yeni edebiyat da ister istemez tenkide dayanacaktı."⁴⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatında Batılı anlamdaki ilk örnekleri görülen tenkit için bu ifadeleri kullanırken, Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Abdülhak Hâmid, Recaizade Mahmut Ekrem ve Sami Paşazade Sezai'nin kaleme aldıkları eserlerin ön sözlerinde, edebiyat hakkındaki görüşlerini dile getirdiklerini, dolayısıyla tenkit türünün ilk örneklerinin bu yazar ve şairlere ait olduğunu belirtmektedir.⁴⁹ Edebi tenkidin yanı sıra aynı durum tiyatro tenkidi için de geçerlidir. Bu dönemde Namık Kemal, *Celeddin Harzemşah*⁵⁰ isimli tarihi piyesinin uzun mukaddimesinde, edebiyatla birlikte tiyatro hakkında da toplu görüşlerini aktarmıştır. Yazar, sahne düzeninin masraflı olmasına ve dönemin koşullarından dolayı geniş bir oyuncu grubu oluşturulamamasına rağmen, tiyatronun, Tanzimat döneminde hikaye türünden daha fazla ilerleme kaydettiğini düşünmektedir.⁵¹

Namık Kemal, Avrupa'dayken bir "zat"a yazdığını belirttiği mektupta ise tiyatro hakkında şunları ifade etmektedir:

*"Bir güzel oyun okumak, oynandığını görmek kadar lezzet vermese bile yine roman mütalaasından iyidir. Çünkü oyunda hayat daha şiddetli tasvir ediliyor. Tamamlanmış bir şekilde gelen tarifler ve katkılar ise hikayelerde olduğu kadar karışık olmadığından insanın üzüntüleri birtakım zevk kırıcı boşluklara uğramıyor."*⁵²

Bunun dışında yazar, bir milletin ifade vasıtası olan edebiyatın en canlı türünün de tiyatro olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, hayattaki gülünç olaylar, insanın fıtratında var olan her türlü duygu ve düşünceler, tiyatro vasıtasıyla en canlı haliyle sahnede temsil edilebilir. Tiyatronun bu zengin ifade ve gösterim kabiliyetinin yanı sıra Namık Kemal, aynı zamanda eğlendirici ve öğretici işlevine,

"Tiyatro eğlencedir, fakat eğlencelerin en faydalısıdır. Çünkü dilekleri ifadede görülen duyguların infial şiddeti ve nakletmekteki kuvveti beş duyunun hepsine üstün olan

⁴⁷ Age. s: 140.

⁴⁸ Tanpınar, age. ss: 298.

⁴⁹ Age. ss: 298.

⁵⁰ Namık Kemal, *Celeddin Harzemşah*, Dergah Yayınları, İstanbul 1975, Yayına Haz: Hüseyin Ayan.

⁵¹ Age. ss: 13.

⁵² Age. ss: 14; Tanzimat Dönemi oyun ve piyes dünyasının yorumu için bkz: Enver Töre, *Modern Türk Tiyatrosu-Temalar*, Kesit yayınları, İstanbul, 2016, s.9-44.

*görmeye dayandığı için fikir ve vicdan iki vasıta ile tesirini yerine getirir. Bu sebeple tiyatrolar eğlendirici özelliğini kaybetmemekle beraber medeni memleketlerin inkılap ve ilerlemelerine neşriyatın bütününden fazla hizmet etmiştir."*⁵³ ifadeleriyle değinmektedir.

Namık Kemal, tiyatronun bu özellikleriyle birlikte dilin güzelleşmesinde de etkili olduğunu düşünür. Kemal, Avrupa'da, öğrencilerin üniversitelerde eksik kalan dil kültürlerini tiyatroyla telafi ettiklerini aktarır.⁵⁴

Namık Kemal'den sonra Abdülhak Hâmid Tarhan, *Duhter-i Hindu* isimli piyesinin sonunda, tiyatroya dair düşüncelerini aktarmıştır. Hâmid, konusunu günlük hayattan alan tiyatro eserlerinin edebi açıdan bir kıymetinin olmadığını düşünür. Bu konudaki fikirlerini ise,

*"Efradının bugünkü suret-i imtizaç ve adatını bildirecek yolda bir tiyatro yazmak, bir şahsın yüzüne karşı ayna tutmak gibidir ki, şeklinin müşahedesinde bildiği şeyi bir kere daha öğretmiş olmaktan başka fazileti yoktur."*⁵⁵

ifadeleriyle dile getirirken, bu minvalde yazılan "bir eser-i millîye tiyatro değil, ahlak risalesi"⁵⁶ denileceğini belirtmektedir.

Abdülhak Hâmid'e göre bir piyesin millî olabilmesi içinse üç özelliği içeriğinde toplamalıdır. Birincisi Laz, Kürt ve Arnavut gibi Osmanlı devletinin bir parçası olan fakat haklarında yeterli bilgi olmayan milletler hakkında yazılmasıyken, ikinci şart olarak da Hâmid, piyes konusunun, İslam tarihinden alınma mühim bir olayın ya da şahsın anlatılmasını koşar. Millî piyesin Üçüncü özelliği ise Osmanlıların mevcut veya geçmişteki tarihini anlatmasıdır.⁵⁷

Tanzimat döneminin diğer yazarlarından Ahmet Midhat ise *Menfa*⁵⁸ isimli kitabında tiyatroyla ilgili görüşlerini aktarmıştır. Ahmet Midhat da tıpkı Namık Kemal gibi, tiyatro seyretmenin insana kitap okumaktan daha çok lezzet verdiğini belirtirken, bunun nedenini şu ifadelerle açıklar:

*"Bana göre, tiyatro seyretmek lezzet yönünden kitap okumanın önündedir. Zira bir insanın kitap okurken aldığı lezzet çoğunlukla kitaptaki konuların belirlediği dairenin dışına çıkamaz..... Tiyatro ise böyle değildir. Tiyatroda seyircilere meziyetleri göstermek için telaffuz edilen kelimeler, gözle kitap sayfası üzerinde okumaktan daha kolay olan kulakla işitildiği gibi, oyuncuların nice hal ve tavırları dahi aktarmak istedikleri manaları daha ziyade anlamalarına yardım eder."*⁵⁹

⁵³ Age. ss: 16-17.

⁵⁴ Age. ss: 17.

⁵⁵ Tanpınar, age. ss: 550.

⁵⁶ Age. ss: 550.

⁵⁷ Oğuzhan Karaburgu, *Abdülhak Hamid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Denizli 2010, ss: 20.

⁵⁸ Ahmed Midhat Efendi, *Menfa/Sürgün Hatıraları*, Arma Yayınları, İstanbul 2002, Yayına Haz: Handan İnci.

⁵⁹ Age. ss: 173.

Tiyatronun gelişmiş her millet için zorunlu bir ihtiyaç olduğunu aktaran Ahmed Midhat, bunun dışında kalan Osmanlı ve benzer durumda olan milletler için bu zorunluluğun daha fazla olduğunu düşünmektedir. Zira halkın okuma oranı oldukça düşüktür ona göre; bundan dolayı revaçta bulunan bir eserin bile bin beş yüz, en fazla iki bin beş yüz adet satabileceği bir durumda, mevcut okuma oranıyla halkın eğitimi kitap yoluyla sağlanamayacağından tiyatro bu yolda kullanılabilecek en işlevsel bir vasıta. Çünkü, bir oyunun on beş yirmi temsilinin her defasında yedi yüz veya sekiz yüz kişinin bulunması durumunda bu oyun on veya on beş bin kişiye seyrettirilmiş olacaktır.⁶⁰

Buna karşı Ahmed Midhat, tiyatronun kötü tarafları da olduğunu düşünür. Örnek olarak ise tiyatrodaki sahnelendiğini düşündüğü "ahlakı güzelleştirmeye değil bozmaya hizmet edecek olan rezilce ve muzır şeyleri"⁶¹ gösterir. Bu durumdan yola çıkarak Midhat, tiyatrodan beklentisini,

*"devlet, millet, memleket ve aile sevgisini genişletecek ve bizden önce yaşayanların yaptıkları iyi şeyleri ve güzel hareketleri gözler önüne sererek oyunlar hazırlayıp sahneleyerek halkın insaniyet ve milliyet hislerini geliştirmektir."*⁶² ifadeleriyle açıklamıştır.

Dönemin bir diğer şair ve yazarı Recaizade Mahmut Ekrem, *Çok Bilen Çok Yanılır*⁶³ piyesinin önsözünde tiyatro sanatı üzerine düşüncelerini aktarırken, komedi türünün dramdan aşağı görülmesini eleştirmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, eserin mukaddimesinin, Namık Kemal'in tiyatro anlayışının bir nevi tekrarı olduğunu kaydetmiştir.⁶⁴

Tiyatronun eğlendiriciliğinin yanında ahlakı güzelleştirici yönüne vurgu yapan Mahmut Ekrem, Osmanlı tiyatrosunun oluşmaya başlamasından beri gerek telif gerek tercüme tiyatro eserlerinin çoğunluğunun dram türünde yazıldığını, bunun sebebinin ise tiyatro yazarlarının komedi türüne önem vermeyip onu ciddiliğe aykırı olarak görmelerini gösterir. Oysa ki bunun bir kuruntudan ibaret olduğunu ileri süren yazar, komedi yazarlığının, oyun yazarlığında daha çok emek gerektirdiğini Avrupalıların yaptıkları araştırmalarla ispat ettiklerini belirtmiştir. Komedi türünün ciddiyetten uzak olduğu eleştirilerine Ekrem,

"Bunun ciddiyeti bozmadığına ise kuruntulardan kurtulmuş bir bakış yeterlidir. Çünkü hayali veya gerçek, güldürücü veya dokunaklı bir olayın canlandırıcısı ve yazarı

⁶⁰ Age. ss: 174.

⁶¹ Age. ss: 174.

⁶² Age. ss: 174.

⁶³ Recaizade Mahmut Ekrem, *Çok Bilen Çok Yanılır*, Bilge Kültür Sanat Yayınlar, İstanbul 2019, Yayına Haz: Osman Sevim.

⁶⁴ Tanpınar, Age. ss: 486.

eserine topladığı güzel ve çirkin ile tavır ve fiillerden dolayı hiçbir şekilde sorumlu olamaz, azarlanamaz ve ayıplanamaz."⁶⁵ sözleriyle cevap vermiştir

Şemsettin Sami de, kaleme aldığı üç piyesin mukaddimelerinde tiyatroya dair fikirlerini beyan etmiştir. İlk olarak *Besa Yahut Ahde Vefa*⁶⁶ oyununu yazan Sami, bu piyesin ön sözünde, aslında eseri ilk önce hikaye şeklinde yazmayı fakat eserin yazılma amacı olan ibret verme noktasında tiyatronun daha kullanışlı olduğunu,

"...hikaye yalnız karilerinin hayalhanesinde mevhum bir vücut bulduğu halde, tiyatro risalesi mebni aleyhini mücessem surette enzar-ı ammeye vaz' eylediği halde bu türlü asar-ı edebiyenin illet-i gaiyesi olan ibret hususunda berikinin ötekinden ziyade tesiri olacağını düşünerek..... tiyatro risalesini yazmağa karar verdim."⁶⁷ ifadeleriyle belirtmektedir.

Şemsettin Sami, Seydi Yahya eserinin ön sözündeysen Tanzimat döneminde yazılan piyeslerin konularının trajik vakalar yerine aşk olaylarından almasını "*Tarih-i eslaf milli facialara mebhus-ün anı olacak vakayı ile dolu olduğu halde, milli facialarımızı alâka** ve izdivac-ı cebriye hasretmeye neden mecbur oluyoruz?"⁶⁸ sözleriyle eleştirmiştir.

Tanzimat dönemi yazarlarının tiyatro hakkında kuramsal yöndeki görüşlerinden sonra Meşrutiyet döneminde tiyatro artık teknik anlamda ele alınmaya başlamıştır. Bu dönemde *Temaşa* dergisi etrafında birleşen tiyatrocular Türk tiyatrosunun sorunlarını tartışmışlardır. Bunlardan gerek piyes eleştirisi gerek tiyatronun genel sorunları hakkında yazılar kaleme alan Reşat Nuri Güntekin, Mehmet Rauf, Kemal Emin, Müfid Ratip, Ertuğrul Muhsin Mahmut Yesari ve Nurullah Ata, Cumhuriyet döneminde de etkindirler.⁶⁹

Meşrutiyet dönemi tiyatro tenkit yazılarıyla öne çıkan diğer yazarlar ise, Ali Süha, Cenab Şehabettin, A. İsmet, Emin Lami, Mustafa Refet, Saffet Nezihi, İzzet Melih, Ali Kemal, Halit Ziya, Ali Zeki Hüseyin Kazım, Ziyaeddin Bedii, Cevdet Maşuk, Halide Salih, Şehabettin Süleyman, Tahsin Nahit, Keçecizade İzzet Fuat, Refik Halit, Hüseyin Suat, Ahmet Hidayet, S. Abdullah, M. Fuad Ziyaeddin Celal Sahir'dir.⁷⁰

Enver Töre, 1908-1914 yılları arasında tiyatro tenkit yazıları üzerindeki çalışmasında, makalelerinde isabetli görüşlere yer veren Celal Sahir dışında, münekkitlerin çoğunun tenkit meselesine duygusal yaklaşıtlarını belirtir. Bunun yanında Müfid Ratip'in de

⁶⁵ Recaizade Mahmut Ekrem, age. ss: 9-10.

⁶⁶ Enver Töre, *Şemseddin Sami'nin Tiyatroları (Besa Yahut Ahde Vefa, Seydi Yahya, Gave)*, Assos Yayınevi, İstanbul 2008.

⁶⁷ Age. ss: 41-42.

* Kelime burada aşk ilişkisi anlamında kullanılmıştır.

⁶⁸ Age. ss: 143.

⁶⁹ Efdal Sevinçli, "Türk Tiyatrosu'nda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar", *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi -I (1923-1960)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, ss: xxiv.

⁷⁰ Töre, 1908-1914 Arası Türk Edebiyatı'nda Tiyatro Tenkidi, ss: 154.

Celal Sahir'e yaklaştığını; fakat üslup olarak onun seviyesine erişemediğini ifade etmektedir. Dönemin tiyatro tenkit yazılarıyla ilgili genel olarak Töre, "birkaçının dışında geri kalanı tenkid olgunluğuna erişememiş yazılardan meydana gelmiştir."⁷¹ sözlerini aktarmıştır.

Dönem yazarları tarafından eleştiri konusu olan durumların başında, Cumhuriyet döneminde de sıkça dile getirilen tercüme, adapte ve telif eser meselesi, oyuncu eksikliği ve var olan oyuncuların da tiyatro eğitiminden yoksun olmaları gelmektedir.⁷²

1.3. Ana Hatlarıyla 1923-1940 Arası Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu

Tanzimat'la başlayıp Meşrutiyet döneminde, savaş, ekonomik bunalım, istibdat vs. gibi şartlar altında sendeleyerek de olsa belli bir gelişim süreci geçiren Türk tiyatrosu, 29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra farklı bir tarafa doğru yönelir. Önceki dönemlerin aksine tiyatro, eski düşünce tarzı kısmen bazı kesimler tarafından sürdürülmekle beraber artık sadece bir eğlence yeri olmaktan çıkar, bir kültür ve eğitim merkezi halini alır.⁷³ Bununla birlikte, tiyatronun devlet tarafından himaye edilmesi, oyuncu sorunu ve eğitimi, geniş bir tiyatro seyirci kitlesi oluşturulması gerekliliği, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yüksek sesle dillendirilmektedir.⁷⁴ Yeni kurulan rejim, siyasi ve sosyal alanlarda gerçekleştirdiği inkılaplardan sonra, 1926 yılıyla birlikte, tiyatroyla ilgilenmeye başlamıştır. 1926 yılının Mart ayında kurulan "Sanayii Nefise Müdürlüğü" ve "Sanayii Nefise Encümeni" buna örnek verilebilir.⁷⁵ Buna karşı tiyatro sanatı, ürettiği söylem itibarıyla dönemin siyasi yapısıyla paraleldir. Metin And, Cumhuriyet döneminde,

*"Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilke ve ülkülerinin tiyatroda yansıması bulması sonucu, Atatürkçülük ve tiyatro arasında uyumlu bir koşutluk" sağlandığını ifade etmektedir.*⁷⁶

Sözü edilen koşutluk bu dönemde yazılan piyeslerde de görülür. İnkılapların korunması ve faydaları, yurt sevgisi ve Türk kadının toplum hayatındaki rolü, piyeslerde sıklıkla işlenen konulardan bazıları olmuştur.⁷⁷

⁷¹ Agt. ss: 154-155.

⁷² Tekin, 1914-1918 Yılları Arasında Sanat Dergilerinde Yayınlanan Tiyatro İle İlgili Tenkit Yazıları, ss: 90.

⁷³ Enver Töre, "Atatürk ve Sonrası Dönemi Tiyatro Faaliyetleri", *Türkler*, C: 18, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, ss: 305.

⁷⁴ Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, ss:71.

⁷⁵ Hüsamettin Bozok, "Cumhuriyet Devrinde Tiyatro", *Resimli Uyanış Dergisi*, 26 Birinci Teşrin 1939, C: 86/22, S: 2253/568, ss: 336.

⁷⁶ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, ss: 156.

⁷⁷ Age. ss: 156.

1.3.1. Dârûlbedâyi ve Diğer Tiyatro Toplulukları

1914'te kurulan Dârûlbedâyi, mevcut ismiyle İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, günümüzde de faaliyetlerine devam eden, Türk tiyatrosunun markası haline gelmiş bir müessesedir. Bu kurum, ilk kuruluşundan Cumhuriyet'e kadar, sanatçılar arasındaki geçimsizlikler ve ekonomik zorluklar yüzünden tiyatro faaliyetlerinde yeterli istikrarı sağlayamamıştır.⁷⁸

Dârûlbedâyi'nin bahsi geçen zorluklardan dolayı batma eşiğine geldiğini, 1923 senesinde Doktor Necmettin Arif Bey, yazdığı bir raporda dile getirilmiştir. Arif, raporunda aynı zamanda müessesenin Türk tiyatrosu için lazım olduğunu ve yeniden aktif hale getirilmesi için bir tiyatro okulu ve tatbikat sahnesi açılması gerektiğini belirtmiştir. Belediye meclisi raporu inceledikten sonra Dârûlbedâyi'in çağın gerektirdiği koşullara göre tekrar aktif hale getirilmesi için çalışmalar başlanması direktifini vermiştir. Bunun üzerine İstanbul şehremini Haydar Bey'in öncülüğündeki bir toplantıda, Dârûlbedâyi'in Şehir Tiyatrosu haline getirilmesi için altı kişilik bir komisyon heyetinin oluşturulması kararı alınmıştır.⁷⁹

Böylelikle İstanbul'da bir şehir tiyatrosu kurulması fikri ilk defa ortaya atılmıştır. Toplantıdan çıkan bir diğer önemli karara göre de Şehir Tiyatrosunun başında bir genel müdür ve idare meclisi bulunacak; idare meclisinin bünyesinde de tiyatroda hangi oyunların oynanacağına karar verecek üç kişilik bir heyet oluşturulacaktır.⁸⁰ Dârûlbedâyi'i tekrar faal hale getirmek için bir taraftan böyle kararlar alınırken, bir taraftan da 1923-1924 tiyatro mevsiminde Muvahhit Behzat, Hazım, Nurettin Şefkati, Vasfi beylerle Bedia, Mina, Münire ve Kınar hanımlar İstanbul Şehzadebaşı'nda toplanıp Ferah tiyatrosunda temsiller vermeye başlamışlardır.⁸¹

1924 senesinde Dârûlbedâyi'de, müesseselerin işlerini yürütmek maksadıyla Ahmet Nuri, Salah Cimcoz, İbrahim Necmi, Hüseyin Suat ve Halit Ziya'nın yer aldığı yeni bir idare meclisi oluşturulmuştur. Aynı yıl, bu meclisin idaresinde Dârûlbedâyi, belediyeden aldığı tahsisatla yeniden Tepebaşı tiyatrosunda temsil faaliyetlerine devam etmiş; Ertuğrul Muhsin'in yurt dışında olduğu bu dönemin temsil heyetinde, Behzat, Vasfi, Muvahhit, Raşit Rıza beylerle Mina ve Bedia hanımlar yer almaktadır.⁸²

⁷⁸ Töre, Atatürk ve Sonrası Dönemi Tiyatro Faaliyetleri, ss: 307.

⁷⁹ İsimsiz, "Cumhuriyet Devrinde Dârûlbedâyi ", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 15 İkinci Kanun 1939, C: 8, S: 98, ss: 12; Bkz.: Vasfi Rıza Zobu, *O Günden, Bu Güne*, Milliyet yayınları, İstanbul, 1977.

⁸⁰ Agm. ss: 12.

⁸¹ Agm. ss: 12-13.

⁸² Agm. ss: 13.

1925 yılı, Türk tiyatrosu için ferah sezonu olarak adlandırılmaktadır. Ertuğrul Muhsin İsveç'ten, İsmail Galip Arcan da Paris'ten dönmüş; Şehzadebaşı'nda "Ferah Sahnesi" adlı bir tiyatro topluluğu kurulmuş ve bu toplulukta Muhsin'in tercüme ettiği İbsen ve Tolstoy'un oyunları temsil edilmiştir. Nitekim bu topluluk ekonomik sorunlardan dolayı ve Ertuğrul Muhsin'in de Dârülbedâyi'in Karadeniz turnesi esnasında Rusya'ya gitmesiyle dağılmıştır.⁸³

Raşit Rıza yönetimindeki Dârülbedâyi temsil heyeti, 1925 yılında Karadeniz dönüşünü müteakip yine İstanbul Tepebaşı tiyatrosunda temsiller vermeye devam etmiştir. Bu temsil heyetinde ise Milli sahneden ayrılan Galip Arcan, Vasfî Rıza, Raşit Rıza, Hüseyin Kemal, Rıza Fazıl, Hazım, Behzat, Emin Belig, Bedri, Muvahhit, Muammer, M. Kemal beylerle Kınar, Necla, Cemile, Bedia, Şaziye, Aznif ve Mina hanımlar yer alıyordu. Bu temsiller bir süre devam ettikten sonra, temsil heyetinde hissedar konumunda olan Raşit Rıza ve birkaç arkadaşı heyeti dağıtmışlardır.⁸⁴

1926 yılında Şehir Tiyatrosu adıyla tekrar canlandırılan Dârülbedâyi, Cumhuriyet hükümetinin siyasi ve sosyal alandaki inkılaplardan sonra sanatla meşgul olmaya başlamasıyla birlikte yeni bir çehre kazanmıştır. Dârülbedâyi, 1914 senesinde kendi bünyesinde kurulan; sonrasında İstanbul Valiliğine aktarılan müzik okulu Darülelhan'la birleştirilmiştir. Bu iki müessesenin birleştirilmesi, Cumhuriyet hükümetinin bir konservatuar kurma yolundaki teşebbüslerinin başlangıcını oluşturur. Bunun dışında Dârülbedâyi'in belediyeden aldığı yardım senede beş bin liradan yirmi bin liraya çıkarılmış; Darülelhan kurumuna da otuz bin lira tahsis edilmiştir.⁸⁵

Bununla birlikte yaşanan yeni bir gelişme de Celal Esat'ın Dârülbedâyi müdürlüğüne atanmasıdır. Bu suretle İstanbul Belediyesi ve Dârülbedâyi arasında sanatkarların belediyeye bağlılıkları ve alacakları ücret hakkında mukaveleler yapılmış; sonrasında Dârülbedâyi için Beyoğlu'nda bulunan eski Odeon tiyatrosu kiralanmıştır. Rejisörlüğünü Galip Arcan'ın yaptığı bu topluluk, burada Bedia Muvahhit'in adapte ettiği *Kır Çiçeği* isimli üç perdelik piyesiyle sahne faaliyetlerine başlamıştır.⁸⁶

1927 senesinde Tepebaşı tiyatrosunda temsillerde bulunan Milli Sahnenin dağılması üzerine Dârülbedâyi, Odeon tiyatrosundan Tepebaşı tiyatrosuna geçmiştir. Bu süre zarfında topluluğa Neyyire Neyir ve Rusya'dan dönen Ertuğrul Muhsin de katılmıştır. Dârülbedâyi'in

⁸³ Agm. ss: 13; Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, ss: 75.

⁸⁴ Agm. ss: 14.

⁸⁵ Agm. ss: 14.

⁸⁶ Agm. ss: 14-15.

bu sene zarfındaki önemli temsil faaliyetlerinden birisi, daha önce Ertuğrul Muhsin'in adapte ettiği ve Ferah tiyatrosunda sahneye koyduğu *Cehennem* piyesinden sonra zengin dekorlarla birlikte *Hamlet*'i temsil etmesidir.⁸⁷

1927 yılında Dârülbedâyideki gelişmeler bunlarla sınırlı kalmaz. Celal Esat'ın yerine Suphi Sadık Dârülbedâyî müdürlüğüne, Ertuğrul Muhsin de rejisörlük görevine getirilir. Edebi heyet üyeleri değişirken Refik Ahmet, Kemal Salih ve Mithat Cemal heyetin yeni üyeleri olur. Yapılan bu değişikliklerle Dârülbedâyî'in daha iyi işlemesi amaçlanmış; fakat bu defa da edebi heyet ile rejisör arasında eser seçimi konusunda ayrılıklar baş göstermiştir. Zira Dârülbedâyî'de bir eserin oynanması için edebi heyetin onayını alması gerekiyordu. Buna karşı rejisör Ertuğrul Muhsin de heyet tarafında kabul edilen bir piyesi temsile elverişli olmadığı gerekçesiyle provadan kaldırıncı ilk önce Kemal Salih sonra diğer heyet üyeleri istifa etmişlerdir. Belediye başkanı Muhittin Üstündağ istifaları kabul etmeyerek heyeti tekrar vazifeye çağırır da bu kısa sürmüş; 1928-1929 tiyatro sezonu başlayınca edebi heyet kaldırılmış; piyes tetkik ve seçme görevi dramaturga verilmiştir.⁸⁸

1930 yılına gelindiğinde meclisten geçen Belediyeler Kanunu gereğince bütün belediyelere isteğe bağlı tiyatro binası ve heyeti kurma vazifesi verilmiştir. Bu kanunla birlikte Dârülbedâyî, belediyenin tahsis ettiği parayla ayakta duran bir müessese konumundan çıkmış; resmen belediyenin ödenekli tiyatrosu haline gelmiştir. 1930 senesinde aynı isimle (*Dârülbedâyî Dergisi*) dergi çıkarılmaya başlanmıştır. Bu arada müdürlük görevi yine el değiştirmiştir. İstanbul Umumi Meclisi'ne üye seçilen Suphi Sadık, görevi Memduh Bey'e devretmiştir.⁸⁹

Dârülbedâyî içerisinde bir çocuk tiyatrosunun teşekkülü de yine 1930 senesinde başlanmıştır. Buna bağlı olarak Muhsin Ertuğrul, İvan Arkin ve Rus çocuk tiyatroları genel sanat yönetmeni Natalie Satz'ın bu alandaki çalışmalarını incelemiştir. Bu girişimler 1935-1936 döneminde sahnelenen ilk çocuk oyunuyla neticeye varmıştır.⁹⁰

Dârülbedâyî dışında Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında temsil faaliyetlerine süreklilik kazandıran tiyatro topluluğu Şadi Fikret'in Milli Sahne'dir. Oyuncu kadrosunda Şadi Fikret ve karısı Şehper Zabel, Nurettin Şefkati, Rıza Fazıl, Ömer Aydın, Adil, Kemal Gürmen, Yaşar Özsoy, Vedia Anayis, Leman, Cemile ve sahneye çıkan ilk Türk

⁸⁷ Agm. s: 15.

⁸⁸ Agm. ss: 15-16.

⁸⁹ Agm. ss: 16.

⁹⁰ Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, ss:77.

kadınlarından Nebahat Hanım'ın bulunduğu topluluk, tiyatro binası ve dekor eksikliği gibi sorunlar yaşamıştır.⁹¹

Milli Sahne topluluğu, çıktığı Anadolu turnesinden sonra 25 Ağustos 1925 tarihinde İstanbul'a dönmüş; burada genellikle İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin uyarlama piyeslerini oynamıştır. Topluluğa daha sonra Neyyire Neyir ve İsmail Galip Arcan katılmıştır. 1925 yılında Milli Sahne dışında, İstanbul Operet Heyeti, Şark Tiyatrosu ve Yeni Operet Heyeti, temsil veren diğer topluluklardır.⁹²

1926 yılı bir önceki seneye nazaran tiyatro faaliyetleri açısından daha hareketli geçmiştir. Milli Sahne gösterimleriyle yine ön plana çıkan topluluktur. Özellikle Ramazan ayındaki gösterimleri büyük bir ilgiyle karşılanan topluluk, o dönemde Raşit Rıza yönetimindeki Dârülbedâyi ile birleşmiştir. Bunların dışında Türk Dram Kumpanyası, İsmail Dümbüllü'nün topluluğu ve Sahir Opereti, 1926 yılında adı geçen tiyatro topluluklarıdır.⁹³ 1927 senesi, 1923'ten beri temsillerini sürdüren Milli Sahne'nin dağıldığı yıldır. Bunun Üzerine Raşit Rıza, Türk Tiyatrosu adında, bazen Sabık Dârülbedâyi Sanatkarları diye de adlandırılan bir topluluk kurar. Bu topluluk Tepebaşı Tiyatrosunda temsiller vermiştir. Asri Operet Heyeti, Sahir Operet, İsmail Dümbüllü'nün topluluğu da yine 1927 yılında gösterimler veren topluluklar arasındadır. 1928 yılında ise Şehir Tiyatrosu topluluğu başta gelir. Nurettin Şefkati, Yaşar Özsoy, Adil ve Faik Bey, topluluğun önde gelen oyuncularındır. İbnürrefik Ahmet Nuri, eserleriyle topluluğun repertuarına katkıda bulunmakla beraber oyuncu olarak da bu toplulukta görev almıştır. Ahmet Nuri'nin dışında, Reşat Nuri Güntekin, Mahmut Yesari ve Osman Cemal Kaygulu, eserleriyle topluluğun oyun dağarını oluşturmuştur. Topluluk, iç çekişmeler sonucu dağılmıştır.⁹⁴

1929 senesine bakıldığında, Ankara Güneşi Temsil Heyeti, Ankara'da verdiği temsillerle, bu sene zarfındaki tiyatro toplulukları arasındaki yerini alır. Bunun dışında Süreyya Opereti, Naşit Topluluğu, Ankara Temsil Heyeti ve İnkılap Tiyatrosu da adı duyulan tiyatro topluluklarıdır. 1930 yılının tiyatro hayatında yapılan ciddi girişimlerden birisi Türk Akademi Tiyatrosu adlı topluluğun kurulmasıdır. Kurucuları, Dârülbedâyi'den ayrılan Ercüment Behzat Lav ve Ertuğrul Sadi Tek olan bu topluluk, Dârülbedâyi'e tepki olarak doğmuştur. Bunun en açık göstergesi ise, Dârülbedâyi'i ve Muhsin Ertuğrul'u alaya alan *Rejisör Nasıl Çalışır* ve *Bravo Rejisör* isimli komedyalari oynayarak temsil faaliyetlerine

⁹¹ And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, s: 188-189.

⁹² Age. ss: 189.

⁹³ Age. ss: 189-190.

⁹⁴ Age. ss: 192-193.

başlamalarıdır. Şehzadebaşı'ndaki Hilal Tiyatrosunda gösterim veren topluluğun sanatçıları arasında Rifat Oğuz, Seza Kamuran, Hakkı Nezih, Suzan, Fatma Dürnev, Nusret, Muvaffak İhsan ve Ömer Lütfi yer almaktadır. Türk Akademi Tiyatrosu, kısa ömürlü bir topluluk olup 1931 yılında dağılmıştır.⁹⁵

1931'de Raşit Rıza Topluluğu gösterimlerine devam etmektedir. Daha önce Türk Akademi Tiyatrosu'nda yer alan Fatma Dürnev ve Ertuğrul Sadi Tek'in de katılımıyla Raşit Rıza Topluluğu, Mart ayında temsil vermek üzere Atina'ya gitmiştir. Bu topluluk 1932-34 yılları arasında da, toparlanma sürecinde olan Dârülbedâyi ile birlikte faaliyetlerine devam etmiştir.⁹⁶

1935 yılında, İstanbul Şehir Tiyatrosunda ve Raşit Rıza Topluluğu'nda oyunculuk yapan Halide Pişkin, arkadaşlarıyla birlikte Halide Pişkin ve Arkadaşları isminde bir topluluk kurmuştur. Topluluğun oyuncu kadrosunu Seniye, Mualla, Halide, Perran Hanımlar; Lütfi Ay, Adnan Vecihi, H. Avni, Kenan, Hadi, Ayhan, Sıtkı, Mehmet, Zihni, Nüzhet ve Muammer Beyler oluşturmuştur. Bunun dışında, 1929 senesinde faaliyetlerine başlayan Süreyya Opereti son bulmuş; ardından Halk Opereti kurulmuştur. Bu operet varlığını 1936 yılında da korumuş ve Anadolu'ya turneye çıkarak yeni operetler temsil etmiştir. Topluluğun 1936 yılındaki oyuncu kadrosunda Ali Sururi, Lutfullah Sururi, Zozo Dalmas, Nebahat, İrma Toto, İbrahim, Mehmet gibi isimler yer almıştır.⁹⁷

1937'de Yaşar Nezih, Nurettin Şefkati ve İzmir Heveskâran Cemiyeti sanatkarlarından İclal Genç ve Nurettin Genç, Halk Tiyatrosu isimli bir topluluk kurarak temsil vermeye başlamışlardır. 1938 yılında, Halk Opereti, Raşit Rıza'ya sahneyekor görevi verilmesiyle daha da güçlenmiştir. Halk Tiyatrosu topluluğun kurucularından Nurettin Genç bu defa Ege Tiyatrosu ismindeki toplulukla çalışmıştır.⁹⁸

1939'a gelindiğindeyse Süreyya Operetinin tekrar kurulup etkinliklerine başladığı görülür. Bunun dışında, bir önceki sene kurulan Ege Tiyatrosu temsil vermeye devam etmektedir. Halk Opereti bu seneye birlikte 1940 yılında da gösterimlerini sürdürmüştür. Meşrutiyet dönemi oyuncularından Burhanettin Tepsi'nin uzun zamandan sonra yurda dönüp

⁹⁵ Age. ss: 195-199.

⁹⁶ Age. ss: 201-202.

⁹⁷ Age. ss: 204-205.

⁹⁸ Age. ss: 205-206.

Seniye Tepsi, Cezmi Ar ve Nihal Tuna'yla birlikte İstanbul'un belli başlı yerlerinde kısa temsiller vermesi 1940 yılının önemli gelişmelerindendir.⁹⁹

1.3.2. Halkevleri

1932 yılında Atatürk'ün yönlendirmesiyle kurulan ve bölge tiyatrosu özelliği taşıyan Halkevleri, ilk olarak, Giresun, Afyon, Ankara , İstanbul, İzmir ve Diyarbakır başta olmak üzere on dört ilde açılmıştır.¹⁰⁰ Cumhuriyet rejiminin elinde, Halkevleri, devrimlerin geniş kitlelere ulaştırılması ve benimsetilmesi sürecinde bir enstrüman görevi üstlenmiştir.¹⁰¹

Bünyesinde dokuz şube bulunduran bu kurum, temsil-tiyatro şubesiyle, merkezin onayını almak suretiyle oynadığı piyeslerde, yeni rejiminin gerekliliği ve değerlerini görsel yollarla seyirciye aktarmak ve bunun sonucunda halka milli tiyatro kültürünü aşlamayı amaç edinmiştir.¹⁰² Bu doğrultuda, Halkevleri'nin kurulduğu yıl olan 1932'de temsil şubelerinin oyun repertuarını, *İkizler*, *Çoban*, *Akın*, *Köy Muallimi* ve *Beyaz Kahraman* isimli piyesler oluşturmuştur.¹⁰³ Memleketin dört bir tarafını gezen temsil kolları sıklıkla sahnelenen bu oyunlarla birlikte Cumhuriyet rejiminin ilkelerini bildirmek için uygun zemini bulur. *Hülleci*, *İtaat İlâmı* ve *Üfürükçü* piyesleri de bu yolda sahnelenmiş eserlerden bazılarıdır.¹⁰⁴

Halkevleri'nin amaçları ve faaliyetlerinde takip edeceği yollar her yıl düzenli olarak yayımlanan çalışma talimatnamesinde belirlenmektedir. 1940 yılına ait Halkevleri Çalışma Talimatnamesi'nde, temsil şubelerinin amaçları detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Aslında bütün Halkevleri'nin sürdürmekte olduğu faaliyetlerin bir nevi özeti olan talimatnamede temsil şubeleriyle ilgili yer alan bazı maddeler şu şekildedir:

- Halkevlerine hareket getirmek
- Halkta bir bilinç uyandırmak
- Şehirlerin ve beldelerin tiyatro ihtiyaçlarını gidermek
- Temsil şubelerine başvuran gençlerin güzel konuşmalarını desteklemek ve dili etkin bir şekilde göstermek

⁹⁹ Age. ss: 207.

¹⁰⁰ Töre, Atatürk ve Sonrası Dönemi Tiyatro Faaliyetleri, ss: 308.

¹⁰¹ Başak Polat Karsavuran, *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Halkevlerinde Yürütülen Tiyatro Faaliyetleri (1932-1950)*, Yeditepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, ss:12.

¹⁰² Agt. ss: 36.

¹⁰³ Agt. ss: 77.

¹⁰⁴ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, ss: 156-157.

- Gençleri fikir ve sanat alanlarına yönlendirmek
- Tiyatro alanında profesyonelleşmek isteyen kişilere destek vermek
- İyi ve ahlaklı hatipler yetiştirmek
- Yurt genelinde farklı etkinliklerde bulunarak geniş kitlelere hitap etmek¹⁰⁵

Metin And, Halkevleri'nin kuruluş amacı ve tiyatroyla ilgili faaliyetleri hakkında kullandığı,

*"Aslında, hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan ve onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu'nun temelleri atılmak istenmiştir. Ancak bu yolda kesin bir başarıya ulaşılamaması, tiyatronun önce bir sanat olduğu ve bu olumlu amaçların estetik boyutla tamamlanması gerektiği düşüncesinin yerleşmiş olmasıyla ilgiliydi."*¹⁰⁶

ifadeleriyle, temsil edilen oyunların estetik yönlerinin ihmal edildiğini söyler. Benzer bir eleştiri Esra Dicle Başbuğ tarafından da dile getirilir. Başbuğ, Halkevleri'nde temsil edilen piyeslerle ilgili,

*"Oyunların hakim ideoloji tarafından belirleniyor olması ve ürettiği söylemin bir toplumsal seferberlik ortamı içinde hızla halka ulaştırılması gerekliliği metinlerin tek bir elden yazılmış olduğu izleniminin doğmasına sebep olur."*¹⁰⁷ ifadelerini kullanır.

Buna karşı, Münir Özkul (Bakırköy Halkevi), Yıldız Kenter (Ankara Halkevi) ve Nejat Uygur (Sarıyer Halkevi) gibi önemli sanatçıların Halkevleri'nde yetiştiği unutulmamalıdır.¹⁰⁸

Halkevleri, belirlenen özelliklere göre, kurulmuş olduğu 1932 ile 1940 yılları arasında, ülke bazında bin beş yüz otuz altı (1.536) Halkeviyle birlikte toplamda on bir bin dört yüz on dört (11.414) adet piyes temsil etmiştir.¹⁰⁹

Görüldüğü üzere Halkevleri, kurulduğu yıldan itibaren Cumhuriyet dönemi tiyatro hayatında büyük bir yer kaplar. Öte yandan dönemin tiyatrocularının Halkevleri hakkındaki görüşleri de önemlidir. İsmail Galip Arcan, amatör tiyatro etkinlikleriyle beraber Halkevlerinin tiyatro hayatındaki önemine,

"Mektep müsamereleri, amatör tiyatro teşekkülleri ve nihayet milli harsın umumi nazımı olan Halkevleri teşkilatının tiyatroya ayırdığı faaliyet hissesi, hele bilhassa bu son cephe hepsinden kuvvetli ve müessir olanıdır ki ne kadar büyük bir şükran ve sevinçle yad

¹⁰⁵ Karsavuran, agt. ss: 76.

¹⁰⁶ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, ss: 157.

¹⁰⁷ Esra Dicle Başbuğ, *Resmi İdeoloji Sahnedeki Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, ss: 23-24.

¹⁰⁸ Karsavuran, agt. ss: 37.

¹⁰⁹ Agt. ss: 70.

edilse azdır. Halkevlerinin tiyatroyu koruması onu memleketin her tarafına yayması gösteriyor ki tiyatro tam bir halk sanatı, halk şenliğidir."¹¹⁰ sözleriyle değinir.

Bu dönemde Atatürk'ün isteği üzerine eserler kaleme almış olan Münir Hayri Egeli ise, Halkevlerinin yapılanma ve teşkilatlanmasındaki başarısına dikkat çeker:

*"Memleketin her tarafını bezeyen Halkevlerinin büyük bir kısmında temsil şubeleri teşekkül etmiştir. Adedi binlerle sayılan memleket gençliği bu şubelere ayrılmışlardır. Yalnız gündelik gazetelerin sütunlarından alınan havadisler bile gösteriyor ki, temsil komiteleri çalışma hususunda âdetâ birbirleriyle yarış eden bir hummalı heyecan içindedir. Bunların içinde ellerindeki vasıtaların gönlün istediği kadar mükemmel olmamasına rağmen o kadar muvaffak olanları var ki, profesyonel sahnenin henüz yetişemediği sahalarda bile Halkevleri sahneleri mühim adımlar atmışlardır."*¹¹¹

Münir Hayri'nin belirttiği, profesyonel sahnenin gitmediği yerlere Halkevlerinin gitmesinde, çalışma talimatnamelerinde bunun teşvik edilmesi etkili olmuştur. Zira 1940 yılına ait çalışma talimatnamesinin bir maddesinde yer alan, "Sahnesi olmayan yerlerde özellikle de köylerde açıkta temsil özendirilmeli ve faaliyetlere teşvik edilmelidir"¹¹² ifadeleri, hedef kitlenin tayini açısından önemlidir.

1.3.3. Devlet Tiyatroları

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda, ilgili bölümlerde görüleceği üzere, eleştirilerin büyük bir çoğunluğunu, oyuncunun tiyatro eğitimi göreceği, resmi, devlet eliyle yönetilecek bir tiyatronun olmayışı kapsamaktadır. Oyuncunun eğitimi bir tarafa, Devlet Tiyatrosu, aynı zamanda sanatçıların maddi açıdan rahatlatılması, sadece sanat ve estetik kaygılarla mesleklerini icra etmeleri için zaruri görülmüştür. Cumhuriyet öncesinde tiyatro sanatçıları, geçinebilmek için ek iş yapmak mecburiyetindeydiler.¹¹³

Bu yolda ilk adım, 1924 yılında Ankara'da kurulan Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasıyla atılmış; fakat zamanla birlikte gelişmekte olan tiyatro dünyasının gereklerini yerine getiremediği gerekçesiyle 1934 senesinde hazırlanan kanunla birlikte Milli Musiki ve Temsil Akademisi'ne dönüştürülmüştür.¹¹⁴

Devlet Konservatuarı ve ona bağlı olarak bir Devlet Tiyatrosu kurma yolundaki ilk girişimler arasında, Alman besteci Paul Hindenmith ile Berlin'de imzalanan anlaşma da yer alır. Sonrasında Ankara'ya davet edilen Hindenmith, kurulacak olan konservatuvarın

¹¹⁰ İ. Galip, "Bir Konferans", *Dârülbîdâyi Dergisi*, 29 Teşrinievvel 1933, C: 3, S: 43, ss: 22.

¹¹¹ Münir Hayri, "Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?", *Ülkü Dergisi*, 18 Ağustos 1934, C: 3, S: 18, ss: 432.

¹¹² Karsavuran, agt. ss: 77.

¹¹³ Vasfi Rıza Zobu, *O Günden, Bu Güne*, Milliyet yayınları, İstanbul, 1977.

¹¹⁴ Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, ss: 87.

yönetmenlik taslağını hazırlamıştır. Buna göre 6 Mayıs 1936'da öğrenci kabul sınavları yapılacak, 1 Kasım 1936'da da dersler başlayacaktır.¹¹⁵

Konservatuvarın tiyatro bölümünü düzenlemek içinse, yine Almanya'dan, Carl Ebert getirilmiştir. Ebert, Türk tiyatrosunu inceleyip Raşit Rıza ile konuştuktan sonra bir rapor hazırlamıştır. Aralarında Muhsin Ertuğrul, Reşat Nuri Güntekin, Bedrettin Tuncel, Cevat Dursunoğlu ve Rauf Yener'in bulunduğu bir toplantıda, tiyatro bölümünde verilecek olan dersler belirlenmiştir. Alınan kararlara göre, teori ve retorik dersine Muhsin Ertuğrul, tiyatro tarihi dersine Bedrettin Tuncel, sanat ve musiki tarihi dersine Cevat Memduh Altar, kıraat dersine Ercüment Ekrem Talu, rol etüdü dersine Ebert ve fonetik dersine de Kuhenbuch girecektir.¹¹⁶

Artık Devlet Konservatuvarı'nın temel ilkeleri belirlenmiştir. 1937 yılında kız öğrenciler de dahil başvuru yapan 350 öğrenciden 28'i konservatuara girmeye hak kazanırken, bu öğrencilere 100 lira ücret tahsis edilmiştir. Konservatuvarın yönetmenlik ve kuruluş kanunu ise ancak 1940 yılında çıkarılabilmektedir. Yönetmenliğe göre tiyatro eğitimi beş yıl olmakla birlikte bu bölüme en az ortaokuldan mezun öğrenciler başvuru yapabileceklerdir. İlk mezunlarını 1941'de veren Devlet Konservatuvarı'nın tiyatro bölümünden mezun olan öğrencileri arasında, Nermin Elgün, Muazzez Yücesoy, Melek Saltukalp, Mahir Canova, Nüzhet Şenbay, Salih Canar, Esat Tolga ve Ertuğrul İlgin yer almaktadır.¹¹⁷

1.3.4. Yazarlar ve Oyunları

Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosu bölümünde değinildiği gibi, Cumhuriyet döneminin ilk yirmi yılında tiyatro oyunu yazan yazarların birkaçı, ilk oyunlarını Meşrutiyet döneminde kaleme almışlardır. Bu isimler arasında, *Fermanlı Deli Hazretleri*, *Bir Kavuk Devrildi*, *Gül ve Gönül*, *Kafes Arkasında*, *Pazartesi-Perşembe*, *Gülsüm*, *Aynaroz Kadısı*, *Mum Söndü*, Mehmet Şükrü Erden'le birlikte yazdığı *Genç Osman* ve Yusuf Sururi ile birlikte yazdığı *Karacaoğlan* piyesleriyle Musahipzade Celal, *Nedim*, *On Yılın Destanı*, *Sönen Kandiller*, *Hayalet*, *İki Yanda* ve *Bir Dolaptır Dönüyor* oyunları ile Halit Fahri Ozansoy ve uyarlamalarıyla bilinen İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci (*Himmet'in Oğlu*, *Yalancının Mumu*,

¹¹⁵ And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, ss: 122.

¹¹⁶ Age. ss: 122.

¹¹⁷ Age. ss: 123.

Yavuz Hırsız, Arayan Belasını da Bulur Mevlasını da, Fırtınadan Sonra vd.) ilk akla gelenlerdir.¹¹⁸

Bunların dışında oyun yazarlığının yanı sıra Türk tiyatrosu ve o dönem mevcut sorunlarıyla alakalı yazılar kaleme alan Reşat Nuri Güntekin (*İstiklal, Ağlayan Kız, Bu Gece Başka Gece, Balıkesir Muhasebecisi, Yaprak Dökümü, Gözdağı, Çalığı, Sarıpınar 1914, Hülleci, Bir Ördek Avı, Babür Şahın Seccadesi, Eski Şarkı, Bir Yağmur Gecesi, Tanrıdağı Ziyafeti*), Dârülbîdâyi Genel Müdürlüğü görevinde bulunan Celal Esat Arseven (*Saatçi, Büyük İkramiye*) ve ilk tiyatro eserlerini Tanzimat döneminde yazan Abdülhak Hâmid Tarhan da (*Hakan Yabancı Dostlar, Cünun-ı Aşk Yahut Mihrace* ve hayattayken bitirmeye muvaffak olamadığı *Kanuni'nin Vicdan Azabı*) bu dönemde öne çıkan isimler olmuşlardır.¹¹⁹

İlk piyeslerini Cumhuriyet döneminde vücuda getiren yazarlara ise -çalışmanın sınırları dahilinde- Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek, Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet, Cevdet Kudret Solok, İsmail Hakkı Bltacıoğlu, Ekrem Reşit Rey ve Cemal Reşit Rey örnek gösterilebilir. Bunlar arasında Faruk Nafiz, şiirleriyle birlikte *Akın* piyesiyle ün kazanmıştır. Eserlerinde anlaşılması güç metafizik konulara yer veren Necip Fazıl ise, 1935 yılında *Tohum*, 1938 yılında *Bir Adam Yaratmak* piyesiyle eleştirmenlerin odak noktası olurken, Vedat Nedim Tör, *İşsizler, Üç Kişi Arasında, Köksüzler* ve *Hayvan Fikri Yedi* gibi oyunları bu dönemin oyun repertuarına katkıda bulunmuştur. Bir diğer önemli oyun yazarı Nazım Hikmet, *Kafatası, Unutulan Adam* ve *Bir Ölü Evi* adlı eserleri başta olmak üzere birçok piyes kaleme almıştır. Cevdet Kudret (*Kurtlar, Rüya İçinde Rüya, Tersine Akan Nehir, Danyal ve Sara, Hamle Et, Dram Üç Perde, Yaşayan Ölüler*) ve Nahit Sırrı Örik de (*Sönmeyen Ateş, Para Uğrunda, İki Canda Bir Dert, Muharrir, Oyuncular, Alın Yazısı*) Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında eser vermiş yazarlardandır.¹²⁰

¹¹⁸ And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, ss: 409.

¹¹⁹ Age. ss: 409.

¹²⁰ Age. ss: 409-412.

II.BÖLÜM

2.1. TENKİDE DAİR TEORİK YAKLAŞIMLAR

Tenkit nasıl olmalıdır? Münekkit, diğer bir ifadeyle eleştirmen edebi eserin iyi, güzel yönlerini mi ortaya çıkarır veya kötü ve eksik taraflarını mı? Çalışmanın bu bölümü yukarıdaki iki soru üzerine inşa edilmiştir. Münekkidin görevi, işlevi ve özellikleri, müstakil bir edebi tür olarak tenkidin Türk edebiyatındaki yeri ve genel hali ayrıca üzerinde durulacak diğer noktalardır.

Burada ilk olarak ifade edilmesi gereken husus, Harf İnkılabı'na kadar gerek esere gerekse de tenkidin kendisine yönelik tenkit yazılarının -en azından tiyatro ile ilgili- sayısı olarak az olduğudur. Bunda 1923-1928 yılları arasında yayımlanan özelde tiyatro dergilerinin genelde ise edebiyat ve sanat dergilerinin adet olarak az olması etkindir denilebilir. Nitekim 1923'ten 1928'e kadar beş adet edebiyat ve sanat dergisi (*Resimli Ay, Hayat, Fikirler, Meşale, ve Güneş* dergileri) yayımlanırken, 1928'den 1940 yılına kadar on sekiz tane edebiyat ve sanat dergisi (*Varlık, Çığır, Ülkü, Yeni Adam, Yücel, Ayda Bir, Kültür Haftası, Marmara, Gündüz, Ağaç, Kalem, İnsan, Ses, Yeni Ses, Oluş, Aramak, Hamle ve Uyanış* (Servet-i Fünun'un yeni adı) dergileri) yayımlanmıştır.¹²¹ Yine 1923-1928 yılları arasında çıkan müstakil tiyatro dergisi sayısı bir taneyken (*Tiyatro ve Musiki*), 1928-1940 arasındaysa iki tiyatro dergisi (*Dârülbeyti, Sinema ve Tiyatro Heveskârı* dergileri) yayımlanmıştır.¹²²

Tiyatro tenkit yazılarının sayısal azlığı dışında, Esen Çamurdan, 1923-1930 yılları arasındaki yazıların eleştiri mahiyetini taşımadığını, bunların daha çok tiyatroyu tanıtmaya ve okuyucuyu bilgilendirme yazıları olduğunu aktarır. Çamurdan, bu dönemin tenkit yazılarıyla ilgili ilave olarak,

*"Oyunculukla, sahneyle ilgili, kısa da olsa, yorum yapılmaktadır ama genelde bunlar hiçbir temele, tiyatro bilgisine, birikimine dayanamayan söylemlerdir, duygusallıktan öteye gidemezler."*¹²³ görüşlerini aktarmıştır.

Tiyatro ve Musiki dergisinde Hakkı Kadri'nin keleme aldığı bir yazı Esen Çamurdan'ın aktardığı bilgilere emsal teşkil eder niteliktedir. Zira Kadri, "Ramazanda" başlıklı yazısında İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Yalancının Mumu* isimli adapte piyesini ele aldığı yazısında, eserin uzunca bir özetini verdikten sonra piyesin temsili hakkında sadece "Nasıl oynadılar diye sormayınız. Mürüvvete endaze olmaz derler, oynadılar işte bu

¹²¹ Vedat Günyol, "Cumhuriyet Sonrası Sanat ve Edebiyat Dergileri", *Türkiye'de Dergiler - Ansiklopediler (1849-1984)*, İstanbul, Gelişim Yayınları, 1984, ss: 85-122.

¹²² Cevat Çapan, "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro dergileri", age. ss: 123-134.

¹²³ Esen Çamurdan, "Çağdaşlaşma Yolunda Türk Tiyatro Eleştirisi", *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1923-1960)*, ss: xvii.

kadar..."¹²⁴ ifadelerini kullanmıştır. Bununla birlikte Esen Çamurdan, 1930-1940 yıllarında önceki dönemden farklı olarak tiyatro eleştirisinde, artık tiyatronun bir bütün olarak anlaşıldığını, her ne kadar eleştiri adı altında eserin uzun uzun özetinin yer aldığı yazılar olsa da, yerli tiyatro yazarının azlığını ve nitelikli eleştirmenin yokluğunu konu alan yazıların arttığını ifade eder.¹²⁵

Özdemir Nutku ise, önceki döneme benzer şekilde, 1930 ile 1940 yılları arasında yazılan tiyatro eleştiri yazılarının, tiyatroyu tanıtıcı nitelikte olduğunu düşünür. Bununla beraber Nutku, dönemin tiyatro algısında meydana gelen bazı farklılıklara temas eder. Sözü edilen farklılıkları ise,

*"Schiller, Goethe, Pirandello, Crommelynck gibi dünya yazınına mal olmuş yazarları, oyun yazarı saymayan ve bunların ülkemizde oynanmalarını gereksiz bulan anlayış ortadan kalkmış, bu yazarların başyapıtlarının oynanması eleştirmenler tarafından var güçleriyle desteklenmiştir."*¹²⁶ ifadeleriyle dile getirmiştir.

2.1.1. Tenkit ve Münekkit

Bu dönemin tiyatro tenkidinde öne çıkan isim, *Hayat* dergisinde tenkidin ne ve nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir yazı kaleme alan Hikmet Şevki'ye göre, tiyatro tenkidi, eser ve temsil olmak üzere iki temel esasa dayanır. Eseri, yazar meydana getirip oyuncu da o esere can verirken münekkidin de bu canlı sanata yön verdiğini aktarmıştır.¹²⁷

Yazar, bir eseri değerlendirirken dikkat edilecek hususlarla ilgili, eserin tezine ve lisanına dikkat çeker. Zira tezi sadece münekkidin beğenmesi yeterli değildir; toplumsal hayata olan katkısı, yazara göre tezin kabul edilebilirliğinin ilk şartıdır. Münekkit aynı zamanda öznel olmalıdır. *"O, piyesi takip ederken temaşa sanatını, içtimaî hayata yapacağı tesirleri halkın ahvâl-i ruhiyesini daima nazar-ı itibara almalıdır."* diyen yazar, münekkidin bir eseri değerlendirirken kişisel duygularını bir tarafa bırakması gerektiğini savunur.

Hikmet Şevki'nin altını çizdiği bir diğer husus ise eserde savunulan tezin izleyiciyi sıkıkmamasıdır. Buna binaen münekkidin de, tezin eserle olan uyumunu, savunulan tezin

¹²⁴ Hakkı Kadri, "Ramazanda", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, 5 Mart 1928, S: 7, ss: 8.

¹²⁵ Çamurdan, age. ss: xviii.

¹²⁶ Özdemir Nutku, "1930-1940 Arası Eleştirisine Genel Bir Bakış", *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1923-1960)*, ss: 65-66.

¹²⁷ Hikmet Şevki, "Temaşada Münekkidin Vazifesi", *Hayat Dergisi*, S: 18, 31 Mart, 1927, ss: 17-18. Akt: Ece Avcı, *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2005, sayfa: 841

faydası dışında izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi ve eserde işleniş biçimini de dikkate alması gerektiği vurgulanmıştır.

Münekkidin dikkate alacağı diğer hususun dil olacağını belirtirken yazar, konuşma ve yazı dili arasındaki farka işaret eder. Ona göre okunurken kulağa hoş gelen bir eser temsil esnasında son derece başarısız olabilir. Bu yüzden yazar, tiyatro eserlerinin günlük konuşma dilinde yazılmadığı sürece hiçbir değerinin olmayacağını savunur.¹²⁸

Bu dönemde tiyatronun gerek maddi sıkıntılardan gerekse de yükselen bir rakip olarak sinemanın sanatçıları cezp edişinden dolayı tehlikede olduğu kanısı yaygındır. Bu konuyla ilgili yazar bir pay da münekkitlere ayırır.

*"Temaşa sanatının tehlikeye düşmesinde en büyük amel münekkitlerdir. Temenni edelim ki bizde pek mahdut olan münekkitler grubu Türkiye'deki temaşa sanatını bugünkü vaziyetten kurtarıp, hakikî sanat yolunu göstermeye çalışırlar"*¹²⁹

şeklinde yazısına son veren yazar, tiyatronun istikametine olumlu ya da olumsuz etki edecek yegane unsur olarak münekkide, yazar, mümessil vs. den önce yer verilmesi gerektiğini düşünür.

Hikmet Şevki yine *Hayat* dergisinde yayımlanan "Tenkit ve Şekilleri" isimli yazısında ise "tenkit nasıl olmalıdır" sorusunun cevaplarını aramış ve tenkidi üç kısımda incelemiştir. Bunlardan birincisi okuyuculara hitap edenidir. İkinci şekli muharrire hitap etmek şartıyla yazılır. Üçüncü şekil ise muhavere tarzıdır.

Yeni tarz tenkidin oluşumundan bahseden yazar, eserin özetinin verilmesini gereksiz ve fazla bulur. Çünkü tenkidin, tenkit edilen eseri okuyanlar için yazıldığını; dolayısıyla mevzuyu özetlemenin gereksiz olduğunu düşünür. Yazar yeni tarz tenkidin hüviyetini ise *"Tenkit başlı başına bir eserdir. Her tenkit bir fikrin müdafaası için vücuda getirilmiş bir eser olduğundan, onun teferruatla meşgul olması doğru değildir."*¹³⁰ cümleleriyle tarif eder.

Yazar, ilerleyen bölümlerde üç ayrı tenkit şeklinden en doğru ve iyi tenkit şeklinin okuyuculara hitap edenin olduğu sonucuna varır. Hikmet Şevki, yazısına Fransa Akademisi Azasından Henri Bremonda'dan yaptığı alıntıyla devam eder. Bremonda: *Tenkit, edebiyata can veren, onun yaşamasını temin eden en mühim bir kuvvettir. Onun etrafında, ona*

¹²⁸Agt. s: 842

¹²⁹ Agt. 843

¹³⁰ Hikmet Şevki, "Tenkit ve Şekilleri", *Hayat Dergisi*, C: 6, S: 144, 1 Kanun-i evvel 1929, ss: 11. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 799

*doğruistikameti vermek hususunda sarf edilecek mesai, edebiyata en büyük bir hizmettir.*¹³¹diyerek edebi bir tür olarak tenkidin önemine vurgu yapar.

Resimli Uyanış dergisinde A. Sırrı imzasını taşıyan "İstedğimiz Münekkit" isimli makale tenkitle ilgili yazılmış bir diğer yazıdır. Yazar, niçin bizde sanatkar yetişmiyor veya yetişen sanatkarlarımız niçin bu kadar azdır, sorusuyla yazısına başlamış; münekkitlerin bu soru üzerinde yıllardır tekrarladıkları ifadelerin -doğruluk payı olsa bile- tenkidin aleyhine olduğunu belirtmiştir. Zira yazara göre münekkitlerin niçin sanatkar yetişmiyor bahsine verdikleri hükümlerde tekrarladıkları ifadelerle bizzat kendileri de malüdürlər: "Okumamışlar, okuyamamışlardır." Bu yüzdendir ki münekkitlerin rollerinde muvaffak olamadıklarını düşünür. Bunun sebebini ise çoğunun okuyucu kitlesine hitap etmeyen, ilmi esaslardan ziyade kendi zihinlerinin birer mahsulü yazılar kaleme almasını gösterir.¹³²

Görüldüğü kadarıyla "istenilen münekkit"in vücuda gelmesi için ilk önce tenkidin nasıl olmaması gerektiğiyle ilgili tespitlerde bulunan yazar, devam eden satırlarda*öyle münekkitler vardır ki rüyet zaviyelerine nedense ancak birkaç sima sığabiliyor..bu zaviyenin haricinde kalanların vay haline...*¹³³ ifadelerini ekler.

Yazara göre münekkidin kaçınması gereken hususlardan biri ezbere hüküm vermektir. Onun için "*bir eser hakkında hükmünü ezbere veren bir münekkitle, sağlam bir adama ehemmiyetli bir hastalık izafe eden tecrübesiz bir doktorun hükmü*"¹³⁴ aynıdır. Yazar, istenilen münekkidin özellikleriyle ilgili son olarak münekkidin, iyi ve güzel bir sanat eseri istemesinin doğal fakat sanatkarın da yaptığı işin öneminin farkında olan, tarafsız, dürüst, hakikat dostu bir münekkit istemekle haklı olduğunu düşünmektedir.¹³⁵

Perdeci takma adıyla *Dârülbedâyi* dergisinde yazılar kaleme alan Muhsin Ertuğrul, *Akın* ve *Kafatası* isimli piyesleri değerlendirdiği yazısında tenkit ile ilgili görüşlerini de aktarırken tenkit sahasında birisini övmenin ya yalakalığa ya da anlayışsızlığa atfolunmasının tenkidin önünde bir engel olduğunu belirtir. Ertuğrul, edebi bir eser değerlendirmeye alınırken "*....şayet hoş görünmek istenen bir adam eserin aleyhindeyse, methetmek şöyle dursun, el*

¹³¹ Agt. s: 800

¹³² A.Sırrı, "İstedğimiz Münekkit", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 68/4, S: 1786/101, 6 Teşrinisani 1930 Perşembe, ss: 354.

¹³³ Agm. ss: 354.

¹³⁴ Agm. s: 355

¹³⁵ Agm. ss: 355.

birliğiyle pek hoşumuza giden eserleri bir alaşağı ederiz."¹³⁶ mantığıyla hareket edildiğini düşünür.

Muhsin Ertuğrul genel çerçeveye bakıldığında bir hayli karamsar fikirlere sahiptir. Her ne kadar sanatıyla ön plana çıkıp gelecek vadeden sanatkarlar olsa da "bütün kıymetleri hiçe indirmek isteyen sebepsiz bir kin, temelsiz bir haset" yüzünden onlar da sönüp gidecektir görüşünü savunan yazar bunlardan hareketle fen, edebiyat ve sanat dünyasında nitelikli bir kimsenin ayakta kalamadığını ifade etmiştir.¹³⁷

Bir sonraki yazının sahibi Bedrettin Tuncel de Muhsin Ertuğrul ile aynı fikre sahiptir. "Tiyatro Münekkidi" isimli yazısında Tuncel, yalnız tiyatrodan değil Türk edebiyatında hiçbir sahada tenkidin mevcut olmadığı görüşünü savunmuştur. Edebiyatta tenkit sahasının çorak olduğunu kaydeden yazar, devam eden satırlarda "*Münekkitlik yapmağa çabalayanlar hüsnü niyetten, ilimden mahrum oldukça bu saha çorak kalmakta devam*"¹³⁸ edecektir ifadelerine yer vermiştir. Esasen tenkidin tam anlamıyla anlaşılmamış olduğunu düşünen Tuncel, tenkit etmenin hücum etmekle eşdeğer görüldüğünü düşünür.

O halde hakiki münekkidin özellikleri ve işlevleri nelerdir? Yazar bununla ilgili olarak "*tiyatro münekkidi yalnız tiyatrodan anlıyan mahdut kafalı bir insan da değildir. Sanayii nefisenin çerçevesi dahiline giren her şeyi bilmeğe mecburdur.*" der. Tuncel, meselenin aynı zamanda kültürle de bağlantısının olduğunu, tenkidin, özellikle de tiyatro tenkidinin geniş bir kültür yelpazesi olan insanlar tarafından icra edilebileceğini dile getirmiştir.¹³⁹

Devam eden satırlarda yazar, münekkitle ilgili onun temel özelliklerinden birisinin de tarafsızlık olduğunu aktarmış; olması gereken münekkitle ilgili görüşlerinden sonra da Türk edebiyatında münekkitle ilgili "*maalesef şahsi garaz ve kin tenkit sahasında emeklemek isteyenlerin beynini ve kalemini karartan bir sıtmadır ve bilâistisna bütün münekkitlelerimiz bu hastalıkla maluldür.*"¹⁴⁰ değerlendirmesinde bulunmuştur. O yüzdendir ki yazar, Türk edebiyatında ilim ve zevkine güvenilebilecek hakiki bir tiyatro münekkidinin olmadığına inanır. Münekkitlelerin çoğunun tiyatro tenkidinin nasıl yapılacağını henüz

¹³⁶ Perdecî, "Akın ve Kafatası", *Dârülbîdâyi Dergisi*, S: 22, 1 Birinci Kanun 1931, ss: 1.

¹³⁷ Agm. ss: 1.

¹³⁸ Bedrettin Tuncel, "Tiyatro Münekkidi", *Dârülbîdâyi Dergisi*, S: 19, 15 Ekim 1931. Akt. Özdemir Nutku, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi Seçkisi I (1923-1960)*, ss: 72.

¹³⁹ Age. ss: 72.

¹⁴⁰ Age. s: 73

bilmediğini düşünen Tuncel, münekkitlerin bir eserin özetini bile veremediklerini iddia eder. Ona göre bu görüş insafsızca olsa da hakikat budur.¹⁴¹

Resimli Uyanış dergisinde isimsiz yayımlanan bir yazı "Tenkit Korkusu için" başlığını taşır. Yazarın bu başlığı kullanmasının sebebi "*meydanı boş bularak şurada, burada türeyen bazı kimselerin "Münekkit" kisvesi ve "Tenkit" ismi altında alelacep şeyler yazmaları, toy sanatkarları*"¹⁴² korkuttuğu düşüncesidir. Yazar bu tür münekkitlerin gerçek anlamda tenkidin ne manaya geldiğini öğrenip genç sanatkarların önünü açmalarının daha faydalı olacağı kanaatindedir.

Yine isimsiz yayımlanan "Tenkit Telakkisi İçin" isimli yazıda da konuya dair görüşler ileri sürülmüştür. Tenkidin Türk edebiyatında yanlış anlaşılmış olduğu fikri bu makalede de yinelenmiş, zihinlerde yerleşmiş olan "*Ya eser yerin dibine geçirilecek, ya göklere çıkarılacak, yahut da... şöyle ikisi arası bir muameleye tabi tutulacak*"¹⁴³ şeklindeki tenkit telakkisi de eleştirilmiştir.

Bu muameleye sebep olarak ise "I - Düşmanlık, II - Dostluk, III - Ne dostluk, ne düşmanlık, ikisinin arası bir duygu... veya düşünüş!" düşüncesi gösterilir. Buna göre tenkit edilecek eser yazarın deyimiyle "düşman"a aitse hicvedilir; şayet "dost" bir insana ait ise ona övgüler dizilir. Eğer ne dostu ne de düşmana ait ise "Ne cennete, ne cehenneme, onun yeri araf!" olarak açıklanmıştır.¹⁴⁴

Resimli Uyanış dergisindeki tenkit ile alakalı isimsiz yayımlanan yazı dizisinin sonuncusu "Bazı Münekkitler İçin"dir. İvan Turgenyev'in "Ahmak"¹⁴⁵ isimli bir yazısının olduğu gibi aktarıldığı makalede, bu yazı üzerinden Türk edebiyatındaki münekkitlere biraz da ağır eleştirilerde bulunulur. Yazı özetle şöyledir: Ahmak lakaplı birisi kendisi hakkında verilen "budala" hükmünü izale etmek için sokağa çıkar ve insanların herhangi bir konu üzerinde tartıştıklarını görünce bilgisi olmamasına rağmen konu üzerinde yargılarda bulunur ve muhataplarına, siz "kültür itibarıyla pek gerisiniz" şeklinde çıkışır. Makalede "Ahmak" yazısından hareketle "*Sanki İvan Turgenyev, bu parçayı, bizim her gün her şey hakkında*

¹⁴¹ Age. ss: 73.

¹⁴² İsimsiz, "Tenkit Korkusu İçin", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 65/5, S: 1815/130, 21 Mayıs 1931 Perşembe, ss: 407.

¹⁴³ İsimsiz, "Tenkit Telakkisi İçin", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 69/5, S: 1814/129, 21 Mayıs 1931 Perşembe, ss: 391.

¹⁴⁴ Agm. ss: 391.

¹⁴⁵ Yazının tamamı için bkz: İsimsiz, "Bazı Münekkitler İçin", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 69/5, S: 1813/128, 14 Mayıs 1931 Perşembe, ss: 375.

*karakuşî hükümler savuran boş kafalı bazı münekkit taslaklarımız için yazmış!"*¹⁴⁶ değerlendirmesinde bulunulmuştur.

Tenkî Ölcüsü isimli, perdecî mahlasıyla kaleme aldığı bir yazısında Muhsin Ertuğrul, diğer yazarlardan farklı olarak münekkitlerin bir eseri irdelerken kullandıkları ölçüyü sorgulamış ve meselenin iktisadi boyutunun altını çizmiştir. Yazar, tenkidin seyircilere veya okuyuculara bir eserin iyi, güzel ve eksik taraflarını gösterdiğini; yani esas teşkil eden unsurlardan birinin seyirci olduğunu düşünür; bununla birlikte halkın *"tiyatroya bazan eğlenmek için, bazan öğrenmek için ekseriya da okumiya vakti olmadığı bir eseri iki saat içinde canlı olarak görmek için"*¹⁴⁷ münekkidin ise tiyatroya bir sonraki gün para karşılığında yazdığı yazılara konu bulmak için geldiğini düşünmüştür. Bununla birlikte münekkit seyrettiği eseri methedecek olursa gazete idaresi tarafından reklam yapmakla suçlanır. Bu yüzden münekkit daha tiyatroya geldiği esnada para kazanmak ve kusur aramak gibi iki temel amacını gerçekleştirmek için gelir ve eseri de bu gayelerle izler. Yazar bu amaçlar doğrultusunda hareket eden bir insanın tiyatrodaki müteahhisi olamayacağını savunur.¹⁴⁸

Buraya kadar incelenen hemen bütün yazılarda tenkidin edebiyat dünyasında tam olarak yerleşmemiş olması bir kusur olarak görülürken; bu kusur genel itibariyle münekkitlere yüklendi. İşin garip olanı, ithamla dolu yazıların bir kısmında yazarın kendisini gizlemesidir. Bu da gösteriyor ki bir kısım münekkitler, övgü içermeyen yazıların tepkisinden korkmaktadırlar. Sadri Ertem'e göre ise bu bir cemiyet meselesidir ve kişisel suçlamalarla bu mesele çözülemez. Ertem, cemiyetin bu konudaki kusurlarını irdemiş ve ilk önce *"tenkide tahammül etmeyen, münekkidi yaşatmayan edebiyat havasını kısaca tahlil"*¹⁴⁹ eder. Ertem, tenkit eksikliğinin münekkidin ilim ve irfan noksanlığına da sanatkarla münekkit arasındaki iletişim eksiliğine de bağlanamayacağını belirtmiş ve bunun gerçek nedenlerini araştırmıştır.

Yazar "bizde niçin münekkit çıkmıyor" sorusunun cevabını vermeden önce münekkidin tanımı, işlevi ve sanatkarla olan benzerlik ve farkları üzerinde durur. Öncelikle sanatkar bir toplumun güzellik özlem ve arzularını cisimleştiren kişidir. Münekkit ise bir toplum içinde geniş bir okuyucu kitlesinin temsilcisidir.¹⁵⁰

Sadri Ertem niçin hakiki manasıyla bir münekkit çıkmıyor sorusuna yine bir soruyla karşılık veriyor: "Karisiz edebiyata niçin münekkit aramalıdır?" Yazar "kari" ifadesini açmış;

¹⁴⁶ Agm. s: 375.

¹⁴⁷ Perdecî, "Tenkit Ölçüsü", *Dârübedâyî Dergisi*, C: 1, S: 16, 15 Mart 1931, ss: 1 15.

¹⁴⁸ Agm. ss: 115.

¹⁴⁹ Sadri Ertem, "Bizde niçin münekkit çıkmıyor?", *Resimli Şark Dergisi*, S: 8, Ağustos 1931, ss: 41-42.

¹⁵⁰ Agm. ss: 42.

ve “Kari derken, gözümün önüne teker insanlar değil, muayyen bir his zümresi teşkil eden kitleler geliyor. (Okuyucu)nun böyle muayyen zümrelere ayrılmaması ve zevklerin birbirinden pek farklı oluşu, münekkidin meydana çıkmasına mani olan en canlı sebeptir.”¹⁵¹ düşüncesini paylaşmıştır.

Münekkidin çıkmasına mani olan ikinci bir sebep olarak Ertem, edebi bir müsamahakarlığın hala mevcut olmamasını göstererek tenkidin "kuvvetlileri" methodip "çalakalem yürümek" şeklinde yanlış anlaşıldığını savunmuştur.¹⁵²

Tenkit ile ilgili bir başka yazı da Sehap Nafiz'e aittir. Tenkit ve Münekkit isimli yazısında Nafiz, dünya edebiyatında tanınmış tenkit yazarlarının "tenkit ve münekkit nasıl olmalıdır"la ilgili görüşlerini aktarmıştır. Bu doğrultuda ilk önce Boileau'nun görüşlerini aktaran yazar şunları kaydeder: *Boileau sanatın cebir ve hendese kaideleri gibi bir takım muayyen kaideleri olduğuna ve binaenaleyh sanat eserlerindeki güzelliklerin bu muayyen kaidelere göre takdir edilmesi icabettiği fikrinde idi.*¹⁵³ Ona göre "Sanat eserlerinin hedefi hüsnü mutlak, maksadı lezzet vermek olmalıdır. Sanat eserlerinin akliselime, tabiata uygun olması lazımdır." Boileau için bu kaideler hakiki sanat eserinin en temel özellikleridir. "Onun fikrinde tenkit bu idi."

Boileau'nun bu fikri ilk olarak "Madam de Stael "zevk-i bediinin sabit olmayıp zaman ile tekâmül mekan ile değişeceği" yolundaki fikrile cerhetti." Zira Boileau, yukarıda bahsettiğimiz kaidelerin zaman ve mekandan bağımsız bir şekilde önceden hazırlanmış haliyle ve geçmişten geleceğe bir değişikliğe uğramaksızın geçerliliğini koruyacağını ifade etmiştir. Bir başka münekkit Villmain'e göre ise Boileau'nun savunduğu "önceden hazırlanmış" kaidelere karşı "hüsn-i mutlak yok, güzelliği temsil eden kaideler yok" demiştir.

Villmain'den sonra Nizar yer alır ki "onun fikrinde güzellik için bir enmuzeç tasavvur edilebilir." Bu görüşüyle Nizar, Boileau'ya yaklaşıyor. O her ne kadar Boileau gibi net sınırlarla belirlenmiş bir güzellik anlayışından yana değilse de tasavvur edilebilir dediği bir enmuzeç, örnek, güzele ve güzelliğe dair -ölçü ve sınırları net olmasa da- bir çerçeve sunar.

Yazarın görüşüne başvurduğu bir diğer kişi Sainte-Berve'dir. Sainte-Berve, tenkitte okuyucuyu esas alır. Ona göre münekkit "edebi eserleri mütalaa edebilen ve mütalaaı diğerlerine öğretebilen bir adamdır." Bundan sonra Hippolyte Taine gelir ki o da edebiyatı ve

¹⁵¹ Agm. s: 42.

¹⁵² Agm. s: 42.

¹⁵³ Sehap Nafiz, "Tenkit ve Münekkit", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 71/7, S: 1866/181, 19 Mayıs 1932 Perşembe, ss: 394.

ona bağı sanat eserini belirli sınırlar içerisinde oturtmaya çalışmıştır. Öyle ki *"Taine, edebiyatı ırk, vasat, zaman" ile bir hudut içine almıştır. Onun fikrinde her eseri sanat "bir ırkın bir vakti muayyen dahilindeki his ve fikrini ifade eder."*

Taine'i müteakip Fransız yazar ve eleştirmen Brunetiere "herkes gibi yaz" şeklinde seslenir sanatkarlara. Zira onun için bireysel zevk ve duyuşların bir önemi yoktur; toplumun hafıza ve beğenisi bir sanat eseri için en büyük ölçüdür. Bu yüzden Brunetiere, "Daima umumî hislerden bahsedilmesini ister."

En son safhada ise "intibai münekkitler silsilesi" tenkit sahasında yerini almıştır. Bu anlayışa göre münekkit, bir eser hakkında ancak kendi kanaatlerini bildirebilir; eser üzerine söyledikleri "hüküm" içermez ancak "fikir"lerini belirtebilir. Buna binaen de mevcut his ve fikirleri de zamanla değişebilir.

Dârübedâyi dergisinde tiyatro hakkında yazılar kaleme alan Hâzım Körmükçü de ifadelerine yer verilen diğer yazarlar gibi münekkitlerin birtakım kişisel duygulardan dolayı eser ve onu sahneye taşıyan oyuncular hakkında tarafsız yargılarda bulunmadıklarını söylemiştir. Körmükçü'ye göre tiyatrocular ne kadar başarılı olsalar da münekkitler "yazılarının her kelimesinde zehirli gaz sıkarak gibi hücum etmekten"¹⁵⁴ yılmamışlardır. Yazar bu "hırs"ın sebeplerinden bir tanesi olarak "tiyatroyu her gece dolduran halkın verdiği para sanatçıların cebine" giriyor sanılmasını göstermiş ve bunun bir yanılgıdan ibaret olduğunu kaydedip "Biz hepimiz ücreti maktualı memuruz." diyerek kendini ve meslektaşlarını savunmuştur.¹⁵⁵

Tenkit ile alakalı incelenen bir diğer yazıda Ekrem Reşit, münekkidin önemi hakkında *"Müellif, rejisör, aktör kadar münekkidin de tiyatrunun ilerlemesinde yardımı dokunur."*¹⁵⁶ ifadelerine yer vermiştir. Reşit, tiyatrodaki teknik hataları izleyicilerin çoğunlukla görmediğini, göremeyeceğini, ancak tiyatro tekniğinin inceliklerine vakıf olan bir adamın yani "münekkid"ın görebileceğini ve görmesi gerektiğini savunmuştur. Yazar, bir tenkit, eserin iyi ve kötü taraflarını göstermelidir görüşünü paylaşırken -piyeslere yönelik tenkit yazılarında sıkça rastlanan- "Sadece: "Bu eser iyi" veya "bu eser fena" tarzında yazılmış tenkidin" hiçbir önem ve kıymete sahip olamayacağını aktarmıştır. Yazara göre asıl münekkit

¹⁵⁴ Hâzım, "Tenkit ve Taktir etmek", *Dârübedâyi Dergisi*, C: 2, S: 35, 1 Kanunuevvel 1932, ss: 13.

¹⁵⁵ Agm. s: 13.

¹⁵⁶ Ekrem Reşit, "Tenkid ve Münekkid", *Dârübedâyi Dergisi*, S: 56, 1 Ocak 1935. Akt. Özdemir Nutku, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi Seçkisi I (1923-1960)*, ss: 86.

bir eserin niçin iyi veya fena, neresinin güzel veya kötü olduğunu gösterendir. Tenkidin kendisi ise nesnel doğru ve değerli olmalıdır.¹⁵⁷

Yazının devamında Ekrem Reşit, münekkidin birçok vasfa sahip olup çok okuması ve hakkında yazı yazacağı eseri önüne alırken duygularını sadece esere yoğunlaştırması gerektiğini kaydetmiştir. Aksi taktirde kıskançlık, çekememezlik, husumet, kin, gazez gibi birtakım duyguların esiri olur ve layıkıyla eseri değerlendiremez. Yazar aynı zamanda görünmeyeni görmesi bakımından münekkidin ayrı bir öneme sahip olduğunu düşünür. Bütün bunlarla birlikte münekkit, eseri okuyup izledikten sonra kendisinde oluşan iyi veya kötü tesir kaybolmadan ve hiç kimseye danışmadan izlenimlerini kaydetmelidir.¹⁵⁸

Şimdiye kadar edebi müsamahakarlıktan maddiyata, kişisel kıskançlıktan kültürsüzlüğe, tenkit türünün gelişmemesiyle alakalı çeşitli sebepler, incelenen yazıların başlıca özellikleridir. Alaattin Gövsa'nın görüşleri bunların dışında konuya farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. "Edebiyatta Tenkid" isimli yazısında yazar, tenkidin ancak hürriyet fikrine alışkanlıktan var olabileceği fikrini savunur. Zira divan edebiyatında farklı bir şey ortaya koymaktan ziyade eskilere benzeme, onların izinden gitme düşüncesinin hemen bütün şairlerde mevcut olduğunu ifade eden Gövsa, bu durumun tenkit türüne de olumsuz yansıdığını düşünür. Ona göre eskilerde tenkidin ölçüsü *"tetkik ve tahlil edilen eserin kendisi, ve kendi güzelliği değil, belki herkes tarafından beğenilmiş örneklere yakınlığı ve benzeyişi idi."*¹⁵⁹ Ahmed Paşa, Fuzuli, Baki, Nabi, Naili, Nedim ve sairenin açtığı yolda başarı, ancak onlara benzeyebilmekte aranırdı. Bundan dolayı yazar, eskilere benzeme kaygısından dolayı şairlerin benliklerini eserlerinde tam anlamıyla gösteremediklerini düşünmektedir.¹⁶⁰

Alaattin Gövsa "Tenkid Ne Demektir?" isimli bir başka yazısında tenkidin tanımı hakkında şunları kaydeder: *"tenkid hangi işe ve mesleğe ait olursa olsun ancak tetkik etmek, tahlil, izah ve nihayet hükmetmek sanatından başka bir şey"*¹⁶¹ değildir.

Tenkidin "tahammül" meselesi olduğu Reşat Oğuz tarafından da dile getirilmiştir. *Çağlayan* dergisinde yayımlanan yazısında Reşat Oğuz, eleştiriye karşı genel anlamda bir tahammülsüzlüğün var olduğunu ve çoğunlukla eleştirinin -gerek edebi bir eser hakkında gerekse de herhangi bir mesele hakkında- itirazlarla geçiştirildiğini vurgular. Oğuz'a göre bu

¹⁵⁷ Age. ss: 86.

¹⁵⁸ Age. ss: 86.

¹⁵⁹ İ. Alaattin Gövsa, Edebiyatta Tenkid, *Perşembe Dergisi*, S: 14, 4 Temmuz 1935, ss: 2.

¹⁶⁰ Agm. ss: 2.

¹⁶¹ İ. Alaattin Gövsa, Tenkid Ne Demektir?, *Perşembe Dergisi*, S: 13, 27 Haziran 1935, ss: 2.

itirazlar *"doğrudan doğruya kültür noksanlığının münakaşa hürriyeti idraksizliğinin ve tenkit fikrinin ademi teşekkülünün"*¹⁶² göstergesidir.

Yazar tenkitle ilgili bu tespitinden sonra bunun münekkit üzerindeki tesirini *"Aksayan kültür tenkide tahammül etmez yarım bir seciye ve boş bir kafa hazırlıyor ve sonra okuduğu kitapları kâfi görüp te kalemi ele bir silah gibi alanlarımızın hali de ağlanacak kadar acıdır."*¹⁶³ şeklinde özetleyerek yazısına son vermiştir.

Konu tenkit olunca doğal olarak tenkidin kendisi ve bu eylemin faili olan münekkit, başta gelir. Peki tenkit edilen taraf da meselenin bir parçası değil midir? Zahir Sıdkı Güvenli, tenkit meselesine "tenkit edilen taraf"ın penceresinden bakmıştır. Güvenli'nin düşüncesine göre münekkit *"alelusul beğenmez ve iyi kötü, eser hakkında bazı şeyler"*¹⁶⁴ söylerken tenkit edilen taraf ise söylenene cevap vermesi gerekirken bu yolu tutmayıp kırk yıllık dostuna saldırmayı tercih eder. Yazar buna sebep olarak muharririn sahip olduğu "ego"yu gösterir. Muharrir, eserine hitap eden bir yazıyı, daima kendisi, egosu için yazılmış sanır. Eğer bu yazı eserini beğenmemişse yazarın tabiriyle "küçük insan"ı sarsar ve ilk iş olarak kalemi eline alıp muhatabını yere vurur.¹⁶⁵

Yine perdecı takma adıyla "Anaya Hörmət" isimli yazısında Muhsin Ertuğrul, münekkitlerin takdir ve tenkit dozunu bulamadıklarını, bu yüzden de Avrupa'nın tanınmış tenkit yazarlarının başlarından geçen tecrübeleri okumaları gerektiğini savunmuştur. Yazar buna sebep olarak münekkitlerin *"Birisini methetmek için muhakkak ötekini yermek, birisine hoş şeyler isnad ederken ötekini incitmek"*¹⁶⁶ yanılığını gösterirken sanatkarlara gereğinden fazla gurur, faydasız bir tembellik aşıladığı için münekkidin bu durumdan kaçınması gerektiği belirtilmiştir.¹⁶⁷

Sadri Ertem ve Reşat Oğuz tetkik edilen yazılarında tenkidin "edebi bir müsamahakarlığın" ürünü olduğunu ifade etmişlerdi. *Marmara* dergisindeki yazısında Munis Faik de aynı fikri paylaşır. Yazarın kanaatine tenkit *"ancak, fikirlere hürmeti bilen, başkalarının -iştirak edemediği- telakkilerini müsamahalı bir vicdan genişliği ile karşılayan terbiyeli bir edebî muhit içinde"*¹⁶⁸ kendisine yer bulabilir.

¹⁶² Reşat Oğuz, "Bizde Tenkit Tahammülsüzlüğü", *Çağlayan Dergisi*, C: 1, S: 1, 10 İlkanun 1935, ss: 4.

¹⁶³ Agm. s: 13

¹⁶⁴ Zahir Sıdkı Güvenli, "Tenkit edilen taraf", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 86/16, S: 2082/397, 16 Temmuz 1936, ss: 115.

¹⁶⁵ Agm. ss: 115.

¹⁶⁶ Perdecı, "Anaya Hörmət", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 6, S: 74, 1 Birincikanun 1936, ss: 1.

¹⁶⁷ Agm. ss: 2.

¹⁶⁸ Munis Faik, "Tenkid ve Münakkid", *Marmara Dergisi*, S: 3, Haziran 1936, ss: 66.

Yazının devamında Munis Faik'in ileri sürdüğü görüşler bu bölümün başında sorulan soruya cevap niteliğindedir. Faik, münekkidin bir eser hakkında izlenimlerini aktarmasını yeterli bulmakla birlikte onun asıl vazifesinin "*çirkinlikleri teşhir etmek değil, gizli kalmış güzellikleri aramak ve bu suretle kariin nazarlarını "güzel"e tevcih etmek*" olduğunu ifade etmiştir.¹⁶⁹

Meşrutiyet dönemi yazarlarından Halide Edip Adıvar da *Yedigün* dergisinde tenkit ve münekkit hakkında kapsamlı bir yazı kaleme almış ve ilk öncelikle münekkidin vazifelerine değinmiştir. Adıvar, halkın "*münekkit deyince sadece kusur bulan bir adamı*"¹⁷⁰ kastettiğini, bu sanı doğru olsa da münekkidin aynı zamanda değerlendireceği eserin iyi ve güzel taraflarını da bulmakla mükellef olduğunu belirtmiştir. Sadri Ertem'in sarf ettiği "eser dostu aitse övülür, değilse yerilir" ifadelerini biraz farklı olarak Halide Edip de yazısında vurgular. Ona göre istisnalar hariç tenkitte esas teşkil eden şey tenkit edilecek eserin sahibinin mensup olduğu edebiyat mektebidir. Münekkitlerin çoğu bir edebiyat mektebine dahildir ve o mektebin "romancısını yahut şairini, en büyük olarak halka gösterirler." Münekkidin ele alacağı eser, dahil olduğu mektebin dışında birisine ait ise ona hücum edilir.¹⁷¹

Adıvar'ın tespit ettiği bir diğer tenkit usulü de "yenilerin" "eskilere" hücum etmesidir. Yazar, Yakup Kadri'nin Tevfik Fikret'e, Yedi Meşale topluluğuna mensup olan şair ve yazarların da Yakup Kadri'ye hücum etmesini örnek vermiş; fakat bunlara rağmen Türk edebiyatında münekkit hiç yoktur demenin yanlış olacağını belirtmiştir. Adıvar, sadece münekkitlerin sayılarının daima az olduğunu ve bu azlığın da iki nedenden kaynaklandığını ifade etmiştir.

1 - Herkes sanatkar olamaz. Fakat herkes münekkit olabilir zihniyeti.

2 - Münekkidin dar bir zümre zihniyeti ile malul olması veyahut moda mevzulara zaafi.¹⁷²

Yazar son olarak tenkidin gelişmemesiyle alakalı ileri sürülen iki fikri eleştirir. Birinci tez eser olmadığı için münekkit olmadığı yönündedir ki yazarın kanaatine bu yanlış bir önermedir. Zira mevcut sanatkarların nitelikli bir eser ortaya koymadıkları ileri sürülse bile daha öncekilerin dünya çapında eserleri vardır. İkinci iddia da münekkidin olmadığı dolayısıyla büyük eserlerin de olmayacağı şeklindedir. Adıvar'a göre bu fikir de "batıl"dır.

¹⁶⁹ Agm. ss: 66.

¹⁷⁰ Halide Edip Adıvar, "Tenkit ve Münekkit", *Yedigün Dergisi*, C: 10, S: 257, 8 Şubat 1938, ss: 9.

¹⁷¹ Agm. ss: 9.

¹⁷² Agm. ss: 9.

Çünkü büyük sanatkar münekkit olsa da olmasa da yetişir ve kıymetli eserler meydana getirir.¹⁷³

Zahir Sıdkı Güvenli "Tenkid Edilen Taraf" yazısında, tenkit meselesine münekkidin değil de onun muhatabının yani yazarın penceresinden bakarak farklı bir görüş ortaya atmıştı. *Resimli Uyanış* dergisindeki yazısında Subhi Nuri İleri de benzer noktaya temas eder. Nuri, Türk edebiyatında tenkit ve münekkid olmamakla beraber bir asır daha olmayacağını düşünür. Ona göre bu durum "münekkidin cesaretsizliğinden değil, belki tenkid olanların tahammülsüzlüğünden."¹⁷⁴ kaynaklanmaktadır. Subhi Nuri aynı zamanda Halide Edip'in "bâtıl" diye nitelendirdiği fikri savunur. Yazar "tenkid edilecek hakiki eser yok ki münekkidi de meydana çıksın." diyerek tenkidin vücuda gelebilmesi için ilk önce "hakiki eser"in var olması gerektiğini ifade eder.¹⁷⁵

1931 yılındaki yazısında Bedrettin Tuncel "Yalnız tiyatrodan değil bizde her sahada hakiki tenkit mevcut değildir."¹⁷⁶ demişti. Aradan sekiz sene geçmesine rağmen tenkit konusunda yazarın fikirlerinde bir değişim olmamıştır. Zira 1939 yılında kaleme aldığı yazısında Tuncel, tenkidi hala "manâ ve mahiyeti anlaşılmayan meselelerden biri"¹⁷⁷ olarak görür. Yazar bununla kalmaz ve Türk edebiyatında münekkidi "malumatı dar bir çerçeve içinde bocalayan, her adımda sürçen bir zavallı"¹⁷⁸ olarak nitelemiştir.

Genel olarak baktığımızda 1923 ila 1940 yılları arasında, incelenen yazılardan anlaşıldığı kadarıyla hakiki manada ilmi usul ve esaslara dayanan tenkidin varlığından bahsetmek güçtür. Kimi yazarlar bunun nedenini nitelikli eserlerin azlığına yorarken kimileri de felsefi terbiye ve hürriyet fikrinin tam olarak edebiyat ve toplum dünyasında yer edinmemiş olmasında aramıştır. Kıskançlık, çekememezlik gibi kişisel bazı duygular da öne sürülen diğer etkenlerdir. Bütün bunlarla birlikte tenkidin anlam ve mahiyetinin anlaşılıp anlaşılmadığı bile şüphelidir. Tenkit bazen eserin iyi ve güzel taraflarını ortaya çıkarmak olarak algılanırken bazen de sadece kötü yönlerin belirlenmesi şeklinde kabul edilmiştir. Bunun dışında tenkidin bir kültür işi olduğu, dolayısıyla ancak kültür seviyesi yüksek toplumlarda ortaya çıkacağı yaygın bir şekilde kabul görür. Tenkidin gelişmemiş olması

¹⁷³ Agm. s: 24

¹⁷⁴ Subhi Nuri İleri, "Edebiyatımızda Münekkit Yokluğu", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 87/23, S: 2260/575, 14 Birinci Kanun 1939, ss: 52.

¹⁷⁵ Agm. ss: 52.

¹⁷⁶ Bedrettin Tuncel, "Tiyatro Münekkidi", *Dârübedâyî Dergisi*, S: 19, 15 Ekim 1931. Akt. Özdemir Nutku, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I (1923-1960)*, ss: 72.

¹⁷⁷ Bedrettin Tuncel, "Tenkit ve Münekkit", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 106, 15 Ekim 1939. Akt. Özdemir Nutku, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I (1923-1960)*, ss: 132.

¹⁷⁸ Age. s: 132

sadece münekkidin değil tenkit edilen tarafın da sorumluluğunda olan bir durumdur. Edebi msamahadan yoksun yazarların, eserlerine yönelik bir tenkit yazısını kendi şahıslarına yapılmış bir saldırı olarak algılamaları tenkit ile ilgili temel sorunlardan biri olarak görülmüştür bu dönemde.



III. BÖLÜM

3.1. TİYATRO İLE İLGİLİ TEORİK TENKİTLER

3.1.1. Tiyatro Nasıl Olmalıdır?

Bu bölümde Cumhuriyet'in kuruluşu ve beraberinde yaşanan birtakım değişikliklerle birlikte devlet, halk ve tiyatro ilişkisini, tiyatronun sorunları, değişim ve dönüşüm safhalarını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu dönemde tiyatro, bazen Cumhuriyet devrimini geniş kitlelere ulaştırma konusunda bir propaganda aracı olarak görülmüş, bazen de sadece bir oyun veya öğreticiliği yüksek bir ahlak mektebi olarak görülmüştür. Bundan dolayı bu bölümde ayrıca üzerinde durulacak bir başka husus da yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin ve o devrin sanat ve edebiyatçıların tiyatrodan beklentilerinin neler olduğudur.

Ahmet Faik bu konuda ilk görüş beyan edenlerdendir. Faik, *İctihad* dergisinde yayımlanan bir yazısına

*"...Bizim sahne hayatımızı idare eden bir zihniyet vardır ki; hangi fikir ve kanaatlerden mülhem olduğu ve bugünkü hareketleriyle hangi maksadı istihdaf ettiği tamamiyle anlaşılamamıştır..."*¹⁷⁹ şeklindeki tespitiyle başlar.

Ahmet Faik, bu yüzden hali hazırda tiyatronun hareket noktası, beslendiği kaynaklar ve hedeflerinin belli olmadığını düşünmektedir. Buna ek olarak yazar, o dönemdeki tek tiyatro müessesesi Dârülbedâyi'e ve onun eser seçimine de eleştirilerde bulunur. Eğer Dârülbedâyi bu memleketin tiyatrosuna hizmet etmek istiyorsa ilk önce kendisine sunulan eserleri bir defa okumak zahmetine katlanmalıdır diyen yazar, eser seçiminde ekonomik kaygılara göre hareket edilmesini eleştirir. Eleştirilerinin temel vurgusu ise, para kazanmaktan önce tiyatronun mevcudiyetinin oluşturulması gerektiğidir.¹⁸⁰

Ahmet Faik maddiyatın öncelikli olmaması gerektiğini düşünse de Dârülbedâyi heyetinin içinde bulunduğu zor durum ekonomik kaygıları gerekli kılmış olabilir. Nitekim Reşat Nuri Güntekin "Tiyatromuzun Bugünkü Hali" isimli yazısında Dârülbedâyi'in içinde bulunduğu maddi zorluklara *"...Darülbedâyi'i senelerden beri baltalayan, nihayet bu hale getiren geçimsizliklerin yegâne sebebi parasızlık, artistlere geçinecek kadar bir para temin edilememesidir..."*¹⁸¹ ifadeleriyle değinmiştir.

¹⁷⁹ Ahmet Faik, "Sahne Faaliyetleri", *İctihad Dergisi*, 1 Kanun-ı evvel – Aralık-1926. Akt. Efdal Sevinçli, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I (1923-1960)*, ss:22.

¹⁸⁰ Age. ss: 22.

¹⁸¹ Reşat Nuri Güntekin, "Tiyatromuzun Bugünkü Hali I", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 10, 3 Şubat, 1927, ss: 16-17. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 814.

Yazara göre buna sebep olan hükümettir. Her ne kadar Cumhuriyet hükümeti ülkeye hürriyet getirmiş, kadın ve erkeğin bir arada tiyatroya gitmelerini sağlamışsa da "maarife ve güzel sanatlara ettiği hizmet ve fedakârlığı tiyatrodan esirgemesi" bu durumu doğurmuştur. Reşat Nuri, tiyatronun şahsi teşebbüslerle değil hükümetin yardımıyla yaşayacağını düşünmektedir.¹⁸²

Güntekin, hükümet yardımı derken neyi kastettiğini bu yazı dizisinin ikincisinde belirtmiştir. Yazar, ilk öncelikle resmi konservatuar meydana getirilmesi ve burada oyuncu yetiştirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Nuri, hükümetin bahsi geçen yardımı yapmaması durumunda bir tiyatro edebiyatının meydana gelmesinin mümkün olmadığını düşünür ve bunun "bir cumhuriyet memleketi için pek büyük bir eksiklik"¹⁸³ olduğunu ifade eder.

Celal Esat, sanatkarların Karagöz ve Ortaoyunu'nda "mahir" tiyatroda ise "aciz" kaldıkları kanaatindedir. Esat'a göre bunun nedeni basittir: Karagöz ve Ortaoyunu'nda kişinin deha ve çabası yeterliyken tiyatroda bunlara ek olarak "binaya, müellife, dekora, rejisöre ve tiyatrodan zevk alacak temaşacılara"¹⁸⁴ ihtiyaç vardır.

Bununla birlikte Celal Esat, tiyatronun en başta bir kültür meselesi olduğunu düşünür. Yazarın tabiriyle bir "temaşa" sanatı var olacaksa bu ilk önce halkın tiyatro zevkini ve ihtiyacını karşılamakla mümkün olabilir. Esat, aynı zamanda tiyatronun içinde bulunduğu maddi zorluklara da değinir. Tıpkı Ahmet Faik gibi o da tiyatronun kendi sanatkarlarının maddi ihtiyaçlarını karşılayacak bir müessese haline gelemediği için oyuncularını hasılat ile geçindirmeyi amaçladığını düşünür. Bu da ancak çoğunluğun zevkini düşünerek rağbet bulacak eserlerin oynanmasıyla mümkündür.¹⁸⁵

Tiyatronun nasıl olması gerektiğiyle ilgili görüşlerini bildiren bir diğer yazar Hakkı Kadri'dir. Kadri, *Yavuz Hırsız* isimli piyesi değerlendirdiği yazısında tiyatrodan beklentilerini de aktarmıştır. Ona göre halk gülsün diye taklit yapmak, "teneke yuvarlamak" zamanı çoktan geçmiştir. Kadri'nin, piyeslerde aradığı temel özellikse onun gerçekçi olmasıdır. Yazar bununla ilgili "Piyeslerde hayat-ı hakikiden alınmış parçaları seyretmek istiyoruz."¹⁸⁶ ifadelerini aktarmıştır.

¹⁸² Agt. s: 815

¹⁸³ Reşat Nuri Güntekin, "Tiyatomuzun Bugünkü Hali II", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 13, 24 Şubat, 1927, ss: 16-17. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 816-817-818

¹⁸⁴ Celal Esat, "Bizde Temaşa Sanatı", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 17, 24 Mart 1927, ss: 15-16. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 827

¹⁸⁵ Agt. s: 828

¹⁸⁶ Hakkı Kadri, "Temaşa Aleminde", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 10, 19 Mart 1928, ss: 7,

Cumhuriyet dönemindeki oyun yazarlarından Mahmut Yesari ise, *Hayat* dergisinde kaleme aldığı yazısında "Türk tiyatrosunun karakteri nedir ve ne olacaktır?"¹⁸⁷ sorusuna cevap aramıştır. Onun kanaatine Türk edebiyatında millî bir tiyatro hâlâ yoktur; bu yüzden Türk tiyatrosuna bir karakter atfetmek güçtür. Bunun nedeni Türk tiyatrosunun temelini olmamasıdır. Yazar, Avrupa'daki milletlerin sahip oldukları tiyatro kültürünü iyi kötü bir temele borçlu olduklarını düşünür. Halbuki Türk edebiyatında tiyatro edebiyatının ancak yarım asırlık bir mazisi olmakla beraber tiyatro, bu yarım asır içerisinde istibdat, siyasi entrikalar, gibi nedenlerden dolayı süreklilik gösterememiştir.¹⁸⁸

Mahmut Yesari, yazısının devamında, tiyatronun temelsiz olmasının nedenlerini incelemiş; Karagöz'ün Türk tiyatrosuna temel taşı olma vazifesini üstlenebileceğini; fakat tiyatro dünyası, birbirinden farklı iki devir arasındaki bağlantıyı oluşturacak sanatkarlardan mahrum olduğu için bunun mümkün olmadığını belirtmektedir. Yesari'ye göre Karagöz, onu hor gören ve anlamayan (Hayalî)ler ve (Kâtip)ler tarafından öldürülmüştür.¹⁸⁹

Cumhuriyet devrinin ilk yıllarında tiyatronun çektiği maddi sıkıntılara Reşat Nuri Güntekin, "Tiyatromuzun Bugünkü Hali" isimli yazısında değinmişti. Perdecî mahlasıyla Muhsin Ertuğrul da bu konu üzerine bir yazı kaleme almıştır. Ertuğrul, harpten mağlup çıkan Almanya'nın tiyatroya ayırdığı ödeneği Türkiye'nin tiyatroya ayırdığı ödenekle kıyaslayarak tiyatronun içinde bulunduğu maddi tabloyu gözler önüne sermiştir. Bu tabloya göre Almanya, yılda 13 ya da 14 tiyatroya yirmi milyon Türk lirası ödenek ayırırken Türkiye bir tek tiyatro heyeti olan Dârülbedâyî'e sadece yirmi bin lira ödenek tahsis etmiştir.¹⁹⁰

Cumhuriyet dönemi tiyatro yazarlarından Kemal Küçük, Türk tiyatrosunun temelsiz olduğu konusunda Mahmut Yesari'yle hemfikirdir. Çünkü yazara göre; "eslafımızdan" bize nakledilmiş kalıcı ve nitelikli bir eser yoktur. Bunun yanı sıra Kemal Küçük, "Henüz müesses bir tiyatro fikrimiz" ve "Teatral bir terbiyemiz"in dahi olmadığı savunur. Yazar aynı zamanda, bu bölümün başında vurgulanan Cumhuriyet dönemi sanat ve edebiyatçıların tiyatrodan beklentilerine de değinir. Ona göre tiyatronun eğlence mi veya bir ihtiyaç olarak mı algılandığı belli değildir.¹⁹¹

Cumhuriyet döneminde tiyatrocular ve hükümet arasında tiyatro hakkında birtakım görüş alışverişi yaşanmıştır. Buna duruma dönemin bürokratlarıyla tiyatrocularının

¹⁸⁷ Mahmut Yesari, "Tiyatromuzun Karakteri", *Hayat Dergisi*, C: 6, S: 137, 15 Ağustos, 1929, ss: 20-21. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 917.

¹⁸⁸ Agt. ss: 917.

¹⁸⁹ Agt. s: 919-920

¹⁹⁰ Perdecî, "Senede Yirmi Milyon Lira", *Dârülbedâyî Dergisi*, S: 7, 1 İkinci Teşrin 1930, ss: 1.

¹⁹¹ M. Kemal, "Hangi Piyaslara İhtiyacımız Var?", *Dârülbedâyî Dergisi*, C: 1, S: 13, 1 Şubat 1931, ss: 10-11.

düzenlenen gösteriler vasıtasıyla sıklıkla bir araya gelmesi örnek verilebilir. Hatta Atatürk de bu gösterilerde çoğu zaman hazır bulunurdu. Bununla ilgili Metin And, Atatürk'ün "Türkiye'nin ilk dramaturgu"¹⁹² olduğunu söyler. Zira Atatürk bu dönemde, yazarlara oyunlar ısmarlıyor, konu önerileri getiriyor ve sonrasında yazılan metinleri okuyup el yazısıyla metin üzerinde değişiklikler öneriyordu.¹⁹³

Bununla birlikte tiyatrocuların da hükümetten birtakım beklentileri olmuştur. Bir tiyatro mektebi kurulması bu beklentilerin başlıcasıdır. Nitekim Muhsin Ertuğrul, Dârülbedâyi'nin 1930 yılındaki Ankara temsilleri sırasında İsmet İnönü'nün "Tiyatro için hükümetten şimdilik ne gibi yardım istersiniz?"¹⁹⁴ sorusuna, tiyatro vergilerinin kaldırılması yerine, heyet olarak, bir tiyatro mektebi istiyoruz cevabını verdiklerini aktarmıştır. Ertuğrul'a göre bu mektep bir medeniyet ihtiyacı olması hasebiyle önemlidir.¹⁹⁵

Cumhuriyet dönemi tiyatro dünyasında Dârülbedâyi'in eleştiriye maruz kaldığı konulardan birisi telif eserler yerine adapte ve tercüme eserler oynamasıdır. "Dârülbedâyi neden milli eser oynamıyor" veya neden "derme çatma adapteler..... tercemeler oynuyor?"¹⁹⁶ şeklinde sıralayabileceğimiz bu eleştirilerin ortak kanısı, telif eser meydana gelmeden milli bir tiyatronun oluşamayacağıdır. Reşat Nuri Güntekin bu durumun farkında olup doğru olduğunu düşünse de o gün için adaptasyon ve tercüme eserlerin bir zaruret olduğunu belirtir. Güntekin'e göre, Dârülbedâyi'e aza seçildiğinde, kendi tabiriyle dolapta duran yüzlerce telif eseri incelediğinde "sahne ayakta durabilecek bir tek esere" rastlamaması bu zarureti doğurmuştur.¹⁹⁷

Dârülbedâyi'nin oyun dağarcığına bakıldığında tercüme ve adapte eserlerin çok olması bu eleştirilere dayanak teşkil edebilir. Zira 1923 ila 1940 yılları arasında Dârülbedâyi'de sahnelenen oyunların toplamı üç yüz otuz üç (333), yerli oyunların toplamı ise yüz on üç (113) olmakla beraber, bu yerli oyunlardan otuz beşi (35) adapte edilmiştir. Geri kalanlardan dokuzu (9) çocuk oyunlarıken, on (10) tanesi ise operettir.¹⁹⁸

¹⁹² And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, ss: 158.

¹⁹³ Töre, "Atatürk ve Sonrası Dönem Tiyatro Faaliyetleri", ss: 307.

¹⁹⁴ Perdecı, "Hükümetten İstedğimiz", *Dârülbedâyi Dergisi*, C: 1, S: 17, 1 Nisan 1931, ss: 1.

¹⁹⁵ Agm. ss: 1.

¹⁹⁶ Reşat Nuri Güntekin, "Milli Tiyatro ve Eserleri", *Dârülbedâyi Dergisi*, C: 1, S: 25, 15 İkinci kanun 1932, ss: 3.

¹⁹⁷ Agm. ss:3.

¹⁹⁸ Bu konudaki verilerin yıllara göre dağılımı ve konu hakkında daha geniş bilgi için bkz: "Tiyatromuz Yetmiş Yaşında", *Şehir Tiyatroları 70. Yıl Özel Sayısı*, S: 440, İstanbul, Mart 1985, ss: 3-51.

Özdemir Nutku, "Dârülbedâyi'in Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C: 1, S: 1, 1970, ss: 100-136.

Bu konuyla ilgili Nurullah Ataç, yabancı bir lisandan eser almanın bir sakınca teşkil etmediğini, asıl sorunun bu eserlerin doğrudan tercüme etmek yerine adapte edilerek oynanması olduğunu aktarır. Yazara göre yabancı bir eseri adapte etmek yanlıştır; çünkü eserin savunduğu tez, meydana geldiği yerde doğru olsa bile adapte edildiğinde bu doğruluğunu kaybedecektir.¹⁹⁹

Bütün bunlarla birlikte tiyatronun "aydın" sorunu bu dönem yazılarında fazlaca dile getirilir. Muhsin Ertuğrul'un deyimiyle "yarım münevver" tiyatronun ilerlemesine ket vuran etmenlerden birisi olarak görülmüştür. Ertuğrul, tiyatroyla ilgili en temelde bir kültür eksikliğinden söz açar; bu eksiklik halkta değil yarım münevverlerdedir. Yazar bunları,

1- Sokakların çamuru dururken tiyatroya ne lüzum var diyenler.

2 - Dârülbedâyi belediye'nin sırtından geçiniyor diyenler.

3 - Tiyatromuz umumi seviyenin fevkinde eserler oynuyor diyerek her atılan ileri adımlarına itiraz edenler.

4 - Hastahane yokken tiyatroyu ne yapalım diyenler.²⁰⁰ şeklindeki dört maddeyle tasvir eder.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının adlandırmalarından birisi İnkılap edebiyatıdır. Zira bu dönemde siyasi ve sosyal hayatta modernleşme yolunda çeşitli adımlar atılmıştır. Atılan bu adımlara rağmen Reşat Feyzi'ye göre Türkiye gibi yeni inkılaplar yapmış milletlere göre Türk tiyatrosu geri kalmış; "bütün tarihinde heyecan içinde yaşamış bir millet"²⁰¹ heyecanlarını "sahnede aksettirecek sanatkâr", mekteplerde temsil edecek küçük eserler bile bulamamıştır. Yazarın bu konudaki çözüm önerisi, öncelikleri sanata vermek şeklindedir. Meseleye "bir tüccar gözü ile değil, bir sanatkâr gözü ile bakmak" gerekir; aksi halde tiyatro geri kalmaya devam edecektir.²⁰²

Tiyatronun geri kalmışlığına ekonomik problemlerden sanatkar yokluğuna, telif eserlerin azlığından kültür eksikliğine kadar birçok neden gösterilmiştir. Muhsin Ertuğrul, bu duruma halk-tiyatro ilişkisi penceresinden bakarken, Reşat Feyzi başta olmak üzere birçok yazar, eser seçiminde sanatsal kaidelere göre hareket edilmesi gerektiğini savunmuştur. Fakat bu mümkün ve doğru mudur? Yazar bunun doğru fakat mümkün olmadığını düşünmektedir.

¹⁹⁹Nurettin Ataç, "Tiyatro Hakkında", *Hayat Dergisi*, S: 13, 24 Şubat, 1927, ss: 17. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 821

²⁰⁰ Perdecî, "Onlar Nerde, Biz Nerde!", *Dârülbedâyi Dergisi*, C: 1, S: 28, 1 Mart 1932, ss: 1.

²⁰¹ Reşat Feyzi, "Kalemin ucundan: Piyas", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 72/8, S: 1874/189, 14 Temmuz 1932, ss: 99.

²⁰² Agm. ss: 99.

Çünkü Ertuğrul, "ciddi eserler oynayan sanat tiyatroları sinek avlıyorlar, iflas ediyorlar." görüşünü savunur. Nitekim bu durum Fransa, Almanya vs. ülkeler için de geçerlidir. Yalnız arada bir fark vardır ki bu ülkelerde tiyatrolar çok olduğu için çok dikkat çekmez. Türkiye'de ise sadece "bir tiyatro olduğu için bu geriye gidiş daha ziyade"²⁰³ görünür.

Genel durum böyleyken tiyatronun geri gidişini önlemek için nasıl bir tiyatro lazımdır? Muhsin Ertuğrul, ilk öncelikle tiyatronun masrafının millet tarafından verilmesi gerektiğini düşünmektedir. Aynı zamanda bu tiyatronun kapısı halka bedava açık duran, bünyesindeki sanatkarları "tiyatro gişesinden temin edeceği hasıllata muhtaç bırakmıyan" ve dahi bir eseri oynayacağı zaman kazançtan ziyade sanatı ön planda tutan bir yapıya sahip olması gerekmektedir.²⁰⁴

Kemal Küçük, sözü edilen geriye gidişin Türk tiyatrosunun kuruluşunda bulunan sakatlıklardan kaynaklandığını ifade etmektedir. Küçük, Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da kurduğu tiyatroya atıfta bulunarak, şayet "*Paşanın kurduğu ve içinde konservatuvar nüvesini taşıyan bu kıymetli tiyatronun*"²⁰⁵ izleri takip edilseydi Türk tiyatrosunun bu kadar geri kalmayacağını aktarmıştır. Zira o günkü tiyatroyu hala Ahmet Vefik Paşa'nın "Molyer" tercümeleleri geçindirmektedir. Küçük, bundan dolayı Türk tiyatrosu tarihinde Vefik Paşa'ya ayrı bir mevki ayrılması gerektiğini savunur.²⁰⁶

Yazarın fikrince, tiyatronun geriye gidiş sebepleri bununla sınırlı değildir. Zaten kısa olan Türk tiyatrosu tarihi, bir taraftan istibdad yüzünden sekteye uğramış bir taraftan da "aktörlerin bozuk Türkçe(si)" nedeniyle halkın arzu ve beklentilerine karşılık verememiştir. Bilindiği gibi bu dönemde bir tek tiyatro vardır. O da Dârülbîdâ'î'dir. Bu yüzden Kemal Küçük, her şeyi bir tek tiyatrodan beklemenin insafsızlık olduğunu savunmaktadır. Yazar bunun yerine derhal bir devlet tiyatrosunun kurulması gerektiğini belirtir.²⁰⁷

Tiyatro hakkındaki genel izlenim bu şekilde olsa da Galip Arcan bu kadar umutsuz değildir. O, sanat ve tiyatrodan, onları ancak kültür vasıtası, "*eğlence ve kuvvetli propaganda olarak bir ihtiyaç telakki ettikten*"²⁰⁸ sonra istifade edilebileceğini düşünmüş ve Türk tiyatrosunun bu aşamayı geçtiğini ileri sürmüştür. Çünkü yeni yetişen ve milli benliğini anlamak için çabalayan, okuyan gençlik, tiyatroyu bir terbiye aracı olarak görüp ondan faydalanmaya başlamıştır. Yazar'a göre memleket zihniyetinin yükseldiğini gösteren bu

²⁰³ Perdecî, "Geriye Gidiyoruz", *Dârülbîdâ'î Dergisi*, C: 2, S: 33, 1 Teşrin-i sani 1932, ss: 1.

²⁰⁴ Agm. ss: 1.

²⁰⁵ M. Kemal, "Tiyatro Hakkında Bir Konferans", *Dârülbîdâ'î Dergisi*, C: 2, S: 38, 15 Şubat 1933, ss: 4.

²⁰⁶ Agm. ss: 4.

²⁰⁷ Agm. ss: 5.

²⁰⁸ İ. Galip, "Bir Konferans", *Dârülbîdâ'î Dergisi*, C: 3, S: 43, 29 Teşrinievvel 1933, ss: 22.

gelişmeler önemli olmakla beraber yeterli değildir. Devlet koruması altında resmi bir tiyatro kurulması gerekliliği Arcan tarafından da dile getirilir. Bu tiyatronun en başta sanatkarlar için kurulması lazımdır. Aksi taktirde bir avuç idealist sanatkar, yalnız gişeden elde edeceği kısıtlı hasılatla geçinmek zorunda kalacaklardır.²⁰⁹

Arcan gibi Reşat Feyzi için de "Sahne en canlı telkin, propaganda vasıtasıdır" ve en güzel bir eseri, en değerli milli vazifeleri sahne yoluyla halka aktarmak mümkündür. Öyle ki Cumhuriyetin onuncu yıl dönümünde hükümet, tiyatronun telkin kuvvetinden fazlasıyla yararlanacaktır; Buna rağmen güzel sanatların bir memleket meselesi olarak görülmesi gerekirken, halk bir yana, aydın sıfatını taşıyan birçok insan bile bunu anlamaktan uzaktır. Kaldı ki bazı "sözde münevverler" sanatın fayda değil zarar getirdiğine bile inanmaktadır.²¹⁰

Anlaşıldığı kadarıyla hasılat kaygısıyla eser oynamak Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda oldukça tartışmalı bir konu haline gelmiştir. Birçok yazar gibi Hüseyin Cahit Yalçın da köşesinde bu konuya yer vermiştir. Türk edebiyatında tiyatro ile ilgili yerleşmiş bir ananenin olmadığını düşünen Yalçın, bu yüzden yazarların eser meydana getirirken acemilik devresi geçirmelerinin kaçınılmaz olduğunu savunur. Buna ek olarak sanatkarın birtakım feragatlerde bulunması gerektiğini işaret eder. Zira yazarın, bir eser meydana getirirken aynı zamanda bu eserin oynanması ve rağbet görmesini öncelikli görmesi lazımdır. Çünkü "hasılatı ile yaşayacak bir tiyatro hasılat teminini"²¹¹ düşünmek zorundadır.

Cumhuriyet döneminde birçok okulda mektep temsilleri verilmektedir. Zamanla okullarda temsil edilen piyeslerin sayısı öyle artmıştır ki Ahmet Rıdvan, 1930 yılında yoğun istek üzerine *Dârülbedâyi* dergisinde "Mektep ve Heveskâr Temsilleri"²¹² isimli dokuz sayılı bir yazı dizisi yayımlamıştır. Reşat Nuri Güntekin, artmakta olan mektep temsillerinin yarının "*Cumhuriyetçi, Halkçı, Milliyetperver ve Layık Türk gencinde, onun keskin ve asil duygularında, sevimli medeni jestlerinde ve serbest! cazibeli, ahenkli konuşmasında*"²¹³ büyük bir tesir oluşturacağını düşünmektedir.

Tiyatronun telkin kuvveti yüksek ideolojik bir aygıt olduğu fikri Münir Hayri tarafından da benimsenmiştir.²¹⁴ Yazar, Türkiye, Rusya, Almanya ve İtalya'nın gerçekleştirmiş oldukları inkılaplara dikkat çekerek bu inkılapların beraberinde getirdikleri

²⁰⁹ Agm. ss: 22.

²¹⁰ Reşat Feyzi, "Tiyatro ve Kitap", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 74/10, S: 1929/244, 3 Ağustos 1933, ss: 146.

²¹¹ Hüseyin Cahit Yalçın, "Deli Dolu Münasebetiyle", *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 3, S: 62, 27 kanunu evvel 1934, ss: 156.

²¹² Ahmet Rıdvan, "Mektep ve Heveskâr temsilleri", *Dârülbedâyi Dergisi*, S: 3-4-5-7-8-9-10-11-12, 1930-1931.

²¹³ Reşat Nuri Güntekin, "Temsiller", *Fikirler Dergisi*, C: 5, S: 108, 1 Mayıs 1934, ss: 11.

²¹⁴ Münir Hayri, "Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?", *Ülkü Dergisi*, C: 3, S: 18, 18 Ağustos 1934, ss: 434.

fikirleri yaymak için tiyatronun en etkili bir araç olduğunu *"Son üç sene içinde sahne bütün Avrupa'da fikirlerin, gayelerin propagandası için kullanılan bir vasıta halini aldı."*²¹⁵ ifadeleriyle dile getirmiştir. Bununla birlikte tiyatronun böyle bir işlevi olmasına rağmen Reşat Nuri Güntekin halk tabakasına, sözü edilen yeni fikirleri *"yeni davaları anlatacak piyesler pek sayılıdır."*²¹⁶ görüşünü savunur.

Tiyatro nedir, nasıl olmalıdır meselesini, Selami İzzet Kayacan, Reşat Nuri ve Münir Hayri'nin bakış açısından değerlendirmiştir. "Tiyatro Oyun Değildir" başlıklı yazısında yazar, fen bilimlerinin ilim hayatını zenginleştirdiği gibi sanatın da duyguları zenginleştirdiğini ifade etmektedir. Yazar sanatın bir kolu olan tiyatroyu da insanlığın bir "terbiyecisi" olarak görmüş; aynı zamanda *"Tiyatro sade hoş vakit geçirilecek bir eğlence, bir oyun değildir; tiyatro sosyal bir ameldir."*²¹⁷ görüşlerini savunmuştur.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında tiyatronun maddi sıkıntılarla mücadele ettiğine değinilmişti. Görüldüğü kadarıyla zamanla birlikte bu durum azalmaya başlamıştır. Zira *Türk Tiyatrosu* dergisinde isimsiz yayımlanan bir yazıda paylaşılan verilere göre Dârülbedâyi'nin kazancı her sene giderek artmaktadır. Bu verilere göre *1934 yılının Birinci ve İkinci teşrinleri hasılatı: 17234.45 lira, 1935 yılının Birinci ve İkinci teşrinleri hasılatı: 12942.35, 1936 yılının Birinci ve İkinci teşrinleri hasılatı: 18749.57 liradır.* Buna göre 1936 yılının hasılatı, 1935'ten 5807. 22, 1934'ten ise 1515. lira fazladır.²¹⁸

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda en çok dile getirilen ve eleştirilen eksiklik, devletin himayesinde resmi bir tiyatro kurulamamış olmasıdır. Bu konuya temas edenlerden birisi de Galip Arcan'dır. Arcan, resmi bir tiyatronun yokluğunu ihmal olarak algılamakla beraber bu ihmalin sebebini yaygın olarak gerekçe gösterilen bütçeden ziyade "tiyatro kültürünün eksikliği" olarak açıklar. Üstelik tiyatro kültüründen sadece seyirciler değil *"güzide tiyatro hamileri de, hatta meslekten olanların çoğu da"*²¹⁹ mahrumdur. Bu yüzden yazar, ilk önce tiyatro kültürünün lazım olduğunu, bunun da ancak bir tiyatro mektebiyle kazanılacağını belirtmektedir.²²⁰

Nitekim Ankara'da, 1937 yılında resmi bir Devlet konservatuarı kurulmasına karar verilmiştir. Yaşar Nabi Nayır, konservatuara bağlı olarak kurulacak bit tiyatro mektebinin büyük bir öneminin olduğunu vurgulamış; Dârülbedâyi gibi okul haline gelememiş "ticari" bir

²¹⁵ Agm. s: 434.

²¹⁶ Reşat Nuri Güntekin, "Hüllecî", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 5, S: 60, 1 İlk teşrin 1935, ss: 1.

²¹⁷ Selami İzzet Kayacan, "Tiyatro Oyun Değildir", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 5, S: 60, 1 İlk teşrin 1935, ss: 5.

²¹⁸ İsimsiz, "Bir Mukayese", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 6, S: 73, 15 İkinciteşrin 1936, ss: 2.

²¹⁹ İ. Galip Arcan, "Tiyatro Kültürü", *Ağaç Dergisi*, S: 3, 28 Mart 1936, ss: 7.

²²⁰ Agm. ss: 7.

müesseseden tiyatro sanatını yükseltmesini beklemenin de anlamsız olduğunu aktarmıştır. Bu yüzden "Tiyatronun bir eğlence yeri değil, tam mânasile bir milli terbiye ocağı" işlevini kazanacağı bu mektebin, halka tiyatro zevkini aşılayacağını düşünür.²²¹

Estetik değerleri göz ardı edip maddiyatı ön plana alarak eser seçip temsil etmekle eleştirilen Dârülbîdâyi topluluğu Baki Süha'nın da "ulusal piyes"lere yer vermiyor eleştirisine maruz kalmıştır. Süha, Dârülbîdâyi'nin temsil ettiği "hamlet, otello, zoraki tabip" gibi eserlerin, yazarlara tiyatro tekniğini öğretmesi, halkın tiyatro zevkini arttırması bakımından önemli olduğunu düşünür; fakat bu eserlerin temsili ona göre "ulusal piyesin kaleme alınmasını"²²² geciktirmektedir.

Tiyatronun sadece bir oyun bir başka deyişle eğlenme ve gülme yeri olarak görülmesi, başta "Tiyatro Oyun Değildir" başlıklı yazısıyla Selami İzzet Kayacan olmak üzere birçok yazar tarafından ele alınmıştır. Ali Rıza Korap, bu durumun bir "merhale" olduğunu ve Türk tiyatrosunun bu merhaleyi aştığını, fakat hayatın kendisini sahneye bütün açıklığıyla yansıtacak eserlerin hala çıkmadığını düşünmektedir. Öyle ki yakın zamanda Birinci Dünya Savaşı yaşanmış ve bu savaşın birey ve toplumda meydana getirdiği ruhi bunalımlar henüz bir tiyatro eserinde kendilerine yer bulamamışlardır. Bu duruma karşı Korap, tiyatro eserinin sosyal olaylara yer vermesi ve "*hayatımızda gözümüzden kaçan, fakat her zaman etrafımızda ve içimizde gördüğümüz ve duyduğunuz yaşayış nüanslarını bize tasvir etmesi*"²²³ gerektiğini belirtir.

Dönemin tiyatro insanlarının üzerinde önemle durulması gereken bir diğer husus da tiyatro vergilerinin kaldırılmasıdır. Türk tiyatrosu dergisinde isimsiz yayımlanan yazıda, bu gelişmenin tiyatrocuların kazanç ve imkanlarını arttıracığı vurgulanmıştır. Yazıda tiyatro vergilerinin kaldırılmasıyla ilgili aynı zamanda "*Omuzlarındaki ağır mükellefiyetten hafifliyen Türk Tiyatrosu; yürüdüğü terakki yolunda şimdi daha kolaylıkla ilerliyecektir.*"²²⁴ görüşü savunulmuştur.

Yine Türk Tiyatrosu dergisinde Muhsin Ertuğrul, "Zamanımızın Tiyatrosu" isimli yazısında, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Atatürk faktörünün önemine değinmiştir. Ertuğrul, tiyatronun yerleşik bir kültür ve medeniyet müessesesi olarak meydana gelmesi

²²¹ Yaşar Nabi Nayır, "Tiyatromuz Kurulurken", *Varlık Dergisi*, C: 4, S: 84, 1 İkinci Kanun 1937, ss: 177.

²²² Baki Süha, "Ulusal Tiyatro Ulusal Piyas", *Çağlayan Dergisi*, S: 2, 10 İkincikanun 1936, ss: 9.

²²³ Ali Rıza Korap, "Bir Adam Yaratmak münasebetiyle", *Varlık Dergisi*, C: 5, S: 119, 15 Haziran 1938, ss: 741.

²²⁴ İsimsiz, "Tiyatro vergilerinin kalkması dolayısıyla", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 94, 1 Birinci Teşrin 1938, ss:2.

"Atatürk'ün gelmesine ve cemiyetimizde içtimai inkılap yapmasına bağlıydı."²²⁵ der. Yazara göre Atatürk bu inkılabı yapmamış ve toplum yaşamında bu denli bir değişim meydana gelmeseydi "Türk tiyatrosu anasız ve kısır" kalırdı; İnkılap yeni bir yol açmış ve Türk tiyatrosu da bu yolun üstünde, "geçmiş yılların karanlıklarından örülmüş ağır heybe"siyle ve "taassup ağırlıklarına" ilerleyecektir.²²⁶

Muhsin Ertuğrul bir başka yazısında, Türk tiyatrosunun kuruluşuyla ilgili ortaya atılan birbirinden farklı iddialara ağır bir üslupla cevap vermiştir. Ertuğrul, kendilerinden önceki sanatkarların Türk tiyatrosunu kurmuş olmalarına rağmen yine bir Türk tiyatrosu kurma çabalarının anlamsız olduğunu savunmuş ve "Türk Tiyatrosunu kurmak şerefini bir ecnebiye vermiye" kalkmanın tiyatronun hakiki kurucularına nankörlük olacağını dile getirmiştir.²²⁷

İncelenen yazılardan anlaşıldığı kadarıyla Türk tiyatrosu ve onun bu dönemdeki en aktif kurumu olan Dârülbedâyi, ağırlıklı olarak olumsuz eleştirilerin hedefi olmuştur. Reşat Nuri buna sebep olarak bu eleştirilerin sahibi olan aydın kesimin tiyatrodan anlamamasını göstererek, her ne kadar çoğunlukla adapte eserleri temsil etse de Dârülbedâyi'in yabana atılacak bir kuruluş olmadığını savunmuştur. Zira bu müessese İstanbul belediyesinin kısıtlı miktarda maddi yardımı ve telif eserlerin azlığına rağmen beklenenden çok daha fazlasını yapmıştır. Bu yüzden Güntekin, Türk tiyatrosunun "*münevverlerimizin haksızlığına uğrayan mağdur müessese*"²²⁸ olduğunu düşünmektedir.

3.1.2. Yazar ve Piyes Tenkitleri

Bu başlık altında, 1923-1940 yılları arasında yazılmış ve oynanmış tiyatro oyunlarına ve bu oyunların yazarlarına yönelik tenkit ve değerlendirme yazıları ele alınacaktır. Sözü edilen yazılarda ekseriyetle eserin konusu, dili ve temsil edilebilirliği üzerinde durulmuştur.

Nurullah Ataç'ın *Hayat* dergisinde kaleme aldığı yazıda ileri sürdüğü görüşler, piyes ve piyes yazarlığına yönelik teorik yaklaşımlarına verilecek örneklerindendir. Ataç, sanat eseri için "*sanat-ı şe'niyete meseli bulunan veya bulunamayan şahıslar, muhitler ve ihtiraslar halk eden ve bize onları, mevcudiyetlerine inanacağımız bir surette gösterenlerdir.*"

²²⁵ Perdecî, "Zamanımızın Tiyatrosu", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 90, Nisan 1938, sayfa: 1.

²²⁶ Agm. ss: 1.

²²⁷ Muhsin Ertuğrul, "Sezar"ın hakkını "Sezar"a verin", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 8, S: 113, 15 Şubat 1940, ss: 15.

²²⁸ Reşat Nuri Güntekin, "Tiyatromuza Haksızlık Ediyoruz", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 8, S: 110, 1 İkinci Kanun 1940, ss: 3-4.

değerlendirmesinde bulunurken aynı durumun tiyatro eseri için de geçerli olduğunu belirtir.²²⁹

Yazar, ilk önce bir olay örgüsü belirleyip buna göre kahramanlar oluşturmanın sanatta bir değerinin bulunmadığını düşünür. Ona göre öncelikli olan insan ve insanın yaşadığı muhittir. Eserin kurgusu da buna göre hazırlanmalıdır.²³⁰

Hakkı Kadri'nin *Tiyatro ve Musiki* dergisinde kaleme aldığı, Musahipzade Celal'in *Fermanlı Deli Hazretleri* ve İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Yavuz Hırsız* isimli eserlerini tetkik ettiği yazılar, piyeslere dair oldukça kısa değerlendirmeleri içerir. Hakkı Kadri, *Fermanlı Deli Hazretleri* piyesi için "*Celal Bey'in pek maruf olan mesleğinden ayrılmayan, daima tarihi ve setenografik kıymetini muhafaza eden bir eser*"²³¹ *Yavuz Hırsız* isimli oyun içinse "*Manasız birçok muhaverelerle doldurulmuş, daha doğrusu "şişirilmiş" bir komedidir.*"²³² eleştirisinde bulunmuştur.

Halit Fahri Ozansoy, Vedat Nedim Tör'ün *Hayvan Fikri Yedi* isimli piyesini, yazarın diğer tiyatro eserleriyle karşılaştırarak tahlil etmiş ve eseri başarısız bulmuştur. Halit Fahri, Vedat Nedim'in yakın bir dostu ve hayranı olduğunu belirtmekle birlikte kaleme aldığı eseriyle ilgili, "*bize "Üç kişi arasında" gibi en nefis bir eser ihda edebilen özlü bir müellif ile "Hayvan fikri yedi" müellifini aynı safta*"²³³ görmediğini belirtir.

Resimli Uyanış dergisinde tiyatroyla ilgili tenkit yazıları kaleme alan bir başka yazar Hüseyin Necmettin, Cevdet Kudret Solok tarafından yazılan *Rüya İçinde Rüya* isimli piyesi, başarısız ve aynı zamanda kötü bir eser olarak nitelemiştir. Yazarın bu yazısının, dönemin piyes ve piyes yazarlığından beklentisini ve başarısız addedilen piyeslere yönelik tenkit yazılarının karakteristiğini göstermesi bakımından burada değerlendirme kısmının tamamını alıyorum:

"Eserin fikre istinat etmiş olmak iddiasına rağmen fikirle alâkası yoktur. Eserde tiyatro tekniğinin zaafından sarfı nazar yaşatmak istediği tipler birer karikatürdür. Büyük bir ihtirasla üvey oğlunu seven genç kadın gülünç bir sevdazedeyi hatırlatıyor.

Derin bir haleti ruhiye içinde otuz gün sonra kör olacağını bilen koca muharririn ağzından ruhsuz sözler duyuyoruz. Bu çıldırtıcı akıbeti bilen bir insanın eleminin en büyük tezahürü, "Saati durdurun, zaman geçmesin!" sözü mü olmalıydı?

²²⁹ Nurettin Ata, "Tiyatro Hakkında", *Hayat Dergisi*, C.1 , S. 13, 24 Şubat, 1927, ss. 17, Akt: Ece Avcı, agt. ss: 820.

²³⁰ Agt. ss: 820

²³¹ Hakkı Kadri, "Dârülbeyâ'î'de: Fermanlı Deli Hazretleri" *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, 19 Mart 1928, S: 9, ss: 13.

²³² Hakkı Kadri, "Temaşa Aleminde" *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 10, 26 Mart 1928, ss: 7.

²³³ Halit Fahri, "Dârülbeyâ'î'de Hayvan Fikri Yedi piyesi", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 67/3, S: 1741/56, 26 Kanunuevvel 1929, ss: 54.

Artık bu asırda derme çatma malûmat ile böyle yüksek mevzular yazılamayacağı bedihidir. Cevdet Kudret B. bunu yazmasaydı süksesinden bir şey mi kaybederdi? Yoksa şiirde kazandığı ufak şöhreti tiyatroda fedaya mı azmetti? Şair, bu vadide bize böyle klasiklerden artma bayat fikirler dinletecekse kalemini bu sahada terk etse daha iyi olur.

*Son söz: eser muvaffak olmamış bir piyes, hatta kötü bir piyestir. En sonda oynanan iki perdelik komediyi belediye'nin resmî bir tiyatrosu için, temsil etmek ayıptır."*²³⁴

Türk tiyatrosu hangi piyeslere ihtiyaç duymaktadır? Dönemin sanat ve edebiyat insanlarıncı çokça tartışılıp üzerinde düşünülen bu soru, kazandığı içeriğe göre Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu hakkında bilgiler de sunar. Örnek vermek gerekirse, Kazım Nami Duru, Cumhuriyet döneminin, özellikle gerçekleştirilen inkılaplar vesilesiyle yazılacak olan piyeslere fazlaca konu dağarcığı kazandırdığını düşünür. Bu yüzden piyes yazarlarının bu konulardan faydalanması gerektiğini şöyle aktarır:

*"Bizde tiyatro hayatı başlıyalı yarım yüzyılı geçiyor. Böyle iken orijinal piyes yazarlarımız parmakla sayılacak kadar azdır. Türk hayatında sahneye konacak vakalar mı yok? İptidai insanlar derecesinde bile olsaydık, sahnede temsil edilecek ne vakalar olurdu. Halbuki son yirmi beş yıl, hiçbir milletin tarihinde bulunmayacak çoklukta vakalarla doludur. Hele şu on yıllık inkılap hayatımız, bir büyük kütüphaneyi dolduracak kadar edebiyat ve sahne vakalarıyla doludur. Buna karşı biz sahnelerimizde hala adapte piyesler oynayıp duruyoruz!"*²³⁵

Benzer bir bakış açısıyla Fahri Kurtuluş da konuya temas edenlerden birisidir. Peyami Safa'nın konusunu Milli Mücadele döneminden alan *Gün Doğuyor* isimli piyesini tahlil eden Kurtuluş, dolaylı olarak piyes yazarlarına da göndermede bulunur. Yazara göre *"Çok üzerinde durulması lazım gelen milli iman, milli inanç, milli birlik, meselelerini bugünün gençliğine anlatmak, hakiki vesikalarla isbat etmek"*²³⁶ piyes yazarlarının göz önünde bulundurması gereken hususlardan birisidir. Yazar bundan dolayı, Peyami Safa'nın eseri için,

*"Ufak mikyasta bir vatan ve ideal davasının dünkü şeklini bize yaşatan bu eser, her manasile bugünkü gençlik için okunması icab eden bir eserdir."*²³⁷

ifadelerini aktarırken, konusunu tarihten alan bu tür eserlerin sanat değeri taşımadığı yolundaki eleştirilere de şöyle karşılık vermiştir: *"Burada felsefe, sanat, edebiyat yok... hayat, hakikat ve ruh var. Milli ruh!"*²³⁸

²³⁴ Hüseyin Necmettin, "Rüya İçinde Rüya Münasebetile", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 69/5, S: 1793/108, 25 Kanunuevvel 1930, ss: 55.

²³⁵ Kazım Nami, "Sönmeyen Ateş" *Ülkü Dergisi*, C: 2, S: 7, Ağustos 1933, ss: 58-59

²³⁶ Fahri Kurtuluş, "Gün Doğuyor", *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 11, S: 271, 31 Kanun- ı evvel 1938, ss: 170

²³⁷ Agm. ss: 170

²³⁸ Agm. ss: 170

Dârûlbedâyi sanatkarlarından Kemal Küçük ise, meselenin biraz da teknik tarafına ağırlık vererek, okur ve izleyicilerde ortak bir sanat zevki oluşturmak adına telif eserlerin önemine vurgu yapar:

*"Biz tiyatroyu bedii ihtiyaç olarak kabul etmek mecburiyetindeyiz. Bu tarzda kabul edince fikir piyeslerine, kuvvetli eserlere sahnemizin perdesi açılmalı. Zevklerin müşterek bir hal alması için de teliflere ihtiyaç vardır. Lakin öyle telif eserler ki bizim damgamızı taşıyın."*²³⁹

Kazım Nami ve Fahri Kurtuluş'un sözünü ettikleri, piyes yazarlarının tarihi olaylardan yola çıkarak tiyatro oyunu yazıp Türk gencine tarih şuuru kazandırması gerekliliği, 1930'lu yıllardan itibaren tarihi piyeslerin artmasıyla karşılık bulmuştur denilebilir. Tarihi piyeslerin artmasında, yine bu yıllarda oluşturulan Türk Tarih tezinin²⁴⁰ 1932'de kurulan Halkevlerinin²⁴¹ ve yaklaşmakta olan Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı etkinliklerinin²⁴² etkili olduğu söylenebilir.

Tarihi piyeslere ilk olarak, Faruk Nafiz Çamlıbel'in, devrinde büyük alakayla karşılanmış ve eleştirilmiş üç perdelik manzum piyesi *Akın* örnek verilebilir. Bu piyes Atatürk'ün tavsiyesiyle yazılmış ve ilk olarak onun huzurunda Ankara Halkevi tarafından sahnelenmiştir.²⁴³ Muhsin Ertuğrul, *Dârûlbedâyi* dergisinde, *Akın* piyesini ele aldığı yazısında, eser için özetle,

*"Türk tarihine ait çok kuvvetli bir eserdir. Şair bir inci gibi dizdiği güzel Türkçe kelimelerinin arasına bütün bir tarihle beraber özlü fikirleri de sıkıştırmaya muvaffak olmuş. Akın başka bir lisanda yazılmış olsaydı adı şaheser olurdu."*²⁴⁴ şeklindeki beğeni ifadelerini aktarmıştır.

Eser hakkındaki bir diğer değerlendirme yazısı Muvahit Nejdet'e aittir. Ertuğrul Muhsin gibi Muvahit Nejdet de piyesi ve yazarını başarılı bulmuştur. Yazar, *Akın* piyesi için

*"Bu güzel mevzuu, Faruk Nafiz, her parçası zevkle, heyecanla okunarak bir destanda canlandırmıştır. Orada Türkün kahramanlığını, sanatını, yurt muhabbetini buluyoruz. Piyenin lisanı temiz ve sade şiiri kuvvetlidir."*²⁴⁵ değerlendirmesini yapmıştır.

²³⁹ M. Kemal, "Hangi Piyelere İhtiyacımız Var?", *Dârûlbedâyi Dergisi*, C: 1, S: 13, 1 Şubat 1931, ss: 10-11.

²⁴⁰ Müzeyyen Buttanrı. (2002). "Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansıması" *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C: 3, S: ss: 34

²⁴¹ Karsavuran, agt. ss: 133.

²⁴² Selçuk Çıkla, "Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebi Yayınlar", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S: 1, 2006, ss: 46.

²⁴³ Gülay Yurt (2014). "Faruk Nafiz'in Akın ve Özyurt oyunlarının Türk Tarih Tezine Katkısı Açısından İncelenmesi", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, C: 3, S: 4, ss: 437.

²⁴⁴ Perdecı, "Akın ve kafatası", *Dârûlbedâyi Dergisi*, S: 22, 1 Birinci Kanun 1931, ss: 1.

²⁴⁵ Muvahit Nejdet, "Akın", *Galatasaray Dergisi*, S: 13, 20 Şubat 1931,ss: 31.

Resimli Uyanış dergisindeki isimsiz yazıda ise *Akın*'ın bir piyes değil destan olduğu, onun, en eski Türk tarihinden kesitler sunmasının yanı sıra konusu, yazılma şekli, verdiği mesajlar ve fikirler bakımından da Türk tiyatrosu için önemli olduğu vurgulanmıştır.²⁴⁶

Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete* isimli eseri, bu dönemdeki tarihi piyeslere verilebilecek diğer bir örnektir. Her ne kadar tiyatro yazarı, tarihi piyes yazmak için teşvik edilse de, bu minvalde yazılan eserlerin bazıları kusurlu görülmüştür. *Mete* isimli piyes de bunlardan birisidir. *Galatasaray* dergisindeki yazısında Hasan İbrahim, Yaşar Nabi'yi, eserinde Türkleri, kaderin elinde bir oyuncakmış gibi göstermesini eleştirmiştir. Oysa ki yazar, Türk hikmetinin "*ne Yunan hikmeti gibi fataliste ve ne de İran hikmeti gibi idealiste; tamamen realist bir hikmet*"²⁴⁷ olduğunu belirtir. Bu nedenle İbrahim, Yaşar Nabi Türk tarih ve felsefesine biraz daha çalışıp bunlara sadık kalsaydı, *Mete* daha başarılı bir piyes olabilirdi görüşünü savunur.²⁴⁸

Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı* adlı piyesi, Cumhuriyet'in onuncu yılına özel kaleme alınmış eserlerden biridir. Türk inkılabının beslendiği ve aynı zamanda beslediği kaynakları bu tür eserlerde görmek mümkündür. *Resimli Uyanış* dergisi yazarlarından Kemal Kadri, piyesin kahramanlarından Turgut'un:

Sahi. Denizler kadar engindir bu topraklar!

Her dalgası geçmiş bir kasırga izi saklar.

Her kayası müthiş bir kıyamet hatırası!

Sıra şimdi şairin, bestekârın sırası.

ifadelerinden hareketle, "*Halit Fahri'nin bu son mısradaki manalı ifadesi çok dikkate değer bir noktadır. İnkılabı kökleştirmek, ülkü yolunun aydınlığını artırabilmek için böyle yapılması şarttır.*"²⁴⁹ ifadelerini aktarırken, inkılap-edebiyat ilişkisine vurgu yapar.

Görüldüğü üzere, tarihi piyeslerin yazılması Atatürk'ün tarih tezi doğrultusunda teşvik edilirken, bu teşvik üzerine yazılan eserler de dönemin eleştirmenleri tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Servet-i Fünun yazarlarından Hüseyin Cahit Yalçın da tarihi piyeslerin önemine değinmekle beraber bu eserlerin beraberinde getirdikleri teknik kusurlara

²⁴⁶ İsimsiz, "Akın ve İlk Temsili", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 71/7, S: 1848/163, 14 Kanunusani 1932, ss: 108.

²⁴⁷ Hasan İbrahim, "Mete", *Galatasaray Dergisi*, S: 20, 20 Şubat 1933, ss: 18.

²⁴⁸ Agm. ss: 19

²⁴⁹ Kadri Kemal, "On Yılın Destanı", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 74/10, S: 1940/255, 19 Teşrinievvel 1933, ss: 322-323.

da atıfta bulunur. Yazar, Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* isimli oyununu tahlil ettiği yazısında, bu eser özelinde tarihi piyeslerle ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır:

"Üç perdelik piyes (*Sönmeyen Ateş*) sahnede iki ve nadir olarak üç kişinin karşı karşıya oturup konuşmalarından ibaret kalıyor. Hareket namına, tiyatronun teknik sanatı namına hiçbir şey yok. Hatta hiçbir vaka bile yok: bir konferans gibi. İnkılabımızın güzel sanatlarda derin bir aksisada uyandırmadığı yolundaki şikâyetleri şimdi anlıyorum. Filhakika, inkılap edebiyatı ve inkılap sanatı demekle şairlerimizden, romancılarımızdan ve sanatkârlarımızdan mevzuu mutlaka inkılabı taalluk eden bir eser beklersek onları kendilerini ve böyle sanatla alakası olmayan kitaplar yazmağa mecbur bırakırız. Bunda kabahatin çoğu bize ait olur."²⁵⁰

Tarihi piyeslere yönelik benzer bir eleştiri, Çakmakçıoğlu imzalı, *Çığır* dergisinde yayımlanmış bir yazıda da görülür. Bu yazıda temel vurgu, tarihi olayların tiyatro oyununa uyarlanmasında karşılaşılan sorunlara yöneliktir. Münir Hayri Egeli'nin *Kut Taşı* adlı piyesinin tenkit edildiği yazıda konuyla alakalı,

"Açıkkası şu ki: bir başka milleti küçülterek -büyüklüğünü dünyanın bildiği- milletimi yüksek göstermek gayreti; tarihi hakikatlerin iyi olmıyan mübalağa ve sakatlıklarla ele alınması; bunlar temsili mahiyette dahi olsalar milli hislerimizi ve kahramanlık ananelerimizi rencide ediyor..."²⁵¹ ifadeleri kullanılmıştır.

Bu dönemde yazılmış bir başka piyes de Musahipzade Celal'in *Bir Kavuk Devrildi* isimli eseridir. Osmanlı döneminin günlük yaşayışındaki sorunlarını konu edinen eserle ilgili Mehmet Şükrü, *Bir Kavuk Devrildi*'nin Musahipzade Celal'in teknik anlamda en kusursuz eserlerinden birisi olduğunu, eserin, seyirci tarafından da 1931 yılında sahnelenen oyunlar içinde en çok beğenilenler arasında olacağını düşünmektedir.²⁵²

Tarihi piyesler dışında, Cumhuriyet döneminde Nazım Hikmet'in kaleme aldığı piyesler pek çok yazar tarafından eleştirilmiştir. *Bir Ölü Evi* isimli piyes de bu eserlerden biridir. *Dârülbîdâyi* dergisindeki bir yazıda, *Bir Ölü Evi* piyesi, bir taraftan "mevzu itibariyle bir faciadır. Realist bir hava içinde zaman melodram kaçan bir facia.." şeklinde nitelenirken bir taraftan da "satire, bazen farsa kaçan bir komedidir." ifadeleriyle tetkik edilmiştir.²⁵³

İsmail Galip Arcan'ın adapte ettiği *Bir Yalova Türküsü* piyesi ise, Halit Fahri tarafından, musikisi ve iyi düzenlenmiş dekorları ve temsiliyle birlikte başarılı bir komedi eseri olarak değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra Fahri, bu piyesin, *Dârülbîdâyi* bünyesinde

²⁵⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, "Nahit Sırrı Bey: Tetkikleri, hikayeleri ve piyesi", *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 1, S: 10, 28 Kanunı evvel 1933, ss: 11-12.

²⁵¹ Çakmakçıoğlu, "Bir Film ve bir Piyes", *Çığır Dergisi*, C: 1, S: 9, 1934, ss: 170.

²⁵² Mehmet Şükrü, "Turne Piyesleri Hakkında Hülasalar: Bir Kavuk Devrildi", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 17, 1 Nisan 1931, ss: 11.

²⁵³ Hikmet, "Bir Ölü Evi", *Dârülbîdâyi Dergisi*, S: 33, 1 Teşrinî sani 1932, ss: 4.

ayrı bir temsil kolu olarak operetin vücuda gelmesi için atılmış ilk başarılı adım olduğunu belirtmektedir.²⁵⁴

Oyunculuğuyla birlikte gerek tiyatro hakkında gerekse de tiyatro oyunu hakkında tenkit ve değerlendirme yazıları kaleme alan yazarlardan bir tanesi de Kemal Küçük'tür. Musahipzade Celal'in *Kafes Arkasında* piyesi üzerine bir yazı kaleme alan yazar, bu eseri bir "hiciv komedisi" olarak nitelemiştir. Hicvin konusunu ise çok eşlilik mevzusu oluşturur. Bu yüzden Kemal Küçük, kalabalık ve lüzumsuz addettiği diyaloglara rağmen, eser için, "Umarım ki bu eseri, İstanbul kadar bütün Anadolu şehirleri de sevecek. Çünkü onun taşıdığı mevzu, değiştiği dert, hepimizin malumudur..."²⁵⁵ der.

Cevdet Kudret Solok tarafından yazılan *Kurtlar* piyesi, telif eser adı altında sahnelenen eserlerden biridir. Buna rağmen Hüseyin Cahit Yalçın, *Kurtlar*'ın, konu itibarıyla olmasa da fikir ve tez açısından Avrupa edebiyatından kötü adapte edilmiş bir eser olduğunu dile getirir. Yazar bu yüzden, ne piyesin, ne şahısların, ne de olayın yerli olmadığını savunmaktadır.²⁵⁶ Bunun üzerine Hüseyin Cahit, *Kurtlar* piyesi özelinde bir eserin başarılı sayılması için gereken ölçüleri öyle açıklar:

*"Bir piyeste muvaffak olabilmek için muharrir bizim ile vaka arasında hiçbir yabancılık bırakmamalıdır. Biz kendimizden geçmeli, karşımızdaki vakanın içine girmeli, bir hayat sahnesi karşısında bulunuyormuş gibi oradaki hayata iştirak etmeliyiz. Halbuki en ufak teferruatta bile göze çarpan yabancılık ve sunilik bizde hakiki bir hayat iştirak zahabını öldürüyor."*²⁵⁷

Bu dönemin bir başka tiyatro eseri olan *Köksüzler*, Vedat Nedim Tör'ün kaleminden çıkan bir eserdir. Hüseyin Cahit Yalçın, Cevdet Kudret'in *Kurtlar* piyesine de göndermede bulunarak eser için,

"Köksüzlere giderken ismi gibi ruhu da Fransızcadan tercüme edilmiş, bize zorla uydurulmak istenmiş bir eser karşısında bulunmaktan korkuyordum. Korkularımın çoğu boşa çıktığına çok memnunum. Köksüzler, fazla mübalağaya kaçmak dolayısıyla tasvirden ziyade karikatüre meyletmiş olmakla beraber, gene bizim bugünkü hayatımızdan küçük bir safhayı uzaktan uzağa aksettiriyor denilebilir. Köksüzler tam beklediğimiz edebi eser değildir. Fakat kapiya epeyce yaklaşmıştır."

ifadelerini belirtirken Şehir tiyatrosunu, *Kurtlar*'dan sonra *Köksüzler* piyesini de oynayıp yerli eserleri teşvik ettiği için kutlamıştır.²⁵⁸

²⁵⁴ Halit Fahri Ozansoy, "Musikili Bir Komedi Yalova Türküsü", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 71/7, S: 1851/166, 4 Şubat 1932, ss: 151.

²⁵⁵ M. Kemal, "Kafes Arkasında", *Dârülbeyâti Dergisi*, C: 2, S: 41, 1 Nisan 1933, ss: 5.

²⁵⁶ Hüseyin Cahit, "Cevdet Kudret Bey: Kurtlar", *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 1, S: 21, 15 Mart 1934, ss: 12.

²⁵⁷ Agm. ss: 14.

²⁵⁸ Hüseyin Cahit Yalçın, "Köksüzler", *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 1, S: 25, 12 Nisan 1934, ss: 11.

1935 yılına gelindiğinde, Türk tiyatrosunda Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum* adlı piyesi, Milli Mücadele döneminde cereyan eden olayları, Ferhad karakterinde metafizik boyutlara taşınmasıyla yankı uyandırmış bir eserdir. Türk Tiyatrosu dergisindeki yazısında Peyami Safa, *Tohum*'un tahlilini, metafizik yönlerine temas ederek, onun Milli Mücadele dönemini anlatan basit bir eser olmadığını;

*"Necip'in eserinde Millî Mücadele sadece mazlum bir milletin emperyalizme karşı ayaklanması ve Anadolu, sadece bir istihlal prospektifi içinde mütalaa edilecek alelade bir toprak yığını, ruhsuz ve şapşal bir tabiat parçası değildir. Zekayı maddeden bir kaide üstüne kaskatı bir idrak cihazı gibi oturtan materyalist görüşü parçalıyarak bu maddenin dibini ve ruhunu eşeleyen Necip Fazıl, silahın silaha değil, kendi muhtevasını seferber etmiş bir kahraman ruhunun bütün bir kavga endüstrisine karşı çıkarak onu nasıl mağlup ve kepaze ettiğini göstermek suretile ruhun topa tüfeğe, gizlinin açığa, sırrın bedahate namerinin meriye, kavranmıyan ve yakalanmıyan mahiyetin tutulan ve dar bir idrakte zincire vurulan sathi realiteye galebesini ilan, telkin ve ispat etmiş oluyor."*²⁵⁹

ifadeleriyle belirtmiş; *Tohum*'la ilgili bir başka yazısında da, eser kahramanlarının bu amaca göre kurgulanıp hepsinin birer Necip Fazıl görünümünde olduklarını dile getirir. Yazara göre kahramanlar, eserin başlangıcından itibaren "Onun dili, onun üslubu, onun ruhu ve tefekkürü ile"²⁶⁰ konuşmuşlardır.

Selami İzzet Kayacan ise, Necip Fazıl'ın değerli bir şair olduğunu ve eserinde de izleyici ve okuyuculara tesir edebilecek kuvvetli şiir parçalarının var olduğunu belirtmekle beraber, *Tohum*'un büyük sahne eseri olmadığını, Halkevleri temsil şubelerinde sahnelenmesi gerektiğini ifade ederken, aynı zamanda amatör sahneler için ideal bir eser olduğunu dile getirmiştir.²⁶¹ Piyese yönelik olumsuz eleştiriler sunan bir diğer isim de İsmet Hulusi'dir. Zira o da, *Tohum*'un, anlaşılamayan tohum felsefesinden dolayı bir tiyatro eseri olmaktan uzak olduğunu düşünmektedir.²⁶²

Bu tür olumsuz eleştirilere rağmen, dönem yazarlarından Hüseyin Cahit Yalçın ve Refik Ahmet Sevengil, Necip Fazıl'ın, eserinde başarılı olduğunu kaydederler. Yalçın,

*"Tohum... Yazması da, oynaması da, seyretmesi, anlaması ve zevk alması da zor bir eser. Muharririn yüksek bir sanat aşkile göze aldığı bu devler mücadelesinde gösterdiği cesareten dolayı iptida kendisini tebrik etmek lazım."*²⁶³ ifadeleriyle eserin önemine vurgu yaparken, Sevengil ise *Tohum* hakkında, "İdareleri sanat mütehassıslarının elinden alınıp gişe memurlarına verilen yirminci asır tiyatrolarında edebiyat sahneden kovulalı çok oldu;

²⁵⁹ Peyami Safa, "Tohum ve Anadolu", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinciteşrin 1935, ss: 3.

²⁶⁰ Peyami Safa, "Necip Fazıl'ın "Tohum"u", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinciteşrin 1935, ss: 1.

²⁶¹ Selami İzzet Kayacan, "Tohum", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 15 İkinciteşrin 1935, S: 62, ss: 14.

²⁶² İsmet Hulusi, "Şehir Tiyatrosunda Tohum", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 15 İkinciteşrin 1935, S: 62, ss: 15-16.

²⁶³ Hüseyin Cahit Yalçın, "Tohum", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 15 İkinciteşrin 1935,62, ss: 3.

Necip Fazıl'ın Türk sahnesine çıkan ilk piyesi ise üslubu, söz sanatları ve tiratları ile ananeye sadık bir edebiyat eseridir."²⁶⁴

diyerek, Necip Fazıl'ın tiyatro ve edebiyat arasındaki uçurumu bir nebze kapattığını belirtir. Sevensil, yazısının devamında, *Tohum*'un uzun tiratlarından dolayı tiyatro tekniğine uygun olmadığı eleştirilerine maruz kalacağını, fakat Necip Fazıl'ın canlı üslubuyla bunları unutturacağını düşünür.²⁶⁵

Ziyad Talha ise *Tohum* piyesinin, biri makine medeniyetinin insanı mahva sürüklemesi diğeri de fedakar bir erkeğin, değerleri uğruna hayat karşısındaki tavrı olmak üzere iki temel tez üzerinde inşa edildiğini öne sürmüştür.²⁶⁶ Talha, piyes için genel olarak ise, "muvaaffakiyetle temsil edilen vasattan aşağı bir piyes fakat güzel yazılmış bir eser"²⁶⁷ değerlendirmesinde bulunmuştur.

Bu dönemde en az *Tohum* piyesi kadar alakayla karşılanan tiyatro oyunlarından birisi de Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam* piyesidir. Dönemin çeşitli dergilerinde hem konu hem de temsil açısından tetkik edilen piyesle ilgili Selami İzzet Kayacan, eserin, bir şairin elinden çıktığına vurgu yaparak,

*"Unutulan Adam harikulade bir manzumedir. Fakat ciltlenmemiş. Biri, bu manzumeyi silkelemiş, birkaç yaprak, en harikulade yerlerinden birkaç yaprak yere düşmüş... Bu düşenleri toplamışlar, bize okudular. Unutulan Adam bir bardak sudur. Duru, pırıl pırıl, bir bardak su... Kana kana tad doymak için yudum yudum içilmesi lazım gelen bir bardak iyi su..."*²⁶⁸

ifadeleriyle eseri tasvir ederken, Necmettin Sadak ise, piyesten örnekler vererek *Unutulan Adam*'ı şöyle değerlendirir:

*"Piyenin modern piyes tekniği harikulade iyidir. Belli ki Nazım Hikmet'te tiyatro yapıcılık sanatı büyüktür. Bilhassa, sabahçı kahvesini gösteren son tablo, başlı başına bir piyes kadar güzel ve tatlıdır. Buna mukabil hapishane tablosunu beğenmedik. Bu sahne, zaruri olsa bile, onu alelade bir müdür odasında geçirmek daha vakur olurdu."*²⁶⁹

Yücel dergisindeki yazısında Nejat Eşref ise *Unutulan Adam*'ın yazılış itibarıyla orijinal bir eser olduğunu aktarırken, onun aynı zamanda "kuvvetli bir kalemin, iyi gören bir gözün, ve düşündüklerini başkalarına aksettirmesini bilen bir kafanın"²⁷⁰ eseri olduğunu belirtmektedir.

²⁶⁴ Refik Ahmet Sevensil, "Tohum", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinciteşrin 1935, ss: 6.

²⁶⁵ Agm. ss: 6

²⁶⁶ Ziyad Talha, "Tohum", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 15 İkinciteşrin 1935, S: 62, ss: 7.

²⁶⁷ Agm. ss: 11.

²⁶⁸ Selami İzzet Kayacan, "Unutulan Adam", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 4, S: 57, 15 Şubat 1935, ss: 5-6.

²⁶⁹ N. S. (Necmettin Sadak), "Nazım Hikmet'in "Unutulan Adam"ı Münasebetile", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 4, S: 57, 15 Şubat 1935, ss: 7.

²⁷⁰ Nejat Eşref, "Unutulan Adam", *Yücel Dergisi*, C: 1, S: 2, Mart 1935, ss: 34-35.

Necip Fazıl Kısakürek'in yazmış olduğu *Bir Adam Yaratmak* piyesi, tıpkı *Tohum* gibi yazıldığı dönemde yankı uyandırmıştır. Bu piyesiyle Necip Fazıl, 1938 yılına damgasını vurmuştur. Öyle ki yazıldığı tarihten itibaren dönemin birçok dergi ve gazetesinde yazılar kaleme alan muhtelif yazarlar, bu eserden bahsetmek ihtiyacını duymuşlardır. *Gündüz* dergisinde, "Necip Fazıl ve Eseri" başlığıyla çıkan yazıda, eser için şöyle denmektedir:

*"Ağaç mecmuasında Allahı arayan Necip Fazıl, "Bir adam yaratmak"ta da, aynı yolun yolcusu görünüyor. Fakat bu Allah, ne "ilmühal kitabı"ndaki ve ne de Materyalistin inkara kalkıştığı Allah değil. Kendi ifadesiyle: "bu Allah basit ve tabinin üstünde bir alem sezen, bir (fevkalade) bir merveilleux) telakkisidir." (ağaç, sayı 2) bu "Allah gayedir, bu Allah sonsuzluktur, kemallerin kemalidir." (Üçüncü perde dokuzuncu sahne)."*²⁷¹

Ali Rıza Korap ise, *Bir Adam Yaratmak* hakkında, eserin, bir klasik olup olamayacağını anlamak için üzerinden zaman geçmesi gerektiğini; fakat Türkiye'de en başarılı olmuş piyeslerden bir tanesi olduğunu ifade etmektedir.²⁷² Bunun dışında Korap, eserin, sayıca fazla olan adapte piyesler arasında, telif olması nedeniyle ayrı bir öneme sahip olduğunu düşünmekle birlikte, *Bir Adam Yaratmak* eserinin, insan hayatında yaşanmış ve yaşanabilecek olayları bünyesinde taşıyan ve büyük oranda münevver kesime hitap etmesine rağmen, sağlam ve samimi ifadeleriyle herkese bir şeyler katabileceğinin altını çizmiştir.²⁷³ Bu çıkarsamalardan hareketle yazar,

*"İşte bütün bunlardan dolayı eser memleketimizde yeni bir tiyatro havası uyandırmaya namzettir. Böyle verimler devam ederse tiyatromuz beynelmilel sahne aleminin üyesi olabilecektir."*²⁷⁴ ifadeleriyle yazısına son vermiştir.

Türk Tiyatrosu dergisindeki yazısında Selçuk Milar, Necip Fazıl'ın *Tohum*'la birlikte eriştiği seviyeyi *Bir Adam Yaratmak* piyesiyle geride bıraktığını belirtirken, eser için "*Garbın hangi milletinden çıksa büyük sanat ve fikir hadiselerine yol açacak soylu bir eser karşısındayız."*²⁷⁵ diyerek, Necip Fazıl'ın da iddia ettiği gibi piyesin dünya çapında olduğunu dile getirir. Selçuk Milar, aynı eser hakkında bir başka yazısında ise, "*Bir adam yaratmak piyesini gören tiyatro seyircisi memleketimizde, yüzde yüz yerli, millî, şahsî ve belki de birçok garp memleketlerine örnek olacak bir tiyatro kurulmuş olduğunu katıyetle söyler."*²⁷⁶ ifadeleriyle eserin önemine bir kere daha vurgu yapar.

Çevirmenliğin yanı sıra tiyatro eleştirmenliği de yapan Selami İzzet Sedes, *Bir Adam Yaratmak* eserinin önemine vurgu yapmakla birlikte onun aynı zamanda Türk tiyatrosunda bir

²⁷¹ A. Aksakoğlu, "Necip Fazıl ve Eseri" *Gündüz Dergisi*, Mart 1938, C: 4, S: 24, ss: 105.

²⁷² Ali Rıza Korap, "Bir Adam Yaratmak Münasebetiyle", *Varlık Dergisi*, C: 5, S: 119, 15 Haziran 1938, ss: 741.

²⁷³ Agm. ss: 742.

²⁷⁴ Agm. ss: 743.

²⁷⁵ S. Milar, "Necip Fazıl'ın İkinci Eseri", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 85, 1 İkinci Kanun 1938, ss: 4-5.

²⁷⁶ Selçuk Milar, "Bir Adam Yaratmak", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 89, Mart 1938, ss: 14.

ekol oluşturma potansiyeli taşıdığını ileri sürer. Zira *Bir Adam Yaratmak* gibi idealist bir eserin daha önce var olmadığını düşünen yazar, bundan dolayı eserin tenkit edilmesinin de zor olduğu kanaatindedir. Bu yüzden Sedes, eserin alanında ilk olması hasebiyle kendisinden sonra idealist yazarlar yetiştirmesi ve bu yazarların da benzer eserler meydana getirmesinin, Türk tiyatrosu adına bir kazanç olacağını dile getirmektedir.²⁷⁷

Eser hakkındaki beğeni dolu bu ifadelerle karşı, *Bir Adam Yaratmak* piyesini başarısız bulan yazarlar da mevcuttur. Mesela İsmet Hulusi, piyes hakkında,

*"Eserin heyeti umumiyesi hakkında şunu söyleyebilirim: Kusurlu tarafları olmakla beraber çok güzel tarafları da bulunan bir edebî eser... Fakat tiyatro eseri değil... Okunur fakat oynanmaz."*²⁷⁸ şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur.

Benzer şekilde Bürhan Arpad da, eserin dünya çapında olma iddiasına rağmen başarılı olamadığını savunur. Yazar, bunun nedenlerini ileri sürdüğü argümanlarla açıklama yoluna gitmiştir. Buna göre eserin başarısız olmasının birinci nedeni on dokuzuncu asrın tiyatro tekniğini bariz bir şekilde hissettirmesi yani orijinal olamaması olarak gösterilmiştir. İkinci neden olarak Arpad, eserde kullanılan tekniğin, yazıldığı döneme göre ağır ve sıkıcı olmasını gösterir. Yazarın ileri sürdüğü üçüncü ve son sebep ise, her biri ayrı bir eser vücuda getirebilecek, *"Eseri ve eseri karşısında sanatkâr, Allah ve Allah karşısında sanatkâr, Cemiyet ve cemiyet karşısında sanatkâr, Ölüm korkusu, Cinnet"*²⁷⁹ gibi konuların üç perdelik bir eserde toplanmasını, bundan da öte hepsinin bir tek kahramanın (Ferhad) sırtına yüklenmesidir.²⁸⁰

Celalettin Ezine'nin *Yakup ve Ötekiler* isimli piyesi bu dönemde yazılmış ve incelenmiş bir başka eserdir. *Ülkü* dergisinde tiyatro ile ilgili yazılar kaleme alan Nahit Sırrı Örik, eserin temsil edilmesinden ziyade okunması gerektiğini,

*"Bir tiyatro piyesini muayyen insan tipleri arasında geçecek sarıh ve muayyen vakaların teşrihi olarak alınca, çok kusurlu bir eser sayabileceğimiz Yakup ve ötekiler için piyes nev'inin hududunu genişletmek ve eseri, bilhassa büyük fikir davalarının incelenmesi için sıkmadan okunmak şartile vücuda getirilmiş bir exposé şeklinde kabul etmek lâzımdır."*²⁸¹ ifadeleriyle dile getirmiştir.

²⁷⁷ Selami Sedes, "Bir Adam Yaratmak", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 89, Mart 1938, ss: 6.

²⁷⁸ İsmet Hulusi, "Bir Adam Yaratmak", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 89, Mart 1938, ss: 12-13-14.

²⁷⁹ Bürhan Arpad, "Şehir Tiyatrosunda: Bir Adam Yaratmak", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 83/19, S: 2169/484, 17 Mart 1938, ss: 260.

²⁸⁰ Agm. ss: 261.

²⁸¹ Nahit Sırrı, "Yakup ve Ötekiler", *Ülkü Dergisi*, C: 11, S: 65, Temmuz 1938, ss: 476.

Kronoloji takip edilerek bakıldığında 1923 ila 1940 arasındaki Türk tiyatrosunda Ankara'da Devlet tiyatrosu kurulana kadar, kimilerince ticari bir müessese kimilerince bir sanat ocağı olan Dârülbîdâyi, Halkevleri'nin temsil şubeleri ve mektep temsilleri bir tarafa, tiyatro sahasında yalnız kalmıştır. Dârülbîdâyi uzun bir süre maddi sıkıntılar içerisinde tiyatro faaliyetlerine devam etmiştir. Bu yüzden bir eserin sanat değeri taşıyıp taşınamasından çok kazanç getirip getirmeyeceğini öncelikli görmekle eleştirilmiştir. Tiyatro vergilerinin 1938 yılında kaldırılması bahsi edilen bu sıkıntıları ortadan kaldırmaya yöneliktir. Eleştiri konusu olan bir diğer husus, Dârülbîdâyi'nin adapte piyeslere ağırlık vermesi olmuştur. Bununla birlikte kimi yazarlara göre telif eserlerin azlığı bu durumu doğurduğu için Dârülbîdâyi'nin oyun repertuarında adapte eserlere yer vermesi doğaldır.

Türk tiyatrosunun mazisinin pek yeni olduğu bu yüzden de yerleşik bir tiyatro kültürünün olmayışı bu dönemde sıklıkla karşılaşılan söylemlerdir. Aynı zamanda Türk tiyatrosunun temelsiz olduğu, var olduğu düşünülen temelinin de yanlış esaslara dayandığı fikri ileri sürülmüştür. Temel oluşturabilecek nitelikli eserlerin olmayışı bu eleştirilerin odak noktası olmuştur.

Bu süre zarfında tiyatroya farklı işlevler yüklenmiştir. Cumhuriyetin kuruluşu ve beraberinde yapılan inkılaplarla birlikte ortaya çıkan fikirleri halka ulaştırmak için tiyatro, en doğru ve işlevsel bir araç olarak görülmüştür. Tiyatronun sadece bir oyun ve keyifli vakit geçirilebilecek bir yer olarak görülmesi ise karşı durulan hususlardan başlıcası olmuştur.

Piyes ve yazarlara yönelik yazılarda ise, eserlerin başarı ölçüsü olarak çoğunluk, dil, üslup ve temsil yeterliliği kullanılmıştır. Tarihi piyeslerin artması ise tenkit ve değerlendirme yazılarında bir çeşitlilik oluşturmuş, konusunu tarihten alan piyeslerin teknik ayrıntılarını bir tarafa bırakıp onların konularına ve oluşturdukları etkiye dikkat çeken yazıların yazılmasına zemin hazırlamıştır. Piyes yazarlarından İbnürrefik Ahmet Nuri, Musahipzade Celal, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Nazım Hikmet, Galip Arcan ve Necip Fazıl Kısakürek de dönemin öne çıkan isimleri olmuştur. *Tohum*, *Bir Adam Yaratmak*, *Bir Ölü Evi*, *Unutulan Adam*, *Akın*, *On Yılın Destanı* ve *Kurtlar* piyesiyse, bu dönemde yazılmış, ilk akla gelen eserlerdir.

IV. BÖLÜM

4.1. SAHNE FAALİYETLERİYLE İLGİLİ TENKİTLER

4.1.1. Rejisör

Rejisör, bir oyunun dengeli ve disiplinli bir biçime sokulması ve sahneden seyirciye sunulması için oyun yazarı, oyuncular, dekor sanatçısı, ışıkla uzmanı ve diğer uzmanlarla iş birliği yaparak bu çalışmalarını yöneten sanatçı, yönetmen şeklinde tanımlanır.²⁸²

Ahmet Rıdvan, mektep temsilleri veren amatör sanatçılara tiyatronun teknik ayrıntılarını öğretmek amacıyla "Mektep ve Heveskâr Temsilleri" isimli dokuz sayılık yazı dizisi yayımlar. Bu metinlerde, tiyatroya hevesli olan öğrencilere ve amatör sanatçılara mektep temsilleri gibi etkinliklerde, bir oyunun nasıl tertip ve idare edileceğini öğretecek bir kitabın olmamasının eksiklik olduğunu, bu eksikliği gidermek amacıyla da bu yazı dizisini kaleme aldığını ifade etmektedir.²⁸³

Yazıların ilki "Rejisör" alt başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında Ahmet Rıdvan, rejisörün görevlerine değinerek onun, *"san'at heveslilerinin bütün istidat ve meziyetlerini ortaya koyarak halka zevkli ve sanath bir gece"*²⁸⁴ geçirtmesinin birinci hedefi olması gerektiğini belirtmiştir. Bununla birlikte rejisörün tiyatro tekniğine ve sanatına olan istidadının yanı sıra, soğuk kanlı, sabırlı ve sabit fikirli olması, kimseyi incitmeden "en inatçı" kimselere dahi dediklerini yaptırabilmesi gibi birtakım kişisel özelliklere de sahip olması gerektiği ifade edilmiştir.²⁸⁵

Ahmet Rıdvan, rejisörün hassasiyetle yerine getirmesi gereken bir diğer görevin oyuncu seçimi olduğunu ve bunun da oldukça zorlu bir süreç olabileceğini aktarır. Zorluğu, rejisörün oyuncu seçerken, ölçü olarak oyuncunun tiyatroya olan kabiliyetiyle birlikte farklı alanlarda bazı meziyetlerinin olup olmadığını da dikkate alması gerektiğiyle ilgilidir. Zira *"sınıfın en tenbeli, bir spor kulübü içinde en kuvvetsizi, bir cemiyette en küçük mevkii olan"* birisi sahnede başarılı olurken, *"en iyi coğrafya bilen veya en iyi futbol oynayan"* birisi başarısız olabilir.²⁸⁶

²⁸² Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, 1966, ANKARA, ss: 89-90

²⁸³ Ahmet Rıdvan, "Mektep ve Heveskâr Temsilleri I", *Dârülbendâyi Dergisi*, C: 1, S: 3, 15 Mart 1930, ss: 1.

²⁸⁴ Agm. s: 6

²⁸⁵ Agm. s: 7

²⁸⁶ Ahmet Rıdvan. "Mektep ve Heveskâr Temsilleri II", *Dârülbendâyi Dergisi*, C: 1, S: 4,1 Nisan 1930, ss: 10

Rejisörün önemli vazifelerinden birisinin de piyes seçimi olduğunu aktaran Ahmet Rıdvan, rejisörün, özellikle acemiye, ilk önce kendisine, bu temsil neden veriliyor, temsili kimler seyredecek, dekor var mı yok mu, yoksa yapılabilir mi gibi çoğaltılabilecek soruları cevaplandırması ve aynı zamanda piyes seçerken, oyuncuların bulundukları şehirde piyesin daha önce temsil edilmemesine dikkat etmesi gerektiğini belirtmiş; eserin daha önce temsil edilmişse, öğrenci, eseri daha önce temsil eden sanatkarı taklit etmek isteyebilir ve bu durum beraberinde başarısız bir temsili getirebilir. Bir diğer önemli husus olarak Rıdvan, başrol oynayacak oyuncunun seçimini göstermiş; rejisörün başrole oyuncu seçerken, oyuncunun rolü gerçekleştirmeye kabiliyeti olup olmadığını dikkate almasının mecburi olduğunu ifade etmiştir.²⁸⁷

Bu aşamadan sonra rollerin oyunculara dağıtılması süreci başlar ki yazar, bununla ilgili rejisörün rolleri dağıttıktan sonra bütün oyunculara seçilen eserin bir nüshasını temin etmesi gerektiğini belirtir. Aynı zamanda rejisörün rolleri dağıtırken *"zerre kadar hatıra, gönüle bakmadan ... o rolü tam ehlini bularak"*²⁸⁸ vermesini Ahmet Rıdvan, temsilin başarısı için şart koşturmuştur. Yazar, roller dağıtıldıktan sonra oyuncuların tekrar toplanıp teker teker rollerini okuması gerektiğini belirtmiştir.

Provalar düzenleyip oyunculara rollerinin icaplarını anlatmak rejisörün görevlerinden bir tanesidir; fakat öncesinde eseri temsil edecek oyunculardan *"biri Mesaide intizam, diğeri de birinci provaya herkesin rollerini ezberlemiş olarak gelmesi."*²⁸⁹ olmak üzere iki şeyi istemesi gerekmektedir. Ahmet Rıdvan, rejisörü, temsil edilecek bir eserin "ilk seyircisi" olarak nitelemiştir. Buna göre rejisörün provalarda ilk seyirci olması hasebiyle oyuncuların rollerindeki eksiklikleri görüp düzeltmesi gerektiğini dile getiren yazar, rejisörün provadan önce yerine getireceği bir diğer görevin de sahneyi perdeler bölüp dekoratif öğeleri yerlerine tanzim ettikten sonra oyunculara, temsil esnasında seyircilerin, kapı ve pencerelerin nerede bulunacaklarını çizerek anlatması olduğunu ifade etmektedir.²⁹⁰

Ahmet Rıdvan, rejisörün görevleriyle ilgili son olarak, provalar esnasında rejisörün eserin temsil edileceği sahnenin uzak bir köşesinde durup oyuncu seslerinin her taraftan işitilip işitilmediğini kontrol etmesi gerektiğini belirtmiş; provalarda *"Yavaş konuşmak,*

²⁸⁷ Ahmet Rıdvan, Mektep ve Heveskâr Temsilleri III, *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 5, sayfa: 14, sene: 2, 1 Birinciteşrin 1930

²⁸⁸ Ahmet Rıdvan, Mektep ve Heveskâr Temsilleri IV, *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 7, sene: 2, sayfa: 14, 1 İkinciteşrin 1930

²⁸⁹ Ahmet Rıdvan, Mektep ve Heveskâr Temsilleri V, *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 8, sayfa: 13, sene: 2, 15 İkinciteşrin 1930

²⁹⁰ Ahmet Rıdvan, Mektep ve Heveskâr temsilleri VII, *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 11, sene: 2, sayfa: 7, 1 İkincikanun 1931

sahnenin arkasına gerilemek ve önüne, yere bakmak"²⁹¹ gibi hatalar sıklıkla yapılmakla beraber rejisörün görevinin bu tür hataların temsil anında tekrarlamamasını sağlamak olduğunu aktarmıştır.

4.1.2. Suflör

Suflör, oyunu metinden izleyen, unutulmuş tümce başlarını fısılayarak oyuncuya hatırlatan kişidir.²⁹² Sözlük anlamının dışında suflörün temsil edilen piyeste nasıl bir rolü olduğu, oyuncuya unuttuğu yerleri hatırlatmaktan öte nelere dikkat etmesi gerektiği Ahmet Rıdvan'ın "Mektep ve Heveskâr Temsilleri" isimli yazı dizisinden hareketle belirlenmeye çalışılacaktır. Rıdvan, bahsi geçen yazısının altıncı ve yedinci sayısını suflöre ayırmıştır. Yazar, uzun rollerini ezberlemeyen veya ezberlemeye vakit bulamayan oyuncuların başta kendi bilgilerine daha sonra da suflöre güvenerek sahneye çıktıklarını ifade eder. Aynı zamanda mektep temsilleri özelinde, temsil verilen salon küçük olduğu için suflörün gizlendiği kutunun seyircilere yakın bir yerde bulunduğunu, bu yüzden de suflörün oyuncuya unuttuğu yeri hatırlatırken seyircilerin duymamasına özen göstermesi gerektiğini vurgulamıştır.²⁹³

Suflörün aynı zamanda, oyuncularla birlikte bütün provalara katılması ayrı bir öneme sahiptir. Bununla ilgili yazar, *"Eserin nasıl ezberlendiğini, kimlerin nerelerde zayıf olduğunu"*²⁹⁴ bilip sanatkarla bu zayıf noktalarda yardımcı olmasının suflörün görevlerinden birisi olduğunu belirtmiştir. Öyle ki Ahmet Rıdvan, suflörün hazır bulunmaması durumunda temsilin ertelenmesinin suflör olmadan temsile başlamaktan daha doğru bir karar olacağını savunmuş; erkek sanatkarlara nazaran ince olan sesini seyircilere işittirmeyeceği için suflörün kadın olmasının daha yararlı olacağını kaydetmiştir.

4.1.3. Makyaj

Makyaj, tiyatroda "Oyuncuların rollerine uygun bir anlamda yüzlerini boyama"²⁹⁵ anlamında kullanılmaktadır.

²⁹¹ Ahmet Rıdvan, Mektep ve Heveskâr temsilleri IX, *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 12, sene: 2, sayfa: 12, 15 İkincikanun 1931

²⁹² Taner, And, Nutku, age. s: 1000

²⁹³ Ahmet Rıdvan, "Mektep ve Heveskâr Temsilleri VI", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 9, 1 Birincikanun 1930, ss: 14.

²⁹⁴ Ahmet Rıdvan, "Mektep ve Heveskâr Temsilleri VII", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 10, 15 Birincikanun 1930, ss: 15.

²⁹⁵ Taner, And, Nutku, age. s: 65

Bu bölümde makyajla ilgili yazılmış olan yazılar tetkik edilecektir. Kemal Küçük'ün "Makyaj Nedir?" başlıklı yazısı bunlardan birisidir.

Küçük, makyajın önemine binaen *"yaşattığı şahsiyetin çehre ifadelerini çizgiler, lekeler ve gölgelerle, isabetli tertip edemiyen"*²⁹⁶ aktörün başarısından önemli bir bölümünü kaybedeceğini aktarmıştır. Yazar, Avrupa'da makyaj vazifesini tiyatro berberinin yerine getirdiğini fakat isteyen herhangi bir sanatçının da bunu öğrenebileceğini ifade etmiştir.

Konuyla ilgili bir diğer yazı Nahid Bilga'ya aittir. Yunanlıların tiyatronun ilk devrelerinde karakterlere göre tasarladıkları maskelerin makyaj işlevini gördüğünü ifade eden Bilga, sonrasında ise açık tiyatronun yerini kapalı tiyatroya bırakmasıyla makyaja duyulan ihtiyacın arttığını belirtmiştir. Bu ihtiyacın yanı sıra yazar, tiyatronun gelişim süreciyle birlikte makyajın gerekliliğinin tartışıldığını, buna rağmen makyajın, aktör tarafından öğrenilmesi gereken en önemli teknik bilgilerden birisi olduğunu savunur.

Aktörün aynı zamanda, makyaj yaparken bilmesi ve dikkat etmesi gereken noktalar olduğunu ifade eden Nahid Bilga, bu hususları, I-Başın umumi anatomisi, II - Yüzde Çukurluklar, III- Göz çukurlukları, IV - İki çene arasındaki çukurluklar şeklinde dört başlık olarak sıralamıştır.²⁹⁷

4.1.4. Dekor-Kostüm-Işık

Tiyatroda dekor, "Bir oyunun geçtiği yeri, renk, kalıp ve ışık öğeleri ile canlandıran araç."²⁹⁸ olarak tanımlanırken onun bir parçası olan kostüm, bir diğer deyişle giysi, "Tiyatroda rolün gerektirdiği elbise"²⁹⁹ anlamına gelir. Işık ise "Bir salonun ya da sahnenin aydınlatılması için yöneticinin ya da sorumlunun verdiği buyruk."tur.³⁰⁰ Dekorun tiyatrodaki işlevselliği ve temsil edilen bazı piyeslerin dekorlarına yönelik tenkit yazılarının yanı sıra tıpkı makyaj gibi bu dönemde dekorun lüzumu üzerine farklı görüşlerin yer aldığı yazılar mevcuttur. Buna örnek olarak Hikmet Şevki'nin "Dekor Lazım mı değil mi?" başlıklı yazısı gösterilebilir.

Bahsi geçen yazısında Hikmet Şevki, Fransız tiyatro yazarı Robert de Flers ve Lucien Dubesch'in dekorla ilgili görüşlerini süzgeçten geçirdikten sonra kendi fikrini beyan etmiştir. İlk olarak Robert de Flers'in, dekorun tiyatrodaki kullanımının sahnede bulunan

²⁹⁶ M. Kemal, Makyaj Nedir?, *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 2, 10 Mart 1930, ss: 4.

²⁹⁷ Nahid Bilga, "Makyaj Sanatı", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 87/23, S: 2273, 14 Mart 1940 Perşembe, ss: 270-271.

²⁹⁸ Taner, And, Nutku, age. ss:23

²⁹⁹ Age. ss: 41

³⁰⁰ Age. ss: 49.

oyuncuların nerede bulunup hangi sosyal sınıfa ait olduklarını göstermesi bakımından önemli ve kaçınılmaz olduğu saptamasını aktaran yazar, sonrasında Lucien Dubesch'in, seyircilerin dikkatlerini dekora toplamalarından dolayı en özlü fikir ve cümleleri gözden kaçırmalarından dolayı dekorun gereksiz olduğu görüşünü belirtir.³⁰¹ Hikmet Şevki, bu iki zıt fikirden yola çıkarak, o dönemde fikir ve söze önem veren tiyatro oyunlarının artmasına dikkat çekerek *"Yeni tiyatronun hedef ve gayesi gözü değil, ruhu doyurmaktır."*³⁰² ifadelerini aktarır. Şevki, bu yüzden tiyatrodaki dekordan daha fazla eserin temsiline önem verilmesi gerektiğini savunmuştur.

Bir sonraki yazının sahibi İsmail Sabih ise, dekorun ışık ve sahneyle olan uyumuna işaret eder. Işığın yeni dekorda fırçanın yerini aldığını ve daha işlevsel olduğunu aktaran yazar, dekor ve fırçayı faydalarına göre kıyaslamıştır. Sabih *"Fırça sabit bir rengi bize ifade ediyor; halbuki ışık hayat gibi mütemadiyen değişiyor..... gece, gündüz kar, yağmur.... duvara düşen gölgeleri, çarçabuk zahmetsizce boyuyor"*³⁰³ ifadeleriyle yeni dekorda ışığın fayda olarak fırçaya olan üstünlüğünü belirtmiştir.

Dekorun teknik bir terim olarak tanımı ve işlevini belirten yazıların yanı sıra başta da belirtildiği gibi bu dönemde oynanan bazı piyeslerin dekorlarına yönelik çok kısa da olsa eleştirel ifadelerin yer aldığı birtakım değerlendirme yazıları vardır. Mesela İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin *Bir Nokta* isimli vodvilini değerlendirdiği yazısında Mehmed Gayyur, Ahmet Nuri'nin eserinde aksesuara biraz daha dikkat etmesi gerektiğini, piyes kahramanlarından kaptan Cabir Bahri Bey'in "sivil elbise üzerine bir tramvay kasketiyle sahneye çıkması"nın dekor açısından garip kaçtığını ifade etmiştir.³⁰⁴

Buna benzer ifadeleri Hakkı Kadri de *Tiyatro ve Musiki* dergisindeki yazısında *Leblebici Horhor Ağa* opereti için sarf etmiştir. 1923 yılında Ertuğrul Muhsin tarafından *Leblebici Horhor* adıyla filme de uyarlanan bu operet için Kadri, eserin temsilinde gardırop ve aksesuarın eksikliğine değinmiş; bunlara biraz daha dikkat edilmesi durumunda temsildeki başarının daha da artacağı görüşünü aktarmıştır.³⁰⁵

Yine *Tiyatro ve Musiki* dergisinde yayımlanan bir makalede, Musahipzade Celal Bey'in *Fermanlı Deli Hazretleri* isimli piyesi konu ve temsil açısından değerlendirilmiş ve

³⁰¹ Hikmet Şevki, "Dekor Lazım Mı Değil Mi?", *Hayat Dergisi*, C: 4, S: 89, 9 Ağustos, 1928, ss: 8, Akt: Ece Avcı, agt. ss: 881

³⁰² Agt. s: 882

³⁰³ İsmail Sabih, "Dekor, Işık ve Sahne Kompozisyonuna Dair", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 4, S: 51, 11 İkinciteşrin 1934, ss: 16.

³⁰⁴ Mehmed Gayyur "Şehir Tiyatrosunda: Bir Nokta", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 3, 2 Şubat 1928, ss: 10.

³⁰⁵ Hakkı Kadri, "Cumhuriyet Opereti", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 5, 16 Şubat 1928, s: 10.

başarılı bulunmuştur. Başarıyı sağlayan temel etmen olarak Hazım ve Behzat Bey'lerin ve Halide Hanım'ın temsildeki çabaları gösterilirken dekorun da bu başarıda etkili olduğu vurgulanmıştır.³⁰⁶ Bir başka değerlendirme yazısında Nazım Hikmet'in kaleme almış olduğu *Bir Ölü Evi* isimli piyesini ele alan *Dârülbedâyi* dergisi yazarlarından Hikmet ise *Bir Ölü Evi*'nin konusu itibariyle bir facia olduğunu, "*Sahnedeyse, beyaz çarşaf altından sapsarı eli çıkan ölü; tabut, miyavlıyan, hem de acı acı miyavlıyan kediler, karanlık odalarda mumla dolaşan insanlar*"³⁰⁷ gibi dekoratif unsurların bu faciayla uyumlu olduğunu belirtmiştir.

Nazım Hikmet'in bir diğer tiyatro eseri olan *Unutulan Adam* da dekoratif öğelerin sunumu bakımından Necmettin Sadak tarafından gerçekçi bulunmuştur. Sadak, temsil dekorunu, özellikle ikinci ve üçüncü perdede piyes kahramanlarından doktorun evini, "*Sahiden bir doktorla kızı ve karısının oturdukları, yaşadıkları, çalıştıkları*"³⁰⁸ bir ev izlenimi oluşturacak kadar hakiki bulduğunu dile getirmiştir.

Hıfzı Oğuz Bekata'nın editörlüğünü yaptığı *Çığır* dergisinde yayımlanan bir yazıda ise İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Himmet'in Oğlu* isimli piyesinin temsilinde, sahne ve ışık düzeninde Hami, dekorlarda Mahmut ve giysi seçiminde Muammer Bey'in başarılı oldukları ifade edilmiş;³⁰⁹ aynı derginin bir başka sayısında ise Münir Hayri Egeli'nin Ankara Halkevi'nde sahnelenen *Kut Taşı* isimli milli piyesi üzerine, Ankara Halkevi'nin dekor, sahne ve ışık düzeninin Türkiye'de gösterdiği başarının benzersiz olduğunu, bu başarının Egeli'nin *Kut Taşı* piyesinde de teyit edildiği görüşleri aktarılmıştır.³¹⁰

Dekorla ilgili bir diğer inceleme yazısı Ziyad Talha'ya aittir. Yazara göre Necip Fazıl Kısakürek tarafından kaleme alınan *Tohum* isimli oyunun ikinci perdesinin "lüzumsuzluğu ve boşluğunu dekorunun güzelliği" telafi etmiştir; fakat ışığın düzenlenmesinde başarısız olunmuştur. Çünkü oyuncular haber vermeseler ışıklara bakarak sabah mı veya akşam mı olduğu anlaşılamamıştır.³¹¹

Diğer yazarlardan farklı olarak Zahir Sıdkı Güvenli, dekorun eserle uyumu ve başarısını yazara atfetmiştir. Güvenli, Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* isimli piyesi üzerine yazdığı makalede eserin temsilindeki dekora da değinmiştir. Yazar, Necip Fazıl'ın dekora dair

³⁰⁶ Kondüvit, "Fermanlı Deli Hazretleri", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 10, 29 Mart 1928, ss: 5-6.

³⁰⁷ Hikmet, "Bir Ölü Evi", *Dârülbedâyi Dergisi*, S: 33, 1 Teşrinî sani 1932, ss: 4.

³⁰⁸ Necmettin Sadak, "Nazım Hikmet'in 'Unutulan Adam'ı münasebetile", *Dârülbedâyi Dergisi*, C: 4, S: 57, 15 Şubat 1935, ss: 7.

³⁰⁹ Çakmakçıoğlu, "Himmet'in Oğlu", *Çığır Dergisi*, C: 2-3, S: 15-16, Temmuz ve Ağustos 1934, ss: 17.

³¹⁰ Çakmakçıoğlu, "Kut Taşı", *Çığır Dergisi*, C: 1, S:9, 1934, s: 170.

³¹¹ Ziyad Talha "Tohum", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinciteşrin 1935, ss: 10.

en ince detayları düşündüğünü ve bunun dekorda başarı getirdiğini aktarmış; "muharririn bu husustaki merakının" yakalanan başarıda etken olduğunu dile getirmiştir.³¹²

Atatürk'ün tavsiyesi üzerine Faruk Nafiz Çamlıbel tarafından kaleme alınan *Akın* piyesi, en eski Türk tarihini anlatması ve Türk Tarih tezine uygunluğu³¹³ açısından bu dönemde öne çıkan tiyatro eserlerinden birisidir. Bunlarla birlikte Akın'ın Ankara Halkevi'ndeki temsilinde dekor itibarıyla de bir ayrıcalığı vardır. *Resimli Uyanış* dergisinde isimsiz yayımlanan bir değerlendirme yazısında bu ayrıcalıklara değinilmiştir. Öyle ki *Akın* temsili için dekor ve kostümler Ankara'da imal edilmelerinin yanında hiçbiri uydurma değildir ve hepsi bir motifi temsil etmekle birlikte kaynağından alınmıştır. Örnek vermek gerekirse "*Hakan otağının dekorasyonu en eski Sibir, Orta Asya, Sumir, Eti, ve Yakut Türkleri motiflerinden alınmış renkler hususunda*" Fon Lokot'un eserinden faydalanılmış; hatta hala Orta Asya'da yaşayan ve en eski akını takiben oluşan medeniyetlerin kıyafetleri incelenmiş ve kostüm ona göre hazırlanmıştır. Eserin dekorundaki bir başka önemli husus da ışığın düzenlemesi olarak gösterilmiştir. Zira "*Muhtelif renkler altında muhtelif renkler alan tertibat yapılmış, güneş ve ayın doğup batması*"³¹⁴ ilk defa Türk sahnesinde uygulanmıştır.

Giresun Halkevi'nin temsil ettiği, Vedat Nedim Tör'ün kaleme aldığı *Kör* piyesi de sahnenin dekorla uyumu itibarıyla başarılı bulunmakla birlikte birtakım eksiklikleri de barındırır. Saffet Tunay'ın izlenimine göre, ışık tertibatı bu eksikliklerden birisidir. Öyle ki salonun ışıkları kapatılmayıp sadece sahne ışıklandırılmadığı için, piyes kahramanlarından *Kör*'ün, karısına kendisini güneşe götürmesini istediğinde, ışıktan dolayı onun güneşte oturduğuna dair hiçbir belirti olmamıştır.³¹⁵

4.1.5. Bina Sorunu

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda -çalışmanın kapsadığı süre zarfında- eksikliği dile getirilen temel sorunlardan birisi de, oyuncuların maaş ve kira derdinden kurtaracak bir binanın olmayışıdır. Metin And, tiyatro binası eksikliğinin yanında, var olanların mimarisini de Cumhuriyet devri tiyatrosunun en çok eleştirilecek bir yanı olarak görür. Zira tıpkı Tanzimat dönemi gibi Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu da mimari açıdan İtalyan biçimi tiyatro

³¹² Zahir Sıtkı "Bir Adam Yaratmak", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 87, Mart 1938, ss: 13-14.

³¹³ Buttanrı, agt. ss: 33.

³¹⁴ İsimsiz, "Akın ve İlk Temsili", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 71/7, S: 1848/163, 14 Kanunusani 1932, ss: 114.

³¹⁵ Saffet Tunay, "Halkevinde (KÖR) Piyesi", *Aksu Dergisi*, C: 2, S: 22-6, Temmuz 1940, ss: 8.

sahneleri oluşturmaktadır. And, bundan yola çıkarak tiyatronun, Tanzimat'ın Batı taklitçiliğinden Cumhuriyet döneminde de kurtulamadığını düşünmüştür.³¹⁶

Yazar bu dönemdeki tiyatro binalarını dört kısımda incelemiştir. Bunlardan birincisi, Cumhuriyet öncesinden kalan tiyatrolar oluştururken ikinci ise doğrudan doğruya tiyatro olarak yapılan binalardır. İlk kuruluşu tiyatrodan başka amaçlara hizmet eden fakat sonradan tiyatroya çevrilenler de üçüncü kısmı teşkil eder. Dördüncü ve son kısım da tiyatro her yerdedir ilkesi gereğince tiyatro olmayan herhangi bir yerde oyun sahnelenen yerlerdir.³¹⁷

Bina sorunuyla ilgili benzer görüşleri dönemin bazı tiyatro, edebiyat ve sanat insanlarının yazdıkları yazılarda da görmek mümkündür. Mesela Celal Esat, "Bizde Temaşa Sanatı" isimli yazısında, İstanbul şehrinin bir tiyatro binasına sahip olmamasının, Dârülbîdâyi heyetinin "kira köşelerinde panayır oyuncularını gibi" sürekli bir yerden başka bir yere savrulmasına neden olduğunu savunur. Bu yüzden Esat, sanatı sevmek ve ona sahip çıkmak için ilk önce ona uygun bir bina yapmak gerektiğini belirtirken, bu binadan hiçbir maddi beklenti içerisine girmemek gerektiğini aktarır. Yazar, bununla birlikte geçim derdi azalacak sanatkarların tek gayelerinin sanat olacağını iddia etmiştir.³¹⁸

Bir tiyatro binasına duyulan ihtiyaç Muhsin Ertuğrul tarafından da yüksek sesle yinelenir. "Bir Tiyatro İstiyorum Efendim" başlıklı yazısında Ertuğrul, İstanbul şehrine her şeyden önce bir tiyatro binasının yapılması gerektiğini; bu binanın "mezbahadan, halden, köprüden, hastahaneden, hatta mektepten" bile daha önemli olduğunu ifade etmiştir.³¹⁹

Bir dönem İstanbul Şehir tiyatrosunun yönetmenliğini de yapan Galip Arcan, tiyatronun karşısında, oyuncular için geliri yüksek alternatif bir mecra olarak, hızla ilerleyen sinemanın "korkunç bir makine" gibi yetenekli oyuncuları yuttuğunu; bundan dolayı da dönemin ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak bir tiyatro binasının kurulması gerektiği fikrini savunmuştur. Arcan'a göre bu binanın "*Medeni hayatın bütün icapları dahilinde inşa edilmiş, milli şerefimize uygun güzel bir tiyatro binası...*"³²⁰ olması lazımdır.

Bir tiyatro binasının lüzumu ortak bir kanaatmiş gibi görünse de Selami Sedes, o dönemin bazı aydın ve yazarların, mevcut tiyatronun gelişmişliğinin henüz gereken düzeyde olmadığını düşünüp "Bina yapıp içinde karagöz mü oynatacağız?" şeklinde bazı eleştirilerde

³¹⁶ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, ss: 190-191.

³¹⁷ Age. ss: 192.

³¹⁸ Celal Esat, "Bizde Temaşa Sanatı", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 17, 24 Mart 1927, ss.15-16. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 828-829.

³¹⁹ Perdecî, "Bir Tiyatro İstiyorum Efendim...", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 20, 1 İkinci teşrin 1931, ss: 1.

³²⁰ İ. Galip, "Bir Konferans", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 3, S: 43, 29 Teşrinievvel 1933, ss: 23.

bulunduklarını belirtir. Buna karşı yazar, bu eleştirilerin haksız olduğunu ve bazı eksikleri olmakla birlikte Türk tiyatrosunun, kurulacak bir tiyatro binasına layık sahne sanatçılarında sahip olduğunu ifade etmiştir.³²¹

4.1.6. Seyirci

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun aynı zamanda bir seyirci sorunu vardır. Münnekkit, aktör ve yazarlar kadar seyirci de birtakım eleştirilere maruz kalmıştır bu dönemde. İyi eserlere rağbet göstermemesi, tiyatrodaki görgü kurallarına uymaması seyircilere yönelik eleştirilerden birkaçıdır. Konuyla ilgili Metin And, Cumhuriyet döneminde seyircinin koşullandırılmış olduğunu düşünür. Muhsin Ertuğrul'un tiyatroya temiz kıyafetlerle gelmesi, temsil esnasında konuşma ve ıslık çalmanın yasaklanmasına yönelik kaleme aldığı yazılardan hareketle Metin And, halka bu şekilde biçimsel yollarla tiyatro kültürünün aşıl原因amayacağını savunmuştur.³²²

Kemal Küçük ise, seyirciye tiyatro sevgisini ve kültürünü aşıl原因amak için telif eserlere ihtiyaç olduğunu söyler. Cumhuriyet seyircisini, Avrupa'ya gidip Fransız ve Alman tiyatro oyunlarını seyrederek bunlardan zevk alanlar ve hiç Avrupa'ya gitmeyip ülkesinde başta Ortaoyunu, sonrasında ise Mınakyan tiyatrosunu izleyip zevk alanlar şeklinde ikiye ayıran yazar, bu iki farklı tiyatro zevkini tatmin etmek için tiyatroyu bir ihtiyaç olarak algılayıp yerli yazarların damgasını taşıyacak telif eserin meydana gelmesi gerektiğini belirtmiştir.³²³

Dârübedâyî dergisinde, Nazım Hikmet'in *Bir Ölü Evi* isimli oyununun temsili üzerine yayımlanan bir yazıda ise seyirci, "*ciddi esere, iyi esere, vücudun başka taraflarına değil de kafaya hitap eden esere*"³²⁴ gitmeyip itibar etmemekle eleştiri konusu olmuştur. Öyle ki seyircinin tiyatroya gelmesi için bir faciayı konu alan *Bir Ölü Evi* adlı eserin, komedi olarak tanıtılması bile buna çare olmamıştır.

Halkın, eserin türüne göre tiyatroya gidip gitmeyeceğine karar vermesinden, perdeciler mahlasıyla Muhsin Ertuğrul da yakınmıştır. "Geriye Gidiyoruz" isimli yazısında yazar, halk tiyatroya "*eğer piyes isminin altında "Dram" yazılıysa hiç gelmiyor, piyes yazılıysa tereddütle geliyor, komediyse ağır ağır giriyor, vodvilse koşarak hücum ediyor, hele operetse birbiriyle*

³²¹ Selami Sedes, "Bir Tiyatro Binası İstiyoruz!", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 8, S: 100, 15 Şubat 1939, ss: 5.

³²² And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, ss: 162-163.

³²³ M. Kemal, "Hangi Piyeslere İhtiyacımız Var?", *Dârübedâyî* dergisi, C: 1, S: 13, 1 Şubat 1931, ss: 10-11.

³²⁴ Kudret, "Bir Ölü Evi İçin", *Dârübedâyî* dergisi, C: 2, S: 35, 1 Kanunuevvel 1932, ss: 10.

*müşabaka ediyor.*³²⁵ görüşünü savunmuş; ve bunun Türk tiyatrosu için geriye gidiş anlamına geldiğini belirtmiştir.

Bütün bunlarla birlikte seyircinin çeşitli yönlerden eleştiri konusu olmasının dışında, bir eserin temsilindeki rolü ve önemi konusunda Kemal Küçük, seyircinin eser ve aktörle birlikte bir üçgen oluşturduğunu ve eserin temsilinde aktörün başarısında olumlu ya da olumsuz etken olduğunu kaydetmiştir. Bununla ilgili yazar, seyircinin sahnedekilere varlığını hatırlatmaması ve "sanat arıyan halis bir seyirci" olarak oyunu izlemesi gerektiğini ifade eder.³²⁶

Genel çerçeveye bakıldığında seyirci, fikir piyesleriyle alakadar olmamakla sadece keyifli vakit geçirebileceği vodvil, operet ve komedilere gitmekle eleştirilmiştir. *Ülkü* dergisindeki yazısında Kazım Nami, sözü edilen eleştirilerin aksine "*halkın fılan eseri anlayacak bir hale gelmemiş olduğu yolundaki iddiaların değeri*" olmadığını aktarmıştır. Ona göre halk, kendi zevk ve duygularının tahlil edilmesi durumunda ağır ve ciddi piyeslerden de hoşlanır.³²⁷

Buna benzer görüşleri Reşat Feyzi'nin "Tiyatro ve Kitap" isimli yazısında görmek mümkündür. Kazım Nami'nin ifadelerine paralel olarak, kabahatin yalnız seyirciye yüklenmesinin yanlış olduğunu kaydeden yazar, halkın tiyatroyu sevmesi için ilk önce onu bilmesi ve tanınması gerektiğini vurgular. Buna karşı Feyzi, "*Sahne sanatının zevki, faydaları, neticeleri müspet olarak, elle tutulur bir tarzda daha bir kere bile bu topraklar üstünde açık açık*"³²⁸ halka gösterilemediği için halkın tiyatroya ilgi duymamasını doğal karşılamıştır.

Cumhuriyet döneminde seyirci, sadece eser tercihiyle değil, aynı zamanda temsil esnasında tiyatronun görgü kurallarına uymamakla da eleştirilmiştir. Bu konuda Metin And'ın da ifade ettiği gibi başı Muhsin Ertuğrul çekmiştir. "Tiyatroda" isimli yazısında Ertuğrul, tiyatro seyircisini üçe ayırmıştır. Bunlardan birincisi oyunu dikkatle izleyen, yazarın tabiriyle hakiki münevverlerdir. İkinci tür seyirci ise, tiyatroya geç geldiği gibi bir de ayaklarını yere vurarak yürür ve gürültülü bir şekilde şeker, pasta vb. şeyler yiyen kişilerdir ki yazar bunları da yarım münevver diye nitelemiştir. Son kısım seyirci ise tiyatroya bir kese kağıdı fındık fıstıkla gelip gürültüyle yemesinden dolayı temsilin en heyecanlı yerini sekteye uğratar.³²⁹

³²⁵ Perdecı, "Geriye Gidiyoruz", *Dârübedâyi* dergisi, C: 2, S: 33, 1 Teşrin-i sani 1932, ss: 1.

³²⁶ M. Kemal, "Eser, Aktör, Seyirci", *Dârübedâyi* dergisi, C: 3, S: 43, 29 Teşrinievvel 1933, ss: 16-17.

³²⁷ Kazım Nami, "Sönmeyen Ateş", *Ülkü* dergisi, C: 2, S: 7, Ağustos 1933, ss: 58.

³²⁸ Reşat Feyzi, "Tiyatro ve Kitap", *Resimli Uyanış* dergisi, C: 74/10, S: 1929/244, 3 Ağustos 1933, ss: 146.

³²⁹ Perdecı, "Tiyatroda", *Dârübedâyi* dergisi, S: 51, 11 İkinciteşrin 1934, ss: 1-2.

Hüseyin Cahid Yalçın'ın Necip Fazıl Kısakürek'e ait *Tohum* piyesini seyredirken şahit oldukları Muhsin Ertuğrul'u teyit eder niteliktedir. Yalçın, derin ruhi tahlillerinden dolayı *Tohum* piyesini seyretmenin zor olduğunu aktarırken, bir diğer zorluğun da eseri seyretmesini bilmeyenlerle aynı yerde bulunmak olduğunu belirtir. Zira yazar, eserin bir kelimesini bile duymanın önemli olduğu bir anda bir kısım seyircilerin gürültüsünden dolayı aktörlerin bir mırıltısının bile duyulmadığını ifade eder. Bundan hareketle Yalçın, eserin temsilinde aktörlere olduğu kadar seyirciye de rol düştüğünü, seyircilerin "piyesi aktörler ve muharrir ile beraber oynamak mecburiyetinde"³³⁰ olduklarını düşünmektedir.

Bununla birlikte seyircilere yönelik eleştirilerde bazen sert bir üslup kullanıldığı da görülür. Muhsin Ertuğrul'un "Fındık ve Fıstık" isimli yazısının alt başlığında kullandığı "Bu yazı 39 lira 88 kuruşluk insan müsveddeleri için yazılmıştır."³³¹ ifadeleri buna örnek verilebilir. Yazar bu kelimeleri iyi giyinmiş ve güzel görünümlü olmalarına karşı tiyatrodaki "findık, fıstık" yiyip gürültü yapan seyirciler için sarf etmiştir.

Hüseyin Rüştü Tirpan ise seyirci konusuna aktörlerin seyirciden beklentilerini sıralayarak değinmiştir. Yazar ilk öncelikle sanatkarların seyircileri sevdiğini ve salonun onlarla dolmasını istediklerini belirttikten sonra aktörlerin hoşlanmadığı seyirci tipini "*Oyunu beğenmiyerek, yahut anlamıyarak seyredenler..... oyun devam ederken yüksek sesle konuşanlar, perde açıldıktan sonra içeri girerek salonda ayak sesleri çıkaranlar.....*"³³² şeklinde sıralamıştır. Bunun yanında Tirpan, aktörlerin seyircilerden tek beklentilerinin ise "Sakit bir dikkat!.." ³³³ olduğunu dile getirmiştir.

Seyircilerin tiyatrodaki findık, fıstık yemeleri üzerine o kadar söz söylenmiş ki Muhsin Ertuğrul'a göre, bu konu artık bir "yılan hikayesi"ne dönmüştür. Buna rağmen yazar, konuyla ilgili görüşlerinin bir kere daha altını çizer. Onun fikrinde, nasıl ki hastanede davul çalınmayıp, kütüphanede tavla oynanmıyor ve ibadethanede dans edilmiyorsa aynı şekilde tiyatrodaki findık, fıstık yenmez, yenmemelidir.³³⁴

Son olarak İrfan Konur, tiyatronun karşıladığı ihtiyaçlara ve kendisinden yerine getirmesi beklenen işlevlere göre seyirciyi gruplandırma yoluna gitmiştir. Buna göre, seyircilerden bir bölümü tiyatroyu bir eğlence vasıtası olarak görürken bir kısım seyirciler de

³³⁰ Hüseyin Cahid Yalçın, "Tohum", *Türk Tiyatrosu* dergisi, S: 62, 15 İkinciteşrin 1935, ss: 4.

³³¹ Perdeci, "Fındık ve Fıstık", *Türk Tiyatrosu* dergisi, C: 6, S: 72, 1 İkinciteşrin 1936, ss: 1.

³³² Hüseyin Rüştü Tirpan, "Sanatkarlar ve Seyirciler", *Türk Tiyatrosu* dergisi, C: 7, S: 83, 15 İkinciteşrin 1937, ss: 3.

³³³ Agm. s: 3

³³⁴ Perdeci, "Bir Yılan Hikayesi", *Türk Tiyatrosu* dergisi, C: 8, S: 95, 1 Birinciteşrin 1938, ss: 3

onu gösteriş vesilesi olarak görürler. Tiyatro aynı zamanda bir ahlak mektebidir bazıları için; bundan başka tiyatroyu bir sanat ocağı olarak gören seyirciler de mevcuttur.³³⁵

4.1.7. Oyuncu ve Oyunun Canlandırılması

4.1.7.1. Kadın Oyuncu Sorunu ve Türk Kadınının İlk Sahne Tecrübesi

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda, resmi ve milli bir tiyatronun kurulmasına duyulan ihtiyaçla birlikte, Türk kadınının sahneye çıkması, sanat ve edebiyat insanlarıncı en temel bir gereksinim olarak görülmüştür. Buna karşı kadın sanatçıların ilk sahne deneyimi oldukça sancılı geçmiştir.

Metin And, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun oyunculukla ilgili en önemli üç sorunundan birincisinin kadın oyuncu sorunu olduğunu ifade eder. Yazara göre, bu durum ilk başlarda Avrupa tiyatrosu için de geçerli olmakla beraber, Türk tiyatrosu için bu sorunun çözüme kavuşması daha zor olmuştur. Zira Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, kökten bir çözüm bulunup Türk kadınının sahneye çıkmasına kadarki süreçte, sahnede özellikle Ermeni kadın sanatçılar olmak üzere ecnebi kadınlar görülmüş; bireysel bazı teşebbüslerin dışında Türk kadınının tiyatrodaki mevcudiyeti ise hala hissedilememiştir.³³⁶

Bununla birlikte Cumhuriyet'ten kısa bir zaman önce, kadın sanatçılara ekonomik açıdan güvence verildiğini aktaran And, bu güvenceyle beraber bu dönemde sahneye ilk çıkan kadın sanatçıları şu şekilde sıralamıştır: Bedia Muvahit, Şaziye Moral, Necla Sertel, Neyyire Neyir, Halide Pişkin, Hülya Gözalan, Nebahat Hanım, Nazire Sedat, Melahat Hayri, Fikriye Naşid, Mualla Asaf, Suzan Hanım, Suzan Sururi.³³⁷

Reşat Nuri Güntekin, sözü edilen gereksinimin, her ne kadar yetenekli birer sanatkar olsalar da ecnebi kadınların, Türk kadını gibi halka, halkın diliyle hitap edememelerinden kaynaklandığını belirtmiş; bu açığı kapatmak için de Türk kadınının sahneye çıkmasının önemine değinmiştir. Bu bakımdan Güntekin'e göre "Türk kadını sahneye çıkmadıkça hakikî tiyatro, sanat tiyatrosu" teşekkül edemezdi.³³⁸

³³⁵ İrfan Konur, "Tiyatronun İçtimai Fonksiyonu", *Türk Tiyatrosu* dergisi, C: 8, S: 111, 15 İkinci kanun 1940, ss: 3-4.

³³⁶ And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, ss: 107.

³³⁷ Age. s: 107-111

³³⁸ Reşat Nuri Güntekin "Tiyatromuzun Bugünkü Hali I", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 10, 3 Şubat 1927, ss: 16-17. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 812.

Bu konuyla ilgili Enver Töre, Türk tiyatrosunun gelişme kaydetmesinin, ana dili Türkçe olan kadınların sahnede çoğalmasına bağlı olduğunu, Gayrimüslim kadın oyuncuların, milli tiyatronun oluşum sürecinde geciktirici bir rol oynadıklarını ifade eder.³³⁹

Reşat Nuri Güntekin, bir başka yazısında resmi bir tiyatronun kurulmasının özellikle kadınlara fayda sağlayacağını aktarırken kadının sahne tecrübesi kazanmasını önemli fakat yetersiz gördüğünü belirtmiştir. Yazar son olarak, kurulacak olan resmi tiyatroyla birlikte kadının sahneye çıkmasının yanında onun "maddi imkân ve vasıtalarını da"³⁴⁰ temin etmek gerekmektedir ifadelerini paylaşmıştır.

Nurullah Ataç, Reşat Nuri'nin aksine, Türk kadınının sahneye çıkmasını -önemli ve gerekli bulmakla beraber- ikincil derecede bir mesele olarak görmüş, "*Türk muharririnin Türk hayatından bahis Türkçe bir piyes*"³⁴¹ yazmasını birincil derece önemli olduğunu belirtmiştir. Yazar, "temaşa edebiyatı" kurulmadan kadının sahneye çıkması, aktör, dekor ve bina gibi konuların bir anlam ifade etmeyeceğini savunur. Yine de Ataç, sahnede ilk tecrübelerini kazanan Türk kadınının beklenenden başarılı bir şekilde yol aldığını belirtmiş, başta Şaziye Hanım'ın, temsil kabiliyeti açısından, tecrübe olarak daha ileride olsalar bile erkek sanatkarlarla eş olduğunu aktarmıştır.³⁴²

Türk kadınının ilk sahne tecrübesini kazanmasının önemi üzerine birçok yazar dikkatle eğilirken, Kemal Küçük, bunun Türk tiyatrosu için geç kalmış bir hamle olduğunu ve gecikmenin taassuptan kaynaklandığını dile getirir. Kadının "*her devrin müftisi ve şehislâmile mücadeleden geri kalmamış*"³⁴³ olmasından dolayı yorgun düşüp sahneye ayak basamadığını dile getiren yazar, bu yüzden Türk kadınının kendisi çıkamadığı için sahnede yıllarca taklidinin yapıldığını ifade etmiştir.

Bununla birlikte Kemal Küçük, Afife Jale'den önce garip bir aşk öyküsü ve tesadüfün eseri olarak (K) Hanım adında bir kadının "Amelya" ismiyle Nazilli'de bir kantoda sahneye çıktığını ifade etmiştir. Küçük, bu olayı bizzat görmüş olan Tokatlı Amca Hüseyin Efendinin³⁴⁴ anlattığını, Fehim Efendi'nin de hatıralarında bundan bahsettiğini belirtmiştir.

³³⁹ Töre, "Atatürk ve Sonrası Dönemi Tiyatro Faaliyetleri", ss: 309.

³⁴⁰ Reşat Nuri Güntekin, "Tiyatromuzun Bugünkü Hali II", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 13, 24 Şubat 1927, ss: 16-17. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 817.

³⁴¹ Nurettin Ata, "Tiyatro Hakkında", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 13, 24 Şubat 1927, ss: 17. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 819.

³⁴² Agt. ss: 822.

³⁴³ M. Kemal, "Temaşamızda Türk Kadını", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 25, 15 İkincikanun 1932, ss: 13.

³⁴⁴ Hikayenin tamamı için bkz: M. Kemal, "Temaşamızda Türk Kadını II", *Dârülbîdâyi Dergisi*, C: 1, S: 26, 1 Şubat 1932, ss: 12.

Kısa süreli bu olaydan sonra mütareke devrinde sahnede karşılaşılan isim Refika Hanım, Dârülbedâyi'de *Binnaz* piyesini sufle etmiş; gizli saklı bir şekilde cereyan etse bile mühim bir hadise oluşturmıştır. Buna rağmen etki sahasının büyüklüğü açısından asıl büyük vazifeyi Afife Jale yerine getirecektir. Sonu tevkifle bitse bile Türk kadınının sahne hayatına yerleşmesinin ilk adımı olması hasebiyle bu hadise, sonrasında gelen kadın sanatkarlar üzerinde olumlu bir etki uyandırmıştır.³⁴⁵

Sınırlı sayıda da olsa kadın sanatçılar tiyatro sahnesinde görünmesine rağmen Sadri Ertem, kadının sahneye hala yabancı olduğunu belirtirken bunun birçok sebebe dayandığının altını çizmiş ve kadına ilk öncelikle hak ettiği değerin verilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ertem, "*Sahnede kadın sanatkârın sosyal bir değer olduğunu filen isbat edecek şey*"³⁴⁶ın onun emeğinin karşılığını ekonomik olarak karşılamak olduğunu vurgulamış; böylelikle kadının zihinsel anlamda kendini özgür hissedeceğini belirtmiştir.

Sahnede Kadın konusunu ele alan yazılardan bir diğeri de *Resimli Uyanış* dergisinde isimsiz yayımlanan "Sahnede ve Perdede Türk Kadını" isimli yazıdır. Burada Türk kadınının mazideki tiyatrodan pasif bir konumda olduğu, Tanzimat'la birlikte Ermeni kadınlarının yavaş yavaş sahnede aktif bir şekilde görünmeye başladığı aktarılmış; mütarekeden sonra da Dârülbedâyi'nin Kadıköy Apollon tiyatrosunda ilk olarak Afife Jale'yi sahneye çıkarması olayının önemine dikkat çekilmiştir. Nitekim kadının bu ilk sahne tecrübesi polisin müdahalesiyle sonlansa da geniş yankı uyandırmıştır. Yazının devamında, aradan geçen süre zarfında bilhassa Bedia, Neyire Neyir gibi kadın sanatkarların hak ettikleri mevki alıp mazinin "gülünç hatırasını" ortadan kaldırdıklarına değinilmiştir.³⁴⁷

Özetle, Türk kadınının sosyal hayattaki bazı kısıtlayıcı anlayışların etkisiyle geç kalınmış bir şekilde Cumhuriyet devrinde sahneye çıkması meselesi Türk tiyatrosu için önemli bir gelişme olarak görülmüştür denilebilir. Bununla birlikte daha sağlam adımlarla ilerleyebilmesi için Türk kadınına başta ekonomik açıdan olmak üzere güvence temin edilmesi ve hak ettiği değeri verilmesi, ilk tecrübelerinde sahne hayatında yakaladığı başarının sürekliliğini sağlaması için zorunlu addedilmiştir.

Metin And, kadın oyuncu sorunundan sonra oyunculukla ilgili ikinci sorunun oyuncunun eğitimi ve yetiştirilmesi olduğunu dile getirir.³⁴⁸ Oyuncu eğitimi ve yetiştirilmesi,

³⁴⁵ Agm. s: 13

³⁴⁶ Sadri Ertem, "Sahnede Türk Kadını", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 6, S: 78, 1 Şubat 1937, ss: 11.

³⁴⁷ İsimsiz, "Sahnede ve Perdede Türk Kadını", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 87/23, S: 2262/577, 28 Birinci Kanun 1939, ss: 89.

³⁴⁸ And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, ss: 107.

bu işlevi görecek bir tiyatro okulunun yokluğu üzerine eleştiriler, daha önce bahsi geçen Ankara'daki Devlet konservatuarına bağlı Devlet tiyatrosu açılana kadar sürmüştür. Metin And, her ne kadar oyuncunun yetişmesi usta-çırak ilişkisiyle sağlansa da tiyatro okulunun da *"yeteneklileri yöneltmek, sanatçıya genel kültür ve tiyatro kültürünü vererek onun sanat gücünü arttırmada"*³⁴⁹ faydalı olacağını ifade eder.

Nitekim İsmail Galip Arcan da bu konuda aynı fikirlere sahiptir. Türk tiyatrosunda aktörün hep kendi kendini yetiştirdiğini düşünen Arcan, tıpkı mimarlık ve musikişinaslık gibi oyunculuğun da bir sanat olduğunu ve ehliyetsiz kişilerin bu sanatı icra etmemesi gerektiğini vurgular. Ona göre kendiliğinden yetiştirme, sahipsiz tiyatroculunun sahnede yeri olmamalıdır ki bu da ancak *"bir yandan mekteplerde tiyatro kültürüne lüzumu kadar ehemmiyet vermek ve..... devlet trupu ile temsil akademisinin bir an evvel temelini atmakla temin"*³⁵⁰ edilebilir.

Burada, Ankara Devlet tiyatrosu kurulana kadar oyuncuların eğitimi "usta-çırak" ilişkisi dışında hangi yollarla sağlanmıştı sorusu akla gelebilir. Devlet konservatuarı kurulmadan önce bu konuda çeşitli girişimler yapılmıştır. Halkevlerinin temsil şubeleri bu girişimlere örnek gösterilebilir. 1932 yılında kurulan Halkevlerinin bünyelerinde faaliyet gösteren temsil şubeleri vardır ki her biri *"halkın genel tiyatro ihtiyacını karşılamaya yönelik faaliyetlerde bulunmak..... Aynı zamanda ülke genelinde tiyatro sanatçısı yetiştirme"*³⁵¹ amacını taşımaktadır. Bir diğer örnek olarak ise Muhsin Ertuğrul'un 19 Kasım 1930 yılında açmış olduğu, Dârülbîdâ'ye bağlı Tiyatro Meslek Okulu, gösterilebilir.³⁵²

Metin And, oyunculuk hakkında üçüncü sorun olarak ise, oyuncuların ekonomik koşullarını, toplum içindeki konumları ve mesleklerinin saygınlığını gösterir. And, sahne sanatçılarının alacakları ücret ve aylıkların, ödenekli veya özel tiyatroya mensup olmalarına göre değiştiğini belirtmiş, Dârülbîdâ'î'nin ödenekli tiyatro olmasına rağmen bünyesindeki sanatçıların maddi zorluklar çektiğini hatta bazen hiç para alamadıklarını dile getirmiştir.³⁵³

Sadri Ertem de konuyla alakalı, Türk tiyatrosunun hazin bir tarihi olup bu tarihin kültürlü ve nitelikli bir tiyatro geleneği oluşturamadığını; kısa olan bu tiyatro tarihinin, oldukça zorlu şartlar altında görevini yapan ve yine aynı şartlarda ölen sanatçılarla dolu

³⁴⁹ Age, s:115

³⁵⁰ İ. Galip Arcan, "Tiyatro Kültürü: Tiyatrocularda", *Ağaç Dergisi*, C: 1, S: 3, 28 Mart 1936, ss: 7.

³⁵¹ Karsavuran, agt. ss: 75.

³⁵² Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, ss: 50.

³⁵³ And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, ss: 133.

olduğunu dile getirmiştir. Hatta oyuncu, "ihtiyarladığı zaman... kendisi için halâ en iyi tavsiyenin "Darülaceze"nin kapısını açan bir kartvizit olduğuna"³⁵⁴ inandırmıştır kendisini.

Cumhuriyet döneminde oyunculuğun temel sorunları bu şekildedir. Bununla birlikte oyuncu ve oyunculuğun tanımı, mahiyeti üzerine de birtakım teorik yazılar yazılmıştır. Hikmet Şevki'nin "Sanat-ı Temaşada Muharrir ve Temsil" isimli yazısı bunlardan ilkidir. Şevki, yazar ve mümessil yani oyuncu arasındaki tamamlayıcı ilişki ve farklılıkları üzerine Mac Nord isimli yazardan örnekler vererek açıklama yoluna gitmiştir. Buna göre Nord, tiyatro eserinin, yazarın kaleminden çıkıp oyuncunun dilinde gerçeğe dönüşürken, yazarın zihninde yaşatamadığı noktaları yine oyuncunun hayal edebileceğini düşünmektedir.³⁵⁵

Konuyla ilgili bir başka yazının sahibi Kemal Küçük ise hakiki aktörün, ilk öncelikle kültür ve görgü sahibi olması gerektiğini belirtmektedir. Bunun dışında Yazar, aktörün, yaratıcılığını öldürmemesi için aşırı taklitçi olmaması ve halka kapılmaması gerektiğini; temsil ettiği kahramanı ruhuna işlemesi ve sahnenin dışında, kendisini umuma çok göstermemesi gerektiğini ifade etmektedir.³⁵⁶

Oyuncu ve oyuncu canlandırılması başlığı altında ele alınan bir diğer husus da bu dönemde, başta Dârülbeydâ olmak üzere Cumhuriyet opereti, Şehir tiyatrosu, Halkevleri temsil şubeleri ve bazı mekteplerin tiyatro heyetlerinde oynanan tiyatro oyunlarının temsili hakkındaki tenkit veya değerlendirme yazıları olmuştur.

Tiyatro ve Musiki dergisi, konuyla alakalı ilk yazılara sahiplik etmiştir. Hakkı Kadri'nin bu dergide yayımlanan "Cumhuriyet Opereti" isimli yazısında, Cumhuriyet operetinde oynanan *Leblebici Horhor* operetinin temsili üzerine kısa bir değerlendirme yapılmış; heyetin ilk temsili olması³⁵⁷ ve oyuncularının çoğunun amatör olmasından dolayı "*Cumhuriyet operetinde "Leblebici" piyesine muvaffak olunmuş nazar ile bakılabilir.*"³⁵⁸ ifadelerine yer verilmiştir.

Hakkı Kadri, *Tiyatro ve Musiki* dergisindeki bir başka yazısında, *Kadın Avukat* ismiyle tefrika edilen, Galip Arcan'ın adapte ettiği *Avukat Zehra Ferid* isimli piyes üzerine

³⁵⁴ Sadri Ertem, "Devlet Artisti", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 83, 15 İkciteşrin 1937, ss: 5.

³⁵⁵ Hikmet Şevki, "Sanat-ı Temaşada Muharrir ve Temsil", *Hayat Dergisi*, C: 1, S: 9, 27 Kanun-i sani 1927, ss.18. Akt: Ece Avcı, agt. ss: 810.

³⁵⁶ M. Kemal, "Eser, Aktör, Seyirci", *Dârülbeydâ* dergisi, C: 3, S: 43, 29 Teşrinievvel 1933, ss: 16-17.

³⁵⁷ Leblebici Horhor'un, Cumhuriyet operetinde oynanan ilk eser olduğu, derginin dördüncü sayısı ve dokuzuncu sayfasında yer alan: "... Cumhuriyet opereti nihayet yarından itibaren temsillerine başlıyor. İlk oyun, maruf (Leblebici Horhor) opereti olup yarınki Cuma günü ve akşamı Beyoğlu'nda vaz-ı sahne edilecektir." ifadelerinden anlaşılıyor.

³⁵⁸ Hakkı Kadri "Cumhuriyet Opereti", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 5, 16 Şubat 1928, ss: 10.

kısa bir değerlendirmede bulunmuştur. Kadri, eserin temsiliyle ilgili sadece "*Dârülbedâyi sanatkarlarından İ. Galip Bey tarafından adapte edilen eser Dârülbedâyi'de oldukça muvaffakiyetli bir surette temsil edilmiştir.*"³⁵⁹ demekle yetinmiştir.

Fikir Hareketleri dergisindeki köşesinde tiyatroyla ilgili yazılar kaleme alan Hüseyin Cahit Yalçın ise, Ekrem ve Cemal Reşit kardeşlerin yazmış olduğu *Deli Dolu* isimli opereti, temsil açısından, bu dönemde yaygın olarak görülen kısa ve özetleyici bir şekilde değerlendirmiştir. Şehir tiyatrosunda oynanan oyun için Yalçın,

"*Muvaffakiyetlerini ilk dakikadan alkışladığımız Hazım, Behzad, Vasfi, Bedia gibi artistlerin yanı sıra Muammer, Feriha, Şevkiye ve bilhassa Semiha her oyunda gittikçe daha muvaffakiyet göstererek ilerliyorlar.*"³⁶⁰ görüşlerini iletmiştir.

Bir başka yazısında Hüseyin Cahit, bu defa Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler* isimli piyesi üzerine bir yazı kaleme almıştır. Eserin temsili için yazar, sönük ve canlı olan piyes kahramanlarının, Şehir tiyatrosu oyuncularını tarafından çok çalışarak başarıyla sahneye taşındığını dile getirmiştir.³⁶¹

Çakmakçıoğlu imzalı bir diğer yazı, Münir Hayri Egeli'nin Ankara Halkevinde sahnelenen *Kut Taşı* isimli piyesi üzerine yazılmıştır. *Çığır* dergisinde yayımlanan yazısında yazar, eserin temsiline,

"*Piyesi bütün güçlüğüne rağmen muvaffakiyetle başaran Ankara Halkevinin müsteit, amatör gençleri: Muhterem ve Naciye Hanımlarla Savni, Nüşet ve Süleyman Beyleri takdir ederim.*"³⁶² şeklinde kısa bir değerlendirmede bulunmuştur.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda sahne faaliyetleriyle ilgili incelenen tenkit yazılarından hareketle seyirci, kadın oyuncu ve tiyatro binaları sorunu, tiyatronun geleceği adına üzerinde önemle durulması gereken temel sorunlar olarak görülmüştür. Seyirciye, telif eserler vesilesiyle tiyatro sevgisini ve kültürünü aşılamak, kurulacak olan bir tiyatro binasıyla da kadın ve erkek oyuncuların tiyatro eğitimi ve ekonomik güvencesinin teminat altına alınması gerektiği, bu dönemde bazı yazarlar tarafından sunulan çözüm önerileridir.

Sahne faaliyetleriyle ilgili aynı zamanda, rejisörün, temsil edilecek herhangi bir eserin bütün aşamalarında aktif rol üslendiği, oyun seçiminde, oyuncunun sadece sosyal hayattaki konum ve başarısına değil temsil kabiliyetinin olup olmadığına bakılması, rollerin

³⁵⁹ Hakkı Kadri, "Dârülbedâyi 'de: Avukat Zehra Ferid Hanım", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S:4, 9 Şubat 1928, ss: 9.

³⁶⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, "Deli Dolu Münasebetiyle", *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 3, S: 62, 27 kanunu evvel 1934, ss: 157.

³⁶¹ Hüseyin Cahit Yalçın, "Köksüzler", *Fikir Hareketler Dergisi*, C: 1, S: 25, 12 Nisan 1934, ss: 12.

³⁶² Çakmakçıoğlu, "Bir Film ve Bir Piyas: Kut Taşı", *Çığır* dergisi, C: 1, S: 9, 1934, ss: 170.

dağıtımında tarafsız olması ve son olarak belli aralıklarla provalar düzenleyip oyuncuların rollerini ezberlemelerini sağlaması gerektiği vurgulanmıştır.

Bu dönemde öne çıkan ve gerekliliği tartışma konusu olan bir diğer husus da dekor olmuştur. Öyle ki, sahnede bulunan oyuncuların, hal ve hareketleriyle birlikte sahnede bulunan dekor sayesinde hangi sosyal statüye sahip olduklarını göstermesi açısından dekor, gerekli bir unsur olarak görülmüş; fakat bunun yanında seyircilerin dikkatini çekip temsildeki inceliklerin kaçırılmasına sebep olduğu için de lüzumsuz olarak görülmüştür.

Sahneyle alakalı son olarak suflörün, oyuncularla birlikte provalara katılıp onların eksikliklerini görmesi gerektiği ifade edilmiş; makyajla ilgili yazılarda ise oyuncunun canlandığı kahramanı tam anlamıyla yansıtmayı bakımından oyunculuk sanatı için faydalı olduğu gözlemlenmiştir.

V. BÖLÜM

5.1. PİYESLERLE İLGİLİ TENKİTLER

5.1.1. Hadiselerin Kuruluşu ve Mantık Hataları

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yazılmış ve oynanmış bazı piyeslerde, olayların birbirleriyle olan bağlantısında mantık hatalarına rastlanır. Tiyatro oyunlarına yönelik tenkit yazılarında bu hatalara kısa cümlelerle değinilmiştir.

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin *Yavuz Hırsız* isimli bir perdelik komedisi bunlardan biridir. Şehir tiyatrosunun sahnelediği oyunda, defterdarlık memurlarından Hüsni Bey isminde, veznedar olmak için çabalayan adam; bir akşam, müdürünü yemeğe çağırır. Yemek için hazırlıklara başlayan Hüsni Bey ve karısı, verdikleri emirleri bir türlü anlamayan hizmetçi Hafize'ye kızarlar. Bundan dolayı gururu kırılan Hafize, müdür geldiğinde kapıyı açmaz. Bu esnada Hüsni Bey ve eşi Hafize'nin ayaklarına kapanıp yalvarıyorlar ve maaşına zam yapıyorlar. *Tiyatro ve Musiki* dergisinde yayımlanan yazısında Hakkı Kadri, bu olaya binaen, gerçekte ne bir beyin ne de hanımın bir hizmetçinin ayaklarına kapanabileceğini ifade eder.³⁶³

Mantık hatalarına rastlanan bir diğer eser Vedat Nedim Tör'ün *Kör* isimli piyesidir. Eserin kahramanlarından birisi olan kör, gözlerini kaybetmiştir ve ailesiyle birlikte maddi olarak zor günler geçirmektedirler. Evin dadısı maaşını alamadığı için gitmek istemiş ve bunu köre çocukları haber etmişlerdir. Nahit Sırrı Örik, bunun üzerine, "*Çocuklar böyle boşboğaz olunca, ev eşyasından her gün bir şeyin satılığa çıktığını nasıl olmuş ta babalarına haber vermemişler?*" diyerek olayın kuruluşundaki hataya değinmiştir.

Eserdeki bir başka mantık hatası olarak Nahit Sırrı, körün gözlerini kaybettikten sonra kendisine bağlanan seksen lira maaş ve karısının elli liralık geliriyle ailenin yazlığa gitmesini gösterir. Yazara göre yüz otuz lirayla beş kişilik bir ailenin İstanbul'da yazlığa gitmesi olağan değildir. Piyenin diğer kahramanlarından birisi de körün amcasıdır ki yazar, bu adamın evli mi, bekar mı olduğu, işinin olup olmadığının ve en önemlisi ikamet ettiği yerin belirlenmediğini belirtir. Buna rağmen amcanın, sürekli yazlıktaki evde bulunmasını Nahit Sırrı, "*İstanbul ve sayfiyeleri, her tarafına on dakikada gidilir küçükçük bir yer olmadığı için, amcanın nerede oturduğunu bilmemiz münasipti.*"³⁶⁴ ifadelerini aktarır.

³⁶³ Hakkı Kadri, "Temaşa Aleminde" *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 10, 26 Mart 1928, ss: 7.

³⁶⁴ Nahit Sırrı Örik, "Kör" Piyesi", *Hayat Dergisi*, C: 5, S:107, 13 Kanunuevvel 1928, ss: 57-58.

Cevdet Kudret Solok tarafından yazılan *Kurtlar* isimli piyes üzerine bir değerlendirme yazısı kaleme alan Hüseyin Cahit Yalçın, eserin kurgusuyla ilgili mantık hatalarına değinmiştir. Eserin baş kahramanı, bir şirkette çalışan memurdur; şirketin müdürünün kendisine iftira atması sonucu hayattan küsüp kızıyla birlikte Anadolu'da münzevi bir hayat yaşamaya başlamıştır. Burada münzevinin kızı, komşuları Salih Bey isimindeki adamın kızıyla arkadaş olmuş ve onların düzenleyeceği çağ eğlencesine gitmek için şapka ve esvap siparişinde bulunmuştur. Yalçın bu sahneyi,

*"Anadolu'nun bu köy kulübesine Paris'in Lanvin mağazasından çıkmışa benzer zarif ve küçük bir kız bir şapka getiriyor. Arkasından bir güzel esvap getiren bir kız daha..... Anadolu'da bir köyü düşününüz.... Sonra da Salih Bey'in kızının vereceği çay için ısmarlanan şapka ile esvap kutularının köye gelişini!"*³⁶⁵ ifadeleriyle biraz da alaylı bir dille mantık açısından eleştirmiştir.

Hüseyin Cahit bir başka yazısında, yine Cevdet Kudret Solok'un kaleminden çıkan *Köksüzler* isimli piyesin mantık hatalarını belirlemiştir. *Köksüzler*'de biri zevk düşkünü diğeri de iyi ahlaklı olmak üzere iki kardeş beraber yaşamaktadır. Bu kardeşlerden ikincisi aile hayatında bedbahttır; çünkü karısı gezmek ve eğlenmekten başka bir şey yapmayan, genç erkeklerin dikkatini çekmek için kızı Leyla'yı öne sürmekten çekinmeyen birisidir. Bundan dolayıdır ki kızı da git gide kendisine benzemiş, hatta bir çocuk düşürecek kadar ileri gitmiştir. Bütün bunlara karşı yazar, babanın, kızının düştüğü bu duruma karşı tepkisizliğini,

*"Şaşılacak şeydir ki görmesini bilen bu adam harekete geçmek icap ettiği zaman acizdir; iradeden mahrumdur. Kızı bu hale gelinceye kadar onu anasının tesirinden kurtulması için ne yapmıştır?"*³⁶⁶ diyerek, olaylar arasındaki bağlantıda mantık hatasına işaret eder.

Selami İzzet Kayacan da *Türk Tiyatrosu* dergisindeki yazısında Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum* piyesini ele almıştır. Eserin ilk perdesinde Maraş, düşman işgalindedir. İşgal sırasında ön saflarda yer alan ve herkes tarafından sevilen baş kahraman Ferhad Bey'in kardeşi Osman öldürülüp karısı da komiteciler tarafından kaçırılmıştır. Ferhad Bey, yengesini kurtarmak adına komitecilerin mekanına gidecektir. Kayacan, birinci perdenin ana hatlarını oluşturan bu olayda Ferhad Bey'in tek başına komitecilerin mekanına gitmesini garip bir yiğitlik olarak görür. Bunun dışında yazar, komitecilerin, Ferhad Bey'in geleceğinden haberdar olmalarına rağmen hazırlık yapmamalarını ve onun yolunu beklemelerini, "Pala bıyıklı, kan çanağı gözlü, dişlerine kadar silahlı adamların" en ufak bir gürültüden korkmalarını gülünç karşılar. Kayacan son olarak, Ferhad Bey'in komitecilerin başını dağa

³⁶⁵ Hüseyin Cahit Yalçın, "Kurtlar", *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 1, S: 21, 15 Mart 1934, ss: 13.

³⁶⁶ Hüseyin Cahit Yalçın, "Köksüzler" *Fikir Hareketleri Dergisi*, C: 1, S: 25, 12 Nisan 1934, ss: 11.

kaçırıp karşılığında yengesini istemesini *"Dokuz on haydudun inine sokulup reislerini kaçıran Ferhad Bey, doğrudan doğruya reisin evini basıp yengesini alsaydı, yiğitliğinden ne eksilirdi?"*³⁶⁷ ifadeleriyle eleştirir.

Abdullah Ziya'nın yazdığı üç perdelik halk piyesi *Kozanoğlu*, vakasının kuruluşunda mantık hatası olan bir başka eserdir. Piyesin konusunu, on dokuzuncu asırda dönemin bazı aşiret beylerinin Kozan yaylasına yabancıları yaymak istemeleri ve Kozanoğlu'nun buna direnmesi oluşturur. Kozanoğlu, aşiret beylerinin baskıları sonucu, yanında Atiko isimli bir köylü kızıyla bir mağaraya gizlenmiştir. Bu esnada aşiret beyleri mağarayı bulur ve Kozanoğlu'nu teslim olmaya çağırırlar. İsmail Hilmi Soykut, *"aşiret beyleri Kozanoğluna 'yarım saate kadar esir olmazsan, dışarıdan ateş başlayacak!'"* ihtarında bulunurken Atiko'nun Kozanoğlu'na masal anlatmasını zamanlama açısından hatalı bulmuştur. Yazarın deyimiyle bu sahnenin daha "asude" bir zamanda yaşanması gerekirdi.³⁶⁸

İsmail Hilmi, *Ülkü* dergisindeki bir başka yazısında Behzat Haki Butak'ın 1934 yılında kaleme aldığı *Atilla'nın Düğünü* isimli piyesi değerlendirmiş ve eserin mantık hatalarına değinmiştir. Soykut, eserin baş kahramanlarından İldiko'nun, yazar ve kahramanların ondan bahsettikleri haliyle oldukça zeki bir kız çocuğu profili çizdiğini; fakat buna karşı da bu zeki kızın, Hakanın ona olan aşkı karşısında *"bütün bütün bön bir çocuk dili"* kullandığını metinden örnek vererek göstermiştir:

"Henüz ben çocuktum, pek küçük çocuk

Bir halka verdiler sandım bir boncuk..

Yıllar geçti, bunu anlamadım ben..

Bir gün dediler ki: "Nişanlısın,sen!,

İşte ben böylece nişanlanmışım,

Nişan yüzüğünü boncuk sanmışım.."

Bundan yola çıkarak yazar, *"Bu kızcağız, vaktile kendisine verilen halkayı boncuk zannettiğini kime anlatmış ki? Derdini anlatabildiği çağlarda boncukla halkayı birbirinden ayırd edemeyecek kadar zekâdan mahrum olan bu Prenses sonra birdenbire o keskin zekâ ve hassasiyeti (!) nereden kazanmış?"*³⁶⁹ ifadeleriyle esredeki mantık hatasına göndermede bulunur. Soykut, aynı zamanda eserin birinci perdesindeki and içme merasimine işaret etmiş;

³⁶⁷ Selami İzzet Kayacan, "Tohum" *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinciteşrin 1935, ss: 13-14.

³⁶⁸ İ. Hilmi Soykut, "Kozanoğlu", *Ülkü Dergisi*, C: 6, S: 32, Birinciteşrin 1935, ss: 159-160.

³⁶⁹ İsmail Hilmi Soykut, "Atilla'nın Düğünü", *Ülkü Dergisi*, C: 5, S: 25, Mart 1935, ss: 71.

merasimden sonra, piyeste (Attilâ, selâm verip çıkar) denildiğini, hemen arkasından başbuğların da -kime selam verdikleri bilinmemekle birlikte- birer birer selam verip sahneden ayrıldıklarını aktarmaktadır.³⁷⁰

Son olarak ele alınan eser ise Abdülhak Hâmid Tarhan'ın vakası Hindistan'da geçen *Duhteri Hindu* isimli piyesidir. Eserin şahıs kadrosunu, Tomson isimli genç bir İngiliz zabiti, Hintli kız Surrucuyi, İngilizlerden intikam almak isteyen Torromtor ve Tomson'un amiri vali Sir Bortel ve karısı Elizabet oluşturur. Tomson, Surrucuyi ile kısa süreli bir ilişki yaşadktan sonra amiri Bortel'in karısı Elizabet'e aşık olmuştur. Bunun üzerine Torromtor, himaye maksadıyla Surrucuyi'yi yanına alır. Bu sırada ahali kıtlık ortamındadır ve Bortel tarafından baskı görmektedir. Ahaliden biri Bortel'e, karısının kendisini Tomson'la aldattığını söyler. Bu durumda halk tarafında kocasını zehirlemekle zorlanan Elizabet, isteneni yapar ve Tomson'la evlenir. Bortel'in ölmesi üzerine Tomson, onun yerine valilik makamına geçer. Aynı zamanda Torromtor öldüğünden dolayı oranın adeti gereği Surrucuyi yani karısının da onunla birlikte yakılması gerekmektedir. Fakat ahali buna rıza göstermez ve Tomson'un ikinci bir eş olarak Surrucuyi'yi almasını ister.

Bu nispeten karmaşık vaka üzerine Nahid Sırrı Örik, Hintli kız Surrucuyi'nin ilk önce âşığı şeklinde gösterilen Tomson'un daha sonra hain ve zalim bir şekilde tasvir edilmesine rağmen valiliğe seçilmesini, Sir Bortel öldürüldükten sonra sanki Hindistan'daki İngiliz hakimiyeti son bulmuş ve hiçbir şey olmamış gibi aniden Tomson'un Bortel'in yerine geçmesini ve son olarak İngiltere adına Hindistan'da görev alacak bir görevlinin biri yerli diğeri de yabancı iki karısının olmasını eserin kurgusu açısından hatalı olduğu belirtmektedir.³⁷¹

5.1.2. Dil ve Üslup

Piyeslerle ilgili tenkit yazılarının bir kısmını da, gerek eseri kaleme alan yazarın gerekse de piyesi temsil eden oyuncuların üslupları olmuştur. Üslup konusuna, bazı eserlere yönelik genel değerlendirme yazılarında kısaca değinilmişse de Nihad Pınarlı, "Bu nasıl tiyatro, ne biçim Türkçe" isimli yazısında, bizzat tiyatrodaki üslup konusunu ele almıştır.

³⁷⁰ Agm. s: 72.

³⁷¹ Nahid Sırrı Örik, "Abdülhak Hamid'in Tiyatro Eserleri", *Ülkü Dergisi*, C: 10, S: 55, Eylül 1937, ss: 7-8.

Pınarlı, Beşiktaş'ta izlediği bir temsilden hareketle, aktörlerin rollerini iyi ezberlememekle beraber Türkçeyi doğru telaffuz etmediklerini aktarırken, bu tür eserlerin hükümet kontrolünden nasıl kurtulduklarına da anlam veremez. Bundan dolayı yazar, "*Halka milli duyguyu.... hareket ve sözle gösterecek olan bu türkçeyi iyi konuşamayan böyle bozuk Türkçeli aktörler midir?*"³⁷² diyerek oyuncularını eleştirmiştir.

Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam* isimli oyunu üzerine Necmettin Sadak, *Dârübedâyî* dergisinde yayımlanan yazısında eserin dil ve üslubunu, "*sahnedeki ilk defa işittiğimiz, tertemiz, apaçık bir Türkçe idi..... Yapmacıktan, zorakilikten azade olan bu dil, seyircileri bir an hakikatten ayırmıyan, dikkatini yormıyan en kuvvetli vasıta idi.*"³⁷³ ifadeleriyle değerlendirmiştir.

Güneş dergisinde isimsiz yayımlanan bir yazıda ise, Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller* isimli piyesi incelenmiştir. Eserin dil ve üslubu hakkında da kısa bir değerlendirme yapılan yazıda, Halit Fahri'nin, *Sönen Kandiller*'de anlatımı bozan gereksiz sözcük kullandığı, fakat buna rağmen eserinin "kudretli bir şairin" kaleminden çıktığını ispatlayan ifadelerle doldu olduğu belirtilmektedir.³⁷⁴

5.1.3. Kahramanların Canlandırılması

Göstermeye dayalı bir sanat dalı olması itibarıyla tiyatrodaki, bir oyunun genel anlamda nasıl canlandırıldığı, piyeslere yönelik eleştiri yazılarının büyük bir bölümünü oluşturmuştur. Bununla birlikte daha dar ve özel çerçevede, oyuncunun kendisine verilen rolde piyesin bir kahramanını ne derecede başarılı canlandığı da bu dönemdeki tenkit ve değerlendirme yazılarında, üzerinde durulan hususlardan birisi olmuştur.

İlk olarak İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Bir Nokta* isimli vodvili üzerine, *Tiyatro ve Musiki* dergisindeki yazıda, *Dârübedâyî* oyuncularının, eserdeki kahramanları canlandırmalarıyla ilgili kullanılan ifadeler örnek verilebilir. İsim yer almayan yazıda, eserin kahramanlarından Cabir Bahri'yi Celal Bey'in canlandığı ve başarılı olduğu fakat biraz daha gayret göstermesi gerektiği belirtilmiştir. Sözü edilen yazıda aynı zamanda Zabıt katibi

³⁷² Nihad Pınarlı, (1938) "Bu nasıl tiyatro, ne biçim Türkçe", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 84/20, S: 2194/509, 8 Eylül 1938, ss: 248-249

³⁷³ Necmettin Sadak, "Nazım Hikmet'in "Unutulan Adam"ı Münasebetiyle" *Dârübedâyî Dergisi*, C: 4, S: 57, 15 Şubat 1935, ss: 7.

³⁷⁴ İsimsiz, "Sönen Kandiller", *Güneş Dergisi*, S:3, Şubat 1927, ss:16.

rolünde Muammer Bey'in "fena" olmadığı, Şadiye rolünde Zehra Hanım'ın ise doğal konuşmamakla beraber başarılı olduğu aktarılmıştır.³⁷⁵

Aynı derginin bir sonraki sayısında yer alan yazıda ise, Şehir tiyatrosu tarafından sahnelenen *Kayın Ana* piyesinde, kaynana rolünde Hülya Hanım'ın, kayınpeder ve damat rolünde Yaşar Neziye ve Adil Beylerin, temsilde başarılı oldukları ifade edilmektedir.³⁷⁶

Yine *Tiyatro ve Musiki* dergisinde yayımlanan bir yazıda *Leblebici Horhor Ağa* isimli operetin oynanmasıyla ilgili, Hurşit rolünde oynayan Necdet Kemal için, "teyp volümlü sesiyle iyi bit "tenor" olacağı ümidini bize verdi." ifadeleri aktarılırken, "Kamer Kalfa" rolünde Leman Hanım için ise "Vücut, ses ve hareketiyle mevkiini muhafaza etti." denmiştir.³⁷⁷

Konuyla ilgili bir diğer yazının sahibi Hakkı Kadri, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Yavuz Hırsız* isimli piyesinde oyuncuların, kahramanları canlandırmalarıyla alakalı, Hüsni rolünde Şeref Bey'in sesine ton veremediğini, Hülya Hanım'ın karakter itibarıyla Kıymet Hanım rolü için uygun olmamasına karşı onun kocakarı tiplerini başarılı bir şekilde canlandırıldığını belirtmiştir. Kadri son olarak, Hafize rolünü canlandıran Muammer Bey'le ilgili, çalışırsa iyi bir komedyen olacağını aktarmıştır.³⁷⁸

Dârübedâyî heyetinin temsil ettiği, Musahipzade Celal'in *Fermanlı Deli Hazretleri* adlı piyesi üzerine yazılan bir yazıda ise, eserin kalabalık oyuncu kadrosu hakkında ayrı ayrı değerlendirmelerde bulunulmuştur. Buna göre Fermanlı Deli Hazretleri rolünü canlandıran Hazım Bey'in başarılı olduğu, Rakım Ağa rolünde Kemal Küçük'ün, beklenenin aksine yetersiz kaldığı, Sümbül Ağa rolünde Behzat Bey'in ve Behram rolünde Vasfî Rıza'nın ise kuvvetli bir temsile imza attıkları ifadelerine yer verilmiştir. Halide Hanım ve Neyyire Neyir'in rollerine ayrıca değinilen yazıda, Şehime Molla rolündeki Halide Hanım için "*bilhassa ihtiyar tiplerini büyük bir kabiliyetle temsil ediyor, Şehime Molla'yı da pürüzsüz, fevkalade oynadı*"³⁷⁹ denirken, Nigar rolünü canlandıran Neyyire Neyir hakkında ise, "*herhalde tiyatro hayatında geçirdiği fasıla devresinin tesiriyle olacak eski fevkaladeliliği gösteremiyor.*"³⁸⁰ ifadeleri aktarılmıştır.

³⁷⁵ Mehmed Gayyur, "Şehir Tiyatrosunda: Bir Nokta", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S:3, 2 Şubat 1928, ss: 10.

³⁷⁶ Hakkı Kadri, "Cumhuriyet Opereti Başladı", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S:4, 9 Şubat 1928, ss: 9.

³⁷⁷ Hakkı Kadri, "Cumhuriyet Opereti", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 5, 16 Şubat 1928, ss: 10.

³⁷⁸ Hakkı Kadri, "Temaşa Aleminde" *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 10, 26 Mart 1928, ss: 7.

³⁷⁹ Kondüvit, "Fermanlı Deli Hazretleri", *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, S: 10, 29 Mart 1928, ss: 5.

³⁸⁰ Agm. s: 6.

Vedat Nedim Tör'ün *Kör* piyesi, kahramanların canlandırılması itibariyle oyuncuların temsil başarısı tetkik edilen bir başka eserdir. Nahit Sırrı Örik, *Hayat* dergisindeki yazısında temsil değerlendirmesi kısmında büyük bölümü Ertuğrul Muhsin'e ayırmıştır. Nahit Sırrı, "*Ertuğrul Muhsin'in herhangi bir Garp tiyatrosunda ağır ve mühim bir rol oynayacak kabiliyette bulunduğu tereddüt edenler, onu bu oyunda görmelidirler. Harikulade bir dikkat ve itina ile bir körün her halini yaşattıyordu.*"³⁸¹ şeklindeki anlatımıyla Ertuğrul Muhsin'in temsildeki rolünün önemine değinir. Devam eden satırlarda yazar, körün karısı rolünde Neyyire Neyir'in rolünü başarıyla yerine getirdiğini, amca rolünde Galip Arcan'ın ise gerçekçi ve hakiki bir insan yarattığını dile getirmiş; son olarak da Salih Bey rolündeki Emin Belig Bey hakkında "alelade" yorumunda bulunmuştur.

Vedat Nedim'in bir başka tiyatro oyunu olan *Hayvan Fikri Yedi* eseri ise, Halit Fahri Ozansoy'un *Resimli Uyanış* dergisindeki yazısına konu olmuştur. Oyunun temsiliyle ilgili oldukça kısa olan değerlendirmesinde Halit Fahri,

"*Alim rolünde Emin Belig, âlimin karısı rolünde Bedia Hm. sanatlarının adeta şahikasına yükselmiştiler. Aile dostu rolünde Behzat Hâki, kibar bir zendost rolünde Galip Beyler de çok muvaffak oldular.*"³⁸² görüşlerini aktarmıştır.

Halit Fahri, aynı dergideki bir diğer yazısında, bu defa İsmail Galip Arcan tarafından adapte edilen *Yalova Türküsü* piyesini tetkik etmiştir. İlk öncelikle *Yalova Türküsü*'nün temsilinin Türk sanatkarları açısından iftihar edilecek bir başarı olduğu kaydeden yazar, eser kahramanlarından Coşkun Daver rolünde Muammer Bey'in iyi bir izlenim bıraktığını, Hazım Bey'in de Cebir Han rolünü başarıyla canlandırıldığını belirtmektedir. Fahri aynı zamanda, Hüseyin Kemal Beyin, zevk düşkününü adam rolünü layıkıyla yerine getirdiğini aktarırken Behzat Haki'nin Otelci Aslan, Halide Hanım'ın da Şerife rolünde benzersiz olduklarını ifade eder.³⁸³

Bu dönemde sahneye konulan eserlerden birisi de İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin *Himmet'in Oğlu* adlı üç perdelik piyesidir. Eserin temsili üzerine yazılan, *Çığır* dergisindeki tenkit yazısında, oyuncuların bireysel performansları hakkında görüşler yer almaktadır. İlk öncelikle, eser sahibi Ahmet Nuri'nin, Himmet Ağa rolünde oldukça başarılı bir karakter canlandırmasında bulunduğu belirtilirken, onun bazen rolün gerektirdikleri bir tarafa, gerçekten ağladığı gözlemlenmiştir. Bunun dışında, genel olarak sesinin güzelliği ve

³⁸¹ Nahit Sırrı Örik, "Kör Piyesi", *Hayat Dergisi*, C: 5, S: 107, 13 Kanunuevvel 1928, ss: 58.

³⁸² Halit Fahri, "Dârübedâyî'de Hayvan Fikri Yedi piyesi", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 67/3, S: 1741/56, 26 Kanunuevvel 1929, ss: 54.

³⁸³ Halit Fahri Ozansoy, "Musikili Bir Komedi Yalova Türküsü", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 71/7, S: 1851/166, 4 Şubat 1932, ss: 151.

doğallığıyla Zerrin Hanım'ın Ziba rolünde, Kadriye Hanım'ın Gülsüm rolünde, Muammer Bey'in ise Köy imamı rolünde başarılı bir temsil ortaya koydukları ifade edilmekle birlikte başarısız bulunan tek oyuncu olarak Veli rolünde Süleyman Bey olarak görülmüştür.³⁸⁴

Görüldüğü üzere, bir eserin temsili hakkındaki değerlendirmeler hemen bütün oyuncularını kapsayacak şekilde yapılmıştır. Buna karşı temsilin başarısının, Necmettin Sadak'ın yazısında görüleceği gibi, sadece bir aktöre mal edildiği örnekler de mevcuttur. Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam* isimli piyesinin temsili hakkında Necmettin Sadak, eserin sadece Ertuğrul Muhsin'in sayesinde tutunduğu ve "Komedi Fransez"in herhangi bir oyuncusunun *Unutulan Adam* rolünü Muhsin kadar iyi canlandıramayacağını iddia etmiştir.³⁸⁵

Nejat Eşref de Necmettin Sadak gibi, *Unutulan Adam*'ın temsilindeki başarının mimarı olarak Ertuğrul Muhsin'i görür. Yazar, Muhsin'in Doktor rolünü, "*büyük bir soğukkanlılık, sükunet ve sanatkarlıkla*" canlandığını ve bunu yaparken de her hal ve hareketinin ve yüz ifadesinin rolüne uygun olduğunu belirtmektedir.³⁸⁶

Selami İzzet Kayacan da *Unutulan Adam*'ın temsiliyle ilgili Muhsin Ertuğrul'a ayrı bir önem atfedip onu piyesin duygu ve düşüncesi olarak görmekle beraber, Neyyire Neyir'in de, bu duyguyu harekete geçirmesi bakımından temsilde önemli bir role sahip olduğunu vurgulamıştır. Öyle ki yazar, Neyir'in,

"İlk perdede ihanet eden kadını, ikinci perde seven kadını, üçüncü perdede korkan, şaşırان, vicdan azabı, pişmanlık duyan kadını, aynı kudretle, aynı samimiyetle, aynı tabii hareketlerle" oynadığını ve gerçek sahne sanatkarının da bu şekilde olması gerektiğini dile getirmiştir.³⁸⁷

Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam* piyesiyle birlikte, 1935 yılında Necip Fazıl Kısakürek tarafından yazılan *Tohum* isimli piyes, bu dönemde, en çok üzerinde durulan eserlerden birisi olmuştur. İlk olarak Peyami Safa, Ertuğrul Muhsin'in, eserin baş kahramanı Ferhad rolünü temsil etmedeki başarısıyla, dünya çapında sayılı sanatkarların arasında yer aldığını, Galip Arcan'ın ise Hancı rolünde "kemale ermiş adam" olarak oynadığını belirtmiştir. Safa aynı zamanda, Neyyire Neyir'in kısa olan rolüne sahici bir hayat verdiğini ifade etmektedir.³⁸⁸

³⁸⁴ Çakmakçioğlu, "Himmet'in Oğlu", *Çığır Dergisi*, C: 2-3, S: 15-16, Temmuz-Ağustos, 1934, ss: 17.

³⁸⁵ Necmettin Sadak, "Nazım Hikmet'in "Unutulan Adam"ı Münasebetile", *Dârülbendâyî Dergisi*, C: 4, S: 57, 15 Şubat 1935, ss: 7.

³⁸⁶ Nejat Eşref, "Unutulan Adam", *Yücel Dergisi*, C: 1, S: 2, Mart 1935, ss: 35.

³⁸⁷ Selami İzzet Kayacan, "Unutulan Adam", *Dârülbendâyî Dergisi*, C: 4, S: 57, 15 Şubat 1935, ss: 6.

³⁸⁸ Peyami Safa, "Necip Fazıl'ın "Tohum"u", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinci Teşrin 1935, ss: 2.

Osman Celal Kaygısız ise, *Tohum* piyesinin temsilinde öncelikle Ertuğrul Muhsin'in, eser kahramanlarından Ferhad Bey'in sır dolu ruhunu kendi zihniyle birleştirdiğine, bu yüzden de diğer rollerinde olduğu gibi bu rolde de başarılı olduğuna değinirken, Semiha'nın sahiden Osman'ın karısıymış gibi oynadığını dile getirmektedir. Yazar, ihtiyat zabiti rolünde Talat'ın ise, onu ilk defa seyrettiği *Bebeğin Evi* piyesindeki doktor rolünden sonra kendisinden çok şey beklemesine rağmen, *Tohum* piyesinin temsilinde bu beklentilere karşılık veremediğini düşünmektedir.³⁸⁹

Refik Ahmet Sevengil de *Tohum* piyesinin temsilinde Ertuğrul Muhsin'i öne çıkaran yazarlardan birisidir. Yazar, Muhsin'in temsiliyle ilgili, "*Ferhad Bey rolünde Ertuğrul Muhsin'i, eseri tutan, yaşatan, mazbut bir heyecan içinde yükselten bir sanatkar olarak hayranlıkla seyrettik.*"³⁹⁰ görüşünü aktarmıştır.

Selami İzzet Kayacan ise, ifadelerine yer verilen yazarların aksine, Ertuğrul Muhsin'in Ferhad rolüne ısınamadığını düşünmektedir. Muhsin'i ilk defa seyredenlerin eserin temsilini başarılı sayacaklarını kaydeden yazar, buna karşı onun daha önceki temsillerini de izleyenlerin, aktörün rolünde gösterdiği tereddüdü görebileceklerini ifade eder. Bununla birlikte Kayacan, Hancı rolünü canlandıran Galip Arcan'ın, yirmi beş senelik oyunculuk hayatının özetini bu role aksettirdiğini belirtirken, Osman'ın karısı rolündeki Semiha'nın ise rolüne his katamadığını dile getirir.³⁹¹

Necip Fazıl'ın

"Öyle bir eser yazıyorum ki, dünya ölçüsünde olmak iddiasındadır. Muvaffak olabilirim veya olamam. Mesele orada değil; eserim kötüyse dünya mikyasında kötü, iyiye yine dünya ölçüsünde iyi olmalı."³⁹²

diyerek bahsettiği eseri *Bir Adam Yaratmak*, bu iddiasından dolayı dikkatleri üzerine çekmiştir. Eserin temsilinde ise Muhsin Ertuğrul'un yine ön planda olduğu görülür. Selami Sedes, *Bir Adam Yaratmak* piyesinin sahne başarısını, Muhsin'e borçlu olduğunu ifade ederken, onun bu başarıyla "fena eser yoktur, fena aktör vardır" önermesinin doğruluğunu ispat ettiğini belirtir.³⁹³

İsmet Hulusi de benzer şekilde, eserin temsilinde başarıdan söz edilecekse bunda en büyük faktörün Ertuğrul Muhsin olduğunun altını çizer. Bununla birlikte yazar, Muhsin'in

³⁸⁹ Osman Cemal Kaygısı, "Necip Fazıl'ın Tohumu Başka Tohumdur", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinci Teşrin 1935, ss: 12.

³⁹⁰ Refik Ahmet Sevengil, "Tohum", *Türk Tiyatrosu dergisi*, S: 62, 15 İkinci Teşrin 1935, ss: 6.

³⁹¹ Selami İzzet Kayacan, "Tohum", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S: 62, 15 İkinci Teşrin 1935, ss: 14.

³⁹² Selçuk Milar, "Necip Fazıl'ın İkinci Eseri", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 85, 1 İkincikanun 1938, ss: 4.

³⁹³ Selami Sedes, "Bir Adam Yaratmak", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 89, Mart 198, ss: 6.

dışındaki oyuncular için, "*hemen hemen sahnede oturmak yahud da ayakta durup Muhsin'i dinlemekten ibaretti.*"³⁹⁴ görüşlerini ileri sürmüştür.

Resimli Uyanış dergisindeki yazısında Bürhan Arpad da, eserin temsilinde Muhsin Ertuğrul'un önemine değinir. Arpad, tiyatronun on beş gün boyunca dolu olmasında Muhsin'in Hüsrev rolünü temsil etmedeki başarısının en büyük etken olduğunu savunurken, geri kalan oyuncularından Galip Arcan'ın da ruh hastalıkları uzmanı rolünü başarıyla canlandırıldığını ifade eder.³⁹⁵

Saffet Tunay, Giresun Halkevi'nde temsil edilen Vedat Nedim Tör'ün *Kör* piyesi üzerine kaleme aldığı yazısında ise eserin temsiliyle ilgili, Kör rolünde Ömer Oktay'ın jestleriyle rolünde başarılı olduğunu, Melahat Yaşın'ın mizacına uymayan eş kadın rolünde zorlandığını, ifade etmektedir. Buna ek olarak Tunay, Cevdet Kımız'ın amca bey rolünde makyaj ve serbest hareketleri itibariyle rolünü iyi canlandırıldığını belirtir.³⁹⁶

³⁹⁴ İsmet Hulusi, "Bir Adam Yaratmak", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, C: 7, S: 89, Mart 1938, ss: 14.

³⁹⁵ Bürhan Arpad, "Şehir Tiyatrosunda: Bir Adam Yaratmak", *Resimli Uyanış Dergisi*, C: 83/19, S: 2169/484, 17 Mart 1938, ss: 261.

³⁹⁶ Saffet Tunay, "Halkevinde (KÖR) Piyesi", *Aksu Dergisi*, C: 2, S: 22-6, Temmuz 1940, ss: 7-8.

SONUÇ

Cumhuriyet'in kuruluş yılından 1940 yılına kadarki süreçte yayımlanan edebiyat ve sanat dergilerinde, çeşitli yazarlar tarafından kaleme alınan tiyatroyla ilgili eleştirel yazılardan hareketle Türk tiyatrosu ve eleştiri türü hakkında incelemede bulunan bu çalışmanın amacının, tiyatro, tiyatro edebiyatı ve eleştiri arasındaki ilişkiyi kavramak üzerine kurulu olduğu çalışmanın başında belirtilmişti. Dolayısıyla her üç sanat dalının, gelişim süreçlerinde birbirleriyle olan etkileşimi, tiyatronun eleştiri türüne sunduğu malzeme ve eleştirinin yapıcısı olan eleştirmenin de bu malzemeyi kullanmaktaki yetkinliği dikkate alınan noktalardan bazıları oldu.

Bu açıdan bakıldığında, tiyatro ve eleştirinin aynı seyirde yol aldığı söylenebilir. On yedi yıllık süre zarfındaki kopuşlar, süreklilikler ve dönüm noktaları göz önünde bulundurulduğunda mesele açıklık kazanmış olur. Zira 1923'ten Harf inkılabının gerçekleştirildiği 1928 yılına kadar olan sürece bakıldığında tiyatro faaliyetlerinin durgunluğu dikkat çeker. Bundan önceki sürecin savaşlar içinde geçtiği ve yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin içtimai meseleler arasında ancak 1926'lı yıllar itibariyle tiyatroyla alakadar olduğu düşünülürse bu durgunluğun sebebi açıklığa kavuşmuş olur. 1914 yılında kurulan Dârülbîdâyi'nin bir türlü yerleşik bir düzene geçememesi ve içinde bulunduğu maddi sıkıntılar da tiyatro faaliyetlerinin aksamasına neden olan etkenlerden birisidir. Buna karşı aynı süre zarfındaki eleştiri yazılarına bakıldığında durumun tiyatrodan farklı olmadığı görülür. Sayı olarak az olan bu yazılar eleştiri özelliği taşımazken daha çok okuyucunun bilgi edinmesine yönelik kaleme alınmış tanıtım yazılarına benzerler. Piyeslere dair yazılmış yazılarda da aynı durum geçerlidir. Zira eleştiri adı altında yazılmış yazıların belirgin özelliği eserin özetini vermeleridir. Üstelik tiyatro başlı başına bir sanat olmaktan çok edebiyatın bir parçası olarak görülmüştür. Bu durum ayrı bir tartışma konusu olmakla beraber eleştiri yazıları özelinde bakıldığında oldukça belirgindir. Çünkü, 1928'e kadarki eleştiri yazıları henüz sahneye adım atmamıştır. Eserin değerlendirmesinde söz konusu edilen unsurlar daha çok dil, üslup ve tez olurken piyesin temsili bunlardan sonra gelir. *Sönen Kandiller, Bir Nokta, Besleme ve Yalancının Mumu* piyeslerinin değerlendirildiği yazılar bu duruma örnektir.

1928'den sonraki süreç tiyatro için, önceki döneme nazaran çeşitli dinamiklerin de etkisiyle daha hareketli geçmiştir. İlk olarak birtakım düzenlemelerden sonra Dârülbîdâyi'nin İstanbul Belediyesi'nin ödenekli bir tiyatrosu haline gelmesi ve aynı yıl müessesenin bünyesinde kurulan Tiyatro Meslek Mektebi, tiyatrodaki hareketliliğin kaynağını oluşturmuştur. 1932 yılında Halkevleri'nin sanat değeri ve niteliği eleştirmenler tarafından

tartışılrsa da yurdun dört bir tarafında piyesler temsil etmesi, benzer şekilde, birçok mektepte talebeler tarafından sahnelenen mektep temsilleri ve en önemlisi Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarına özel yazılmış olan tarihi piyesler dönemin tiyatrosunda çeşitlilik arz etmiştir. 1937'de temeli atılan Devlet Tiyatrosu ise oyuncuların maddi kaygılarına teminat sağlaması ve onların tiyatro eğitimlerini görmelerini sağlaması bakımından bu dönemde en önemli atılımlardan birisi olarak görülmüştür.

Tiyatrodaki bu gelişmelere koşut olarak eleştiri yazılarında da artış görülmektedir. Artık ulus devletin inşası yolunda ulusal piyeslerin yazılması gerektiği eleştirmenler tarafından dile getirilmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet devrinde gerçekleştirilen inkılapların tiyatro eserlerine yüklü miktarda konu sağladığı, yazarların bu duruma kayıtsız kalmamaları gerektiği anlayışı yaygınlaşır. Baki Süha, Kazım Nami Duru ve Münir Hayri Egeli bu anlayışın temsilcilerindendir. Halkevlerinde bu anlayışa uygun piyesler sahnelenmekle beraber Halkevleri dergilerinde bu piyeslere yönelik eleştiri ve değerlendirme yazıları neşredilmiştir. İzmir'de *Fikirler*, Giresun'da *Aksu* Ankara'da ise *Ülkü* dergisi buna örnek verilebilir. Bununla birlikte, mesleğinde yetkin eleştirmen yokluğu, yerli oyun ve yazarların azlığı ve Türk tiyatrosunda kadın oyuncu sorunu, eleştiri yazılarında sıklıkla kendine yer bulmuştur. Bina ve seyirci sorunu da edebiyat ve sanat dergilerini meşgul etmiştir. Tiyatro artık bir bütün halinde ele alınmaya başlamıştır. Ayrıca, Türk tiyatrosunun, mazisinin erken döneme dayanması nedeniyle bir temelden yoksun olduğu, ona mensup olan sanatkarların ve seyircilerin de tiyatro kültüründen mahrum oldukları yaygın olarak ileri sürülen fikirlerdendir. Reşat Oğuz, Muhsin Ertuğrul, Bedrettin Tuncel ve İsmail Galip Arcan bu fikrin destekleyicileridirler. Bu dönemde aynı zamanda, Dârübedâyî estetik kaygıları bir tarafa bırakıp maddi olarak kazanç getirecek eserler oynamakla eleştirilmiştir. Genel olarak bakıldığında tiyatro, değişkenlik göstermekle birlikte artık faydalı bir eğlence olmaktan ziyade bir kültür, eğitim ve medeniyet ihtiyacı olarak kabul görmeye başlamıştır.

Piyeslere yönelik eleştiri yazıları incelendiğindeyse bir önceki döneme benzer şekilde uzun eser özetlerine rastlansa da, tiyatroya dair teknik bilgiler ve temsille ilgili detaylı ifadeler eleştiri ve değerlendirme yazılarında görülmeye başlanmıştır. Bunda, iyi bir dekorla bezenmiş sahnede, Unutulan Adam, Bir Ölü Evi, Tohum ve Bir Adam Yaratmak gibi nitelikli piyeslerin temsil edilmesi etkili olmuştur denilebilir. Bu da iyi eserlerle birlikte eleştirinin ilerleme kat edeceği görüşünü ortaya çıkarır ki eleştirinin gelişmemesiyle alakalı olarak gösterilen nedenlerden birisi de nitelikli eserlerin olmayışıdır. Hüseyin Cahit Yalçın, Muhsin Ertuğrul, Bedrettin Tuncel, Sadri Ertem, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Nurullah Ataç, Selami

İzzet Kayacan ve İsmet Hulusi bu dönemin tenkit yazarlarından bazılarıdır. Muhsin Ertuğrul dışındaki isimlerin ya edebiyatçı ya da tiyatro dışında bir mesleğe ait olması dikkat çeken noktalardandır.

Bütün bunlarla birlikte bahsi geçen yazarların özellikle Bedrettin Tuncel'in ifade ettiği görüşlere göre o dönem için tiyatro eleştirisinden bahsetmek oldukça güçtür. Bunun yanında, eleştirinin ne anlama geldiğinin yazarlarca bilinip bilinmediğine dahi şüpheyile bakılmıştır. Eleştiri nedir, eserle ilgili olumlu ve olumsuz değer yargılarından hangilerini ihtiva eder? Bu sorulara verilen cevapların çeşitliliğinden meselenin de ne kadar farklı anlaşıldığı görülmektedir. Hakiki anlamda eleştirinin henüz var olmadığı yargısı genel olarak edebi eleştiri için geçerli olmakla beraber tiyatro özelinde daha çok taraftar kazanır. Eleştiri türünün olması gerektiği haliyle Türk edebiyatındaki yerini alamamasına neden olarak çoğu yazar, eleştirmenin bilgi, birikim ve kültür eksikliğini gösterirken, kimi yazarlar da fikir özgürlüğünün idrak edilmemesini sebep olarak görür. Alaattin Gövsa bunların başında gelen yazarlardandır. Eleştirmenin birtakım kişisel duyguların tesirinde kalarak eser karşısında nesnel bir tavır takınmaması da diğer bir neden olarak gösterilmiştir. Eleştirmenin hedef kitlesi, yani eleştirilen taraf da meselenin bir diğer ayağını oluşturur. Genel anlamda yazarların, gerek eserlerine gerekse kendilerine yönelik eleştirilerde gereken olgunluk ve müsamahaya sahip olmadıkları gerekçesiyle eleştiri türünün, lazım olan merhaleleri aşamadığı görüşü yaygındır. Munis Faik Ozansoy ve Zahir Sıdkı Güvenli'nin yazılarında bu fikirlerin izleri görülür.

1923-1940 yılları arasındaki tiyatro eleştiri yazılarında görülmüştür ki Tiyatro tek başına iyi değilken, eleştiri de tek başına kötü değildir. Aynı sürece ve olaylar silsilesine entegre olmaları itibarıyla, tiyatro ve eleştiri birbirleriyle koşut halde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Eleştiri, edebi türlerin bir aynası konumundadır. Bu bakımdan eleştiri ile farklı edebi türler arasındaki benzerlik ve farklılıklar üzerine yapılacak çalışmalar içerik yönünden zengin bir malzeme sunabilir.

KAYNAKLAR

- Ahmet Midhat Efendi. (2002), *Menfa/ Sürgün Hatıraları*. İstanbul: Arma Yayınları. Yayına Haz: Handan İnci.
- And, M. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- _____ (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- _____ (2019). *Başlangıcından 1983' Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. Taner, H. Nutku, Ö. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. (1996). Ankara: TDK Yayınları.
- Ata, İ. (2012). *Tiyatroda Üçüncü Göz Eleştiri*. İstanbul: Literatürk Yayınları.
- Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Başbuğ, E. D. (2013). *Resmi İdeoloji Sahnede Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayrak. M. O. (1994). *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993)*. İstanbul: Küll Yayınları.
- Buttanrı, M. (2002). "Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansıması". *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, ss. 26-62.
- Çapan, C. (1984). "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Dergileri", *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*. İstanbul: Gelişim Yayınları, ss. 123-134.
- Çıkla, S. (2006). "Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebi Yayınlar", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 1, ss. 45.-67.
- Duman, H. *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri I-II-III (1828-1928)* (2000). Ankara Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı.
- Enginün İ. (1998-2000). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 1-7*, İstanbul Dergâh yayınları.
- Ercilasun, B. (1995) *II. Meşrutiyet Devrinde Tenkid: Türkçü Tenkit*, Ankara TKAE yayınları.

Günyol, V. (1984). "Cumhuriyet Sonrası Sanat ve Edebiyat Dergileri", *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*. İstanbul: Gelişim Yayınları, ss. 85-122.

Gürün, D. (2006). "Tiyatro Çok Doğru Yapılıyor da Eleştiri mi Yanlış?". *Milliyet Sanat Dergisi*. 562, ss. 8-9.

Karaburgu, O. (2010). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi.

Karsavuran, B. P. (2019). *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Halkevlerinde Yürütülen Tiyatro Faaliyetleri (1932-1950)*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Namık Kemal. (1975). *Celaleddin Harzemşah*. İstanbul: Dergah Yayınları. Yayına: Haz. Hüseyin Ayan.

Nutku, Ö. (1999). *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*. İstanbul: Özgür Yayınları.

_____ (1970). " Dârülbédâyi'in Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1, ss. 100-136.

Özçelebi, B. (1998), *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Recaizade Mahmut Ekrem. (2019). *Çok Bilen Çok Yanılır*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları. Yayına: Haz. Osman Sevim.

Sevinçli, E. Nutku, Ö. Çamurdan, E. İpşiroğlu, Z. Ergand, Ç. T. Arslan, S. (1994). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-190 I*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2017). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tekin, Ü. (1996). *1914-1918 Yılları Arasında Sanat Dergilerinde Yayımlanan Tiyatro ile ilgili Tenkit Yazıları*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1996.

"Tiyatromuz Yetmiş Yaşında" (1985). *Şehir Tiyatroları 70. Yıl Özel Sayısı*. 440, İstanbul.

Töre, E. (1986). *1908-1914 Arası Türk Edebiyatı'nda Tiyatro Tenkidi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

_____ (1999). "Osmanlı'da Tiyatro". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 1, ss. 204-213.

_____ (2002). "Atatürk ve Sonrası Dönemi Tiyatro Faaliyetleri". *Türkler*. (Ed: Güzel, H. C. Çiçek, K. Koca, S.). 18, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, ss: 305-312.

_____ (2008). *Şemseddin Sami'nin Tiyatroları (Besa Yahut Ahde Vefa, Seydi Yahya, Gave)*, İstanbul: Assos Yayınevi. Yayına Haz: Enver Töre.

Yurt, G. (2014). "Faruk Nafiz'in Akın ve Özyurt Oyunlarının Türk Tarih Tezine Katkısı Açısından İncelenmesi". *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 3, ss. 43-462.

Zobu, V. R. *O Günden, Bu Güne*, (1977) İstanbul Milliyet yayınları.



EK 1: İNCELENEN MAKALELER

- Aksakoğlu, A. (1938). “Necip Fazıl ve Eseri”. *Gündüz Dergisi*, 4, ss. 105, 106.
- Arpad, B. (1938). “Şehir Tiyatrosunda: Bir Adam Yaratmak”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 83/19, ss. 260, 261.
- Ata, N. (1927). “Tiyatro Hakkında”. *Hayat Dergisi*, ss.17, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1936). "Hayalet" *Aydabir Dergisi*, 2, ss: 67-68.
- Bedrettin. (1929). “Mektepte Sahne”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 65, ss. 408.
- Behzat, E. (1935). “Muharrir”. *Varlık Dergisi*, 3, ss. 42, 43.
- Bilga, N. (1940). “Makyaj Sanatı”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 87/23, ss. 270, 271.
- Bozok, H. (1939). “Cumhuriyet Devrinde Tiyatro”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 86/22, ss. 336, 337.
- Çakmakçioğlu. (1934). “Himmet’in Oğlu”. *Çığır Dergisi*, 2-3, ss. 17.
- _____ (1934). “Bir Film ve Bir Piyas: Kut Taşı”. *Çığır Dergisi*, 1, ss. 170.
- Ertem, S. (1937). “Devlet Artisti”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 5.
- _____ (1937). “Sahnedeki Türk Kadını”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 6, ss. 11.
- Ertuğrul, M. (1940). “Sezar”ın Hakkını “Sezar”a Verin”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 13-15.
- Esat, C. (1927). “Bizde Temaşa Sanatı”. *Hayat Dergisi*, 1, ss.15, 16, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Eşref, N. (1935). “Unutulan Adam”. *Yücel Dergisi*, 1, ss. 34, 35.
- Faik, M. (1936). "Tenkid ve Münakkid", *Marmara Dergisi*, 3, ss: 66.
- Fevzi, A. (1931). “Galatasaray Sahnesinde”. *Akademi Dergisi*, no: 8, ss. 8-9.
- Feyzi, R. (1933). “Tiyatro ve Kitap”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 74/10, ss. 146.
- _____ (1932). “Kalemin ucundan: Piyas”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 72/8, ss. 99.
- Gayyur, M. (1928). “Tiyatro ve Musiki Haberleri”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 3, ss. 10.
- Galip, İ. (1933). “Bir Konferans”. *Dârülbîdâyi Dergisi*, 3, ss. 20-23.

- Gövsâ, İ. A. (1935). “Edebiyatta Tenkid”. *Perşembe Dergisi*, 14, ss. 2.
- _____ (1935). “Tenkid Ne Demektir?”. *Perşembe Dergisi*, 13, ss. 2.
- _____ (1935). “Tenkid Yokluğu”. *Perşembe Dergisi*, 12, ss. 3.
- Güntekin, R. N. (1935). “Hülleci”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 5, ss. 1-3.
- _____ (1927). “Tiyatromuzun Bugünkü Hali I”. *Hayat Dergisi*, 1, ss.16, 17, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1927). “Tiyatromuzun Bugünkü Hali II”. *Hayat Dergisi*, 1, ss.16, 17, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1927). “Tiyatromuzun Bugünkü Hali III”. *Hayat Dergisi*, 1, ss. 14, 15, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1934). “Temsiller”. *Fikirler Dergisi*, 5, ss. 11.
- _____ (1940). “Tiyatromuza Haksızlık Ediyoruz”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 2-4.
- _____ (1932). “Milli Tiyatro ve Eserleri”. *Dârülbîdâyi Dergisi*, 1, ss. 3.
- Güvenli, Z. S. (1938). “Bir Adam Yaratmak ve İncir Ağacı”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 3, 4.
- _____ (1938). “Bir Adam Yaratmak”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, no: 87, ss. 1-7, 10-15)
- _____ (1936). “Tenkit Edilen Taraf”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 86/16, sayfa: 115.
- _____ (1938). “Bir Adam Yaratmak Piyesine Dair..”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 12-14.
- Kadri, H. (1928). “Ramazanda”. *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, 7, ss. 7-8.
- _____ (1928). “Temaşa Aleminde”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 10, ss. 7, 19.
- _____ (1928). “Tiyatro, Musiki ve Sinema Haberleri”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 9, ss. 13.
- _____ (1928). “Tiyatro ve Musiki Haberleri”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 8, ss. 12.

- _____ (1928). “Şehir Tiyatrosunda”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 9, ss. 6-7.
- _____ (1928). “Tiyatro ve Musiki Haberleri”. *Tiyatro ve Musiki Dergisi*, 4, ss. 9.
- _____ (1928). “Cumhuriyet Opereti”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 5, ss. 10.
- Hâzım. (1932). “Tenkit ve Taktir etmek”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 2, ss. 13.
- Hikmet. (1932). “Bir Ölü Evi”. *Dârülbedâyi Dergisi*, ss. 4.
- Hulusi, İ. (1935). “Şehir Tiyatrosunda Tohum”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 15, 16.
- _____ (1938). “Şehir Tiyatrosunda Bir Adam Yaratmak”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 12-14.
- İbrahim, H. (1933). “Mete”. *Galatasaray Dergisi*, İlim ve Edebiyat Mecmuası, ss. 18- 20.
- İhsan, M. (1939). “İleri Tiyatroda Kostüm ve Dekor”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 4-7.
- İleri, S. N. (1939). “Edebiyatımızda Münekkit Yokluğu”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 287/23, ss. 5.
- İsimsiz. (1936). “Aşk Mektebi Opereti”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 6, ss. 3, yazı imzasızdır.
- _____ (1938). “Edebi Hayatımızda Bir Hadise”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 10, 11.
- _____ (1938). “Tiyatro Vergilerinin Kalkması Dolayısıyla” *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 2.
- _____ (1931). “Bazı Münekkitler İçin”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 69/5, ss. 375.
- _____ (1931). “Tenkit Korkusu İçin”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 65/5, sayfa: 407.
- _____ (1931). “Tenkit Telakkisi İçin”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 69/5, ss. 391.
- _____ (1932). “Akın ve İlk Temsili”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 71/7, ss. 108-109, 113-114.
- _____ (1934). “Yeni Seyircilere Mahsus”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 11-14.
- _____ (1936). “Bir Mukayese”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 6, ss. 2.
- _____ (1936). “Yeni Bir Operet Aşk Mektebi”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 81/17, sayfa: 77.
- _____ (1938). “Tiyatromuz 25 Yaşında”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 4, 5.
- _____ (1939). “Cumhuriyet Devrinde Dârülbedâyi”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 12-16.
- _____ (1939). “Sahnedeki ve Perdede Türk Kadını”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 87/23, ss. 89, 93.
- Kayacan, S. İ. (1935). “Tiyatro Oyun Değildir”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 5, ss. 5.
- _____ (1935). “Tohum”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 7, 12-15.

- _____ (1935). “Unutulan Adam”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 4, ss. 5, 6.
- Kaygısız, O. C. (1935). “Necip Fazıl’ın Tohumu Başka Tohumdur”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, Kemal, K. (1933). “On Yılın Destanı”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 74/10, ss. 322, 323.
- 62, sayfa: 7, 11, 12.
- Kemal, M. (1932). “Temaşamızda Türk Kadını”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 12-13.
- _____ (1930). “Makyaj Nedir?”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 4.
- _____ (1931). “Hangi Piyeslere İhtiyacımız Var?”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 10-11.
- _____ (1932). “Temaşamızda Türk Kadını”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 12-13.
- _____ (1932). “Üstat Hüseyin Rahmi Bf. Ve Eseri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 2, ss. 2-4.
- _____ (1933). “Eser, Aktör, Seyirci”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 3, ss. 16, 17.
- _____ (1933). “Eser, Aktör, Seyirci”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 3, ss. 16, 17.
- _____ (1933). “Kafes Arkasında”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 2, ss. 5.
- _____ “Tiyatro Hakkında Bir Konferans”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 2, ss. 2-5.
- Kısakürek, N. F. (1935). “Tohum”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 5, ss. 1, 2.
- _____ (1937). “Bir Adam Yaratmak”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 4.
- Kondüvit, (1928). “Fermanlı Deli Hazretleri”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 10, ss. 5-6.
- Konur, İ. (1940). “Tiyatronun İçtimai Fonksiyonu”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 3, 4.
- Korap, A. R. (1938). “Bir Adam Yaratmak Münasebetiyle”. *Varlık Dergisi*, 5, ss. 741-743.
- Kudret, C. (1932). “Bir Ölü Evi İçin”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 2, ss. 10.
- Kurtuluş, F. (1938). “Matbuat Hayatı: Gün Doğuyor”. *Fikir Hareketleri Dergisi*, 11, ss. 169-171.
- Milar, S. (1938). “Bir Adam Yaratmak”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 7-14.
- _____ (1938). “Necip Fazıl’ın İkinci Eseri”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 4, 5.
- Sadak, N. (1935). “Nazım Hikmet’in “Unutulan Adam”ı münasebetile”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 4, ss. 7.
- Nafiz, S. (1932). “Tenkit ve Münekkkit”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 71/7, ss. 394.
- Nami, K. (1933). “Sönmeyen Ateş”. *Ülkü Dergisi*, 2, ss. 58-59, Ağustos 1933.

- _____ (1937). “Hakiki Münekkide Dair”. *Varlık Dergisi*, 5, ss. 386, 387.
- _____ (1937). “Tiyatromuz Kurulurken”. *Varlık Dergisi*, 4, ss. 177.
- Necdet, M. (1931). “Akın”. *Galatasaray Dergisi*, no: 13, ss. 31.
- Necmettin, H. (1930). “Rüya İçinde Rüya Münasebetile”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 69/5, ss. 55.
- Oğuz, R. (1935). “Bizde Tenkit Tahammülsüzlüğü”. *Çağlayan Dergisi*, 1, ss. 4, 5, 13.
- Ozansoy, H. F. (1927). “Sönen Kandiller”. *Güneş Dergisi, Sanat Edebiyat Mecmuası*, 3, ss.16.
- _____ (1929). “Dârülbedâyi’de Hayvan Fikri Yedi Piyesi”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 67/3, ss. 54.
- _____ (1928). “Piyes ve Mizansen Meselesi”. *Hayat Dergisi*, 3, ss. 14, 15, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1932). “Musikili Bir Komedi Yalova Türküsü”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 71/7, ss.
- _____ (1933). “On Yılın Destanı”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 3, ss. 2, 3.
- Örik Nahit, S. (1938). “Yakup ve Ötekiler”. *Ülkü Dergisi*, 11, ss. 476.
- _____ (1938). “Timur Piyesi”. *Ülkü Dergisi*, 11, ss. 183.
- _____ (1928). “Kör Piyesi”. *Hayat Dergisi, Haftalık İlim, Felsefe ve Sanat Mecmuası*, 107/5, ss. 57-58.
- Perdecı. (1936). “Fındık ve Fıstık”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 6, ss. 1, 2.
- _____ (1930). “Senede Yirmi Milyon Lira”. *Dârülbedâyi Dergisi*, ss. 1.
- _____ (1931). “Akın ve Kafatası”. *Dârülbedâyi Dergisi*, no: 22, ss. 1.
- _____ (1931). “Bir Tiyatro İstiyorum Efendim...”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 1.
- _____ (1931). “Hükümetten İstedığımız”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 1.
- _____ (1931). “Tenkit Ölçüsü”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 1.
- _____ (1932). “Geriye Gidiyoruz”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 2, sayfa: 1.
- _____ (1932). “Onlar Nerde, Biz Nerde!”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 1.

- _____ (1934). “Tiyatroda”. *Dârülbedâyi Dergisi*, ss. 1, 2.
- _____ (1936). “Anaya Hörmət”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 6, ss. 1, 2.
- _____ (1937). “Fındık, Fıstık, Islık”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 1, 2.
- _____ (1938). “Bir Yılan Hikâyesi”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 2, 3.
- _____ (1938). “Zamanımızın Tiyatrosu”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 1.
- Pınarlı, N. (1938). “Bu Nasıl Tiyatro, Ne Biçim Türkçe”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 84/20, ss. 248, 249.
- Rıdvan, A. (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 6-7.
- _____ (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 10-11.
- _____ (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 14.
- _____ (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 14.
- _____ (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 13.
- _____ (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 14.
- _____ (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 15.
- _____ (1930). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 7.
- _____ (1931). “Mektep ve Heveskâr Temsilleri”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 12.
- _____ (1932). “Kafatası Piyesi”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 1, ss. 4.
- _____ (1936). “Devlet Tiyatrosu”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 6, ss. 15-16.
- Sabih, İ. (1934). “Dekor, Işık ve Sahne Kompozisyonuna Dair”. *Dârülbedâyi Dergisi*, 4, ss. 16.
- Safa, P. (1935). “Tohum ve Anadolu”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 3.
- _____ (1935). “Necip Fazıl’ın ‘Tohum’u”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 1, 2.
- Sedes, S. (1938). “Tiyatro Tenkidleri: Bir Adam Yaratmak”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 4-6.
- _____ (1939). “Bir Tiyatro Binası İstiyoruz!”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 8, ss. 5.
- Sevengil, R. A. (1928). “Tiyatro, Musiki ve Sinema Haberleri”. *Tiyatro Ve Musiki Dergisi*, 8, ss. 4-12.

- _____ (1935). “Tohum”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 6.
- Sırrı, A. (1930). “İstedığımız Münekkitt”. *Resimli Uyanış Dergisi*, 68/4, ss. 354-355.
- Sunam, S. (1937). “Kozanoğlu”. *Aksu Dergisi*, 2, sayfa: 23-26.
- Süha, B. (1936). “Ulusal Tiyatro Ulusal Piyesi”. *Çağlayan Dergisi*, ss. 9.
- Şevki H. (1927). “Sanat-ı Temaşada Muharrir ve Temsil”. *Hayat Dergisi*, 1, ss.18, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1927). “Temaşada Münekkiddin Vazifesi”. *Hayat Dergisi*, 1, ss. 17, 18, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1928). “Dekor Lazım Mı Değil Mi?”. *Hayat Dergisi*, 4, ss. 8, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- _____ (1929). “Tenkit ve Şekilleri”. *Hayat Dergisi*, 6, ss. 11, Akt: Avcı, E. (2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Şükrü, M. (1931). “Turne Piyesleri Hakkında Hülasalar: Bir Kavuk Devrildi”. *Dârülbîdâyi Dergisi*, 1, ss. 10-11.
- _____ (1932). “Akın Münasebetiyle”. *Dârülbîdâyi Dergisi*, 1, ss. 4-5.
- _____ (1932). “Turne Piyesleri Hakkında Hülasalar”. *Dârülbîdâyi Dergisi*, 1, sayfa: 4-7.
- Talha, Z. (1935). “Tohum”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 7, 10, 11.
- Tarancı, C. S. (1935). “Necip Fazıl ve Piyesi”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 7.
- Tarka. (1935). “(Unutulan Adam)ın Sahneye Konuş Prensipleri”. *Dârülbîdâyi Dergisi*, 4, ss. -
- Tirpan, H. R. (1937). “Sanatkârlar ve Seyirciler”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 7, ss. 2, 3.
- Tunay, S. (1940). “Halkevinde (KÖR) Piyesi”. *Aksu Dergisi*, 2, ss. 5-8.
- Türk Tiyatrosu. (1935). “(Tohum)u Nasıl Anlayalım”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 5, ss. 3, 4.
- Yalçın, H. C. (1933). “Sönmeyen Ateş”. *Fikir Hareketleri Dergisi*, 1, ss. 11-13.
- _____ (1934). “Kurtlar”. *Fikir Hareketleri Dergisi*, 1, sayfa: 12-14.

_____ (1934). “Deli Dolu Münasebetiyle”. *Fikir Hareketleri Dergisi*, 3, ss. 155-157.

_____ (1935). “Tohum”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 62, ss. 3-5.

_____ (1936). “Matbuat Hayatı”. *Fikir Hareketleri Dergisi*, 5, ss. 411-413.

_____ (1934). “Köksüzler”. *Fikir Hareketler Dergisi*, 1, ss. 11, 12.

Yesari, M. (1929). “Tiyatromuzun Karakteri”. *Hayat Dergisi*, 6, ss. 20, 21, Akt: Avcı, E.

(2005). *Hayat Dergisindeki Dil ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi*, Edirne; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

_____ (1935). “Sahnemizde Konuşma Tarzı”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 5, ss. 12-14.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:	Ramazan BAHÇİ			
Doğum Yeri:	Mardin			
Doğum Tarihi:	16.09.1995			
Medeni Durumu:	Bekar			
Öğrenim Durumu				
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
Lisans	Artvin Çoruh Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Artvin	2018
Yüksek Lisans	Artvin Çoruh Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Artvin	2020
İş Deneyimi:				
Hakkında bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:				
e-posta	rmzn.bhc.2428@gmail.com			
Yayınları				