T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEHMET RAUF'UN TİYATRO İLE İLGİLİ MAKALELERİ VE TİYATRO ESERLERİ ÜZERİNDE BİR ARAŞTIRMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilber TANRIVERDİLER

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rahim TARIM

HAZİRAN 2018

Dilber TANRIVERDİLER tarafından hazırlanan Mehmet Rauf'un Tiyatro ile İlgili Makaleleri ve Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Rahim TARIM

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Prof. Dr. Rahim Tarım

Üye : Doç. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

Üye : Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

Dilber TANRIVERDİLER

MEHMET RAUF'UN TİYATRO MAKALELERİ VE TELİF TİYATRO ESERLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

ÖZET

Tanzimat'ın ilanıyla edebiyatımıza giren Batılı anlamdaki Tiyatro 23 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilen meşrutiyet ile yeni bir döneme girmiştir. Mehmet Rauf Meşrutiyet'in ilanından sonra tiyatroya karşı artan meraka kayıtsız kalmamış, Türk tiyatrosunun gelişebilmesi için tiyatro üzerine 50 makale, 5'i telif, 10'u adapte olmak üzere 15 piyes kaleme almış, bunun yanı sıra yeni kurulan tiyatroların çeşitli kurullarında görevler üstlenmiştir.

Servet-i Fünûn edebi topluluğunda yer alan Mehmet Rauf'un tiyatroları üzerine yapılan çalışmalarının aksine tiyatro makalelerinin yer aldığı müstakil çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma ile Mehmet Rauf'un tiyatro üzerine yazdığı makaleler ile telif tiyatro eserleri bir arada incelenmiştir. Tanzimat'tan sonraki tiyatro hayatının gelişim süreçlerini rahatlıkla görebildiğimiz Mehmet Rauf'un makaleleri iki ana başlık altında ve kronolojik olarak ele alınmıştır.

Genel tiyatro sanatı ile ilgili düşüncelerinin yer aldığı bölüm Mehmet Rauf'un, tiyatro edebiyatımızın gelişebilmesi için ele aldığı konulardan oluşmaktadır. Bunlar, Fransız tiyatrosunun gelişimini anlatan seri makalesi, tiyatronun kendisine has bir üslubu ve kuralları olduğuna değindiği makaleleri, bir tiyatro oyununun kabul edilmesinden sahneye konulacağı süre zarfına kadar geçireceği süreci tüm ayrıntıları ile aldığı tiyatro hayatı adlı seri makalesi, oyunculuk meselesi, adaptasyon meselesi ve tiyatro tarihimizde önemli bir yeri olan Darülbedayi meselesinin yer aldığı makalelerdir. Tiyatro eserleri ve sanatçıları hakkındaki düşüncelerinin yer aldığı bölümde Mehmet Rauf'un tiyatro hayatında önemli yeri olan oyunlar ve sanatçılar üzerine yazdığı makaleler ele alınmıştır. Mehmet Rauf'un telif eserleri ise konu, zaman, mekân, üslup açısından incelenmiştir.

Bu çalışma ile romanları ve hikâyeleri ile tanıdığımız Mehmet Rauf'un tiyatro alanında yazdığı makaleler ve telif tiyatro eserleri ile "tiyatrocu" kimliği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler; Mehmet Rauf, Tiyatro Eleştirisi, Telif/Adapte Oyunlar, Meşrutiyet Tiyatrosu, Tiyatro Kültürü, Darülbedayi, Muhsin Ertuğrul, immoralizm.

SUMMARY

The Theater in the Western sense, which entered the literature with the declaration of the Tanzimat, entered a new turn with the constitutional monarchy declared on July 23, 1908. Mehmet Rauf, after the proclamation of the constitutional monarchy, the increasing curiosity towards the theater has remained indifferent. In order to develop the Turkish theater, he wrote up 50 article, 15 piece; 5 of which were copyrighted, 10 of which were adapted on the theater, as well as undertaken on various boards of newly established theaters.

Unlike Mehmet Rauf's work on the theater in the literary community of Servet-i Fünûn, there is no independent study in which the theater articles are included. In this study, the works written by Mehmet Rauf on the theater and the works of the copyrighted theater were examined together. The articles of Mehmet Rauf, which we can easily see the development process of the theater life after the Tanzimat, are handled chronologically and under two main headings.

The section in which general theater arts thinks are consist of that; topics which was handled by Mehmet Rauf to develop our theater literature. These are the series of articles about the development of the French theater, articles that was mentioned has specific rules and wordings, a series of articles on the theater life that he will take to the stage during its acceptance and to theatrical play and all the details of the theater life, acting issue, adaptation issue, and the articles of the Darülbedayi issue which has an important place in our history. In the section about the theater works and writers' thoughts, Mehmet Rauf's articles on plays and artists, which are important places in the theater life, are discussed. The copyright works of Mehmet Rauf are studied in terms of subject, time, space and wording.

With this study reveal his "thespian" identity with Mehmet Rauf's copyright works and theater works written in the field of theater, which we know about his novels and his stories.

Key Words: Mehmet Rauf, Theater Criticism, Copyright/Adapted Plays, Constitutional Monarchy Theater, Theater Culture, Muhsin Ertuğrul, Darubedayi, Immoralism

Yusuf Şamilim'e...

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **vii**
SUMMARY ..... **ix**
İÇİNDEKİLER ..... **xiii**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xv**
1. EDEBÎ ŞAHSİYETİ **1**
2. TÜRK TİYATROSU'NA GENEL BAKIŞ **5**
3. MEHMET RAUF'UN TİYATRO İLE İLGİLİ MAKALELERİNİN İNCELENMESİ **9**
3.1 Genel Tiyatro Sanatı İle İlgili Düşünceleri 9
3.1.1 Zamanımızda Tiyatro 9
3.1.2 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı 12
3.1.3 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Romantizm 18
3.1.4 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı:Romantizm (2) 21
3.1.6 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Hugo'nun Mukaddimesi . 24
3.1.7 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı 24
3.2 Tiyatronun Kaide Ve Usulü 25
3.2.1 Tiyatro Kaidesi 26
3.2.2 Tiyatro Usûlü 27
3.3 Tiyatro Hayatı 29
3.3.1 Bizde Tiyatroculuk 29
3.3.2 Sahnenin Dâhili 31
3.3.3 Eserin Kabulü-Rollerin Tevzii-Kıraat-Mukabele 35
3.3.4 Rejisörün Vazifeleri 39
3.3.5 Vaz'ı-Sahne, Muhtelif Nazariyeler, Meşhûr Vazı'ı Sahnelerin Fikirleri .. 41
3.3.6 İlk Provalar-Deftersiz-Suflör-Prova Hâdiseleri- Humma İçinde- Heyet-i Mecmua Provası-Geceli Gündüzlü Çalışma- 45
3.3.7 Dekorlar-Dekor Numunesi-Dekorların İmâli- Yapılırken-Makinist-Elbiseciler-Artistlerin- Şahsî Terkipleri 51
3.3.8 Tiyatro Hayatı: -Para Meselesi- 56
3.3.9 Mesâil-i Maddiye-Müdürle Müellif Arasındaki Hak Münasebatı-Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti- Mütekabil Mecburiyetler- Hakk-ı Telif-Muavenet-i Umumiye-Kasadar- Başkontrolcü- Polis Komiseri- Tiyatronun Doktorları 62
3.4 Oyunculuk Meselesi 67
3.4.1 Bizde Aktörlük 68
3.4.2 Aktör Olmak İçin 71
3.4.3 Aktörlükte Yüz ve Kıyafet 74
3.5 Adaptasyon Meselesi 77
3.5.1 Adaptasyon 78
3.5.2 Adaptasyonun Tiyatrodaki Zararları 80
3.6 Darülbedayi Meselesi 84
3.6.1 Tiyatro Mektebi mi Tiyatro Kumpanyası mı? 84

3.6.2 Kış Temâşâ Mevsimi 88
3.7 Muhtelif Konular 91
3.7.1 Tiyatro Zevki 91
3.7.2 Zevk-i Bedîî 93
3.7.3 Tiyatro Muharrirliği 94
3.7.4 Tiyatro Âleminde 99
4. TİYATRO ESERLERİ VE SANATÇILARI HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ 101
4.1 Batılı Eserler ve Sanatçılar 101
4.1.1 Sarah Bernhart'a Dair 101
4.1.2 Eleonara Duse 103
4.1.3 Ibsen'inTemâşâsı 105
4.1.4 İbsen'in Bir Eseri 107
4.1.5 Sahne Hayatı: Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu 108
4.1.6 Tiyatro Muhasebesi: La Tendresse (Şefkat) Piyesi 109
4.2. Yerli Eserler ve Sanatçılar 109
4.2.1 Leyla Müeelifi İzzet Melih Bey 109
4.2.2 Burhaneddin Bey'den Bahsedilen Makaleler 112
4.2.3. Şahabeddin Süleyman'dan Bahsedilen Makaleler 116
4.2.4.Mınakyan Efendi 129
4.2.5 Muhsin Ertuğrul'dan Bahsedilen Makaleler 131
5. MEHMET RAUF'UN PİYESLERİNİN İNCELENMESİ 143
5.1 Telif Piyesleri 143
5.2 Mehmet Rauf'un Tercüme ve Adapte Piyesleri 144
5.3. Telif Piyeslerinin İncelenmesi 148
5.3.1 Pençe 148
5.3.2 Cidal 151
5.3.3 Sansar 156
5.3.4 Diken 160
5.3.5 Ceriha 162
SONUÇ 166
EKLER 182
ÖZGEÇMİŞ 188

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e. : Adı geçen eser.
A.g.m. : Adı geçen makale
A.Ü. : Ankara Üniversitesi
Bkz. : Bakınız
C. : Cilt
Çev. : Çeviren/ler
Haz. : Hazırlayan/lar
Nr. : Numara
S. : Sayfa
Yay. : Yayınları

1. EDEBÎ ŞAHSİYETİ

12 Ağustos 1875 tarihinde dünyaya gelen Mehmet Rauf, Liman Dairesi memurlarından Ahmet Şükrü Efendi'nin oğludur. Mehmet Rauf, ilköğrenimini Defterdar Mahalle Mektebinde gördükten sonra eğitimini askeri okullarda sürdürmüş ve 1888 yılında da Bahriye Mektebi'ne girmiştir.[1]

Mehmet Rauf anılarında "Benim Yaramazlığım" ve "İlk gördüğüm Tiyatro" başlıkları altında tiyatroya olan merakının küçük yaşlardan itibaren başladığını anlatmış hatta bu merakı yüzünden öğretmenleri tarafından dayak yediğini bile söylemiştir:

> Ben küçükken pek yaramaz değildim. Fakat sınıfta tiyatroya olan hevesim dolayısıyla muallimlerimin fena nazarlarına celb etmiştim. Bu yüzen yediğim dayağın acısını hiç unutmadım.[2]

Mehmet Rauf, tiyatroya olan merakının ise babasıyla birlikte gittiği bir tiyatro ile başladığını söyler:

> Bir Cuma günü pederim beni Edirnekapı'daki tiyatroya götürdü. Sonradan Fransızcasını okuduğum vakit tanıdığım vechile o hafta Sekar Ormanı nâmındaki dram oynuyorlardı. Ömrümde ilk gördüğüm tiyatro oyunu olan bu dram beni son derce mütehassis etmiş ve haftalarca devam eden bir ihtilâcla sarsmıştı. İşte, tiyatro hakkında hâlâ duyduğum derin inhimâk bu dramdan başlar. O andan itibaren aklım, fikrim, bütün melekâtım, bütün havassım tiyatroya inhisar etti. Artık bir Cuma kaçırmayıp her hafta Küçük İsmail'in tiyatrosuna gitmek en muazzez bir emel oldu. Hemşiremle evde gördüğümüz oyunları beraber tekrar ediyor, elimize geçirdiğimiz tiyatro kitaplarını hararetle devrediyor, oynamakla, okumakla kâni olmayarak kendi kendime tiyatro oyunları yazmaya başlamış bulunuyordum.[3]

---

[1]Mehmet Rauf'un hayatı hakkındaki en kapsamlı çalışma Rahim Tarım'ın Mehmed Rauf'un Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma adlı çalışmasıdır. Tez çalışmaları sırasında bu çalışma üzerine yeni bilgiler eklenemediğinden Mehmed Rauf'un hayatı detaylı olarak ele alınmamış yalnızca çalışmamızın konusu olan tiyatro ile ilgili faaliyetlerine yer verilmiştir. Bkz. Rahim Tarım, Mehmed Rauf, Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma, Akçağ Yayınları, Ankara 2000

[2] Rahim Tarım, Mehmed Rauf'un Anıları, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, s.25-31.

[3] A.g.e., s.28.

Halid Ziya, Mehmed Rauf'un edebiyat sevgisini onun tiyatroya olan merakına bağlar. Mehmet Rauf'un edebiyat sevgisi Bahriye Mektebi'nde başlamış ölümüne kadar devam etmiştir.

> (…) Bu edebiyat sevgisi onda her tezahürden evvel sahneye düşkünlükle başlamıştı. (…) Edebiyat sevgisine gelince: Bu çocukluğunda, henüz Heybeli Mektebi'nde iken aşk ihtiyacının ateşiyle beraber tutuşmaya başlamış bir yangın hükmünde idi ki kasırgasının içinde sürükleye sürükleye eli kalem tutmak kudretini kaybedinceye kadar onu yakıp kavurdu, çevirdi ve kendi kendisinin üzerine yıkıp son ızdırab iniltileri içinde nihayet son nefesiyle beraber sönebildi.[4]

Mehmet Rauf'un tiyatroya olan merakını değerlendiren Halid Ziya, küçüklüğünde tesadüfen götürüldüğü tiyatro oyunuyla başlayan bu ilginin Mınakyan Sahnesi'yle daha da arttığını söyler:

> (…) Sonra ilâve etti: Bende tiyatro için illet denecek kadar iptilâ var. Mınakyan'ın temsillerinden hiçbirini kaçırmak istemem mektepten fırsat buldukça gider, orada mest olarak birkaç saat geçiririm. Hattâ… Burada sıkılarak, devam edip etmemek lâzım geleceğine tereddüt ederek durdu, sonra yutkunarak söyledi: Bende yığınlarla tiyatro kitapları var. Bunlardan Tercümeler bile yaptım ve Mınakyan'a götürdüm. İçlerinde oynananları oldu. Şimdi de… Gene durdu ve sonra ikmâl etti: - La Closerie des Lilas tercemesine başladım. –Bilmiyorum dedim; -Ben size kitaplarımı getireyim, dedi ve bir hafta sonra bana bir yığın kitap getirdi.[5]

Mehmet Rauf'un tiyatroya olan bu ilgisi geçici bir heves olarak kalmaz. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra tiyatro ile ilgili faaliyetlere ağırlık veren Mehmet Rauf, tiyatro üzerine 49 makale, 5'i telif, 10'u adapte olmak üzere 15 piyes kaleme almış, bunun yanı sıra yeni kurulan tiyatroların çeşitli kurullarında görevler üstlenmiştir.

Mehmet Rauf'un tiyatro ile ilgili üstlendiği görevlere bakıldığında ilkinin Burhaneddin Tepsi yönetimindeki Milli Tiyatro adı altında kurulan topluluk olduğu görülür. Refik Ahmet Sevengil, Milli Tiyatro kurmak için bir araya gelen isimlerin 1908 yılında yayınlanan Musevver Muhit dergisinin 4. sayısında açıklandığından bahseder. Bu isimler arasında Mehmet Rauf da yer almaktadır.[6]

1909 yılında Osman Hamdi Bey ile Recâizâde Ekrem anonim şirket gibi çalışmak üzere yönetmelik ve taslaklarını hazırladıkları Sahne-i Osmâniye adlı bir tiyatro

[4] Halid Ziya; Sanata Dair; Haz. Sacit Ayhan- Levent Ali Çanaklı, Özgür Yayınları, İstanbul 2014, s. 669.
[5] A.g.e., s.518.
[6] Refik Ahmet Sevengil, Meşrutiyet Tiyatrosu, Mili Eğitim Basımevi, İstanbul 1968, s.86.

topluluğu kurarlar.[7] Mehmed Rauf, Sahne-i Osmâniye adlı bu tiyatro topluluğunun okuma kurulunda yer alır.[8]

Tiyatro hayatımızda önemli bir yeri olan Darülbedayi'nin 1914 yılında kurulmasından sonra tanınmış yazarlarla tiyatro üzerine yazı yazmış bazı kimselerden oluşan bir edebi komite seçilir. Edebi komite, yönetim kurulu üyeleri ile tiyatro sanatı ve edebiyat alanında uzman yedi tanınmış kişiden olmak üzere on dört üyeden oluşmaktadır. Yedi tanınmış kişi ise yönetim kurulu tarafından belirlenmiş ve Şehremini tarafından onaylanmış kişilerdir.[9] Mehmet Rauf bu tanınmış 7 kişiden biri olup Darülbedayi'nin yönetim ve okuma kurullarında görev alır.[10] Ancak, bu okuma kurulu dramaturgluktan çok bir imtihan komisyonu olarak görev yapmıştır.[11]

1920 yılının Mart ayında Darülbedâyî'nin yönetim ve okuma kurullarıyla sanatçılar arasında ortaya fikir ayrılığı, başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere bazı sanatçıların kurumdan ayrılmalarına yol açar. Darülbedâyî'de çıkan bu anlaşmazlıklar sonunda kurumdan ayrılan bazı sanatçılar aradan geçen dört ay gibi kısa bir süre sonra Temmuz 1920'de Yeni Sahne adlı bir topluluk kurarlar.[12] Mehmet Rauf, yeni kurulan bu topluluğun sahne yöneticiliğine seçilir. Ayrıca Mehmet Rauf topluluğa seçilecek sanatçıları belirlemek üzere 23-26 Temmuz 1920 tarihlerinde yapılan imtihanlarda yargıcılar kurulu üyeliği de yapmıştır.[13] Refik Ahmet Sevengil Yeni Sahne tiyatro topluluğunun oldukça disiplinli olduğundan bahseder. Alınan disiplin önlemleri:

> Sanatçılara tiyatro dersleri verilecektir; bu arada tiyatro edebiyatı, tiyatro tarihi, hitabet ve inşat, psikoloji, genel ahlak, sosyal ilerlemeler, büyük sanatçıların özel yaşayışları ve başarılarının sebebi, sahne düzenleri, dekorların hazırlanması, halk felsefesi, karakterlerin ayırıcı nitelikleri, rollerde nasıl çalışmanın gerektiği gibi konularda konferanslar verilecektir. Bunlara devam etmeyenler prova ve temsillere gelmemiş sayılıp cezalandırılacaklardır.[14]

[7] Özdemir, Nutku; Darülbedayi'nin Elli Yılı(Darülbedâyî'den Şehir Tiyatrosu'na); A. Ü., Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970, s.12-13.
[8] Rahim Tarım, Mehmed Rauf, Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.77.
[9] Refik Ahmet Sevengil, a.g.e., s.204.
[10] Özdemir, Nutku; a.g.e., s. 23.
[11] Rahim, Tarım; a.g.e., s. 107.
[12] A.g.e., s. 78.
[13] Özdemir, Nutku, a.g.e., s. 51.
[14] Refik Ahmet Sevengil, A.g.e., s.238.

Yeni Sahne'deki disiplin anlayışına bakıldığında Mehmet Rauf'un tiyatro üzerine yazdığı makalelerde üzerinde durduğu konular ile birebir örtüştüğü görülür. Yeni Sahne'de sahnelen ilk oyunlara bakıldığında ise Ceriha, Amca bey, Erkek, Diken ve Yağmurdan Doluya adlı Mehmet Rauf'a ait beş oyunun topluluğun repertuarına girdiğini görürüz.[15]

Yeni Sahne tiyatro topluluğundan sonra Mehmet Rauf'un görev aldığı tiyatroyla ilgili herhangi bir topluluğa rastlanmamıştır. Ancak Mehmet Rauf'un bazı oyunları daha sonları kurulan Türk Tiyatrosu ve Yeni Tiyatro topluluklarının repertuvarlarına girmiştir.

[15] A.g.e., s.237.

2. TÜRK TİYATROSU'NA GENEL BAKIŞ

Tiyatro, genel anlamda oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşan bir sanat dalıdır. Tiyatronun insanlık kadar eski bir maziye sahip olduğunu söyleyen İnci Enginün bu sanat dalının edebiyat ile ilgisinin bir "dil sanatı" olmasından kaynaklandığını ifade eder.[16]

Gıyasettin Aytaş Türk kültürünün şekillenmesinde ve gelişmesinde, toplumsal hayatımızın, ahlâkî ve dinî değerlerimizin önemli bir rolü olduğunu, Türk toplumunun kendi kültürel birikimlerini gelecek nesillere aktarmada çok daha duyarlı olduklarından ve bu konuda çeşitli yöntemler kullandıklarından bahseder. Ona göre, Türkler'de yazılı tiyatro metinlerine rastlanmasa bile sözlü bir tiyatronun varlığından bahsetmek her zaman mümkündür.[17]

Metin And, Türk Tiyatrosunun gelişim evrelerini incelemek istediğimizde bunu Köylü Tiyatrosu, Halk Tiyatrosu, Saray Tiyatrosu ve Batı Tiyatrosu olarak sınıflara ayırmamız gerektiğini söyler.[18]

Metin And'a göre bunlardan ilki olan Köylü Tiyatrosu Türk köylüsünün eski bolluk törenleri ve canlıcılık inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunlardan oluşmaktadır.Halk tiyatroları ise kentlerde oluşmuş Karagöz, Orta Oyunu ve kukla oyunlarını kapsamaktadır.[19]

Halk Tiyatrosu türleri arasında yer alan Orta Oyununu bir sahnede oynanması ve belirli bir diyalog çerçevesinde gelişmesi bakımından tiyatroya en yakın tür olarak nitelendirilmektedir.[20]

---

[16] İnci Enginün, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Dergah Yayınları, İstanbul, 2006, s. 645.
[17] A.g.e., s. 3.
[18] Metin And, 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, Gerçek Yayınevi, s.12, İstanbul 1970.
[19] A.g.e., s. 12.
[20] İnci Enginün, a.g.e., s. 650.

Tiyatro hayatımızın gelişim evrelerinin içinde yer alan Saray Tiyatrosu geleneği saray dışındaki halkla yakınlaşmak için düzenlenen şenliklerle oluşmuştur. Bu şenliklerde seyirlik oyunlar geniş ölçüde düzenlenmiş, böylece saray, esnaf, ordu ve halkın çeşitli kesimleri bir araya gelmiştir. Tanzimat'ın ilanından sonra Batı tiyatrosunun ülkemize girmesi ile saray bununla da ilgilenmiş, dışarıdaki tiyatro topluluklarına imtiyazlar, fermanlar verilerek bunlar belirli ödeneklerle desteklendiği gibi ayrıca Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında tiyatrolar kurulmuştur. 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile Saray Tiyatrosu da sona ermiştir.[21]

Tanzimat'a kadar tiyatroyu Karagöz ve Orta Oyunu ile tanıyan Türk seyircisi, Tanzimat'tan sonra Batılı anlamdaki tiyatro ile karşılamıştır.[22]

Batılı anlamdaki tiyatronun "müslüman-şark edebiyatlarının" en az tanıdığı ve Tanzimat'la birlikte memleketimize giren tek ve en önemli tür olduğunu söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, tiyatroyu Ortaoyunu gibi doğaçlama yapılan ve yazılı repertuarları bile bir sanat değeri taşımayan bu oyunlarla karıştırmamak gerektiğine değinir.[23]

Batılılaşma hareketleri ile edebî bir tür olarak edebiyatımızda yer almaya başlayan tiyatronun başlangıcı tiyatro binalarının sayısında da artış göstermesi bakımından 1839 yılı olarak kabul edilir.[24] Ancak Tiyatronun döneme nazaran pahalı bir eğlence türü olması ve orta oyununun halk arasında hala rağbet görmesi sebebiyle edebiyatımıza yeni giren bu türün gelişmesi için uzun bir zamana ihtiyaç duyulmuştur.[25]

Batı Tiyatrosu'nun edebiyatımıza girmesinde III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecit gibi yenilikçi padişahların anlayışının büyük payı vardır. Gerek sarayda gerek saray dışındaki tiyatrolara paraca destek vererek onları isteklendirmişlerdir. [26]

Önceleri İtalyan ve Fransız Tiyatroları ile yerlilerce kurulmuş olan Hacı Naum, Hasköy, Şarköy ve Ortaköy tiyatroları faaliyet göstermektedir. 1867'de kurulan ve yarı resmi bir himaye gören ilk Türk tiyatrosu ise Osmanlı Tiyatrosu'dur. Güllü Agop tarafından Gedik Paşa'da kurulan bu tiyatro devlet adamları ve edebiyatçılardan

[21] Metin And, a.g.e., s. 13-14.
[22] Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri, İnkılâp Yayınevi, İstanbul 1995, s. 55.
[23] Ahmet Hamdi Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, YKY, İstanbul 2006, s. 257.
[24] Metin And, a.g.e., s. 79.
[25] Kenan Akyüz, a.g.e., s. 56.
[26] Metin And, a.g.e., s.83.

gördüğü ilgi sayesinde hızla gelişmiş ve zengin bir repertuar ile uzun süre varlığını sürdürmüştür. Bu tiyatro Türk tiyatrosu için birçok yeniliği de içinde barındırmaktadır. Tiyatroda oynanan oyunlar ve oyuncular haricinde ilk defa bir Türk tiyatrosunda oynanacak oyunları seçmesi için bir edebi heyet kurulmuştur. [27]

Tiyatro türünün edebiyatımızda bu kadar hızlı gelişmesinin en büyük etkeni seyircinin geleneksel sahne sanatları ve yabancı tiyatro grupları sayesinde tiyatro diline aşina olmasıydı.[28]

Refik Ahmet Sevengil 1858 yılının tiyatro tarihimiz için önemli bir yeri olduğunu söyler. Bu yıl içinde üç büyük teşebbüsle karşılaştığımızdan bahseden yazar bunları şu şekilde sınıflandırır: İlk olarak Abdülmecit tarafından bu yıl içinde Dolmabahçe Sarayının yanı başında Avrupa saraylarında olduğu gibi hükümdara mahsus olmak üzere bir tiyatro binası yaptırılmıştır. Padişahın tiyatroya ilgi göstermesi sanat dostu aydınlar arasında memnuniyet uyandırıyordu. Dolmabahçe Tiyatrosunun inşası başlanılması tiyatro ile uğraş gayretinde olanlara bu sahada çalışma cesareti verdi.

İkinci büyük hadise ise edebiyatımızda ilk tiyatro olarak kabul edilen[29] Şair Evlenmesi isimli komedinin yenilikçi yazar Şinasi tarafından yazılmasıdır.

Üçüncü hadise ise yabancı dilden Türkçe'ye çevrilmiş olan bir tiyatro eserinin o sene Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nda oynanmış olmasıdır. Bu şimdiye kadar elimize geçen vesikalara göre kapalı salonda sahne üstünde Türk dilinde ilk tiyatro temsilidir.[30]

23 Temmuz 1908 yılına gelindiğinde ise Türk tiyatrosu meşrutiyetin ilanı ile yeni bir döneme girmiştir. Meşrutiyet Tiyatrosu olarak adlandırılan bu dönemde seyirci, tiyatro anlayışı, oyuncuların ve tiyatro topluluklarının sayıca bolluğu, oyunların özellikleri bakımından çağın siyasal ve toplumsal düzenini ve çalkantılı havasını yakından izlemekte, onu en belirgin bir biçimde yansıtabilmektedir. Meşrutiyet'in ilanı ile yasaklanan tiyatro çalışmaları birdenbire uyanmış, yazarlar kısa sürede oyunlar

[27] Kenan Akyüz, a.g.e., s. 56.
[28] İnci Enginün, a.g.e., s. 652.
[29] Metin And, ilk Türkçe oyunların Hayrullah Efendi'nin 1844'te yazdığı Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî adlı opera librettosu ve İbrahim Şinasi'nin 1859'da yazdığı Şair Evlenmesi adlı komedi olduğunu söyler. Bkz. Metin And, a.g.e., s. 87. Kenan Akyüz ise kesin belgeler ele geçinceye kadar, Abdülhak Hâmid'in babası Hayrullah Efendi tarafından 1844'te yazıldığı tahmin edilen ve ancak 1939'da yayımlanan dört perdelik küçük bir dramın, bu türdeki ilk deneme olduğunu kabul etmek gerektiğinden bahseder. Bkz., Kenan Akyüz, a.g.e., s. 57.
[30] Refik Ahmet Sevengil, Tanzimat Tiyatrosu III, Milli eğitim Basımevi, İstanbul 1961, s. 4.

yazmış, bunlar sahneye konulduğu gibi Tanzimat yazarlarının yasaklanmış oyunları da sahnelenebilmiştir.[31]

Meşrutiyetin ilk yıllarında tiyatro faaliyetlerinin artması beraberinde kalitesiz bir tiyatro hayatı getirmiştir. Memleketin belli başlı şehirlerinde özellikle de İstanbul'da sürekli yeni bir kumpayanın kurulduğu ve kısa süre içinde de dağıldığı görülmektedir. İstibdâdın kötülüklerini konu edinen basit oyunların yoğun rağbet gördüğü dönemde eli kalem tutan herkes millî hisleri tatmin etmek için Osmanlı tarihinden yola çıkarak bir destan veya dram kaleme almıştır. Buna karşın tiyatro hayatımızı içine düştüğü bu durumdan kurtaracak kaliteli tiyatro yazarları yetişmemiştir. Türk tiyatrosu bu ortamda öyle bir hale gelir ki Fransız vodvillerinden yapılmış adaptasyonlar, eski Türk tarihinden alınma menkıbeler, melodrama kaçan sosyal mevzular tarafından kuşatılır.[32]

[31]Metin And, a.g.e., s. 205.
[32] Türk Tiyatrosu, Yeni Türkiye, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul 1959, s. 394-395.

3. MEHMET RAUF'UN TİYATRO İLE İLGİLİ MAKALELERİNİN İNCELENMESİ

Servet-i Fünûn yazarlarından olan Mehmet Rauf, Meşrutiyet'in ilanından sonra tiyatroya karşı artan meraka kayıtsız kalmamış, edebiyat ile tanışmasına vesile olan bu sanatı anlatmak için çeşitli makaleler ve tiyatro eserleri kaleme kalmıştır. Yazarın makalelerinde Tanzimat sonrası Türk Tiyatrosu'nun gelişim sürecini de rahatlıkla görebildiğimiz için makaleler konularına göre ve kronolojik olarak ele alınmıştır.

3.1 Genel Tiyatro Sanatı İle İlgili Düşünceleri

Bu bölümde yer alan makaleler Mehmet Rauf'un, tiyatro edebiyatımızın gelişebilmesi için ele aldığı konulardan oluşmaktadır. Bunlar, Fransız tiyatrosunu örnek alarak ilerleyebileceğimizi söylediği seri makalesi, tiyatronun kendisine has bir üslubu ve kuralları olduğuna değindiği makaleleri, bir tiyatro oyununun kabul edilmesinden sahneye konulacağı süre zarfına kadar geçireceği süreci tüm ayrıntıları ile aldığı seri makalesi, oyunculuk meselesi, adaptasyon meselesi ve tiyatro tarihimizde önemli bir yeri olan Darülbedayi meselesinin yer aldığı makalelerdir.

3.1.1 Zamanımızda Tiyatro

Suut Kemal Yetkin, edebiyatımızın yıllarca Fransız edebiyatının estetik ilkelerinin tesirinde kaldığını ve o ilkelere göre ürünlerini verdiğini söyler. Suut Kemal Yetkin'e göre, siyaset ve idare hayatımızda başlayan Batı eğilimli Tanzimat hareketi bütün düşünce ve edebiyat hayatımızda kendini göstermekten geri kalmamış ve Batı diye de Fransa'yı örnek almışızdır.[33]

Tiyatro tarihini milletlerin yaşam ve düşünce tarihi olarak niteleyen Mehmet Rauf, tiyatro sanatımızın mevcut halinden memnun değildir ve tiyatromuzun gelişebilmesi için Avrupa tiyatrolarını özellikle de Fransız Tiyatrolarını örnek almamız gerektiğini

[33] Suut Kemal Yetkin, Edebiyatta Akımlar, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967.

her defasında vurgulamaktadır. Tiyatro sanatında Alman ve İngiliz tiyatro sanatının Fransız tiyatro sanatından çok daha ilerde olmasına rağmen Mehmet Rauf da Suut Kemal Yetkin'in ifade ettiği gibi yalnızca Fransız Tiyatrosu'nu örnek olarak göstererek mevcut tiyatro hayatımızı bir adım daha ileriye götürmeyi hedeflemektedir.

Mehmet Rauf'un tiyatro üzerine ele aldığı ilk makale dönemin tiyatro ortamından bahsettiği ve mevcut eksiklikleri de ortaya koyduğu "Zamanımızda Tiyatro" [34] başlığını taşımaktadır. Mehmet Rauf, bir milletin tiyatro tarihinin o millete ait ahlak ve düşünce yapısının izlerini taşıdığını söyler. Keza ona göre, tüm toplumların hayatında önemli bir yere sahip olan tiyatro, bizim edebiyatımızda, çıkarılan tiyatro dergileri, yerli veya adapte olarak yazılan tiyatro eserlerine rağmen etkisini çabuk kaybeden bir tür olmaktan öteye gidememiştir:

> Tarih-i temâşâ milletlerin ahlâk ve efkârının bir tarihidir. Âlem-i temeddünde bu kadar ehemmiyet kazanmış temâşânın bize de tatbîkine çalışılmak istenildiği zaman semâ-yı edebimizde bir şimşek gibi serîü'lzevâl bir tesir hâsıl etmekten başka bir şeye muvaffak olunamamış (…)[35]

Mehmet Rauf, dönemin yazarlarını tiyatro eseri yazmak için oldukça istekli olmalarına ve birçok yerli oyun yazmalarına karşın, bu alanda yeterli tecrübeye sahip olmadıklarından yazdıkları hiçbir oyunun tiyatro sanatına uygun olmadığını söyler. Edebiyatımıza yeni bir tür olarak giren tiyatronun bizde gelişebilmesinin önündeki en büyük engel ise sahnelenecek kalitede tiyatro oyunun bulunmamasıdır:

> Çünkü temâşâyaâid eserler bir hikâyede tasvir edilen vak'a-yıhayatiyeyi tahkiye için lazım gelen birçok havâs ve meziyyâtı câmi' olduktan başka en müşkil bir ciheti olmak üzere sahne nokta-i nazarından yazılmak zaruridir ve bu o kadar müşkildir, o kadar büyük bir tecrübe ister ki bugün Avrupa müelliflerini dehşetli sukûtlarla rahne-dâr ediyor. Zira bir faci'amütâlâ'a için yazılmayıp müşâhede için yazılmak lazım gelir ve iki nokta-i nazar için iki sûret tertip zaruridir.[36]

[34]Zamanımızda Tiyatro, *Mekteb*, nr:53, 19 Eylül 1313/1 Ekim 1897.
[35]A.g.m.
[36]A.g.m.,

Alemdar Yalçın, Tanzimat'la beraber aktör ve seyirciyi hazırlamadan karşılaştığımız tiyatronun, başlangıcından itibaren uzun bir müddet Osmanlı seyircisine uzak kaldığını bunun da tiyatronun okumak için yazılan bir edebiyat türü olarak kalmasına neden olduğunu söyler.[37]

Tanzimat dönemin önemli isimlerinden olan Abülhak Hâmid'in Sabr u Sebat'tan sonra tiyatro eserlerini okunmak için yazacağını söylemesi tiyatro türünün edebiyatımızda yeterince anlaşılmadığının bir göstergesidir:

> Her kusur ile beraber şunu da itiraf edeyim: Duhter-i Hindû yazılışında tiyatro kaidesiyle tatbik kabul etmez huzzardan bazısının tafsilli muhâtabâtı hele ma'raz-ı temâşâda büsbütün garâbet-engîz olur. Bunun sebebi, emelim tasvîr-i hayal olduğundan, esnâ-yı tahrîrin de ma'raz-ı temâşâya vaz' olunup olunmayacağını düşünmediğimle beraber mertebe-i efkârımı tiyatro aktörlerinin kasvet-engiz-i takrîri derecesine tenezzül etmediğimdir.[38]

Oğuzhan Karaburgu, Abülhak Hâmid'in bu ifadeleri ile tiyatronun en önemli özelliğini yok saydığından bahseder.[39]

Mehmet Rauf, tiyatro türünün aradan geçen süre zarfında tam olarak anlaşılamaması sebebiyle hikâye ve tiyatro oyunu yazmanın birbirinden ayrı şeyler olduğunu, bir tiyatro eserinin okunduğu zaman değil sahnelendiği zaman izleyiciyi etkilemesi gerektiğini anlatır.

Tiyatro eseri yazabilecek tecrübeye sahip olabilmek için başvurulacak yol Fransız tiyatrosu gibi bu alanda gelişmiş tiyatro edebiyatlarını örnek almak ve onların eserlerinden tercümeler yapmaktır. Bunun için de tiyatro eseri yazabilecek yeteneğe sahip olmak gerekmektedir. Keza edebiyatımızda tiyatro oyunu yazdığını söyleyen yazarlar en basit oyunları bile tiyatro eseri olarak uyarlama konusunda başarısız olmaktadır. Bu sebeple hala sıradan ve herhangi bir edebi değeri olmayan oyunların tercüme edilmeye çalışılması tiyatro türünün gelişmesinde herhangi bir katkısı olmamaktadır. Tiyatro sanatımızın gelişebilmesi için Paris'in seçkin tiyatrolarında büyük başarılara imza atan Dumafis ve Labıche'in eserleriasıl örnek alınması gereken eserlerdendir:

[37]Alemdar Yalçın, II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yay. s.11.Ankara 2002
[38]Oğuzhan Karaburgu, Şairin Sahneye Düşen Gölgesi, Kesit Yayınları, İstanbul 2012, s.28.
[39] A.g.e., s.28.

> (…) Avrupa'da temâşâ bu değildir ve hiçbir zaman münhasıran bu olmamıştır. Bunlar muhayyel, mefrûz, hayalî, sahte esaslara mebnî bu facialar en nihayet on sene sonra unutulmak üzere amele ve köylüler için nihayet rikkat-i muhâkemeden mahrum gürûh için âdîtemâşâgâhlarda oynandığı zaman öteki, asıl temâşâtevârih-i edebiyenin ayrı ayrı şan sahifelerinde takdîr ve teşrîh edilecek, (…) heyet-i ictimâiyenin muhtac-ı tenkîd nekâisini müşerreh ciddi temâşâ mesela Dumas fils'in[40], Labıche'nin[41] eserleri Paris'in en yüksek, en muteber sahne-i temâşâsında ziynetler, servetler saçıyordu.[42]

Mehmet Rauf, tiyatro eseri yazma konusundaki başarısızlıklarımızın sebebini ortaya koyduktan sonra seri makalesinin devamında tiyatro edebiyatımız için örnek alabileceğimiz Fransız tiyatrosunun gelişim süreçlerini ele alır.

3.1.2 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı

Mehmet Rauf'un Fransız tiyatrosunu tanıtmak maksadıyla kaleme aldığı ilk makale On Dokuzuncu Asır Fransız Temâşâsı[43] adını taşır.

On dokuzuncu yüzyılda Fransız edebiyatında yaşanan değişimlerin tiyatro sanatını da etkilediğinden bahseden yazar, Batı edebiyatının etkisiyle yeni bir döneme giren edebiyatımıza yol göstermesi bakımından Fransız edebiyatında yaşanan gelişmeleri incelemenin önemli olduğunu ifade eder. Tiyatro sanatımızın gelişmesi için Fransız tiyatrosunu örnek almak gerektiğini savunan Mehmet Rauf, daha ileride olan bir edebiyatı örnek almanın bir eksiklik olmadığını söyler. Keza bütün edebiyatlar birbirinden etkilenmekte, örnek aldığımız Fransız edebiyatı da çoğu zaman Alman, İngiliz, Rus ve Norveç edebiyatlarından etkisi altına girmektedir:

> Sıra ile bütün edebiyatlar birbirinin te'sîrâtına tâbi' olmuşlardır. En parlak bir edebiyat mesela Fransız edebiyatı, birçok zaman İngiliz ve Alman tesirinde kaldığı gibi son zamanlarda da Rus ve Norveç edebiyatının tesiriyle müteessirdir. Romantizm İngiliz ve Alman edebiyatının zâde-

[40] Alexandre Dumas fils (1874-1943). Fransız roman ve tiyatro yazarı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s.151.
[41] Eugéne Labıche (1815-1888) Fransız oyun yazarı. 172 oyunuyla "vodvil kralı" olarak anılan Labiche yayımlanması için oyunlarından yalnızca 57'sini seçmiştir. Scribe ile Feydeau arasındaki halkayı oluşturan Labiche'in özellikle orta sınıf beğenisine seslenen, güldürme amaçlı, iyi kurulu oyunları, komedya içinde komedya, çifte anlatım, gülmeceli söz yapısıyla öne çıkar., A.g.e., s.274.
[42] A.g.m.
[43] On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı, *Mekteb,* nr:56, 15 Teşrin-i evvel 1313/27 Ekim 1897.

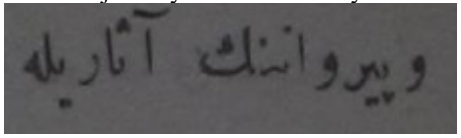
> yi tesiridir. Hugo[44], Lamartine [45] ve Musset[46], İngiliz edebiyatından Byron'dan[47], Scott'tan[48], Goethe[49] ve Schiller'den[50], Kulopstock'tan[51] ne kadar müteessir olduklarını eserlerinde beyân ederler. Çünkü maksat edebiyatın tesir-i hâriciye mağlup olması veya olmaması değil, hakiki ve güzel olmasıdır.[52]

Fransız tiyatrosunda yaşanan gelişmeleri okuyucuya tüm ayrıntıları ile vermek isteyen Mehmet Rauf, on dokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatını Romantizmden itibaren üç bölüme ayırarak inceler. Yazar, 1825-1845 yılları arasında Romantizmin, 1845-1870 yılları arasında İdealizmin, 1870'ten itibaren başlayıp içinde bulundukları zamanı da kapsayan dönemde ise Natüralizm 'in etkili olduğunu söyler. Bu dönemlerin özelliklerini anlatabilmek için ise her edebiyat akımına mensup yazarlara ve onların görüşlerine değinir.

Mehmet Rauf, Romantizm başlangıcı olarak kabul ettiği 1825 yılından önce Fransız tiyatrosunun Klasisizmin etkisiyle zayıf düştüğünü ve Romantizm gelmesiyle sahne hayatının yeniden canlandığından söz eder:

> Birinci devre 1825 senesine doğru başlıyor. O zamana kadar Fransız sahne-yitemâşâsı Voltaire'in [53] Pierre Van'ın(?) [54] âsârıylaişgâl ediliyordu. Lakin Romantizm, bütün bu eserleribirzıll-ı nisyân ile pûşîde bırakmış oldu, bunun için bir gûnâmüşkilâtâ da dûçâr olmadı, çünkü bu oyunlar taabdan zaten ölmek üzere idiler, o kadar zaif ve hasta idiler ki bî- mecâl düştüler.

---

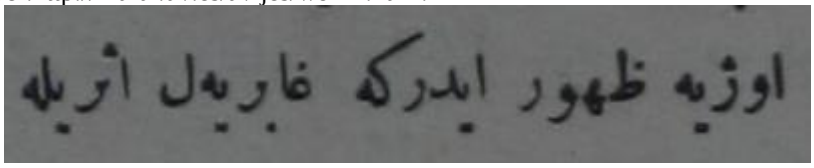
[44] Victor Hugo (1802-1885). Fransız şair ve dram yazarı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 220.
[45] Alphose de Lamartine (1790-1869), Fransız Edebiyatının ve politika hayatının en önemli isimlerinden, http://www.bilgiustam.com/alphonse-de-lamartine-kimdir-2/ (23.05.2018)
[46] Alfred de Musset (1810-1857), Fransızların romantik şair ve tiyatro yazarı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 299.
[47] Lord Byron (1788-1824), İngiliz sahne ve tiyatro yazarı, a.g.e., s. 90.
[48] Walter Scott (1771-1832). İskoç romancı, şair, tarihçi ve biyografi yazarı olarak kabul edilir. https://www.britannica.com/biography/Sir-Walter-Scott-1st-Baronet (23.05.2018)
[49] Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Alman şair, oyun yazarı, romancı. https://www.britannica.com/biography/Johann-Wolfgang-von-Goethe (23.05.2018)
[50] Friedrich Schiller (1759-1805), Alman şair ve dram yazarı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 366.
[51] Friedrich Gottlieb Klopstock (1725-1803), Alman şair. https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Gottlieb-Klopstock (23.05.2018)
[52] A.g.m.
[53] Françoise- Marie Arouet (1694-1778), Fransız oyun yazarı, romancı ve filozoftur. Fransız aydınlanma çağının başlıca temsilcilerinden olan Voltaire, oyunlarıyla klasik Fransız tiyatrosu ile Aydınlanma dönemi burjuva tiyatrosu arasında yer alır. Bkz. Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, s. 680-682.
[54] 

> Herkes artık bunları dinlemekten usanmıştı. Bunun için Hugo Cromwell mukaddimesiyle asıl mesleğini arz ve Klasisizm'i iptal ettikten sonra ilk eseri olan Hernani'yi, Dumasper III. Henry'yi sahne-yi temâşâya vaz' ettikleri klasiklerle aralarında zuhur eden mücadelede[55] pek çabuk galip çıktılar.[56]

Mehmet Rauf, Romantizm akımının Klasisizmin önüne geçtiği bu dönemde, seyircilerin bir kısmının, Klasisizmden uzaklaştıkları halde Romantizmi de benimseyemediklerinden bahseder. Klasisizm ve Romantizm arasındaki mücadelen uzak durmayı tercih eden bu kesimin yöneldiği isim ise Eugéne Scribe[57] olmuştur. Yazar, Scribe'in Romantizm akımının etkisindeki yazarların hakaretlerine kulak asmadan eserlerini yazdığını ve Romantiklerin gürültülerle elde edemedikleri başarıyı, gönül rahatlığı ile elde ettiğini söyler. Romantizm'den uzak durmak isteyen bir diğer seyirci grubunun ise Casimir de Lavinni'ye yöneldiğine değinen Mehmet Rauf'a göre birinci dönemin üç kabul gören yazarı Hugo, Scribe ve De Lavinni'dir.

Mehmet Rauf, 1845 yılından sonra tiyatroda Romantizmin artık beklentileri karşılayacak gücünün kalmaması üzerine tiyatronun yeni bir akımın etkisine girdiğini ifade eder. Rauf, bu dönemde ortaya çıkan yazarların Romantizmin etkisiyle görmeye alışılan abartılardan ve ihtişamlı ifadelerden uzak durarak akla uygun sade eserler yazdıklarından bahseder:

> 1845'te temâşâ başka cereyanlarla tebdil-i mecrâ etti, bu ikinci devrenin evvelin-i alâim-i fecridir. Bu mecralar, daima olduğu gibi, bir takım ihtiyâcât-ı umûmîyedenneş'et etmiştir. Romantizme karşı bir tekâbülle Ponsar Lukrecia'ni verir. Çılgınca Byronism[58]'e mukâbil Ojye [59] zuhûr eder ki Gabriyel eseriyle ailenin müesses olduğu, ihtisâsâtı igrâkat ve mübalağadan âzâde, mutavassıt, muvafık, iz'ân, marazdan sâlim ve rahat-bahş olarak tasvir eder.

[55] Mehmet Rauf, konuyla ilgili detaylı bilgi için Beşir Fuad'ın Victor Hugo eserine bakılması gerektiğini söyler.
[56] A.g.m.
[57] Fransız oyun yazarı. Hukuk öğrenimi gördü, arkadaşlarıyla oyun yazmaya yöneldi, bir kuruluş içinde oyun yazarlarının telif haklarını koruyan bir sistem getirdi. 1820'de Théatre de Gymnase'la anlaştı.; oyuncu yetiştirdi, 1834'te AcadémieFrançaise seçildi.
[58] Byronism, zulüm ve iyiniyet, samimiyet ve postür, ciddiyet ve ciddiyetsiz, rasyonalizm ve Romantik illüzyon, uygunluk ve isyan, cesaret ve kendine acıma, inanç ve alaycılık gibi bazı karşıt eğilimleri ifade eder.http://mural.uv.es/avijes/work1.html.
[59] 

> Birinci devrede yazdığı halde bu devrede, 1865'ten sonra mazhar-ı rağbet olan müessesenin bu hassas şairin temâşâsı bir cevelân-ı serseri-yi hayal ile fikrin bütün güzelliklerini en zarif, en rakîk bir lisânla tasvir eden o şûh temâşâ Scribe'in yavanlıktan mütevellid taab ve gınaya karşı ihrâz-ı sahne-yi rağbet eder.[60]

Mehmet Rauf, bu dönemde dikkat çekici gelişmelerden birinin de tiyatronun "faydalı tiyatro" olarak bir rol üstlenmesi olduğunu söyler. Scribe'in sade eğlencesine, Hugo'nun sanata boğulmuş eserlerine karşı ortaya çıkan bu yeni hareketlenmenin öncülerinin Alexsandre Dumas fils[61], Barriere[62] ve Ojye olduğundan bahseder.

> Diğer cihetten Scribe'e sade bir eğlence Hugo'da bir israf-ı belâgât olan bu çocukça şeylere mukabil bir hareket olur temâşâ bir şey söylesin, bir şey ispat etsin, seyyiat-ı ahlâkiyeyilevmve takdîhetsin, nihayet faideli olsun derler. Dumasfils zuhur eder ki bütün eserleri bir hükm-i felsefidir. Barrierre ki her mudhikesi bir müdâfa'a-nâmedir ve Ojye ilk tariki terk ederek Jibvaye, Lezeferont eserleriyle hicv-i ictimâ'îyyemeyl eder.[63]

Tiyatronun faydalı olması gerektiğini savunan bu akımın zamanla etkisini yitirmesiyle herkesin artık eğlenceli olan oyunlara yöneldiğini ve "faydalı tiyatrodan" uzaklaştığını ifade eden yazar, Mayhak ve Halevy[64] gibi yazarların felsefi bakımdan zengin, insanı düşündüren ve ince bir alayla eserlerini kaleme aldıklarını söyler.

> Nihayet ikinci imparatorluğun sonuna doğru 'faydalı' temâşâ o kadar suiistimale uğrar ki herkes artık faydasız lakin eğlenceli oyunlar aramaya başlar, bunu Mayhak ve Halevy Müellifler eserlerinde o zamana kadar hürmete alışılmış bütün şeylerle fevkalade bir zerâfet ve rikkat-i lisan, kendilerine mahsus ince bir alayla istihzaya başlarlar. Eserleri tuhaflık nokta-yı nazarından Labıche'inkilerle muadil ve mânâ-yı felsefîce daha zengin olup birçok sesli, parlak sözlü, tantanalı oyunlardan ziyade insanı düşündürür.[65]

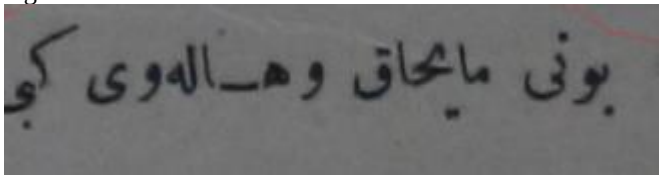
---

[60] A.g.m.

[61] Fransız oyun yazarı ve romancı. Fransız gerçekçi toplumsal oyunlarının temsilcisi olan Dumasfils, Paris toplumunu gerçekçi bir gözle ve gündelik konuşma diliyle çizerek, toplumsal sorunlar karşısında yararlı olmayı ve ahlak ilkelerine uymayı öne sürer. Tezli oyun türünü getirmiş olan Dumasfils bu oyunlarda kendi sözcülüğünü yapan oyun kişisi aracılığıyla, izleyicilerin toplumsal ve ahlaksal ön yargılarını sorgulayan bir bakış açısı getirir.

[62] Barrie (1860-1937) İngiliz dram yazarı ve romancı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s.63.

[63] A.g.m.

[64] 

[65] A.g.m.

On dokuzuncu yüzyıl Fransız tiyatrosunun ilk iki döneminde yaşanan gelişmeleri okuyucuya aktaran Mehmet Rauf, yirminci yüzyılın başlangıcını da içine alan üçüncü dönemin tiyatroda beklenen gelişmeyi göstermediğini ifade eder.

Yeni yazarların ortaya çıkmadığı bu dönemde, Ojye, Dumasfils, Sardau [66] ve Mayhak'ın eser vermeye devam ettiğinden bahseden yazar, bu durumun da tiyatroyu rehavete sürüklediğini söyler.

Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu bir diğer konu ise bu dönemde Zola'nın Natüralizmin tiyatro sahnesinde de etkili olabilmesi için girdiği mücadelede başarısız olmasıdır. Mehmet Rauf'a göre Zola Romantizm ve İdealizmi temelinden sarsmıştır ancak bu durum 1830'da Hugo'nun Klasisizme yaptığı gibi Romantizm ve İdealizmin etkisini yitirmek için yeterli olmamıştır.

> Hakikiyyun edebiyatının sahnede teessüs için bir cehd-i vuku' bulmadı deniyor, hâlbuki Zola'nın Naturalizm'i sahnede tesis için bütün gayretleri gayr-ı müsmir kaldı, o Romantizm'i-İdealizm'i esasından tahrip etti, Naturalizm'i teessüse çalıştı, bunların mânâ-yı hayatı ifadede ne kadar bî-kudret olduklarını, hakikat-ı hayatı ne kadar müellem bir suretle tebdil ettiklerini, sanat-ı tabiiliğe ne kadar gayr-i muvafık olduğunu birer birer bütün eserlerinden misaller getirerek anlattı, fakat söylediği gibi bir dâhî çıkıp aynı kavâ'id-i meslekle Hugo'nun 1830'da Klasisizme yaptığını, Romantizm ve İdealizm'e yapamadı.[67]

Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu bir diğer önemli nokta ise Fransız edebiyatının son dönemlerde İbsen, Tolstoy[68], Dostoyevski[69], Maeterlinck[70] gibi yabancı yazarların etkisi altına girmesidir. Yazara göre bu durum Fransız edebiyatı için oldukça faydalı olacaktır.

---

[66]Victorien Sardou (1831-1908), Fransız oyun yazarı. Scribe'den sonra Fransız tiyatrosunda iyi kurulu oyunun önde gelen temsilcisi olan Sardou, melodram, fars ve iyi kurulu oyunun bir bireşimini yapmış; komedya, tarihsel oyun, melodram ve opera librettosu gibi ürünler vermiştir. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s.363

[67]A.g.m.

[68] Leo Nikolaeviç Tolstoy (1828- 1910) Rus oyun yazarı, romancı, hikâye yazarı, M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 405.

[69]Feodor Dotoyevski (1821-1881), Yapıtlarının çoğu oyunlaştırılmış Rus romancı. Dostoyevski'nin oyun çalışmaları günümüze kalmamakla birlikte romanlarından yapılan oy nlaştırma ve uyarlamalar tiyatroyu etkilemiştir. Konularının genişliği ve ilgi çekiciliği, felsefî ve psikolojik boyutluluğu, kahramanların dramatik çizimi, diyalogların yoğunluğu ve sahnelemeye açık düzeni, birçok tiyatro adamının Dostoyevski'nin yapıtlarına el atmasına el atmasına neden olmuştur. Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995. s.171.

[70]Maurice Maeterlınck (1862-19499, Belçikalı oyun yazarı, şair, deneme yazarı gizemsel, simgeci tiyatronun başlıca temsilcilerinden. A.g.e., s. 406.

Fransız tiyatrosunda yaşanan gelişmeleri detaylarıyla öğrenmemiz gerektiğini düşünen Mehmet Rauf, Fransa'nın en önemli tiyatrosu olan Comedié Française'de oyunları sahnelenen yazarlardan da bahseder.

Mehmet Rauf'un ilk olarak ele aldığı yazar, Moliere'in Evi'ne[71] o dönemde kabul edilmiş olan Labiche'dir.

> Bu birinci devre ithal olunacak; çünkü Hugo ve .Dumas Pére'in[72] Scrip'le Byron'un[73] yazdığı devrede 1838'de Mösyö Dük Valen oyunuyla bed' eden bu muharrir evvela gayr-ı meşhûd geçti, sonra ikinci devrede bazı mütâlaât-ı ahlakiye davasıyla Comedié Français'e i'tilâ edemedi, lâkin birkaç sene evvel Théâtre Français müdürü Jüles Kılarti bir takım kuyûd-ı bî-mânâyaatf-ı ehemmiyet etmeyip sanat namına Labiche'in eserleriyle repertuvarına zengin ve kıymetli bir cevher ilave etmiş oldu.[74]

Labiche'den sonra Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu bir diğer yazar, eserlerinin dikkat çekici olduğunu söylediği George Sand'dır[75].

> George Sand'ın temâşâsı fevkâlade câlib-i dikkattir, evvelâ müfsid-i ahlâk diye reddolunan bu temâşâ François Le Champi, Claudie gibi oyunlar nihayet Fransa'nın birinci sahne-yi edebinde takdis edildi.[76]

Mehmet Rauf'un dönemin daha iyi anlaşılabilmesi için okuyucuya tanıttığı diğer yazarlar, realist veya idealist olmak arasında karar verememiş Octave Feuillet[77], Kin ve Patrie oyunlarının oldukça başarılı olmasına karşın halkta beklediği ilgiyi göremediği için, halka hitaben yazdığı bir mektup ile onların seveceği oyunlar yazmaya başlayan Sardou, on dokuzuncu yüzyılın en iyi roman yazarı olan ancak tiyatroda aynı başarıyı yakalayamayan Alphonse Daudet[78], natüralizmin en önemli

---

[71]Comedié Français'in diğer adı.
[72] Alexandre Dumas Père (Baba), (1802-1870), 19. yüzyılın en verimli ve en sevilen Fransız yazarlarından. Hiçbir zaman büyük bir edebiyatçı sayılmamışsa da, önce oyunları, daha sonra da tarihsel romanlarıyla büyük ün kazanmıştır. https://www.turkedebiyati.org/alexandre-dumas-pere.html (23.05.2018)
[73] Lord Byron (1788-1824), İngiliz sahne ve tiyatro yazarı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 90.
[74]A.g.m.
[75]George Sand (1804-1876),Fransız yazar ve romancı.
https://www.britannica.com/search?query=George+Sand (2018.15.05.)
[76]A.g.e.
[77] Fransız roman ve dram yazarıdır. Mehmet Rauf'un Octave Feuillet'in "De Charybde en Scylla" adlı eserinden adapte "Yağmurdan Doluya" tiyatro oyunu bulunmaktadır.
[78] Fransız hikâye ve roman yazarı. Tiyatro da yazmıştır. FromontJeune et Rislerainé adlı romanından AdolpheBelot ile piyes haline koyduğu eseri "Genç Fromon, Büyük Resiler" diye çevrilmiş ve Mınakyan repertuvarına alınmıştır.

temsilcilerinden sayılan ancak romanda yaptıkları devrimi tiyatroda yapmayan ve oyunları sonuna kadar oynanamamış Goncourtlar'dır[79].

Mehmet Rauf, On dokuzuncu yüzyılda Fransız tiyatrosunda yaşanan gelişmeleri ana hatları ile ele almış ve her edebiyatın daha iyi olabilmek için sürekli bir yenilik arayışı içinde olduğunu ve kendisini geliştirdiğini göstermiştir.

3.1.3 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Romantizm

On Dokuzuncu Asır Fransız Temâşâsı başlığını taşıyan diğer makalelerinde Mehmet Rauf Hugo'nun Fransız edebiyatında yaptığı devrime ayrıntısıyla değinmiştir. İki makalesini Romantizmin gelişim evrelerine, sonraki makalelerini ise Victor Hugo'nun Cromwell Mukaddimesi'ne ve Hugo'nun Romantizm etkisinde yazdığı Marion de Lorme'ye ayırmıştır.

Romantizmin Klasisizme karşıFransız tiyatrosundaelde ettiği başarıyı ele alan Mehmet Rauf, edebiyatımızda oldukça etkili olan Romantizmin Fransız edebiyatında yaşadığı gelişmeleri daha yakından incelemenin edebiyatımız için önemli olduğuna değinir. Ona göre bu inceleme ile Fransa'nın On dokuzuncu yüzyılda ekili olan hayat felsefesi ve sanata bakışı daha iyi anlaşılacaktır.

Mehmet Rauf, On Dokuzuncu Asır Fransız Temâşâsı başlığını taşıyan iki makale kaleme almıştır. Birbirinin devamı niteliğinde olan bu makalelerin ilkinde[80]Romantizmin kökeninin eski zamanlara kadar uzandığına değinen yazar, bu akımın Fransa'da ortaya çıkmadan önce İngiltere ve Almanya'da etkisini göstermeye başladığını söyler.

Fransa'da Victor Hugo'nun önderliğinde başlayan ve Klasisizme meydan okuyan Romantizmin benimsediği kurallara bakıldığında yeni bir fikir ortaya atmadıklarını söyleyen yazar, bu kuralların Alman ve İngiliz edebiyatında eskiden beri uygulandığını ifade eder. Fransa'da ortaya çıkan Romantizmi Alman ve İngiliz

[79]Goncourt Kardeşler, Naturalizmin, Emile Zola'dan sonraki en önemli temsilcileridir. Eserlerini bilime, gözleme dayanan bir yöntemle, büyük bir titizlikle yazmışlardır. Artistik üslubun yaratıcıları arasında sayılır. Yeni Türk Ansiklopedisi, Cilt 3, İstanbul (1985).

[80]On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Romantizm (2), Mekteb, nr:60, 5 Teşrin-i sâni 1313/17 Kasım 1897.

edebiyatından ayıran tek fark ise uzun yıllar etkisini sürdüren ve kolay kolay vazgeçilemeyecek olan Klasisizm karşısında izlediği yoldur:

> Victor Hugo başta olarak bunlar bir şâir-i temâşâ- nüvis için zamanın muharriri olmasını, sânihâtını efkâr ve temâyülât-ı zamaneden almasını, Romalılar'ınYunanlılar'ın izini takibe mecbur olmamasını talep ettikleri, sanâyi-i nefîseve edebiyatın bu kuyûddantahlîs-i girîbanını talep etmiş oldukları –zira Romantizm'in mefhum-ı hakikisi bundan başka bir şey değildir- zaman bunlar yepyeni bir şey yapmadılar. (…) Klasik zevk ve nüfuzun devam-ı musirrânesi, kanun kuvvetini almış ve bu kuyûdun Romantizm'e karşı gösterdiği temerrüd cihetiyle Fransa'da vukû' bulan bu hareket-i edebiye başka bir faaliyet-i kat'iyye, başka bir dalâlet ve vüs'at-ı külliye vermiş oldu: İşte İngiliz ve Alman edebiyatında mukaddemâihyâ edilen Romantizmle, bu asrın mebâdîsinde Fransa'da teşkil eden Romantizm arasındaki fark budur.[81]

Mehmet Rauf, Klasisizm ve Romantizm arasındaki farkı ortaya koyabilmek için ilk olarak Klasisizmin ne olduğundan bahseder. Klasisizmde önemli olanın akıl olduğunu ifade eden yazar, bu akımın etkisinde olan sanatçıların doğada görülen her şeyi akıl ile birleştirerek seçkin bir hale getirme gayesinde olduklarını söyler. Klasisizmin sanatçıyı adeta mahkûm eden bu akılcı yaklaşımına karşın, Romantizm kişinin kendi ruhunun derinliklerine inip kendi duygularını rahatlıkla anlatmasına imkân sağlamıştır.

> Romantizmin sanâyi'de nokta-i nazarın külliyen tebdiline, gâye-i hayalin nâ- bemehal kalmasına, insanın kendi infiâlât-ı nefsâniyesinde ve hayır ve şerre karşı faaliyetinde kendini ve böylece kendi hem-cinsini tedkîk ve tahlil için a'mâk-ı ruhuna kadar inip beşeri tetebbu etmesine netice verdi.[82]

Klasisizm karşı bir hareket olarak çıkan Romantizmin, Fransa'da tanınmasına öncülük eden yazarların Madame de Staël[83] ve Chateubriand[84] olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, Fransa'nın bu yeni akımla tanışmakta oldukça geç kaldığını anlatabilmek için aynı dönemdeki Almanya ve İngiliz edebiyatına değinir.

---

[81] A.g.m.
[82] A.g.m.
[83] Fransız yazar. 18. yy sonu ile 19. yy başı Avrupa'sındaki siyasal ve düşünsel yaşamı yansıtan yapıtlarıyla tanınmıştır.
[84] Chateaubriand, Fransız romantizminin babası kabul edilir. Doğayı betimleme ve duyguları anlatma şekli hem Fransa'da hem de Fransa dışında neslinin romantik yazarlarına örnek olmasına sebep oldu. Örneğin, Lord Byron René'den çok etkilenmişti.

Mehmet Rauf, 18. Yüzyılın ortalarına kadar Fransız edebiyatını takip eden, Yedi Yıl Savaşlarının[85] başlaması ile İngiltere ile yakınlaşan Almanya'nın, bu yakınlaşmanın sonucunda Shakespeare edebiyatı ile tanıştığını ve kısa sürede Shakespeare'in etkisine girdiğinden bahseder. Bu etki Almanya'da yeni yazarların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır:

> Almanya On sekizinci asrın evâsıtına doğru kâmilen Fransa'nın zevk ve fikrini takip ediyorken Yedi Sene Muharebesi İngiltere ile takrîb ederek onlara Shakespeare'i tanıttı. Bu tesir dehâ-yı milliyi teşkil ederek bir takım muharrirlerin zuhurunu intâc etti. Bodmer Millet'ini, Klopstock Mesias'ını yazar, bir Alman didrosu olan Lessing[86] sanat temâşânüvisi diye vâsi' bir kanun-ı edebî-yitemâşâ telif eder. Çok geçmez Goethe, Schiller tulû' eder.[87]

Mehmet Rauf'un Alman edebiyatından sonra üzerinde durduğu bir diğer edebiyat ise İngiliz edebiyatıdır. Yazar, Alman edebiyatını etkileyerek yeni bir oluşuma zemin hazırlayan Shakespeare'in İngiltere'de eski rağbetini kaybetmesine karşın, aktör Garrıck'in sanatçı dehasıyla ölümsüzlüğünü ilan ettiğinden bahseder. Bu dönmede İngiltere'de karşılaşılan diğer hareketlenme ise hayali edebiyata karşı bir saldırış, tabiata ise bir dönüş olmasıdır[88]. Bu hareketlenme beraberinde Byron ve Walter Scott gibi önemli yazarları getirmiştir:

> Almaya bu dehâtınenfâs-ı ihyasıyla tebdilât-ı edebiyesine muvaffak olurken İngiltere'de kâmilen unutulmamışsa da şöylece bir adam-i tenezzüle dûçâr olmuş Shakespeare, aktör Garrıck'in dehâ-yısanatkârânesiyle bütün kuvvet ve nüfuz-ı lâ-yemûtunu aldı; (…) ilk hareketten sonra onu tetevvüc için Almanya'da Goethe, Schiller zuhur ettiği gibi İngiltere'de de bu şems-i dehâ, Byron[89] feryada başlar. Onu Walter Scott takip eder."

Mehmet Rauf saydığı tüm bu isimler ile Madame de Staël ve Chateubriand'ın birleşmesi sonucunda Fransız Romantizminin öncülerinin tanıtıldığını söyler.

---

[85]Yedi Yıl Savaşı, Avrupa'nın güçlü devletleri arasında, 1756-1763 yılları arası yaşanmış bir dizi askeri çatışmadır. Savaşın nedeni Büyük Britanya ve Fransa için aralarındaki sömürge yarışı; Avusturya ve Prusya içinse Orta Avrupa hegemonyasıdır.

[86]Alman yazar, filozof, gazeteci ve Alman Edebiyatının ilk önemli eleştirmenidir. Aydınlanma Çağı'nın önde gelen temsilcilerindendir.
Antik Yunan ve Roma eserlerini taklit etmek yerine, William Shakespeare'nin eserlerini temel alarak, özellikle drama üzerine yoğunlaşmış ve 1779 yılında, son büyük dramı olan, Haçlı Seferleri sırasında Kudüs'te geçen olayda Musevilik, Hristiyanlık ve İslam'ı simgeleyen "üç halka" konusunu ele aldığı, dinsel bir sorgulama niteliğindeki Bilge Nathan'ı (Nathan der Weise) yazarak; güçlü bir savunucusu olduğu aydınlanma felsefesini, aklın kullanılmasını etkili bir biçimde ifade etmiştir.

[87]A.g.m.

[88]Suut Kemal Yetkin, Romantizm'i tanımlarken lirizmin, şüphe ve melankolinin arkasında tabiatı düşünmemeğe imkân yoktur der. Bkz. Suut Kemal Yetkin, a.g.e., s.32.

[89] İngiliz oyun yazarı ve şair. Devrimci romantiklerin başında yer alan Byron, oynanmaktan çok okunmak için oyunlar yazmıştır. Bkz. Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, s. 106.

Bütün bu sanatçıların ortak noktası ise ruhlarının derinliklerinde yaşadıkları acıları anlatabilmek, özgürce feryat edebilmektir:

> Bütün bunlar beşeriyetin halinden memnun olmayıp da isteyen, saadet-i beşer için lâ-yenkati' isteyen, tehâcümât-ı âmâldanme'yûs olan bu şairler, bu gıpta olunmayacak acınacak bedbahtlardır ki a'mâk ruhlarındaki ahlara bir lisan vermek bu evvelden his olunmayan âlâmı ihsâs etmek için- yalnız mehâsine karşı bir hayret-i beliğayıbeyân ile teessüs etmiş- evvelki kavâid-i mahdûde-yi sanatı dar bularak onu tanımayıp huduttan çıkanlar, istedikleri gibi feryat edenlerdir.[90]

Romantizmin İngiltere ve Almaya'da elde ettiği başarılara karşın Fransız edebiyatı Klasisizmin etkisinden kurtulacak gücü kendinde bulamayan "hasta ve fakir" bir çocuk gibi kalmış ve Romantizmin Fransa'da kabul edilebilmesi için sanatçılar oldukça çetin bir mücadeleye girmiştir.

3.1.4 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı:Romantizm (2)

Mehmet Rauf, Romantizm başlığını taşıyan ilk makalesinde Romantizmin kökenine, Almanya ve İngiltere'de bu akımın etkisiyle yeni ve güçlü yazarlar ortaya çıkarken Fransa'nın bu konuda geri kaldığına ayrıntılarıyla değinir. Romantizm başlığını taşıyan ve bir öncekinin devamı niteliğinde olan ikinci makalede ise Fransa'daki edebi ortam ve bu ortamda Romantizmin gelişimini ele alır.

Fransız edebiyatı, hayalin yasak olduğu ve "hayalin tekrardan başka bir şey olmadığını" söyleyenlerin baskısı altında renksiz bir halde iken Chateubriand'ın ortaya çıkmasıyla bir değişim içine girdiğinden bahseden Mehmet Rauf, Fransa'da yaşanan bu değişimin etkisiyle yazılan şiirlerin herkesin üzerinde derin izler bıraktığını söyler:

> Zevk nâm-ı inhisâriyesi altında bütün servet hayâl-i memnudur, bu dava-fürûşlardan Laharey "Tahayyül ekseriya tekrar tahatturdan başka bir şey değildir."diye bir düstûr fırlatır. Hâile taklitleri bu darbe ile sersemleşerek daha soluk, daha bî-reng olmaya başlar.

[90]Ag.m.

> İşte bu esnada Chateubriand birbiri peşine Dehâ-yıNasraniyyet, Atala, René, Hicran-ı Cennet Tercümesi, LesMartyrs'i neşreder ve devr-i teceddüd başlar. Fransa'da o zamana kadar taklitlerin taklidi ola ola en yavan eserlere alışmış olanlar için bu şiirler, bu vahşi, bu yeni, bu kuvvetli şiirler ne derin bir tesir hâsıl etmiştir.[91]

Fransız edebiyatında yaşanan gelişmeler bunlarla sınırlı kalmaz. Mehmet Rauf, Madame de Staël'in Almanya adlı kitabında Goethe, Schiller, Kant ve Hegel gibi kişileri tanıtmasıyla yaşanan şaşkınlığın daha arttığını söyler. Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu bir diğer gelişme ise 1820 yılında Lamartine'in Meditasion'u yazdığında, yenilerin girişimlerini ve sanat kurallarını beğenmeyen muhaliflerin bile bu eser karşısında şaşkına dönmüş olmalarıdır. Yazar bu durumu anlatırken ise "Bu tıpkı bizim hareket-i edebiyemiz için de böyle olmuş ve daha olacaktır."[92]der.

Yaşanan bu gelişmelerin henüz Fransız edebiyatında bir değişim yaratacak güçte olmadığını söyleyen yazar gençlerin büyük çoğunluğunun hayali bir edebiyat ile uğraştığını vurgular. Öyle ki bu dönemde seçkin olarak kabul edilenler aşırı hassasiyete yer veren, veremli kızlar ve hasta kardeşlerden bahseden eserlerdir. Mehmet Rauf, Fransa'da hüküm süren bu durumun bizim edebiyatımızı da etkilediğini ve Namık Kemal'in Zavallı Çocuk'undan sonra hassas ve ince hastalıktan bahseden konuların ağır bastığı bir dönemden geçtiğimizi söyleyerek Tanzimat dönemi sanatçılarını eleştirmekten kendisini alamaz:

> Zamanın debiyatında hassa-i mümeyyize, fart-ı hassasiyet olup eş'âr-ı hazırâne modadır. Verem kızlar, hasta hemşireler, bütün bu zeminin son hareketle edebiyatımızdan müşkilâtla atılan, taklitlerle ilk numunelerine dahi şahsiyet ve hususiyetini tenzile sebep olan verem kız tasvirleri hükümrandır. Şu zaman şüphesiz bizim Zavallı Çocuk'tan sonra zuhur eden hassasiyet-perverlik, müteverrimeler devrine benzer. Nihayet bütün bunlar o kadar gülünç olur ki hükümden düşer.[93]

Fransa'da Chateubriand'la başlayan, Lamartine ve Hugo ile devam eden bu yeni oluşumun tüm halkın ilgisini çekebilmesi için sessiz sedasız sürdürülen çalışmalar karşısında, Klasisizm taraftarları sessiz kalmamış ve etkilerini kaybetmemek için oldukça çetin bir mücadeleye girmişlerdir.

[91]A.g.m.
[92]A.g.m.
[93]A.g.m.

Mehmet Rauf klasik edebiyat taraftarlarının Romantizme karşı gösterdikleri savunmada "Birisi çıkıp da edebiyatın ne olduğunu şu romantiklere gösterse!"[94], "Romantizm gülünç bir şey değil, bir hastalıktır; bir romantik şuuru muhtel olmaya başlamış bir adamdır. Bu mudhike yapılacak bir zemin değil tedavi edilecek bir hastalıktır." [95] gibi ifadelere başvurduklarını söyler. Victor Hugo'nun Cromwell Mukaddimesi'ni, Klasisizm taraftarlarının başlattığı bu karalama çalışmaları karşısında Romantizmi savunabilmek için yazdığını söyleyen Mehmet Rauf'a göre bu mukaddime ile Hugo, güzel sanatların özgür olduğunu anlatmış ve bir yazarın istediği gibi yazmasını en önemli kural olarak vurgulamıştır:

> (…) bunun maksad-ı esâsiyesi sanayii'-i nefisede âzâde-gîdir; yani Hugo muharrir için kâ'ide olarak kendi keyfinden başka bir şey tanımamak eğer keyfi isterse kaba bir şeyi nokta-i nazar zâtiyyesinden muhâkeme etmek üzere diyordu.[96]

Mehmet Rauf, herkesin değişimin gerekli olduğunu söylediği bu dönemde Paris'e gelen ve Shakespeare'nin oyunlarını oynayan bir İngiliz kumpanyasının Fransa'da oldukça ses getirdiğinden söz eder:

> Paris'e gelmiş bir İngiliz kumpanyası Shakespeare'nin oyunlarını oynuyordu, bunda Fransa'da alışılan usûllere o kadar muıgayyer sahneler vardı ki bu Fransızlar arasında büyük gürültüleri mucîb oldu. O zamana kadar tiyatro oyunu nâmına kavâ'id-i mahdûde ile tertip edilmiş ve asırların üzerinden geçerek eskittiği bu kavâ'id sebebiyle bütün cazibesi kaçmış oyunlara me'lûf halk evvela bu bir cevelân-ı serseriyâne ile bütün desâtir-i edebiyeyi herc ü merc eden bütün ülfetlere muhâlif olan oyunların Hamlet, Makbet, Otello ve ilh gibi facialar karşısında haykırmaya başladı.[97]

Romantizmin kaynağının eskilere dayandığını söyleyen Mehmet Rauf, Almanya ve İngiltere'de gösterdiği gelişimden sonra, Fransız edebiyatına yansımalarına, Klasisizm ile girdiği mücadeleye ayrıntılarıyla değinir. Fransız edebiyatını etkileyen bu yeni akımın genel görünüşünü çizen yazar, tiyatrolarda yaşanan değişimleri okuyucuya daha iyi anlatabilmek için bir zemin oluşturur.

[94] A.g.m.
[95] A.g.m.
[96] A.g.m.
[97] A.g.m.

3.1.6 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Hugo'nun Mukaddimesi

Mehmet Rauf, On Dokuzuncu Asır Fransız Temâşâsı başlığını taşıyan seri makalesinin son ikisinde Victor Hugo'nun Romantizmin bildirisi niteliğinde olan Cromwell Mukaddimesi'ne ve Romantizm etkisinde yazdığı Marion de Lorme oyununun çevirisine yer vermiştir.

Cromwell Mukaddimesi çevirisi için yazar birbirinin devamı olan iki yazı kaleme almıştır.[98] Victor Hugo Mehmet Rauf'a göre bu mukaddime ile bir buçuk sayfada Romantizmin esasını ortaya koymuştur. Yazar, Victor Hugo'nun klasik edebiyat karşısında ortaya çıkmış bir akım olan Romantizm içinde kendine has bir üslubu olduğuna ve Romantizmi kendisine göre yeniden sentezlediğini dile getirir:

> Tabiatta ne varsa sanatta gösterilmelidir.'düsturunu benimseyen ve buna göre hareket eden Romantikler " (…) Klasik edebiyatın kavâid müessesini böylece reddedip, vahdet kanunlarından mekân ve zamanınkileri atarak yalnız vahdet mevzuunu kabul etmişlerdir ve edebiyat yalnız ulvî ve güzeli tasvîre hasredilip hakikatte olduğu gibi çirkinin, kabanın, süflînin de dâhil-i sâha-i tasvîr edilmesini iddia etmişlerdir.[99]

Hugo ise romantiklerden farklı olarak hakikati olduğu gibi yansıtmaktan yana değildir:

> Facia bir aynadır, tabiatta ne varsa âgûş-ı in'ikâsına almalıdır. Lakin bu ayna düz satıhlı âdî bir ayna ise eşyanın sâdık fakat renksiz bir resmini inikâs ettirir. Bu muka'ar bir ayna olmalıdır ki şuâileri toplayıp teksif ederek bir şerâreden bir şu'le, bir şu'leden bir güneş çıkarsın. İşte yalnız o zaman fâcia sanata muvâfık olur.[100]

3.1.7 On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı

Serinin son makalesinde, Victor Hugo'nun mukaddimesinde belirttiği esaslar doğrultusunda[101] Hernani, Marion de Lorme, Soytarı, Lucreca Borgia, Mary Tudor, Ruy Blas, Ancelo'yu kaleme aldığını söyleyen Mehmet Rauf, bu oyunlar içinden Marion de Lorme[102] çevirisine yer vereceğinden bahseder.

---

[98]On Dokuzuncu Asırda Fransız Temâşâsı 5-Hugo'nun Mukaddimesi- Mekteb, nr.64, 5 Kânun-ı evvel 1312/ 17 Aralık 1896, On Dokuzuncu Asırda Fransız Temâşâsı, Mekteb, nr: 68, 2 Kânun-ı evvel 1312/ 31 aralık 1896.

[99] A.g.m.

[100] A.g.m.

[101] Tezimizin 23. sayfasında Victor Hugo'nun diğer romantiklerden farklı olarak benimsediği hususlara yer verilmiştir.

[102]On Dokuzuncu Asırda Fransız Temâşâsı, Mekteb, nr: 68, 2 Kânun-ı sâni 1312/ 14 Ocak 1897.

Oyun, hayat kadını olan Marion'un kimliğini bilmeden ona âşık olan Didier ve Marion'un eski aşığı arasındaki düelloyu ve sonunda ölüme gitmelerini konu edinmektedir.

Daha önce Marion de Lorme'yi Natüralizmin etkisiyle okuduğu için eserin zayıf yönlerini görüp güldüğünü, ancak incelemek için eline aldığında seve seve yeniden okuyabildiğinisöyleyen Mehmet Rauf, Hugo'nun üslubunu oldukça etkili bulmasına karşın oyunun sahnelenmeye uygun olmadığını "Marionde Lorme'yi sahnede görseydim bu kadar tesirine mağlup olmazdım." ifadeleri ile dile getirir.[103]

3.2 Tiyatronun Kaide Ve Usulü

Mehmet Rauf, tiyatro alanında başarılı eserler ortaya koyabilmek için edebiyatta olduğu gibi tiyatro alanında da Fransızları örnek almamız gerektiğini düşünmektedir. Bu sebeple tiyatro üzerine yazdığı ilk makaleleri Fransız tiyatrosunun gelişim evreleri üzerinedir.

Mehmet Rauf, tiyatro türünün edebiyatımızda gelişebilmesi için Fransız tiyatrosunu örnek almamızın yanı sıra tiyatroya malzeme sağlayacak güçlü bir edebiyata ve yetenekli yazarlara ihtiyaç olduğundan bahseder.

Roman türünde oldukça başarılı örnekler veren yazarlardan tiyatro türünde de aynı başarıyı göstermesini beklemenin yersiz olacağını düşünen Mehmet Rauf'a göre, iyi bir roman yazarı olmak iyi bir tiyatro yazarı olmayı gerektirmez. Roman okunmak üzere yazılan bir tür iken tiyatro ise sahnelenmek için yazılmaktadır. Bizde tiyatronun genel seyrine bakıldığında Şinasi ve Namık Kemal'den sonra gelen Tanzimat'ın ikinci kuşağına mensup Abülhak Hâmid'in sahnelenmesi bugün bile imkânsız olan ve okunmak üzere kaleme alınmış eserleri olduğunu hatırlamakta fayda vardır.[104] Yine Mehmet Rauf'a göre tiyatro eseri sahnelendiğinde izleyiciyi etkilemiyorsa bu iyi bir eser değildir. Tiyatro yazarlığına bu derece önem veren Mehmet Rauf, Tiyatro Kaidesi ve Tiyatro Usûlü, başlıklı makalelerinde tiyatro eseri yazmak isteyen yazarlara yol göstermeye çalışmıştır.

---

[103] A.g.m.

[104] Abdülhak Hâmid'in tiyatroları ile ilgili Bkz: Oğuzhan Karaburgu, Şairin Sahneye Düşen Gölgesi-Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme, Kesit Yay, İstanbul 2012.

3.2.1 Tiyatro Kaidesi

Tiyatro Kaidesi[105] başlıklı makalesinde tiyatro eseri yazabilmenin belirli kurallara bağlı olduğunu söyleyen ve birtakım eleştirmenlerin aksine tiyatronun belli kalıplar içinde yazılamayacağını ileri süren Mehmet Rauf, tiyatro eseri yazabilmek için görüşlerine katılmadığı bu gibi eleştirmenlerin sözünü ettiği kuralların klasik akımdan kaynaklandığını, Romantizmin ortaya çıkmasıyla birlikte bu kuralların çoktan yıkılmış olduğunu söyler. Örneğin, Batı edebiyatında Klasisizmin etkisi ile tiyatro eserlerinin de yer, zaman ve olay birliğine dayanan "üç birlik kuralına" göre yazıldığını hatırlatan yazar, bu kuralların artık Batı edebiyatında da geçerliliğinin kalmadığını dile getirir:

> (…) Vakıâ Klasik edebiyatta vahdet mevzu, vahdet mekân ve vahdet zaman gibi bazı kaidelere riâyet zarûreti vardı. Fakat bir asır evvel Romantizm meslek-i edebiyenin içtihâdâtıyla bunlar ve bunlar gibi diğer kavâid yıkıldı, çünkü o zaman sanatkârın ibdâ-i nefâis için kaide ile bağlı olmaması lâzım geldiği anlaşıldı. Hugo'nun romantizm nazariyâtının zübdesi olan Cromwell Mukaddimesi sanatta kaide-perestlik aleyhine muazzam bir müdafa-nâmedir. Romantizm galebesiyle Klasik kavâid zîr ü zeber olduktan sonra, edebiyat geniş bir nefes aldı ve muharrirler serbest ve azade kaldılar.[106]

Her ne kadar, Batı tiyatrosunda "üç birlik" kuralının hükmünün kalmadığını söylerse de Mehmet Rauf'a göre Batı tiyatrosunun gelişim evrelerini yakından takip edebilmek için bu "üç birlik kuralı"nı da bilmemiz şarttır. Ancak bu, eski tiyatro kurallarına göre hareket edeceğimiz anlamını taşımaz:

> (…) Garp'tan aldığımız tiyatro için, garbın tekâmülünü tâkip mecburiyetinde olduğumuzdan, bugün garp temâşâ edebiyatında böyle kaideler mevcut olmadığını bilmekliğimiz lâzımdır. Vakıa orada tiyatrodan bahs edilenle, kanunlar ve kaideleri öne süren münekkidler var idi. Fakat onlar eski temâşâ mektebi tarafdârânı olup " 'bu eser tiyatrodur, bu eser tiyatro değildir' " gibi kat'i hükümler verirlerken, senelerden beri kendilerini cezb ve teshîr etmiş olan entrikalar, tertibâta büyük ehemmiyet verirler ve eski melodram usûlü üzere yazılmamış olanları tiyatro addetmezler idi.[107]

Bazı eleştirmenlerin tiyatro edebiyatımızı kuralsız düşünemediği ve kuraldan yoksun eserleri "hiç" saydığı gibi Batı'daki eleştirmenlerin de kuralsız edebiyatı kabul etmelerinin kolay olmadığını belirten yazar Batı'daki bu düşüncenin yıkılmasında yetenekli yazarların büyük payı olduğunu da söylemekten kendisini alamaz:

---

[105] Tiyatro Kaidesi, Payitaht Gazetesi, 7 Şubat 1337.
[106] A.g.m.
[107] A.g.m,

> (…) Son müelliflerin yeni eserlerle kazandıkları emsalsiz muvaffakiyetler sayesinde külliyen unutulmuştur. Şu yeni müellifler tiyatro kaidelerine riayet değil, belki bilâ-iltizâm adem-i riâyet taraftarıdırlar. Meselâ bugün bir tiyatro eseri için şart-ı esâsi kuvvetle müretteb olmak neticeye koşmak ve bir meclisi bir usul dairesinde sevk ve idare etmek, meselâ tıpkı bir merdiven gibi daima yükselmek lâzım idi. Fakat Kapo(?), Laudan(?), Done(?)[108] gibi yeni muharrirler bu şerâite hiç riayet etmediler. Ve eserlerinde kâideye muvafık entrikalardan müheyyic tertibattan ziyâde fikirlerinin zerâfeti, felsefelerinin derinliği üslûplarının letâfeti ile halkı cezb ettiler.[109]

Batı'da tiyatro eseri ortaya koymak için basit konuların bile yeterli olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, hatta bazı yazarların konusu olmayan eserler bile ortaya koyduğundan söz etmektedir. Yazara göre halk tarafından rağbet gören bu eserler, eski kurallara göre hareket eden ve kuralsız yazılan hiçbir eserin başarılı olmadığı iddiasını sürdüren eleştirmenlerin düşüncelerini çürütmüştür.

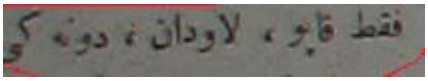
Tiyatro seyircisinin artık yeni oyunlar görmek istediğine değinen yazar, çocukların bile "sahnelerin efsanelerini" ezberlediğini ve eski usulde yazılan hiçbir eserin cazibesinin kalmadığını söylemekten de kendisini alamaz. Tiyatro yazarlarının duyguları abartmadan doğal eserler verebildikleri ve bunları sahneledikleri sürece tiyatro izleyicisini de rahatlıkla tatmin edebileceklerinden bahseden Mehmet Rauf, artık izleyiciyi ağlatan, korkutan eserlerin fazla bir değeri olmadığını söyler.

Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi tiyatromuzun gelişebilmesi için Fransız tiyatrosunu örnek almamız gerektiğine inanan Mehmet Rauf, Fransız tiyatrosunda da artık bazı şeylerin değiştiğine dikkat çekerek eski kuralların artık yıkıldığından ve tiyatro eserlerinde katı kurallar arayan eleştirmenlerin ve dolayısıyla bizim eleştirmenlerimizin de buna göre hareket etmesinin yararlı olacağını önemle vurgular.

3.2.2 Tiyatro Usûlü

Tiyatro Usûlü[110]başlıklı makalesi Tiyatro Kaidesi'nde değinilen konuların devamı niteliğindedir. Mehmet Rauf, bu makalesinde tiyatro eleştirmenlerimizin tiyatro eserlerine dar kalıplar çerçevesinde yaklaştığından ve bu yaklaşımların tiyatro yazarlarına yaşattığı sıkıntılardan bahsetmektedir. Mehmet Rauf'a göre tiyatronun bir

---

108 

109 A.g.m.,

110 **T**iyatro Usûlü; Pâyitaht, nr:20-12, 14 Şubat 1337/1922.

kuralı olduğunu söyleyen eleştirmenlere, kuralın ne olduğu sorulacak olsa ortaya atılan fikirlerin hiçbir yerde yazılmamış çocukça ve basit şeyler olduğu görülecektir. Yazar, bu düşüncelerini anlatabilmek için bir edebiyat topluluğunda şahit olduğu birkaç kuralcı eleştirmenin konuşmalarını da aktarır:

> Meselâ âzâdan biri bir tiyatro oyununda perde açılınca hemen mukabeleye başlanmadığını, evvelâ birkaç kişi girip çıktıktan sonra lakırdı açılmak lâzım geldiğini bir kaide olarak zikretti. Yani bu zâta göre, perde açılınca hemen lakırdı olmayacak, evvelâ bir hareket manevrası yapılacak ve lakırdı sonra başlıyacak! İşte böyle yazılmamış oyunlar mutlak kıymetsiz, değersiz addolunmağa mahkûm![111]

Böyle düşünen "kuralcıların" bu düşüncelerinin Voltaire'den kaynaklandığını, iki kişinin sahnede konuşmasının seyirciyi sıkacağı düşüncesinden hareketle bundan uzak durulması gerektiğine inandıklarını ifade eden Mehmet Rauf, oldukça yersiz bulduğu bu kuralları çürütebilmek için Fransız tiyatrosundan örnekler verir:

> O zaman tahammül edemedim, onlara Fransız temâşâ eserlerinden o esnada aklıma gelen birkaç meşhur piyesi (meselâ Thomas Aden'in Yabancı Kadın'ı, Henry Batey'in Pervane'si gibi) gösterdim ki birinde perde açılınca iki kişi, Voltaire efendinin davasına muhalif olarak hatta uzun cümlelerle bir çeyrek saat baş başa konuşuyorlar. Diğerinde ise, bir muhaverede bir kişinin bir çırpıda söylediği lâkırdı beş dakikayı tecâvüz eder; sonra bunlar gibi bugün Fransız temâşâsının muhallid nice eserleri vardır ki, Voltaire'nin bu sözünü cerh ve ibtâl etmiştir![112]

Mehmet Rauf, ortaya koyduğu bu örneklere rağmen edebiyat topluluğu üyelerinin kuralsız bir tiyatroyu kabul etmediklerini, zira içlerinden başka bir eleştirmenin de iki perde arasında geçen zamanı bir kuralsızlık olarak nitelendirdiğini aktarır. Kuralcılığa bu kadar düşkün olunmasının yersiz olduğunu düşünen yazar, tiyatro eserini kurallar ve belirli kalıplar içinde değerlendiren ve kurallara odaklanan bu gibi eleştirmenlerin eserlerdeki güzelliği bir türlü göremediklerini ve onları kolaylıkla başarısızlığa mahkûm ederek harcadıklarını da söylemekten kendisini alamaz.

Tüm bu görüşlerin aksine Mehmet Rauf, sanatın her dalında olduğu gibi tiyatroda da önemli olanın kurallar değil "usûl" yani yöntem olduğunu belirtir. Kural ve usûlün ise hiçbir zaman zorunluluk olmadığını da ekler. Ona göre her şeyden önce tiyatro yazarının yaratıcı bir yeteneğe sahip olması gerekmektedir:

---

[111] A.g.m.,
[112] A.g.m.

> Hâlbuki tiyatroda kaide değil, her sanatta olduğu gibi, riâyet edilecek şey yalnız "usûl"dür. Usul olsun, kaide olsun hiçbir zaman mutlak bir mahiyeti hâiz olmayıp riâyet ve takibi mecburî olmayan teferrüattan ibarettir ve asıl mesele dehâ veyahut hüner sahibi olmaktır. Eser vardır ki bütün kaidelere ve usullere muvâfık yazılmıştır. Hâlbuki ruha hulûl etmek hassasından mahrumdur. Sonra yine eser vardır ki bütün kaideleri ve usulleri zîr ü zeber eserde hâvi olduğu şûle-yi dehaya hüner ile lâyemut bir mahiyet ve ehemmiyet alır.[113]

Tiyatro yazarının yetenek sahibi olması gerektiğini her fırsatta dile getiren Mehmet Rauf, yazarların belli kurallar çerçevesinde düşünmek yerine tiyatro edebiyatını ve tiyatro edebiyatının önemli örneklerini okuyup incelediklerinde bu yeteneklerini daha rahat ortaya koyabileceklerini ifade eder. Çünkü meşhur yazarların eserleri incelendiğinde olayların, oyundaki heyecan ve ihtirasın nasıl geliştiği, dramın ve trajedinin ise nasıl ortaya çıktığı daha iyi anlaşılacaktır.

Tiyatro Kaidesi ve Tiyatro Usûlü makaleleri ile tiyatro yazarlarına yol gösteren Mehmet Rauf, "Tiyatro Hayatı" başlıklı seri makalesinde ise tiyatro ve sahne sanatlarımızın gelişebilmesi için Batı tiyatrosunun gelişim evrelerini tüm ayrıntıları ile bilmemiz ve yine Batı tiyatrosunu örnek almamız gerektiğine değinir.

3.3 Tiyatro Hayatı

Tiyatro Kaidesi veTiyatro Usûlü makaleleri ile tiyatro yazarlarına yol gösteren Mehmet Rauf, "Tiyatro Hayatı" başlıklı seri makalesinde, tiyatro ve sahne sanatlarımızın gelişebilmesi için Batı tiyatrosunu, örnek almamız gerektiğini tekrarlar, bunun için ise Batı'daki tiyatro hayatınıve gelişim sürecinitüm ayrıntıları ile ele almaya çalışır.

3.3.1 Bizde Tiyatroculuk

Mehmet Rauf, bir diğer seri makalesi olan "Tiyatro Hayatı" ile tiyatro edebiyatımızdaki ve sahne hayatımızdaki eksikliklere değinir. Bu eksiklikleri ortaya koyarken diğer yazılarında olduğu gibi bizim tiyatro hayatımızla Avrupa'daki tiyatro hayatını karşılaştırarak tiyatronun aslında nasıl olması gerektiğini anlatır.

"Tiyatro Hayatı" başlıklı seri makalesinin ilki Bizde Tiyatroculuk[114] başlığını taşır. Bu ilk yazısında Mehmet Rauf, kumpanyaları ele alır.

---

[113] A.g.m.
[114] Tiyatro Hayatı I: Bizde Tiyatroculuk,Servet-i Fünûn, nr: 1097, 31 Mayıs 1328/ 13 Haziran 1912.

Ramazanın gelmesiyle birlikte kumpanyaların canlandığından bahseden yazar dönemin önemlikumpanyacılardan Mınakyan Efendi [115] ile Operetçi Benliyan Efendi'nin [116] birleşerek bir kumpanya oluşturduğunu, bir diğer tarafta ise yine dönemin önemli tiyatro topluluklarına sahip Burhaneddin Efendi [117] 'nin de bir kumpanya hazırlığında olduğunu söyler. Mehmet Rauf'un amacı kumpanyaları tanıtmak olmadığı için hazırlığı devam eden bu kumpanyaların isimlerine veya içeriklerine değinmez.

Kumpanyaların kurulması kadar devamlılıklarının sağlanmasının önemli olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için düzenli olarak faaliyet gösteren kumpanyalara ihtiyaç olduğunu her fırsatta dile getirir. Yazara göre, sahne hayatımızın gelişiminin önündeki en büyük engel, kumpanyaların devamlılıklarının sağlanamaması ve zaten binbir güçlükle bir araya gelebilen bu toplulukların kısa bir süre sonra dağılıp oyuncularının başka tiyatrolara geçmesidir.

Mehmet Rauf, kumpanyalarda istikrar sağlanamamasının yarattığı bir diğer sorunu kaliteli tiyatro eserleri yazılmaması olarak nitelendirir ve sürekli değişen ve bir geleceği olmayan kumpanyalara yazarlarıneser vermek istemediklerini söyler.[118] Yine kumpanyalardayazarların muhatap olabilecekleri hiçbir yetkili ve idarecinin bulunmaması, aktör ve aktrislerin keyfî hareket etmelerine yol açmakta ve yazarların güvenini sarsmaktadır.

Tüm bu olumsuzluk ve istikrarsızlıkların tiyatro seyircisini yansıdığını ve onları olumsuz etkilediğini ifade eden Mehmet Rauf'a göre seyircilerin tiyatro hayatına ilgisiz kalmasında bu olumsuzlukların büyük payı vardır:

> Esasen İstanbul'da böyle müteaddid çoğalan kumpanyayı memnun edecek kadar tiyatro müdavimi de var mıdır? Her gün başka bir köşede, başka bir oyun oynayan ve muvaffakiyetleri esbâb-ı ma'ruzadan nâşî meşkûk olan bu kumpanyalara devam etmek nasıl mümkün olur? Bunun için tiyatro meraklıları da nihayet me'yus olarak lâkayd kalmaya ve oyunlar rastgele seyircilerle kanaat etmeye mecbur olurlar.[119]

---

[115]Tezimizin Yerli Eserler ve Sanatçılar bahsinde Mınakyan Efendi'ye dair detaylı bilgi verilmektedir. Bkz: s.127.
[116] Benliyan: (Asıl adı Arşak Haçaduryan) (1865-1923) Oyuncu, Operetçi olarak tanınmıştır. Baha Dürder - M. Nihat Özön, Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 73.
[117] Tezimizin Yerli Eserler ve Sanatçılar bahsinde Burhannedin Efendi'ye dair detaylı bilgi verilmektedir. Bkz: s.114.
[118] A.g.m.
[119] A.g.m.

Tiyatro hayatımızın içinde bulunduğu karamsar ortamı gözler önüne seren yazar, bu karamsar ortamdan kurtulmak için yapılacak en önemli şeyin kumpanyaları bir düzene sokmak olduğunu söyler. Bunu gerçekleşebilmesi için ise kumpanyaların sıkı bir idare altında toplanması, şehir içinde belli bir yerde bunlara ait bir merkezin olması ve burada haftada birkaç kere oyun oynanacağının herkeseduyurulması gerekmektedir.

Tiyatro hayatımız için bir hayal olarak addedilebilecek bu gelişmelerin kaydedilebilmesi için Avrupa tiyatro hayatını örnek almamız gerektiğini söyleyen Mehmet Rauf, seri makalesi ile Avrupa'da tiyatro eserlerinin nasıl ve ne şartlarda kabul edildiğine, nasıl oynandıklarına, dekorların nasıl düzenlendiklerine kısacası tiyatro hayatının nasıl olduğuna değinerek bu yazdıklarıyla "Memleketimizde tiyatroculuğa bu kadar naçiz olsun bir hizmet edebilirsem bahtiyar olacağım.[120]" demekten de kendini alamaz.

Mehmet Rauf, Avrupa'daki tiyatroların bizim tiyatrolarımızdan oldukça farklı olduğunu ve eğer Avrupa tiyatrolarının da bizim tiyatrolarımız gibi olduğunu zannedersek oldukça yanılacağımızı söyler. Her iki tiyatro hayatının birbirinden çok farklı olduğunu vurguladıktan sonra yazar, makalelerine bu farklılıkları ortaya koyarak başlar.

3.3.2 Sahnenin Dâhili

Sahnenin Dâhili[121] başlıklı yazısıyla tiyatro hayatımızdaki eksiklikleri görmemiz için Avrupa'daki tiyatro hayatı ile bizim tiyatro hayatımızı kıyaslayan yazar, henüz gelişme aşamasında olan tiyatromuzun durumunu gözler önüne sererek tiyatronun bizde ne olduğundan ve aslında nasıl olması gerektiğinden bahseder:

İlk olarak ele aldığı mesele ise tiyatro eserinin seyirciyle buluştuğu tiyatro sahneleridir. Tiyatro hayatında bir tiyatro eserinin, seyirciye, anlatmak istediği duyguyu en iyi şekilde yansıtabilmesi için sahnenin önemli bir yeri vardır.

Yazara göre bizim tiyatro hayatımızda sahnenin önemi henüz anlaşılamamıştır. Bu durumun neticesi olarak ise sahnelerimizin sağında solunda kulisler ve asma küçük bezler vardır. Bir sahnenin seyircinin gözünde canlanabilmesi için kullanılan resimlerin yanı sıra başka bir sahnenin tasviri için arkada hazır olarak bekleyen ve

[120] A.g.m.
[121] Tiyatro Hayatı II: Sahnenin Dâhili, Servet-i Fünûn, nr: 1102, 5 Temmuz 1328/ 18 Temmuz 1912.

seyirci tarafından görülen diğer resimler, anlatılmak istenen olayın manasız kalmasına sebebiyet vermektedir. Bizim sahnelerimizde yalnızca resimler değil suflörün saklanacağı yer bile ortadadır:

> Bizim sahnelerimiz büyük yahut küçük olsun mutlaka sağda solda kulisler ve kısm-ı fevkanisinde asma küçük bezlerle muhâttır. Bunların ilk ikisi üçü oda ve salon, diğerleri orman ve bahçe resimleriyle musavverdir; öyle olur ki, perde, oda ve salonu îrâe ederler, halbuki deniz veyahut orman îrâe ederse öndeki bu oda ve salona mahsus tezyînât arkadaki orman resimlerinin yanında pek bî-mânâ, pek saçma görünürler.[122]

Avrupa tiyatroları ise bizdeki tiyatro hayatının aksine "devamlı yaşayan bir âlem" gibidir. Mehmet Rauf bizim tiyatrolarımızda anlatılacak olayların tasvir edilmesinde kullanılan dekorların yavan kalmasının aksine Avrupa tiyatrolarında sahnelenen eserin seyirciyi istenilen ruh haline sokması için uygun sahne dekorlarının kullanıldığından bahseder.

Genel hatları ile kıyaslamayı tamamlayan Rauf, kıyaslamaların ardından uzun uzadıya Avrupa sahnelerini bir ders niteliğinde örneklerle anlatmaya başlar.

İlk olarak tiyatro hayatı için vazgeçilmez bir unsur olarak gördüğü sahnelerin teknik detaylarına değinir. Zira yazara göre tiyatro sanatının gelişmesi ve sergilenen oyunun tasvir edilebilmesi için iyi bir sahneye ve sahne dekorlarına ihtiyaç vardır.

Sahne dekorlarının en uygun yerde kullanılması ve bizim tiyatro hayatımızda olduğu gibi öndeki dekorun arkasından diğer dekorların görünmemesi için her şeyin ince ayrıntısına kadar hesaplandığı mekanizmalara ihtiyaç vardır. Avrupa sahnelerinde ise bu mekanizmalar en elverişli şekilde kullanılmaktadır.

Sahne düzenlemesi için gerekli mekanizmaları tıpkı bir iç mimar hassaslığıyla anlatan Mehmet Rauf, kelimelerle yeni bir tiyatro sahnesi inşa eder gibidir. Zira sahnede dekorların nasıl hareket ettirileceğini, sanatçıların gerektiğinde çabucak hazırlanması için nasıl bir mekanizma gerektiğini, dekorların nasıl hazırlandığını uzun uzadıya anlatır:

> Evvelâ döşeme üzerinde, nazar-ı dikkatimizi bir takım dar hilaller, yarıklar celb eder. Bunlar sahneyi arzen kat' eden demirle mücehhez ince yollardır ki, lüzum olmadığı zaman tahta çubuklarla imlâ olunarak kapanırlar, belli olmazlar. Bu ince yolların içine tekerlekler

[122] A.g.m.

> vasıtasıyla kendilerine mahsus yolda yuvarlanarak hareket eden arabalarla mücehhez çam ağacından dört köşe direkler konulmuştur. Bu direkler, bu tertibât sayesinde sahneyi arzen kat' etmek üzere, arzuya göre hareket ederler ve istenilen yerde dururlar. (…) Bütün bu tertibat sayesinde dekorlar sahnenin sağına soluna istenildiği gibi hareket ettirilir ve böylece, seyircilerin görmesi lazım geleni sahne kısmının darlaştırılıp yahut genişletilmesi kâbil olur.[123]

Avrupa sahnelerinin döşemeleri sürekli hareket eden bir cisim gibidir. Oyun için kullanılacak dekorlar sahnenin hemen altındaki sahnede bulunur ve izleyicilere hissettirmeden dekorlar büyük bir ustalıkla değiştirilir:

> (…) Döşeme yine arzen ve sahnenin bütün arzınca sahnesine göre sekiz, on, on iki, on üç adet plana, her plan sokaklara, küçük sokaklara ve yollara taksim olunmuştur. Her sokak bir metre on dört santim eninde olup kapanlara tahsis edilmiştir; bu kapanlar iyi mürettep tiyatrolarda, her birisi ayrıca yahut hep birden az çok bir boşluk bırakacak surette koyup kaybolarak sahnenin altında "göz" tesmiye olunan yerlere gidip gizlenince, sokaklar kâmilen açılmış olurlar. Kapanlar bir hayaletin zuhuru veya bir şahsın ansızın gözden ihtifâsı için kullanılırlar.[124]

Sahnelerin vazgeçilmez unsurlarından birinin de oyunun başlayıp bittiğini göstermesi bakımından perde olduğunu söyleyen yazar, Avrupa tiyatrolarında bir mekanizma yardımıyla çalıştırılan perdenin bizim sahnelerimizde kullanılan perdelerden oldukça farklı olduğunu belirtir:

> Perdelere gelince, perde denince bizim aklımıza hemen fasılların nihayetinde ve bidâyetinde sahneyi açıp kapayan perde ile bize mahsus bir uydurma olarak irâe olunacak yere göre, salon, oda, kulübe, zindan, vesaire gösteren şeyler gelir. (…) Avrupa'da ise, perde yalnız en önde bulunan, ya ilan ile yahud başka bir resm ile musavver olandır. Bunlar ise mükemmel tiyatrolarda bir dümen dolabı üzerine sarılmış ip vasıtasıyla indirilir ve kaldırılır ve kalkarken olduğu gibi heyetiyle yukarı kalkar, inerken heyetiyle iner. Kısm-ı fevkânileri kâfi derecede yüksek olmayan tiyatrolarda ise ya iki kısma ayrılıp sağa ve sola çekilerek açılır, yahud da bir dizin etrafına dolanarak kalkar. Ve tiyatronun kısm-ı fevkânisinde perdeyi idare eden makinistin yanında, bir muhbir elektrik zili vardır ki dönmesi ekseriya suflörün yanında olmak üzere aşağıda bulunur ve makinist, bu zil ile hareket ederek, tam vaktinde perdeyi açar yahut kapar.[125]

[123] A.g.m.
[124] A.g.m.
[125] A.g.m.

Mehmet Rauf gerek tiyatro edebiyatı bakımından gerekse sahne hayatı bakımından oldukça iyi seviyede olan Avrupa tiyatrolarının en büyük avantajının kendilerini sürekli yenileme çabası içinde olmalarına bağlar. Tiyatro edebiyatı bakımından bizden çok ilerde olan Avrupa tiyatroları nasıl ki tiyatro edebiyatında kendisinden daha ilerde olan ülkelerin edebiyatlarını örnek alıyorsa sahne hayatında da daha iyi seviyede olan ülkelerin sahnelerini incelemekte ve sahne sanatlarının yenileyebilmek için örnek almaktadırlar.

Tiyatro edebiyatında gelişme kaydedebilmemiz için Fransız tiyatro edebiyatını kendimize örnek almamız gerektiğini söyleyen Mehmet Rauf sahne hayatımızda da Fransız Tiyatrosunu örnek almamızın bir zaaf değil aksine tiyatro hayatında ilerleyebilmek için kat edilmesi gereken bir yol olarak görür. Bunun bir eksiklik olmadığını vurgulamak için de Fransız tiyatrosunun önde gelen sahnelerinden Opera Comédie, Grand Opera ve Comédie Française sahnelerinin bir sahnede olması gereken tüm donanımlara sahip oldukları halde kendi durumlarını beğenmediklerini ve Alman ve Avusturya sahnelerine gıpta ile baktıklarını ve bu sahneleri daha yakından incelemek için yerinde ziyaret ettiklerini örnek olarak gösterir.

Avrupa sahnelerinden hayranlıkla bahseden Mehmet Rauf, Avrupa sahnelerinde kullanılan ışıkların, manzara resimlerinin ve seslerin gerçeği yansıttığını ve bunun aktörün duygularını ifade etmede büyük rol oynadığını böylece oyunların bir yaşanmışlık hissi verdiğini söyler:

> Meselâ sahne bir sabahı irâe ediyor; sabahın bütün elvânını, bunun bütün ânâtını da tamamıyla irâe ederek yalnız aktörleri ve yalnız vakayı değil âdetâ sabahı da bütün tafsilatıyla, bütün renkleri ve sesleriyle beraber yaşatmaya gayret ediyorlar; güneş doğuyor, fakat güneş tabiatta nasıl doğar ve doğarken ne gibi 'alâim-i cevviye peydâ olursa aynıyla gösteriyorlar. Gün âdetâ, her tezâhürüyle gözümüzün önünde yaşıyor.[126]

Avrupa sahnelerini birçok bakımdan örnek gösteren Mehmet Rauf, edebiyatımız için henüz yeni bir tür olan tiyatronun Avrupa tiyatrolarında olduğu gibi çabuk mesafe kat etmesini beklemediğini, ancak sahnede kullanılan dekorların gerçeği yansıtmasına dikkat edilmesini bile önemli bir gelişme olarak nitelendirir.

[126] A.g.m.

Tüm bu gelişmelerin yaşanabilmesi için ise kumpanyaların yerleşik hayata geçmesi lazımdır. Eğer kumpanyalar yerleşik hayata geçirilemezse, sahnede kullanılacak dekorları idare edecek daimi bir makinist olmayacak, bu da dekorların ve perdelerin ilkel olarak kalmasına neden olacaktır.

3.3.3 Eserin Kabulü-Rollerin Tevzii-Kıraat-Mukabele

Mehmet Rauf**,** Tiyatro Hayatı III- Eserin Kabulü, Rollerin Tevzii, Kıraat, Mukabele[127] makalesiyle tiyatro eserinin kabul edilmesi sürecineve kabul edilen eserin rol dağılımının nasıl olacağına değinerek tiyatro sanatı için önemli olan bir diğer konudan bahsetmiş olur.

Tiyatro sanatının gelişebilmesi için önemli unsurlardan bir diğerinin iyi bir tiyatro eseri olduğunu ifade eden Mehmet Rauf, herhangi bir tiyatro eseri kaleme alan yazarın önemli bir mesafe kat etmiş olmasıylabirlikte eserin kabul görmesinin de yazılma süreci kadar zor olduğunu söyler. Çünkü eseri bir tiyatroya kabul ettirmek, onu oynatmak ve oyundan para kazanmak da oldukça önemlidir.

Tiyatro yazarı eğer meşhur ise oldukça şanslıdır. Mehmet Rauf, böyle yazarların eserlerinin tiyatro müdürü tarafından henüz tamamlanmadan satın alındığını; ancak meşhur olma yolunda ilerleyen bir yazar ise kendini kabul ettirmesinin oldukça zaman aldığını söyler. Müdürler ise mevsim başlangıcında, seyirciye verdikleri vaatleri yerine getirebilmek için eserleri kılı kırk yararcasına incelemektedirler. Tiyatro müdürlerine hak veren Mehmet Rauf bunun sebebini hakiki tiyatro yazarlarının az olmasına bağlar. Ona göre, bir tiyatro yazarıne kadar başarılı eserler ortaya koyarsa koysun, önemsiz gibi gördüğü bir ayrıntıyı atlamasıyla oldukça hassas bir yapıya sahip olan tiyatro eserinin yıkılmasına yol açabilir. Mehmet Rauf'a göre, tiyatro eseri yazmak ayrı bir hüner gerektirmektedir. Öyle yazarlar vardır ki bunlar iyi bir tiyatro eseri yazdığını zannedip tiyatro eseri olmaktan çok uzakta "garibeler" saçmakta, bazıları da yeteneksiz olduğunu kabul etmeyip yazdığı "mükemmel" tiyatro eserinin ne zaman sahneye konulacağını öğrenmek için devamlı tiyatronun kapısını aşındırmaktadır.

Yapılan titiz incelemelerin ardından sahneye konulacak eser belirlendikten sonra sahneleninceye kadar birçok aşamadan geçmesi gerekmektedir.

[127] Tiyatro Hayatı III: Eserin Kabulü, Rollerin Tevzii, Kıraat, Mukabele, Servet-i Fünûn, nr: 1108, 16 Ağustos 1328 / 29 Ağustos 1912.

Avrupa tiyatroları bizim tiyatrolarımızdan farklı olarak hem bir tiyatro idarecisine hem de tüm tiyatroları denetleyen "Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti"ne sahiptir. Mehmet Rauf tiyatro müdürünün eseri kabul ettikten sonra, yazara eseri kabul ettiğine dair bu cemiyet adına "kabul pusulası" vermek zorunda olduğunu vurgular. Avrupa tiyatroları, disiplini sağlayabildiği böyle bir tiyatro hayatı sayesinde gelişimini sürdürebilmektedir. Hakları tiyatro idaresinin üstünde başka bir cemiyet tarafından da korunan yazar daha iyi eserler ortaya koyabilmek için kendisini güvende hissedecektir:

> Tiyatro müdürü Paris'te bulunan "Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti" namına muharrire bir "kabul pusulası" vermeye mecburdur. Bu matbu bir kâğıt olup, müdür boş yerlerini lâzım geldiği doldurur. Fakat bu pusula âdetâ mühim bir mukavele demektir. Çünkü "Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti" mühim bir müessese olup muharrirlerin menâfi'ini müdafa etmekle meşguldür ve her tiyatro ile mukâveleleri vardır.[128]

Oyun belirlenip yazarla antlaşma sağlandıktan sonra sıra en önemli şeye, esere hayat verecek aktör ve aktrisleri seçmeğe gelir. Zor bir süreç sonunda aktör ve aktrislerin belirlenmesinin ardından tiyatro müdürü ile bir antlaşma imzaladıklarından bahseden Mehmet Rauf bizim aktörlerimizin de bu antlaşmaları dikkat ve ibretle okumaları gerektiğini söyler:

> Filan tiyatronun müdürü, filan aktörü her vakit, her yerde, vilâyette olsun, hatta memâlik-i ecnebiyede olsun, her saatte ve aynı gün muhtelif tiyatrolarda, re'sen yahut muzâafeten ehemmiyeti ne derece olursa olsun kendilerine gösterilen rolleri bilâistisnâ ve lâ-itiraz oynamak ve idarenin gördüğü lüzûm üzerine mukeddemâ verilen bir rolü geri almasından dolayı itiraz edememek şartıyla kumpanyasına alır.[129]

Yapılan bu antlaşmayla müdürler, kumpanyalarına aldıkları aktörleri her vakitte, her yerde, her saatte ve aynı gün muhtelif tiyatrolarda kendilerine gösterilen rolleri istisnasız ve itiraz etmeden oynamak ve idarenin göreceği lüzum üzerine daha önceden verilen bir rolün geri alınmasına itiraz etmelerini engelleyecek hakları[130] elde eder.

Yine bu antlaşma, aktörlerin çağdaş oyunlarda elbiseleri kendilerinin alacaklarına, başka tiyatrolarda oynayamayacaklarına, yazılı izinleri olmadıkça Paris'ten ayrılamayacaklarına, aksi takdirde bu durumun bir aylık maaşlarının kesilmesine yol

[128] A.g.m.
[129] A.g.m.
[130] A.g.m.

açacağına, oynamadığı günlerde belki oyun gösterilir diye nerede bulunacağını idareye bildirmesi gerektiğine, hatta tiyatrodan en fazla çeyrek saatlik mesafede bulunabilecekleri gibi birçok şeylere değinir.

Mehmet Rauf, şartları ağır görünen bu antlaşmanın disiplinli bir tiyatro hayatı için önemli olduğunu ifade eder.

Bu kadar ağır şartlara sahip antlaşma, tiyatro hayatında iyi bir rol kapmak ve kendisini tanıtmak için çaba sarf eden oyuncular için geçerlidir. Bir de halkın oynanacak oyunda özellikle isimlerini aradıkları ve ona göre oyuna rağbet gösterdikleri sayılı oyuncular vardır ki yazarlar bu oyuncuları oynatabilmek için ellerinden geleni yaparlar.

Tanınmış aktör ve aktrislerin diğerlerinin aksine oldukça iyi şartlarda tiyatroya davet edildiklerini söyleyen Mehmet Rauf, müdürlerin tanınmış aktör ve aktrislere gönderdikleri davet mektuplarında oyun başına ayrı bir ücret, prova başına ise ayrı bir ücret teklif ettiklerine değinmeden geçmez. Vaatlerin bunlarla sınırlı kalmadığını ifade eden yazar, müdürlerinmeşhur oyunculara elbiseleri ve şapkalarınıistedikleri yerden tiyatro idaresinin tedarik edeceğini ve eğer bu şartlar yerine getirilmezse tazminat ödemeyi bile kabul edeceklerini beyan ettiğini söyler:

> (…) Madam,
>
> Evvelâ, sizi filan muharririn filan eserini oynamak üzere filan tiyatroya alıyorum.
>
> Saniyen size şu tarihte şu tarihe kadar yüz defa oynatmayı taahhüd ederim.
>
> Sâlisen, oyun başına her akşam sekiz yüz frank ve prova başına da yüz frank alacaksınız.
>
> Râbian, eğer muharririn eseri taahhüd olunan yüz defayı imlâ edemezse ondan sonra oynanılacak oyunu intihâb edebileceksiniz.
>
> Hâmisen, elbiselerinizi, şapkalarınızı ben tedarik edeceğim ve bunları istediğiniz yerden sipariş edebileceksiniz.
>
> Sâdisen, istediğiniz locayı intihâb edebileceksiniz.
>
> Sâbian, eğer tiyatronun idaresinden keyff-i yed edersem, halefim, bütün bu şeraite itaate mecbur olacaktır.
>
> Sâmien, bu şartlardan biri icrâ olunmazsa, kırk bin frank verilmek mukarrerdir.[131]

[131] A.g.m.

Mehmet Rauf bir tiyatro eserinin sahnelenmesi için geçirdiği aşamalara kıraat konusuyla devam eder. Ona göre tiyatro eserinde oynayacak aktör ve aktrislerin seçilmesinden sonra bir diğer önemli husus "Kıraat"tır.

"Kıraat tiyatro hayatında büyük bir resmiyettir."[132] diyen Mehmet Rauf, kıraatın herkesin geleceğini tayin ettiğine değinir. Yazar eserin göreceği kabule göre, aktörler dağıtılan rollerin parlaklığına göre, müdür ise oyunun kabulüne göre yani hâsılata göre geleceğini belirleyecektir.

Kıraatla birlikte tiyatroda görev alan yorgancıdan, elbiseciye, baş makinistten elektrik mühendisine kadar herkes iş başında kendilerine düşecek görevleri not almak üzere hazırdır.

Oyuna kabul edildikten sonra hangi rolün kendisine verileceğini merakla bekleyen aktör ve aktrisler kıratla birlikte üstlenecekleri rolü öğrenmekte ve kendilerine verilen rolleri beğenmeyip mutlaka itiraz etmektedir. Onların bu itirazlarını dinleyip çözüm sunmak da yine yazarın işidir diyen Mehmet Rauf, yazarın bazen rolün öneminden bahsederek oyuncuları teskin ettiğini ya da rolü uzatmaya söz vererek gönüllerini aldığından bahseder.

Roller belirlenip herkes rolüne razı olduktan sonra çalışmalar başladığında ise en çok çalışanlar aktörlerdir. Hele bağlı bulundukları tiyatrolarda repertuar sürekli değişiyorsa onlar da yemek yemeğe vakit bulamayacak kadar çok çalışmaktadırlar. Aktör eğer meşhur ise çalışmalarının karşılığını dolgun ücretle alır, eğer alelade bir aktör ise cüzi bir miktara razı olmak zorundadır.

Tiyatro eserinin sahneye çıkmadan geçtiği bir diğer aşama ise "mukabele"dir. Kıraatın tamamlanmasının hemen ardından "mukabele" başlar.

Mukabelede aktörler kendilerine verilen rolü sesli bir şekilde yazarla karşılıklı okurlar. Mehmet Rauf mukabele sayesinde eserin çoğaltılması esnasında ortaya çıkan hataların giderildiğini ve rollerde bir hata olmasının önüne geçildiğini söyler.

Yazara göre, mukabelenin bir başka faydası ise aktörün yazarın huzurunda rolününinceliklerini ve sınırlarını görme imkânı bulmasıdır. Yazarlar da birkaç defa mukabele isteyerek fırsattan istifade aktörlere ve aktrislere gerekli uyarıları yapar ve

[132] A.g.m.

şahısların düzenlenmesinde bazı tavsiyelerde bulunur. Bazen de, eserinin ilk defa yaşadığını gören yazar oyun üzerinde bazı ilaveler veya kesintiler yapabilmektedir.

Oyunun sahnelenmesi için yapılan bu hazırlıklardan sonra oyun, Mehmet Rauf'un ifadesiyle"sahneye iner"[133]

3.3.4 Rejisörün Vazifeleri

Mehmet Rauf, oyunun sahneye inmesinden sonra seyircinin karşısına çıkmadan önce prova edilmesi gerektiğinden, bunda da en önemli görevin rejisöre düştüğünden bahseder. Mehmet Rauf tiyatro müdürünün sağ kolu olarak tanımladığı rejisörün, tiyatro hayatındaki önemini anlatabilmek için Rejisör'ün Vazifeleri [134] isimli makalesini kaleme alır.

Rejisörlük yazara göre tiyatro hayatında vazgeçilmeyecek en önemli vazifelerdendir. Zira tiyatro hayatının bütün icraatları ve düzeninden rejisör sorumludur. Tiyatro hayatına her konuda hâkim olması gereken rejisörler genelde eski oyunculardır. Sahip olmaları gereken nitelik ve sıfatlara ancak bu suretle sahip olabilmektedir.

Mehmet Rauf her bakımdan mükemmel olması gereken rejisörü tarif ederken şu ifadeleri kullanır:

> Hakikat-i hâlde nâzik vazifesinin talep ettiği bütün havâsa mâlik olan bir rejisör her cihetçe mükemmel bir insan demektir; çünkü evvelâ kendisine mûşikâf bir i'tinâ, bir doğruluk, saniyen her tecrübeye mukâvim bir metânet, daimî sûrette uyanık bir zekâ, aynı sûrette idareli olmaları lâzım gelen bir faaliyet ve sabır, hiçbir vakit yorulmayan bir teyakkuz lâzımdır. Kendisinin arzu olanlar hâl ve tavrını tasvir için en muvafık ta'bir "kadife bir eldiven altında demir bir el", ta'biri olmak lâzım gelir.[135]

Tiyatroda görev yapan makinistinden elbisecisine aktöründen aktristine herkesin ayrı bir görevi olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, herkesin kendi üzerine düşen görevi yerine getirmekle sorumlu olduğunu; yalnızca rejisörün herkesin yapması gereken işlerden sorumlu olduğunu beyan eder. Tiyatronun her şeyi olan rejisörün bir gün içinde yapması gereken işler ise oldukça meşakkatlidir. Yazar, sabahın erken saatlerinde memurların görevlerinin belirleyip görev dağılımı yapmak için tiyatroda

[133] A.g.m.
[134] Tiyatro Hayatı IV: Rejisörün Vazifeleri, Servet-i Fünûn, nr: 1110, 30 ağustos 1328/ 12 Eylül 1912.
[135] A.g.m.

hazır bulunan rejisörün ilk olarak tiyatro binasını dolaştığını, sonra odasına girerek iş defterlerini düzelttiğini, ancak her şeyin bunlarla sınırlı olmadığını uzun uzadıya anlatır:

> (…) Her günkü vukuâtıyla, provaların meşgalesini, her oyun hakkında mülâhazât-ı lâzımeyi, hâsılâtın miktarını, hatta tiyatro hayatına ait olabilecek her türlü hâdisâtı havanın haline varıncaya kadar defterlere kaydederek âdetâ tiyatronun tarihini yazar. Bu kaydın îcâbında mürâcaat olunmak için fâidesi mücerrebdir. Sonra hıdmet pusulasında lâzım olan şeyleri hazırlar, kendisinden ma'lûmât sormak üzere yazılmış mektuplara cevap verir; figüranlara verilen veyahut verilecek olan paranın hesâbını tutar, yarının i'lânını tertibe başlar.[136]

Sabahki işlerini toparlayan rejisör öğleden sonra yapılacak provalar için hazırdır ve yine herkesten önce ordadır.

Mehmet Rauf'a göre rejisörün en heybetli göründüğü yer provalardır. Elinde bir defterle kendisini sırada bekleyen oyuncuların karşısına geçerek isimlerini bu deftere kaydettiğini söyleyen yazar herhangi bir suç işlendiğinde ceza verebilmek için bu işleme ihtiyaç duyulduğundan bahseder.

Sabahın erken saatlerinde tiyatroda hazır bulunan rejisör günün geç saatlerine kadar da provalardadır. Aktörler gibi olumsuzluklar karşısında şikâyet etme hakları olmadığı gibi onlar gibi provalar biter bitmez de tiyatrodan ayrılamadıklarını söyleyen yazar rejisörü "hudut boyunda nöbet bekleyen nöbetçilere[137]" benzetir.

Tiyatroyu en alt katından en üst katına kadar dolaşan ve herkesin görevi başında olup olmadığını kontrol eden rejisör, aktör ve aktrisleri oyuna hazırladıktan sonra oyunu idare etmek için yerini alır.

Mehmet Rauf, tiyatro eserinin seyirciyle buluşmasının rejisörün vazifesini hafifletmediğini, oyunun eksiksiz tamamlanabilmesi için onun her daim dikkatli ve herhangi bir sorun karşısında da sorunu çözebilecek keskin bir zekâya sahip olması gerektiğine değinir. Paris tiyatrosundan verdiği örnekle bunu daha iyi anlatır:

> Meselâ, büyük bir Paris tiyatrosunda pek muvaffakiyet kazanmış bir oyunun dördüncü perdesinde, başlıca rol ile muvazzaf aktris, kuliste bir vukûat neticesiyle, şedîd bir buhrân-ı asabiye duçâr olur ve sahneye çıkması adîmü'l-imkân kalır: Perde açılmış, oyun devam ediyor, aktrisin sahneye çıkması zamanı gelmiş. Ne yapılacak? Rejisör, me'yûs bir nazarla ra'şeler,

[136] A.g.m.
[137] A.g.m.

> ihtilâclar içerisinde çırpınan aktrisi tedavi ile meşgûl tiyatronun doktoruna bakar, doktor hiçbir ümîd olmadığını ifhâm eyler; sahnede aktrisi bekleyen diğer oyuncuların müşkilâtını düşünen rejisör hemen karar verir. Bir kâğıt parçasına acele birkaç satır yazar kendine bir hizmetçi elbisesi getirtir, bunu giyerek sahneye çıkar ve aktöre bir işaret ederek kâğıdı teslim eder; bir anda oynanacak iken geri kalarak meclisi iyi fenâ idâre edebilecek bir tedbîr bulmuş, lakırdıları tebdîl eylemiş, aktrisin yerine ona cevap verecek aktörün söyleyeceği birkaç sözle sahneyi kurtarmış idi! Oyun her ne kadar temâşâ-gerâna biraz sönük görünürse de, tatil edilmedi ya… Çünkü oyunun tatili ne kadar fena bir te'sir-i mûcib olurdu!Beşinci perdede aktris kendine gelerek, intikâmını alır ve o kadar büyük alkışa müstagrık olur.[138]

Tiyatroyu ertelenmekten kurtaran rejisörün görevlerinin bunlarla da sınırlı olmadığını söyleyen yazar, tiyatronun iptal olmasını engelleyemeyecek durumlarda tiyatronun iptal edildiğini seyirciye söylemek ve onlardan af dilemek de yine rejisöre düşmektedir.

Perde aralarında dekorların kazasız değişmeleri, oyuncuların bir sonraki sahne için çabuk hazırlanması, figüranların sahneye yakın bir yerde hazırlanması da yine rejisörün görevleri arasındadır.

Mehmet Rauf oyun bittiği vakit ışıkları söndürerek en son çıkan rejisörün akşama kadar en çok yorulan ve işini hakkıyla gören tek kişi olduğunu vurgulamaktan da kendisini alamaz.

Ona göre "Rejisör olmak için insanın tiyatroyu delice, ateş ve iltihâb ile sevmek, bu vazifeleri zevk alarak îfâ etmek lazımdır! İlla, uyku ve yemek için bile vakit bırakmayan bu vazife en gayûr olanları bile iki günde bıktırır."[139]

3.3.5 Vaz'ı-Sahne, Muhtelif Nazariyeler, Meşhûr Vazı'ı Sahnelerin Fikirleri

Tiyatro eserinin sahneye çıkana kadar geçirdiği aşamalardan ve tiyatro hayatının vazgeçilmez unsurlarından uzun uzadıya bahseden yazar, rejisörün vazifelerini anlattıktan sonra bir tiyatro eserinin sahneye konulması sürecine, bu süreçte ortaya çıkan farklı görüşlere ve rejisörlerin fikirlerine yer verdiği Vaz'ı-Sahne[140], Muhtelif Nazariyeler, Meşhûr Vazı'ı Sahnelerin Fikirleri[141] adlı makalesini kaleme alır.

---

[138] A.g.m.
[139] A.g.m.
[140] Sahneye koyucu (rejisör)
[141] Tiyatro Hayatı V: Vaz'ı-Sahne, Muhtelif Nazariyeler, Meşhûr Vazı'ı Sahnelerin Fikirleri; Servet-i Fünûn, nr:1115, 4 Teşrin-i evvel 1328/17 Ekim 1912.

Rejisör, oyun sahneye çıkmadan önce onu dikkatle okumakta ve oyun üzerinde düşünerek önce gözünde ve zihninde oyuna hayat buldurmaktadır. Mehmet Rauf, rejisörü tiyatro eserinin kusursuz bir şekilde sahneye konulabilmesi için yaptığı çalışmalar dolayısıyla bir ordu komutanına benzetir:

> Bu adam evvela oyunu alarak bir yere kapanmış ve kemâl-i dikkat ile bunu tedkîk etmiş, okurken sahnelerin, meclislerin canlandığını görmüş, hatta bütün kesâfet hakikatlerini vermek lazım gelen bu sahneleri, oyunu kendi kendine oynayarak canlandırmış, eşhâs-ı vakanın sahnedeki mevkilerini, hareket ve tavırlarını tasvir ederek nereden nereye geçeceklerini, sahnede şu veya bu anda işgâl edecekleri numaraları ta'yin etmiştir.[142]

Bunu bir bakıma icat olarak nitelendiren Mehmet Rauf, rejisörün tüm bunları yaparken keyfîlikten uzak her şeyi mantık çerçevesinde hayal ettiğine değinir.

Rejisör için oyuncuların hayata bakış açılarını göz önünde bulundurması dikkat edeceği en önemli unsurdur. Bu yüzden bir rejisörün oyuncuların adetlerini, niyetlerini, geçirdikleri heyecanlar karşısında hayatta nasıl hareket ettiklerini sürekli sorgulaması gerekmektedir. Provalar daha başlamadan oyunun mahremiyetiyle baş başa kalan rejisörün en büyük avantajını provalar başladığında ne istediğini bilmesi olarak nitelendiren yazar sahne hakkındaki kesin görüşlerini oyuncular hakkında da edinmesi gerektiğini ifade eder:

> Bir müddet esrin mahremiyetinde yaşamış, onun rukuna nüfûz ve hulûl etmiş olmak lâzım gelir; bunun için provalarda sahnenin oynanıldığı vakit, ne istediğini bilir. Daha dekorlar yoktur, fakat numûneyi bildiği için onu "görür"; tiyatro adamları tarafından konulmuş olan sıraların olduğu yerde, hayalen bir saray, bir orman, husûsâtı kendine malum olan bir salon görür. İşte sahne hakkındaki bu kat'iyyet-i hayali, oyuncular hakkında da edinmek, bir vâzı'ı-sahne için en birinci vazifedir.[143]

İlk provalar başlamadan önce oyuncu rolünün büyük bir kısmına hâkim olmuştur; ancak sahneye çıktığı zaman hareketlerinin tayin edilmesi gerekir. Mehmet Rauf bu durumda da en büyük rolün rejisöre düştüğünü söyler.

[142] A.g.m.
[143] A.g.m.

Tiyatro hayatının gelişmeye başlamasıyla sahneye koyma sanatının öneminin de fark edilmeye başladığını ifade eden yazara göre rolü oynayacak artisttir, fakat sahnedeki hareketleri gerçeğe ve mantığa uygun olacak şekilde rejisör tarafından belirlenmektedir. Böylece rejisör seyirciyi hayal dünyasının içine çekmek için oldukça dikkatli ve titiz olmalıdır.

> Seyirciyi aldatarak onu bir hayal içine götürmek ve orada o hayali idâme ederek, onu mütehayyic etmek lâzımdır. Dikkat etmelidir ki, bir nispetsizlik bu hayali mahv ve izâle eder ve tesir mahv olur.[144]

Mehmet Rauf, tiyatro eserinin seyirciler tarafından takdir edilebilmesi için üzerinde durması gereken bir diğer önemli konunun dekor olduğunu belirtir. Bunun için ise modern tiyatronun öncüsü, natüralist tiyatronun ise başlıca temsilcisi olan ünlü Fransız Rejisör Andre Antoine'in görüşlerine yer verir.

Darülbedayi'nin kurucusu olarak tanıdığımız Andre Antoine 1887'de natüralist tiyatronun merkezi haline gelen Théatre Libre'i kurduktan sonra Turgenyev, Ibsen, Strindberg, Hauptmann ve Zola gibi yazarların oyunlarını sergileyerek tiyatroya natüralist sahneleme ve oyunculuk anlayışını getirmiştir. Ünlü yönetmen oyunculuğu yapay kalıplardan kurtararak takım oyunculuğunu gerçekleştirmeye çalışmış; yönetmenin önemini ortaya koyarak, oyunları "yaşayan süreklilik", "kesiksiz görüntü" ve "doğrudan yaşam biçimi" ilkelerine göre sahnelemiş; sahne dekoru tekniğinde de ileri adımlar atarak, sahneden boyalı dekorları kalkmasını sağlamış ve onun yerine plastik sahne tasarımını yerleştirmiştir.[145]

Tiyatro eserinin sahnelendiği zaman seyircisini içine çekmesi gerektiğini söyleyen Mehmet Rauf, sahne sanatlarında önemli yeniliklere imza atan Antoine'in seyircilerin artık uydurma dekorlara inanmadığını belirttiği ifadelerine yer verir:

> Açık havada irâ'e eden sahnelerde sahte, mürettep, uydurma şeyler adem isti'mâli lazım gelir; ağaç yerine bez üzerine boyanmış yalandan bir resim koymak, seyircinin gülerek kabul edeceği bir tedbirdir.[146]

[144] A.g.m.
[145] Aziz Çalışlar, a.g.e., s.34.
[146] A.g.m

Mehmet Rauf, Antoine'in bir başka eserinde ise:

> Oyunlar hakiki sergüzeştlere benzediği için bizi alâkadâr ve müteheyyic ederler. Bir oyunda aradığımız en çok mükemmeliyet, hakikate mâlik olmasıdır. Bu hakikat ise, seyircileri mümkün olduğu kadar aldatabilecek vesâitin hüsn-i tevzi'idir.[147]

şeklinde ifadeleri olduğuna dikkat çekerek, bir oyun ne kadar mükemmel, oyuncular ise ne kadar yetenekli olursa olsun, eserin sahneye konuluşu, sahne düzeni ve dekorlar başarılı olmazsa oyunun seyirciler üzerinde bir "hiç" etkisi yaratacağını ifade eder. Daha önceleri seyircinin basit yöntemlerle bile aldatılabileceğine değinen Mehmet Rauf, artık günümüzde seyircinin her şeyi kolay beğenmediğini ve oyunun daha gerçekçi olmasını beklediğini belirtir. Yazar, bunun öneminin anlaşılmasıyla da bazı oyun yazarlarının, oyunun sahnelenme sürecinde bizzat rol aldıklarını ve en küçük detaya kadar kendi gözlemlerine bağlı kalınmasını istediklerini söyler. Provalar esnasında hüküm koyan birisinin olması ise oyuncuların daha disiplinli olmalarını da sağlamaktadır. Bu da ortaya iyi prova edilmiş başarılı bir oyun çıkmasının ana nedenlerinden birini oluşturmaktadır.

Mehmet Rauf bir eseri sahneye koymanın önemini anlatırken Paris tiyatrolarının meşhur rejisörleri ile yapılan bir röportajın ayrıntılarına yer verir. Rejisörlerden her birinin eserin sahneye konuluş sürecine ait farklı görüşleri vardır.

Rejisörlerden ilki daha eser okunurken oyunun zihninde canlandığını ve oyuna ait dekorları dahi sahnede yerli yerine koyduğunu söyler. Eseri kendisi okuduğunda ise artık oyun tam anlamıyla canlanmaya başlamıştır ve oyuncuların tereddütleri devam ederken o eseri sahneye koyabilecek aşamaya gelmiştir. Ona göre rejisörlerin oyundaki kusuru bulması ve sahnede tıpkı bir sihirbaz gibi bu kusuru örtecek oyunlara başvurması üzerinde durulması gereken bir diğer konudur.

Bir başka rejisör eserlerin sahneye konulma sürecinde herhangi bir kural olmaması ve her eser için sahneye koyma kuralının yeniden belirlenmesi gerektiğinden bahsederken, bir diğeri ise sanatının kurallarının göreceli olduğunu, her rejisörün zekâsına, mizacına ve hayal dünyasına göre kurallarının değişkenlik göstereceğini de ifade eder.

[147] A.g.m.

Bir eserin sahneye konulma sürecinde bazı kurallara bağlı olması gerektiğinden bahseden rejisöre göre ise esas alınması gereken kural, seyirciye eserde yer alan kişilerin ruhhallerini yansıtmak ve onların hayatın içinden olduklarını kabul ettirmektir.

Tüm bu görüşlerin dışında eserin sahneye konulma sürecinde asıl fikrin mantık olduğunu savunan rejisörün yanı sıra sahneye koyma sürecinde asıl meselenin canlandırmak olduğunu söyleyen bir başka rejisör de vardır.

Mehmet Rauf, birbirinden farklı ve kişisel düşünceleri içeren görüşlere uzun uzadıya yer verdikten sonra bunu yapmaktaki amacının, tiyatro hayatımızda hiçbir şeyi görmeyen ve üç beş alkışla mükemmel şeyler yaptığını zanneden "budalalar" için ders vermek olduğunu ifade eder. Tiyatro alanında mesafe kat edebilmek için ise bu görüşlerden yararlanmanın oldukça önemli ve gerekli olduğunu vurgular.

3.3.6 İlk Provalar-Deftersiz-Suflör-Prova Hâdiseleri- Humma İçinde- Heyet-i Mecmua Provası-Geceli Gündüzlü Çalışma-

Bir tiyatro eserinin sahneye konulabilmesi için gerekli sahne düzenlemeleri, oyuncuların sahnede nasıl hareket edecekleri rejisör tarafından belirlendikten sonra artık seyircinin karşısına çıkmadan önceki prova aşamasına gelinmiştir. Provalar ilk başladığında aktörlerin elerindeki defterler ile rollerine perde perde çalıştıklarını, ertesi gün ise aynı şeyleri tekrar ettiklerine değinen Mehmet Rauf, provalar başladıktan birkaç gün sonra aktörlerin müdürün emriyle artık çalışmalarına deftersiz ve suflör yardımıyla devam ettiklerini ifade eder. Tiyatro hayatının bu aşamasına ise İlk Provalar –Deftersiz, Suflör, Prova Hadiseleri- Humma İçinde-Heyet-i Mecmua-Geceli Gündüzlü[148] başlıklı makalesi ile ayrıntılı bir şekilde değinir.

Mehmet Rauf'a göre tiyatro hayatının en önemli parçası suflördür ve suflörün önemi ancak oyun prova edilmeye başlandıktan sonra anlaşılır. Oldukça basit bir iş gibi görünen suflörlüğün aslında hiç kolay olmadığını söyleyen yazar, bunu yapacak kişinin işinde devamlılığını sağlamasının yanı sıra birçok erdemi içinde barındırması gerektiğini ifade eder. Bunu yanı sıra her gün provalar başladığında deliğe giren ve bütün geceyi bu delikte geçiren suflörün, tüm sıkıntılarına rağmen her daim uyanık ve

[148]Tiyatro Hayatı 6 -İlk Provalar- Deftersiz-Suflör-Prova Hadiseleri-Humma İçinde-Heyet-i Mecmua-Geceli Gündüzlü Çalışma-, Servet-i Fünûn; nr: 1117, 18 Teşrin-i evvel 1328/ 31 Ekim 1912.

dikkatli olmalısı sahip olması gereken bir diğer özelliğidir. Onun bir dakika için bile olsa unutmaya veya karıştırmaya hakkı yoktur. Görevini eskizsiz yerine getirebilmesi için ise oldukça sabırlı olması gerektiğini ifade eden Mehmet Rauf, aksi ve sabırsız bir insanın bu görevi yerine getirirken yalnızca kendisini mahvedeceğini belirtir. Keza provaların gerginliği ile aktörler her fırsatta ona saldırmaktadır. Buna rağmen suflörün işini en iyi şekilde yaptığını bilen oyuncular, onun sayesinde kurtulacaklarına emindir. Mehmet Rauf, işini iyi yapan bir suflörün, her aktörün mizacını ve zaaflarını bildiğini, yardımına gereksinim duyulacak yerleri kırmızı kalemle işaretleyerek hemen aktörün yardımına yetiştiğini söyler. Suflörün bir an için yerinde olmaması ise aktörleri panikletmek için yetip artmaktadır:

> Hafızasının emniyet ve sühûleti şâyân-ı dikkat olan iyi bir oyuncu bir gün oynarken bir an bile dûçar-ı tereddüt olduğu bir oyunun son defalarında, gözü nasılsa suflörün deliğine in'itâf ederek orada olmadığını fark eder. Suflör oranın hararet-i fevkâladesinden terlediği için yüzünü mendiliyle kurularken nasılsa mendilini düşürmüş ve onu almak için eğilmiş imiş. Aktör suflörü bayılmış zanneder. Ve aktör o kadar korkar ki suflörün orada olmadığını ve rolünü ne kadar iyi bilirse bilsin icâb ederse onun muâvenetinden mahrum kalacağını düşünerek şaşırır, harâb olur ve hatta kendine gelince tereddüt eder, mırıldanır, gayet iyi bildiği rolünden bir kelime bile hatırlayamaz, o kadar ki seyirciler de fark ederler. Bu esnada suflör mendilini almış ve başını kaldırmış olduğu için aktöre tekrar emniyet gelerek, tekrar rolüne devam eder.[149]

Bir suflörlün tedbirli olması gerektiğine de değinen Mehmet Rauf, suflörün aktörün her hareketini iyi bilmesi gerektiğini ifade eder. Yazara göre bir aktörün, oyun esnasında ne kadar beklediğini bilmeyen suflörün yanlış zamanda sufle vermesi aktörün şaşırmasına neden olacaktır.

Suflörün dikkat etmesi gereken bir diğer husus ise sufle verirken sesini yalnızca sahneden duyulacak şekilde ayarlamasıdır. Bizim tiyatrolarımızda ise buna dikkat edilmediğini vurgulayan Mehmet Rauf, seyircinin oyunu aktörden değil suflörden dinlemek zorunda kaldığını söylemekten kendisini alamaz.

Mehmet Rauf'a göre suflörün özelliklerinden bir diğeri ise dikkatli ve süratli olmasıdır. Böylece aktörün sahnesini iyi takip edebilen suflör, vaktinde aktöre sufle verebilmektedir. Yazar suflörün yazıyı okuyamamasını veya yavaş hareket ederek aktöre söz yetiştirememesini felaket olarak tanımlar:

[149] A.g.m.

> Bir gün bir oyun esnasında, bir kadına ilân-ı aşk etmek lazım gelen bir aktör temam o esnada şaşırır aklına bir kelime gelmez ve suflör ona yardım etmek için pek çok yorularak mümkün olmadığını görünce, ilân-ı aşk parçasını herkese işittirecek surette yüksek sesle okumaya başlar; parça bitince aktör, kendini hiç bozmaksızın aktrise suflörü bi'l-irâe:
>
> -Matmazel, der, size mösyönün de söylediği vecihle sizin için büyük bir merbutiyet-i kalbiye hissediyorum.
>
> Herkes güler, seyirciler de meseleyi tuhaflığa bozarak geçerler.[150]

Aktörler için bir güven kaynağı olan suflörün görevini iyi yerine getirebilmesi için sahip olması gereken bir diğer husus da kulaklarının iyi duyuyor olmasıdır. Zira aktörün sahnenin en sonunda olduğu durumlarda veya gürültülü ortam nedeniyle sahnedekileri duyamazsa uygun zamanda sufle veremeyecektir ki bu da başka bir felaket sebebidir.

Suflörün, sahne hakkında bilgi sahibi olmasının yanı sıra sabırlı ve aktif olması gerektiğini söyleyenMehmet Rauf, bazı oyunlarda birkaç kişiye sufle vermek durumunda kaldığında herkese tam zamanında sözlerini yetiştirmesinin oldukça önemli olduğunu vurgular.

Genellikle eski aktör olan suflörde bulunması gereken özellikleri ayrıntılı bir şekilde belirten yazar, bu özelliklerden herhangi birinin eksik olması durumunda bu işin yapılabilmesinin mümkün olmadığını belirtir.

Suflörün tiyatro hayatı için önemine değindikten sonra, yazar oyun şekillenene kadar birçok zorlukla karşılaşılan ilk provalara geri döner.

İlk provalarda aktör ve aktrisler ne kadar endişeli ve sabırsızsa suflör de bir o kadar sakindir. Mehmet Rauf bu ilk provalarda yaşanan karmaşayışu ifadelerle anlatır:

> Mesela muharririn bir ihtâr-ı şedidi hassas bir aktrise bir buhran-ı sirişk hâsıl eder yahut aktör, filan mecliste filan tesiri kaybedildiği için bir ta'dîl istihsâli için ısrar eder. Ve bunun için mücadeleye bile hazır görünür yahut bi'l-tehevvür bir mülâhazayı ta'zîr diye telakki eden bir oyuncu hıçkırarak ağlamaya başlar, rolü iade etmek ister yahut müdür bir parçayı fazla ve lüzumsuz bularak muharrire bunu çıkarmasını söyler, muharrir ise yazdığı şeye çok ehemmiyet vererek, ibkâsında ısrar eder yahut ehemmiyet, ihtiyaçla beklenen bir oyuncu vaz'-ı sahne hakkında bir şeye itiraz eder, müdürle muharrir onu kandırmak için, fikrinden caydırmak için uğraşırlar. Bir artist verilen rolü istenildiği gibi temsil edemediği için ondan bu rolü almak

[150] A.g.m.

> lazım gelir ve izzet-i nefs cerihaları en müşkili't-tedavi yaralar olduğu için müşkil cihette budur. Fakat bütün bunlar hallolmak için ne acı sözler teâtî olunur.[151]

Yine provalar esnasında ortaya çıkan bazı problemlerin giderilebilmesi için durulur ve sorunun çözümü için herkes bir fikrini söyler, bu da karmaşa ve şüphe oluşmasına neden olur. Bunun sonunda ise yazarın ifadesi ile ya herkes kabahatli olur yahut kabahat yalnızca eserdedir.

Mehmet Rauf, provalarda yaşanan bu gergin dakikaların da ayrı bir tadı olduğuna değindikten sonra bir dakika önce birbirine düşman zannedebileceğiniz iki kişinin bir dakika sonra birbirlerini teselli eder halleri yine tiyatro hayatına has bir unsur olduğunu vurgular. Zira burada yalnızca oyun için daha iyisini yapmak arzusu vardır:

> Bâhusûs oyun meydana çıkmaya başladığı vakit, umûmî menfaat aksiliği, tehevvürü, kırgınlığı, her şeyi mahveder, her şey kolayca unutulur, o vakit yalnız muzafferiyet düşünülür.[152]

Yazar tüm bu karışıklıklar devam ederken, hiçbir meseleye karışmadan sadece dinleyen kişinin ise suflör olduğunu söyler. Kendisine saldırıldığında bile o tepkisini yalnızca susarak gösterir.

Tiyatro eserini kaleme alan yazarlar ise tiyatro hayatı için ayrı bir önem taşımaktadırlar. Mehmet Rauf provalar başladığı zaman eser sahibi olan yazarların bu süreçte nasıl yer aldıklarını da uzun uzadıya anlatır. Yazarları, "meşhur yazarlar", "sinirli yazarlar", "iyi çocuk yazarlar", "yazısına âşık yazarlar", "ilk oyunun ardından korkan yazarlar" sınıflandıran Mehmet Rauf her yazarın da provalarda kendilerine has özellikler sergilediklerini ifade eder.

Ele aldığı ilk yazar grubu ise meşhur olanlardır. Eserleri başarı kazanan meşhur yazarları, sürekli talepte bulunan ve oldukça şiddetli olarak tanımlayan Rauf, bu yazarlalrın ne istediklerini bilmelerinden dolayı söylediklerinin hemen yerine getirildiğini belirtir.

İkinci grup yazarlar ise sinirli olan yazarlardır. Mehmet Rauf'un ifadeleri ile her şeyden ve kendinden şüphe eden bu yazarlar, kendisi de dâhil olmak üzere herkese "dünyayı zindan" etmektedir. Provalarda idareyi kimseye bırakmak istemeyen ve takip

[151] A.g.m.
[152] A.g.m.

etmeye karar verdiği hususlar için başkalarını taciz eden bu yazarlar provalarda yalnızca vakit kaybedilmesine neden olur. İkili ruh haline de sahip bu kimseler bazen aktörleri galeyana getirecek kadar över bazen de onları eleştirerek yerle bir olmalarına neden olur.

İyi çocuk yazarlar ise her şeyi müdüre bırakmış, her şeyin olduğunu kabul etmiş bu yazarlar da üçüncü grup yazarlardır ve her şeyden memnundurlar.

Yazısına âşık olanlar ise dördüncü grubu oluştururlar. Bu yazarların en büyük zaafları ise yalnızca yazdıklarını düşünmeleri ve rejisörün düşüncelerine hiç önem vermezler. Bir satır kelimeyi bile feda etmeye de razı değillerdir.

Bir diğer grup ise kendine güvenemediği için ilk oyunundan korkar ve bunu geciktirmek için elinden geleni yapar. Bu yazarların aksine bir de kendinden emin yazarlar vardır ki bunlar da provaların çok uzadığını iddia ederek oyunun bir an önce seyirci karşısına çıkmasını isterler. Bazı yazarlar da vardır ki bunlar provalara dahi gelmezler.

Eseri iki kişi yazmış ise bu da ayrı bir karmaşaya neden olmaktadır. Birbirlerinden tamamen zıt görüşe sahip yazarların kararsızlıkları işin ilerlemesine meni olmaktadır.

Provaların her şeye rağmen ilerlediğini söyleyen Mehmet Rauf, zaman içinde rejisörün beklentilerinin de arttığını ifade eder:

> Böylece provalar ilerler ve ilerledikçe vâz'-ı sahne daha talepkâr, daha musirr olur, her hareketi daha i'tina ile takip ve tayin eder, bütün teferrüât ile meşgul olur; hatta her tasavvutu bile tedkîk eder. Her şeyin mükemmel olmasına gayret eder, artık hafızalar kendinden emin olmaya başlamıştır. Bütün bir gün prova ile meşgul olunur. Hıdmet-i yevmiye pusulası o gün oyunun hangi kısmı ile meşgul olunacağını ihbar etmiştir.. Bir gün evvel yapılan şey bir gün sonra tekrar olunur. Henüz mûşikâfâne tedkik edilmeyen meclislerde yavaş yavaş ilerlenir.[153]

Mehmet Rauf, ilk provalardan sonra oyunun artık yavaş yavaş canlanmaya başladığını belirtir. Provalarda aktörlerin sahnede hareket edecekleri noktalar hakkında fikir sahibi olmaları için zaman içinde dekor kullanılmaya başlandığını söyleyen yazar, ihtiyaç duyulduğunda figüranlara bile yer verildiğini ifade eder.

[153] A.g.m.

Oyunun canlanmaya başlaması ile müdür ve yazar da oyunu daha yakından izlemeye başlar ve böylece kusurlar daha rahat fark edilir. Oyundaki eksikler not alınırken rejisör de oyunun süresini belirlemektedir.

Mehmet Rauf, en önemli tecrübeyi oyunun bir bütün olarak prova edilmesi ile kazanıldığını belirtir. Böylece eserini sahnede gören yazar duruma göre bazen metni kısaltma yoluna gider bazen de tüm sahneyi değiştirir. Oyunun başarılı olup olmayacağı ise en büyük endişe sebebidir. Bunu için batıl inançlara başvurulduğunu ifade eden yazar, tiyatro adetlerinden rivayet edilen bu inançların uğur veya uğursuzluk getireceğine inanıldığını belirtir.

Provalarda artık sona gelindiğinde kimsede inat kalmamış, yazar başlarda bir kelimeyi bile çıkarmak istemezken bütün bir sayfayı bile feda edecek hale gelmiştir. Yine oyuncular da en başından beri red ve inkâr ettiği bir tavsiyeyi kabul eder. Mehmet Rauf bunda en büyük payın seyirci karşısına çıkacak olmanın verdiği tedirginlik olduğunu söyler:

> Çünkü bu karanlık salonun ser-âpâ müşterilerle, bi'l-tabi' müşkil-pesend ve en küçük kusuru i'zâm edecek seyircilerle dolmuş olduğunu düşünürler ve tehlikenin kurbiyyeti te'min-i ittihâda yardım eder.[154]

Eserin sahneye çıkmadan önceki son hali artık belirginleşmiştir ve "heyet-i mecmua"[155] vakti gelmiştir:

> (…) Her şey burada kesb-i katiyyet ve tekrar eder; dekorcular dekorları kâmilen getirmişler, son talimâtı makinistlere vermişlerdir; müdürün etrafını bütün iş başları ihâta etmişler, herkes kendi işine dair kayıt tutarlar, elbiseciler her şeyi vaktinde hazırlayamadıkları için arz-ı mazaret ederler; bu maddi işin yardımcılarına herkes tarafından takdir yağdırılan bir saattir.[156]

Bir tiyatro eserinin sahneye çıkmadan önce birçok aşamalardan geçmesi gerektiğine her fırsatta değinen Mehmet Rauf, emeklerin boşa çıkıp iki saat içinde hüsrana uğramamak adına tüm bu hazırlıkların yapılması gerektiğini ifade eder. Yazar oyuncuların elbiselerinin de hazır olmasıyla birlikte her şeyin tamamlandığını belirtir.

---

[154] A.g.m.
[155] Bir şeyin teferruatına ve cüz'lerine bakılmaksızın bütününün gösterdiği hal ve manzara.
[156] A.g.m.

Genel provadan önce, sadece sahne aydınlatılarak son bir prova alınır vu burada oyunun tüm kusurları gözden geçirilerek ortadan kaldırılır. Genel prova ise oyunun sahneye çıkmadan önceki son halidir ve tıpkı seyirci karşısındaymış gibi oynanır.

Mehmet Rauf eserin tiyatro sahnesine çıkmadan önce geçirdiği evrelere aşama aşama değinmesinin yanı sıra sahne hayatı için vazgeçilmez unsurlardan olan figüranlara da değinir. Provalarda en çok vakti alanların figüranlar olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, bir oyunda birden fazla karakteri doğallıktan ödün vermeyerek canlandırabilmek için azami gayret sarf edilmesi gerektiğinden bahseder.

Oyun sahneye çıkmadan önce duruma göre sahne ışıklarının ayarlanabilmesi için provalar gece veya sabaha karşı olacak şekilde gün içinde farklı zaman dilimleri içinde yapılır:

> (…) Mesela oyun gündüz cereyan ediyorsa, elektrik nasıl idare olunacak, icâbında kırmızı, mavi, sarı, renkler vermek lazım gelir. Mesela mâhtâbı yahut bir kilisenin camından süzülen ziyayı irâe için, birçok tecrübelerden, birçok tekrarlardan sonra, istenilen şey bulunularak karar verilir.[157]

Tiyatro hayatının içinde yer alan herkes provalarda kendilerine düşen görevi eksiksiz yerine getirebilmek için çaba sarf etmektedirler. Bunlardan biri de "tiyatro işçileri"dir. Yazara göre kendilerinden istenile her şeyi yapan bu işçiler fedakârlıktan çekinmezler ve yorgunluktan kaçmazlar.

Tiyatro hayatında herkesin bir görevi olduğunu belirten Mehmet Rauf, herkesin aynı fedakârlıkla çalıştığını da vurgulamadan geçmez.

3.3.7 Dekorlar-Dekor Numunesi-Dekorların İmâli- Yapılırken-Makinist-Elbiseciler-Artistlerin- Şahsî Terkipleri

Bir tiyatro eserinin kabulünden sonra rejisörün kontrolü altında rollerin dağıtılması, provaların yapılması gibi aşamalar da tamamlanınca, tiyatro eserinin sahnelenmesine kadar geçen süre zarfında dekorların, makinistlerin, elbisecilerin de tiyatro hayatı içinde önemli bir yere sahip olduklarını anlatmak isteyen Mehmet Rauf Dekorlar-

[157] A.g.m.

Dekor Nümunesi- Dekorların İmâli Yapılırken- Makinist- Elbiseciler- Artistlerin Şahsî Terkîbleri-[158] adını taşıyan makalesini kaleme alır.

Tiyatro oyunları için önemli bir yere sahip olan dekorlar hazırlanmadan önce tiyatro müdürü ve yazar bir araya gelerek oyun için nasıl bir dekor kullanılması gerektiğine karar verirler. Bundan sonra işin ehli bir ressamla görüşerek dekor hazırlıkları için ilk adımı atmış olurlar:

> Evvelâ müdür, müellifle birlikte karar verdikten sonra istediği bir ressama lazım gelem malûmatı verir, meselâ, dekorun zaman-ı tarihîsini dekor mûhitini, tablonun te'sîrini, ahz edeceği ehemmiyeti izâh eder. Sanatkâr bu mâlûmatı aldıktan sonra, dekorun bir metresi üç santimetre mikyâsıyla küçültülerek yapılmış riyâzî ve sahîh bir irâesi olan bir numûnesini tertip eder; bu numûne mukavva üzerine mümkün olan mükemmeliyet ile resm edilerek sulu boya ile boyanmış sonra parça parça kesilerek küçük bir sahe numûnesi üzerine kurulmuş bir şeydir. Direktör bunu görür, kabul eder yahut bazı tadilât tavsiye eder.[159]

Rejisör tarafından hazırlanan dekor numunesi onaylandıktan sonra ressam hazırlanacak dekorların ölçülerini kâğıt üzerinde hazırlar ve tiyatronun baş makinistine teslim eder.

Makinist tarafından çerçevelerin ağaçları ve bezleri hazırlatıldıktan sonra dip perdeleriyle tavanlar diktirilir ve kesilecek çerçevelerin üzerine ressamlar tarafından kır manzarası resmedildikten sonra dekorlar hazırlanmak üzere atölyeye götürülür.

Mehmet Rauf, dekorların atölyeye götürüldükten nasıl işlemlerden geçerek kullanılacak hale geldiğini uzun uzadıya anlatır:

> Bunlar yapılınca, dekorlar dekorcunun atölyesine götürülür, burada bezler hazırlanır; bunlar olduğu gibi verilerek, erimiş kola içinde sulandırılmış Meudon beyazıyla evvela bir kere boyanır; bu ameliyat için çıraklar bezleri döşeme üzerine çivilerler ve çerçeveleri uzun saplı fırçalar vasıtasıyla boyamak için yere yatırırlar. Bunlar bir kere kuruyunca (ki yirmi dört saatte kururlar.)

[158] Tiyatro Hayatı VII- Dekorlar- Dekor Numûnesi- Dekorların İmâli- Yapılırken- Makinist- Elbiseciler- Artistlerin Şahsî Terkîbleri
[159] A.g.m.

> Dekorcu dekorun tertibine başlar; dekorlar bitinceye kadar yerde yayılmış olarak kalır; perdelerin üzerinde yürümek için hafif terlikler giyerek mikyâsa müracaat eder, riyâzî surette, bütün ölçüleri, çıkıntıları yandan görünüşleri, oymaları kabartmaları kopya eder. Bu iş için baston gibi uzun kurşun kalemleri ve âlât-ı mahsûsa kullanılır. İş bitince husûsî bir mürekkebe batırılmış fırçalarla küçük hutût tecdîd edilir; oldukça büyük bir dekorun imâli için icâbına göre dört beş, hatta altı yardımcı sanatkâr alır.[160]

Tiyatro müdürü ve yazarın isteğine göre şekillendirilen numuneye bağlı kalarak hazırlanan dekorların sınırları belirlendikten sonra sıra dekorların boyanması işine gelir. Dekorların boyanmasıyla dekorlardaki ışıklar, gölgeler gibi ayrıntılar ortaya çıkar:

> Sonra sıra boyalara gelir; evvela levhânın umûmî te'siriyle meşgûl olurlar, gölgeleri, ziyaları yaparlar; sonra zar azar küçük fırçalarla teferruâtı ikmâl ederler ve bilhassa bu hususta fevkalâde itina ederler. (…) Bi't-tecrübe dekorcu bazı renklerin ziyaya karşı halini ve tesirini bilir, buna göre renkleri tebdîl veya ta'dîl eder. Dekor bitmek üzere iken, ziyaya karşı irâe edeceği heyet-i mecmuaya tesiri hakkında kat'î bir fikre mâlik olmak lazımdır.[161]

Her fırsatta dekorcuların birer sanatkâr olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, onların yaptıkları işin önemini anlatmak için şu ifadeleri kullanır:

> Dekorcular büyük sanatkârlardır, hatta yaptıkları numûnelerin, sanâyi'-i nefîse sergilerine vaz'ı ve teşhiri âhiren karargîr olmuştur. Ma'lûmatları vâsı' ve muhtelif olmak lazım gelir. Menâzır, mimârî, âsâr-ı atîka, en muhtelif tarz-ı mimârînin ziynetleri, kır, çiçek, insan resmi hakkında ma'lûmât-ı âmîkaları olmalıdır. Bundan başka kola ile resim oldukça müşkilât-ı irâe eder; zîrâ renkler kuruyunca revnaklarını yarı yarıya kaybederler ve müşkilât ancak umûmî bir tecrübe istihsâl edilerek galebe edilebiliyor.[162]

Dekorlar hazır olduktan sonra provaların dekor içinde de yapılabilmesi için tiyatroya getirilir. Bu aşamadan sonra tiyatro hayatı için vazgeçilmez unsurlardan biri olan makinistlerle karşılaşırız. Mehmet Rauf makinistlerin özelliklerini ve tiyatro hayatı içindeki önemlerini uzun uzadıya anlatır:

> Baş makinist tiyatro hayatında gayet mühim vazifeleri olan bir adamdır; o da daimi surette yorulmak, uğraşmak iktiza eder; eğer zekî ve fedâkâr ise en kıymetli bir muâvin olur. Bundan başka arkadaşları üzerine nüfûzu ve tahakkümü olmalıdır.

[160] A.g.m.
[161] A.g.m.
[162] A.g.m.

> Çünkü mes'ûliyeti pek büyüktür. Vazifesi bir an ihmâle bile tahammül edemeyecek mühim ve müşkil bir vazifedir. Bir kere tiyatro onun sayesinde büyük iktisatlar yapabilir; meselâ mevcûd olan bir perdeyi yahut çerçeveyi icâbında bi't-ta'dîl kullanılmasını tavsiye edebilir. Makinist bir vak'anın ân-ı tarihinin üslûbunu ve tabiiyetini bir nazarla kavrayabilmeli, her sınıf için menâbi'-ı hâzıresi bulunmalıdır.[163]

Mehmet Rauf, makinistlerin tiyatro hayatındaki öneminden bahsettikten sonra onların geçmişin izlerini süren değil zamanın gereksinimlerini takip edebilen yenilikçi kimseler olmaları gerektiğine de değinir. Paris tiyatrolarında makinistliğin gelişebilmesi için başka ülkelerdeki gelişmelerin takip edildiğinden ve modası geçmiş usullerin terk edilebilmesi için hummalı bir çalışma olduğundan bahseder:

> Sonra bir usûle tevfiken çalışan, mutlak gördüğünü yapmasını bilen bir adam olmamalıdır. Eski ameliyattan kolayca kendini kurtarıp yeni şeyler yapmasını bilmeli ve zamanıyla yürümelidir. Paris'te tiyatro makineciliği evvela ilk fütûhatla uzun müddet kâni olduktan sonra bugün başka memleketlerdeki terâkkiyât teceddüdâtı görerek teceddüd etmek üzeredir, orada da dekorların tesirini tezyîde, usûl-i fenniye isti'mâline, kaba, yapma görünen bütün tertibatı terk etmeye tebdilâtı tesri'e seyircilere dekorlara verilen hülyanın tezyîdine sa'y olunmaktadır. Ve bu gidişle modası geçmiş usuller terk olunarak, panoromalı dekorlar sahnenin döşemesine kalkan ve inilen kısımlara tefrîkî müteharrik sahneler, su, hava ve elektrik muharrikleri ilh isti'mâli taammüm edecektir.[164]

Makinistlerin sahip olmaları gereken özellikleri sıralayan yazar, görevini layıkıyla yerine getirmek isteyen iyi makinistlerin, perdelerin, sahnelerin veya dekorların teknolojinin imkânlarının kullanılarak nasıl hareket ettirebileceklerini görmek için mutlaka önemli tiyatroları da ziyaret etmeleri gerektiğine değinir:

> İyi bir baş makinistin son usûl üzere inşâ olunmuş Münih'teki Deutsche Theatre'ı ziyareti bugün muhakkak ve zarurî addolunuyor. Çünkü bu tiyatrode bir lolca üzerinde bir düğmeye basılınca perdeler kendi kendilerine iniyor, kapanlar açılıyor dayaklar perde oluyor, sahnenin döşemesi terfi' yahut tenzîl ediyor. Yahut mesela, Viyana'daki Burgtheater'da hidrolik pistonlar üzerine mevzû' iki levha birden bire nazardan kaybolarak tiyatronun tahtına iniyor ve böylece eşya, dekorlar ve teferruât bir anda tebdîl olunabiliyor. Yahut Bayreuth'taki Wagner'in Tiyatrosu'nda yüzlerce meterlik perdeler, ufkî dolaplar vasıtasıyla nazardan geçiyor ve insana bir yarışta bulunmak hissini veriyor; yahut Budapeşte Tiyatrosu'nda bütün makinacılık hidrolik ile kullanılıyor.[165]

[163] A.g.m
[164] A.g.m.
[165] A.g.m.

Büyük tiyatrolardaki gelişmeleri yerinde göreme fırsatı bulan makinistlerin yeniliğe bakış açılarının değişeceğini söyleyen yazar yenilik isteyen dekorcular ile eski fikirli makinistler arasında yaşanan sorunların böylece ortadan kalkacağını savunur.

Mehmet Rauf, dekorların hazırlığından, makinistlerin dekorların yerleşmesinde ve kullanılmasında üstlendikleri rolden bahsettikten sonra, tiyatro hayatında karşımıza çıkan bir diğer önemli unsura elbiselerin hazırlanmasına değinir. Elbiselerin hazırlanmasını dekorların hazırlanmasına nazaran daha önemli olduğunu ifade eden yazara göre elbiselerin hazırlanması için daha fazla zamana ihtiyaç vardır. Elbiseler hazırlanmadan önce tıpkı dekor hazırlığında olduğu gibi tiyatro müdürü elbise tasarımcısından oyuna uygun bir elbise taslağı hazırlamasını ister ve bu taslak kabul olunduktan sonra dikim işlemlerine başlanır:

> Müdür, tiyatronun elbise ressamından yahut bir mütehassıstan oyunun vaktini ve zamanını tarif ederek elbisenin bir taslak resmini ister; ressam bunu bir sulu boya ile yapar, kumaşların cinsine ve nev'ine göre tarifât ile ikmâl eder. Bugün tiyatrolarda hakikata çok atf-ı ehemmiyet edildiğinden bu elbiselerin gayet doğru olması için gayet dikkat olunur. Bunlar kabul olunduktan sonra dikilip meydana getirilmeleri için sarf-ı gayret olunur. Büyük tiyatroların bu işten mesul bir reisin idaresi tahtında elbisecilerin çalıştığı husûsî atölyeleri vardır.[166]

Sahneye konulacak esere uygun kıyafetlerin tasarlanması haricinde, oyuncuların da büründükleri rolleri en iyi anlatacak kıyafetleri bulabilmek için hummalı bir arayışa girdiklerinden bahseden Mehmet Rauf, bunun için Suç ve Ceza oyununda Raskolnikov'u canlandıracak aktörün üstlendiği rolünü nasıl giydireceğine karar verene kadar geçirdiği süreci örnek olarak verir:

> Mesela "Cinayet ve Mücâzât" faciasını oynayacak Fransız aktörlerden Paul Mounet[167] kahraman-ı vaka Rodion Raskolnikov'u tasvir ederek onun marîz hülyalarla meşgul ve bi'l-muhakeme kâtil olduğunu düşünerek nasıl bir elbise giydireceğini arar, aktör halk ettiği rolleri mümkün olan kesâfetle temsil etmek arzusunda olduğu için temsil edeceği şahs-ı vakanın kıyafetini de mümkün olan sanatla tertip etmek arzusundadır.

[166] A.g.m.
[167] Fransız oyuncu (1847-1922)

> Bir sabah provadan evvel yemek yerken, bir rü'yet içinde fikren meşgul olduğu bu elbiseyi görür; Rodion kıyafetle, tavrı, yürüyüşü ile gözünün önünden tecessüm eder. Arkasındaki elbise bu ipliği meydana çıkaracak kadar eskimiş bir paltoydu; bunu keşfettikten sonra, böyle bir palto bulmak için bütün eskici dükkânlarını alt üst etmek lazım geldi, nihayet, bunu bir gün ele geçirerek rolde gayet mutantan bir muvaffakiyet kazandı.[168]

Avrupa'daki her türlü gelişmenin kaynağının merek ve azimle çalışma olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, oyunculuk ve tiyatroculukta da görülen yeniliklerin kaynağını merak ve azimle çalışmaya bağlar. Ona göre ihtiras ve çalışmak olmazsa hiçbir şeyde zerre kadar ilerleme ve olgunlaşma mümkün olmayacaktır.

3.3.8 Tiyatro Hayatı: -Para Meselesi-

Mehmet Rauf'un tiyatro hayatına dair değindiği bir diğer konu para meselesidir. Avrupa'daki tiyatrolarının bütçesini belirlemenin ve Paris'teki zevk sahibi kimselerin eğlence için ne kadar para harcadığını öğrenmenin oldukça eğlenceli olacağını söyleyen yazar, Avrupa'da tiyatro için harcanan paraları Para Meselesi [169] adlı makalesi ile kalem kalem hesap ederek okuyucunun dikkatine sunar.

Avrupa'da hayat şartlarının pahalı olmasından yakınılmasına karşın her geçen gün tiyatroya rağbetin arttığını söyleyen yazar, 1860 senesinde Paris nüfusu bir milyon sekiz yüz bin (1.800.000) kişi iken tiyatro sayısının 36, aradan geçen süre zarfında nüfusun iki milyon sekiz yüz bine (2.800.000) çıkmasıyla birlikte tiyatro sayısının da 121'e çıktığını ifade eder.

Bir tiyatro eserini izlemek için verilecek paraların her geçen gün arttığına değinen yazar, her geçen gün tiyatroya olan rağbetin artmasıyla fiyatların da aniden yükseldiğini söylemekten kendisini alamaz:

> 1860 senesinde bir bulvar tiyatrosunda bir koltuk beş frank idi. Bugün on üç frank vermek lâzımdır. Hele bir parlak gürültülü oyun veriliyor mu, ilanda meşhur bir aktörün ismi görülüyor mu, hemen tavana en yakın bir köşedeki bir yer bile yirmi franga çıkar. Sonra bu pahalı mevkiler de birkaç hafta evvel bin türlü müşkilâtla kapanın elinde kalır.[170]

---

[168] A.g.m.
[169] **T**iyatro Hayatı: -Para Meselesi-; Servet-i Fünûn, nr:1135, 21 Şubat 1328/6 Mart 1913
[170] A.g.m.

Paris'te bulunan tiyatroların yıl içinde kazandıkları hasılatlara değinen yazar bu hasılatların artmasına veya azalmasına sebep olan unsurların bilinmesinin önemli olduğunu söyler. Tıpkı bir tiyatro işletmecisi gözüyle hasılatların azaldığı veya arttığı zamanları ince ince hesaplayarak okuyucunun dikkatine sunar:

> En iyi aylar, azâmî miktarı aşan hasılâtın toplandığı zamanlar kanun-ı sânî Şubat ve Mart aylarıdır. O vakit Paris ağzına kadar doludur, zira kânun-ı sânî bidâyetinden itibaren kır müptelası olanların gecikmiş oldukları şatolar boşalır ve herkes payitahta koşar. Nisan'da Paskalya tatilleri Paris'i nîm boşaltır; sonra Mayıs ile beraber tiyatro hayatı için altın devri tekrar küşad edilir; mevsim kıvamını bulur ve Paris zengin ecnebilerle taşar. Yazın ise operadan, Comédie Française'den ve birkaç tiyatrodan başka bütün tiyatrolar kapalıdır. Haftanın en iyi günü Cumartesi'dir. En az iyi olanları ise Pazartesi ve Cuma günleridir. Perşembe ile Pazar'a gelince en güzel hâsılat matinelerde toplanır. Malum olmalıdır ki matineler yeni icattır.[171]

Tiyatroların hâsılatlarını etkileyen faktörler arasında mevsimlerin önemli bir yer olduğundan bahseden Mehmet Rauf, bir siyasi hadisenin, bir sınır meselesinin hatta olumsuz hava koşullarının bile tiyatro hâsılatını olumsuz etkilemeye yeteceğinden bahseder:

> Mesela yirmi altı sene evvel bir kanun-ı sânî akşamı fevkalade kar yağmaya başlamıştı: Odeon Tiyatrosu'nda hâsılat 65 frank oldu! Daha yakında 1908 Kanun-ı evvelin 29. akşamı Paris'i kar örtmüş olduğundan hâsılat tiyatrolarda yarın yarıya tenzil etti. Nihayet 1910 senesinde Sen Nehri'nin tuğyanı esnasında kânun-ı sânînin 30 ve 31. akşamları elektrik ziyası mevcut olmadığından rastgele bir ziya ile oynayan tiyatrolar 5000 franga bedel 1000 frank hâsılat yaptılar.[172]

Yazar Paris halkının tiyatrolara verdiği önemi anlatmak için ise tiyatroların yıllık hâsılatları ile halkın, ısınma, giyinme vb gibi temel ihtiyaçları için harcadıkları paraları karşılaştırır ve tiyatroların hâsılatlarının daha yüksek olduğunu ifade eder:

> Şimdi Paris tiyatrolarının hâsılatının yekûnunu görelim; bu her gün tezâyüd etmektedir: 1850 senesinde sekiz milyon raddesinde idi. 1867 senesinde 22 milyona bâliğ olmuştur. 1889 senesinde ise 32 milyon franga yükselmiştir. 829 senesinde bir senede yalnız altı milyon bir tezâyüd-i meşhûd olmuştur, 1911 senesinde 60 milyon yakîn, müfredâtıyla olursa 56 milyon 872,484 franga bâliğ olmuştur.

[171] A.g.m.
[172] A.g.m.

> Hâlbuki Paris halkının elbiseleri için senevî 130 milyon, teshînleri için 70 milyon, doktor ve ecza mesârifi olarak 21 milyon masraf ettikleri hesap olunmuştur. Bu adetleri tiyatro hâsılatıyla mukayese ediniz, göreceksiniz ki Parisliler senevî olarak elbise masraflarının nısfını ve ısınmak masraflarının aynını ve sıhhatleri için sarf ettikleri meblağanın üç mislini tiyatro için harc ediyorlar.[173]

Mehmet Rauf, tiyatro hayatında kazanılan bu paraların önceleri tiyatro yazarlarına hiç para kazandırmadığından, yazar ve tiyatro müdürü arasında yapılan anlaşma doğrultusunda oyun satın alınmasından sonra eserin, gördüğü rağbet karşısında istenildiği kadar sergilendiğinden ve tiyatrolara eseri satın alırken verdikleri paraların çok çok üstünde para kazandırdığından bahseder. Tiyatro yazarına yapılan büyük bir haksızlık olarak nitelendirilebilecek bu olayı ortadan kaldırmak için adım atan ve eski âdetleri yerle bir eden isim ise Scribe'tir. Yazarın ifade ettiği üzere 1829 senesinde Scribe'nin talebi üzerine tiyatro yazarlarını birleştiren "Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti" kurulur ve bu cemiyet sayesinde tiyatro yazarları ve tiyatro müdürleri ile yapılan anlaşmalarda iyileştirmelere gidilir. Böylece yazarlar oyunlarını verirken aldıkları paranın yanı sıra elde edilecek hâsılattan da pay alma hakkı kazandıklarından bahseden Mehmet Rauf, bu cemiyetin işleyişiyle ilgili olarak uzun uzadıya bilgi verir:

> Bugün bir milyoner cemiyetidir. Tiyatroların şöhretli yahut meçhul-i mübtedîler olsun azaları nâmına hâsılattan hisselerine düşen miktarı cemiyet memurlarıyla tahsil ettirir. Muhtelif tiyatroların tabiatlarına göre bir tarifeleri vardır. Meselâ Comédie Française en civan merdidir; oyunu orada oynanan müellif hâsılattan yüzde onbeş alır. Hâsılat ise en aşağı 8000 franga kadar olduğundan demek bir oyun müellifine gecede 1200 frank getirir. Opera daha az âlîcenâb olarak bestekârlarla muharirlere hâsılâttan yüzde sekiz verir. Fakat diğer tiyatrolar için hakk-ı telif yüzde on ile on iki arasında ve vilayetlerde yüzde altı ile on arasında tahallüf eder. Mülkiyet-i edebiyenin daha yeni ve pek nâ-tamam olarak temin edilmiş olduğu memâlik-i ecnebiyede tarife pek mütehaliftir. Bazı oyunlar efsane-âmîz hâsılat vermiştir. Mesela Zaza[174] oyunu Amerika'da yalnız hakk-ı telif olarak 800,000 frank vermiştir. Dumazade[175] pek erken geldiği için, mülkiyet-i edebiyenin son muvaffakiyetinden istifâde edememiş idi ve hesabına nazaranAmerika'da oynanan La Dame Aux Camelias'dan on milyon frank hakk-ı telif ziyan etmiştir. Sözün kısası Paris'te olsun vilayette olsun yahut memâlik-i ecnebiyede olsun tiyatro müellifleri cemiyeti 1911 senesi zarfında hakk-ı telif olarak 6 milyon 699,513 frank para almıştır.[176]

[173] A.g.m.
[174] Pierre Berton and Charles Simon'un gülünç oyunu.
[175] Dumas Fils.
[176] A.g.m.

Mehmet Rauf, Paris tiyatrolarından toplanan telif ücretlerinden, bu ücretlerin tanınmış veya henüz ismini duyuramamış yazarlar arasındaki dağılımında eşitlik olmadığından bahsettikten sonra, tiyatrolardan elde edilen hasılatlardan yazarlar sonra en çok faydalanan kesimin yardıma muhtaç insanlar olduğuna değinir. Yazarın bahsettiği üzere Paris tiyatrolarından fakirler için "muavenet-i umûmiye" dairesi aracılığıyla belirli bir ücret alınmaktadır. Üstelik bu durum kanunlarla da güvence altına alınmıştır.

> Her akşam, bu idarenin bir memuru tiyatroya gelerek, hâsılatın miktarını tahkîk eder ve fukaranın hissesine düşen miktarı dercîb eder. Bu ise on dördüncü Lui zamanından beri devam etmiş bir usûl olmakla beraber bugün kanunlarla tasdîk edilmiş olduğu için en kat'i muhkem bir iştir.[177]

Tiyatrolardan elde edilen hâsılatların bir kısmı yazarların telif ücreti bir kısmı da yardıma muhtaç kişiler için toplandıktan sonra geri kalan paraların ne yapıldığı konusuna değinen yazar, büyük tiyatroların masraflarını kalem kalem çıkarır ve bunları tüm ayrıntılarıyla anlatır.

Tiyatrolara sırasıyla değinen yazar ilk olarak operayı ele alır ve operanın kurulduğu alandan, yapının özelliklerinden bahsettikten sonra adeta Avrupa tiyatrolarının büyüklüğünü vurgulamak istercesine burada görev alan personellerin kimler olduğundan ve sayılarından bahseder. Bu sayıları verirken de tiyatroyu bölümlerine ayırarak inceler:

> Operanın işgal ettiği mesâha 429,000 metre murabba'ı olup içinde 18 merdiven 1203 kapı ve 7093 anahtarı vardır. Buranın köşesine bucağına kadar hakkıyla kimse bilemez denilecek olsa mübalağa edilmemiş olur. Bu cesîm kovanda kullanılan memurların sürüsünü tasvir ediniz. İşte idare memurları; 2 müdür, 1 kâtib-i umûmî, 1 idare kâtibi, 1 abonman başkâtibi (…) yani 19 memur ki bunlara idare erkân-ı heyeti denilebilir. Sonra erkân-ı harp heyeti gelir: 1 müdür, 1 umûmî rejisör, 1 sahne rejisörü, 1 rejisör muavini, 5 tagannî, 2 provacı (…) 60 mûzikacı, 10 şöför, yani cem'en-i yekûn 116 memur.[178]

Mehmet Rauf tiyatro hayatının idare kısmında görev alan personellerden ayrıntılarıyla bahsettikten sonra, tiyatro hayatında önemli bir yeri olan kadın ve erkek oyuncuların toplamının ise 57 olduğunu söyler.

[177] A.g.m.
[178] A.g.m.

Yazar büyük tiyatrolardaki görev dağılımıyla ilgili olarak ayrıntılara girdikçe tiyatro hayatının oyuncu ve idare kısmından ibaret olmadığını, okuyucularına gösterir.

> Şimdi de bir reisin ve bir reis muavinin taht-ı idaresinde 108 havânende zümresi, bir orgçu, üç reisin etrafında toplanmış ve bir garsondur ki sitrle takip olunan 105 mûzîkacı, 277 figüran ki cem'en yekûn 497 başka memur daha vardır. Daha sonra latîf ve hafif bir bölük gelir ki bu da iki hoca bir de rejisör ve 5 muallim ve 52 tâbi ve 90 erkek ve kadın raksçı ve 62 talebeden mürekkeb bâlet takımıdır. (…) Bir baş kontrolcü, dört kontrolcü, dört müfettiş, on bir gösterici, iki kapıcı, dört boralist, iki kapı muhafızından mürekkeb kontrol heyeti. Dört kapıcıdan, mağaza makinistinden, bir çilingirden, bir doğramacıdan, bir tenekiceden mürekkeb ve başlarında bir mimar bulunan binanın muhafaza heyeti. On gece bekçisi, dokuz devriyeden mürekkeb yangın heyeti. Seksen makineciden, yirmi iki marangozdan, beş çilingirden, iki yorgancıdan, dört terziden ve yüz elli makinist muavininden, on iki yorgancı muavininden, bir mağaza bekçisinden mürekkeb ve bir reis, bir reis muavini ve dört muavinden ibaret bir heyet tarafından idare olunan makine heyeti. Daima reis ve reis muavinleriyle yirmi altı elektrikçi. Yüz otuz altı giydirici kadın vardır. Nihayet daha bir takım üçüncü derecede ufak tefek teferruat ile 1547 kişi ki bütün bunların maaşı esas olarak tuhalif eder. (…) İşte böylece Avrupa tiyatrosu senevî 2 milyon 700,000 frank maaş vermektedir.[179]

Avrupa'daki büyük tiyatrolardan yalnızca birinde görev alan kişileri ve yıllık yapılan masrafları gözler önüne seren yazar, Comédie Française, Opera-yı Comédie[180] ve Odeon Tiyatrosu'nun da masraf konusunda birbirlerinden geri kalmadıklarını ifade eder. Tutumlu olmaya mecbur olan tiyatroların dahi hiçbir şeye para harcamayacak olsalar bile memur, işçi ve muavinler için verdikleri paraların hiç de azımsanmayacak rakamlar olduğunu söyler. Tiyatro idarelerini maddi olarak ciddi bir yükün altına sokan masraflar ise yalnızca personellerine yaptıkları harcamalardan ibaret değildir. Dekorlar, kostümler ve elektrik gibi tiyatrolar için vazgeçilmeyecek unsurlar da harcamaların miktarını artırmaktadır:

> Dekorlar, kostümler, elektrik ziyaları, kışın teshîn ve gazetelerde ilan lazımdır. Demek ki tiyatroların hâsılatından müstefîd olacak bir takım ağızlar daha peyda oluyor. Bu yeni müşterekler arasında, dekorcularla, elbiseciler en iddialı gelirleridir. Avrupa sahnesinde görülmüş vaz'ı-sahnelerin en mükellefi, en mutantanı 1887 senesinde oynanmış La Dame de Monsoreau oyununun dekoru idi. Büyük muhteşem idi, fakat masrafın yekûnu da 270,000 franga baliğ oluyor idi. Reyer'in[181] Salammbô Operası da aynı masrafla oynandı. O vakitten beri daha az masrafla o kadar nefis oynamak için çalışıldı. Fakat Avrupa'nın ebadının cesâmeti

[179] A.g.m.
[180] "Opera Komik Tiyatrosunun masraf-ı yevmiyesi 2 milyon 56.700 Frank olup bunda umumi masraf dâhil değildir." A.g.m.
[181] Ernest Reyer (1823-1909); Opera sanatçısı.

malum olduğu için yeni bir oyunun vaz'-ı sahnesi en aşağı 100,000 frank mesarifi müstelzimdir. Opera Komik[182] ile Comédie Française'de vaz'ı-sahnenin parlak olmasına pek itina edildiği için Opera Komik ile Comédie Française'de 175,918 frank masraf edilmekte olup bunun 114,844 frangı yalnız elbise içindir.[183]

Mehmet Rauf, günümüze ait oyunların sergilendiği tiyatrolarda ise tarihi yansıtmak gibi zorunluluk olmadığından dekor ve elbiseler için yüklü masraf yapmaya gerek olmadığını ifade eder. Büyük tiyatroların ise masrafları yalnızca dekor ve kostüm ile sınırı kalmaz. Elektrik ve ilan için harcanan paralar da önemli oranda bütçe ayrılması gereken diğer unsurlardandır.

Paris'te bulunan tiyatrolardan ve bunların elde ettiği hâsılatlardan bahseden yazarın değindiği bir diğer husus ise turnelerdir. Yazar, ünlü aktörler tarafından düzenlenen turnelerde yapılan masrafları ve bu masraflardan geriye kalan miktarı bir muhasebeci titizliğinde inceleyerek turnelerin kârlarını hesaplar:

Şimdi evvela masraf:		Frank
Daha Paris'te iken müelliflere oyunların hakk-ı telifi olarak	150,000	
Bunların kopyaları için		20,000
Oyunlar tarihî ise elbiseler için		40,000
Artistlerin ve memurların yol harçları ve eşyanın nakliyesi		120,000
Yolda her ay verilen artist maaşı		500,000
Yolda her ay verilen memur maaşı		60,000
Şehirlerde tiyatro kirası, gazete ilan bedeli		450,000
İlan Tabiyyesi		80,000
Mektup, telgraf vesaire masrafı		60,000
Nâgeh-zuhur ve muhtelif masraflar		10,000
	---	---
	1,490,000	

[182] Opera Comédie
[183] A.g.m.

> Bereket versin ki ecnebî bir şehirde bir Fransız tiyatro kumpanyasının vusûlu haberi seyircileri küme koşturur. İşte bu sayede bahsettiğimiz turnenin mecmû hâsılatı 1,800,000 franga baliğ olmuştur ki, 410,000 frank bir kâr edilmiş demektir.[184]

Mehmet Rauf verdiği tüm örneklerle Avrupa'daki tiyatro anlayışının bizim anlamakta güçlük çekeceğimiz bir büyüklükte olduğunu gözler önüne serer. Tüm bunları inceledikten sonra yazar, Avrupa tiyatroları yanında Türk tiyatrosunun çaresiz ve tiyatro sanatının esaslarından tamamen uzak olduğunu ve bu kadar cahilken tiyatrodan bahsetmemizin ve tiyatro oynamak ve kumpanya düzenlemek istememizin gülünç birer maskaralıktan ibaret olduğunu söylemekten kendisini alamaz.

3.3.9 Mesâil-i Maddiye-Müdürle Müellif Arasındaki Hak Münasebatı-Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti- Mütekabil Mecburiyetler- Hakk-ı Telif-Muavenet-i Umumiye-Kasadar- Başkontrolcü- Polis Komiseri- Tiyatronun Doktorları

Mehmet Rauf'un "Tiyatro Hayatı" adlı makalelerinin sonuncusu Mesâil-i Maddiye-Müdürle Müellif Arasında Hak Münâsebâtı- Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti- Mütekâbil Mecburiyetler- Hakk-ı Telif- Muâvenet-i Umûmiye- Kâsâdâr- Baş Kontrolcü- Polis Komiseri- Tiyatronun Doktorları'dır.[185]

Mehmet Rauf'un Tiyatro Hayatı adlı makalelerine bakıldığında her bir makalenin bir önceki makaleyi açıklayıcı, tamamlayıcı nitelikte olduğu görülür.

Bir önceki makalesinde Avrupa tiyatrolarında yazarlara Tiyatro Muharrirleri cemiyeti sayesinde telif ücreti de verilmeye başlandığına değinen yazar, son makalesinde ise üyelerinin haklarını koruyan bu cemiyeti'nin nasıl kurulduğu ve işleyişinin nasıl olduğu konusunu detaylarıyla anlatır.

> Fransa'da "Tiyatro Muharrirleri Cemiyyeti" en kuvvetli müessesâttan biri olup âzâsını hakkıyla muhafaza ve sıyânet eden ve onların hukûkî en çok emniyetle müdafaa eden bir cemiyettir. Bu cemiyet 1829 tarihinde, meşhûr müelliflerden Scribe'in tavsiyesi ile tesîs olunmuştur.

---

[184] A.g.m.

[185] Tiyatro Hayatı VIII- Mesâil-i Maddiye- Müdürle Müellif Arasında Hak Münâsebâtı- Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti- Mütekâbil Mecburiyetler- Hakk-ı Telif- Muâvenet-i Umûmiye- Kâsâdâr- Baş Kontrolcü- Polis Komiseri- Tiyatronun Doktorları- Servet-i Fünûn, nr: 1124, 6 Kânun-ı evvel 1328/ 19 Aralık 1912.

> Bunun başında müntehâb bir komisyon vardır, bu komisyon her cem' günü cemiyet namına hareket eden on beş âzâdan mürekkeb olmak üzere in'ikad eder husule gelebilecek ihtlafları tedkik eder, âzânın menâfeatı muhâfazaten lazım gelen tedâbiri ittihaz edecektir. Müelliflerin hakk-ı tahrîrini tiyatrolardan tahsil ile mükellef iki büyük memur vardır.[186]

Mehmet Rauf, cemiyetin işleyişinin daha rahat anlaşılabilmesi adına, anlaşmalarda yer alan on beş ve on yedinci maddelerin tercümesine yer verir. Onbeşinci maddede komisyonun görevlerinden, onyedinci madde de ise komisyonun cemiyet üyelerinin haklarını korumak için alınacak tedbirlerden bahsedilmektedir:

> On beşinci madde: Komisyon vezâifi. Komisyon cemiyetin mesâlihini rü'yet edecek ve onu kendine ait bütün mukavelelerde, davalarda, ihtilâflarda ve ahvalde arz ve irâ'e edecektir. Cemiyet nâmına muamele, mukavele, dava ve senet-i teâti icabında havale edecek ve idare umûrunu îfâ edecektir. Bütün tiyatro teşebbüsâtı ile cemiyetin azası olan bestekârlar ve muharrirler için hakk-ı telif tayin eden mukaveleler akd edecektir. Bunların gerek cemiyet azaları, gerek tiyatro idareleri tarafından hüsn-i îfâsına çalışacaktır. Cemiyetin azalarından beherinin eserlerinin vaz'ı-sahne edilmesi ve bunda mütevellid hukuku için ikâme edeceği bütün davaları takip edecek ve bunlara mezuniyet verecektir. Bu davalar, komisyon azalarının talebi üzerine yahut komisyon intihabı ile bizzat müellifin talebi üzerine ikâme ve takip olunacaktır.
>
> On yedinci madde: Komisyon cemiyet azasının hukukunun muhafazası ve mukavelelerin icrâ-yı ahkâmı için en vâsı' iktidarı hâiz olup tiyatro teşebbüslerine karşı lazım göreceği bütün tedâbiri ahz edecektir. Bu tedâbir komisyon tarafından ittihâz edilince, bütün cemiyet azaları için mecburi olacaktır.[187]

Fransız tiyatrosu için oyun yazmış tüm yazarların bu cemiyete üye olduğundan bahseden Mehmet Rauf, yazarların bu sayede haklarını koruduklarını ve hak ettikleri paraları alabildiklerini ifade eder. Yazara göre tiyatro idarecileri yazarlarının haklarına sahip çıkan bu cemiyetle iyi geçinmek zorundadır. Cemiyetin kurallarını uygulamak istemeyen ve onlarla anlaşmazlığa düşen tiyatro idarecileri ise cemiyete üye hiçbir yazardan eser alamamakta, böylece anlaşmazlığa düşen idarecilerin tiyatroları esersiz kalmaktadır. Bu durum ise hem tiyatro idarecilerinin hem de cemiyetin beklentilerine uygun olmadığından anlaşmazlıklar kısa sürede çözüme kavuşturulmaktadır.

Mehmet Rauf tiyatrolar ile cemiyet arasında imzalanan anlaşmalarda ele alınan ilk konunun oyunun ne zaman ne kadar sergileneceği olduğunu söyler:

---

[186] A.g.m.
[187] A.g.m.

> Evvelâ kabul edilen oyunun vaz'-ı sahne edileceği zaman tayin olunur. Bu zaman tiyatrolara göre tahallüf eder. Büyük edebî sahnelerde iki üç sene imtidâd eder. Eğer oyun bu müddet zarfında vaz'-ı sahne edilmezse müdür muharrire dört yahut beş fasıllık bir oyun için üç bin frank, üç fasıllık bir oyun için iki bin frank, bir yahut iki fasıllık bir oyun için bin frank ceza vermeye mecburdur.[188]

Üzerinde durulan bir diğer konu ise oyunun kopyalanmasıdır:

> El yazıları, rollerin kopyaları muharrire aittir. Musîkî tiyatrolarında bestekârlar bestelerinin notasını verirler, rollerin orkestra kısımlarının zümre-yi hânende-gân kopyaları tiyatro idaresine ait olur.[189]

Tiyatro yazarlarının haklarına tiyatro idarecileri karşısında sahip çıkan bu cemiyetin, idarecilerle imzaladığı anlaşmalarda yer alan kurallardan bir diğeri ise oyunun en az üç defa sahnelenecek olmasıdır:

> Müdür muharrire en az üç defa vaz'-ı sahne etmeye borçludur, kendi menfaatini bu adetle mahfûz addedilemez; altıncı maddede bir oyunun sükûtu ancak üçüncü vaz'-ı sahneden sonra anlaşılacağı mestûrdur. Fena kabul edilmiş bir oyunun muharrirleri bu üç vaz'-ı sahneyi mutâlebeye haklıdırlar. Muharrirler, bir oyun bir sene zarfında birbirini müteâkib on defa vaz'-ı sahne ederlerse oyunu tiyatrodan istirdâd edemezler.[190]

Anlaşmada yer alan bir diğer konu ise tiyatrodan alınacak telif ücretleridir:

> (…) hâsılat-ı umumiyeden yüzde ondan on beşe kadar tahallüf eden miktarda hakk-ı telif kararlaştırılır. Bu par her akşam cemiyetin bir memuru vasıtasıyla tahsil edilir. Tiyatro kasadarı hâsılat-ı müşir âtîdeki tertip üzere matbu olup icab eden yerleri yazı ile doldurulan bir pusulayı müdüre verir, bunda tiyatronun hakk-ı telifi yüzde on iki olmak üzere hesap olunmuştur.
>
> …….tiyatrosu
>
> ……. 190 senesi ……oyunu Frank
>
> Hâsılat-ı Umûmiye 5911,50
>
> Tenzîl olunan fıkra için 546,75

[188] A.g.m.
[189] A.g.m.
[190] A.g.m.

Hakk-ı Telif	709,50
Tulumbacılar	16,80
Askerler	19,00

	1292,05
Hâsılat-ı Safiyye	4619,40[191]

Tiyatro hayatını bir düzene soktuğunu söyleyebileceğimiz "Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti'ne" ait kurallar bunlarla da sınırlı değildir. Mehmet Rauf'un da bahsettiği üzere tiyatro müdürü yazılmasına yardım ettiği oyunları sergileyemeyeceği gibi idaresi altında çalışan veya ortak olduğu kimselerin oyunlarını da sahneye koyamamaktadır. Yine her ay, ayın birinci gününden altıncı gününe kadar bir önceki ayda oynanan oyunlarla ilgili olarak tiyatro müdürü, cemiyet üyelerine bilgi vermeye mecburdur.

Bir eserin provalarına başlanabilmesi için yazar ve tiyatro müdürünün ortak bir karar vermesi gerekmektedir. Bununla birlikte yazarların eserlerinde eksik buldukları noktaları tamamlayabilmek adına müdürden oyunu ertelemesini istemeleri durumunda ise müdür oyunun on gün içinde teslim isteme, vaktinde teslim edilmeyen oyunlar için de icraya gitme hakkı da bulunmaktadır.

Yazarlarının ölümünden elli sene sonra oyunlarının kamu malı haline geleceğiniifade eden kural ise yazar tarafından pek kabul görmez. Ona göre, yazarlarının akrabalarının herhangi bir hak iddia edemediği bu kural, hane sahibi bir kişinin ölümünden elli sene sonra varislerinin elinden anahtar alınarak evden çıkarılmaları kadar abestir.

Tiyatrolardan elde edilen hâsılattan pay alan bir diğer kurum ise yardıma muhtaç kişiler için para toplayan 'muavenet-i umûmiye'dir. Yazar, muavenet-i umûmiye memurunun da tıpkı Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti gibi her akşam sabırsızca hesapların geleceği anı beklediğinden ve tiyatronun diğer masraflarına bakmaksızın kendine ait parayı alıp gittiğinden bahseder.

[191] A.g.m.

Bazen elde edilen hâsılatın masrafları karşılamaya yetmeyeceği halde muavenet-i umumiye memurunun kasayı boşaltmasının Fransa'da tepkilere neden olduğunu söyleyen yazar, bu tepkilerin sadece sözlerde kaldığını ve yardıma muhtaç kişiler için toplanan yardımların devam ettiğini ifade eder:

> Bu fukara hakkı ekseriyetle Fransa'da dûçar-ı hücum olmuştur. Buna karşı yazı yazanlar;Hükümetin mesut ve bahtiyarların kesesinden fukara için bir miktar para alması haklı olabilsin. Fakat hükümet bundan sonra buna kâfî görmeyerek ve nâkıs olan miktarı ikmâl için hayat-ı hususiyemize bir gişe açar ve zevklerimize de resim vaz' ederse işte buna hiç hakkı yoktur. Eğer istediğimiz bir yere, hükümeti karşımızda bulup, memurun: "Bu bir zevktir, bunu bir sadaka vererek meşru etmek lazımdır." diye avucunu açtığını görmeden "gidemezsek nasıl kendimizi hür iddia edebiliriz?" diye haykırmışlar ise de ne olursa olsun, muhtelif teşebbüslerden bir muvaffakiyet çıkmamış, Meclis-i mebusanda mebusların iddiaları bile mesmu' olmayarak fukara hakkı devam etmiştir.[192]

Yazarın üzerinde durduğu ve tiyatro hayatı için önemli olan bir diğer unsur hâsılattır. Elde edilen hâsılat başarının bir işareti olup kazanılan miktara göre herkesin yüzünü güldürebileceği gibi, üzüntüye de neden olabilmektedir:

> Kasadar bunu matbu pusulalara kaydederek işbaşılara tevzi' eder. Rejisör bunu müşâhedât yevmiye defterine kaydeder ve bu kayıt ya mesut yahut fena bir haber olmak üzere istikbal için hıfz olunur.[193]

Mehmet Rauf, elde edilecek hâsılatın yerlerin doluluk durumuna göre önceden de belirlenebildiğini ifade eder:

> Daha evvelden bunun miktarının ne olacağı lokasyon ile anlaşılır. Eğer oyun iyi sevk olunmuş ve muvaffakiyet iyi teressüm etmiş ise lokasyon ile bilet mahalinin hâsılatı arasında muayyen bir münasebet tayin etmek mümkündür. (…) Seyirciler tarafından sonradan talep olunan yer değiştirmelerin ilave-yi hâsılatı da hesaba dâhil olur ve buna "küçük hâsılat" denir. Bu hesapların çok devam ettiği tiyatrolar pek mesuttur.[194]

Mehmet Rauf, Paris tiyatrolarında, Paris hayatına dair bilgisi olan hürmet gösterilecek kişileri, sözü geçen eleştirmenleri, yazarları ve çeşitli komisyonlarda görevli kişileri tanıyan ve "baş kontrolcü" olarak adlandırılan bir memura ihtiyaç duyulduğunu ifade

[192] A.g.m.
[193] A.g.m.
[194] A.g.m.

eder. Baş kontrolcünün görevinin şikâyete hazır olan kişileri memnun etmek ve tiyatroda meydana gelebilecek olası bir sorunun önüne geçmektir:

> O kadar şikâyete hazır adamlar vardır ki en ufak muameleden hiddete gelip tiyatro medhalinde haykırmaya başlarlar. Bu hallere meydan vermemek ve şayet zuhûr ederse önünü almak baş kontrolcünün vazifesidir. Eğer çok müşteri hücûmu vâkı' olursa, herkesi yerli yerine yerleştirmek için suhûlet ve mahâret göstermek aksi halde ise müşterileri aldatacak, herkese galebelik mevcut imiş hissini verecek sûrette idâre-yi umûr etmek lazımdır. (…) Devamlı bir müşteri ile tatlı bir kelime teâtî etmek, nâ-hoş bir müşteriyi daha iyi yapılamadığı için itirazlarla memnun etmek ve bütün bunları önünden geçen bir insan akıntısı arasında yapmak lazımdır.[195]

Tiyatrolarda unutulmaması gereken yüzler arasında polis komiseri ve doktorların da olduğunu söyleyen yazar, polis komiserlerinin haftada birkaç defa, doktorların ise nöbetleri olmadığı zamanlarda kendileri için ayrılan locada hazır bulunduklarını ifade eder.

Tiyatro Hayatı adlı seri makalesi ile Avrupa tiyatrolarını tüm ayrıntılarıyla anlatan yazar, tiyatronun bizim anladığımız tiyatrodan çok farklı olduğunu göstermeye çalıştığını ifade eder. Hayran olunacak başarılara sahip tiyatroların bıkmadan, yorulmadan gösterilen gayretler ve üstün çabaların sonucunu ortaya çıktığını söylemekten kendisini alamayan yazara göre, Avrupa'da tiyatro toplum hayatının bir parçası haline gelmiştir ve bizim anlamakta güçlük çekeceğimiz kadar önemsenen bir iştir. Avrupa'da başarı kazanan bir oyunun yüzlerce kez izlenerek yazarına servet, oyuncularına ise ün kazandırdığından değinen Mehmet Rauf, bizim tiyatrolarımıza bakıldığında ise aktör ve aktrislerin hep daha azıyla yetindiklerini, müdürlerin ise sahneledikleri oyunların iyi veya kötü olmasına hiç dikkat etmediklerini, tek beklentilerinin beş on kuruş daha fazla kazanmak olduğunu söyler.

3.4 Oyunculuk Meselesi

Tiyatronun kökeni kadar eski olan oyunculuk, kişinin kendi yeteneğiyle ya da belirli kurallara göre mimik, maske, sahne giysisi vb aracılığıyla belli bir oyunun kişisini canlandırma veya bir rolü temsil edebilme meselesidir.[196]

[195] A.g.m.
[196] Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yay, Ankara 1995, s. 480.

Tiyatro tüm gücünü, seyircinin önünde oynayan oyuncudan aldığını söylersek yanılmış olmayız. Gerçek tiyatro oyuncunun varlığı ile başlar, onunla biter. Çünkü oyuncunun kabiliyeti ve yorumu tiyatroya gerçek niteliğini verir.

Seyircinin oyunla bağ kurmasını sağlayan oyuncuların, bunu sağlayabilmek için kullandıkları önemli araçları vardır. Bunlar oyuncunun sesi, hareketleri ve tavırlarıdır. Bütün bunların yanı sıra oyuncunun hayal gücünün, ritim duygusunun gelişmiş olması, anlam, söz düzeni ve dizimine hâkimiyet sağlaması, yanı sıra sezgisel bir zekâya da sahip olması gerekmektedir.[197]

André Antoine'nin kadrosunda yer alan iyi aktörlerin özelliklerinden bahsederken onların adeta rollerini yaşadıklarını söyler. Bunun için ise aktörlerin en iyi anlatım araçlarının hareketleri olduğunu bilmesi gerekmektedir. Tepeden tırnağa tüm vücutlarının canlandırdıkları karakterin bir parçası olduğunu bilen aktörler, ancak böyle yaparak temsil ettikleri karakteri gözümüzün önünde canlandırabilmektedir.[198]

Tiyatroya dair duyduğu ilgi daha çocukluk dönemine uzanan Mehmet Rauf, kendisinde derin izler uyandıran bu sanatın lâyık olduğu değeri görebilmesi için kaleme aldığı makaleler arasında oyunculuk meselesi de vardır. Bizde Aktörlük, Aktör Olmak İçin, Aktörlükte Yüz ve Kıyafet makaleleri ile tiyatro hayatında önemli bir yeri olan oyunculuğun bizde nasıl olduğundan bahsettikten sonra, aslında oyunculuğun nasıl olması gerektiğine değinir.

3.4.1 Bizde Aktörlük

Mehmet Rauf, Bizde Aktörlük[199]makalesinde Türk gençleri arasında aktörlüğe olan ilginin yerini gittikçe suiistimale bıraktığından bahseder.

Her köşede artık bir tiyatro kumpanyasının görüldüğünü söyleyen yazar bu durumun her tiyatro meraklısının da kendisinde oyuncu olma hakkını görmesine neden olduğunu ifade eder.

> Çünkü gazetelerdeki ilanlara bakılırsa her köşede bir tiyatro kumpanyası teşekkül ettiğine, her bucakta 'erbâb-ı meraktan' bir aktör heyeti nebeân eylemekte olduğuna inanmak lazım gelecek. Denilebilir ki her tiyatro meraklısı bütün sahnelerimizin bütün erbâb-ı meraka güşâde

[197] Metin And, Tiyatro Kılavuzu, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973, s. 52.
[198] André Antoine, Dördüncü Duvarın Gerisinde, Sahneye Koyma Sanatı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1967, s. 23-24.
[199] Mehmet Rauf- Bizde Aktörlük, Musavver Muhit, nr:14, 29 Kânun-ı sâni 1324/11 Şubat 1909.

> olduğu şu devr-i ahir-i temâşâda, aktör olmak fikri ve emeline kolayca cevelan vermeye muvaffak olabiliyor. Aktör ki yine ashâb-ı merak tarafından hiçbir vukûfa hiçbir tetebbu'a mebnî olmayarak yazılan muhtelif, olgun oyunları yine böylece erbâb-ı merek tarafından teşkîl etmiş kumpanyalar sıra ile vaz'-ı sahne-yi temâşâ ediyorlar.[200]

Aktörlüğün Türk gençleri arasında basitleştirilerek çocukça bir heves olarak görülmesinden rahatsız olan yazar, bu mesleğin çocuk oyuncağı olmadığı noktasının unutulmaması gerektiğini vurgular. Aktörlüğün bizde sanıldığının aksine Avrupa'da daha önemli olduğunu söyleyen yazar, birçok tiyatro meraklısı arasından ancak beş on tanesinin aktör sıfatına erişebildiğinden bahseder:

> Eğer herkes buradaki gibi suhûletli bir aktör olabilseydi, bugün Avrupa'da birçok erbâb-ı merak arasında ancak beş on kişinin lâyık-ı takdir olacak derecede muvaffak olabildiği görülmez ve aktör olmak için her türlü suhûlete mâlik olan, bir kere asırlardan beri mevcûd-ı tekâmül-i sanatkârânesi ve aktörlüğü görüp anlamak için müteaddid sahnelere müteaddid birinci sınıftan aktörleri mevcûd olan Avrupa'da böyle bu kadar az aktör kabul edilmez idi.[201]

Birkaç kumpanya dışında, ciddi bir tiyatro oyunu seyretmekten mahrum kaldığımızı bu sebeple de daha bir tiyatronun ne olduğunu bilmediğimizi söyleyen yazar, aktörlüğün ezberlenen birkaç satır sözü tekrar etmekten ibaret olmadığını, bunun için de idialı olmayı bir kenara bırakmak gerektiğini ifade eder:

> Demek bütün efendiler veyahut beyler zannediyorlar ki sahneye çıkıp ezberlenen birkaç yüz satır sözü papağan gibi az çok dururlar ve nazarlarla tekrar ederek sanattan bî-haber bir halk tarafından mazhar-ı takdir olur olmaz bir aktör olabilecekler öyle mi?[202]

Mehmet Rauf, oynadıkları basit oyunlarla kendilerini yetenekli zanneden bu kimseleri ise "aktörcük" olarak nitelendirir:

> Zaten oynadıkları oyunlar mümkün olduğu kadar ibtidâi ve safderûnâne bir surette basit olarak müretteb olduğun vaka bunların icrasında büyük bir hüner ve sanatta da lazım değil gibi ise de bu aktörcüklerin en mâhirlerinin oynayıp da oynauıp muvaffak oldum zannettiği bir rolü mâhir bir aktörün tekrar oynayarak en âdî bir rolde bile tarz-ı temsil-i sanatkârânenin ne büyük farklar peyda edeceğini görmelerini isterdim.[203]

[200] A.g.m.
[201] A.g.m.
[202] A.g.m.
[203] A.g.m.

Aktörlük meselesinin bizde nasıl anlaşıldığına değinen yazar bu durumu eleştirdikten sonra aktörlüğün sandığımızın aksine basit bir uğraş olmadığından ve aktör olabilmek için kişinin sahip olması gereken bazı meziyetler olduğundan bahseder.

Mehmet Rauf'a göre aktör olmak isteyen bir kişi zeki, taklit yeteneği güçlü, oynayacağı rolü hissedebilmek için edebiyat yeteneği olan, aydın, hassas ruhlu olma gibi meziyetler taşımalıdır. Kısacası yazar, aktörlüğün sonradan kazanılacak bir durum olmadığına kişinin aktör olarak doğması gerektiğini söyler:

> Aktör bir kere gayet zeki, son derece kudret-i teşahhusiye ve taklidiyeye sahip ve sonra oynayacağı oyunun ruh-ı manasını hiss ü derk edecek kadar malumât-ı edebiyesi vâsı' ve münevver fikirli, hassas ruhlu, derin nazarlı bir adam olmak lazım gelir ve mesleğinde lazım geldiği kadar muvaffak olabilmek için bihassa esasen bir mevhibe-yi fıtrat ile aktör olmak üzere doğmuş bulunması icap eder.[204]

Yine, Mehmet Rauf aktör olarak doğmanın bu mesleği en iyi şekliyle yerine getirmek için tek ölçüt olmadığını söyler. Ona göre aktör sahip olduğu yeteneğini geliştirmek için sürekli çalışmalı, tecrübesini artıracak tekrarlarla sanatkâr kimliğini elde edebilmek için gayret göstermelidir. Ancak böyle üstlendiği rolü sesine gözlerine, tavırlarına yansıtmayı başarabilecektir:

> Evet, oldukça bir aktör olabilmek için oynanan rolü evvelden tertîp ve tasvir edebilip onu teşhîs ettikten sonra temsil ve irâ'e edeceği heyecanların her türlü …… İstenilen dereceyi şiddet ve kuvvet veya mülâyemet ve hiffet ile sesine, gözlerine, rengine ve tavırlarına, mütesâviyen verebilmeyi, icap ettiği kadar, idare ve muvaffakiyetle kızarmasını, ağlamasını, hıçkırmasını, gülmesini, korkmasını, titremesini, nihayet en şiddetli heyecanlardan en hafiflerine kadar sesini ve nazarını telvîn etmesini bilmelidir.[205]

Tüm bunları yerine getirebilmenin ise oldukça zor olduğunu ifade eden yazar, tiyatro hayatı bakımından her daim örnek gösterdiği Avrupa'da bile yüzlerce aktör olmasına rağmen, ancak on veya on beş aktörün bu meziyetlere sahip olduğunu söyler. Bu durumu anlatabilmek için ise Comédie Française'de oynan bir oyunu yine örnek olarak gösterir:

[204] A.g.m.
[205] A.g.m.

> Henry Becque'ın[206] La Parisienne[207] oyunu senelerden beri vaz'-ı sahne-i temâşâ edebilmek için kendine güvenen bir aktrist mevcut olmadığından oynanmaya cesaret edilemezken, ahiren oynanıp bu rolü derûhte eden aktrisin muvaffakiyet-i şâşâsı üzerine artık bu oyunun fî mâbâd mükerrerân oynanacağı ilan olunuyor ilan olunuyor; sonra her gün gözümüzün önünden geçen tiyatro tenkitlerinde bazı müşkül rollerin temsilinde bazı aktörlerin nasıl muvaffak olduklarına dair verilen verilen izâhat, merkez-i temâşâ addedilmek lâzım gelen Paris'te bu alkışlarla oranın müşkül-pesend temâşâ-gerânı tarafından nail olmak bu adamların oynayacağı oyunun sözlerini az çok mânâ ile sahne üzerinde sadece tekrar etmekten pek başka müşkilât karşısında çabaladıklarını gösterir.[208]

Mehmet Rauf, Parisli Kadın rolünü birçok aktris içinden yalnızca bir kişinin cesaret edip sergilemesinin bizim aktörlerimiz tarafından ders alınması gereken bir davranış olduğunu söyler. Zira oyunculuk bizde sanıldığının aksine ciddi bir meslektir ve iyi bir aktör olabilmek için herkesin her rolü sergileyebileceği düşüncesinden vazgeçmesi gerekmektedir.

3.4.2 Aktör Olmak İçin

Mehmet Rauf Bizde Aktörlük makalesinde tiyatromuzdaki aktörlük anlayışındaki eksikliklere değindikten sonra Aktör Olmak İçin [209] makalesinde iyi bir aktör olabilmek için ne gibi niteliklere sahip olunması gerektiğini ele almıştır.

Tiyatro sanatı üzerine Fransızca olarak yazılmış önemli eserler olduğundan bahseden yazar, bu eserlerde aktörlüğün tarifinin yanı sıra iyi bir aktör olmak için ne gibi ekstrem özelliklere sahip olunması gerektiğine de yer verildiğinden, bunun ise aktör olmak isteyenlere iyi bir yol gösterici olduğunu söyler.

Mehmet Rauf, iyi bir aktörün sahip olması gereken özellikler konusunda herkesin farklı görüşleri olduğundan bahseder. Aktör olmak için gerekli özelliklere bakıldığındakimi için seyirciyi etkilemek yeterliyken kimi için heyecanlı ve ihtiraslı olmak, kimi için ise iyi bir sese ve kuvvete sahip olmak gereklidir:

---

[206] 1837-1899 yılları arasında Fransa'da yaşamış oyun yazarıdır. Alexander Dumas fila'dan sonra Fransız Natüralist tiyatrosunun önde gelen adlarından olan Becque Scribe'nin iyi kurulu oyun biçimine karşı "yaşam dilimi" tekniğini getirmiş; toplumsal oyun yazarı olarak doğal dil akışı içinde kişilerin gelişimi üstünde durarak, daha çok günün toplumsal yaşamını süzgeçten geçirmiş; para dünyasının ahlakça yozlaştırdığı burjuva kişi ve ilişkileri apaçık gözler önüne sermiştir. Bkz: Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1995, s. 67-68.
[207] Parisli Kadın.
[208] A.g.m.
[209]Mehmet Rauf, **A**ktör Olmak İçin; Pâyitaht, nr:29-21, 27 Şubat 1337/ 1922.

Meselâ birisi iyi bir aktörün gözü, kulağı ve kalbi müteessir etmesi lâzım olduğunu söylemiş, bir diğeri sevk-i tabî, heyecan, ihtiraskâfidir fikrini dermiyân etmiş, bir üçüncü, ruh, zekâ, hakikat ve hararet-i irâd, zarafet ve resm-i vücûd lazım olduğunu iddia etmiş, bir başkası seda, kuvvet, hafıza, zekâ ve biçimi zaruri addetmiş, sonra o hafıza, muhayyile, isâbet-i hüküm, zevk ve akılsız aktörlük olamayacağını söyleyenler bulunmuş(…)[210]

Mehmet Rauf, sanat eğitmenlerinin aktörün sahip olması gereken özellikleri kendilerine göre sıralarken sanatın yalnız eğitimle değil oyuncunun yeteneği ile ortaya çıkacağını unuttuklarını ifade eder. Yine, Rauf'a göre herkesin birleştiği bir nokta vardır ki buda bir sanatçının her bakımdan kusursuz olamayacağıdır.

Sanat eğitmenlerinin aktörlüğe dair görüşlerine yer veren yazar, aktör olmak isteyenlerin asıl başvurmaları gereken kaynakların ise meşhur aktörlerin oyunculuğa dair kendi görüşlerini ve bir rolü hayata geçirebilmek için neler yaptıklarını anlattıkları eserler olduğunu söyler. Aktör olmak isteyenlere yol göstermek gayretinde olan Mehmet Rauf, bir ders niteliği taşıdığını düşündüğü dönemin önemli aktör ve aktrislerinin görüşlerine yer verir.

Mehmet Rauf'un görüşlerine yer verdiği ilk oyuncu Comédie Française'in aktrislerinden Madam Barné'indir. Madam Barné'e göre aktör olabilmek için sahip olunması gereken özelliklerin başında oyuncunun üstlendiği rol kendi kişiliğine büsbütün yabancı olsa da ona bürünmeli ve tıpkı kendisini ifade eder gibi rolünü sergilemelidir:

> Comédie Française'in en birinci aktrislerinden olan Madam Barné'e göre 'aktörlerin hasse-i esâsiyeleri tabiat-ı zâtiyemize kâmilen yabancı ve ekseriya taban tabana zıt hissiyatı anlayabilmek, bu hissiyatı o kadar canlı, o kadar kuvvetli, hissetmek ki bunları kendi hissiyatımız gibi tercüme edebilmek'dir. Madam Barné hâssiyyetin[211] bir sanatkâr için katiyen lüzumuna kâni değildir. Buna misal olarak bazı büyük mümessillerin hiç hassas olmadıklarını irâd ediyor. Fakat tiyatro sanatların en ihtirasâveri olduğu için, artistlerin de ruhlarını bazen kâmilen zabt ve işgal etmesinin pek lazım olduğunu söylüyor.[212]

Fransız aktör Vorums Mehmet Rauf'un yorumlarında görüşlerine yer verdiği bir diğer oyuncudur. Vorums'a göre seyircileri etkileyen en önemli özellikler ses, bakış, mizaç, role bürünebilme ve geniş bir hafızaya sahip olmaktır:

---

[210] A.g.m.
[211] Kuvvet, tesir
[212] A.g.m.

> (…)temâşâgerler üzerinde en müessir şey her şeyden evvel seda, sonra nazar, hassas ve asabi bir mizaç, süratle kendisinden çıkabilmek kabiliyeti olup kâfi derecede tetkik ve müşahede hassası ve hafıza da lazımdır. Öbür meziyetleri itmâm için sanatkâr fazla olarak zekâ ve malumat sahibi ise daha iyi olur."[213]

Mehmet Rauf, zamanın büyük aktörlerinden olarak nitelediği Loberji'nin bir aktör ile bir ressam veya bir bestekâr arasında bir fark görmediğinden bahseder:

> Zamanımızın büyük aktörlerinden meşhur Loberji bir aktör ile bir ressam ve bir bestekâr arasında bir fark görmüyor. Ve 'aktör olmak için insanın kendisinde hassaiyet haletleri halk edip bunları vesâit-i muhtelife ile ifade edebilmek lazımdır.' dedikten sonra kendisinde bu tahassüsatı tenbih melekesini muhayyile ve müşahede kabiliyetinin teshil edeceğini zannediyor. Yani Loberji'ye göre hassasiyet olmayan yerde sanatkâr da yoktur. Fakat hakiki sanatkâr bu hassasiyeti mürâkâbe ve istimâl edebilendir.[214]

Yazarın görüşlerine yer verdiği bir diğer oyuncu ise tiyatro hayatımızın meşhur aktörlerinden Burhaneddin Bey'dir. Burhaneddin Bey, her sanatın kendine has mesleki bir zekâsı olduğunu ve oyuncular için mesleki zekânın üstlendikleri rolü anlamak ve hissetmekten ibaret olduğunu söyler. Burhaneddin Bey'e göre aktör olmak isteyenlerin ise ahlak, söylemek ve taklit edebilmek gibi özelliklere sahip olması gerekmektedir:

> Bizim Burhaneddin Bey'in meşhur üstad-ı marifeti 'her sanatta mesleki bir zeka vardır, mümessil için bu mesleki zeka her şeyden evvel temsil edeceği rolü tamamıyla his ve idrak etmekten ibarettir. Bu bir kere olunca ifade etmek kalır ki feci' ve mudhik olmak itibariyle bu ifade bütün tesirini hâiz olabilmek için kendi handesini veya kendi giryesini sevk ve teftiş etmesine müsaade edecek surette bir emniyet lazımdır. Bu ifadenin esasları evvela seda, saniyen çehre ve tavırdır. Yani mümessillere mahsus üç hassa-i esâsiye ahlak, söylemek ve taklid edebilmektir.' diyor.[215]

Yazar, aktörlüğün ne olduğunun anlaşılabilmesi için dönemin tanınmış aktör ve aktrislerinin görüşlerinin yanı sıra konservatuar eğitmeni olan George Bereggun'un aktörlüğe dair görüşlerine de değinir. Bereggun'a göre iyi bir aktörün seyirciler tarafından işitilip dinlenebilmesi için iyi bir sese ve derin bir hassasiyete sahip olması gerekmektedir.

[213] A.g.m.
[214] A.g.m.
[215] A.g.m.

Bir aktörün sahip olması gereken özelliklere baktığımızda, onların hassas, zeki, çalışkan, eğitimli, iyi bir sese ve görüntüye sahip olmaları gerekmektedir. Aktör olmak isteyen kişi tüm bu özelliklere sahip olsa bile unutulmaması gereken bir diğer nokta vardır ki o da dönemin meşhur aktörlerinden Lucien Kisi (?)'nin söylediği gibi kişi bütün bu özelliklere sahip olsa bile hoşa da gitmesi lazımdır.

3.4.3 Aktörlükte Yüz ve Kıyafet

Mehmet Rauf'un aktörlük meselesini el aldığı bir diğer makalesi bir rolün hayat bulabilmesi için önemli bir yere sahip olan makyaj ve kostüm bahsine değindiği Aktörlükte Yüz ve Kıyafet'tir.[216]

Tiyatro hayatında, bir oyuncunun üstlendiği rolün özelliklerini sergileyebilmesi için makyajın önemli bir rolü vardır. Rusların büyük tiyatro inkılâpçısı Stanislavsky aktörlerin canlandıracakları rolün içine girebilmek için onun dışarıdan görünüşünü göz önüne getiremeden çalışamayacaklarını, içlerinde yaşatamayacaklarını söyler. Bir başka aktör ise rolüne çalışabilmek için önceden, üstlendiği rolün özelliklerini tespit edebilmek için sokakta, müzede, resim albümlerinde karikatürlerde aradığından bahseder. Sahne makyajının uygulanışında dikkat edilecek konular ise oyunun hangi dönemde geçtiği, oyuncunun canlandırdığı rolün karakteri, ırkı, mesleği ve yaşıdır. Oyuncunun performansı ne kadar iyi olursa olsun kötü yapılan bir makyaj seyirciye yansıtılacak etkinin azalmasına sebep olacaktır.[217]

Bir tiyatro eserinin sahnede canlanmasında makyaj kadar kostüm de önemli bir yer tutmaktadır.

Her oyun için ayrı kostüm bulunması gerektiğinden bahseden David Belasco[218], tiyatro hayatı için kostümün ne kadar önemli olduğunu "bir gün bir serseriye, sırtındaki eski paltoyu yeni bir palto ile değiştirmek istediğimi söylemiştim de aptallaşıvermişti. Bir keresinde de cadde gördüğüm fakir bir kız zihnimdeki karaktere benzediği için dikkatimi çekmişti. Kendisine haber gönderip giysisini, şapkasını, ayakkabılarını, çoraplarını satın almıştım. Piyeslerimden birindeki acayip birine giydirmeyi

[216] Aktörlükte Yüz ve Kıyafet, Pâyitaht, nr:55, 4 Nisan 1337/1922.
[217] Zibelhan Dolkay, Sahne Sanatlarında Makyajın Tipik Uygulama Modelleri, Yayınlanmammış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1997, s.1-2
[218] ABD'li yönetmen, yapımcı, oyun yazarı, oyuncu. Belasco daha çok ticari tiyaronun gelişmesine yol açacak ortamı hazırlamış; zamanın teknik olanaklarından sonuna kadar yararlanarak oyunlarını en elverişli biçimde sahneye koymuş; özellikle de ışıklamayı kullanışı, gerçekçi sahne ve giysi düzeni, kitlesel sahne düzeniyle önem kazanmıştır. Bkz. Aziz Çalışlar, a.g.e., s.68.

düşündüğüm bir yeleği ya da ona benzer başka bir şeyi bulup getirmek için gardıropçularım rehin mağazalarını, eskici dükkânlarını haftalarca dolaştılar didik didik ettiler."[219]ifadeleriyle gözler önüne serer.

Yazdığı her makalede tiyatro hayatımızın gelişip ilerlemesini isteyen Mehmet Rauf tiyatro sanatı için önemli olduğunu vurguladığı yüz ve kıyafet meselesini ayrıntılarıyla ele almaktadır. Bu önemi anlatabilmek için makalesine meşhur Fransız aktör Joseph Talma'nın[220] sözleriyle başlar:

> "Meşhur Fransız aktör Talma Joseph bir akşam tiyatrosunda yüzünü yapıp elbisesini giydiği vakit:
>
> -İşte rolümün yarısını oynadım! demiş."[221]

Mehmet Rauf, yüz yapmak sanatı olarak nitelediği makyajın son zamanlarda resim ve heykeltıraşlık sanatlarının mertebesine çıktığını söyler. Öyle ki boya ile yüzün ifadesini değiştirmek ayrı bir tecrübe gerektirmektedir:

> Bilhassa son zamanlarda yüz yapmak sanatı o kadar tekmil etmiştir ki âdetâ resim ve heykeltıraşlık derecesine çıkmıştır. Âzâ-yı vechiyenin ifadesini değiştirmek için boya kullanmak öyle bir iştir ki bunda en çok tecrübe ve ameliyat lazımdır.[222]

Gerçek aktörlerin, oynadıkları karaktere bürünebilmek için bir keşfe çıktılarından bahseden yazar, ancak bu keşif sayesinde oynayacakları karakterin nasıl görünmesi gerektiğini zihinlerinde canlandırabileceklerini söyler. Çıktıkları keşiflerde dikkatlerini çeken kişilerin tavırlarını, yürüyüşlerini, konuşmalarını izleyen aktörler, bir bahane bularak onlarla konuşmaya çalışmakta, yeri geldiğinde kullanılmak üzere adeta bir "tip toplama" işlemi yapmaktadır:

> Hakiki sanatlarda bu hususta bilhassa bir keşif vardır. Bu bilhassa bir keşf iledir ki oynayacağı şahs-ı vakanın çehresini nazarında tecessüm ettirebilir. Bu tecessüm sayesinde, sanatında izhâr-ı muvaffakiyet eder.

---

[219] David Belasco, Atmosfer Yaratma, Sahneye Koyma Sanatı, Bilgi Yayınevi, Ankara 1967, s. 27.
[220] François-Joseph Talma (16 Ocak 1763 - 19 Ekim 1826), Fransız aktör. https://www.britannica.com/biography/Francois-Joseph-Talma
[221] A.g.m.
[222] A.g.m.

> Öyle aktörler vardır ki her gün sokak sokağa gezerek rast geldiği adamların yüzlerini, tavırlarını, tedkîk eder, nazar-ı dikkatini celb edenlerle konuşmak için bahaneler icâd eder. Onların nasıl konuştuğunu, nasıl yürüdüğünü, ne gibi hareketlerde bulunduğunu anlamak ister. Buna adeta 'tip toplamak' denebilir. Çünkü böyle toplanılan tipler bilahare icap edince çok işe yarar.[223]

Mehmet Rauf, Amca Bey piyesinde rol alan Behzat Bey'in[224]canlandıracağı Amca Bey karakterine benzettiği bir adamla konuşabilmek için peşinden koşmasınıbu duruma örnek olarak gösterir:

> Sahnemizin bilâ-şüphe en mahir sanatkârlarından olan Behzat Bey'i 'Amca Bey' parodisiyle meşgul olduğumuz bir gün sahnede aktörlerden bir beyle görmeye gelmiş ve istediği adamın orada bulunmasından dolayı kapıdan çekilip merdivenden aşağı inmeye başlamış, bir ihtiyarın arkasından koşmuş gitmişti. Avdet ettiği vakit merak ettik sorduk, cevaben;
>
> Tasvir ettiğim Amca Bey tipine benzettim de, nasıl konuştuğunu görmek için gittim lakırdıya tuttum!' dedi.[225]

Yazar, tiyatro sanatının en zor eserlerini başarılı bir şekilde sergileyen büyük aktörlerin, oynadıkları karakterin yalnız kıyafetini ve yüzünü değil, tavrını, sesini ve konuşma tarzını taklit etmek zorunda olduklarını söyler. Bunun için ise yazar, İngiliz Aktör Garrıck'ın[226] Kral Lear rolüne hazırlanabilmek için iki yaşındaki çocuğunun pencereden düşürerek ölmesine sebep olan bir babanın içinde bulunduğu hali izlediğinden, kral rolünü oynarken de o adamın hareketlerini taklit ederek büyük bir başarı yakaladığından bahseder:

> Pek meşhur İngiliz aktörü Garrick, Shakespeare'in dâhî mümessillerinden birisi İngiliz temâşâ-nüvisinin "Kral Lear" oyunundaki kral rolü için iki yaşındaki çocuğunu pencerede tutarken elinden kaçırıp sokağa düşürerek öldürmüş olan ahbaplarından bir babayı gözünün önüne getirmişti.

---

[223] A.g.m.

[224]Behzat Haki Butak, oyuncu. 1908 Meşrutiyetinin ilanı o devrin ilk zamanlarında kurulmakta olan amatör truplarında çalışmaya başladı. İlk kez Sahne-i Heves'te Beyimin tiyatroya merakı komedisi ile sahneye çıktı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s.87.

[225] A.g.m.

[226] David Garrıck (1717-1779) İngiliz oyun yazarı, tiyatro yöneticisi, oyuncu. Aziz Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü, Mitos Yayınları, İstanbul 1993. s.96.

> Bu adamcağız bu felâketten sonra aklını kaybetmiş, evinde akşama kadar feryat ederek, inleyerek yaşıyor, bazen bir köşeye oturup hiçbir şey istemiyormuş gibi taş gibi duruyor yahut meçhul bir insandan merhamet talep eder gibi gözlerini semaya ref' ediyor idi. Garrıck müsibetzede babayı tedkîk ederek oyundaki felâketzede kral rolünü temsil ederken, bu adamın hareketlerini, tavırlarını taklit etti ve bu sayede pek büyük bir muvaffakiyet ihraz etti.[227]

Mehmet Rauf, tiyatro eserinin seyircide gerçeklik izlenimi uyandırabilmesi için önem arzeden makyaj yani yüz boyama sanatında dikkat edilecek en önemli noktanın sahnedeki ışıklar altında ortaya çıkacak renk ve şekildir. Bu durumun önemini ise Shakespeare'nin Fırtına isimli oyunundaki Napolyon rolünü üstlenen aktörün sözleri ile vurgular:

> Makyaj denilen yüz boyama sanatının usûl dairesinde yüzünü boyarken nazar-ı dikkatte tutulacak en mühim nokta sahnede ziya altında kesb edilecek teşekkül ve renktir. Bu sayede çehre yavaş yavaş başka bir şekil başka bir ifade almaya başlar, yeni bir insan peydâ olur, meselâ bu cümleden olarak yine nakl ediliyor ki Shakespeare'nin Fırtına ismindeki faciasında Napolyon rolünü oynayan aktör, bu korkunç şahsın yüzünü yapıp ikmâl edince 'Bu yüz ve kıyafetle gece vakti sokakta kendime rast gelmek istemem' demiştir.[228]

Rolüne hazırlanan bir oyuncunun makyajını yapıp kostümünü giydikten sonra rolünün yarısını oynadığını söylemesi oldukça önemli bir ifadedir. Çünkü oyuncu rolünü sahnede sergileyeceği ana kadar, onu gerçekçi kılabilmek için o kadar çok incelemiş ve araştırmıştır ki sonunda kendi kişiliğinden sıyırılarak oynayacağı rolün kişiliğine bürünmüş, adeta oynayacağı "adam" haline gelmiştir.

3.5 Adaptasyon Meselesi

Hilmi Ziya Ülken, Batı toplumlarının sanatını, Doğu toplumlarının sanatından ayıran en önemli özelliğinin tiyatro olduğunu ve tiyatrodan yoksun bir toplumun modern bir toplum haline gelmesinin mümkün olmadığını söyler. Batılı anlamda tiyatroyu yaratacak güçlerden mahrum olan milletler, bundan dolayı tiyatro sanatından vazgeçerlerse diğer sanat dallarında ne kadar başarılı olurlarsa olsunlar sanatın önemli bir unsurundan yoksun kalacaklardır.

[227] A.g.m.
[228] A.g.m.

Yine, tiyatro sanatından mahrum olan, ancak başka milletlerin tiyatrosunu, o medeniyetlerin köklerine inmeden taklit etmek de oldukça tehlikelidir. Çünkü her millet, kendi sahne hayatını tarihinin geleneklerinden yola çıkarak oluşturur.

Bir milletin, tiyatro eserlerini yalnızca tercüme veya adapte yoluyla kullanmakla tiyatro yaratmak mümkün değildir. Tiyatro edebiyatından yararlanılacak bir milletin tarihini, toplumsal özelliklerini bilmeden sahne düzenini ve tekniğini taklit ederek milli bir tiyatro asla oluşturamayacak, bu yolla milli bir tiyatro oluşturacağını düşünenler ise bir hayalden öteye gidemeyeceklerdir.[229]

Mehmet Rauf da Batılılaşma hareketleri ile edebî bir tür olarak edebiyatımızda yer almaya başlayan tiyatronun gelişebilmesi için yalnızca adaptasyon yoluyla oluşturulan eserlere başvurmakla karşılaşılan aksaklıklara ve bunun sanat hayatımızda oluşturacağı olumsuz etkilere Adaptasyon ve Adaptasyonun Tiyatrodaki Zararları başlıklı makaleleri ile değinir.

3.5.1 Adaptasyon

Mehmet Rauf Adaptasyon[230] makalesinde bir Fransız melodramından adapte edilerek Güllü Agop zamanında sahnelenen ve ülkemizdeki ilk adaptasyon eser olma özelliği taşıyan Baba Himmet oyunundaki eksikliklerden yola çıkarak adapte eserlerde karşılaşılabilecek olumsuzluklara değinir.

Baba Himmet oyunundaki en dikkat çeken eksikliğin, halis Anadolu insanı olan Sinoplu Baba Himmet'in evine gelen misafirlere şarap ikram etmesi olduğunu söyleyen yazar bunu âdetlerimize oldukça aykırı bir durum olarak nitelendirir.

Zamanla adaptasyon eser yazanların daha itinalı davrandıkları belirten yazar, buna karşın gelenek ve görenekleri farklı olan Batılı toplumların eserlerini adapte hale getirebilmek için ne kadar itinalı olunursa olunsun mutlaka bir aykırılıkla karşılaşılacağını söylemekten de kendisini alamaz:

> Bu gün hayatımız tekâmül icabı Garp hayatına az çok benzediği gibi adaptasyon ile meşgul olan muharrirlere bu hususta daha itinâkâr davrandıklarından Sinop köylüsünün evinde misafire şarap ikram etmek gibi münasebetsizliklere düşülmüyorsa da başka bir milletin

[229] Hilmi Ziya Ülken, Millet ve Tarih Şuuru, Türkiye İş Bakası Yayınları, İstanbul 2013, s. 286-287.
[230] **A**daptasyon, Pâyitaht, nr:37-29, 8 Mart 1338/ 1922.

> hayatını, hissiyatını, tabiat ve seciyesini, etvâr ve âdetini tasvir için yazılmış bir eserin bilhassa bizim gibi o milletlerle taban tabana zıt bir hayat içinde yaşayan, pek başka türlü âdetlere tâbi olan, seciyesi etvâr ve güftârı külliyen dîgergûn bulunan bir ırk hayatına tatbik edilmesinin ne dereceye kadar mümkün olacağı bedihidir. İşte bunun içindir ki adapte eserlerde mutlak bir aykırılık bulunur. Cebr ve tazyik hali, bir yama rengi, bir lehim kokusu mutlaka hissolunur.[231]

Mehmet Rauf, adapte eserlerde aykırılıklarla karşılaşabileceğimizden bahsettikten sonra, Tanzimat'ın ilanından sonra karşılaştığımız bu yeni sanat dalı için eser ortaya koyacak güçlü yazarlarımız olmadığından, adapte eserlere ihtiyacımız olduğunu ifade eder. Yazara göre, adapte eserlerin milli özellikler taşıması gibi bir zorunluluk aranamayacağından önemli eseleri isimleri değiştirilmiş bir tercüme gibi oynamakta herhangi bir sakınca olmamalıdır:

> Fakat diğer cihetten bu eserler ayarında oyun yazacak derecede kudretli müelliflerimiz olmadığı için maatteessüf sahnelerimizde adapte eserler oynamak mecburiyetindeyiz. Esasen adapte edilmiş bir eserden milli seciye, ırkî temeyyülât gibi mühim noktalar aramayacağımız için biraz bizi sarsacak, tehtiç edecek derecede kuvvetli eserleri, (bir nevi isimleri değiştirilmiş tercüme gibi) oynamakta o derece mahzur yoktur. Sonra yukarıda söylediğim gibi hayatımız maziye nispetle garp hayatına daha ziyade benzemiş olduğu için, meselâ İsmail Galip[232]'in 'Bora'[233] piyesi münasebetsiz görünmüyor.[234]

Tiyatro yazarlarımızın, adapte eserlerde olduğu gibi güçlü eserler kaleme almasının henüz mümkün olmadığından bahseden Mehmet Rauf, tiyatro hayatımızın olumsuz etkilenmemesi için adaptasyondan vazgeçilmemesi gerektiğini söyler. Ancak hikâye ve roman türünde sık sık adaptasyona başvurulması sonucu hangi eserin geçek hangi eserin adapte olduğu belli olmadığından, okuyucu eserin asıl değerini belirlemede şüpheye düşmektedir. Bu durum ise adapte eser yazmakla meşgul olanların yanı sıra edebî eser yazmak gayesinde olanların da zarar görmesine neden olmaktadır:

> Evet adaptasyon el çabukluğuyla edebiyata da teşmîl edildi. Evvela adapte hikâyeler, sonra romanlar zuhur etti. Esasen tiyatroda bile edebi eserlerin terki nokta-i nazarından ne kadar meşum bir tesiri olacağı meydandadır. Çünkü yerli bir muharrir ne kadar ne kadar mahi olsa,

---

[231] A.g.m.

[232] İsmail Galip Arcan, oyuncu, yazar, rejisör. 1909'da Üsküdar'da oynanan Fehim Efendi kumpanyasına girdi. Burada Tabibi-i Aşk'ta oynadı. Arkadaşı Raşit Rıza Burhaneddin Kumpanyası'na geçince Galip de oraya geçti. 1914'te Darülbedayi'ye öğrenci olarak girdi. 1921'de tiyatro incelemesi için Paris'e gitti. 19223'te İstanbul'a döndüğünde tekrar Darülbedayi'ye girdi. 1924 yılında Muhsin Ertuğrul'la birlikte Ferah'ta çalıştı. M. Nihat Özön- Baha Dürder Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s.38.

[233] Bora, kocasını sevmeyen bir kadının âşık olduğu başka bir adamla metres hayatı yaşamasını konu edinmektedir. Halit Fahri, Yeni Sahne'de Bora, Payitaht 3 Şubat 1337.

[234] A.g.m.

> adapte eserler derecesinde kuvvetli ve müessir bir eser tertip ve tahrir edemeyeceği için, bu hal tıpkı ecnebi malumatı ile rekabet edemeyerek, sönen mahvolan yerli malumat gibi milli muharrirlerimizin inkişafına mühim bir mani teşkili ediyor. Edebiyatta ise bu daha feci bie hal alıyor. Çünkü az çok mahdut ve malum olan bütün hikâyelerin, bütün romanların bilinmesi binaenaleyh eserin adapte olduğunun tayin edilmesi kabil olmayacağından insan okuduğu eserin kıymet-i asliyesi hakkında pek müthiş bir kararsızlık içinde kalıyor. Ve bu yalnız adapte eserlerle meşgul olan bu nevi icad-ı üdebaya değil, edebiyatla meşgul olan bütün muharrirlere de irâs-ı zarar ediyor.[235]

Edebiyatımızın her alanına yayılan adaptasyon nedeniyle milli edebiyatımızın bir çocuk oyuncağı haline geldiğini dile getiren Mehmet Rauf, Sümbülzade Vehbi'nin ifadelerinden yola çıkarak, şiir çalanın dilini kesmeye kalkan hâkimin[236]çalıntı eserleri kendisine mâl ederek milli edebiyatımıza karşı adeta cinayet işleyen yazarların idam edilmesine karar vermesinin oldukça yerinde olacağını söylemekten kendisini alamaz.

3.5.2 Adaptasyonun Tiyatrodaki Zararları

Adaptasyon makalesinde, edebiyatımız için yeni bir tür olan tiyatro alanında güçlü eserler ortaya koyabilecek yazarlar olmadığından adapte eserlerin yazılmasını bir ihtiyaç olarak görür. Ancak bu görüşlerinin üzerinden üç yıl geçtikten sonra kaleme aldığı Adaptasyonun Tiyatrodaki Zararları[237]başlıklı makalesinde adapte eserleri ve bu eserlerin önünü kesmeyen Darülbedayi edebî heyetini acımasızca eleştirir.

Yeni bir tiyatro eseri ortaya koyma yeteneği olmayan yazarların adaptasyonu tiyatro hayatımızın başına musallat ettiklerini söyleyen yazar, bunu milli edebiyatımıza vurulan en büyük darbe olarak nitelendirir:

> İlham-ı istidâdı kıt tiyatro muharrirlerinin nasılsa Darülbedayi heyet-i edebiyesine kabul ettirerek başımıza musallat ettikleri adaptasyon geçen makalede söylediğim gibi Millî mevcudiyetimize en mühlik bir yara açmış, dehâ ve kabiliyetimizi gayr-i kâbiltedavi bir karha ile tatil ve ta'kim etmiştir.[238]

---

[235] A.g.m.

[236]Sünbülzade Vehbi'ye ait ifadenin aslı;
Sirkat-i şiir edene kat'ı zebân lazımdır
Böyledir şer'-i belagâtte fetava-yı sühan.

[237]**A**daptasyonun Tiyatrodaki Zararları, İkdam, nr:10064, 9 Nisan 1341/1925

[238] A.g.m.

Mehmet Rauf, iyi bir tiyatro eserinin nasıl olacağı konusunda tecrübesiz olan seyircinin adapte eserler karşısında gösterdiği bilinçsiz coşkuyu, kendi başından geçen bir hadiseyi anlatarak gözler önüne serer:

> Yeni Sahne ilk oynadığı 'İzmirli Kız'dan sonra ikinci oyun olmak üzere Beyoğlu'nda 'Amca Bey' oyununu oynamıştı. Bu oyunu Yeni Sahne'nin müdür-i edebisi sıfatıyla kumpanyanın repertuvarını zenginleştirmek için ben hazırlamıştım. Son perde en hararetli alkışlarla kapandı. Halk dağılıyordu. O esnada beni birinin ehemmiyetle aradığını söylediler.
>
> Sahne kapısına şitâb ettim. Orada kâtib-i umumî Fuat Bey'in refakatinde üniformalı bir miralay[239] beyi gördüm. Fuat Bey beni görünce yaklaştı. Miralaya beni göstererek oyunumuzun muharriri olduğumu söyledi. Meğer miralay bir ay tiyatronun muharririni görmek için kendisinin delâletini rica etmiş. Miralay Bey, hararetli bir güşâyişle elimi sıktı.
>
> - Aman beyefendi hazretleri, muvaffakiyet-i âlîyenizi can ü dîlden tebrik ederim. Efendim olur şey değil, hakikaten son derece sezâvâr-ı tebriksiniz.
>
> gibi söylenmeye başladı. O zaman ben i'tidâl-i demimi mümkün olduğu kadar muhafaza ederek.
>
> - Aman efendim dedim; biraz Fransızca bilip biraz tiyatro görmüş herkes için bu pek kolay bir iştir. Bu kadar tebriğe lâyık bir şey değil.
>
> Adamcağız parlak tebrikten istifade edeceğimi, memnun olacağımı beklerken benim bu müfrit mahviyetimden son derece mütehayyir olmuş, hazırun ile beraber, son derece mebhût kalarak:
>
> - Ne demek beyefendi, ne demek efendim?
>
> diye söyleniyor, itiraz etmek istiyordu.[240]

Adapte olarak hazırlanmış bir eserin elde ettiği başarı ile övünmeyecek kadar sanatın kendisini onurlandırdığını söyleyen yazar, yazdıkları adapte eserlerin elde ettiği başarılarla övünen yazarların elde ettikleri bu başarıyı "kıymetsiz şöhretler" olarak nitelendirir. Mehmet Rauf, kısa süreli tecrübelerle ortaya çıkan ve kendilerini tiyatro yazarı olarak tanımlayan bu kesimi ise tiyatro eleştirmenlerinin cesaretlendirdiğinden bahseder:

> Azami on beş yirmi günlük bir tecrübe veya nakl-i hameliyâtıyla memlekette bir tiyatro muharriri kafilesi teşekkül etti. Hele münekkitler bu ucuz tiyatro müelliflerine kıymet tevzi'

[239] Miralay; Osmanlı Devleti'nin son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kullanılan mirliva ile kaymakam rütbeleri arasında olan ve günümüz rütbelerinden albaya denk gelen bir askeri rütbedir.
[240] A.g.m.

> ederken bazılarının piyesleri pek muvaffakiyetle nakl ettiklerini bir sebeb-i tercih olarak ileri sürmektedirler ki bu iş olsa olsa ustalıklı bir hayırsızlıktan başka bir şey addeylememek ve kıymeti de ondan ibaret olmak lazım gelir.[241]

Yazar, adapte eserle başarı yakaladığını zanneden tiyatro yazarlarını, eserin asıl sahibinin fikirlerine açık bir şekilde tecavüz etmekle suçlar. Ona göre, ortaya koydukları adapte eserlerle başarıyı kolay yoldan elde eden bu kıymetsiz yazarlar, çalışarak bir eser ortaya koyma kabiliyetlerini köreltmiş ve kısırlaştırmıştır:

> Başka bir dimağın mahsulü olan bir eser ne hakla temellük edilebiliyor, bunu anlamak hiçbir vecihle kâbil değildir. Bu iş hakların en mukaddesi olması lazım gelen fikir ve dimağ hakkına sarîh bir tecavüzden başka bir şey midir? Bu manevi hakiki mahzurdan başka adaptasyon, şahsiyetleri başka hiçbir vecihle meydana çıkma ihtimalleri olmayan kıymetsiz muharrirleri kolay muvaffakiyetlere alıştırdı. Mühim bir mahsûl-ı sa'y meydana koymak kabiliyeti olanların isti'dâdını köreltmiş ve kısır etmiş oldu.[242]

Kolaya kaçmak için sıkça başvurulan adaptasyon, eşit olmayan bir rekabet ortamı yaratarak yerli eserlere zarar vermektedir. Oysa on tane başarı elde etmiş adapte esere karşı, daha az başarılı olan bir yerli eser, milli edebiyatımızın gelişmesine katkı sağladığından dahakıymetlidir.

Mehmet Rauf, adapte eserlerin sayısının hızla artarak, yerli eserlerin kıymetsiz hale gelmesine Darülbedayi'nin eski edebi heyetinin sebep olduğunu söyler.[243] Ona göre adapte eserleri olan yazarlardan oluşan edebi heyet yerli eserlere karşı göstermeleri gereken kıymeti, adapte eserlere göstermiş, yerli eserleri ise dışlamışlardır:

> Hâlbuki Darülbedayi'nin eski heyet-i edebîyesi hemen hepsi adapteci muharrirlerden olduklarından te'lif eserlere karşı gösterilmek lazım gelen bu rüchânı bilakis menkûl eserlere bezl ettiler ve te'lif eserleri şiddetle aforoz ettiler. Bunlar âdetâ okunmadan mahkûm oluyordu.

[241] A.g.m.
[242] A.g.m.
[243] Mehmet Rauf, 1914 yılında Darülbedayi kurulduu zaman topluluğun edebi, komitesinde yer almıştır. Ancak bu makaleyi yazdığı tarih Darülbedayi'den ayrıldığı tarihe denk gelmektedir. Bkz. Tezimizin Edebi şahsiyeti bölümü, s.3.

> Meselâ Reşad Nuri'nin [244] "Eski Rüya" [245] eseri böyle okunmadan reddolunmuş eserlerdendir.[246]

Tiyatro hayatımızdaki eksiklikleri her fırsatta ortaya koyan ve Avrupa tiyatrolarının gerisinde olduğumuzu vurgulayan Mehmet Rauf, tiyatrolarımızda yerli eserlerin herhangi bir kıymetinin olmaması ve yerli yazarların türlü sıkıntılar çekmesine karşın Avrupa'da yazarların yüzlerce defa oynan eserleriyle şöhret ve para kazandıklarından bahseder. Bütün bunların sonucunda ise yazarlar, türlü zahmetlerle yazdıkları yerli oyunlar yerine daha kolay başarı elde edebilecekleri ve para kazanabilecekleri adapte eser yazma yoluna gitmişlerdir.

> Avrupa'da bir eser yüzlerce defa oynanır. Müellif zahmetinin mükâfatını hem şöhret hem nakit halinde maal ziyadetin temin ve oyunu oynayan tiyatro bidâyeten sarf ettiği mezâhim ve mebâliği fazlasıyla telafi eder. Bizde ise en muvaffakiyetli oyunlar arada azîm fasılalarla on beş yirmi defa ancak müşteri bulur. Yani bir oyun ne kumpanyayı ne müellifi ignâ edemez; bu şerait dâhilinde bahusus telif bir eser meydana getirmek neye iyi değil mi? İşte bunun içindir ki onbeş gün içinde bir Fransız müellifin kanına girerek kolayca alkışlanmak ve beş on lira kazanmak tabi'i olarak tercih olundu ve öylece telif sahipleri de adaptasyona avdet ettiler.[247]

Mehmet Rauf, Darülbedayi'yi, tiyatro hayatımız için bir dönüm noktası olma umuduyla kurulan, ancak millî bir kurum olmasına karşın yerli eser yazılmasına önem vermeyerek, tiyatro edebiyatımızı hiçbir değeri olmayan basit vodvillere mahkûm etmekle suçlar;

> Hâlbuki Darülbedayi hükümetin himâyesine mazhar milli bir müessese olduğundan kolay muvaffakiyeti değil, güç sanatı gaye-i ittihaz ederek esasta telife ehemmiyet verse idi bugünkü alay alay kıymetsiz vodvil mazkaralıklarına bedel kendi kanımız kendi dimağımızın mahsulü fakat kıymetli bir repertuarımız olur, Darülbedayi o vakit kendine muhavvel vazife-i milletin şan ve şerefini hayat ve feyzini, mucîb olacak sûret-i müstahsenede îfâ etmiş bulurdu.[248]

---

[244] Reşat Nuri Güntekin (1892-1956), piyes yazarı, romancı. M. Nihat Özön- Baha Dürder, Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967.
[245] İhaneti konu edinen bir oyundur. Metin And, Reşat Nuri Güntekin'in Cumhuriyet'ten Önceki Tiyatro Çalışmaları, http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1967s191/1967s191__05_M_AND.pdf (2018, 23.05.)
[246] A.g.m.
[247] A.g.m.
[248] A.g.m.

Özdemir Nutku da yıllar sonra Türk tiyatrosu için bir dönüm noktası olan Darülbedayi'den bahsederken"kuruluşu sırasında geleneksel Türk tiyatrosuna üvey evlatmış gibi baktığı için eksik ve kusurlu bir başlangıçtır."[249]ifadelerini kullanılır. Mehmet Rauf'un yukarıdaki düşüncelerini doğrulayan Nutku'ya göre kuruluş amacının yeterince bilincinde olmayan ve yalnızca başarı elde etme gayesi güden Darülbedayi, bu tavrı ile tiyatro edebiyatımızın gelişmesi yerine, onun kısırlaşmasına sebep olmuştur. Bu yargılar Mehmet Rauf'un bu konudaki düşüncelerinin ne kadar isabetli olduğunun göstergesidir.

3.6 Darülbedayi Meselesi

Tiyatro hayatımız için bir dönüm noktası olması umuduyla kurulan Darülbedayi'nin beklentileri yeterince cevap veremeyeceği düşünen Mehmet Rauf bir tiyatro okulu yerine düzenli bir kumpanyanın kurulmasının tiyatro hayatımız için daha önemli olduğunu vurgulamak için Tiyatro Mektebi mi Tiyatro Kumpanyası mı?[250]başlıklı bir makale kaleme alır.

3.6.1 Tiyatro Mektebi mi Tiyatro Kumpanyası mı?

Dönemin belediye başkanı olan Cemil Paşa'nın bir tiyatro okulu açacağına dair gazetelerde yer alan haberlerden sonra Mehmet Rauf, kaleme aldığı Tiyatro Mektebi mi Tiyatro Kumpanyası mı? başlıklı makalesinde bir belediye başkanından yalnızca şehrin temizlik ve düzenini sağlaması beklenirken, Cemil Paşa'nın böyle bir girişimde bulunması yenileşme yolunda atılmış büyük bir adım olarak niteler. Bir şehirde düzenin sağlanabilmesi için öncelikle halkın iyi eğitilmesiyle mümkün olacağını vurgulayan Mehmet Rauf, tiyatronun ise en güzel ve etkili eğitim aracı olduğunu söyler:

> Bir tiyatro bin mektep demektir. Ahlâki tehzip, ruhu terbiye ve tenmiye, efkârı tenvir, şahsiyeti terfi' ve i'lâ etmek hususunda onun müesser bir âmil-i dehâ bulunamaz. Yemek bir insan için ne kadar lâbüd bir şey ise hayat-ı medeniyede bugün tiyatro kadar zaruri bir ihtiyaç haline gelmiştir.

[249] Özdemir Nutku, Darülbedayi'nin Elli Yılı, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları: 191, s. 20.
[250]Tiyatro Mektebi mi, Tiyatro Kumpanyası mı? Tanin, nr:1930, 25 Nisan 1330/8 Mayıs 1914.

> Çünkü tiyatro bir edebiyat, sonra da canlı bir edebiyat demektir. İnsan sahnede bütün fecâyi'i, bütün ibretleriyle, bütün elvâhı bütün buhranlarıyla hayatı ve insanlığı üryan olarak görür.[251]

Birçok makalesinde tiyatronun milletlerin hayatında önemli bir yere sahip olduğunu ifade eden yazar bizim edebiyatımızda ise tiyatronun varlığından söz etmenin mümkün olmadığını vurgular.

Ona göre bizim edebiyatımızdaki tiyatro asıl anlamıyla bir tiyatro değil sadece "tiyatronun bir karikatürü"dür[252] Tiyatro hayatının gelişebilmesi için ise aktörlerin aydın görüşlü, temsil yeteneğine sahip, edebiyata, tarihe, milletin beklentilerine ve ahlakına, gelenek ve göreneklerine hâkim olması gerektiğini söyleyen yazar, bizim aktörlerimize bakıldığında yalnızca edebiyata değil dilimize bile yabancı olduklarını ifade eder.

> Bir aktör bir edîb kadar fikren münevver, ruhen müzeyyen olmak lazımdır; o kadar mühim bir sanat-ı halk ve icâd olan temsil kıdretine hakkıyla mâlik olmak için, edebiyata, tarihe, milletin temâyülât ve ahlâkına, â'dât ve 'an'anâtına kemâliyle vâkıf olmak icap eder. Hâlbuki şimdiye kadar aktörlerimizde edebiyata değil, lisanımıza bile bîgane idiler; devr-i İstibdâdda Ermeni aktörlerin bin müşkilât, tahammülsüz bir sefalet içinde, temâşâ meşalesini söndürmeyerek adam etmelerini şâyân-ı takdir ve teşekkür bulmakla beraber, Türk temâşâsının feyz ve terakkisinin Ermeni aktörlerle mümkün olmadığını itiraf etmek lâzımdır. Oynayacağı rolü Ermenice ezberleyerek bazen yanlış teleffuzlarla, bazen Ermeni şivesiyle oynayan bir aktör ne kadar sanatkâr olsa, hiçbir şeye muvaffak olmuş addedilmez.[253]

Tiyatro hayatımızın Ermeni aktörlere teslim edildiği sürece gelişemeyeceğinden bahseden Mehmet Rauf, Türk gençleri arasında tiyatroya merak salanların ise bir heves çerçevesinde hareket ettiklerini, sahne için gerekli olan disiplin ve zorluklardan uzak kaldıklarını bunun ise tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için yeterli olmadığını vurgular.

Yazara göre tiyatro hayatında başarı elde edilebilmesi için ise aktörlerin sıkı bir disiplin altında, düzenli bir şekilde çalışmaları gerekmektedir. Bizim tiyatromuzdaki yetenekli genç aktörler ise bir tiyatro topluluğunda düzenli olarak çalışmadıklarından yeteneklerini kaybetmektedir. Aktris meselesi ise tiyatro hayatımızın adeta kanayan bir yarasıdır.

---

[251] A.g.m.
[252] A.g.m.
[253] A.g.m.

Çünkü sahneye gayr-i müslim kadınlar çıktığı sürece temsil ettikleri kahramanları ne kadar başarıyla oynamaya çalışsalar da dilleriyle, hareketleriyle yazarın tasvir etmeye çalıştığı kahramanları layığınca canlandırılamayacaktır.

Mehmet Rauf, tiyatro hayatının en önemli iki parçası olan aktör ve aktris konusunda yaşanan eksikliği Cemil Paşa'nın da gördüğünü ve bu duruma çare olarak, başarılı oyuncuların yetiştirebileceği bir okul açmaya karar verdiğini söyler.

İctihâd dergisinde yer alan habere göre açılacak tiyatro okuluna Avrupa'dan bir müdür getirilecek, sesi güzel erkek çocuklar ile Türkçe'yi güzel konuşan gayr-i müslim kız çocukları bu okula alınarak tiyatro eğitimi alacaklardır.[254]

Düzenli bir tiyatro topluluğu oluşturmanın bir tiyatro okulu açmaktan daha etkili olacağını düşünen yazar, açılacak bu tiyatro okulunda verilebilecek eğitimlerden istenilen verimin alınamayacağından endişe etmektedir. Çünkü Paris konservatuarlarında olduğu gibi açılacak bu tiyatro okulunda da güzel okuma dersi verilecek olması durumunda Avrupa'dan getirilecek olan müdür veya öğretmenlerin Türkçe'ye âşinâ olmamaları nedeniyle istenilen verim alınamayacak ve yetiştirecek öğrencilerin yalnızca edebiyat eğitimi almalarından ibaret kalacaktır. Verilecek bu eğitimin sonucunda ise yetenekli oyuncuların yetiştirilecek olması düşüncesi oldukça şüphelidir:

> Evvela tiyatro mektebi denilmekle ne kasdolunduğunu anlamıyorum. Tiyatroculuk diye usûl ve kavâidi mazbut bir fen veya ilim olmadığı için bu mektepte böyle bir ders ta'limi mümkün değildir. Paris konservatuarında tiyatroculuk nâmına meşhur aktörler talebeye yalnız deklâmasyon dersi veriyorlar. Burada tabii takip edilecek usûl bu olacaktır. O halde bunun için Avrupa'dan müdür veya muallim getirmek bî-lüzûm kalır; çünkü gelecek müdür veya muallim Türkçeye âşinâ olmadığı kendisinden büyük bir faide teminn edilemez. O halde mektepte yapılacak şey, onları aktör olarak olmak için lâzım gelen fikriyet ve ruhiyetle tezyin için genç talebeye Türkçe, Fransızca ve edebiyat ta'limi etmekten ibaret kalır, hâlbuki bbu şartlar dâhilinde tedris olunan talebe ve tâlebâtın tahsilleri nihayetinde istenildiği gibi müstaidd bir aktör olması meşkûktur. Hele kızlar için bu mutâla'a daha kuvvetle vâriddir; sesi güzel Türkçe söyleyen bir küçük kızın, ne kadar ta'lim ve tenvir edilirse edilsin mutlak bir aktris olması mümkün olamaz.

[254] A.g.m.

> Bu iş için her şeyden evvel tahsil ve tenvirden evvel lâzım olan şey sanat hakkında derin bir ihtiras ruhudur. Ve işte bunun içindir ki Paris konservatuarına kızlar için tayin edilen son duhul asgâri on beştir.(…) Hissiz, istidâdsız, ateşsiz bir genç kız ne kadar ders görürse görsün, sahnede muvaffakiyet gösteremez.[255]

Mehmet Rauf, bizde kurulacak bir tiyatro okulunda yaşanabilecek eksiklikleri tüm yönleriyle ele aldıktan sonra, tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için tiyatro kumpanyası oluşturulmasının daha faydalı olacağını söyler.

Yazar, oluşturulacak bu tiyatro kumpanyasının düzenli bir şekilde faaliyet gösterebilmesi için ise tiyatro konusunda tecrübeleri olan bir heyetin yol göstermesi, kontrolün ise belediye başkanında olması gerektiğini ifade eder.

Tiyatro kumpanyasının devamlılığının sağlanabilmesi için öncelikle yetenekli aktör ve aktrislere düzenli olarak bir maaş verilmesi gerekmektedir. Böylece gençler sahneye çıkmada tereddüt etmeyecek, tiyatro, zorluklar ve düzensizlikler içinde yapılmaya çalışan bir sanatmış gibi görünmekten kurtulacak ve aileler çocuklarının sahneye çıkması konusunda tedirginliklerinden kurtulabileceklerdir:

> Şimdi şehremanetinin himayesi tahtında bir tiyatro heyeti teşkil edip kumpanya için âzâ celbine teşebbüs etse elbette o genç kızlar ve o delikanlılar ruhen müncezib oldukları sahneye şitâb edeceklerdir, elverir ki tiyatronun başında tiyatrodan hakkıyla anlar, ciddi, namusperver ve mu'teber bir heyet-i faale bulunsun ve tiyatro şimdiye kadar olduğu gibi bir hiffet ve müzâyaka ocağı olmasın; oraya giren kadın ve erkek artık sa'y ve muvaffakiyeti sayesinde hayatının emin olduğunu anlayarak ona göre sanata hasr-ı meşguliyet etsin.[256]

Mehmet Rauf, hayalini kurduğu bu düzenli kumpanyanın oluşabilmesi için gençlerin sahne hayatına atılmasını beklemeyi adeta bir zaman kaybı olarak görür. Gençler cesaretlerini toplayarak sahneye çıkmak isteyene kadar mevcut aktör ve aktrisler arasından seçilecek bir grup ile iyi bir kumpanya kurulabileceğinden bahseder. Ona göre mevcut oyuncuları düzenli bir maaş ile disiplin altına almak mümkündür. Böylece düzenli çalışma hayatı içinde, yer alacak oyunculara verilecek Türkçe ve edebiyat dersleri ile az zamanda tiyatro hayatından ilerleme kaydedilebilecektir.

[255] A.g.m.
[256] A.g.m.

Cemil Paşa tarafından kurulacak tiyatro okulunu, başarısından şüphe edilecek bir girişim olarak nitelendiren Mehmet Rauf, bizde gerçek anlamda tiyatro hayatının ancak belediye tarafından şehrin uygun bir alanında kurulan ve kontrolü yine belediyenin elinde olan bir kumpanya ile başlayacağını söylemekten kendisini alamaz.

3.6.2 Kış Temâşâ Mevsimi

Tiyatro Mektebi mi Tiyatro Kumpanyası mı? başlıklı makalesinde Darülbedayi'nin tiyatro hayatımızdaki eksiklikleri giderecek kadar güçlü ve donanımlı bir yapıya sahip olmadığını bu dile getiren Mehmet Rauf, büyük umutlarla kurulan bu topluluktan, bazı sanatçıların kendi çıkarları uğruna ayrılmaları nedeniyle, Darülbedayi'de oynanacak oyunların da ne kertede başarılı olacağı konusundaki endişelerini Kış Temâşâ Mevsimi[257] adlı makalesinde ele alır.

Mehmet Rauf, Darülbedayi'nin sonbahar turnesinden dönmesiyle birlikte, hemen her gece Beyoğlu'nda sergileyecekleri oyunlar sayesinde tiyatro hayatımız açısından oldukça hareketli bir kış geçirilebileceğini söyledikten sonra, bu ifadeleri kullanırken bile bir endişe içinde olduğunu ifade eder. Çünkü son birkaç sene içinde kumpanyalarını tamamlayarak şehre dönen Darülbedayi sanatçıların topluluktan ayrılmaları tiyatro izleyicilerinde de hayal kırıklığına sebep olmaktadır:

> Darülbedayi son bahar turnesinden avdet etti bu sene geçen senenin ve yazın temin ettiği parlak ve mütevâlî muvaffakiyetler sayesinde en faal bir temâşâ kışı göreceğiz. Çünkü Darülbedayi İstanbul Beyoğlu'nda hemen her gece oyunlar verecektir. Şu satırları yazarken aynı zamanda derin bir endişenin muharrib tesirinde bulunduğumu itiraf etmek lazımdır. Acaba kumpanya şehrimize avdetiyle biz hariçtekilerin hiç anlamadığımız sebeplerle yeni bir teczieye dûçâr olmayacak mıdır? Son birkaç sene zarfında hiç gayr-i me'mûl olarak, zuhura gelen iftirâklerden o kadar münkesiriz ki bu endişeye hak vermek icâb eder.[258]

Bütün Darülbedayi sanatçılarının bir arada bulundukları zaman bile bir kumpanyanın sahip olması gereken tüm özellikleri yerine getiremediklerinden yakınan yazar, bir de sanatçıların kendi çıkarları uğruna topluluktan ayrılmaları ile birlikte zengin oyunların layığınca sergilenemediğini, böylece tiyatro izleyicisinin oyunları başarılı oyunları izlemekten mahrum bırakılarak "kırık dökük" oyunları izlemeye mahkûm edildiğini söyler.

---

[257]Kış Temâşâ Mevsimi; *İkdam*, nr:10263; 3 Teşrin-i sâni 1341/1925.
[258] A.g.m.

Yine bir oyun için önemli olan rolleri ikinci veya üçüncü dereceden aktörler tarafından oynanmasının da oyunun değerini düşürdüğünü söyleyen yazarın temennisi ise sanatçıların kendi çıkarları doğrultusunda topluluktan ayrılmamalarıdır:

> Esasen bütün oyuncuları bir arada bulundukları zaman bile her levâzımı tam bir kumpanya teşkil etmekten çok uzak olan Darülbedayi bir de hôd-gâm heves ve menfaatler nokta-inazarından tecziye ettiği zaman bu güdük şekillerle, ancak kırık dökük oyunlar oynanabilecek bir halde kalırlar. Kudretli oyuncuları istilzâm eden birçok zengin oyunlar var ki bunları oynamak imkân hâricinde çıkıyor, bu sebepten tiyatro müdavimleri bu yolda saltanatlı oyunlar görmekten mahrum kalıyorlar. Yahut bazı mühim rolleri ikinci üçüncü derecede aktörlere tevzi edilmek mecburiyetinde bulunarak kıymetçe tenâkûs ediyor. Yani, birinci temennimiz sevgili sanatkârlarımızın sanat nâmına bu yolda heveslere teslim-i nefs etmemeleridir.[259]

Darülbedayi'nin tiyatro seyircisinin beklentilerini karşılayabilmesi için oyuncuların daimi olarak topluluğun kadrosunda olmasının öneminden bahseden yazar, tiyatro hayatımızda başarı elde edilebilmesi için Darülbedayi'nin üstlenmesi gereken başka görevler olduğunu da ifade eder. Yazara göre Darülbedayi, aynı gece hem İstanbul'da[260]hem de Beyoğlu'nda yeni oyunları nöbetleşe sahneleyerek başarı elde edilebilecektir.

Mehmet Rauf'un Darülbedayi'nin görevleri arasında gördüğü bir diğer konu ise Ankara'nın bir sanat merkezi haline getirilmesidir. Darülbedayi'nin İstanbul'da oynanan yeni ve başarılı oyunlarını Ankara'da da sahnelemesi gerektiğini söyleyen yazara göre, bu topluluğunun hem İstanbul'da hem Beyoğlu'nda hem de Ankara'da iyi düzenlenmiş bir program çerçevesinde oynayacağı oyunlarla tiyatroya ilgi gösteren halkıtatmin etmesi görevleri arasında yer almaktadır:

> Hatta bana kalırsa Ankara'yı da sanat ilhamıyla der-âguş etmek için merkez-i hükümet olmak nokta-i nazarından bu tertibe idhâl etmek vâcibe telakki edilmelidir. Bu itibarla Şâdî Bey idaresindeki Millî Sahne[261]de merkez kumpanyaya iltihâk etmeli, böylece fevkalâde servet-i kesb eden kadro ve repertuvar sayesinde bilhassa İstanbul'da oynanan yeni oyunlarda en iyi unsurlarla Ankara'da temâşâ sahasındaki tecelliyâta son derece alâka gösteren halkı tatmin etmeye çalışmalıdır.[262]

---

[259] A.g.m.
[260] Suriçi bölgesindeki Gedikpaşa Tiyatrosu, Direklerarası, Eminönü, Fatih, Aksaray ve Kocamustafapaşa'da yer alan tiyatrolardır. Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları 1- Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresi- Kerem Karaboğa, YKY, 2011.
[261] Şadi Fikret'in 1923 yılında Darülbedayi'nin İzmir yolculuğundan sonra Ankara'da kurduğu bir trup.
[262] A.g.m.

Genel olarak Darülbedayi'nin içinde bulunduğu halden ve tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için üstlenmesi gereken rollerden bahseden Mehmet Rauf, yeni dönemde Darülbedayi'de yaşanan önemli gelişmelere de değinir.

Daha önceleri Darülbedayi oyuncularının, sanatlarının yanı sıra idare işleriyle de uğraştıklarını söyleyen yazar, bu durumun tüm enerjilerini rollerine harcamaları gereken oyuncularıhem çok yorduğunu hem de idari işlere zarar verdiğini ifade eder. Yeni dönemde Darülelhân ve Darülbedayi'nin, belediye başkanının idaresi altındaki yeni bir müdüriyet tarafından idare edilecek olmasıyla birlikte, oyuncuların idarî işlerin yükünden kurtulacak ve yalnızca rollerini düşünebilecektir.

> Bu sene Dâhiliye Vekâletinin ve Şehremaneti'nin hizmetleri sayesinde yirmi beş biner lira bütçe ile Darülelhân ve Darülbedayi aynı idare tahtında içtimâ ediyorlar. Bu surette yegâne temâşâ kumpanyamız geçen sene olduğu gibi artistlerin nâkıs ve gayr-i müretteb olmak suretinde bulunan idaresinden çıkarıp sâbık-ı misaller muntazam surette teşekkül etmiş bir müdüriyet nezâretinde çalışacaktır. Böylece sanatkârlar kendilerini yalnız sanata hasrederek ayrıca idare umûruyla meşgul olmak mecburiyetinde kalmayacaklardır ki bu da sanat nâmına bir kârdır. Esasen geceleri sabaha kadar oyunla, gündüzleri akşama kadar prova ile meşgul olmaları lazım gelen sanatkârların bir de idare işiyle iştigalleri hem kendilerini fazla yoruyor hem idârî hususâta zarar irâs ediyordu.(…) İdare ve kadro işi bu surette takarrür ve kesb-i intizâm edince, oynanacak oyunları düşünmek icâb ediyor.[263]

Yazarın üzerinde durduğu ve tiyatro izleyicisini oldukça memnun edecek bir diğer gelişme ise önemli yazarlar tarafından yazılan oyunların sayıca fazla olmasıdır. Tiyatro hayatımız için önemli olan bu oyunlardan bazıları şunlardır;

> Kırık Kalp: İsmail Müştak Bey,
>
> Kapı Mandalları: Bedia Hanım ve Muhit Bey,
>
> Canımın İçi: Saibe Necmi Hanım,
>
> Yalancı Dolma: Hüseyin Suad Bey
>
> Uğursuz Kadın: Halid Fahri Bey,
>
> Büyük Zaferler: İbnürrefik Ahmet Nurettin Bey,
>
> Evlat Acısı: Mehmet Rauf Bey,

[263] A.g.m.

Komşu Kocası: Mehmet Rauf Bey,

Kazanç Vergisi: İbnürrefik Ahmet Nurettin Bey,

Küçük Kahve: Reşat Nuri Bey,

Zincir Saibe: Necmi Hanım[264]

Tiyatro hayatımız için önemli gelişmelere öncülük etmesi için büyük umutlarla kurulan Darülbedayi'nin kendisinden beklenen etkiyi gösteremeyeceğini topluluk ilk kurulduğu zaman dile getiren yazar, aradan geçen on yıllık süreden sonra kaleme aldığı makalesi ile adeta haksız çıkmadığını göstermek istemiştir. Yeni oyunların yazılması, Darülbedayi'nin idarî işlerini yürütecek yeni bir müdüriyetin kurulmasına karşın Mehmet Rauf, topluluğun kendisinden beklenen başarıyı gösteremeyeceğinden emin gibidir. Öyle ki yaşanan bu gelişmeleri anlatmasına karşın sonunda "ümit ve muvaffakiyetle bekleyelim"[265] ifadeleri yazarın duyduğu endişeyi adeta gözler önüne sermektedir.

3.7 Muhtelif Konular

Mehmet Rauf'un genel tiyatro sanatına dair bir düşünce etrafında yazdığı ve birbirini tamamlar nitelikte olan makaleleri haricindeki konular muhtelif konular başlığı altında ele alınmıştır.

3.7.1 Tiyatro Zevki

Mehmet Rauf'un Tiyatro Zevki [266] başlıklı makalesi, Tanzimat'ın ilanıyla edebiyatımıza giren Batılı anlamda tiyatronun, halkımız tarafından henüz tam anlamıyla benimsenmemiş olması üzerine kuruludur. Bunu anlatabilmek için Mehmet Rauf halkımızın tiyatro zevkinin Mınakyan ve Abdürrezzak'ın oyunları ile sınırlı olduğunu söyleyerek başlar:

> Halkımızım zevki senelerce ya Mınakyan'ın haile ve faciaları yahut Abdürrezzak'ın iğrenç cinaslı, bârid tuhaflıklı oyunlarıyla teşekkül etmiştir. Biraz yakından tetkik edilir ise görülür ki

[264] A.g.m.
[265] A.g.m.
[266] Tiyatro Zevki, Pâyitaht, nr:27-19; 21 Şubat 1337/ 1922.

> bu tesir yalnız ibtida-i temâşâgerin değil münevver kısımda da tezahür etmekte olup çocukluklarını belki gençliklerini senelerce sahnede teneke gürültüsüne güle güle geçirmiş olan kısm-ı münevver de kendini bu an'aneden kurtaramıyor. Öyle ki en yüksek halk arasında bugün dram denince Mınakyan'ın, mudhike denince Abdürrezzak'ın tesiri mahsundur.[267]

Darülbedayi'de sahnelenmeye başlayan oyunlar sayesinde yeni piyesler görme imkânı bulunduğumuzdan bahseden Mehmet Rauf, tiyatro hayatımızdaki bu gelişmeyi yeterli bulmaz ve bunun yalnızca şekil üzerinde bir gelişme olduğunu ifade eder. Yazara göre, rağbet gören oyunların içeriğine bakıldığında Mınakyan veya Abdürrezzak [268] oyunlarından bir farkı yoktur. Keza seyircilerin oyunlarda kanto olmadığından şikâyet etmeleri Mehmet Rauf'u tiyatro zevkimizin gelişeceğine dair umutsuzluğa düşürmektedir:

> Vakıa Darülbedayi'nin harp esnasında oynadığı oyunlar sayesinde sahnemizde yeni piyesler görüldü. Vakıa tiyatro memleketimizde evvelkine nispetle terakki etti fakat hiç şüphe etmemeli ki bu yalnız şekil ve zahiri bir terakkidir. Bunu anlamak için bugün takdir edilen oyunları veya oyunların alkışlanan parçalarına dikkat ederek hep Mınakyan veya Abdürrezzak ananesinin hükümran olduğunu görürüz.
>
> Bu parçalar ve oyunlar dram ise şiddetli entrikalı, müheyyiç, mudhike ise cinaslı tûlûatvârî şeylerdir. Tiyatroda halkın gülmek için bahane aradığı hatta bazen lüzumsuz yerlere kahkahalar attıkları görülüyor.(…) Fâcialara gelince kalbe ve dimağa hitap eden oyunlar tesirsiz kaldığı halde asabı sarsacak surette entrikalı, darbeli sahneler umûm tarafından bilâ-kayd ü şart-ı takdir ve çabaya mazhar oluyor. Hatta burada kemâl-i hicâpla itiraf ediyorum ki öyle hanımefendiler veya öyle beyefendiler oluyor ki kanto olmadığından şikâyet ediyorlar.[269]

Mehmet Rauf'a göre bizdeki aydın olarak nitelendirebilecek kesimin tiyatrolardan beklentisi ile Avrupa'da kapıcılar ve hizmetçiler için oluşturulan melodram tiyatrolarına rağbet eden kesimin beklentileri ile aynı seviyededir. Diğer tiyatrolarda oynan oyunlar ise daha sade, basit ve hissi oyunlardır. Yazar, fikir ve felsefenin merkezi olarak nitelendirdiği Paris'te bile tiyatro seyircisinin entrika içermeyen sade ve basit oyunlara büyük ilgi gösterdiğini, bizim tiyatro seyircimizin ise Paris tiyatrolarına giden seyircilerden daha ileri bir tiyatro bilgisi varmış gibi böyle sade oyunlardan zevk almadığını söyleyerek bu durumu eleştirmektedir.

---

[267] A.g.m.
[268] Abdi.
[269] A.g.m.

Mehmet Rauf'a göre tiyatro hayatımızın "salaş" olması beraberinde fikirsiz tiyatro yazarları ve zevksiz tiyatro seyircisi getirmiştir:

> Bugün Avrupa'da melodram tiyatroları var ve burada kapıcılar, hizmetçiler gibi iptidâî ve cahil sınıf-ı halk için adî dramlar oynanıyor. Fakat bu oyunlar bile eskilere nispetle insanî oldu. Diğer tiyatrolarda oynan oyunların yüzde doksanı, yani yeni tarz oyunlar, sade, basit ve feci olmaktan ziyade müessir, harikulâde değil tabîî, fecaatten ziyade zarafete i'tina eden fikrî, hissî, ve ictimaî oyunlardır. Meselâ Paris gibi inceliğin, zarafetin, fikir ve felsefenin merkez-i tecellisi olan bir şehrin her biri yegân yegân en birinci müderrislerimizden, en yüksek şairlerimizden daha yüksek duygulu daha derin malumatlı, daha keskin zevkli efrâd-ı halkı bizim için bu manasız gelecek kadar sade ve basit oyunların karşısında müstağrak-ı hüzn ve tesir olarak yüzlerce gece aynı oyun için tiyatrolar dolup dolup boşalıyor. Biz daha mı müşkilpesendiz ki böyle oyunlardan bir zevk alamıyoruz? Hakikat şu ki; biz de tiyatro hakkında daha ne muharrirlerimizde doğru dürüst bir fikir, ne halkımızda salim bir zevk var. Zaten olamaz da; çünkü tiyatroları salaştan olan memleketlerde muharrirlerin fikri, halkı zevki de salaştan olur.[270]

3.7.2 Zevk-i Bediî

Mehmet Rauf güzel ve iyi olan tiyatro eserlerinin izleyici üzerinde yarattığı etkiyi anlatabilmek için Zevk-i Bediî[271]adlı makalesini kaleme almıştır.

Mehmet Rauf, tiyatronun bir ahlâk okulu olduğu iddialarına karşın hiç kimsenin ahlâkını veya fikrini geliştirmek için tiyatroya gitmediğini söyler. Ona göre herkes yalnızca tiyatroya zevk alabilmek için gitmektedir. Maksadın yalnızca zevk olarak görüldüğü zaman ise oyunlar arasında sanat değeri olanlar ile hiçbir sanat değeri taşımadığı halde halkı oldukça eğlendiren basit vodvil veya melodramların da iyi birer oyun olarak görülebileceğini söyleyen yazar, öte yandan bu eserler arasındaki farkın da nasıl anlaşılacağına dair okuyuculara yol göstermektedir.

Yazar başarılı eserlerin, izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi anlatmak isterken yüksek mertebeden bir güzellik zevki yaşattıklarını ifade eder. Güzellik zevkinde en önemli husus ise hissettirdiği gerçeklik duygusudur. Yazara göre, eserin izleyici üzerinde yarattığı bu gerçeklik duygusu olmasa, eserler izleyicileri bu kadar etkisi altına alamayacaktır. Bu durumu okuyuculara daha iyi açıklayabilmek için Mehmet Rauf durumu bir örnekle anlatmaktadır:

---

[270] A.g.m.
[271]Zevk-i Bediî, Pâyitaht, nr:67, 28 Mart 1338/1922.

> Bir tiyatrodayız, oyun başladı, temâşâgerler evvelâ basit bir surette sarf-ı dikkat ederler, bazıları evvelce oyunlarda hissettikleri gayr-i kâbil-i tarif zevke yine mülâki olacaklarından, diğerleri bu zevki bi'l-his keşfettiklerinden başkaları etraflarındaki ciddiyetin, sükûtun tesiri altında hürmet ve taklid tesiriyle memnundurlar. Öyle ki seyircilerin çoğu, vak'anın evveliyatına istihzârâta lâkayd kalırlar, anlamazlar. Fakat yavaş yavaş merak çoğalmaya başlar. Alâka ve ihtiras tezâhür eder. Tarihi veya muhayyel-i şahsî vak'a altında müellif tarafından halk ve vaz edilen insan numunesi canlanır, yani sanat haçmet ve azametini göstermeye ve müellifin dehası gözlerimizin önüne serdiği hayallere bir şu'le-i hayat irâe ve isâle etmeye ve onları hayatın haşyet ve câzibesini teşkil eden ihtiraslarla tutuşturmaya başlar. İşte o zaman dekorlar muvafık ve aktörler mâhir iseler, bir an esnasında bir mecliste bir vaziyet peydâ olur ki sanat bütün ifade-i mutlakasıyla yükselir ve ilk perdeden beri kemâl-i sabır ve teenni ile biriktirilmiş, vasıtalar uzun uzadı(ya) tertib ve ihzâr edilmiş tesirler muharririn ruhundan, fikrinden, mevcudiyetinden koparak, gözümüzün önünde bütün haşmetiyle pür-hayat ve ihtiras, kusursuz çıplaklığı içinde bütün manasıyla güzel ve yüksek canlanır. Bu esnada bütün mevcudiyetimizi derin ve lâtif bir teessür istilâ eder, sevdiği kadının lütf-ı davetine nâil olmuş bir âşık heyecanıyla emsâlsiz bir ihtilâç içinde kalırız, ber-heva ve mesâfe ihtiyacıyla sarsılarak, tıpkı bazen rüyalarımızda kanatlandığımız gibi uçmak arzuları içinde çalkalanırız, bu derin heyecanlar içinde, bu garip ve seri suhûlet arasında mevcûdiyetimizin muzlim köşelerinden bir ağlamak arzusu kabarır, döktüğümüz bu birkaç damla gözyaşı işte zevk-i bediînin en yüksek şeklidir.[272]

Mehmet Rauf iyi bir tiyatro eserinin seyirci üzerinde bıraktığı etkiyi oldukça çarpıcı ifadeler ile anlattıktan sonra, izleyicinin ağlamasının sebebinin oyundaki kahramana karşı duyulan merhamet değil, bizim gibi bir insan olan yazarın kaleminden çıkan bir eserin gerçekçiliği karşısında duyduğumuz şaşkınlık, hayranlık ve takdir duygusu olduğunu söyler. Yazara göre seyirciyi yalnızca eğlendiren basit tiyatro oyunları bu hayret ve takdir duygusunu hiçbir zaman seyircisine yaşatamayacaktır ve izleyici her daim iyi ve güzel olana karşı kayıtsız kalmayacaktır.

3.7.3 Tiyatro Muharrirliği

23 Temmuz 1908 tarihine gelindiğinde Türk tiyatrosu, Meşrutiyet'in ilanı ile yeni bir döneme girmiştir. Metin And,"Meşrutiyet Tiyatrosu'' olarak adlandırdığı bu dönemi anlatırken yaşanan siyasal ve toplumsal değişmelerin tiyatro hayatını da etkilediğinden bahsetmektedir. Öyle ki Meşrutiyet'in ilanı ile yasaklanan tiyatro çalışmaları kısa sürede uyanışa geçmiş, çok sayıda tiyatro eseri yazılmış ve bunların yanı sıra Tanzimat döneminde yasaklanan oyunlar da sahneye konulabilmiştir.[273]

[272] A.g.m.
[273] Metin And, 100 soruda ., s. 205.

Enver Töre, Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte tiyatronun bir propaganda aracı olarak görüldüğünü ve tiyatroya olan ilginin her geçen gün arttığından bahseder. Gençlerin Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte esmeye başlayan hürriyet havası içinde tiyatro ve oyunculuğa rağbet göstermeye başlamaları ile çeşitli amatör topluluklar kurulmaya ve oyunlar sahnelenmeye başlanmıştır. Topluluk sayısının bu denli artması ise beraberinde yeni eserlere duyulan ihtiyacı artırmış ve hâlihazırda bulunan yazarların yanı sıra yeni tiyatro yazarları da ortaya çıkmaya başlamıştır.[274]

İstibdâd döneminin sona ermesiyle birlikte tiyatro hayatında yaşanan bu gelişmeler karşısında Mehmet Rauf da kayıtsız kalmamış ve artan tiyatro yazarlığı ihtiyacıyla birlikte Tiyatro Muharrirliği[275] başlıklı makalesini kaleme almıştır.

Mehmet Rauf'un diğer makalelerine nazaran oldukça sert ve eleştirel bir üslup kullandığı bu makalesinde istibdâd döneminin halkı iyi tiyatro eserleri izlemekten mahrum bırakması karşısında oldukça tepkilidir. Meşrutiyetin ilanından sonra aradan geçen beş aylık süre zarfında henüz iyi bir tiyatro eseri yazılamamış olmasından dolayı oldukça üzgün olduğunu dile getiren yazara göre "her millet lâyık olduğu hükümete değil, lâyık olduğu temâşâya nâildir."[276]

Yazara göre uzun yıllar boyunca tiyatro adı altında oynan basit oyunlara kanâat etmeye mecbur bırakılan halk, gerçek sanatın varlığından mahrum bırakılmış, bu da beraberinde her şeyden mahrum kalan halkın tiyatronun diğer milletlerin hayatında nasıl bir öneme sahip olduğunu anlamak noktasında gâfil kalmasına sebep olmuştur:

> Düşünmeli ki bu zavallı ve ma'zûr halk senelerce tiyatro nâmına, bir sahne-yi rezâilde oynanmasına cevaz verilen kepazeliklerle, derme çatma bir dram kumpanyasının kopuk kesik olmak üzere rastgele oynadığı oyunlarla kanaâate mecbur olmuş sanat-ı hakikiyyeden külliyen ve sarfen mahrûm geçirdiği ömründe temâşânın ne olduğundan milel mütemeddine nazarında bu cins-i edîbe ne büyük ehemmiyet verilip ne büyük ehemmiyet verilip ne büyük himmetlere lâyık görüldüğünden külliyen gâfil kalmış hakikaten zavallı ve hakikaten mazûr bir millettir.[277]

[274] Enver Töre, Meşrutiyet Tiyatrosu, Duyap Yay., İstanbul 2006, s: 6.
[275] **T**emaşa Muharrirliği, Musavver Muhit, nr:11, 8 Kânun-ı Sâni 1324/21 Ocak 1909.
[276] A.g.m.
[277] A.g.m

Mehmet Rauf, uğursuz bir dönem olarak nitelendirdiği istibdâd döneminde, aslında her türlü yeniliği kabul etmeye hazır olan halkın zulüm ve cehaletin etkisi altında kaldığını, bunun bir sonucu olarak ise halkta bir tiyatro ihtiyacı kalmış olsa bile bu ihtiyacın nasıl eserlerle giderilebileceğini belirlemenin oldukça güç bir iş olduğunu söyler:

> Her türlü istidâd-ı irfanımızın zâlâm-i kesif-i kahr ve tazyikiyle mahvetmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyerek senelerce zulüm ve itisaf ile hükümrân olmuş devr-i meş'ûm-i istibdâdın zâde-yi terbiyet ve maarifi olan böyle bir halkta her türlü terakkîyâta olduğu gibi bu hususta da büyük bir istidâd-ı teâlî göstermesi ma'mûl olan bu her terakkîye kabul ve meyyâl halkta, bu geçen devr-i zulüm ve cehlin sebebiyle bir tiyatroya ihtiyacı kalmış bulunduğu kabul edilse bile bu ihtiyacın ne gibi eserlere dâir olacağını ta'yîn edebilmek pek müşkil bir olduğunu itiraf etmelidir.[278]

Başka ülkelerin edebiyatlarının herhangi bir engel sebebiyle kesintiye uğramadan devam ettiğindenbahseden yazar, bir düzen içinde devam eden edebiyat hayatına bakıldığındaise hangi zamanlarda nasıl eserlerin rağbet gördüğünü, hangilerinin halk tarafından kabul edilmediğini anlamanın kolay olduğunu söyler. Bizde ise edebiyatımızın, yönetimsel baskılar sonucunda kesintiye uğraması sebebiyle, düzenli bir edebî üslûbumuzun olmadığını ifade eden Mehmet Rauf, böyle bir düzen kurulacaksa bile bunun ancak İstibdâd döneminden kurtulmuş olan yeni dönem içinde sağlanabileceğiniifade eder.

Bu yeni döneme uygun yeni tiyatro eserleri yazabilmek çabası içinde olan tiyatro yazarlarını oldukça zor zamanlar beklemektedir. Yazara göre, yeni bir tiyatro eseri yazabilmek için takip edebilecekleri bir edebî üslûp olmadığı için yazarlar, adeta bir bilinmezlik içinde mücadele edecek ve şüphesiz kısa sürede muvaffak olamayacaklardır.

Mehmet Rauf, yeni dönemde edebiyatımızda meydana gelen gelişmelerin göz önünde bulundurularak oldukça başarılı olduğumuz söylense bile bu başarının yalnızca roman türünde yakalandığını, tiyatro eseri yazma noktasında ise aynı başarının yakalandığını söylemenin imkânsız olduğunu vurgular. Çünkü roman ve tiyatro birbirinden ayrı

[278] A.g.m.

türlerdir ve roman yazabilen herkesin iyi bir tiyatro eseri de yazabileceğini söylemek mümkün değildir. Yazar bu iki tür arasındaki farkı ortaya koyabilmek için ise Fransız edebiyatını uzun yıllar etkisi altına almış olan natüralizmin aynı başarıyı tiyatro alanında yakalayamadığı örneğini verir:

> Fakat temâşâ romandan o kadar başka bir şeydir ki bu başkalığı göstermek için Fransa'da senelerce evvel, uzun müddet ve kâmil-i muvaffakiyetle hükümrân olmuş bulunan natüralizmin sahne-i temâşâda muvaffak olamadığını söylemek isterim.[279]

Tiyatro yazarlarının işinin roman yazarlarına göre oldukça zor olduğundan bahseden Mehmet Rauf'a göre, iyi bir yazar okuyucularını memnun etme çabası içinde olmadığından kendi edebî zevklerinden vazgeçmek zorunda değildri.Oysa bu durum bir tiyatro yazarı için geçerli değildir. Tiyatro yazarları Avrupa tiyatrolarında yaşanan gelişmeleri yakından takip edip bu doğrultuda eserlerini kaleme alsalar bile tiyatro hakkında herhangi bir tecrübeye sahip olmayan halk tarafından bu eserlerin takdir edilip rağbet görmesi oldukça uzak bir ihtimaldir. Okuyucusu tarafından rağbet görmeyen bir roman yazarının herhangi bir kaybı olmazken, yazdığı eser izleyici tarafından rağbet görmeyen bir tiyatro yazarı hem kendisini hem de oyunu sahneleyecek olan kumpanyayı büyük bir zarara sokmuş olacaktır:

> Malûmdur ki eser bir meyl-i ruhîyi memnun ve kânî etmek için yazılır ve hiçbir hakikî sanatkâr yoktur ki gazetelere siparişle makale yazan muharrirler gibi kârilerin isteyeceğini bilse bile, yalnız onlara beğendirmek için kendi zevk-i edebine meyl-i ruhuna muhâlif bir eser yazmaya razı olsun. Bunun içindir ki bu gün Avrupa'da mazhar-ı muvaffakiyet olan son âsâr-ı temâşânın ayarında bir eser yazabilecek iktidârı olan bir muharririn artık hâyide addedilen zeminlerde, usullerde oyunlar yazması ne kadar muhâl ise böyle bir muharririn beğenerek yazacağı bir oyun da temâşâ hakkında fikr-i sahîha ve tecrübeye mâlik olmayan bu halk tarafından takdiri o kadar bâidü'l ihtimâldir. Halbuki bir eser-i edebî mazhar-ı takdir ve kabul olmasa bile, bir oyunun sukutunun mûcib olacağı hezimete asla benzemez; bir kere bir oyunun nâil-i muvaffakiyet olmayışı muharrir için değil, oyunu oynamayı kabul etmiş olan tiyatro kumpanyası için de büyük bir ziyandır; çünkü birçok masraf ihtiyar edilerek ve aylarca çalışılarak meydana getirilmiş olan bir oyun bir iki kere o da yarı dolmuş bir halk ile oynanırsa mûcib olacağı ziyandan dolayı tekrar bir daha oynanmaya cesaret edilemez ve üç müellif böyle birbiri peşi sıra menfaat yerine zararı mûcib olarak bir kumpanyaya yar olursa kumpanyanın iflası muhakkaktır.[280]

[279] A.g.m.
[280] A.g.m

Mehmet Rauf, istibdâd döneminden yeni çıkılması ve meşrutiyetin ilan edilmesiyle birlikte esen hürriyet havası içinde, tiyatronun da rağbet görebilmesi için, içine "yaşasın hürriyet, mahvolsun istibdâd" doldurulmuş eserlerin yazılacağını söyler. Böyle basit eserlerle yazarın büyük başarı elde etmesi oldukça kolay olacaktır, ancak gerçek sanata değer veren ve iyi bir tiyatro eseri ortaya koymak isteyen yazarlar böyle basit eserler yazmaya tenezzül etmeyecektir.

Tiyatro hayatımızın, gerçek tiyatro yazarlarının ortaya koyacağı eserlere gereken rağbeti gösterecek bir olgunlukta olmaması ve her eline kalem alanın halkın beklentisine cevap verebilecek şekilde oyunlar yazması ile başarı elde edebileceği bir durumda olması yazarı oldukça rahatsız etmektedir. Bir tarafta yazdıkları iyi oyunları kabul ettirebilmek için mücadele veren iyi yazarların yanı sıra "perde açıldıkta, birinci meclis ve perde iner"[281] gibi ifadelerin içini doldurarak tiyatro oyunu yazan ve halk tarafından rağbet gören yazarlar vardır. Mehmet Rauf "muharrircikler" olarak nitelendirdiği bu yazarların durumunu şöyle anlatır:

> Ah çünkü bu muharrircikler bir eser-i temâşânın nasıl ince pür-mânâ bir mecmua-yi sanat olduğuna şüphe etmiyorlar; her eser ne uzun uzun tertipler ve tecrübelerle, tasvirler ve kararlarla ve rücularla ve tebdîllerle yazılması lâzım gelen bir sahnenin bir tek sözü için bile nasıl büyük bir istidâdın delâletiyle ve büyük bir vukufun mahsulü olmak üzere ne uzun uzun tereddütlerden ve tekrarlardan sonra karar verilmek lazım gelen müşkil ve adeta muhâl bir sanat-i rakîka olduğunu bilemiyorlar ve çocukça imlâkârlıkla karalama yazar gibi, bir sürü laf ile tesviye-i sahâif ederek hemen tezgâh-ı tab'a veyahut mevki-i temâşâya arz-i şitâb ediyorlar.[282]

Uzun yıllar istibdâd döneminin baskısı altında kalan ve bu baskı rejiminin izin verdiği ölçüde tiyatroyu tanıyan halk ile yazarlar arasında ölçülemeyecek kadar büyük bir fark bulunduğundan bahseden yazar, tiyatronun, gelişebilmesi için çoğunluğun takdirine muhtaç olduğu sürece, daha uzun yıllar boyunca gerçeklerden mahrum kalacağını düşündükçe içinin kan ağladığını söylemekten kendisini alamaz.

[281] A.g.m.
[282] A.g.m.

3.7.4 Tiyatro Âleminde

Mehmet Rauf, Tiyatro Âlemi'nde[283] makalesinde Fransa'da ortaya çıkan "Genç Müellifler Tiyatrosu"ndan bahsederek, tiyatro hayatımızın hâlâ basit vodviller ve adapte eserlerden ibaret olmasını eleştirmektedir.

Altmışaltı genç yazarın, insan hislerini yok sayan tiyatroya karşı duydukları nefret ile bir araya geldiğini söyleyen yazar, önem verdikleri şeyin ise insan hislerinin tasviri olduğunu ve bizim yazarlarımızın yenilik adına tuhaf şeyleri önemsemelerinin aksine bu yazarların girişimlerinin yalnızca sanat için olduğunu ifade eder:

> Bu genç muharrirleri bir araya toplayan rabıta, hissiyâtın hakikat ve samimiyetini ihlâl ve ihfâ eden bugünkü tiyatroya karşı duydukları nefret olup kendileri bizzat kalbin hareketini kayd ü tasvire ehemmiyet atfetmekte ve 'tasvir-i şahsiye' hasr-ı mesâi eylemektedirler. Kendileri genç olmakla beraber burada bizim müessif emsâliyle aklına geleceği gibi yenilik nâmına garaibe meftûn ve meyyal değil bilâkis sanat-ı temâşâda pişkin muharrirlerdir ve teşebbüsleri yalnız sanat için, sanata münhasır olmayıp, mevcut tiyatrolara karşı müessir bir rekabete girmek iddiasındadırlar. Bunun için eserleri kuvvetli ve sanatlıdır.[284]

Mehmet Rauf, Genç Müellifler Tiyatro'su yazarlarının, tiyatrolarda sahnelenen oyunlarda sanatın, yalnızca para kazanmak maksadıyla hiçe sayıldığını düşündüklerini ve bu yolla ortaya konan oyunları ise anlamsız ve saçma bulduklarından söz eder. Onlara göre Fransa'da oyun yazarları ve tiyatro müdürleri halkın en kaba zevklerine hitap ederek para kazanmakta, sanat değeri olan eserler ise her geçen gün azalmaktadır. Yazar, topluluğunun halkın gerçek sanat değeri olan eserlere rağbet göstermesi için ise çok çalışmak ve tiyatroyu içinde bulunduğu durumdan kurtarmak amacında olduğunu vurgular:

> Esas fikirleri ve râbıta-i iştirakleri bugünkü tiyatrolarda oynanan temâşâ eserlerinin sanata gayr-i lâyık ve yalnız para kazanmak maksadıyla yazılmış ve oynanmış kof, mânâsız, saçmalardan ibâret olduklarında kanâatlerdir. Bunların iddiasına göre Fransa'da muharrirler olsun, tiyatro müdürleri olsun, halkın en âdî, en galiz zevk ve hissiyâtını en yabanî, en düşkün temâyülâtını okşayıp para toplamaktan başka bir şey düşünmüyorlar. Hakikî sanat, sanat ilhâmıyla yazılan eserler her gün azalmaktadır. Tiyatroları dolduran halk hiç müşkilpesend değildir. Biraz güldü mü kâfi bularak memnûnen avdet ediyor… İşte genç muharrirler bu hale karşı çalışmak ve tiyatroyu bu sefaletten kurtarmak arzusundadırlar.[285]

---

[283] Tiyatro Âleminde; Cumhuriyet, nr: 506, 5 Teşrin-i evvel 1341/1925.
[284] A.g.m.
[285] A.g.m.

Genç Müellifler Tiyatrosu'nun Fransa'da mücadelesini verdikleri durumun bizim tiyatrolarımızda da yaşandığını söyleyen Mehmet Rauf, Darülbedayi'de adapte eserlere yer verildiği günden bu yana amacın yalnızca halkı eğlendirmek olduğundan ve sanat değeri taşıyan gerçek eserlerin tiyatrolarımızda sahnelenmesi için ise mücadele verecek hiç kimsenin olmamasından yakınmaktadır:

> Bizde de hâl aynı değil mi? (Adaptasyon) sakametini kabul ettiğimiz günden beri zahiren sanattan haberdar olmayanların gözünü dolduracak faaliyet var: Darülbedayi… Şuraya gidiyor… Bunu oynuyor… Şunu oynayacak… Evet âlâ… Fakat oynatılan şeyler nedir? Temâşâ sanatında ne kıymetleri vardır? Bunu düşünen var mı? Biraz gülüp dalağını hafifleten memnûnen avdet ediyor ve işin bizdeki fecâatı burada bu hâle karşı ayaklanacak altmışaltı değil altı buçuk kişi bile yok… Sanat her gün uçurumda kaybolmaktadır.[286]

Tiyatro yazarlarının, yalnızca para kazanma amacı gütmeye başladığı günden beri, sanat değeri taşıyan ciddi oyunları bir kenara bırakıp halk tarafından daha çok rağbet gören basit vodviller yazmaya yöneldiklerinden bahseden yazar, kendilerini adeta haklı çıkarmak için "halk vodvilleri daha çok seviyor."[287] bahanelerinin arkasına sığındıklarını söyler. Oysa yazara göre, halk iyi ve güzel olmak şartıyla ne verilse kabul ettiğinden tiyatro hayatımızın içine düştüğü bu durumun tek sorumlusu tiyatro idaresidir. Tiyatro idareleri paradan başka bir şey düşünmediği sürece de sanatın tiyatro hayatımızda kendine bir yer edinmesi oldukça güç olacaktır.

[286] A.g.m.
[287] A.g.m.

4. TİYATRO ESERLERİ VE SANATÇILARI HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ

Bu bölümdeki makalelere bakıldığında Mehmet Rauf'un genel tiyatro sanatı hakkındaki düşüncelerinin yer aldığı bölümdeki makalelerin aksine birer tanıtım yazısı mahiyetinde olduğu görülmektedir. Mehmet Rauf'un tiyatro hayatında önemli yerleri olan oyuncular, yazarlar ve oyunlar üzerine yazdığı makaleler Batılı Eserler ve Yazarlar ve Yerli Eserler ve Yazarlar başlığı altında incelenecektir.

4.1 Batılı Eserler ve Sanatçılar

4.1.1 Sarah Bernhart'a Dair

Fransa'nın en itibarlı tiyatrosu olan Comédie Française'nin dikkat çeken aktrislerinden biri olan Sarah Bernhart, etkileyici oyunculuğu ile seyirciyi tesiri altına almayı başarmış sayılı oyuncular arasında gösterilmektedir. Sarah Bernhart sahip olduğu tiyatroların müdürlük ve yönetmenlik görevlerini üstlenmekle de gece gündüz tiyatro sanatı için hizmet etmiştir.

Tiyatro sanatının gelişebilmesi için yol gösterebilmek adına birçok makale kaleme alan Mehmet Rauf, bu alanda oldukça başarılı olan ve "dünyanın ilk süper starı olarak"[288] nitelendirilen Sarah Bernhart karşısında da kayıtsız kalmamış ve Sarah Bernhart'ın İstanbul turnesinde sergilediği "Sihirbaz Kadın" adlı oyunundan sonra onun başarılı oyunculuğunu öven bir yazı kaleme almıştır.

Aktör ve aktrislere yol gösterebilmek için makaleler kaleme alan Mehmet Rauf, Sarah Bernhart'ın oyunculuğu üzerinden adeta ders vermeye devam etmektedir. Mehmet

[288]Yazar 1908 yılının Aralık ayında kaleme aldığı bu makalesinde Sarah Bernhart'ın Sihirbaz Kadın adlı oyununu izlediğinden bahsetmektedir. 2013 yılında Türkçe'ye çevrilen ve Sarah Bernhart'ın ayrıntılı biyografisine yer veren kitapta Bernhart'ın İstanbul'a geldiğinden bahsetmekte ancak tarih olarak 1880 ve 1893 yıllarını göstermektedir. Yine oyuncunun rol aldığı oyunlar arasında Sihirbaz Kadın adlı bir oyun bulunmamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Arthur Gold-Robert Fizdale, Sarah Bernhart, Haz: Fadime Kâhya, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2013. Metin And ise sarah Bernhart'ın 1908 yılında yine istanbul'a geldiğini ve La Dame aux Camelias, L'Aiglon, La Sorciere, Adrienne Lecouvreur, La Tosca oyunlarını oynadığından bahsetmiştir. Metin And, Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi, http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13679.pdf (22.05.2018).

Rauf'u Sarah Bernhart'ın en çok sahnede kullandığı ses etkilemiştir. Öyle ki üstlendiği rolün gereği olarak sesini oldukça başarılı bir şekilde kullanan Bernhart'ın hayalinin hâlâ kendisini takip ettiğini dile getirmektedir:

> Dün gece Sarah Bernard'ın Sihirbaz Kadın oyununda bulundum. Ve meftûn ve meshûr kendisini dinlerken bu muhteşem temsilin a'mâk-ı hüsn ve muvaffakiyetinde sâmiamıtaltîf eden bu musiki-i vicdan-gez'in ahenkleri arasında mest ve mevhûş yaşarken acaba kendisi hayat-ı zatiyesinde de bu titrek ve tatlı sesle mi konuşmakta ve konuşurken de bu ahenk-i latifi tasavvutla mı idare-i lisan etmekte olduğunu merak etmekteydim. İtiraf ederim ki bu ses ihtizâzât-ı daime-i elemnâki ve ahenk-i tasavvutu ile beni el'an takip etmektedir ve yalnız sesi değil o menâ'-ı etvarın temsil edilen hissiyata, kullanılan seslere muvaffakiyetle heyet-i mecmû'anın peyda ettiği ahenk-i nam ile Sarah'nın şahsiyet-i hayaliyesi beni takip ediyor.[289]

Mehmet Rauf, Sarah Bernhart için, yalnızca oyunculukta değil yazar, ressam ve heykeltıraşlıkta da gösterdiği başarılar sebebiyle "mutantan[290] bir harika" ifadelerini kullanır. Oyuncunun aynı anda hem tiyatro müdürlüğü hem yönetmenlik hem de başoyunculuk görevlerini yoğun bir tempoda sürdürmesini daha iyi anlatabilmek ise yazar Sarah Bernhart'ın Shakespeare'i İngilizce oynayabilmek için alacağı eğitime bile yalnızca gece yarısı iki ile iki buçuk arasında vakit ayırabileceğini söylediği ifadelere yer verir:

> Vakit mi?... Lakin onun boş vakti galiba yoktur ve hele muhakkaktır ki olmadı. Bir tarihte Londra'ya gidip Shakespeare'i İngilizce oynamak hevesine düşer ve İngilizce muallimlerinden birine gidip "gayet çabuk ama pek çabuk olmak şartıyla İngilizce öğrenmek isterim. Her gün bir ders alabilirim. Lakin bunun için günde yarım saat boş vaktim var" der ve muallimenin "kâfidir!" cevabına "evet, fakat… Ah fakat bu yarım saatin sabahın ikisi ile iki buçuğu arasında olması lazımdır. Çünkü ancak serbest olarak bu kadar vaktim var" der ki sürmüş olduğu hayattaki faaliyet hârikü'lâdesini zannederim bundan iyi başka bir şey göstermez…[291]

Mehmet Rauf, Sarah Bernhart'ın on beş sene önce turne ile İstanbul'a geleceğinde dönemin önemli eleştirmeniJules Lemaître'in[292] oyuncuyasanattan anlamayan "bir takım adamlara"görünmeye gittiğine dair ifadelerinin olduğundan bahseder. Fakat aradan geçen süre zarfında ülkemizdeki sanat anlayışının geliştiğine dem vuran Mehmet Rauf, Bernhart'ın oyuncuğundan oldukça etkilendiğini ve öyle ki oyuncunun sahnedeki kusurlarını sanatıyla nasıl örtebildiğini görecek kadar büyük bir

[289]Sarah Bernard'a Dâir, Resimli Kitap, nr:4, Kânun-ı evvel 1324/Aralık 1908.
[290] Şatafatlı, gösterişli.
[291]A.g.m.
[292] Tiyatro camiasında saygı duyulan tanınmış bir eleştirmen ve deneme yazarı.

profesyonellikle onu izlediğini söyler. Bu sebeple "birtakım adamlar" olarak nitelendirilen grup içinde yer almadığını düşünen Mehmet Rauf, bu durumun kendisi için bir şeref olduğunu söylemekten de kendisini alamaz:

> Evet, bu kış gecesinin altısına yakın bir anında şu satırları yazarken hala dün gece o kadar şiddet ve elemle Engizisyon rahiplerine karşı irâd ettiği muhteşem tel'inatını işitiyorum, hala ûla sesinin zaaflarını, sanatının sihirleriyle telafi edebilen bu büyük sanatkârı görüyorum zannederim. Bu zaafa bedel, merâkiz-i medeniyette bütün mahâsin-i mutantana-yı sanatla muhat olarak ömr ü güzâr olan esâtize-i irfan tarafından layık prestij bir mevcut-ı berin olmak üzere gösterilmiş olan bu kadına hitaben on on beş sene evvel Jules Lemaître'ın tarafından yazılan şu "oralarda az sanat ve az edebiyat sahibi…Sizi iyi anlamayacak ve size beş ayaklı bir danaya bakar gibi bakacak ve siz de yalnız garip ve şematet-engiz mahlûku görüp nihayet derecede cazibedar olan sanatkârı göremeyecek ve sizi yalnız çok para vererek işitebildikleri için hünerver olduğunu kabul edecek bir takım adamlara görünmeye gidiyorsunuz" satırlarını tahattür ederek hiç olmazsa Jules Lemaître'ın "bir takım adamlar" dediği küme arasında bulunmamakla tesliyet-yab olmak kalır ki bu da benim için haddimin haricinde bir şereftir…[293]

4.1.2 Eleonara Duse

Mehmet Rauf'un Sarah Berhart'tan sonra üzerinde durduğu bir diğer isim Eleonara Duse'dir[294]. Eleonara Duse[295] hakkında yaptığımız araştırmada Türkçe herhang bir kaynağa rastlanmamıştır. Yalnızca Muhsin Ertuğrul kitaplığında iki kaynağa rastlanmış ve bunların da İngilizce olduğu görülmüştür. Bu sebeple Eleonara Duse'den Türkiye'de ilk bahseden kişinin aksi ispat edilene kadar Mehmet Rauf olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Mehmet Rauf Eleonara Duse'yi tanıtırken oyuncunun üstlendiği role bürünebilmesi için makyaja bile ihityacı olmadığını söyler. Rolünü benimseyip öyle canlandıran aktristin başarısının ardındaki bir diğer unsur ise yazara göre mimiklerini etkili bir şekilde kullanmasıdır:

> Bilhassa, meziyetlerinden biri ve belki birincisi olmak üzere muhtelif rollere çıktığı zaman kendisinin tanınmaması, bir dikkat-i sarfa sayesinde ancak teşhis edilebilmesidir. Hâlbuki bu şahsını tebdile ehemmiyet vermiyor, yüzünü boyamak, saçlarını değiştirmek gibi tedâbir-i ibtidâiyeye rağbet etmiyor, belki bu sahnede muhtelif rollerde görülen kadın kendisi olmadığı,

[293]Sarah Bernard'a Dâir, Resimli Kitap, nr:4, Kânun-ı evvel 1324/Aralık 1908.

[294]Meşhur Kadınlar: Eleonora Duse, Mahasin, nr:8, Temmuz 1325/Temmuz 1909.

[295] Eleonora Duse (1858-1924) İtalyan oyuncu. Henrik Ibsen ve İtalyan oyun yazarı Gabriele D'Annunzio kahramanlarını sahnede en iyi yorumlayan oyuncudur. https://www.britannica.com/biography/Eleonora-Duse (2018, 14.04.)

> oynadığı role külliyen terk-i şahsiyet ettiği içindir. Bir rol oynarken artık görülen kendisi değildir, oynadığı şahıstır ve bu şahsı o kadar temessül ediyor ki kâmilen kendi şahsını terk ve kaybediyor! Oynadığı şahsı da kayboluyor. İşte bunun içindir ki hiçbir zaman hiçbir rolde kendisine benzemiyor. Ve çehresinin kabiliyet-i hareketi o derece manalı, koyu gözlerinin şule-i hayatı o kadar şerâre-nisârdır ki ruh-ı beşerin bütün ihtisaratı orada bir aynada gibi nikâs edebiliyor. Sıra ile bunun için ilmi, feragati, heyecanı, şevki, hiddeti, havfı, şüpheyi, tehdidi, aşkı ve istihkarı kemal-i muvaffakiyetle eda edebiliyor![296]

Mehmet Rauf Eleonara Duse'nin bir insanın sahip olacağı bütün ihtirasları yüzünde kusursuz bir şekilde canlandırdığını vurgular. Yüzüyle birlikte sesini de etkili bir şekilde kullanan aktristin üstlendiği rolün kim olduğuna bakmaksızın rolünü başından sonuna kadar hiç değiştirmeden oynaması başarısının bir diğer sırrıdır:

> Muvaffakiyetlerinden bir diğeri ise oynayacağı rolün vahdet-i terkibidir. Mesela bir oyununda sahneye girdiğinden son sözüne kadar dikkat-i lâzıme ile muayene olununca nasıl bir rol oynamakta bulunursa bulunsun nasıl lazımsa öyledir ve nihayete kadar zerre kadar asla tebeddül etmez. Perde açılır açılmaz Duse artık yaşamaz. Mesela dün La dam o Kamelya ise bugün Hedda Gabler[297] olur. Aradaki mesafeye asla kulak vermeksizin bir kutuptan diğerine uçar ve mantıken de işin böyle olması lazım gelir.[298]

Eleonara Duse'nin oyunculuğunu öven Mehmet Rauf, onun rolüne nasıl hazırlandığını daha iyi anlayabilmek için ise onunla yapılan bir röportajın alıntılarına yer verir.

> Provalar tiyatronun mekanizmasıdır. Bu hatıranın talimine dair bir maddiyetten başka bir şey değildir. Ben ise bir rolü kendime prova edip yalnızlıkta iyice düşündükten ve nihayet oynayacağım şahıs olduğumu anladıktan ve eğer vaka sahih olsaydı bende aynı sözleri söyleyeceğimi teyakkun ettikten sonra oynamaya hazır olduğumu anlarım[299]

Mehmet Rauf'un dönemi için önemli olan oyuncuları ele alarak onları tanıtmasından yola çıkarak yazarın tiyatro hayatındaki gelişmeleri yakından takip ettiğini ve bu alana önem verdiğini bir kez daha söyleyebiliriz.

[296] A.g.e.
[297] Henrik Ibsen'in toplum içinde yerini almış bireyden tolum dışına kaçmış bireyi konu edindiği dönemde yazdığı bir oyun. Bkz. Aziz Çalışlar, a.g.e., s. 319.
[298] A.g.e.
[299] A.g.e.

4.1.3 Ibsen'inTemâşâsı

Norveçli oyun yazarı olan Henrik Ibsen Realist/ Naturalist tiyatronun önde gelen yazarlarındandır. Danimarkalı eleştirmen Brandes'in kendisine yol göstermesi ilegerçekçi, natüralist çözümleyici oyunlara yönelerek yalnız başına, değişik yaşam deneyimleri arayan bireye yönelen, psikolojisinin olduğu kadar simgeciliğin de yoğunlaştığı, gizemsel bir havaya bürünmüş oyunlar yazar. Burjuvazinin ikiyüzlü, yalana dayalı, toplumsal ve ailesel yaşamını, gerçekçi görüşler ile sahte toplum yaşamı arasındaki çatışmayı, kadın özgürlüğü ve sahte demokrasi gibi konuları ele alır.

Tahir Özçelik Türkiye'de Ibsen oyunları[300] üzerine hazırladığı makalede Norveçli dram yazarı ve ozanı Henrik Ibsen[301]'i İstanbul'da tanıtan ilk kişinin Andre Antoine olduğunu söyler. Theatre Libre aracılığıyla İstanbul'da tanıtmasının ardından Türk aydınlarının Ibsen'e kayıtsız kalmadığını Milli Tiyatronun açılışı sırasında Ali Kemal'in, Yahya Kemal'in 1912 tarihinde Yakup Kadri'nin de 1909 yılında Ibsen'den bahsettiğini söyler.

Mehmet Rauf'ahiç değinmeyen Tahir Özçelik, yazarın 1894[302] ve 1900[303] yıllarında İbsen'e dair yazdığı yazıları görmemiş olmalıdır. Rahim Tarım Mehmet Rauf'un Türkiye'de Ibsen'den bahseden ilk kişi olduğunu söylemektedir.[304]

Mehmet Rauf, Romantizmi konu ettiği Marion de Lorme çevirisinin sonunda[305] etkisinde bulunduğu Naturalizmin bakış açısı ile oyunu ilk okuduğunda keyif almadığını söyler. Buradan da yola çıkarak Naturalizmin etkisinde olan Mehmet Rauf'un bu akımın tiyatro alanında önde gelen isimlerinden olan Ibsen'den bahsetmesi şaşırtıcı değildir. Mehmet Rauf, Ibsen'in Temaşası[306]başlıklı makalesinde bir yazarın eserlerinde ne anlatmak istediğini, onun hayatına bakarak görebileceğimizi bu sebeple de önce Ibsen'in hayatından bahsetmek gerektiğini ifade eder. Ibsen'in hayatının mahrumiyetlerden ibaret olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, onun eserlerini yazarken hayatının etkisi altında kaldığını ifade eder.

---

[300] Tahir Özçelik, Türkiye'de İbsen Oyunları ve Çevirileri Üstüne Bibliyografya Denemesi, Ulusal Kültür, Yıl1, S3, Ocak 1979.
[301] Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995, s. 317-319..
[302]**İ**bsen'inTemâşâsı, *Mektep,* nr:71, 23 Kânun-ı sâni 1313/4 Şubat 1898.
[303]İbsen'in Bir Eseri, *Servet-i Fünûn*, nr:481, 18 Mayıs 1316/31 Mayıs 1900.
[304] Bkz. Rahim Tarım, a.g.e., s.48.
[305] Bakınız tezimizin 23. Sayfası.
[306]**İ**bsen'inTemâşâsı, *Mektep,* nr:71, 23 Kânun-ı sâni 1313/4 Şubat 1898

> Bu hayatın sıra ile mahrûmiyetlerden, merdûdiyetlerden, muhakkariyetlerden ibaret olduğunu görürüz. Ibsen'in hayatı bu eserlerin vücûdunu lâ-büdd kılacak felaketlerden mahrûm olmamıştır. 1868'de doğmuş resme fart merakı varken gemici olan akrabasının serveti mahvolduğundan aç kalmamak için on latı yaşında eczaneye girmeye mecbur kalmıştır.
>
> Böylece hayat-güzâr olmak mümkün olmayacak derecede vahşi ve müteverri'-tab' olduğundan Catalina(Bir Halk Düşmanı) isminde yazdığı esere bütün faaliyetlerini kor.[307]

Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu bir diğer konu milli bir tiyatro ortaya çıkarma fikriyle hareket eden Ibsen'in bu amaçla yazdığı birçok facianın eleştirilere hedef olması sonucu Norveç'i terk etmeye mecbur kalmasıdır. Yazar, Ibsen'in Norveç'ten sonra ikamet ettiği Roma, Münih, Dress ve Berlin'de en önemli eserlerini kaleme aldığını söyler.

> Evvelâ Roma'da sonra Münih'de Dres'de Berlin'de ikâmet eder. Bir uzlet-i kâmile içinde yaşar, asıl mühim eserlerini bu zaman zarfında yazar ki bunların başlıcası Yabani Ördek, Hedda Gabler, Bebeğin Evi (Bir Bebek Evi) gibi fâcialardır.[308]

Henrik Ibsen, Realist/ Naturalist yazarlarda görülen bir özellik olarak yazdığı oyunlarda mekânı, orta sınıfa ait ailelerin dayalı döşeli evlerinin ayrıntılı tarifini verecek biçimde anlatır. [309] Ibsen'in eserlerinde izleyiciyi kendisine çeken şey olayların oyun başladığında değil gündelik hayat devam ederken birden ortaya çıkmasıdır:

> İlk nazarda İbsen'intemâşâsında bir sadelik bir tabî'lik dikkatinize çarpar; âdî adamlar âdetâ ömür güzâr olurlar. Tamâmı hayat. Akşam olunca perdeler iner, lambalar yanar; eşhâs-ı vak'a, papazlar, işçi kadınlar, köylüler, kendi lisânlarıyla konuşurlar. Temâşâ-gerânı yok gibi tutarlar, bunları işgâl ve tehyic için ilzâm-ı külfet etmezler. Yağmur veya kar yağar. Bu Norveç hayatı her günkü ömrün olduğu gibi bir tasviridir.
>
> Demek İbsen'ineşhâs-ı vak'ası için seyirci yok gibi muamele olunuyor, sanki vücudunuzdan haberdâr olmadıkları bir yerden vak'ayı seyrediyorsunuz; o kadar külfetsizdirler, bunların ahvâl-i hayatı olduğu gibi, bayağılıkları, âdî hâlleri mübalağasız, iğrâksız hayatı gösterir. (…) perde açılınca hemen esâs facia-yı müteallik şeyler yoktur. Bu şeyler arasında, bu tabî'i ahvâl-i hayatiye arasında bir endişe, bir ra'şe, bir hevl çıkar. Bizi zapteder; işte Ibsen'in temâşâsında bizi müteessir eden şey.[310]

---

[307]İbsen'inTemâşâsı, Mektep, nr:71, 23 Kânun-ı sâni 1313/4 Şubat 1898.
[308]A.g.e.
[309]Tülin Sağlam, İbsen'den Beckett'e Uzamın Dönüşümü, http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1566.pdf,
[310]A.g.e.

Mehmet Rauf, Fransızların İblis veya melek oyunlarının modasının geçtiği dönemde realist yazarlara sarıldıkları gibi, realist yazarların etkisini yitirdiği dönemde de gündelik hayatı olduğu gibi kullanan yazarları tercih ettiklerini söyler. Yazar, Ibsen'in Zola'dan daha başarılı olmasının sebebini ise Zola'nın eserlerinin sahneye uyarlanma hususunda başarısız olmasına bağlar:

> O zaman tiyatro müellifleri kaldı. Zola ve arkadaşlarının nazariyât-ı edebîyeleriyle yazdıkları oyunlar, yani hakiki romanların sahne için tertip edilmişleri mergub olamadı; bu aranılmaya başladı. Edebiyata ilmü'r-ruh girmişti. Herkes buna fart- ibtilâ gösteriyordu. Bu sahnede olanca muvaffakiyetle gösterilemiyordu; bazı yeni müellifler bu husûsaikdâm ederek muvaffak olur gibi oldukları hengâmede İbsen'in bir oyunu verildi, işte bu tamam-ı hakiki ve tabi sanki hayat gözlerinin önünden geçiyordu.[311]

Mehmet Rauf Ibsen'in eserlerine bakıldığında hiçbirinde aynı felsefenin kullanılmadığını ifade eder. Ibsen'in eserlerinin üç evrede[312] incelenmesini göz önünde bulundurursak yazarın da söylediği gibi onun tek bir fikre sadık kalmadığını, hayat karşısında değişen fikirlerine göre eserlerini kaleme aldığını söyleyebiliriz.

4.1.4 İbsen'in Bir Eseri

Mehmet Rauf 1900 yılında kaleme aldığı Ibsen'in Bir Eseri[313] makalesinin giriş kısmında Ibsen'inTemâşâsı başlıklı makalesini kullanmış daha sonra bugün daha çok Nora: Bir Bebek evi adıyla anılan Bir Bebeğin Evi oyununu alıntılar yaparak anlatmıştır.

Henrik Ibsen'in 1879 yılında kaleme aldığı "Nora: Bir Bebek Evi" adlı oyun Nora'nın yaşadığı hayatın içinde adeta "evin süs bebeği" haline geldiğini farketmesi üzerine bu yapaylıktan kurtulup kendini keşfedebilmek için anne ve eş olma görevini bırakıp kendini evini terk etmesini konu edinmektedir.

---

[311] A.g.m.

[312] Henrik Ibsen üç evrede yazmıştır. Birinci evre Scribe, Sardou ve Dumas'nın iyi kurulu oyun tekniğiyle romantikçiliğin etkisinde yazılmış oyunlar ile yarı tarih ve halk tiyatrosu oyunlarını kapsar. İkinci evre gerçekçi ve natüralist çözümleyici oyunlara yönelerek, burjuvazinin ikiyüzlü ve yalana dayalı toplumsal ve ailesel yaşamını, gerçekçi görüşler ile sahte toplum yaşamı arasındaki çatışmayı, kadın özgürlüğü ve sahte demokrasi gibi konuları ele alır. Üçüncü evre ise toplum içinde yerini almış bireyden toplum dışına kaçmış, yalnız başına değişik yaşam deneyimleri arayan bireye yönelen psikolojinin olduğu kadar, simgeciliğin de yoğunlaştığı gizemsel oyunları kapsar. Bkz. Aziz Çalışlar, a.g.e., s. 319.

[313] İbsen'in Bir Eseri, Servet-i Fünûn, nr:481, 18 Mayıs 1316/31 Mayıs 1900.

Oyun, yazıldığı dönemde ahlâk ve toplum ekseninde idealize edilmiş olan kadın figürünü gerçeklerle yüzleştirerek yerle bir etmesi sebebi ile büyük eleştirlere maruz kalmıştır.[314]

4.1.5 Sahne Hayatı: Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu

Mehmet Rauf, Şefkat Piyesi'ni Sahne Hayatı; Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu[315] ve Tiyatro Muhasebesi La Tendresse (Şefkat) Piyesi[316] başlıklı yazılarında ele almıştır. Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu başlıklı ilk makalesinde oyunun Fransız tiyatrosunun büyük üstadlarından olan Henry Bataille'nin[317] bir eseri olduğunu söyler. Daha sonra özetini verdiği oyuna neden ülkemizde ''Şefkat'' adı verildiğini uzun uzadıya anlatır.

Mehmet Rauf oyunun Fransız Edebiyatı'nda saygın bir yeri olan Barnak'ın ihtiyarlık zamanında genç ve güzel bir aktrisle yaşadığı birliktelik ve genç kadının kendisini aldatmasından sonra yaşadıkları üzerine kurulu olduğunu söyler. Barnak kendisini aldattıktan sonra ayrıldığı genç aktristin âşığının zorda olduğunu öğrendikten sonra âşığının sıkıntılarında kendisinin payı olduğunu düşünür ve delikanlıya borcunu yardım eder. Bunları yaparken de tek isteği genç kadının ona âşık olması değil sadece şefkat göstermesidir:

> Bu kadar fedakârlık ne için" diye merak ediyorsunuz değil mi? İşte eserin fasıkasını yani şefkat manasını burada şöyle izah ediyor:
>
> Bütün insanların kullandığı geniş bir kelime vardır. O kadar geniş ki her şeyi ihata eder. Bizim için neşe, elem, mücadele, tasavvur her şeyi hülasaten cem' eder: Aşk!. Sonra makalelerimizde birbirini ta'ziz eder mevcutların arasına küçük bir diğer kelime daha sokulur ki kimse buna ehemmiyet vermez, o kadar hakirdir… Hâlbuki her şeyin anahtarı bu küçük kelimedir. Bu kelimedir ki öbür kelimenin yerini almalıdır. Çünkü o kadar güzellikte ona faiktir. Birbirlerini hakikaten sevmiş olan insanlar için o kadar kalbin hakiki bir ifadesidir.

---

[314] İlayda Öncü, Bir kadının benliğine aradığı keşif yolculuğu: 'Nora: Bir Bebek Evi', http://www.agos.com.tr/tr/yazi/20230/bir-kadinin-benligine-aradigi-kesif-yolculugu-nora-bir-bebek-evi

[315] Sahne Hayatı; Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu, İkdam, nr:10254, 24 Teşrin-i evvel 1341/1925.

[316] Tiyatro Muhasebesi; La Tendresse (Şefkat) Piyesi; Cumhuriyet, nr:526, 25 Teşrin-i evvel 1341/1925.

[317] Henry Bataile (1872-1922) Fransız şair ve tiyatro yazarı. Konu yabancılığı ve karakter garipliği tenkitlere yol açmış; fakat derin bir duyarlıktan daha çok sinirler hareket ettirdiği için büyük bir seyirci kalabalığı bulmuştur. M. Nihat Özön- Baha Dürder; Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 66.

> Bakınız bu kelimeciğin ne güzel âhengi vardır: 'Şefkat!' Bu daima aşktan daha fazla yaşamamalıdır… Birbirini derin derin ta'ziz etmiş iki mevcudun birbirleri hakkında hiçbir malumatsız, alakasız kalması pek yazık değil midir? Hâlbuki vedadan sonra pek çok sonra insan birbirine "Şunu yapma… Fena hareket ediyorsun…" demek istemez mi? Tamamen müşterek hayat her şeyi mahvolduktan sonra hala yaşayan bu şefkat o kadar mahal bir şey midir ki herkes saadetlerini feda ederek bunu reddediyor? Vakıa insan genç iken pek güçtür, bilirim… Fakat ihtiyarlık için cismanatı aşktan feragat ettiğimiz yaşta pek tabii değil midir?
>
> Mesela kendisi genç kadına yardım etmeye, onun için oyunlar yazmaya muvaffakiyetleriyle sevinmeye, onu mesut görmeye o kadar alışmıştır ki ara sıra emekler gibi gelse, rollerini yanında prova etse, eski âdeti idame etmiş gibi olmazlar mı?.. İstediği şey ara sıra dostane ellerini sıkmak, sofada kahkahasını işitmek, zira bu ihtiyarlık hayatında ne kadar yalnızdır! Sonra oturduğu apartman kendisine ne kadar soğuk gelir! Kalbi dünyada tek bir mevcuda bağlanmaya alışmıştı. Yine onun sesini işitse yine onun gölgesini görse sonra son nefesinde onun elini tutsa, öldüğü vakit gözlerini onun kapayacağını bilse mesut olabilecek. Bu saadeti ihtiyar bir bedbahttan niçin esirgemeli?..Evet, aşk istemiyor yalnız şefkat dileniyor! Ve genç kadının eski hayatı olduğu gibi idame etmek hususunda ki istirhamlarına mukavemet ediyor ama yalnız kalınca hıçkıra hıçkıra ağlamaktan kendini men edemiyor…[318]

Mehmet Rauf oyunu kısaca okuyucuya tanıttıktan sonra oyuncuların rollerini oldukça vasat ve beklenildiği gibi oynamadıklarını ifade eder.

4.1.6 Tiyatro Muhasebesi: La Tendresse (Şefkat) Piyesi

Mehmet Rauf, bu başlık altında yayınladığı makale ile oyunun özetini verdiği Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu makalesinden farklı olarak oyunu daha ayrıntılı olarak okuyucuya anlatmış ve kendisi için önemli olan sahneleri de olduğu gibi okuyucularla paylaşmımştır.

4.2. Yerli Eserler ve Sanatçılar

4.2.1 Leyla Müeelifi İzzet Melih Bey

İzzet Melih Bey'in[319] Fransızca olarak yazdığı Leyla adlı oyunu 1909 yılı Mart ayında Beyoğlu'nda bir Fransız Vaudeyille tiyatrosundan Blanche Toutain topluluğu tarafından oynanmıştır. Refik Ahmet Sevengil oyun üzerine Safvet Nezihi'nin bir yazı[320] kaleme aldığını söyleyerek Safvet Nezihi'nin makalesinden alıntılar ile İzzet

[318] Sahne Hayatı; Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu, İkdam, nr:10254, 24 Teşrin-i evvel 1341/1925.
[319] İzzet Melih Devrim: 1908'den sonra hikâye ve romanlarıyla tanınmış yazar.
[320] Safvet Nezîhî: Leyla. Bir perdelik dram. Musavver Muhit, 13 Mart 1325, sayı 20.

Melih'in oyunu yazma sebebini ve konusunu anlatır. İzzet Melih, Leyla oyununu meşhur aktris Suzanne Després'nin Fransa'da sahnelenen hiçbir oyunda Türk kadını tipi olmadığını, operetlerde sergilenen kadın tipinin ise fanteziden ibaret olduğunu, gerçeğe uygun bir Türk kadınını anlatan oyun yazılması halinde bunu kendisinin oynayacağını vaat etmesi üzerine kısa sürede kaleme almıştır.[321]

Saffet Nezihi'nin yazısına yer veren Refik Ahmet Sevengil, Mehmet Rauf'un Leyla Müellifi İzzet Melih Bey[322] makalesinden bahsetmemiştir. Üstelik Mehmet Rauf makalesini Safvet Nezihi'den daha önce kaleme almıştır.

Mehmet Rauf makalesine İzzet Melih'e Türk kadınına bir tiyatro oyununda yer verdiği için teşekkür ederek başlar. Yazara göre, Türk kadınının ruh hali ilk defa bu kadar başarılı anlatılmıştır.

> "Leyla piyesinde herkes ne derse desin bence sizin ahval-i rûhiyenizde bir muvaffakiyeti edebiye ile ilk defa İzzet Melih Bey tarafından arz ve izâh ve hatta… evet hatta müdafaa edilmiş idi."[323]

Leyla oyunu Fransızca yazılmış ve yine Fransızca olarak sahnelenmiş, Türkçe'ye çevrilmemiştir. Türk kadınının ilk defa sahnede anlatıldığı bir oyunu yalnızca yabancı kadınlarla birlikte izlemek, Türk kadınlarının ise Türkçe olmadığı için Leyla oyunundan mahrum kalması Mehmet Rauf'uoldukça etkiler:

> Ah bütün bu bir perdelik kısa oyun oynanmakta iken etrafımı dolduran bütün bu ihtiyarlar, ecnebi madamları arasında sizlerin de bu fırsattan istifade ederek bu oyunu görememeniz acı, eseflerle telakki ettim bilseniz… Zira bu öyle bir fırsattır ki ömrümüzde yegâne olarak tecelli etmek ihtimali vardır. Madam Blanche Toutain'in mahir refikleri ve refikâları tarafından size mühim bir oyun oynanıyordu. (…) Yüzbinlerce esef ki bu fırsat sizin için ziyân olması mukadder bir seyran-ı edebî olmakla kaldı.[324]

Kadınlara mahsus Mahasin dergisinin sahibi olan Mehmet Rauf, üstlendiği bu misyon ile Türk kadının duygularına yer veren ve onların haklarını savunan Leyla oyunundan bahsetmenin kendisi için bir vazife olduğundan bahseder:

---

[321] Refik Ahmet Sevengil, Meşrutiyet tiyatrosu, Mili Eğitim Basımevi, İstanbul 1968, s.22-24.
[322] Leyla Müellifi İzzet Melih Bey, Mahasin, nr:7, Mart 1325/Mart 1909.
[323] A.g.m.
[324] A.g.m.

> (…) Ben Türk hanımlarına mahsus neşr edilen bir gazeteye mensup olmak hissiyetiyle bundan size bahsetmeye, bir sanhe-i edebiyede hissiyâtınızı, hayatınızı, hukukunuzu müdafaa için çalışmış olan İzzet Melih Bey'in bu eserini size arz ve izâha mecbur değil mi idim? İşte bu mecburiyet-i latife ile kalemi elime aldım.[325]

Leyla'nın, alafranga bir hayat süren kocasını yabancı bir kadın olan Jüliette Senor ile birlikte görmesi ile başlayan oyun, iki kadın arasında yaşanan diyaloglar ve sonrasında Leyla'nın kocası Nazmi'nin metresini değil de karısını tercih etmesi üzerine kuruludur.

Mehmet Rauf, Leyla ile Jüliette Senor arasındaki diyaloglar ile oyunun bir özetini verir. Türk ve yabancı kadınlar arasındaki kadınlık ve namus anlayışına, yabancı kadınlar gözünden Türk kadınlarının kocalarını ellerinde tutmaktan aciz kapalı bir toplum olarak görüldüklerine değinir. Leyla ile Jüliette Senor arasındaki tartışmanın şiddetlenmesi üzerine Leyla kocasından ya kendisini ya da metresini tercih etmesini istemesi ister. Nazmi bir hevesle yakınlaştığı metresini değil, namusuna ve saflığına inandığı karısını tercih eder. Bu tercih ise Türk kadınlarının yabancı kadınlar karşısında zafer kazanması olarak nitelendirilir.

Oyunun özetini veren Mehmet Rauf, sonrasında ilk oyunu olmasına karşın ruh tahlillerine önem vermesi ve Fransızca'yı oldukça başarılı bir şekilde kullanması bakımından İzzet Melih Beyi övmekten geri durmaz:

> İzzet Melih Bey, gerek Fransızcasındaki selâset ve letâfet ve gerek ilk eseri olduğu hâlde ibraz ettiği tetkik-i ruh ile cidden büyük bir muvaffakiyet kazandı. Mahasin kari'leri namına arz-ı tebrikât etmeyi kendisi için bir vazife addederim.[326]

Mehmet Rauf, oyun ve yazar hakkındaki değerlendirmelerinden sonra eserin Fransızca olarak yazılma sebebine değinir. Yazara göre, Osmanlı sahnelerinde Leyla oyunundaki ruhu yansıtacak yeteneğe sahip aktör ve aktristlerin olmaması sebebi ile İzzet Melih bu oyunu Fransızca yazmayı tercih etmiştir ve bu konuda da haksız değildir.

[325] A.g.m.
[326] A.g.m.

> Bütün sebebi sadece mateessüf kendim de izâ'sı miyânında dâhil olduğum halde şikâyete mecbur kaldığımız sahne-i Osmaniye'nin atâlet ve betâitinden dolayı henüz böyle nakîk ve edebî bir oyun oynayacak aktör ve aktrist olmadığından ibarettir. Çünkü Napoyon'un para para diye haykırdığı gibi oyun oyun diye bekleyen aktörlerin vücudu bugünkü gün sade muhayyeldir; bütün bu meselede sahîh ve ciddi bir şey varsa o da üç adet millî mudhike yazmış olduğu halde bunları oynayacak oynayabilecek aktör bulmakta aciz bulunan bir müellifin sahib-i imzânın, aktör ve aktris…diye araması ve bulamayarak şikayet etmiş olmasıdır efendim.[327]

4.2.2 Burhaneddin Bey'den Bahsedilen Makaleler

Mehmet Rauf, Avrupa'da aldığı tiyatro eğitiminden sonra ülkemize gelen ve tiyatro sanatımızın gelişebilmesi için kendisine umut bağlanan Burhaneddin Bey hakkında iki yazı kaleme almıştır.

4.2.2.1 Tezer Münasebetiyle Madmazel Suzan'a

Mehmet Rauf, Abdülhak Hâmid'in ünlü eseri Tezer'in, Burhaneddin Tepsi yönetimindeki Milli Tiyatro topluluğu tarafından sahnelenmesi hakkında topluluğun edebî komitesinde[328] de yer alan biri olarak bir yazı kaleme almıştır. Tezer Münasebeti ile Matmazel Suzan'a[329] ismini taşıyan bu makalesi ile Mehmet Rauf, ilk defa sahneye çıkan Suzan adlı bu kadın oyuncunun oyunculuğunu beğendiğini ve onu geleceğin büyük artistlerinden gördüğünü söylemiştir:

> Sizi böyle gazetelerde muhata edecek kadar takdirimin sebebi birçoklarının fikrimce hatalı olarak birinci meziyetiniz olmak üzere buldukları henüz selâset-i lâzime ile söyleyemediğiniz gayr-i münkir olan Türkçeniz değildir; şu son aylar zarfında tesadüf sizle beraber provalarınızda hazır bulunup konuşma şerefini bahşetmiş olduğundan sizi daha yakından tanıyan bir adam olmak üzere asıl sanatınıza perestiş derecesinde merbut olmanızdan dolayı bir gün belki büyük bir artist olabileceğinizi zannederim.[330]

[327] A.g.m.
[328] Refik Ahmet Sevengil, Meşrutiyet Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968, s. 86.
[329] Tezer Münasebeti İle Matmazel Suzan'a, Musavver Muhit, 5 Mart 1324/ 18 Mart 1909, Numara 19.
[330] A.g.m.

Tiyatro hayatımızı Avrupa tiyatroları ile sık sık karşılaştıran Mehmet Rauf, Suzan Hanım'ın[331] oyunculuğu üzerinden de ülkemiz ile Avrupa tiyatrolarındaki oyunculara verilen değeri karşılaştırmış ve ülkemizde oyunculuğun henüz hak ettiği değere erişemediğini söyleyerek işlerinin zor olduğunu vurgulamıştır:

> Bilirsiniz ki pek yeni sâlik olduğunuz bu meslek pek çok parlak fakat aynı zamanda da pek çok parlak, fakat aynı zamanda da pek çok müşkil bir sanattır; o kadar müşkildir ki siz bugün etrafınızdan alkışlar takdirler topladığınız halde, bunun daha hurufunu hecelemekten acizsiniz ve o kadar parlaktır ki sanat cihetinden pek sefil olan bu memleketin bütün tezahürât-ı bediaya pek lâkayt olan halkı onun layık olduğu takdiri göstermeğe değil, hatta ihataya bile muktedir değildir….
>
> Bilirsiniz ki Avrupa'da aktrisler kazandıkları fevkalâde paralardan başka, memleketlerinin liyakat ve hünere merbut olduğundan elbette verasetten dolayı kazananlardan daha müşerref olmak üzere muhteşem birer kraliçeleridir, bütün ashab-ı kemal ü meziyet tarafından perestiş derecesinde büyük takdirlere nail olduktan başka, hayal-engîz bir hayat-ı saltanat sürerler; memleketlerinin en müzeyyen, en muteber mevcutları olurlar, modaları onlar vaz' ve icat ederler(…) Fakat bilir misiniz bu takdir ve perestişe nâil olan kadınlar ne büyük bir harika-i sanattırlar?[332]

Mehmet Rauf, oyunculuk üzerine yaptığı bu değerlendirmeden sonra Tezer rolünü üstlenen Suzan Hanım'ın ilk kez sahneye çıkmasına rağmen Tezer gibi zor bir rolün altından oldukça başarılı bir şekilde kalktığından bahseder:

> İlk rolünüz olmak üzere, ancak en yüksek ve en sanatına emin aktrislerin oynamaya cesaret edeceği bir rolü temsile muztar kalmakla bunun ne heyecan hazırlayıp ne ceht ve gayretle başa çıkarabilmeye çalıştığınızı bildiğim için dün gece Tezer'i oynarken omuzlarına tahammülünün fevkinde olan bu vazifeyi ifa ederken gösterdiğiniz metanet ve gayret cidden şâyân-ı takdir ü tebriktir.(…) Hâlbuki en güç rolü daha sanat-ı temâşâda pek müptedi olan size yükletmeye mecbur olacakları böyle bir oyun intihabı hatasının cezasını bu oyunu tertip edenlere çektirmemek, sizin için ilk hatvelerinizin en parlak muvaffakiyetlerinden biridir.[333]

[331] Asıl adı Mari olan bir Ermeni Katoliği. Türkçe'yi bir Türk kadını kadar iyi telaffuz ettiği için kendisine Burhaneddin Tepsi tarafından Suzan adı verilmiştir.
[332] A.g.m.
[333] A.g.m.

Mehmet Rauf, Suzan Hanım'ı Tezer rolünde sergilediği performans sebebiyle övmesine karşın genel olarak böyle bir oyunun sahnelenmesini hata olarak nitelendirir.

Tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için üstlendiği misyonu, edebi komitesinde yer aldığı bir topluluğun oynadığı oyun için bile kaybetmeden sürdüren Mehmet Rauf, Tezer oyunu için ciddi eleştiriler getirmiştir:

> Evet, şüphesiz, dün geceki oyun bence üç nokta-i nazardan büyük bir hatadır; evet, Tezer'in oynanması bir hatadır; çünkü işte dün gece de görüldü ve anlaşıldı ki bir roman yalnız bir makale-i edebiye olmayıp ediplikten ve münşilikten başka nasıl romancılık sanatına da vukuf lâzımsa manzum bir oyun da yalnız nazım ve şiirden ibaret olup temâşâ sanatının dekâyıkından mahrum kalırsa, hatta en büyük ve Bülent bir şairin eseri bile olsa hemen hemen büyük bir sukût ve lâkaydîye müncer olmaktan başka bir şey mümkün değildir. Herhalde zannederim ki temâşâgerânın ekseriyeti bu tertip ve tanzim kusurundan olacak, oyunun heyecan-ı ruhuna vâsıl olamayarak oynanan zemine lâkayt ve bî-teessür kalmaktaydılar. (…) Çünkü bu oyunda, ne kendimize ne de zamanımıza ait bir his bulamadığımız gibi, lakâyt kalmamız ihtimali olan bîgânehissiyâtı maharetle ve sanatla ihsas ve tesir etme hüneri de yoktur…O hâlde böyle bir oyunu oynamak esere de,oynayan kumpanyaya da bir zarardan başka bir şey değildir.[334]

Abdülhak Hâmid'in tiyatro oyunlarını oynanmak için değil okunmak için yazdığını söylediğini daha önce zikretmiştik.[335] Mehmet Rauf bu makalesi ile Abdülhak Hâmid'in bir tiyatro yazarı olmadığını ve oyunlarının sahnelendiğinde izleyiciye keyif vermediğini ifade etmiştir. Kumpanyasında Abdülhak Hâmid'in oyunlarını sahnelemek için ısrar eden ve bu sebeple de ciddi eleştirilere maruz kalan Burhaneddin Bey'i ise savunan Mehmet Rauf, Burhaneddin Bey'in bu tavrının çevresinden gelen baskılar sebebi ile olduğunu söyler:

> Burhaneddin Bey için etraftan yükselen itirazlar, belli başlı bir oyun oynamadığına dairdi. Hâlbuki bu oyunun oynanması bu itiraza en güzel ve en müskit bir cevaptır: Burhaneddin Bey sanatında bâis-i temeyyüzü lan vuküf-ı ciddisiyle beş,altı aydan beri cemiyet ve vatan üzerine çocuklukları vaz-ı sahne etmeğe lüzum görmeyerek ve oynanacak lâyıklı diğer bir oyun bulamayarak, mevcut ve muteber,meşhur ve muallâ bir facia-i manzumeyi oynamağa karar verdi; ve oynadı…İşte… Artık kendisini gayretsizlikle ithama kimsenin hakkı yoktur.[336]

[334] A.g.m.
[335] Bkz. tezimizin 11. Sayfası.
[336] A.g.m.

Mehmet Rauf, Burhaneddin Bey'i savunduktan sonra ise Tiyatro Muharrirliği makalesindeki görüşlerini yinelemiş ve iyi bir roman veya şiiri yazarı olmanın iyi bir tiyatro yazarı olunacağı anlamı taşımadığını acı bir şekilde öğrendiğimizi vurgulamıştır:

> Fakat netice? Bence yakın ve adeta bundan yirmi, yirmi beş sene evvel hîn-i intişarında tesir-i zamanla eseri yegâne addedecek kadar muhteşem bulmuş olan bir batının ihtiyâ-yı hatırâtına sebep olmaktan mütevellit hürmetkârhâne bir muvaffakiyet!... Ve büyük bir ders-i ibret!..Bir kere daha ve acı acı öğrendik ki, kuvve-i nazmiye ile temâşâ muharrirliği arasında büyük bir mesafe vardır; ve muvaffakiyet bunların yalnız birisinde mümtaz olmakla mümkün olmayıp ikisinin de telâhukuyla mümkündür.[337]

4.2.2.2 Soruşturma: Herkes Ne Diyor? Sanatkârlarımız (Aktör Burhaneddin Bey)

Mehmet Rauf'un soruşturma mahiyetindeki Herkes Ne Diyor? Sanatkârlarımız (Aktör Burhaneddin Bey)[338] başlıklı kısa yazısında Burhaneddin Bey'e ve sanatına dair yazılan eleştiri yazılarının kendisini bu konuda yazmaya ittiğinden bahseder.

Tasvir-i Sebat yahut Nesibe oyununun yazarı olan Yusuf Neyyir Bey'in oğludur. Tiyatroya küçüklüğünden beri ilgi duymuş, Fransa'da Comédie Française oyuncularından Silvain ile karısı Me Louise Silvain yanında çıraklık yapmış, küçük rollere çıkmıştır. Avrupa'da tiyatro eğitimi alan Burhaneddin Bey, Türkiye'ye döndüğünde Meşrutiyet'in ilk yıllarına öncülük yapmış, çeşitli tiyatro toplulukları kurmuş ve bu dönemde en çok sözü edilen sanatçı olmayı başarmıştır. Ancak Burhaneddin Bey, bu kadar ilgi çekmesine rağmen sahneye oyunları ezberlemeden çıkması ve sahnedeki performansı sebebiyle oldukça eleştirilmiştir.[339] Hakkında yapılan eleştiriler ise bunlarla sınırlı kalmamış Abdülhak Hâmid'in oyunlarını sahneleyen Burhaneddin Bey'in bir rejisör olarak provaları bir düzen içinde yapmadığı, oyuncuların kendi aralarında tartışarak bir oyunun nasıl oynanacağına karar verdikleri, Burhaneddin Bey'in ise gösterim saatine kadar daha çok bilet satılan yerin yanında gezinmesi ağır eleştirilere sebep olmuştur.[340]

---

[337] A.g.m.
[338] Soruşturma: Herkes Ne Diyor? Sanatkârlarımız (Aktör Burhaneddin Bey); Musavver Hâle, nr:1, Kânun-ı evvel 1325/ Aralık 1909.
[339] Metin And, s. 92-93
[340] A.g.e., s.94.

Mehmet Rauf, Burhaneddin Bey hakkında söylemek istediklerini kendi ağzından değil, sanki başka birilerine danışmış ve onların görüşleriymiş gibi aktarmıştır. Bunun sebebini ise Mehmet Rauf'un Burhaneddin Bey'in kurduğu Milli Tiyatro topluluğunun edebi komitesinde yer alması ile bağdaştırabiliriz.

Mehmet Rauf'un görüşlerine yer verdiği usta yazar, Burhaneddin Bey'in daha önce bir sanatı olduğuna inandığını ancak artık gözünde tıpkı sinemada kaybolan bir gölge gibi değeri kalmadığını söyleyerek Burhaneddin Bey'i oldukça ağır bir şekilde eleştirmiştir:

> Burhaneddin Bey mi? İtiraf ederim ki evvela şüphesiz bizde de bir sanatkâr görmek heves-i şiddetinden mütehassıl bir teveccühle nazarımda bir mevcudiyeti sanatkârânesi var idi. Fakat sonraları nazarımdan siline siline bugün o mevcudiyetin gölgesi bile kalmadı. Tıpkı sinematograflarda bazen bir mevcud-ı mücessemin yavaş yavaş kaybolarak mahvoluşu gibi. Fakat şu ibretle ki Burhaneddin Bey'in mevcudiyet-i evveliyesi de adi bir sinematograf mevcudu gibi yalnız bir gölgeden ibaret imiş. Zaten gölge hakikate nazaran ne ise Burhaneddin Bey de sanata nazaran odur.[341]

4.2.3. Şahabeddin Süleyman'dan Bahsedilen Makaleler

Mehmet Rauf'un Şahabeddin Süleyman'ın[342] eserleri üzerine yazdığı dört makalesi bulunmaktadır. Bu makalelerden Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza ve Kösem Sultan Mehmet Rauf imzası ile yazılırken, Fırtına üzerine Mehmet Nafiz imzasıyla oldukça eleştirel bir makale yazmıştır.

4.2.3.1 Çıkmaz Sokak

Meşrutiyet'in ilanıyla büyük bir umuda kapılan halk, hürriyet ve meşrutiyet kavramlarını özledikleri her şeye kavuşabilecekleri sihirli bir anahtar olarak görmüştür.[343] Meşrutiyet'in I. kısmına bakıldığında düşünce özgürlüğünün oldukça ileri safhada olduğu, ancak II. Meşrutiyet döneminde dıştan ve içten gelen baskılar nedeniyle bir kararsızlık başladığı görülür. Bu durumun önüne geçebilmek için II. Abdülhamid tarafından basın özgürlüğünün kaldırılmış böylece İstibdâd dönemi

[341] A.g.m.
[342] Şahabeddin Süleyman; (1885-1919)Yazar, fikir adamı, eğitimci. Dârü't-temsîl-i Osmânî ve Yeni Tiyatro Cemiyeti gibi kuruluşların edebî heyetinde yer alan Şahabeddin Süleyman'ın amatörce tiyatro oyunculuğu vardır. Nazım H. Polat, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, cilt 38, İstanbul 2010, s. 421-422.
[343] Metin And, 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970, s.79.

başlamıştır.[344] II. Meşrutiyet döneminde her türlü disiplinden uzak olan Hilmi Ziya Ülken'nin ifadeleriyle "anarşik" hürriyet, beraberinde cinsî ahlâka karşı da şiddetli bir tepkiyi beraberinde getirmiştir. [345] Bu devirde ortaya çıkan ahlâk ve ahlâk-dışı tartışmaları moralizm[346] ve immoralizm[347] başlığı altında inceleyen Hilmi Ziya Ülken, Servet-i Fünûn yazarlarında bir ahlâk-dışı olmaya dair eğilim olduğunu söyledikten sonra, immoral yani ahlak-dışı eserler için Mehmet Rauf'un Pençe adlı oyunu, Celal Sahir'in bazı şiirlerini örnek olarak gösterirken Şahabeddin Süleyman'ın Çıkmaz Sokak adlı oyununun ise tamamen ahlâk dışı bir konuyu sahneye taşıdığından söz eder.

Fecr-i Âtî topluluğundan olan ve topluluğun sloganı haline gelen "Sanat şahsi ve muhteremdir" ifadesini kendince yorumlayan Şahabeddin Süleyman'ın Çıkmaz Sokak adlı eseri Mehmet Rauf tarafından oldukça abartılı bir üslûpla övülmüştür.[348] Tiyatro tarihinde immoralizm olarak nitelendirilen ilk eserlerden olan Çıkmaz Sokak "seviciliği" konu edinmektedir.

Yakup Kadri, Şahabeddin Süleyman için "Freud'dan bir tek satır okumamıştı ve "libido" nazariyesi hakkında hiçbir bilgisi yoktu ama, insandaki bütün manevi değerlerin ve yüksek telakki ettiğimiz bütün hislerin kaynağını cinsî güdülerde aramaktan büyük bir zevk duyardı. Bu bakımdan, onca, bülbüllerin çiftleşme mevsimlerindeki şakımaları ne ise, şairlerin aşk şiirleri de oydu. Şehâbeddin Süleyman her şeyi inkârda o kadar ileri giderdi ki, aslında iyi kalpli bir insan ve vafalı bir dost olmasına rağmen kendini bütün ahlâk kaideleri dışında yaşayan bir kimse gibi göstermeye kadar vardırırdı."[349] der.

Mehmet Rauf, tiyatro edebiyatının gelişmesindeki en önemli ve yetenekli yazarlar arasında gördüğü ve "temâşâ-perver" olarak nitelendirdiği ŞahabeddinSüleyman'ın, yazıldığı dönem için oldukça cesur olan bu eserini tiyatroya uygun olması bakımından oldukça başarılı bulur:

[344]Hilmi Ziya Ülken, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yayınları, İstanbul 1998, s. 230-231.
[345] Hilmi Ziya Ülken, a.g.e., s. 231.
[346] Ahlâkçılık
[347] Ahlâktanımazlık
[348]Çıkmaz Sokak, *Resimli Kitap,* nr:13, Teşrin-i evvel 1325/Ekim 1909.
[349] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, İletişim Yay, İstanbul 2003, s. 24.

> Temâşâya ait eserlerden başka eser okumaya tahammül edemediğini itiraf edecek kadar temâşâ-perver bir ruha mâlik olan Şehâbeddin Süleyman Bey'in bu eserde ibrâz ettiği maharet bizde henüz icâd ve tekrîr edilmemiş ve bir mevcûdun daha tertip ve tanzîmine müftakırr bulunmuş olan temâşâ lisânını büyükçe bir muvaffakiyetle hemen vuzû' ve te'sîse kadar ilerliyor.[350]

Şahabeddin Süleyman'ın, sosyal hayatın beraberinde getirdiği zorunluluklar sebebiyle ortaya çıkan sevicilikten bahsettiğini söyleyen yazar, böyle bir konunun yazılmasını ve oyundaki sahnelerin tiyatroda sergilenmesini cesaret ve yetenek işi olarak nitelendirir:

> Sonra vukûatın tertîbi, sahnelerin tanzîm ve idaresi, mevâkı'in tayini hususunda da mühimce bir muvaffakiyet ibrâz ediyor; bu eser bizde maateessüf şerâit-i hâzıra-yı ictimâiyyemizin sevk ve zaruretiyle pek münteşer olduğu zan ve tahmin olunan muâşaka-i beyne'l-nisvândan bahsediyor ve zannederim Edebiyat-ı Osmâniyye'de ilk defa olmak üzere bir eserde bâ-husus sahnede arz ve irâe edilecek bir eserde bu mevzû'u intihâb edebilmek için insanda ne cesaret ve metanet, bu sahneleri tiyatroda kabul ettirebilmek için mahâretine ne kadar emniyet lâzım olunduğu cây-ı mülahâzadır.[351]

Eserin özetini veren Mehmet Rauf, iki kadın arasındaki aşkın zeminini hazırlayan olayları okuyucuyla paylaşır. Eserin konusuna bakıldığında "genç ve güzel" olmalarına karşın ihtiyar adamlarla birlikte olmak zorunda olan kadınların, gençlik ve güzellikleri hebâ olmadan mutluluğu yakalayabilmek için birbirleriyle aşk yaşadıklarını görürüz.

Kadın karakterlerden olan Refika ihtiyar kocasının eksikliğini, yine kocasının ihtiyar kardeşinin odalığı olan Mukabbele ile gidermeye çalışır. Ondan sıkılınca da Cavide adlı başka bir kadınla birlikte olmaya başlar. Bu durumu kıskanan Mukabbele ise Refika'nın bu durumunu kocasının oğlu olan Cavid'e duyurur. Cavid iki kadını öldürmeye hazırlanırken onun katil olmasını istemeyen Paşa'nın yeğeni Nermin, Cavid'i engellemek için onunla birlikte olur. İkisini birlikte gören Refika durumu kocasına anlatacağını söyleyince Cavid de onun sırrını bildiğini söyler. Olayların üzerine gelen paşayı ikna etmek isteyen Refika, Paşanın kendisinden masum olduğuna dair yemin etmesini isteyince buna yanaşamaz ve Paşa kendisini boşar.

[350] Çıkmaz Sokak, *Resimli Kitap,* nr:13, Teşrin-i evvel 1325/Ekim 1909.
[351] A.g.e.

Mehmet Rauf olayların düzenlenmesinde büyük bir yetenek olduğunu söylediği eser için "Türkçe olarak, tiyatro usulüne bu kadar muvafık ve bu kadar muvaffakiyetle bir eser yazılmamıştı" [352] ifadelerini kullanır. Eserin başarısının anlaşılabilmesi için verdiği örnekler arasında en dikkat çekici olanı ise Mehmet Rauf'a göre eserin yazılmasındaki amacı anlatan satırlardır:

> Refika- (Cavid'e) Ben sevici olduysam… sizin namusunuz için oldum. Babana bir kere baksana, çekilir mi? Bir sırıtmış, bir hortlak ihtiyar… Benim gibi genç bir kadın daima öksürüklerden, inlemelerden, salyalardan mı nasib-i ömrünü alacaktı… Hayır. Hayır, insâniyet beni mahkûm edecek kadar.
>
> Câvid- Tebrik ederim, kendinizi iyi müdafaa ediyorsunuz. Biraz da bizi müdafaa etseydiniz fenâ olmazdı.
>
> Refika- (Bî-muhâl) Evet, itiraf ediyorum. Ben Cavide'yi seviyorum ve… (Ağlamaya başlar.) Onun yerine bir erkek de sevebilirdim. O zaman Paşa'nın namusu ne olurdu? (Daha ziyade ağlar.) Bizim ne kabahatimiz var? Kabahat kocalarımızda… Taze, genç kızları ihtiyar kollarının arasına alıyorlar. Şüphesiz biz gençliğimizi hararetimizi, kalbimizi onlara vakfedemeyiz. Onlar ihtiyar, biz genç… Zaten kalbimizde sevmek, sevilmek için büyük bir ihtiyaç var. Biz bu maya ile onların muhitine düşüyoruz, onları sevemiyoruz, tabi o zaman arıyoruz… Bir genç erkek üzerinde tevakkuf ediyoruz… Fakat onunla görüşmek o kadar güç ki…[353]

Verdiği bu örneklerden sonra "Bütün bu misaller Şahabeddin Süleyman Bey'in ne nâfiz teşrîhine ve ne rakîk bir kalem-i tedkîke mâlik olduğunu pek rânâ gösterir, bunun için böyle kıymetli bir eseri bize verdiğinden dolayı kendisinden mecbûr-ı teşekkür kalmak lâzım gelmez mi?"[354] ifadeleri ise yazarın oldukça abartılı olarak övdüğünün bir göstergesidir.

Yazarın esere dair beğenmediği tek nokta ise bu kadar mühim bir esere yalnızca oyunun son sahnesi göz önünde bulundurularak isim verilmesidir. Son sahnede kocasının Refika'dan, kendisi hakkında Cavid'in söylediklerinin doğru olmadığına dair yemin etmesini istediğinde onca oyununa rağmen Refika'nın yalan yere yemin edemeyecek kadar dindar olması ve bunun bir çıkmaz sokak olarak nitelendirilmesidir.

[352] **Ç**ıkmaz Sokak, *Resimli Kitap,* nr:13, Teşrin-i evvel 1325/Ekim 1909.
[353] A.g.e.
[354] A.g.e.

Eserin geneli ile ilgili herhangi bir ilgisi olmayan bu basit eleştiri için ise yazar, "münekkid vicdanımı tatmin ederek"[355] ifadeleri ile yalnızca eleştirmiş olmak için buna değindiğinden bahsetmiştir.

4.2.3.2 Kırık Mahfaza

Mehmet Rauf'un Şahabeddin Süleyman'a dair kaleme aldığı bir diğer makale Kırık Mahfaza'dır.[356] Kırık Mahfaza oyununu konu edinen bu makalede yazar, Çıkmaz Sokak üzerine yazdığı makalesine nazaran daha eleştirel bir üslûp kullanmıştır. Buna karşın Şahabeddin Süleyman'ın yazarlığını övmekten geri durmadığı ve Kırık Mahfaza'yı fikir bakımından değerlendirildiğinde son zamanlarda yazılan en güçlü eser olarak nitelendirdiği görülür.

Kırık Mahfaza, âşık olduğu düşmüş kadını nikâhına almak isteyen bir yazarın, ihtiyacı olan parayı yazdığı eser karşılığında alamayacağını öğrenince isyan edişini anlatmaktadır:

> Eğer şimdiye kadar hayatını edebiyata bedel başka hangi bir işe bu kadar feda etmiş olsaydı ve isti'dadını hangi bir şube-i sanata hasr etseydi bulabileceği bu parayı bu nankör bu sefil edebiyat vermiyor…(…) O zaman tabii olarak bu kadar nankör bu kadar gaddar olan bu mesleğe kalbimizde derin bir gayz ve husumet peyda olur. Sanata, şiire hatta eserlerimize bile karşı…(…)Bu kadın ki bugün beni ayaklarının altında süründürüyor. Ben zekâmı, kuvvetimi maddiyata sarf etseydim şimdi paramın kuvveti altında onu süründürürdüm… Onu süründürürdüm… Bu kör, sersem beşeriyetin, sefaletlerini, kerihlerini, mahrumiyetlerini, aşklarını terennüm ettim. İşte mükafatın Ağustos böceği!...İşte mükafatın ve şimdi ezil, geber…İşte senin için hazırlanan ekser mesai…" O zaman bize vaat ettiği muvaffakiyeti vermeyen bu yalancı mesleğe bedel başka şeylerle meşgul olup mesut ve muvaffak olanları düşünerek son bir gayz ve tehevvür içinde haykırmak ihtiyacıyla boğuluruz:
>
> Çalınız, yıkınız, eziniz her şey olunuz… Şair, sanatkâr, asla, asla…[357]

Mehmet Rauf, Kırık Mahfaza'daki karakterin isyanı esnasında kullandığı ifadeleri fikir bakımından oldukça iyi bulur ve bu sebeple Şahabeddin Süleyman'ın tebrik edilmesi gerektiğini söyler. Mehmet Rauf eserin fikrinin övgüye layık olduğundan bahsettikten sonra böyle bir fikrin oldukça basit işlendiğini ifade ederek eserin eleştirisini oyundaki şahıslar üzerinden yapar:

---

[355] **Ç**ıkmaz Sokak, *Resimli Kitap,* nr:13, Teşrin-i evvel 1325/Ekim 1909. A.g.e.
[356]Kırık Mahfaza; Servet-i Fünun, nr:978, 18 Şubat 1325/3 Mart 1910.
[357] A.g.e.

Bir kere bu fikri nasıl bir vaka ile arz ve tasvir ettiğin görelim: Nahit, bir şair Beyoğlu'nun mülevves evleri mahsulünden biri olan Suzan ile iki sene beraber yaşamış, sonra bir gün onun tarafından aldatıldığını görerek ondan kaçmış. Fakat o kadar seviyor ki tekrar malik olmak için her şeye razı… Bunun için taşrada bir mektupçuluk alacak ve kadını nikâhlayacak… El hâsıl kadına vusul için yapmayacağı fedakârlık yok. Fakat kadın bugün bir Paşa ile beraber yaşamaktadır. Ve kadına bu niyetini anlatıp da buna mukabil hemen bu ateşle paşayı def etmesini teklif ettiği zaman kadın:

— Her şeyi etraflıca düşünmek lazımdır. Bu mektubicilik ne zaman tayin eder?

— Bir aya kadar.

— Mademki bir aya kadar o halde bana lazım olan parayı bulabilir misin? Eğer bulamayacaksan…

— Paşa ile beraber… Bir ay daha yaşayacaksın değil mi? Buna razı olamam, ey söyle bakayım. Ne kadar istiyorsun…

— Ehemmiyetsiz bir şey

— Otuz lira kadar

— Bu bana kâfidir. Ve çok bile…

— Artık karımsın. Bende senin kocan…

İşte bu muzaffariyetin neşvesiyle meşgul iken tabi'den haber geliyor. Evvelden elli lira verdiği esere bugün dörtte birini bile vermiyor. Ve o zaman şair garip bir hiffet-i karar ve adem-i teşebbüs ile hiç bu parayı tedarik için başka çarelere başvurmayarak yalnız muharrerin eserin esas fikrine gelmek için telaşını gösteren bir sürat ile şikayete ve lanete başlıyor. Ve eserini yırtıyor.[358]

Mehmet Rauf, oyundaki Nahit karakteri ile Halid Ziya'nın Mai ve Siyah romanındaki Ahmet Cemil'i eserlerini yırtmaları bakımından kıyaslar. Eserini yırtan Ahmet Cemil'i, kardeşini, sevgilisini kaybetmesi ve üstüne bir de eserinin gazetelerde alaya alınması sebebiyle haklı bulduğumuzu söyleyen Mehmet Rauf, Nahit'in istediği parayı alamayacağını öğrendikten sonra eserini yırtmasını ise başka çare aramadan aceleye gelmiş bir karar olarak nitelendirir. Yazar Şahabeddin Süleyman'ın bu aceleci tavrını ise Nahit karakteri üzerinden eleştirmektedir:

[358] A.g.e.

> Hâlbuki Ahmet Cemil'e ne kadar hak veririz ve ne kadar acırız… Ve halbuki Nahit o kadar antipatik bir tip ki kendini bu cezaya layık gördüğümü hatta memnun olduğumu itiraf ederim. Bir kere kendisini hareketleriyle, sözleriyle şayan-ı takdir bir şairden ziyade ahlaksız, beyinsiz, şımarık bir sefih bulduğumu saklamayacağım.[359]

Mehmet Rauf, kadın karakterin oldukça bayağı olduğunu söyleyerek eser üzerindeki eleştirilerine devam eder:

> Bu şair beyefendi "Bataklık" namındaki eserini yazmak için tetkikatta bulunmak üzere Suzan'ın yaşadığı evlere devama başladığı bir zamanda bu kadına orada rast gelmiş. Mavi ve güzel gözleri nazar-ı dikkatini celp etmiş, bir köşede mütefekkir, dalgın duruyormuş. Yine bir tetkikat tarlası karşısında bulunmaktan mütevellit bir hazla ona takarrub etmiş… Niçin düşündüğünü, nesi olduğunu sormuş. Meğer kadın aşkı tarafından terk edilmişmiş… Ve bütün bu aşkın hayatını kemiren, çalan, zehirleyen aşkın levhası işte buymuş… Bütün bunlar doğru olabilir. Fakat hepsinden daha doğru bir şey daha var ki o da kendinin pek adi ruhlu, pek bataklık mizaçlı bir mevcut oluşu ve bu sebepten hiç sempatik olmayışıdır…[360]

Mehmet Rauf'un Suzan karakterinde eleştirdiği bir diğer husus ise davranışlarındaki tutarsızlıktır. Öyle ki Suzan, geçimini sağlayabilmek için bir paşa ile birlikte, aynı zamanda başka birine âşık, ama Nahit'in taşraya gitme teklifini de kabul ediyor:

> Nahit'i sevmediğini ve kendisine lazım gelen parayı temin eden paşadan başka Koçi namında birde kalp aşığı olduğunu kendi itiraf ettiği halde Nahit'in kendisini bir mektubicilikle taşraya götürmesine neden ve nasıl razı olduğu hiç anlaşılamıyor. Sizinle beraber işine yarayan ve kendisini seven bir şahsı kaybetmek işine gelmeyeceğini anladık. Fakat sevmediği adamla İstanbul'da sürdüğü hayattan tabii pek sefil ve mazîk bir hayat süreceği vilayetlerden birine gitmeye ve yine sevmediği bir adamın taht-ı nikâhına girerek onun keyfine ve hevesine itaate mecbur kalmaya razı oluşu hep istediği neticeyi elde etmek için muharririn tertibine itaat etmek mecburiyetinden değil mi?[361]

Nahit ve Suzan için getirdiği ağır eleştirileri Şefik için de devam ettiren Mehmet Rauf, Şefik için "çapkın, boş beyinli, bir mektep çocuğu kadar saf-derun olmaktan başka bir şey değil"[362] ifadelerini kullanır.

---

[359] A.g.m.
[360] A.g.m.
[361] A.g.m
[362] A.g.m

Mehmet Rauf'un eleştirdiği bir husus ise eserin ismidir. Oyunun neden Kırık Mahfaza olarak adlandırıldığını oyundaki karakterlerin ağzından veren Mehmet Rauf'a göre oyuna bu ismin verilmesi oldukça yersizdir:

> Mesela ismi… Niçin kırık mahfaza… Bunu en evvela Şefik'ten işitiyoruz: şairlerin bir kırık mahfaza olduğunu söyleyerek izah-ı mukaddes için 've nihayet bir kırık mahfaza gibi umk-ı mevcudiyetlerinde gizli mücevherleri, pırlantaları, ulviyeti, hayâyı, namusu, sa'yı, hülasa bütün faziletleri bir bir düşürür, kaybederler. Bir sefil, bir adi belki bir hırsız, bir dolandırıcı olur. Hayatta bu kırık mahfazalardan pek çok vardır. Ve bunların ekserinde maraz-ı mühlik-i edebiyat görülür' diyor. Bir kere niçin yalnız şairler kırık mahfaza olsun. Sonra bu kırık mahfazadan mücevherler, pırlantalar nasıl düşüyor. Ve mademki kırıktır, mücevher konulmamak lazım gelir. Ve mademki konulmuş demek ki düşmeyeceği anlaşılmış… Sonra mahfaza ne kadar kırık olursa olsun sabit durduğundan içindeki şeylerin düşmek ihtimali yoktur, değil mi efendim? (…)Şefik'in kavlince içindekileri düşüren bu mahfaza sonra Nahit'in kavlince içi 'yalnız fikirlerle, nazariyelerle, şiirlerle, sözlerle süslü bir mahfaza olup fakat şimdi de bütün bir hayat-ı sa'y hissettirmeksizin bu mahfazanın çatlaklarından, yarıklarından, Mükâfatlarının semerelerinin uçtuğunu, kaçtığını, tereşşuh ettiğini' söylüyor. Şefik'in izahında şâyân-ı itiraz bir nokta bulmuştum. Buraya gelince artık itiraz edemeyeceğimi çünkü bir şey anlamadığımı itiraf edeceğim. [363]

Mehmet Rauf, Kırık Mahfaza oyunu üzerine geliştirdiği eleştirisinde orijinal bir konunun basit bir şekilde ele alındığını ve bu basitlik çerçevesinde karakterlerin şekillendirildiğini ifade etmiştir.

4.2.3.3 Fırtına

Mehmet Rauf'un "Mehmet Nafiz" imzasıyla yazdığı Fırtına [364] Şahabeddin Süleyman'la ilgili yazdığı makaleler içinde en ağır eleştirileri barındırmaktadır. Yazar, "bugün Fırtına'dan bahsedeceğim. Fakat Şahabeddin Süleyman Bey'den bahsedenlerin hepsinin de riâyet ettikleri medh ü senâ mudhikesine ben riâyet etmeyeceğim" [365] ifadeleri ile başladığı makalesi ile okuyucularına bunu önceden bildirmektedir.

[363] A.g.e.
[364] Fırtına (Muharriri: Şahabeddin Süleyman); Tanin, nr:747, 16 Eylül 1326/29 Eylül 1910.
[365] A.g.e.

Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza ve Fırtına oyunlarının malzeme bakımından zengin olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, buna karşın eserlerin kompozisyon, üslûp bakımından Şahabeddin Süleyman'ın yeteneğini gösteremeyecek kadar basit kaldıklarından bahseder:

> Şahabeddin Süleyman Beyin başlıca büyük eserleri Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza ve Fırtınadır. Bunların üçünde de kendisinin nesl-i cedidin – eğer böyle bir nesil varsa!- hemen ilk hafta is'ad edebilecek meziyyât eksik değildir. Gayet nâfiz fakat garip bir nazırı tedkika cazip, fakat yine garip bir üslup-ı ifadeye mâlik olduğunu göstermekle beraber bu eserler bütün bu meziyetleri boşa çıkaracak bir perişan-ı tertip bir telaş-ı tahrir ızharından da hâli değildirler.[366]

Fırtına makalesinde Mehmet Nafiz takma adını kullanan yazar, bu isim ile Mehmet Rauf'un Çıkmaz Sokak ve Kırık Mahfaza makalelerinde övücü üslûbu da eleştirir:

> En evvel zannederim Mehmet Rauf Bey resimli kitapta Çıkmaz Sokak hakkında birçok enfiye savurmuştu. Mehmet Rauf Beyin böyle irad-ı enfiyede samimi veya gayri samimi olduğunu bilemezlerse de mübalağa ettiğine katiyen kaniyim. Belki bu mübalağa yeni bir muharririn ilk eseri için cazip bir hâlet-i mümeyyizeden mahrum olmayan böyle bir eser edebi hakkında hissettiği takdirden dolayı mahvolabilir. İşte bunun için olmalıdır ki yine Mehmet Rauf Bey Servet-i Fünûnda bilâhare Kırık Mahfazadan bahsederken kendini biraz toplamış ve ihtiyat ile idare-i lisana mecburiyet görmüştü.[367]

Mehmet Rauf, Şahabeddin Süleyman'ın çok az bir gayretle övgüyü gerçekten hak eden eserler ortaya koyabilecek yeteneği olmasına rağmen, onun bu gayreti göstermeye gücünün yeteceğine inanmadığından bahseder. Yazar, Şahabeddin Süleyman'ın eserlerini yazarken telaşlı, aceleci, garip görünme gibi isteklerini yenmediği sürece eserlerinin kıymetsiz olacağını da söylemekten kendisini alamaz:

> Şahabeddin Süleyman Bey'in eserleri medhe layık olmak için pek cüz'i bir himmet ister. Az bir himmetle kendisi gayet müstesna gayet cazip bir muharrer olmak isti'dadını cidden haiz bir genç. Fakat yalnız bu himmet o kadar müşkil bir şe ki hiçbir vakitte kendisi bu himmeti ızhara muktedir olamayacaktır zannederim. Bu telaşa bu isticale garip görünmek hissine daha doğrusu bu felsefe-i mükevvineye galebe edemedikçe yazdığı eserler daima öyle nâkıs ve kıymetsiz olacaktır.[368]

[366] A.g.e.
[367] A.g.e.
[368] A.g.e.

Mehmet Rauf, Şahabeddin Süleyman'ın bu aceleci tavrı yüzünden fikirlerin derinlemesine işlenmediğinden ve kaybolup gitmesinden yakınmaktadır. Bu durumu okuyucuya daha detaylı verebilmek için ise Fırtına'nın özetini vererek eleştirisine başlar.

Olaylar Macit'in Paris'e gitme hevesinin etrafında dönmektedir. Macit'in hiç sevemediği karısı Güzin, onun Paris'e gitmesini engelleyebilmek için bu durumdan babasını haberdar etmekle Macit'i tehdit etmekte ancak Macit baba parasıyla değil hükümet parası ile Paris'e gideceği için rahat davranmaktadır. Güzin'in bu durum karşısında üzülmesine dayanamayan annesi, durumdan Macit'in dar fikirli babası Rıza Bey'i haberdar eder. Böylece Rıza Bey de devreye girer. Babasının ikna etme çabası, Güzin'in yalvarmaları Macit'i ikna edemezken, içerden ağlayan çocuğunun sesi gelince Macit Paris'e gitme arzusundan bir anda vazgeçer.

Özetten sonra eleştirilerin dozunu iyice artıran yazar, eserin isminin "Fırtına" olmasıyla alay eder ve eserin isminin böyle iddialı olmasından ziyade "kavga" konulsaydı daha iyi olacağını söyler:

> İşte Fırtına bu! Hem de bir bardak suda! Fırtına ismini işitince insan aileleri tarumar eden, hayatları yıkan, emelleri zir ve zir eden bir vaka okuyacağım diye tasavvur ediyor. Fakat sonra, sonra… İşte fırtına işte dehşet efkârıyla meşhur olan Şehabettin Süleyman Beyin fırtınası… Ben bu eserde bir fırtına aradım, aradım… Bu fırtına nerede olacak diye birçok yoruldum… Nafile, haber verilen fırtınaya yalnız kitabın kabında fakat yalnız ismine rast geldim… Eserde ise sersem bir rüzgârdan başka bir şey yok. Hani bizim sokaklarımıza mahsus kirli bir rüzgâr vardır. Tozla mülemma sokaklarımızda senelerce boyasızlıktan tahtaları kararmış, evlerin cumbalarını, pencerelerini, kafeslerini kirletmiş tozları savurur, bu dar girdaplı sokakların bu tozları en çok bir evin önünden karşıdaki evin önüne götürür rüzgârlarımız vardır. İşte ancak öyle bir rüzgâr. Zaten bu rüzgârlar bizim hayat-ı ailemizde her gün görülen şeylerden değil mi? Fırtına diyebilmek için ise nasıl hakiki fırtınalar geçtiği yerleri kırar, yıkar, devirir, harap ederse vakanın sonunda ve yahut esnasında öyle bir isr-i tahrip olmalı… Hâlbuki bu eserde ki isr-i tahrip bir karı bir kocaya "sefih, alçak" kocası karısına "kıskanç, rezil" ve Nuriye Hanım Nihat'a "terbiyesiz" ve Rıza Bey oğluna "yerin dibine bat!" demekten başka bir şey yok ve neticeyi de yukarıda gördünüz.[369]

[369] A.g.m.

Fecr-i Âtî'nin kendilerinden önceki edebî nesil olan Servet-i Fünûncular karşısında takındıkları olumsuz tutum ve bu topluluğun önde gelen temsilcilerinden olan Tevfik Fikret, Cenap Şahabeddin ve Mehmet Rauf'a karşı gösterdikleri şiddetli hücum karşısında[370], Mehmet Rauf bu makale ile Şahabeddin Süleyman'ı adeta yerden yere vurmuştur.

Mehmet Rauf, "bu eseri sevenler varsa beni affetsinler, bu eser bence hiçbir şey değildir."[371]ifadelerini kullandıktan sonra "Servet-i fünûnda bahsedilen vahşet-i efkârı, baş döndüren şâhikâyı, kan arzusunu, hücumu ben bu eserde bulamadım."[372]diyerek mensup olduğu edebî topluluğu övmekten de geri durmaz. Mehmet Rauf eser eleştirisini bitirdikten sonra Şahabeddin Süleyman'ın oldukça iddialı bir şekilde eseri başarılı göstermesini ise bir zayıflık olarak nitelendirir. Ona göre böyle kusurları olan basit bir eser yazmak da bunu örtbas etmek de mümkündür, ancak eserin kusursuzmuş gibi tanıtılmasını zevk sahibi okuyucuların hakkına girmekten başka bir işe yaramayacağını belirtir.

4.2.3.4 Kösem Sultan

II. Meşrutiyet'in ilanında sonra tarihi olayların yeniden yorumlandığını söyleyen İnci Enginün Kösem Sultan'ın, aynı şahsın farklı bakış açılarıyla yorumlanması bakımından oldukça ilgi çekici olduğunu söyler. Saltanat sevdası ile IV. Mehmet'i öldürmeyi düşünen ve aldığı bu karar için vicdan azabı bile duymayan bir Kösem Sultan'ın yanı sıra dindarlığı ve halkla karşı gösterdiği merhamet ile ele alınan bir Kösem Sultan daha vardır. İnci Enginün, Kösem Sultan'a farklı bakış açılarını anlatabilmek için Halide Edip'in Kösem Sultan adlı hikâyesiyle, Şahabeddin Süleyman ve Tahsin Nahit'in Kösem Sultan adlı oyununu karşılaştırır. Halide Edip'in II. Abdülhamit Devrinin baskıcı rejimini eleştirmek için Kösem Sultan'ın halkçı cephesini ele almasına karşın Şahabeddin Süleyman ve Tahsin Nahit'in iktidarı elinde tutabilmek için her türlü zorbalığı göze alan biri olarak anlattığına değinir.[373]

Tarihi oyunlar içinde farklı bakış açılarına sebebiyet vermesi bakımından Kösem Sultan oyununun ayrı bir yeri olduğu söylenilebilir.

---

[370] Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının ana Çizgileri, İnkılâp kitabevi, İstanbul, 1995, s. 154
[371] Fırtına (Muharriri:Şahabeddin Süleyman); Tanin, nr:747, 16 Eylül 1326/29 Eylül 1910.
[372] A.g.m.
[373] İnci Enginün, Kösem Sultan'ın İki Edebî Eserdeki Yorumu, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dergah Yay. 1. Baskı, İstanbul 1983, s.129.

Dönemi içinde yazılan birçok oyun için eleştiri yazısı kaleme alan Mehmet Rauf, Şahabeddin Süleyman ve Tahsin Nahit yarafından kaleme alınan Kösem Sultan oyununa kayıtsız kalmamış ve yerli oyunlarımız içinde başarılı olarak nitelendirilebilecek birkaç oyundan biri olduğunu söylediği oyun için "Kösem Sultan"[374] yazısını kaleme almıştır.

Mehmet Rauf, Şahabeddin Süleyman ve Tahsin Nâhid'in Kösem Sultan'ın kalfası Melekî ile Küçük Mehmet arasındaki aşk üzerinden olayları anlatarak oyunu daha etkili hâle getirdiklerini söyler:

> (…) muharirler Melekî Kalfa ile Küçük Mehmet arasında bir aşk icâd ederek oyuna şâirâne bir fecâat vermeye muvaffak olmuşlardır. Bu aşk sayesinde oyunun tertibi büyük bir reng-i fecâat, bir cereyân-ı mühîb kazanıyor, vakanın haline parlak ve müesser bir sebep peydâ oluyor; bu aşk olmasaydı Kösem'in müthiş kararından haberdar olmak mümkün olmayacaktı. Şüphesiz oyunun en müessir noktası, âdetâ çivisi Melekî'nin sultanına sadakati ve Mehmed'e olan aşkı arasında sıkışıp nâ-çâr kalarak esrarı ifşâ etmesidir.[375]

Mehmet Rauf, oyunlar üzerine yazdığı diğer makalelerinde olduğu gibi önce Kösem Sultan oyununun özetini verir.

Oyunda, Kösem Sultan, Turhan Sultan ve IV. Mehmet arasındaki sürtüşmeye yandaşlarının da katılmasıyla olayların iyice içinden çıkılmaz bir hal alması anlatılmaktadır. Turhan Sultan'ı etkisiz hale getirmek isteyen Kösem Sultan bunun için oğlu IV. Mehmet'i zehirleyerek ortadan kaldırabilmek için harekete geçer. Bu durumun öğrenilmesinden sonra Kösem Sultan'a verilecek ceza kararınındivan gününde alınmasına ve bu durumun da sır olarak saklanmasına karar verilir. Ancak Turhan Sultan bir tartışma esnasında Kösem Sultan'ı divanda ceza alacağı hususunda tehdit etmesi üzerine Kösem Sultan harekete geçer ve taraftarlarından olan Bektaş Ağa'ya saraya hücum ederek padişahı tahttan indirip düşmanlarını öldürmesini emreder. Bu emri duyan Melekî Kalfa ise sevdiği adamın Turhan Sultan yandaşı olması sebebiyle, öldürülecekler arasında Küçük Mehmed'in de olacağını bildiğinden üzüntüden bayılır. Onun bu halini görüp şüphelenen Süleyman Ağa Melekî Kalfa'ya bildiği bir şey varsa söylemesini yoksa sevdiği adamın da öleceğini söyler. Melekî

[374] Kösem sultan, Servet-i fünun, nr: 1109, 23 Ağustos 1328 / 5 Eylül 1912."
[375] A.g.m.

Kalfa çaresizlik içinde Kösem Sultan'ın emrini Süleyman Ağa'ya anlatır. Bu durum üzerine Turhan Sultan harekete geçerek Kösem Sultan'ı Küçük Mehmed'e öldürtür. Ancak bir sultanın ölümüne sebep olan Küçük Mehmed de idamdan kurtulamaz.

Mehmet Rauf, oyundaki en güzel sahnelerden birinin Melekî Kalfanın sevdiği adam ve itaat ettiği Kösem Sultan arasında kalarak kıvranışını anlatan bu sahne olduğundan bahseder:

> Oyunun en müesser ve en güzel meclislerinden biri bu meclistir; Melekî bin türlü hissiyât-ı mütezadde içinde, tereddütler, istimdâdlar, mümânaatlerle kıvranarak, nihayet itiraf ediyor; zorbaların bu gece hücum edip, hepsini katl edeceğini söylüyor. Bu sayede Kösem sultan'ınicrâatına takaddüm eden Turhan Sultan'ın taraftarı, zorbaları katl ile saraya giderek Küçük Mehmed ihtiyar sultanı perde ipiyle boğuyor.[376]

Mehmet Rauf, Kösem Sultan oyununun Avrupa tiyatrolarındaki gibi bir sahne düzeninde oynanmış olsaydı çok daha başarılı olacağını söyledikten sonra bizde az çok oyuncu bulunabilse de tiyatroculuğun hiç olmadığını ifade eder. Ona göre tiyatroculuk, izleyicide oyunu adeta yaşıyormuş hissi uyandırabilmektir.

> Bu oyun eğer Avrupa tiyatroları gibi tertibât ve tezyinâtı mükemmel, efrâdı tiyatroculuk fennşne ve usûlüne hakkıyla vâkıf ve riâyetkâr bir tiyatroda oynansaydı, pek büyük bir muvaffakiyet ibrâz ederdi. Bizde ise az çok aktör ve aktris mevcûd olmakla beraber tiyatroculuk hiç yok… Tiyatroculuk yani bir oyunu sahneye lâzım gelen hayat ve tantana ile vaz' edebilmek sanatı…[377]

Her oyunun aslında kendine has bir hayatı olduğundan söz eden Mehmet Rauf, oyunun başarısız olma sebebini Kösem Sultan oyununun tarihi bir oyun olduğunun göz ardı edilmesine bağlar:

> (…) her oyunun eşhâsının hayatından başka husûsî kendine mahsus bir hayatı vardır ki, bilhassa tarihî ve böyle büyük vakalar irâe eden oyunlarda, bu hayat, eşhâs ve vakanın hayatından daha mühimdir. Bu hayatı ise, muntazam, zengin, müretteb, musanna' tiyatrolar gösterebilir. Oyun esnasında aktörlerin, aktrislerin nmahâretinin yanında bu hayat aksıyor, bilhassa son perdede, hücûm esnasında, âdetâ gülünç bir sakatlık gösteriyor idi. Bence Kösem Sultan'ın me'mûl olan muvaffakiyetine nâil olamayışının sebebi işte yalnız budur.[378]

[376] A.g.m.
[377] A.g.m.
[378] A.g.m.

4.2.4.Mınakyan Efendi

Tanzimat tiyatrosundan Meşrutiyet tiyatrosuna geçişi temsil eden Mınakyan Efendi Türk tiyatrosunda Batı tiyatrosu anlayışının artmasına vesile olmuştur. Türk tiyatrosunu olduğu kadar Halid Ziya'nın ifadeleriyle Mehmed Rauf'u da borçlu olduğumuz[379] Mınakyan Efendi'nin 1912 yılında 50.sanat yılını kutlaması sebebiyle Mehmet Rauf tarafından da bir yazı[380] kaleme alınmıştır.

Mehmet Rauf, Mınakyan Efendi'den bahsederken sanat için geçen 50 yılın her anının bir kavga bir gayret ile geçtiğini söyler. Bu gayretler ise hükümetin baskısına, halkın cahillik ve lakaytlığına karşı olduğundan oldukça zahmetli olmuştur.

Yazar, Mınakyan Efendi'nin İstibdâd döneminde, baskıcı hükümetin keyfi kararları ve heveslerine karşı girdiği mücadele ne kadar basit bir o kadar da insanı zorlayan şeylerle karşılaştığını anlatır:

> Oynanacak oyunların cümlesi, bir kere, kable't-tercüme mütercim tarafından uzun boylu düşüncelere mağlübenintihabolunacak,sonra buda kâfi gelmeyerek Zabtiye Nezareti'nin şüphesiz dar fikirli,cahil bir memur-ı mahsusu tarafından okunup muayene olunduktan sonra şayed şâyân-ı ruhsat görülür(se),oynanabilecekti. Bu badireden nasılsa halâs olan oyunların, Merhum Beşir Fuad'ın güzel bir teşbihi veçhile, " Karadağlı eline düşen bir zavallı"dan farkı olmazdı; yani, burnu kulağı kesik, kolu budu nâkıs olarak,oynanmak lazım gelirdi.[381]

Mınakyan Kumpanyası'nın repertuarında telif eserlere de yer verdiğini söyleyen Mehmet Rauf, tiyatro hayatımız için önemli bir yeri olacak bu uygulamanın bir işgüzar ihbar ile kaldırıldığını, ondan sonra da oyunların tamamen tercümelere dayanan eserler olduğundan bahseder. Yeniden milli oyunlara izin verilebilmesi için gösterilen gerekçeleri ise Mehmet Rauf hayretle karşıladığını belirtir:

[379]Her şeyden evvel fıtratında, ondan sonra fıtratının bu kabiliyetini uyandıran bir tesadüfte buluyorum. Bu tesadüf onun bir gece daha sanat âleminin hiçbir tecellisine şahit olmaya fırsat bulamamış bir yaşta, tiyatroya götürülmüş olmasıdır. O zaman bizde yegâne temaşa sanatının sahası Manakyan sahnesiydi. (…) Mehmet Rauf'u da ona medyunuz. Halid Ziya Uşaklıgil, Kırk Yıl, -Yayına Hazırlayan Dr.Nur Özmel Akın, Özgür Yay. İstanbul 2008, s. 539-540.
[380]Mınakyan Efendi, Servet-i Fünûn, nr:1095, 17 Mayıs 1328/30 Mayıs 1912.
[381]A.g.e.

> O sene tiyatro sansörü olan beyefendi ile nâil olduğum şeref-i mülâkat esnasında, işittiğim sözler harfiyen aklımdadır; sansör bey milli eserlere izin vermek tarafdârı idi,yalnız bu oyunlarda sahneye sarıklı adamların çıkmasını,bilhâssa ahlâk ve kıyafet-i milliyemizin gösterilmesini hiç münasip bulmuyordu;biraz daha ileri gidip "Sahneye İslam kadını çıkarmamak şartıyla, milli oyun oynayabilirsiniz!" demediğine hala hayret ederim.[382]

Mehmet Rauf İstibdâd yönteminin keyfi uygulamaları, kadınların tiyatrolara gitmesinin yasaklanması, tiyatro binalarının tehlike arzetmesi bahanesiyle tiyatroların tamamen kaldırılması ve İstanbul'da uzunca bir zaman tiyatro oynanmaması gibi durumlarda Mınakyan Efendi'nin mücadele etmek zorunda kaldığı baskıcı uygulamalardan olduğunu söyler.

Yazar, İstibdâd yönetiminin tiyatroya dair uyguladığı tuhaflıklardan sonra Mınakyan Efendi'nin tiyatroları ayakta tutabilmek için ikinci derecede halkın cehaleti ve ilgisizliği ile uğraştığını ifade eder. Çünkü yazara göre, oynanan oyunları anlayacak, sahnelenecek oyunları merak edip devam edecek aydın kesim oldukça azdır:

> Mınakyan Efendi ikinci derecede halkın cehl-ü lâkaydîsi ile uğraşmıştır; oynanan bu oyunları hakkıyla anlayacak, merak ederek devam edecek kadar münevver olan halkın İstanbul'da ne derece nâdir olduğu malumdur. Tiyatroya karşı halkımız üç kısıma ayrılabilir;birinci kısım,soğuk kış geceleri,yahut yazın sıcak ve uzun günleri bu kırık dökük binalara girip bu derme çatma oyunları, bozuk lisânlı aktörlerle seyretmeğe tahammül edemeyeceklerini bir iddiâ-yıhodpesendâne ile söyleyen güya kısm-ı müneverdir;diğer kısmı, Abdi'ni [383] , Hasan'ın [384] hokkabazlıklarına,Peruz'un [385] ,Heleni'nin [386] kantolarına,rakslarına daha meclûb olduklarından anlamak ihtimalleri olmayan bu oyunları ihtimal eden ekseriyet-i azimedir;tiyatro ve eğlenmek ihtiyacı hisseden halkın içinden bunlar çıktıktan sonra mektep şâkirdânı ile gayet cüz'i ehl-i merak kalır ki,bunlarda on beş yirmi kişiden mürekkeb bir kumpanyayı hiçbir vakitte duyuramaz.[387]

[382]Mınakyan Efendi, Servet-i Fünûn, nr:1095, 17 Mayıs 1328/30 Mayıs 1912.
[383]Abdi: (1845-11.09.1914). Abdürrezzak adıyla tanınan tulûat oyuncusu ve tiyatro müdürü. M. Nihat Özön-Baha Dürder, a.g.e., s.1.
[384]Hasan: Kel Hasan diye de bilinir. (İst. 1874-1929) Tulûat oyuncusu ve tiyatro yöneticisi. M.Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 251.
[385]Peruz: 1884'lerde Küçük İsmail ve Hamdi Efendilerin "Temaşahane-i Osmanî" topluluğunda yer alan kantocu. Salâh Birsel; Kahveler Kitabı**,** İş Bankası Yay., Ankara 1983, s. 103.
[386]Heleni: Küçük Eleni diye de bilinen Galata ve Direklerarası'nda çeşitli topluluklarda yer alan kantocu.M.Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s.251.
[387]A.g.m.

Mınakyan Kumpanyası'nın Ramazan ayında yüzünün güldüğü, onun haricinde oyunlarının tenha olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, oyunlarını dolayısıyla Mınakyan Efendi'nin ne zor şartlar altında çalıştığını anlamak için Sisak Efendi'ye yaptığı bir ziyareti anlatır.

> Sisak Efendi'nin nerde bulunduğunu sormuştum; beni çam tahtalarından yapılmış bir kapının önüne götürdüler; elimle vurdum, kapı açıldı,Sisak Efendi yarı giyinmiş,beni,nezaket-i mu'tadesiylekarşıladı;burası,iki kişinin sığacağı fakat rahatça hareket edemeyeceği küçük bir yer idi; SisakEfendi,küçük bir tahta masanın önüne oturmuş,kırık bir ayna parçasına bakarak bıyıklarını pomadalıyor,bir taraftan da,önündeki saç mangaldaki ateş kırıntısının muâvenet-i hayırhâhânesine arz-ı iktidar eder gibi ellerini uzatıyor,ısınmağaçalışıyordu.Benim, istifsar makamında sorduğum 'Nasılsınız?' suâlime acı acı: 'Görüyorsunuz ya,sefaletten,açlıktan ve soğuktan sürünüyoruz…' cevabını vermişti.[388]

Mınakyan Efendi'nin yılmayarak, ticarette veya herhangi bir memuriyete girmeyerek, yalnızca sanat için uğraşması ve elli sene sanat için her türlü zorluğa katlanması sayesinde tiyatro sanatının kaybolmayıp devam ettiğini söyler. Aksi olsaydı ise tiyatro denince aklımıza yalnızca Abdi ve Hasan'ın eğlence üzerine kurulu oyunlarının geleceğini de söylemekten kendisini alamaz.

4.2.5 Muhsin Ertuğrul'dan Bahsedilen Makaleler

Mehmet Rauf'un Yerli Eserler bahsinde ele aldığı isimlerden biri Muhsin Ertuğrul'dur. Yazar Muhsin Ertuğrul'dan bahsettiği üç makale kaleme almıştır. Bunlar; İstanbul'da Hamlet, Temâşâya Dair ve Bizde Sahne Hayatı adını taşımaktadır.

4.2.5.1 İstanbul'da Hamlet

Mehmet Rauf, İngilizlerin en önemli sanatçısı olan Shakespeare'in tüm dünyada kabul görmüş eseri olan Hamlet'in [389] İstanbulda oynanacağını duyduğunda yaşadığı şaşkınlığı "mütefekkireme bir donukluk geldi, anlayamadım!" şeklinde ifade eder. Mehmet Rauf'un yaşadığı bu şaşkınlığı oyunun bir sinema filmi olarak değil de kumpanyalarımızdan biri tarafından ve genç bir oyuncu tarafından oynanacak olması daha da arttırır:[390]

---

[388] Mınakyan Efendi, Servet-i Fünûn, nr:1095, 17 Mayıs 1328/30 Mayıs 1912.
[389] İstanbul'da Hamlet, Hak Gazetesi, 8 Mayıs 1912.
[390] Muhsin Ertuğrul, Mehmet Rauf'un bu makalesi için; 1911'de Paris'e gittiğim zaman, garip bir tesadüfle, ilk gece ünlü trajedien Mounnet Sully'nin Comédie Française'de oynadığı Hamlet'i seyrettim. İstanbul'a dönünce, bundan tam elli iki yıl önce, 5 Mayıs 1912'de kendim Hamlet oynamak

> Bugün bizde Hamlet'in şüpheli, muzlim ve elîm ruhunu, sonra Ofelya'nın şiiriyatı rakîkasını ihsas edecek aktör ve aktris var mıdır? Ve bunlar, eğer varsa, kimlerdir?... Bunu gidip görmek adeta bir vazife olmuştu.[391]

Hamlet rolünün zorluğunu anlatmak isteyen Mehmet Rauf oyunun özetini verdikten sonra, oyunun tahmin ettiğinden çok daha başarılı bir şekilde sahnelendiğini söyler. Herkesin kolay para kazanabilmek için basit oyunları tercih ettiği bir dönemde kumpanyanın bunlara tenezzül etmeyip Hamlet'e özenmesinin takdir edilecek bir davranış olarak nitelendirir.

> İtiraf ederim ki oyunun temsili me'mûlün pek fevkinde bir mükemmeliyet ile icra olundu. Bir kere kumpanyayı bu korkunç cüretlerinden dolayı tebrik etmek lazım gelir. Herkesin anlayacağı birçok para temin edecek gürültülü, kolay oyunlara tenezzül etmeyip müşkilat-ı müteaddideye ve zarar-ı mahlûkata rağmen Hamlet'e uzanmak sanat-ı hakikiyeye perestij ifham ediyor ki şâyaâ-ı takdirdir.[392]

Mehmet Rauf, genç yaşına rağmen Muhsin Ertuğrul'un Hamlet gibi zor bir rolü oldukça başarılı bir şekilde oynadığını söyler. Onda büyük bir sanatçı ruhu olduğunu ifade eden yazar, bu ruhun çalışarak gayret göstererek büyütülmesi gerektiğinden bahseder:

> Ertuğrul Bey Hamlet rolünü kendisi gibi pek genç bir sanatkâr için büyük bir muvaffakiyetle eda etti. Kendisinin de henüz resîm halinde büyük bir sanatkâr ruhu var. Yalnız bu ruhun bütün kemâlatını göstermek için teenni ve gayretle tesmiyesi lazım gelir.[393]

Oyundaki diğer rollerin de genel olarak bir ahenk içinde olduğunu ifade eden yazar yalnızca kadın oyuncuları başarısız bulur ve bu durumun kendisinde yarattığı hayal kırıklığını "Ophelia'nın mevcudiyet-i şiiriyesini ihsas edebilecek bir aktris bugün değil, acaba bir asır sonra bile sahnelerimizde görülebilecek mi?" sözleriyle dile getirir.

---

cüretinde bulundum. 8 Mayıs 1912 tarihli Hak gazetesinde Üstad Mehmet Rauf şunları yazıyor. ifadeleri ile Mehmet Rauf'un makalesine yer verir. Muhsin Ertuğrul, Shakespeare'le Nasıl Tanıştım, Türkiye'de Shekespeare, Türk Tiyatrosu –İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi- Belediye Matbaası, 1964.

[391] İstanbul'da Hamlet, Hak Gazetesi, 8 Mayıs 1912.

[392] İstanbul'da Hamlet, Hak Gazetesi, 8 Mayıs 1912.

[393] A.g.e.

4.2.5.2 Temâşâya Dair

Mehmet Rauf Temâşâya Dair[394] makalesine sahneye çıktığı ilk yıllarda başarılı işler yapan ancak bundan aldığı güçle sürekli kendisini övme gafletine düşen ve kendisini alay konusu haline getiren Burhaneddin Bey'i eleştirerek başlar. Mehmet Rauf, Burhaneddin Bey'i büyük iddialarla edebiyat âlemine atılmasına karşın hiçbir iz bırakmadan kaybolup giden yıldızlara benzetir. Savaş sonrası halkın coşkusunu fırsat bilip kendisini tiyatronun hükümdarı ilan eden Burhaneddin Bey'in bu dönem geçmesiyle halkın sanatta gerçeklik ve yetenek aramaya başladığını böylece Burhaneddin Bey'in de önemini yitirdiğini söyler.

> Büyük iddialarla âlem-i edebiyata atılıp parlak işler görmek istedikleri halde, hiçbir te'sir bırakmadan üful eden günc-i muharrirler gibi semâ-yıtemâşâdan da yalnız şaşaları zahiri ve cebri, âtî ve muvakkat olan yıldızlar geçti.
>
> Evvela Burhaneddin Bey… Harbinin akeb-i ilanında herkes şevk şâdi ile ümit ve emel ile pür-cûş iken bu ümumi galeyandan isitfade ederek kendini şehryâr-ı temâşâ ilan etmişti. Burhaneddin Bey, âlayiş-perver, şemanet-emgiz bir gençti. O, velvele-i iştihâr ile oldukça hükümran olabildi. Çünkü bu nev'i sanatlar için öyle cûşen-kar devreler pek münasiptir, öyle zamanlarda herkes temâşâya daha kolayca meclûb olur. Fakat devre-i galeyan geçip de fikrilere sükûnet, kâillerei'tidâl gelince herkese muhakeme ve mukayese melekesi uyanır, sanatta hakikat, hünerde ciddiyet aranır. İşte Burhaneddin Bey de böyle muvakkat bir zaman için hükümran olabildi. Maharetinden ve ciddiyetinden ziyade fırsattan istifade ederek irtifâ etmiş olduğu şahane-i şöhretten umumun lakaydısı yüzünden sükût etti, söndü ve bitti.[395]

Burhaneddin Bey ile aynı dönemde yaşamış ve oynadıkları oyunların hiçbir sanatı değeri olmamasına karşın sadece halkın duygularına hitap ederek başarı elde etmiş oyuncuların varlığı ise Mehmet Rauf'u tiyatronun geleceği konusunda endişelendirmektedir. Yazara göre, gerçek ve başarılı oyuncu, sanat değeri olan ve oyuncuyu zorlayacak eserleri sahnelemekle başarı kazanandır. Tiyatro hayatımızın böyle olduğu bir dönemde yazar bir ilanda Fransızca'dan tercüme edilen ve sanat değeri oldukça yüksek olan Berntein'in Pençe[396] oyununu genç ktör ve aktrisler tarafından oynanacağını okuyunca bu durumu oldukça iddialı bulur.

[394]TemâşâyaDâir, Tanin, nr:1909, 4 Nisan 1330/17 Nisan 1914.
[395]TemâşâyaDâir, Tanin, nr:1909, 4 Nisan 1330/17 Nisan 1914.
[396]Bernstein Henry; (1876-1953) Fransız tiyatro yazarı. Tiyatro tekniğini çok iyi bilen ustalardandır. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 75.

Tecrübeli oyuncuların bile daha kolay oyunlar oynamayı tercih ettiği bir dönemde genç oyuncuların bu tercihinden onların gerçek sanata gönül verdiklerini düşünür. Bu düşüncelerle oyuna gititğini söyleyen yazar, önce oyunun bir özetini verir.

Oyun, büyük bir gazete müdürünün hafif bir kıza gönlünü kaptırması üzerine mesleğini, haysiyet ve namusu kaybetmesine karşın kız olmadan yapamayacağı endişesiyle başına gelen her şeye tahammül etmesini ve sonunda da bu kadın uğruna ölmesini konu edinmektedir.

Oyunun özetini veren Mehmet Rauf böyle temposu yüksek bir oyunu canlandırabilmek için oyuncuların yetenekli olmasının yanı sıra çok çalışması gerektiğini söyler. Mehmet Rauf oyuncuların başarısını değerlendirirken oyunda ilk iki sahne sakin olan seyircinin üçüncü perde sonunda heyecanlanması ve dördüncü perde sonunda da oyuncuları hararetli bir şekilde alkışlamasını oldukça büyük bir başarı olarak nitelendirir. Mehmet Rauf, oyundaki iki büyük rol olan karı-koca rolünü üstlenen oyuncular için oldukça övgü dolu ifadeler kullanılır. Kadın oyuncu Madam Vazil Sara için;

> Bu pek yeni pek genç bir sanatkârdır zannederim. Sahneye ilk defa çıkıyor. Ve ilk bir tecrübe için bu kadar mühim bir rol bu kadar îfâ etmek bile bir muvaffakiyettir demek hiç mübalağa olmaz. Türkçesi pek silis, tavırlarda muvaffakiyet var, kusuru sözlerin kuvvetini hakkıyla, şiddetin, hakkıyla eda edemediğidir ki bu da isti'dâdı sayesinde yakın bir zamanda tashih edilerek büyük muvaffakiyetler kazanacaktır.[397] ifadelerini kullanır.

Mehmet Rauf, koca rolünü üstlenen Muhsin Ertuğrul için ise daha önce kendisini Hamlet rolünde izlediğini ve oldukça başarılı bulduğunu söyler ve aradan geçen süre zarfında Muhsin Ertuğrul'un oyuncuşuğunu oldukça geliştirdiğinden bahseder.

> Erkek rolüne gelince; bunu Ertuğrul Muhsin Bey temsil etti. Muhsin Bey bu ağır rolü şâyân-ı takdir bir temellükle oynadı. Ben onu üç sene evvel Beyoğlu'nda Hamlet rolünde görmüş ve o zaman genç bir aktör için o rolü pek yüksek bulmakla berarber oldukça muvaffakiyetle eda ettğini bir gazetede yazmıştım.[398] Hâlbuki o vakitten beri büyük bir fark var Muhsin Bey rolün şahsiyetini, sesini tavırların, nüfuzun, eşkâlin, bütün safahâtını, aşk elem, a'mâl ve tehevvür içindeki tezahürâtını büyük bir keşafetle irâe etti, bunda pür-hayat bir tasvir yapmaya çalıştı.

[397]TemâşâyaDâir, Tanin, nr:1909, 4 Nisan 1330/17 Nisan 1914.
[398] İstanbul'da Hamlet

> Muhsin Bey son senelerde sahnelerimizde icrâ-yı hüner eden genç sanatkârlarımız arasında fikrimce hakikaten bir mizaç-ı sanatkârâneye mâlik yegâne aktördür. Kusur… Şüphesiz tasavvursuz değil hem hiç değil, fakat gösterdiği meziyetler kabiliyetler o kadar büyük ki bu kusurlar pek nâçiz kalır…[399]

Mehmet Rauf, Muhsin Ertuğrul ve arkadaşlarının sanata olan düşkünlükleri sebebi ile bir kumpanya kurmaları halinde oldukça başarılı olacaklarından hiç şüphe etmeyeceğini söylemekten kendisini alamaz. Mehmet Rauf'un bu düşünceleri 15 sene sonra gerçeklemiş, Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları 1924 Ramazanından sonra Darülbedayi'nin karışık ve kimsesiz duruma düşmesi sonucu Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde bir trup meydana getirmişlerdir. [400]

4.2.5.3 Bizde Sahne Hayatı- Ertuğrul Muhsin Darülbedayi Rejisörü

Bizde Sahne Hayatı [401] başlıklı makale Mehmet Rauf'un, Muhsin Ertuğrul'un tiyatroculuğunu övdüğü bir diğer makaledir. Makaleye başlarken yazar Darülbedayi ve Milli Sahne'nin kış mevsimi için repertuvarının oldukça sönük kalacağından duyduğu ümitsizliği "Bu tarz ve kafa ile harekete devam olunursa tiyatronun ve bu halden bizde daha uzun zamanlar abdiyâne tuhaflıklardan ibaret kalacağını görüyor ve bu halden son derece me'yûs olarak bir daha tiyatroya ayak basmamaya yemin ediyordum." diyerek dile getirir.

Muhsin Ertuğrul'un Rusya'da gördüğü sinema eğitimini tamamlayarak İstanbul'a gelmesi ve Darülbedayi'de rejisörlük görevini kabul etmesi Mehmet Rauf'u yeniden heyecanlandırmış, tiyatroya dair duyduğu endişeleri âdetâ ortadan kaldırmıştır. Öyle ki, yazara göre, yıllardır tiyatro alanında eğitim alan ve bu alana tam olarak hâkim olan Muhsin Ertuğrul tiyatro sahasında tektir ve rakibi yoktur. Onun gelişiyle tiyatrolar bu işten anlamayan, yazarın ifadeleriyle "gafil" olan kişilerin elinden kurtulacak ve gerçek sanat eseri olabilecek nitelikteki oyunlar sahnelenebilecektir. Böylece Türk tiyatrosu yeniden hayat bulacaktır:

> Bizde tiyatro hususunda Ertuğrul Muhsin şüphesiz misli olmayan bir şahsiyet ve bir kudrettir. Bu sahada senelerden beri derin tetebbu'lar yapmış vâsı'-ı tetkikatta bulunmuş ve hakiki ve tam bir fikir edinmiş yegâne tiyatro adamımızdır. Bu itibarla şimdiye kadar tiyatrolarımızı

[399] A.g.e.
[400] M. Nihat Özön- Baha Dürder; Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 171.
[401] **B**izde Sahne Hayatı; *Cumhuriyet,* nr:1012, 2 Mart 1927.

> idare eden gafiller gibi tiyatroyu bâd-ı heva tuhaflıklarla dalak şişirmekten ibaret telakki etmeyip bugün Avrupa'da bile güç hazım olunan yeniliklere ve derinliklere nüfuz etmiş ve en ileri eserleri tercih ve kabul edecek bir yüksekliğe çıkmıştır. Evvelki ramazan Ferah tiyatrosunda kumpanyasıyla oynadığı oyunlar bu hususta güzel birer misaldir. İşte bunun içindir ki Türk tiyatrosu için bir hayat bulmak ve bir ruh sahibi olmak mukadderse bu ancak Muhsin'in nefh ve sanatıyla olacaktır fikr-i kanaatindeyim.[402]

Darülbedayi'nin Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde unutulmayacak bir Ramazan ve kış mevsimi yaşatacağına dair ümidinin yeniden yeşerdiğini söyleyen Mehmet Rauf, provaları devam eden "Hamlet" için "Hamlet elbette Türk sahnesinin bugüne kadar görmediği şaheser bir temsil olacaktır."[403] ifadelerini kullanır. Sahnelenecek oyunların Hamlet'ten ibaret kalmayacağını düşündüğünü belirten yazarın, kış tiyatro mevsimine dair sönen bütün hevesleri Muhsin Ertuğrul'un gelmesiyle yeniden canlanmış ve yerini büyük bir heyecana bırakmıştır.

4.2.6.Temâşâ Muhasebesi- Kapı Mandalları

Mehmet Rauf, adpte bir eser olan Kapı Mandalları[404] oyununun Darülbedayi'de sahnelenmesinin ardından bir makale kaleme almıştır. Oyun üzerine yazdığı diğer makalelerinde izlediği yöntemi bu makalesinde de değiştirmeyen Mehmet Rauf, önce oyunun özetini verir.

Oyunun ilk perdesi 50 yaşındaki Selim Bey'le 18 yaşındaki genç karısının düğün günü ile başlar. Selim Bey 50 yaşına kadar yaptığı çapkınlıkların küçük hatıralarını yakarken bir yandan da hikâyelerini anlatır. Birçok kadınla yaşadığı birliktelik içinde en dikkat çekeni ise Firdevs ve Makbule Hanım'ı beş sene boyunca beraber idare etmesi, kadınların kocaları ile dostluk kurarak bu sayede her gün kadınların yanında olmasıdır. Selim Bey, evlendikten sonra bu iki adamdan kurtulmak için adresini bile değiştirmiş, ancak bu iki "kapı mandalı" gibi peşinden ayrılmayan bu adamlardan ancak borç para istedikten sonra kurtulabilmiştir.

---

[402]Temâşâya Dâir, Tanin, nr:1909, 4 Nisan 1330/17 Nisan 1914.
[403] A.g.e.
[404] Kapı Mandalları, -Darülbedayi'de Mevsimin İlk Oyunu-, İkdam, nr: 10271, 11 Teşrin-i sâni, 1341/1925.

Oyunun adının Kapı Mandalları olmasını şu şekilde yorumlar:

> İşte kapı mandalları bu iki boynuzlu kocadır ki eser bütün bunların omzunda yüklenmiş, bütün bunların başında kurulmuş, başında dönüyor.[405]

Oyunda Darülbedayi'nin en önemli komedi sanatkârlarının rol aldığını söyleyen Mehmet Rauf, Behzat Bey[406], Vasfi Rıza[407] ve Rıza Fazıl[408] için oldukça övgü dolu sözler sarfeder:

> Oyunun dört büyük erkek rolü Darü'lbedâyi'nin en mühim komedi sanatkârları tarafından der-uhde edilmişti. Bunları karşı karşıya seyretmek en derin bir zevk oldu. Evvela Behzat Bey… Onun hakkında artık medh ve takdire hacet kalmadı. Yalnız ismini söylemek en sanatkârane kudretten bahsetmiş olmaktır. Sahnemizin büyük üstadı temâşâmızın büyük rüknü her çeşit rolü en hurde tefriatına kadar hal ve temsil etmekte daima gösterdiği oyunun kudretini Selim rolünde de mutad muvaffakiyetle irâe etti. Nokta sektirmeyip, lahne ziyan etmeyerek baştanbaşa bir şehkâr ibdâ' etti. Vasfi Rıza ve Rıza Fazıl Beyler bütün gece biri Kerim öbürü Hidayet rolünde temsil sanatının şahikasında dolaştılar. Bir dakika tek bir zaaf göstermeyerek bütün müşkilât-ı ifham ederek oynadılar. Rıza Fazıl Bey, ara sıra yumuşak isyanlar ve şikâyetlerine rağmen meşhur fıkradaki sufte vaziyetini zevkle kabul eden zevcesiyle dostu arasındaki mekruh vazifesinden bi-habîrâne memnun ve müftehir, sırnaşık, zelil, iğrenç şahsiyetini başının hareketlerine, elinin işaretlerine kadar lahne lahneye, nefes nefese en ince hududuna en derin tefri'ine kadar en canlı bir muvaffakiyetle yaşattı. Vasfi Rıza Beye gelince esasta zevcesiyle dostu arasındaki meşkûk ve menfur vaziyeti itibariyle Hidayet'le hemhal olan Kerim rolünü kendine has bir başka neşe ve hayat ile rekz ve ikame etti. Hidayet ne kadar meymenetsiz ne kadar zelil ve hakir ise Kerim o kadar zende o kadar asabi o kadar hassastı. Yerinde duramıyor, mütemadiyen dolaşıyor, tek durmuyor, mütemadiyen silkiniyor, tepiniyordu. Eli, ayağı, başı, omuzu durmadan kımıldanıyor, sekiyordu. Hidayet gibi vurdumduymaz değil en ufak telmihten der-akeb bulutlanıyor türlü manalar çıkarıyor, şüpheler gösteriyor, tehdit ediyor fakat mesele aynalı dolap ve köpek hikâyesinde olduğu gibi dostuyla karısının türlü oyunlarına yine aptalca kanıyordu. Sahnemizde bu kadar muvaffakiyetle bu kadar sanatla, canlandırılmış roller pek azdır. Rıza Fazıl, Vasfi Rıza Beyler Türk tiyatrosunun en kudretli erkânından olduklarını bir kere daha ızhâr ve isbat ettiler. Hazım Bey küçük ve silik bir rolü müşikâf sanatkârlığının hayat nüfhasıyla canlandırarak oyunda ahenk temin etti.[409]

---

[405] A.g.m.
[406] Behzat Hâki Butak, Oyuncu. Amca Bey, Diken gibi Mehmet Rauf'un sahnenelenen oyunlarında rol almıştır.M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s. 87.
[407] Vasfi Rıza Zobu (1902-1992), Oyuncu, yazar ve yönetmen, a.g.e., s.446.
[408] Rıza Fazıl: (1877-1927) oyuncu, İstanbul'da doğdu. Deniz Harb Okulunda okudu. Yüzbaşılığa kadar yükseldi. 1908 İkinci Meşrutiyetinde heveskâr olarak bazı piyeslerde suflörlük ettiği gibi Vatan yahut Silistre piyesinde de Abdullah Çavuş rolünü yapmıştır. Sonra tiyatro tutkusu ile askerlikten çekildi, sahneye girdi. İlk rolü Hait Ziya Uşaklıgil'in Füruzan piyesindedir. a.g.e., s. 351.
[409] A.g.m.

Darülbedayi'nin kuruluşu sırasında endişeleri olan[410] Mehmet Rauf, aradan geçen zaman zarfında bu endişelerinden kurtulmuş ve Darülbedayi'nin tiyatro hayatımız için oldukça önemli olduğunu kabul etmiştir.

4.2.7 Acemi Çaylaklar

Mehmet Rauf, Acemi Çaylaklar[411] makalesinde oyun için "Hüseyin Suat Bey'in ince ve zarif kaleminden çıkan mudhike"[412]ifadelerini kullanır.

Oyun hakkındaki değerlendirmelerine geçmeden önce Darülbedayi'de her gece yeni oyun oynanmadığını eleştiren gazetelere yüklenen Mehmet Rauf, Avrupa tiyatrolarında bütün bir sezon tek bir oyun oynandığını, bizde ise bir sezonda birden fazla yeni oyun oynama telaşını oyuncularımızın çilesi olarak yorumlamaktadır:

> Her gece değil haftada hatta on on beş günde bir bile yeni oyun bulmak hazırlamak ve oynamak mümkün olmayacağını nasıl düşünemiyorlar pek şâyân-ı hayrettir! Unutmayalım ki Avrupa tiyatrolarında bir oyun bir biri üstüne bütün bir mevsim hatta bütün bir sene mütemadiyen oynanır ve o muvaffakiyetler ancak bu şerait dâhilinde tecelli eder. Böyle bir mevsimde beş on yeni oyun oynamak ancak bizim cefakeş sanatkârlarımızın kara talihi icabıdır. Haftada bir yeni oyun isteyenler oyun değil çorba istiyorlar demektir. Hem yeni oyunlar içinde yüz elli değil birbiri peşi sıra on defa için müşteri temin edemeyen bir şehrin böyle şikâyetlere nasıl hakkı olur?…[413]

Mehmet Rauf, Darülbedayi repertuvarında basit vodvillere ağırlık verildiği yönündeki eleştirileri haklı bulmakta, halkın beklentisini karşılamayacağı endişesi ile ciddi oyunlara yer verilmemesini büyük bir hata olarak nitelendirmektedir.

> Ben Darülbedayi hakkında her ağızda dolaşan itirazların ancak birisini haklıca bulurum: Repertuvarın hemen kâmilen en aşağı vodvillerinden mürekkeb bulunması… Bunun sebebi halkımızın ekseriyat itibariyle gülmeyi ağlamaya kahkahayı teessüre tercih etmesi olacak zannederim. Fakat bütün ciddi oyunların hafif mudhikeler kadar rağbet celp etmediği ve muvaffakiyet temin etmeyeceği iddiasını çıkarmak büyük bir hatadır. Bilakis öyle ciddi oyunlar oldu ki Darü'lbedâyi' onları en parlak vodvillerden daha rağbet ve muvaffakiyetle tekrar tekrar oynadı. Fakat bu nokta artık herkes tarafından takviye edilmiş olduğundan bundan sonra komik oyunlar kadar müessir piyeslerde göreceğimize emin olabiliriz.[414]

[410] Tezimizin 82. Sayfasında konu üzerinde müstakil makale bulunmaktadır.
[411] Tiyatro Muhasebesi. Acemi Çaylaklar; Cumhuriyet, nr: 573, 12 Kânun-ı evvel 1341/ 1925.
[412] A.g.m.
[413] A.g.m.
[414] A.g.m.

Oyun, Şehnaz Hanım'ın, yeğeni Müjgân'ı evlendirmek istemesi ve bu süreçte Müjgân'ın karşısına çıkan eş adayları üzerine kuruludur. Komşularının oğlu Faruk Bey'in Müjgân'la evlenme isteğine karşı Şehnaz Hanım, Müjgân'ı yeğenlerinden biri ile evlendirmek istediğinden bu talebe olumsuz bakmaktadır. Yeğenlerinden Pertev Bey'in "sefih ve serseri" bir hayat sürmesi sebebiyle Müjgân'ın başını yakmak istemeyen Şehnaz Hanım, Pertev'in tam zıddı bir karakter olan çiftlikten hiç çıkmamış aşkın ne olduğundan habersiz adeta bir "acemi çaylak" olan Selim Bey ile Müjgân'ı evlendirmek ister. Müjgân'ın böyle hissiz bir adamla mutlu olamayacağı endişesiyle de Pertev'den Selim'in biraz gözünü açması için yardım ister. Pertev de bu süreçte hafif meşrep bir kadın olan Derya Hanım'dan yardım ister. Derya Hanım'ın Selim Bey'in gözünü açmak için çiftliğe gelmesiyle olaylar başlar. Mehmet Rauf kişiler arasındaki ilişkiyi özetledikten sonra güzel vakit geçirmek isteyen herkesi bu oyunu izlemeye davet eder.

> Artık Selim'in uyuşukluğunu acemiliğini izâleye der uhde eden Darü'l bedâyi' sanatkârı Derya Hanımın nasıl olupta bu işte muvaffak olmaya çalışırken Reis Beyin oğlu Faruk'un firar teklifine muvaffakiyet ettiğini bidâyeten Selim ile teehhüle razı olmuş görünen Müjgân'ın niçin ondan vazgeçip umum-ı muvacehesinde Faruk'un zevceliğini kabul ettiğini ve birçok hoş, latif bazen hassas bazen derin sahnelerden sonra nasıl olup da en nihayet Müjgân'ın Pertev'i Pertev'in Müjgânı severek onların karı koca olduğunu anlamak isterseniz oyun tekrar oynanırken Darü'l bedâyi'e koşunuz. Emin olunuz ki gayet hisli ve şen, heyecanlı ve latif iki üç saat geçireceksiniz… Oyun esas itibariyle budur.[415]

Darülbedayi sanatçılarının her zamankinden daha başarılı bir performansla oyunu sahnelediklerinden bahseden Mehmet Rauf, diğer oyun eleştirilerinde olduğu gibi karakterlere can veren oyuncuları tek tek ele alır.

Mehmet Rauf, önce kadın oyuncuları ele alır:

> Başta Kınar Hanım[416] hala Şehnaz Hanımefendiyi, bütün güngörmüş, hayat yaşamış, inceliği ve Türk sahnesinde her türlü rolde muvaffak olmuş uyanıklığı ile yaşattı. Bedîa Hanımefendi[417], Türk sahnesinin bu birinci kurdan yıldızı, İstanbul tahsilini ikmal etmiş o

[415] A.g.m.

[416] Kınar Sıvacıyan (1876-1950) 1908 Meşrutiyetinden sonra gözüken hemen bütün amatör toplulukların aradığı sanatçılardan biri oldu. Yeni Osmanlı Tiyatrosu adı ile bir trup kurmuş ancak uzun süreli olmamıştır. Darülbedayi kurulduktan sonra bu topluluğa geçmiştir. M. Nihat Özön- Baha Dürder, a.g.e., s.254.

[417] Bedia Muvahhit (1897-1994) Oyuncu ve yazar. Darülbedayi'nin İzmir turnesinde eşi Muvahhit ile birlikte atatürk'ün hazır bulunduğu bir oyunda ilk defa sahneye çıktı. Böylece İslam kadınının serbestçe sahneye çıkmasının önünü açmış oldu. Bu hareketi ile de Darülbedayi kadrosuna dâhil edildi. A.g.e., s. 68.

> hayatın en parlak tecelliyatını en nurlu amalini Bursa ovasında bir hicran çiftlikte gömmeye mahkûm, hazin, hassas Müjgân rolünde azami muvaffakiyetle oynadı. Saf ve masum kalbinin elim mücadelelerinde içinde çırpındığı zıt ve makûs tesirler ve emeller altında nihayet isyanında evvela bi-haber olduğu kalbi tahayülatına nihayet kâmilen teslim oluşunda büyük bir rıfkla muvaffak oldu.[418]

Şaziye ve Necla Hanımlar'ı gnel olarak başarılı bulan Mehmet Rauf ikisi arasında bir mukayese yapar:

> Yalnız Şaziye Hanım daha canlı, Necla Hanım alakasızdılar.[419]

Mehmet Rauf, erkek oyuncuları da oldukça başarılı bulur:

> Erkeklerden Raşit Rıza[420] sahnemizde yegâne kudret gösteren sanatıyla mutâddan fazla parlaktı. Muvahhit[421] harice karşı mahcup ve toy fakat hakikatte alak ve dubaracı Faruk rolünü, Vasfi Rıza tam manasıyla "acemi çaylak" rolünü, Behzat, Hazım, Rıza Fazıl[422] sıra ile Reis, Ceyhun, Müdür-i umur Niyazi Efendi rollerini ihya kar bir nüfuz ile canlandırdılar.[423]

Mehmet Rauf, Darülbedayi'nin kuruluşu sırasında yaşadığı endişelerden Kapı Mandalları oyununa dair yazdığı makalasinde sıyrılmaya başlamış, Acemi Çaylaklar oyununda da Darülbedayi için kullandığı övgü dolu ifadeler kullanmıştır. Keza yazar oyunu hala gösterimdeyken mutlaka izlenmesi hususunda tavsiyede bulunmaktadır.

4.2.8 Darülbedayi'de Hocanın Eşeği

Mehmet Rauf'un üzerine yazdığı bir diğer oyun ise Darülbedayi'de oynan Hocanın Eşeği[424] adlı bir adapte oyundur. Oyunu oldukça sıradan ve basit bulan Mehmet Rauf oyunu izlerken neden gülündüğünün ve neden beğenildiğinin bile anlaşılmadığını şu ifadeler ile dile getirmiştir:

> Yani bir oyun ki… Nasıl söyliyeyim bilmem? Lebi yok, özü yok, canı yok… Meselâ gülüyorsunuz mutmain olmaksızın, hoşlanıyorsunuz kani' olmaksızın, beğeniyorsunuz memnun olmaksızın…(…) Kalbe kadar inemeyen, fikre kadar çıkamayan, yalnız göze ve yalnız kulağa hitap eden bir oyun. [425]

---

[418] A.g.m.
[419] A.g.m.
[420] Raşit Rıza Samako (1890-1961), Oyuncu. A.g.e., s.359.
[421] Ahmet Refet Muvahhit (1893-1927), oyuncu ve çevirici. A.g.e., s. 299.
[422] Rıza Fazıl (1877-1927), Oyuncu. A.g.e., s.351.
[423] A.g..m.
[424] Darülbedayi'de Hocanın Eşeği, Yeni Ses, nr: 253, 10 Teşrin-i sâni 1342/1926.
[425] A.g.m.

Mehmet Rauf, oyunu sıradan bulduğunu anlattıktan sonra oyunun bir özetini verir. Oyun kadın düşkünü bir adam olan Nedim Bey birbirinden habersiz olan üç kadınla aynı zamanda görüşmektedir. Oyun bir gün Nedim Bey'in bir dalgınlıkla üç kadına birden aynı yerde ve saatte randevu vermesi ile başlar. Bunlardan biri Nedim Bey'e çocukluğundan beri âşık olan Selma'dır. Selma'nın oyuna dâhil olması ile oyunun temposu artar. Selma'nın Nedim'i elde edebilmek için dayısı ile birlikte hareket etmesi sonucu Nedim Bey, kendisine âşık olan kadınlar arasından Selma'ya yakınlaşmaya başlar ve oyun sonunda onu tercih eder.

Oyunun ismi sembolik olup bir masaldan hareketle konulduğu yazarın şu ifadelerinden anlaşılmaktadır.

> Dayı ile yeğenin tertibi muvaffakiyetle biterek, maruf hikâyede hocanın eşeği için olduğu gibi "Nedim Bey teşbihimi affetsin!" oyunun kahramanı da samanla su arasında çırpınmakta iken genç kızın delâletiyle saadet sarayının kapısını buluyor.[426]

Mehmet Rauf oyun hakkındaki düşüncelerine yer verdikten sonra oyunda rol alan oyuncuların performanslarını oldukça beğendiğini dile getirmiştir. Erkek oyuncuları genel olarak başarılı bulan Mehmet Rauf, Vasfi Rıza için oyunculuğunu geliştirdiğini ve artık ikinci sınıf rollerden kurtulduğunu söylemiştir:

> Vasfi Rıza bu seneki oyunlarda bâriz bir şahsiyetle, ince bir sanatkârlıkla temâyüz etti. Evvelce daha iptidâi ve ikinci sınıf rollerde görmeye alıştığımız sevgili sanatkâr parlak bir tekemmül ufkuna yükselmektedir.[427]

Mehmet Rauf, Türk kadının sahneye çıkamaması dolayısıyla gayr-i Müslimlerin bozuk Türkçelerine maruz kaldığımı her fırsatta eleştirmekte ve Türk kadının sahnede yer alması gerektiğini söylemektedir. İ. Galip ile tiyatro üzerine yaptığı bir röportajda Türk kadının sahneye çıkması gerektiğini yinelemiştir:

> Darülbedayi evvela sahneyi kadınlarımıza açmalıdır. Kadınlarımıza yalnız sahneyi değil, her şeyden evvel hayatımızı açmak, yaşamak için şart-ı esasîdir. (…) Avrupa'nın bugün gözleri kamaştıran temeddün hareketleri, terakki harikaları hep kadın tesiriyle hâsıl olmuştur.[428]

[426] A.g.m.
[427] A.g.m.
[428] İ. Galip, Mehmet Rauf Bey ve Temâşâ, Temâşâ, nr: 22, Mayıs 1336/ 1920.

Aradan geçen süre zarfında Türk kadının sahneye çıkmaya başlaması onları sahnede gören yazarı oldukça mutlu etmekte, sıradan oyunlarda olsa onların sahnedeki varlığını bir başarı olarak nitelendirmektedir:

> Son bir iki sene zarfında sahnemizi tezyin eden bu genç artistler Türk kadınlarının her hususta izhâr ettikleri kabiliyeti pek parlak numunelerle i'lâ ettiler. Sahnede kendilerini yürür, söyler ve gülerken görmek derin bir zevk oluyor. Vakıa bu oyundaki rolleri bizzat oyun gibi hafiftir. Fakat ne olsa bu zarafeti, bu ahengi etmek şâyân-ı senâ bir muvaffakiyettir.[429]

[429] A.g.m.

5. MEHMET RAUF'UN PİYESLERİNİN İNCELENMESİ

Tiyatroyla ilgili eleştirel makaleler dışında telif tiyatro eserleri de kaleme alan Mehmet Rauf'un bu alanda azımsanmayacak derecede oyun yazdığı görülür. Yazar, 5'i telif ve 10'u adapte olmak üzere 15 oyun kaleme almıştır.

5.1 Telif Piyesleri

Pençe: Dört perdelik bir oyun olan Pençe 17 Haziran- 20 Ekim 1909 tarihleri arasında Servet-i Fünûn'da tefrika edilmiş, sonrasında basılmamıştır. Oyun Sahne-i Osmaniye repertuvarına alınmış [430] , ancak oyunun sahnelenip sahnelenmediği hakkında yaptığımız araştırmalar sırasında şimdilik bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Cidâl: Cidal beş perdelik bir oyun olup 1911 yılında yayınlanmıştır.

İki Kuvvet /Sansar : Üç perdelik bir oyun olan Sansar'ı yazar ilk olarak İki Kuvvet adıyla 17 Kasım 1912- 20 Mart 1913 tarihleri arasında Servet-i Fünûn'da tefrika etmiş, daha sonra Sansar adıyla 1336/1920 yılında kendi yayınevi olan Şule Neşriyat Evi'nden kitap olarak yayımlanmıştır.

Diken: Bir perdelik oyun olan Diken 1333/1917 yılında kitap olarak yayınlanmıştır.

Ceriha: Üç perdelik bir oyun olan Ceriha'nın yazılış tarihi 28 Temmuz 1921'dir; ancak eser 16 Haziran-18 Ağustos 1339/1923 tarihleri arasında Süs dergisinde tefrika edilir.

Ceriha daha sonra Yara Yolile Aşk Romanı adıyla Hilmi Kütüphanesi yayınları arasından 1935 yılında çıkmıştır. Ancak Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II adlı eserinde roman tekniklerinden bahsederken, bu eserin bir roman değil piyes olduğunu söyler:

> Orhan Kemal anlatıcıyı aradan çekerek metni birbirini izleyen konuşma sahneleri ile yürütmeyi yeğliyor. Hemingway gibi modern romancıların kullandığı bu tekniği bir yöntem olarak seçen ilk yazar odur.

[430] Özdemir Nutku, Darülbedayi'nin Elli Yılı, Ankara üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1969 s.13.

> Gerçi Mehmet Rauf'un ölümünden sonra basılan Yara adlı yapıtının başlık sayfasında "Konuşma Yolu ile Aşk Romanı" betimlemesi vardır ama bu yapıta roman denemez; çünkü roman bir anlatı türüdür ve bir anlatıcısı vardır. Yara ise, perde ve sahnelere bölünmemiş bir tiyatro oyunudur düpedüz.[431]

5.2 Mehmet Rauf'un Tercüme ve Adapte Piyesleri

Ferdi ve Şürekâsı; Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı isimli eserinden uyarlanan 3 perdelik bir oyun olup 1325/1909 yılında kitap olarak basılmıştır.

Yağmurdan Doluya; Bir perdelik oyun olan Yağmurdan Doluya[432] Octave Feuillet'in "De Charybde en Scylla" adlı eserinden uyarlanmıştır. Oyun 8 Temmuz 1917 yılında Darülbedayi topluluğu tarafından sahnelenmiş, aynı yıl kitap olarak basılmıştır.[433]

1917 yılı Mehmet Rauf'un hikâye alanında suskunluk yılıdır; ancak bu dönemde biri telif diğeri adapte olmak üzere iki piyesi bulunmaktadır. Bu da bize Mehmet Rauf'un bu dönemi tiyatro hayatına ayırdığını düşündürmektedir.

Pembe Köşk; Mehmet Rauf'un tiyatrolarından bahseden kaynaklarda Pembe Köşk'ün A. Bisson'un 115. Rue Pigale adlı oyunundan uyarlandığı ve 25 Ekim 1921 tarihinde Darülbedayi'de oynandığından bahsedilmektedir.[434]

Şehir Tiyatroları arşivinde yaptığımız araştırmalarda Pembe Köşk adlı eserin üzerinde Mahmut Refik adlı bir imza olduğunu gördük. Bu isimde bir yazara ilişkin elimizde bilgi bulunmadığı gibi Mehmet Rauf'un da böyle bir takma isim kullanıp kullanmadığına dair de herhangi bir bilgiye şimdilik ulaşamadık. Bunun yanı sıra Pembe Köşk'ün el yazısı bir nüshasının arşivinde olduğundan bahseden Metin And oyunun şahıs kadrosuna yer vermiş[435] ve elimizdeki nüsha ile Metin And'ın paylaştığı şahıs kadrosunun aynı olduğu görülmüştür. Bu sebeple eserin Mehmet Rauf'a ait olduğunun kabul edilmesi halinde yazarın Mahmut Refik olarak da bir takma ad kullandığını düşünebiliriz.

[431] Berna Moran; Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II, İletişim Yay. İstanbul 2009, s. 71-72.
[432] Yağmurdan Doluya, Karabet Matbaası, İstanbul.
[433] Metin And, Mehmet Rauf ve Tiyatro II, Varlık Dergisi S. 688, 15 Şubat 1967, s.9
[434] Metin And, a.g.m., Enver Töre, Meşrutiyet Tiyatrosu (Yazarlar-Piyesler) Duyap Yay. İstanbul 2006
[435] Metin And, a.g.m.

Ama şimdilik kesin olarak söylenebilecek şey aksi ispat edilene kadar Şehir Tiyatroları arşivinde bulunan bu eserin Mehmet Rauf'a değil Mahmut Refik'e ait olduğudur. Gençlik; Andre Picard'ın Jeunesse adlı üç perdelik oyunundan uyarlanmış ve 1339 tarihinde Süs dergisinde tefrika edilmiştir. Oyun Milli Sahne tarafından oynanmıştır.[436]

Kargacık Burgacık; Victorien Sardau'un "Les Pattes des Monches" adlı eserinden uyarlanan oyun Milli Sahne oyun dağarcığında yer almıştır.[437]

Leyla; Mehmet Rauf, Victorien Sardau'un "Fedora"sını Leyla adıyla uyarlamış ve piyes 1340 yılında Mudhike dergisinde tefrika edilmiştir.[438] Refik Ahmet Sevengil Leyla'nın 6 Temmuz 1337 (Miladi 19 Temmuz 1921) yılında kurulan Türk Tiyatrosu topluluğu tarafından sergilenen ilk oyunlardan olduğunu, ancak ilanlarda yıl belirtilmediği için tarih verilemediğini söyler.[439]

Kamçı; Maurice Hennequin ile Georges Duval'in "Le coup de fouet" adlı oyunu Kamçı adıyla uyarlamış, oyun 1926 yılında Milli Sahne topluluğunca oynanmıştır.[440]

Amca Bey; Yazarın Paul Gavault'un "Mou bon uncle" adlı oyunundan Besime Rauf adıyla uyarladığı oyun kitap olarak basılmıştır.[441] Mehmet Rauf'un çok sevilen bu oyunu Yeni Sahne, Darülbedayi ve Türk Tiyatrosu topluluklarınca oynanmıştır.[442]

Millî Sahne'de temsil edilen Amca Bey hariç Kargacık Burgacık ve Kamçı sahnelenmelerine rağmen başarısız olunca, temsilden kaldırılmışlardır[443].

Erkek, Evlat Acısı, Komşu Kocası, Serenad ve İnhiraf adlı oyunlarının da Mehmet Rauf'a ait olduğu söylenmekte, ancak bu oyunlar hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır.[444]

---

[436] A.g.m., s. 9
[437] A.g.m., s. 9
[438] A.g.m., s. 9.
[439] Refik Ahmet Sevengil, Meşrutiyet Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968. s. 250.
[440] Metin And, a.g.m., s. 9.
[441] Besime Rauf, Amca Bey, Yeni Sahne Külliyatı, no: 2
[442] Metin And, a.g.m.
[443] Metin And; "Tanzimat ve Meşrutiyet'te Tiyatro Yazarlığı"; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Ansiklopedisi, C. VI., İletişim Yay., İstanbul 1985, s. 1625
[444] Metin And, Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1971, s.102.

Mehmet Rauf'un Serenad adlı bir oyunu olduğunu ilk söyleyen İsmail Galip, Mehmet Rauf'la yaptığı bir mülâkâtın sonunda Mehmet Rauf için "(…)Cidâl, Pençe, Sansar, Serenad, Ceriha piyeslerinin muharriri(…)"[445]ifadelerini kullanır

Mehmet Rauf'un bilinen telif ve adapte piyeslerinin haricinde yine ona ait olduğu söylenilen üç piyes daha bulunmaktadır.

Bunlardan ilki Dilenci'dir. Bu piyes Teşrin-i Evvel 1325'de Resimli Kitap'ta M. Rauf imzasıyla yayınlanmıştır. Alemdar Yalçın II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi kitabında bu piyesi Mehmet Rauf'a ait olarak göstermiştir.[446]

Metin And, Mehmet Rauf'un tiyatro eserlerinden bahsettiği makalesinde Dilenci'nin Mehmet Rauf'a ait tek perdelik bir oyun olduğundan bahseder. Metin And'ı referans gösteren Ayşegül Külahlıoğlu İslam, Dilenci'nin Mehmet Rauf'un diğer tiyatro eserlerinden farklı başarısız bir şiirsel deneme olduğunu söyler.[447] Ancak Meşrutiyet dönemi tiyatrosu konusunda kapsamlı bir çalışma hazırlayan Enver Töre, Rahim Tarım'ın Mim Rauf'tan bahsettiği makalesinden[448] yola çıkarak Dilenci'nin Mim Rauf'a ait olduğundan bahsetmiştir.[449]

Enver Töre, Mehmet Rauf'un Raif Necdet ile birlikte kaleme aldığı Tiraje isimli bir oyununun daha olduğundan bahsetmiştir.[450] Metin And ise Tiraje'yi Raif Nejdet ile Mim Rauf'un kaleme aldığını söyler.[451] Kavuşamayan iki sevgilinin duygusal hikâyesini 1. Dünya Savaşı ortamında anlatan oyun Mehmet Rauf'un işlediği konular göz önünde bulundurulduğunda Mim Rauf'a ait olduğunu düşündürmektedir.

Seval Şahin "Mehmed Rauf Hakkında Yeni Bilgiler" başlığı ile yayımladığı makalesinde Mehmet Rauf'a ait iki piyes daha olduğundan bahsetmektedir.

[445] İsmail Galip; Mehmet Rauf Bey ve Temâşâ; Temâşâ, n:22, Mayıs 1336/1920, s.4.
[446] Bkz. Alemdar Yalçın; II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yay., Ankara 2002.
[447] Ayşegül Külahlıoğlu İslam; Türk Tiyatro Serisi –Sansar- Akçağ Yay. Ankara 2004, s. 11.
[448] Rahim Tarım, Bir Münakaşa Etrafında M. Rauf- Y. Kadri, Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İstanbul Marmara Üniversitesi Yay., 1984.
[449] Enver Töre, Meşrutiyet Tiyatrosu (Yazarlar-Piyesler), Duyap Yayınları, İstanbul 2006, s.114.
[450] Enver Töre, a.g.e., s.35.
[451] Metin And, Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları İstanbul 1992, s. 116.

Bunlar Jüpon Bey tarafından Hayâl-i Cedîd dergisinde 28 Teşrin-i Evvel 1910-18 Teşrin-i Sâni 1910 (nu: 55-60) tarihleri arasında yayımlanan İki Ebe Bir Gebe[452]isimli bir vodvil diğeri ise derginin 25 Teşrin-i Sâni 1910-11 Mart 1327(24 Mart 1910) (nu: 61-77) tarihleri arasında yayımlanan Bohça[453] isimli üç perdelik komedisidir.

İki Ebe Bir Gebe ve Bohça'nın yazarın telif piyesleri arasında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği hususunun belirlenebilmesi için, oyunlar tarafımızdan konu, şahıslar, zaman, mekân, üslûp ve kompozisyon bakımdan Mehmet Rauf'un diğer oyunları ile karşılaştırılmıştır.

Her iki oyunun konusuna bakıldığında mizahi bir şekilde dönem eleştirisi yapıldığı görülür. Oyunlarında daha ziyade evlilik sistemindeki aksaklıkları eleştiren Mehmet Rauf'un sadece Sansar'da Refik aracılığıyla el etek öperek makam sahibi olanları, Diken'de ise Nafi aracılığıyla memur maaşlarındaki azlığı dolaylı yoldan eleştirdiği, ancak bütün oyunun konusunun bu meseleler üzerine kurulmadığı görülmektedir. Mehmet Rauf'un oyunlarında göze çarpan bir diğer husus ise mekân ve kişi tasvirine detaylı bir şekilde yer vermediğidir. Yazar sadece Sansar'da Kamber ve Refik'in kötü oluşunu anlatabilmek için onların dış görünüşlerini ayrıntılı olarak vermiş, ancak diğer şahıslar için böyle bir tasvire girmemiştir. İki Ebe Bir Gebe ve Bohça isimli oyunlarda ise perde girişlerinde mekân tasvirine ve oyundaki şahısların tasvirine detaylı olarak yer verilir. Oyunlar zaman bakımından değerlendirildiğinde ise yazarın oyunlarında geçmiş ve şimdiki zamanı kullandığı, İki Ebe Bir Gebe ve Bohça'da ise şimdiki zaman diliminin kullanıldığı görülür. Oyunlarda dikkat çeken bir diğer husus da oyunun konusunda gayri müslimlere yer verilmesidir. İki Gebe Bir Gebe'de ebe olarak Madam Annik, Bohça'da ise bohçaların karıştığı Madam Aleko şahıs kadrosunda yer almıştır. Mehmet Rauf tarafından yazılan oyunlarda ise şahıs kadrosu arasında gayri müslimlere yer verilmediği görülür.

[452] Seval Şahin, Mehmed Rauf'un Bilinmeyen Bir Tiyatro Eseri, İki Ebe Bir Gebe, Hürriyet Gösteri, Yaz 2007, S. 290, s.92-97.
[453] Seval Şahin, Mehmet Rauf Hakkında Yeni Bilgiler I, Yeni Tiyatro, Temmuz- Ağustos 2011, S. 29, s.20-26., Mehmet Rauf Hakkında Yeni Bilgiler II, Yeni Tiyatro, Eylül-Ekim 2011, S.31, 56-65.

Oyunlar değerlendirilirken Mehmet Rauf'un yalnızca tiyatrolarına bağlı kalınmamış, konu, şahıs ve zaman çeşitliliğini görebilmek için Rahim Tarım'ın yazarın hikâyeleri için yaptığı tasniflere[454] de bakılmıştır. Yapılan incelemeler neticesinde Mehmet Rauf'a atfedilen iki oyun yazarın telif piyesleri arasında değerlendirilmemiştir.

5.3. Telif Piyeslerinin İncelenmesi

5.3.1 Pençe

Mehmet Rauf'un ilk oyunu olan Pençe dört perdelik bir eserdir. Oyun önce Servet-i Fünûn dergisinde yayınlanmış sonra da kitap olarak basılmıştır.[455] Oyun Sahne-i Osmaniye oyun dağarcığında yer almıştır.[456] Ancak sahnelenip sahnelenmediğine dair kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Dönemi için oldukça iddialı bir eser olan Pençe, tıpkı Şahabeddin Süleyman'ın Çıkmaz Sokak adlı eseri gibi döneminde oldukça tepki toplamıştır. Aldığı tepkiler üzerine Mehmet Rauf, Cidal'in ön sözünde Pençe'yi değerlendirirken, halkın böyle bir oyunu anlayabilmesi için aradan 20-30 yıl geçmesi gerektiğini söyler.[457] Hilmi Ziya Ülken, yıllar sonra dönemi değerlendirirken Mehmet Rauf'un bu eserinin o dönemdeki konumunu "immoral" yani ahlâk dışı olarak nitelendirir ve "Mehmet Rauf, Pençe adlı eseriyle Fransız natüralistlerinin yapmadıkları bir skandala düşüyor"[458] der. Tiyatro üzerine çalışan Enver Töre ise cinsellik konusundaki bu serbestliğin yalnızca Pençe'ye has olmadığından bahseder. Batıda yaygınlaşmakta olan bu düşüncenin Türkiye'ye girmeye başlamasıyla birlikte sanatçılarımızın kendilerini bundan uzak tutamadıklarını söyleyen Enver Töre, Ahmet Midhat Efendi'nin bile Jön Türk romanında bu konuya değindiğini ve "serbest aşk fikrini savunan" birçok genç kız tipi çizdiğini ifade eder. Enver Töre'ye göre bu konunun ele alınış sebebi ise topluma, değer yargılarına aykırı olan bu davranışın sonunda insanı hüsrana uğratacağı fikrini aşılayabilmektir.[459]

---

[454] A.g.e.
[455]Mehmet Rauf, Pençe; Servet-i Fünûn; nr:941-959, 4 Haziran-7 T.E. 1325/17 Haziran-20 Ekim 1909. Matbaacılık ve Osmanlı Anonim Şirketi İstanbul 1325/1909.
[456] Özdemir Nutku, Darülbedayi'nin Elli Yılı, Ankara üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1969 s.13.
[457] Cidal, Hilal Kütüphanesi, Asya Matbaası, İstanbul 1327/ 1911.
[458]Hilmi ziya Ülken, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yay. İstanbul 1998, s. 231.
[459]Enver Töre, Meşrutiyet Tiyatrosu (Yazarlar-Piyesler) Duyap Yay. İstanbul 2006, s.38.

Pençe, evlilik ve evlilik dışı ilişkilerin çatışmasını konu edinmektedir. İlk perde oyunun giriş bölümü olup Pertev ve Ferit'in evlilik ve evlilik dışı ilişkiler üzerine yaptıkları hararetli konuşma ile başlar. Pertev evliliği bir canavar pençesine benzetir ve görücü usulüyle yapılan evliliklerin hayatın kararmasına sebep olacağını düşünür.[460] Pertev'in arkadaşı Vasfi ise kadınları yalnızca cinsel bir obje olarak görmektedir. Pertev ve Vasfi'nin evlilik dışı ilişkileri savunan düşüncelerinin aksine Ferit, evliliğin kutsal olduğunu söylemekte bu doğrultuda Pertev'i ikna etmeye çalışmaktadır.

Evlilik dışı ilişkilerin aile hayatını bitirdiğini gösterebilmek için oyunda Vasfi'nin karısı Saniha Hanım rolü vardır. Vasfi, Saniha'yı Ferdiye ile aldatmakta ve Ferdiye ile ilişkisini devam ettirebilmek için karısını ve çocuğunu ihmal etmektedir.

Oyunun ikinci perdesi gelişme bölümü olup bu bölümde Leman ve Ferdiye'nin gerçek yüzleri ortaya çıkmaktadır. Leman yalnızca Pertev'e değil tüm erkeklere karşı oldukça yakın davranan bir kadındır. Leman, cinsî münasebet üzerine kurduğu ilişkilerini o kadar ilerletir ki bu duygusunu tatmin etmek için yanında çalışan Haremağası Beşir'le bile birlikte olur. Ferdiye ise kocasına rağmen yasak aşk yaşamaktan çekinmemekte ve kocasını yine evli olan Vasfi ile aldatmaktadır. Leman ve Ferdiye birbirlerinin toplum tarafından kabul görmeyecek davranışlarını bildikleri için, açıkları ortaya çıkmasın diye herkese karşı birbirlerini savunma fikrini ikinci perdede alırlar.

Üçüncü perde olayların artık yavaş yavaş çözülmeye başladığı bölümdür. Ferdiye, Vasfi'yle buluştuğunda temiz aile kızı olarak bilinen Leman'ın gerçek yüzünü Vasfi'ye anlatır. Aynı perdede Vasfi'nin karısını aldattığını öğrenen Pertev ve Ferit onu uyarmak için geldiklerinde, Vasfi kendisine ders vermeye çalışan Pertev'i alaycı bir şekilde Leman'ın durumundan haberdar eder.

Oyundaki entrik yani merak ettirici unsur dördüncü perdede had safhaya ulaşmakta, sonrasında da olaylar çözülmektedir. Leman'ın gerçek yüzünü öğrenen Pertev, hayal kırıklığına uğramış olmanın acısıyla Leman'a hakaret eder ve onu evden kovar.

[460]Bilindiği üzere görücü usulüyle yapılan evliliklere ilk olarak Şinasi Şair Evlenmesi'nde değinmiştir. Eser ve hakkında yapılan değerlendirme için Bkz. Şinasi, Şair Evlenmesi, Çağrı Yay., İstanbul 2016.

Ferdiye ve Vasfi'nin Cabir Bey'e yakalanmasıyla bir evlilik dışı ilişki daha facia ile sonuçlanır. Bu yaşananlardan sonra evlilik dışı münasebetin geçici bir heves olduğunu anlayan Pertev, ilk perdede reddettiği evliliğin kutsal bir kurum olduğu fikrini son perdede kabul eder ve oyun son bulur.

Oyun, her perdenin bir güne denk geldiği bir zaman içinde geçmektedir. Olaylar birinci gün Pertev ve Leman'ın Ferit Bey'in evinde buluşması ile başlar. İkinci günün gecesinde Pertev ile Leman, Leman'ın evinde buluşurlar. Üçüncü günün sabahında ise Leman Beşir'le birlikteyken Reşit Bey'e yakalanır. Aynı gün Ferdiye Vasfi'nin evine geldiğinde duyduğu bu rezaleti Vasfi'ye anlatır. Vasfi ise evine gelen Pertev ve Ferit Bey'e bu durumu anlatır. Dördüncü gün ise Pertev duyduğu bu rezilliği Leman'ın yüzüne vurmak için onu eve çağırır ve hakaretler ederek onu evden kovar. Vasfi'nin yakalandığı haberi de son perdede öğrenilir.

Olaylar, o yıllarda İstanbul'un köy olarak nitelendirilen merkeze uzak yerlerden birinde geçmektedir. Ancak Mecidiyeköy mü, Erenköy mü, Bakırköy mü olduğu bilinmez. Mekân olarak ise ev seçilmiştir. Seçilen mekânların, olayların veya şahısların üzerinde herhangi bir etkisi olmadığı görülür. Olay, Ferit'in evi, Leman'ın köşkü ve Vasfi'nin evinde geçmektedir. Piyese mekân olan bu evler adeta olayların geçtiği bir dekor olarak kullanılmıştır. Ayrıca oyunda özel bir dekor kullanılmasını gerektirecek herhangi bir mekân veya durum yoktur. Sadece Pertev ve Leman'ın buluşma anlarında, mutluluklarını gösterebilmek için iç mekânda dekor olarak masa üzerindeki vazoda çiçekler olduğu görülür.

Oyunda kullanılan kostümlere dair özellikle bir ayrıntı bulunmamakta, yalnızca kadınların çarşaf giymesi ve beyaz eldiven takmalarından yola çıkarak şahısların döneme uygun giyindikleri anlaşılmaktadır.

Pençe'de kullanılan üsluba bakıldığında ders verme maksadıyla yazılan tiratların oldukça uzun olduğunuz görürüz. Bu da bir tiyatro eseri olan Pençe'nin dilini oldukça ağırlaştırmaktadır. Fransızca bilen [461] Mehmet Rauf, şahısların konuşmalarında bonjour, pardon, mersi gibi kelimelere yer vermiştir. Mehmet Rauf'un oyuncuları karakterlerine göre konuşturduğu gözden kaçmaz. Pertev kibar ve romantik şairdir ve özellikle Leman'la olan konuşmalarında bunu yansıtır. Leman ise iyi aile terbiyesi

[461] Rahim Tarım, a.g.e., s.232.

almış asil bir kız gibi Pertev'le konuşurken kelimelerine bu asaleti yansıtır. Ancak Beşir veya Handan ile yaptığı konuşmalarda kullandığı ifadeler onun kaba ve basit bir tarafının olduğunu gösterir. Keza, oyundaki diğer şahıslar da karakterlerine göre konuşturulmuştur. Ferit Bey ve Saniye Hanım daha olgun bir düşünce yapısına sahiptirler. Vasfi evlilik dışı ilişkileri olağan gören düşünce yapısıyla döneminden daha ileri fikirlere sahip biridir. Saniha Hanım ise sürekli mağduriyetinden dem vuran gözü yaşlı bir üslup kullanmaktadır.

"Aşk, kadın, cinsellik" konusunda daha ileri fikirlere sahip olan Mehmet Rauf, Bir Zambak'ın Hikâyesi'nden yalnızca birkaç ay önce yazılmış olan[462] Pençe adlı bu piyesinde yasak aşka, kadın erkek ilişkilerinde aldatılmaya yer vermiştir. II. Meşrutiyet'in yarattığı kaotik ortamında Çıkmaz Sokak yazarı Şahabeddin Süleyman gibi, Mehmet Rauf'un bu oyunu "immoral" yani ahlak dışı olarak nitelendirilmiştir. Oysa yalnızca evlilik ve cinsellik konusunu dönemine göre daha ileri bir seviyede işleyen oyunun geneline bakıldığında "immoral" değil Enver Töre'nin de dediği gibi, bu yasak aşkların, aldatmaların insanı hüsrana sürüklediği, evliliğin ise koruyup kolladığını söyleyen tezli bir eser olduğu görülür.

5.3.2 Cidal

Mehmet Rauf'un, Pençe'den sonra kaleme aldığı ikinci oyun Cidal'dir. Cidal beş perdelik bir oyun olup yalnızca kitap olarak basılmış, sahnelenmemiştir.[463]

Mehmet Rauf, Cidal'in önsözünde önceki oyunu Pençe'nin düşündüğü gibi rağbet görmeyişinin sebeplerini ortaya koymuş, Cidal adlı yeni oyununda bu eksikleri özellikle tamamlamaya gayret ettiğinden bahsetmiştir. Ancak, gösterdiği bütün bu gayrete rağmen Cidal'i yine de tam anlamıyla bir tiyatro eseri olarak nitelendirmeyen Mehmet Rauf'a göre Cidal, Pençe ile birlikte yazacağı üçüncü bir tiyatro eseri için bir basamak teşkil edecektir.

Mehmet Rauf, adı geçen bu önsözde, edebiyatımızda bir tiyatro lisanı ve tiyatro usulünün o güne kadar oluşmamasının sebebini edebiyatımızın üstad kabul edilen isimlerinin çoğunun bu yolda öncü sayılabilecek bir tiyatro eseri bırakmamış olmalarına bağlar.

---

[462] Rahim Tarım, a.g.e., s.65.
[463] Mehmet Rauf, Cidal, Hilal Kütüphanesi, Asya Matbaası, İstanbul 1327/ 1911.

Mehmet Rauf, Avrupa'da rağbet görüp büyük yankı uyandıran bir tiyatro eserinin bile ülkemizde sahnelenmesi halinde hiçbir şekilde Avrupa'daki gibi ne bir yankı uyandıracağını ne de Avrupa'daki kadar seyirci kitlesi bulabileceğini söyler. Ona göre, halkımızın daha yeni yeni tanıştığı tiyatro sanatına hak ettiği değeri verebilmesi için biraz zamana ihtiyacı vardır ama tiyatroyu sevdirmek için de yalnızca halkın zevki göz önünde bulundurularak ve halka uygun eserler vermeye gerek yoktur.

Buradan anlaşılacağı üzere Mehmet Rauf, sanatın halka indirilemeyeceği bilakis sanatla halkın sanat zevkinin yukarılara çıkarılabileceğini düşünmektedir. Ona göre, popüler oyunların tutulmasının nedeni incelik ve nezaketinden değil tuhaf oluşlarından kaynaklanmaktadır. Buna örnek olarak Hüseyin Suad'ın 1911 yılında kaleme aldığı ve aynı yıl sahnelenen ve çok rağbet gören "Kirli Çamaşırlar"[464] oyununu örnek olarak gösterir.

Bütün bu düşüncelerine rağmen Mehmet Rauf, önsözünde Cidal adlı oyununu, bu tür tuhaflıklardan hoşlanan ve tiyatro sanatı ile henüz yeni tanışan halk için yazdığını da üzülerek dile getirir.

Mehmet Rauf'a göre tiyatro sanatında başarılı olabilmek için yazar olarak birtakım tecrübelerden geçmiş olmak gerekmektedir. İşte bu noktada sözü, ilk tiyatro oyunu olan Pençe'ye getiren Mehmet Rauf, Pençe'nin bu tecrübelerin ilk halkasını oluşturduğundan bahseder. Bu noktada Pençe'nin bir eleştirisini de yapan Mehmet Rauf, Pençe'nin en büyük eksikliğinin konunun işleniş şeklinde olduğunu söyler. Ona göre, okunduğunda bile birçok dedikoduya sebep olan böyle bir eserin, sahnelendiğinde rağbet görebilmesi için "20-30 yıl" geçmesi gerekmektedir.

Mehmet Rauf, Pençe'de tiyatroculuğun edebiyata, Cidal'de ise konunun tiyatroculuğa feda edildiğini söyleyerek aslında bu iki tarzın tiyatronun iki kutbu demek olduğunu vurgular. Mehmet Rauf konuda mı, tiyatroculukta mı daha başarılı olduğunu ise oyunlarının göreceği rağbet ile ölçülebileceğini söyler. Bu ifadelerden ilk eseri Pençe'nin sanki okunmak için kaleme alındığını, ikinci eserinin ise sahnelenmesi için konudan fedakârlık ettiğini dile getirmekte ve başarı göstergesi olarak eserlere rağbeti

[464] Ayrıntılı Bilgi için; Enver Töre, Meşrutiyet Tiyatrosu, Duyap Yay. İstanbul,2006, s. 33.

göstermektedir. Ancak kaynaklardan Cidal adlı bu oyunun sahnelenemediğini biliyoruz.[465]

Yine ilk oyunu Pençe'ye yazıldığı yıllarda yöneltilen eleştirileri dönemin şartları göz önünde bulundurularak yapılmadığı için haksız bulan Mehmet Rauf, Pençe'yi dönemin kendisine tiyatro adamı olmaya izin verdiği ölçüde yazabildiğini, bu sebeple oyunun bu doğrultuda eleştirilmesi gerektiğini söyler. Cidal'de bir eseri ne kadar edebi kılmak mümkünse o kadar başarılı olabildiğini söyleyen Mehmet Rauf'a göre, Pençe ne kadar az tiyatro ise Cidal de o kadar az edebî eserdir. İki oyunu arasında böyle bir karşılaştırma yapan Mehmet Rauf, yazacağı üçüncü oyunda bu dengeyi sağlamaya azami gayret göstereceğini şöyle dile getirir: "üçüncü eserimde ise hem tiyatronun hem de edebiyatın hissedar olacağı kanaatindeyim".[466]

Cidal, evlilik ve evlilik dışı ilişkileri konu edinmesi bakımından Pençe ile benzerlik göstermektedir. Oyunun sonunda Pençe'de olduğu gibi yasak aşkın, aldatmaların yalnızca geçici mutluluk getireceği, evliliğin ise bireyleri koruyup kollayacağı mesajı verilmektedir.

Enver Töre, Meşrutiyet dönemi yazarlarının evlilik kurumuna "doğru değerler" ve "doğru" kişiler ile kurulmadığı için olumlu gözle bakmadıklarından bahseder. Meşrutiyet dönemi yazarlarının evliliği basit sebeplerle yıkılabilecek bir kurum olarak gördüklerini söyleyen Enver Töre, buna rağmen toplum düzeninin sağlanması ve neslin devam edebilmesi için evlilik kurumunun önemli olduğuna inandıklarından söz eder. Bunun için ise geleneksel aile yapısındaki aksaklıkların düzeltilerek evlilik kurumunun devam etmesinden yana bir tavır takındıklarından bahseder.[467]

Cidal, evliliğinde ihmal edilmiş bir kadın olan Behice'nin, Mecdi ile yaşadığı yasak aşk üzerine kuruludur. Oyun, Saniha Hanım'ın Büyükada'da çocukları, damadı ve geliniyle yaşadığı konağa akrabası Mecdi'nin gelmesiyle birlikte hayatlarının değişmesini konu edinmektedir. Olaylar Mecdi, ona âşık olan Nesime ve Mecdi'nin yasak aşk yaşadığı Saniha Hanım'ın gelini olan Behice arasında geçer. Birinci perde

[465] Refik Ahmet Sevengil, Meşrutiyet Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968, Metin And, Mehmet Rauf ve Tiyatro 1, Varlık, Sayı 686, 15 Ocak 1967, Enver Töre, Meşrutiyet Tiyatrosu, Duyap Yay. İstanbul 2006.

[466] Mehmet Rauf, a.g.e.

[467] Enver Töre, Türk Tiyatrosunun Kaynakları, TurkishStudies International PeriodicalFortheLanguages, LiteratureandHistory of TurkishorTurkic Volume 4 /1-II Winter 2009

tüm oyuncuları tanıdığımız ve olayların gidişatını az çok anladığımız giriş bölümüdür. Nesime çocukluğundan beri Mecdi'ye âşıktır ve resme olan ilgisi ve kabiliyetini ona göstererek ilgisini çekmeyi düşünmektedir. Mecdi ise resim eğitimi aldığı Paris'ten yeni gelmiş ve evliliği kendisine uzak gören bir gençtir. Behice ise kocası Naim tarafından ihmal edilmiş bir kadındır. Mecdi, Nesime yerine ihmal edilmiş bir kadınla aşk yaşamayı kendisi için daha uygun görür. Behice'nin piyano çaldığı esnada ise genç kadına ilgisini belli eder. Behice de ihmal edilmişliğin verdiği acı ile bu isteğe karşılık verir. Böylece oyunda yasak aşk başlar.

Oyunun ikinci bölümünde Mecdi ile Behice'nin yasak aşkına şahit oluruz. Olayların geliştiği bu perde de Mecdi ile Behice, Mecdi'nin köşkünde gizli gizli buluşmaktadır. Bu buluşmalarda Behice'ninyasak aşk yaşadığı Mecdi'ye hiçbir zaman tam manasıyla kavuşamayacağını bildiğinden yaşadığı ümitsizlik seyirciye hissettirilir. İkinci perdede Mecdi ve Behice köşkteyken önce Nesime'nin sonradan Ferhunde ve Memduh'un Mecdi'nin köşküne gelmesiyle oyundaki gerilim artmaya başlar. Hele uzun zamandır ortalarda olmayan Naim'in tesadüfî olarak Mecdi'nin köşküne gelmesiyle, heyecan unsuru zirve yapar. Mecdi'nin davranışlarından şüphelenen Naim, yatak odasının kapısını zorladığında ise Mecdi ve Behice'nin bir gün yakalanabileceği mesajı verilir.

Üçüncü perdede aileler İstanbul'a taşınmış, Saniha Hanım Şişli'deki konağa, Behice ve kocası Erenköy'deki köşke taşınmıştır. Behice Mecdi'den uzak kaldığı süre zarfında Nesime ile Mecdi'nin yakınlaştığını, kocasının ise memuriyete başvurduğunu ve yakında İstanbul'dan gideceklerini öğrenir. Bu iki haber Behice'yi adeta yıkar. Olayların seyri bu perdeden itibaren değişmeye başlar. Aldığı haberlerle üzülen Behice ilk perdedeki gibi piyano çalarken Mecdi gelir ve iki âşık nerde olduklarını unutarak konuşmaya başlar ve tüm risklere rağmen Behice'nin köşkünde buluşmaya karar verir. Üçüncü perdenin entrik unsuru ise Behice ve Mecdi'nin konuşmalarına Nesime'nin şahit olmasıdır.

Dördüncü perde olayların zirve yaptığı bölümdür. Behice köşkte Mecdi'yi beklemekte, ancak kocasına yakalanma korkusunu da üstünden atamamaktadır. Bu esnada Nesime'nin yazdığı imzasız mektubu alan Naim, baskın yapmak için köşke gelir. Tehditler savurarak Mecdi'yi bekleyen Naim, Mecdi gelmeyince de karısından özür diler.

Beşinci perde yazarın mesajını verdiğini bölümdür. Yakalanmaktan son anda kurtulan Behice, Nesime ile yüzleşir. Mecdi'yi büyük bir hırsla seven Behice, Nesime ile Mecdi'nin yakınlaşması ihtimalini kabul edememektedir. Mecdi ise Behice ile yaşadığı yasak aşkın sonu olmadığını anlayarak ondan uzaklaşmış ve kendisini uyaran Nesime ile yakınlaşmıştır. Oyunun sonunda Nesime, Behice'ye iffetli bir kadın olarak evliliğini tercih etmesi ve bu kavgayı bitirmesi gerektiğine dair ders verir. Behice ise erkeklerin evlilik dışı ilişkileri cazip görseler bile sonunda evlenebilecekleri kadınları tercih ettiklerini anlamıştır.

Cidal'de olaylar şimdiki zaman ile başlar, sonra Mecdi'nin Paris'te kaldığı sürenin ve Behice'nin Naim'le neden evlendiğinin anlatıldığı kısımlarda geçmişe dönüş yapılır ve oyun yine şimdiki zaman ile sona erer. Cidal'de olayların Pençe'den daha geniş bir zaman dilimi geçtiğini söyleyebiliriz. Yaz döneminde başlayan olaylar, ailenin kış dönemi için İstanbul'a taşındığı dönemde de devam eder.

Olay, Büyükada, Şişli ve Erenköy'deki konaklarda geçmektedir. Kullanılan mekânlar ise Saniha Hanım'ın Büyükada'daki konağı, Mecdi'nin Büyükada'daki köşkü, Saniha Hanım'ın Şişli'deki konağı, Naim'le Behice'nin Erenköy'deki köşkü ve yine Şişli'deki konakta geçmektedir. Mehmet Rauf, hikâyelerinde olduğu gibi oyunlarında da kişilerin ruh hallerini yansıtmaya önem verdiğinden[468], mekânları adeta bir dekor gibi kullanmakta, mekân tasvirine ayrıntılı olarak yer vermemektedir.

Adnan Saruhan, Pençe'de mekân tasvirine hiç değinmeyen Mehmet Rauf'un Cidal'de ise mekân tasvirine Pençe'ye nazaran önem verdiğinden, perde girişlerinde kısa da olsa dekorun anlatıldığından bahseder.[469] Mehmet Rauf, ilk perdede Mecdi ve Behice'yi yakınlaştıracak salonu tasvir eder. Piyano Mecdi ile Behice'yi birbirine yaklaştıracak bir obje olup salon tasviri onun etrafında yapılmıştır.[470]

Oyundaki gerilimin zirve yaptığı dördüncü perdede Behice'nin salonunun tasviri yapılmaktadır. Oldukça sade ve şık olan salon ve salonda kullanılan çiçekler Behice'nin ruh halini yansıtmaktadır.[471]

[468] Bkz., Rahim Tarım, a.g.e., s. 221.
[469] Adnan Saruhan, Mehmet Rauf'un Telif Piyesleri, İ. Ü. TDEB, Mez. T.; nr: T.1141, İstanbul 1971, s.153.
[470] Cidal, s. 7.
[471] A.g.e., s. 123.

Mehmet Rauf, Cidal'de tiyatro üslubuna daha uygun bir dil kullanmıştır. Mehmet Rauf'un Pençe'de olduğu gibi Cidal'de de oyuncuları karakterlerine göre konuşturduğu görülür. Mecdi, güzel sanatlardan anlayan, romantik, çapkın bir delikanlıdır. Behice ile olan konuşmalarında romantik ve çapkın yanını, Nesime ile olan konuşmalarında güzel sanatlardan anlayan yanını konuşturur. Behice'nin ince ve romantik ruhu da konuşmalarında görülür. Nesime de güzel sanatlara olan merakı, romantik ve kırılgan yapısına uygun konuşmaktadır.

Oyunda güzel sanatların da önemli bir yer tuttuğu görülür. Mecdi ressamdır. Nesime'nin resme merakı vardır. Ferhunde ve Behice piyano çalabilmektedir. Mecdi ile Behice'nin arasındaki yakınlaşma ise Behice'nin piyano çalması ile başlamıştır. Behice ve Mecdi'nin piyano başında başlayan aşkları ise Mehmet Rauf'un, Eylül romanında konu edindiği Necib ve Suat arasındaki yasak aşkı hatırlatmaktadır.

Cidal, Behice ve Mecdi'nin yaşadıkları yasak aşkın bir sonu olmadığını anladıklarında evliliğin kutsal olduğunu kabul etmeleri mesajı üzerine kuruludur. Mehmet Rauf'un bu mesajı verebilmek için Behice ve Mecdi'nin adeta mutluluktan uçtukları her an, Naim'i basit tesadüflerle onların karşısına çıkardığını söyleyebiliriz. Böylece yasak aşkta ne kadar mutlu olsan da hep bir diken üstünde olma mesajı verilmektedir. Cidal, daha fazla şahıs kadrosu ve daha geniş kullanılan zaman dilimi ile Pençe'den ayrılmaktadır. Ancak, Mehmet Rauf'un konu tekrarına düşmesi Cidal önsözünde belirttiği gibi Pençe'nin geliştirilmesi çalışması olarak nitelendirilebilir.

5.3.3 Sansar

Sansar Mehmet Rauf'un 3. Oyunu olup ilk olarak İki Kuvvet[472] adıyla tefrika edilmiş daha sonra Sansar[473] adıyla kitap olarak basılmıştır. Oyun, Ayşenur Külahlıoğlu İslam[474] tarafından yeni harflere aktarılmıştır. 3 perdelik bir oyun olan Sansar Madam Binemeciyan Kumpanyası tarafından sahnelenmiştir.[475]

[472] Mehmet Rauf, İki Kuvvet, Servet-i Fünun, 29 Teşrin-i Sânî 1328- 7 Mart 1329/ 17 Kasım 1912- 20 Mart 1913.
[473]Sansar , Şule Neşriyat Evi, 1336/1920.
[474]Ayşegül Külahlıoğlu İslam, a.g.e.
[475] Metin And, Mehmet Rauf ve Tiyatro 1, Varlık, Sayı 686, 15 Ocak 1967, s 8-9.

Oyun evlilik dışı ilişkiyi işlemesi bakımından Pençe ve Cidal ile benzerlik göstermektedir. Pençe'de yasak aşk ikinci şahıslar arasında yaşanırken Cidal ve Sansar'da ise asli şahıslar yasak aşk yaşamaktadır.

Evde kalacağı endişesi ile istemediği bir evlilik yapan Lamia'nın akrabası olan Azmi'ye gönlünü kaptırması ile başlayan yasak aşkı konu edinen Sansar diğer oyunlarla sahneye konuluş düzeni bakımından benzerlik göstermektedir. Birinci perde Azmi ve Kamber arasındaki konuşma ile başlar. Böylece Lamia'nın istemediği bir evlilik yaptığını ve kocasına mesafeli olduğunu öğreniriz. Daha sonra Kamber'in imalarından Lamia ile Azmi arasında yasak bir aşkın varlığını hissederiz. Pençe'de Pertev, Ferit ve Vasfi'yi aşk üzerine konuşturan Mehmet Rauf, Sansar'da da Azmi, Fazıl ve Refik'i konuşturmuştur. Fazıl aşkı cismanî duygulara bağlar ve ona göre aşk diye bir şey yoktur. Refik aşkı namusa aykırı bulur. Azmi ise hakiki aşkın daimi olduğunu savunur. Üç erkeğe bakıldığında hepsinin mizacına uygun olarak aşka tavır aldığını görürüz. Namusu aşkın önünde tutan Refik, Lamia ve Azmi arasındaki münasebetten şüphelendikten sonra Azmi'nin konaktan gitmesi için hanımefendiye baskı yapmış ve Azmi'nin konaktan ayrılmasını sağlamıştır.

İkinci perde olayların geliştiği bölüm olup Fazıl ile Kamber'in konuşması ile başlar. Fazıl konakta neler olduğunu sorduğunda Azmi'nin konaktan ayrılmasının üzerinden 12 gün geçtiği ve Lamia'nın bu süre zarfında yemeden içmeden kesildiğini öğrenir. Lamia'nın bu durumu ise annesini çok üzmekte ve Lamia'yı içinde bulunduğu durumdan kurtarmak istemektedir. Annesinin ve dayısının durumu hakkında kendisini sorgulaması üzerine Lamia kocasına değil de başka birine âşık olduğunu söylemeye utandığı için içinde bulunduğu durumu ancak yazarak anlatabileceğini söyler. Oyundaki entrik unsur annesine mektup yazmak için odasına giden Lamia'nın Azmi ile olan mektuplarının yerinde olmadığını gördüğünde artmaya başlar. Keza Refik, mektupları Kamber'in yardımıyla bulmuş, Lamia ve Azmi arasındaki yasak aşkı ortaya çıkarmıştır. Oyunun bu bölümü ise olukça ilgi çekmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasıyla annesi ve dayısı Lamia'yı suçlamaz, aksine gizlice Lamia'nın çekmecesini kurcalayan ve öğrendikleri karşısında Lamia'ya karşı çıkan Refik'i suçlu bulur ve onu konaktan kovarlar. Üstelik yaptıkları bununla sınırlı kalmaz ve Lamia ile gönül ilişkisi bulunduğunu öğrendikleri Azmi'yi tekrar konağa çağırırlar.

Mehmet Rauf'un ikinci perdede Azmi'yi tekrar konağa getirmesiyle yasak aşkın sonunun çıkmaz olduğuna dair bir mesaj vermek yerine sevginin gücünün her şeyden üstün olduğunu izleyiciye göstermek istediği düşünürüz. Ancak üçüncü perdede olayların seyri tamamen değişir ve oyun zirve yapar. Kamber Azmi ile Lamia'nın geceleri Lamia'nın odasında buluştuğunu hanımefendi ve Fazıl Bey'e haber vermiştir. Oyunun ilgi çekici bir diğer bölümü de burasıdır. Azmi ile Lamia arasındaki aşkı bilen hanımefendi ve Fazıl, ikisinin aynı evde olmasını kabul etmiş, ancak henüz kocasından boşanmayan Lamia'nın Azmi ile cinsi bir münasebet yaşamasına kayıtsız kalmayıp buna tepki göstermiştir. Bu da oyunun başında Azmi, Fazıl ve Refik'in aşk üzerine yaptıkları konuşmayı akla getirir. Zira Refik gibi hanımefendi ve Fazıl da namusu aşktan üstün tutmuştur.

Hanımefendi ve Fazıl, Kamber'in söylediklerinin doğruluğunu görebilmek için Lamia'nın odasını gözetlemeye karar verirler. Bu esnada ise Refik de gizlice konağa girmiş ve Azmi ile Lamia'yı suçüstü yakalayabilmek için yatak odasına saklanmıştır. Hanımefendi kızının odasına Azmi'nin girdiğini gördükten sonra büyük bir tepki ile kapıyı çalmış, ancak Lamia'nın utandığını görünce hiçbir şey söyleyememiştir. Lamia kapıyı kapattıktan sonra Fazıl ile merhametine yenik düşen hanımefendi arasında tartışma yaşanırken seyirciyi oldukça şaşırtan bir silah sesi duyulur. Odanın kapısı açıldığında ise Refik çıkar ve namusunu temizlediğini söyler.

Mehmet Rauf, daha önce Cidal oyununda silaha yer vermiş ve Behice ile Mecdi'in öldürülme korkusunu izleyiciye hissettirmiştir. Sansar'da ise yazar adeta yasak aşkın geçici mutluluktan öteye gidemeyeceği ve insanı canından edeceği mesajını izleyiciye verebilmek için silahı ateşlemiştir.

Mehmet Rauf Cidal'de olduğu gibi iki zaman dilimi kullanmıştır. Bunlar geçmiş ve şimdiki zamandır. Sansar'da olaylar şimdiki zaman ile başlar. Sohbet esnasında geriye gidişlerle Kamber'in, Azmi'nin ve Lamia'nın geçmişi anlatılır. Tekrar şimdiki zamana dönülür. Her perdede olaylar bir günlük zaman dilimi içinde geçer. Birinci perde ve ikinci perde arasında ise on iki günlük bir zaman dilimi vardır. Oyun 14 günlük bir zaman dilimi içinde tamamlanır.

Mehmet Rauf Sansar'da oldukça dar bir mekân kullanmıştır. Olaylar Kadıköy'de bir konakta geçer. İlk iki perdedeki olaylar konağın salonunda, son perde ise konağın üst katında geçmektedir. Yazar diğer oyunlarında olduğu gibi mekânı, olayları

anlatabilmek için bir dekor olarak kullanmış bu sebeple detaylı bir mekân tasviri yapmamıştır.

Mehmet Rauf Sansar'da, diğer oyunlarından farklı olarak ilk kez kişilerin dış görünüşlerinin tasvirini yapmıştır. Yazar, Kamber ve Refik'in kötü karakterli oluşunu anlatabilmek için onların dış görünüşlerine ayrıntılı olarak anlatır: "Kamber; siyah, buruşuk yüzlü, çürük gözlü, ufak tefek bir kadındır."[476] "Refik kısa boylu, karınlı, siyah ve yuvarlak bıyıklı, fesini arkasına giyer ve fesinin üstünde saçları kısmen görünür, adi tavırlı sözlerini mebzûl evzâ ile terdif eder…"[477]

Mehmet Rauf ilk iki eserine nazaran bu oyunda daha sade bir üslup kullanmış ve Türkçe kelimelere daha fazla yer vermiştir. Dikkat çeken bir diğer husus ise Mehmet Rauf'un deyimlere ve halk söyleyişlerine yer vermesidir. İğnenin deliğinden Hindistan'ı seyretmek, Arpacı kumrusu gibi düşünmek kullanılan deyimlerden bazılarıdır.

Mehmet Rauf'un kişileri sosyal statülerine ve karakterlerine uygun olarak konuşturması bakımından oldukça başarılı olduğunu ilk iki oyun incelemesinde vurgulamıştık. Yazarın aynı başarıyı Sansar'da da yakaladığı görülür. Öyle ki yazar Fazıl Bey'i mensup olduğu yüksek zümreye uygun konuşturduğu gibi gençliğini hovardalık yaparak geçiren bu şahsı argo da konuşturmuştur.

Sansar, Mehmet Rauf'un ilk eserine nazaran en başarılı oyunudur diyebiliriz. Üslubun sadeliği, şahısların fizikî özelliklerine yer verilmesi ve olaylarınkısa zaman dilimlerinde dağıtılmadan anlatılması bakımından diğerlerinden ayrılır. Ancak oyunun sonu diğerlerinde olduğu gibi adeta aceleye getirilmiştir. Refik'in gizlice yatak odasına saklanması ancak Lamia'nın annesi kapıyı çalana kadar beklemesi Lamia'nın annesini göndermesi üzerine Azmi ve Lamia'yı öldürmesi olayların inandırıcılığını yitirmesine sebep olmuştur.

[476] Ayşegül Külahlıoğlu İslam; a.g.e., .s.23.
[477] A.g.e., s.36.

5.3.4 Diken

Tek perdelik bir oyun olan Diken[478], komedi türünde yazılmış bir eser olması bakımından Mehmet Rauf'un diğer oyunlarından ayrılır. Oyun 1921 yılında Yeni Sahne'de sahneye konmuş ve S. Nahit Bilga tarafından oyun radyoya uyarlanarak İstanbul Radyosu'nda Şehir Tiyatrosu Sanatçıları tarafından oynanmıştır.[479]

Oyun Nafi Bey'in Erenköy'deki köşkünde geçmektedir. Nafi Bey orta halli bir memur olup aldığı maaş karısının ve kızının müsrifliklerini karşılamaya yetmemektedir. Bu sebeple karısı ve kızı Bihter tarafından Nafi Bey sürekli bir diken gibi sokulmaktadır.

Birinci perde, Nafi Bey ve evin hizmetçisi İkbal'in konuşmaları ile başlar. Nafi Bey alışverişe çıkmak için hazırlanan karısı ve kızına karşı duyduğu öfke sebebiyle onların bir an önce evden gitmelerini istemekte bu sebeple de İkbal'le onlara haber göndermektedir. Bu esnada kızı Güzin ve Damadı onları ziyarete gelmiştir. Nafi Bey damadına karısı Hamide ve kızı Bihter'in müsrifliğinden dert yanar. Oyunun giriş bölümü olan bu sahnede izleyiciler ailenin fakir olduğu konusunda fikir sahibi olur. Hamide Hanım ve kızı Bihter çıktıktan sonra konağa gelen Hami Bey ve Şöhret Hanım'la oyunun temposu artmaya başlar. Oldukça varlıklı bir adam olan Hami Bey uzaktan gördüğü ve âşık olduğu kız zannettiği Bihter'e talip olur. Üstelik Bihter'i kendisine vermeleri halinde tüm mal varlığını Bihter'e bırakmaya hazırdır. Aldığı bu haberle oldukça mutlu olan Nafi Bey hayallere dalmıştır bile. Hami Bey ve Şöhret Hanım çıktıktan sonra treni kaçıran Hamide ve Bihter'in köşke geri dönmesiyle tüm aile fertleri bu mutlu haberi öğrenmiş olur. Mehmet Rauf'un oyunun temposunda herhangi bir düşüşe mahal vermemek için önce tesadüfen Güzin ve kocasını köşke getirdiğini, daha sonra da alışveriş için çıkan Hamide ve Bihter'e treni kaçırttığını söyleyebiliriz. Böylece tüm aile fertleri hayatlarını değiştirecek bu haberi kısa süre içinde öğrenmiş olur. Fakirlikten bıkmış olan aile fertleri aldıkları bu haberle hayallere dalar. Nafi Bey, memuriyetten ayrılarak ailesiyle konağa yerleşecek, Hamide Hanım ve kızı Bihter'le yaşadığı sıkıntılar bitecektir. Nafi Bey'e göre tüm huzursuzlukların sebebi fakirliktir. Fakirlik bitince huzursuzluklar da bitecektir. Oyunun temposu hızla yükselmiş ve tüm aile büyük bir umutla hayallerinin dozunu da artırmıştır.

[478] Kütüphane-i Sudi, İstanbul 1333/ 1917
[479] Metin And, a.g.e., s.8

Hayallerinin zirve yaptığı ve nasıl bir araba sahibi olacaklarını konuştukları anda Hami Bey'in bir yanlış anlaşılma olduğuna dair gönderdiği mektup oyunun temposunu hızla düşürür ve bütün aile hayal kırıklığına uğrar.

Adnan Saruhan, oyunun bir günde başlayıp bitmesi oyundaki ani çıkış ve iniş grafiğini etkili hale getirdiğini söyler. Olay bir gün içinde değil de daha uzun bir zaman diliminde geçmiş olsaydı izleyicinin oyunun sonuna hazırlanacağını, bu sebeple şahısların aynı hayal kırıklığını yaşayacak olmasına rağmen oyunun bu denli gerilimli ve şaşırtıcı olmayacağını vurgular. [480]

Mehmet Rauf, Diken'de, hayal ve hayal kırıklığı gibi insan hayatında önemli olarak nitelendirilebilecek iki duyguyu, oyunun temposunu hızla artırdığı gibi yine aynı hızla düşürerek oldukça etkili bir şekilde verebilmiştir. Üstelik bunu dram türüyle vermek yerine komedi türünde vermeyi tercih etmiş ve diyalogları komik yazarak bunu başarmıştır.

Yazar diğer oyunlarında olduğu gibi geçmiş ve şimdiki zaman olmak üzere iki zaman dilimi kullanmıştır. Nafi Bey'in evlendikleri ilk günü hatırlaması, anne ve babasını hakkında bilgi vermesi, Hami Beyin birkaç ay önce gördüğü bir kızdan bahsetmesi geçmiş zaman olarak nitelendirilebilir. Olaylar ise şimdiki zaman içinde geçer. Mehmet Rauf diğer oyunlarından farklı olarak Diken'de oldukça kısa bir zaman dilimi kullanmıştır. Oyun bir Cuma günü başlamış yine aynı gün son bulmuştur.

Mehmet Rauf, Diken'de ilk kez iç mekânın yerine yalnızca dış mekânı kullanmıştır. Bununla birlikte yazarın yine ayrıntılı bir mekân tasviri vermediği yalnızca bahçede bulunan birkaç eşyanın ismini sıralayarak sığ bir mekân tasviri yaptığı görülür.

Oyunun üslubuna bakıldığında ise Mehmet Rauf'un oldukça sade bir dil kullandığı görülür. Oyunlarında karakterleri durumlarına uygun olarak konuşturan yazar, aynı başarıyı Diken'de de yakalamıştır. Üstelik Diken, diğer oyunlarından farklı olarak orta sınıfa mensup kişiler arasında geçtiğinden Mehmet Rauf daha ziyade halka mahsus kalıplaşmış ifadelere yer vermiş ve daha fazla argo kelime kullanmıştır. "Zıkkım, züğürt, eski kurt, karı, avanak, zılgıt, eşek herifin yediği naneye bak, bu ne perhiz bu ne lahana turşusu" bu ifadelere örnek olarak gösterilebilir.

[480] Adnan Saruhan, a.g.y., s.315.

Mehmet Rauf, Diken'de "kalpsiz, vicdansız, şirret, oynak, maskara, beceriksiz, bön, züğürt" gibi sıfatlara yer vermiştir. Oyunlarında karakterlerin tasvirine ayrıntılı olarak yer vermeyen yazarın bu sıfatlar ile kişilerin tasvirini yaptığını söyleyebiliriz.

Tiyatro hayatımızda önemli bir yeri olan Mehmet Rauf'un kaleme aldığı beş telif piyesinin içinde Diken'i, konusu, karakterleri, kullanılan zaman dilimi, mekânı ve üslubu açısından diğer oyunlarından oldukça ayrı bir yere koyabiliriz.

5.3.5 Ceriha

Oyunun yazılış tarihi 28 Temmuz 1921'dir; ancak eser 16 Haziran-18 Ağustos 1923 tarihleri arasında Mehmet Rauf'un çıkardığı Süs dergisinde tefrika edilmiştir. 3 perdelik bir oyun olan Ceriha, Yeni Sahne Topluluğu tarafından Tepebaşı Tiyatrosu tarafından 1921'de sahnelenmiştir.[481] Ceriha daha sonra Yara- Konuşma Yolile Aşk Romanı adıyla da yazarın ölümünden sonra damadı Selami İzzet Sedes tarafından Hilmi Kütüphanesi yayınları arasından 1935 yılında çıkarılmıştır.

Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II adlı eserinde roman tekniklerinden bahsederken, bu eserin bir roman değil piyes olduğunu söyler:

> ...Orhan Kemal anlatıcıyı aradan çekerek metni birbirini izleyen konuşma sahneleri ile yürütmeyi yeğliyor. Hemingway gibi modern romancıların kullandığı bu tekniği bir yöntem olarak seçen ilk yazar odur. Gerçi Mehmet Rauf'un ölümünden sonra basılan **Yara** adlı yapıtının başlık sayfasında "Konuşma Yolu ile Aşk Romanı" betimlemesi vardır ama bu yapıta roman denemez; çünkü roman bir anlatı türüdür ve bir anlatıcısı vardır. **Yara** ise, perde ve sahnelere bölünmemiş bir tiyatro oyunudur düpedüz.[482]

Mehmet Rauf, ilk kez Sansar'da kullandığını anne merhametini ve bir annenin evladına olan zaafını Ceriha'da oyunun konusu yapmıştır.

Birinci perde Leyla'nın hastalığı sebebiyle dört aydır onu tedavi eden Doktor Sabih'in Heybeliada'daki köşke gelmesiyle başlar. Doktor Sabih önce hizmetçi Şadan'dan Leyla'nın durumu hakkında bilgi alır. Daha sonra Saniha Hanım gelir ve ikisi sohbete başlar. Saniha Hanım'ın konuşma esnasında Doktor Sabih'in bir baba şefkatiyle Leyla'yla ilgilendiğini söylemesi oyun hakkında izleyiciye ipucu vermektedir.

[481] Metin And, Mehmet Rauf ve Tiyatro II, Varlık Dergisi S. 686, 15 Ocak 1967, s.8
[482] Berna Moran; Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II, İletişim Yay. İstanbul 2009, s. 71-72.

Doktor Sabih ve Saniha Hanım'ın konuştuğu esnada oyuna dâhil olan Necmi, oyundaki işsiz güçsüz akrabadır. Necmi'nin Cidal ve Sansar'daki eve girip çıkan genç akrabalardan farkı oyundaki asli şahıslardan kimse ile aşk yaşamamasıdır. Keza Necmi'nin varlığı sanki Atiye Halayı oyuna dâhil edebilmek içindir. Oyunun seyriyle hiçbir ilgisi olmayan Necmi, mirasa konabilmek için hasta olan Atiye Halanın ölmesini beklemektedir. Necmi'nin konuştuğu esnada köşke gelen Atiye Hala başından geçenleri oldukça komik bir şekilde anlatır ve artık iyileştiğini ve bütün yazı köşkte geçirmek istediğini söyler. Böylece Atiye Hala da oyuna dâhil olur. Saniha Hanım'la yalnız kaldıkları bir anda Atiye Hala'nın doktordan bahsetmesi ve ikisini birbirine yakıştırdığını söylemesi ile oyuna tamamen giriş yapılır. Doktor Sabih'in Saniha Hanım'la konuşmak istemesi ve ona evlenme teklif etmesi ile olaylar gelişmeye başlar.

Mehmet Rauf, Ceriha'da diğer oyunlarında kullanmadığı bir yöntem kullanmış ve kişilerin ruh hallerini davranışlarında göstermiştir. Birinci perdenin sonunda aldığı evlilik teklifi nedeniyle oldukça mutlu olan Saniha, Necmi'nin istediği parayı hiç düşünmeden vermiştir.

İkinci perdede olayların temposu artmaya başlar. Perde açıldığında Leyla'yı köşkün salonunda sabırsızlıkla Doktor Sabih'i beklerken buluruz. Salona ilk olarak Necmi gelir ve Leyla Necmi'den Doktor Sabih'in vapurla gelmediğini öğrenir. Telaşı daha da artar ve bu esnada salona gelen annesinden doktorun vapurla değil sandalla adaya geleceğini öğrenir. Annesinin bu ayrıntıyı biliyor olması Leyla'yı annesi ve doktor arasında bir şeyler olması ihtimaline karşı şüphelendirir.

Doktor Sabih, köşke geldikten sonra Leyla'yı muayene eder ve daha sonra Saniha Hanım'la konuşabilmek için köşkten çıktıklarında Leyla tekrar salona gelir. Oyundaki entrik unsur bu andan itibaren artmaya başlar. Atiye Hala'dan doktorun annesine evlenme teklif ettiğini öğrenen Leyla doktoru elinden kaçırmış olmanın verdiği acısıyla bayılır. Leyla'yı baygın gören Saniha Hanım oldukça endişelenir. Leyla ise annesinin ona karşı olan zaafını kullanarak Doktor Sabih'e onu reddettiğini bildiren bir mektup yazmasını ister.

Üçüncü perde oyundaki temponun bir anda arttığı ve yine aynı hızla düştüğü bölümdür. Saniha Hanım'ın, Doktor Sabih'e onu reddettiğine dair yazdığı mektubun üzerinden bir hafta geçmiştir. Annesi ve doktoru ayırmayı başaran Leyla annesinin mutsuzluğuna aldırmadan Büyükada'ya akrabalarının yanına eğlenmek için gitmiştir.

Saniha ve Doktor Sabih'in evlenmelerini isteyen Atiye Hala ise Doktor Sabih'i köşke getirir. Saniha Hanım, kızının doktora âşık olduğunu anladığı için Doktor Sabih'i yeniden reddeder. Oyunda adeta haberci sıfatı ile bulunan Necmi köşke gelerek Leyla'nın Büyükada'da çok eğlendiğini söyler. Yazar Saniha Hanım'ın yaşadığı duygu karmaşasını oldukça başarılı bir şekilde verir. Saniha Hanım, Doktor Sabih ve kendisi için üzülmekte, kızının mutlu olması sebebiyle sevinmektedir. Oyundaki tempo Doktor Sabih'in vapura binerken düşüp ağır yaralandığı haberi ile hızla artar. Köşke getirilen doktorun ölmesi ile olaylar zirve yapar. Bu esnada yine Necmi gelir ve Leyla'nın köşke geldiğini haber verir. Oyundaki tempo Leyla'nın köşke gelmesi ile bir anda düşer. Leyla'nın doktorun öldüğünü duyması ile çok üzüleceğini düşünen Saniha Hanım, Leyla'ya kimsenin bir şey söylememesini ister. Leyla ise annesine evleneceğini haber vermek için gelmiştir. Geldiği arkadaş grubundan Halil Şefik Bey'i işaret ederek ailesinin gelip kendisini isteyeceğini söyler ve yine anı grupla kahkahalar atarak köşkten ayrılır. Saniha Hanım ise kızına karşı duyduğu merhamet ve aşkı arasında yaptığı tercih nedeniyle oldukça pişman bir halde ağlarken perde kapanır.

Ceriha'da, Mehmet Rauf zaman olarak yine şimdiki zaman ve geçmiş zaman dilimlerini kullanmıştır. Geçmiş zaman ise yakın geçmiş ve uzak geçmiş olarak kullanılır. Leyla'nın kıştan beri hasta olduğunun anlatılması yakın geçmiştir. Saniha Hanım ve Doktor Sabih'in gençliklerinin anlatılması ise uzak geçmiştir. Olaylar ise şimdiki zaman dilimleri içinde geçmektedir. Oyun dokuz günlük bir zaman dilimini kapsar. Birinci perdedeki olaylar bir gün içinde geçmektedir. Birinci perde ve ikinci perde arasında bir günlük bir zaman dilimi vardır. İkinci perde yine bir gün içinde geçmektedir. İkinci perde ve üçüncü perde arasında bir haftalık bir zaman dilimi geçmektedir. Üçüncü perde de yine bir günlük bir zaman dilimi içinde geçer.

Mehmet Rauf, diğer oyunlarına nazaran kullandığı mekânı Ceriha'da genişletmiş ve iç mekânla birlikte dış mekânı da kullanmıştır. Oyunda köşkün salonu ve bahçesi mekân olarak kullanılmıştır. Yazar, mekânı genişletmesine karşın, bir dekor olarak kullanmaktan öteye gidememiş bu sebeple de mekân tasvirleri oldukça zayıf kalmıştır. Yalnızca Atiye Hala Sarıyer'den nefret ettiğini Adalar'da ise kendisini iyi hissettiğini ifade etmiştir.

Mehmet Rauf, Ceriha'da kısa, sade ve günlük konuşma diline uygun bir üslup kullanmıştır. Atasözleri ve deyimler Atiye Hala'nın konuşmaları vasıtasıyla oyunda

oldukça yer almıştır. Oyundaki şahıslar ise karakterlerine uygun olarak konuşturulmuştur. Sabih Bey, kibar ve olgun, Leyla şımarık, Saniha Hanım fedakâr ve merhametli bir anne, Necmi mirasyedi bir akrabadır. Atiye Hala ise kibar bir aileye mensup olmasına karşın karakteri itibariyle oldukça patavatsız ve kabadayı gibi sokak ağzı kullanan bir kadındır.

Daha önce evlilik ve yasak aşk üzerine oyunlar kaleme alan ve adeta bir ders vermeyi kendisine görev edinen Mehmet Rauf, Ceriha'da fedakâr bir annenin kızı için aşkından ve mutluluğundan feragat etmesi sonucunda yaşadığı pişmanlığı konu edinmiştir. Yazar oyunda kişilerin ruh hallerini ön planda tutmuş, olaylar bu doğrultuda geliştirilmiştir. Doktor Sabih'in vapura binerken düşmesi ise akıllara intihar fikrini getirmektedir.

Ceriha'nın, Mehmet Rauf'un diğer oyunlarından, farklı konusu, kullanılan mekân çeşitliliği ve kişilerin ruh hallerini davranışlarına yansıtması bakımından oldukça ayrı bir yerde olduğunu söyleyebiliriz.

Pençe, Cidal ve Sansar'da evlilik ve evlilik dışı ilişkileri konu edinen ve adeta ders verme edasında oyunlarını yazan Mehmet Rauf, Ceriha'da bu çizgisinin dışına çıkmıştır. Anne fedakârlığını konu edinen Ceriha, tiyatro oyunundan daha ziyade roman havasında yazılmış ve temposu hiç yükselmeyen bir oyundur. Oyun sonunda Doktor Sabih'in ölmesi, Leyla'nın başka bir gençle evleneceğini söylemesi bile seyirciyi şaşırtmaz. Diken'de ise yazar ilk kez zengin zümreden orta sınıfa inmiştir. Orta sınıfın yaşadığı maddi sıkıntıları, zenginlik hayalini ve sonrasında yaşadıkları hayal kırıklığını oldukça komik bir üslupla etkili bir şekilde verebilmiştir. Oyunlarında sosyal meselelere değinmeyen Mehmet Rauf, doğrudan olmasa bile dolaylı olarak dönemin memur maaşlarındaki düşüklüğü eleştirmiştir. Oyun temposunun hiç düşmeden yükseldiği Diken, tür, üslup ve kullanılan teknikler bakımından Mehmet Rauf'un telif tiyatro eserleri arasında ustalık eseri olarak nitelendirilebilir.

SONUÇ

Servet-i Fünûn edebi topluluğu içinde yer alan ve Eylül romanı yazarı olarak tanıdığımız Mehmet Rauf tiyatro alanında azımsanmayacak kadar çok yazı kaleme almış, adapte ve telif piyesler yazmış ve çeşitli tiyatro topluluklarının edebî kurullarında görev alarak Meşrutiyet dönemi tiyatrosu içinde de adından söz ettirmeyi başarmıştır.

İçindeki edebiyat sevgisi çocukluğunda götürüldüğü bir tiyatro oyunu ile başlayan Mehmet Rauf'un tiyatro üzerine yazdığı makalelere bakıldığında Tanzimat sonrası Türk Tiyatrosu'nun gelişim süreci rahatlıkla görülmektedir.

Tiyatro alanında her konuya değinmeye çalışan Mehmet Rauf'un makalelerine bakıldığında hep didaktik mahiyeti taşıdığı görülür. Yazar makalelerinde önce tiyatro hayatımızdaki eksiklikleri ortaya koymakta daha sonra ise gelişme gösterebilmesi için izlenmesi gereken yollardan bahsetmektedir.

Tanzimat'ın ilanıyla Fransız edebiyatının örnek alınması Mehmet Rauf'u da etkilemiş Fransızcanın yanı sıra İngilizce de bilen yazar daha gelişmiş bir tiyatro edebiyatına sahip olan İngiliz tiyatrosu yerine Fransız tiyatrosunun örnek alınması gerektiğinden bahsetmiştir. Fransız tiyatrosunun önemli eserlerinden tercümeler yapmanın yeni ve başarılı oyun yazmanın önünü açacağını ifade eden yazar yine sahnelerimizde de iyi oyunlar görebileceğimizi ifade etmiştir. Oysa bizde tiyatro alanında ikinci sınıf oyunların bile tercümesini yapacak yetenekte yazar bulunmaması sebebiyle tiyatro edebiyatımız bir kısır döngü içine girmiştir.

Mehmet Rauf bu kısır döngü içinden kurtulmak için ise tek çarenin Fransız tiyatrosu gibi gelişmiş tiyatroların incelenerek örnek alınması gerektiğini düşünmektedir. Bu durum ise bir eksiklik değil aksine gelişim sürecinde izlenmesi gereken bir yoldur. Bu sebeple yazar Fransız tiyatrosunun gelişim sürecini tüm ayrıntıları ile almış adeta ders vermiştir.

Mehmet Rauf'un ele aldığı ikinci konu tiyatro yazarlığıdır. Tiyatro edebiyatının gelişebilmesi için yalnızca bilginin yeterli olmadığına bu bilgiyi oyunlara aktaracak yetenekli yazarlara ihtiyaç vardır. Tiyatro, roman, hikâye ve şiirden ayrı bir sanat dalı

olduğundan başarılı bir roman yazarı olmak başarılı bir tiyatro yazarı olunacağı anlamını taşımamaktadır.

Tiyatro eserinin belli kalıplar içinde yazılması gerektiğine dair görüşlerin eskilerde kaldığına inanan yazar tiyatro yazarlarına bu kalıpları kırabilmeleri için Tiyatro Kaidesi ve Tiyatro Usûlü makaleleri ile yol göstermiştir.

Tiyatro edebiyatımızdaki ve sahne hayatımızdaki eksikliklerin giderilebilmesi için "Tiyatro Hayatı" adlı bir seri makale kaleme alan Mehmet Rauf önce tiyatro edebiyatımızdaki ve sahne hayatımızdaki eksikliklere değinmiş sonra bunların nasıl telafi edileceğine dair de ayrıntılı bilgiler vermiştir. Bunu yaparken tiyatro hayatını basamak basamak incelemesi ve her basamak için iyileştirmeye yönelik tavsiyelerde bulunması oldukça dikkat çekicidir. Zira yazarın değindiği ayrıntılara bakıldığında Avrupa sahnelerini gidip yakından incelediği hissi uyandırmaktadır.

Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu ve sık sık vurguladığı en önemli konu tiyatro hayatımızın yerleşik düzene geçmesidir. Bunun için kumpanyaların kurulması kadar devamlılıklarının sağlanmasının da önemli olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için düzenli olarak faaliyet gösteren kumpanyalara ihtiyaç olduğunu dile getirmiştir.

Tiyatroların yerleşik düzene geçmesinden sonra üzerinde durulması ve iyileştirilmesi gereken bir diğer konu ise tiyatro sahneleridir. Mehmet Rauf tiyatro hayatı için vazgeçilmez bir unsur olarak gördüğü sahnelerin teknik detaylarına tıpkı bir iç mimar hassasiyetiyle yaklaşarak adeta kelimelerle yeni bir tiyatro sahnesi inşa etmiştir.

Tiyatrolar yerleşik düzene geçip sahnedeki teknik detaylar da düzeldikten sonra sıra iyi bir tiyatro eserine gelmiştir. Oyunlarının hiçbir kıymeti olmadığı halde kendisini yazar zannedenler sebebiyle sahnelenecek iyi bir oyun bulmak oldukça zordur. Ancak sahnelenmeye layık görülen iyi oyunların yazarlarının haklarının korunması oldukça önemlidir. Dönemi için oldukça ileride bir tiyatro bilgisine sahip olduğu gözlenen Mehmet Rauf bu noktada da Avrupa tiyatrolarının tiyatro müdürleri haricinde "Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti"ne sahip olduğundan bahsetmiştir. Tiyatroların bağımsız bir cemiyet tarafından denetlenmesi ise tiyatrolardaki disiplin ortamını artırmakta, hakları tiyatro idaresinin üstünde başka bir cemiyet tarafından da korunan yazarlar daha iyi

eserler ortaya koyabilmek için kendisini güvende hissetmekte bu da tiyatro hayatının gelişmesinin önünü açmaktadır.

Sahnelenecek iyi bir tiyatro eseri bulunduktan sonra tiyatro hayatının vazgeçilmez vazifesi olan rejisörlük devreye girmektedir. Sahne düzeni, provalar, dekorlar, kostümler, makyaj vb gibi tiyatro düzeninden rejisör sorumludur. Rejisör ne kadar başarılı ise sahnelenecek oyun da o kadar başarılı olacaktır.

Tiyatro hayatının en önemli ve vazgeçilmez parçalarından biri de suflördür. Suflörün varlığı oyuncular için büyük bir rahatlıktır. İyi bir suflörün aktörün her hareketini iyi bilmesi sufle verirken sesini yalnızca sahneden duyulacak şekilde ayarlaması, dikkatli ve süratli olması, kulaklarının iyi duyuyor olması, sahne hakkında bilgi sahibi olması, sabırlı ve aktif olması gerekmektedir.

Tiyatro hayatındaki hiçbir ayrıntıyı atlamayan Mehmet Rauf, dekorları hazırlayanlardan, makinistlerden, kostüm hazırlayanlardan da bahsetmiştir. Tiyatro sanatının gelişmesi için kendisine görev edindiğini söyleyen yazarın ifadelerini ispatlar niteliktedir.

Avrupa tiyatrolarının büyüklüğü ve tiyatrolara gösterilen rağbeti elde ettikleri kazançlar üzerinden anlatmayı tercih eden Mehmet Rauf Para Meselesi adlı makalesinde bir muhasebeci titizliği ile çalışmıştır. Paris tiyatrolarında ve çıkılan turnelerde yapılan masrafları bölümlere ayrılarak incelenmesi ve tüm harcamalara rağmen yine de geriye iyi bir paranın kalması Avrupa tiyatrolarının bizim anlamakta güçlük çekeceğimiz bir büyüklükte olduğunu göstermek içindir.

Tiyatro Hayatı adlı seri makale ile Avrupa tiyatroları tüm ayrıntılarıyla anlatılmış ve tiyatronun dönemi içinde algılan tiyatrodan çok farklı olduğunu gösterilmiştir. Avrupa'daki gibi gelişmiş bir tiyatro hayatına sahip olabilmenin yolu ise tiyatroya mensup herkesin bıkmadan usanmadan kendisini geliştirmeye çalışması ile mümkün olacaktır. Tek beklentinin para kazanmak olması tiyatro hayatımızın girdiği kısır döngüde kalmasına sebep olacak ve tiyatronun hayal edildiği gibi toplum yaşamının bir parçası haline gelmesinin önüne geçecektir.

Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu üçüncü mesele ise oyunculuktur. Bu konuda Bizde Aktörlük, Aktör Olmak İçin, Aktörlükte Yüz ve Kıyafet olmak üzere üç makale kaleme alan yazar diğer makalelerindeki tavrını burada da sürdürmüş önce bizdeki oyunculuk anlayışının eksikliklerini ortaya koymuş sonra da nasıl geliştirileceğine değinmiştir.

Aktör olmak isteyen bir kişinin sahip olması gereken meziyetler; zeki, taklit yeteneği güçlü, oynayacağı rolü hissedebilmek için edebiyat yeteneği olan, aydın, hassas ruhlu olmasıdır. Üstlendikleri rolleri ancak böyle meziyetlere sahip kişiler eksiksiz ve hissederek oynayabilecektir.

Aktör sahneye çıktığında sahip olduğu bu meziyetler haricinde iyi bir kostüme ve makyaja da sahip olması germektedir. Üstlendiği role uygun giyinen ve makyajını yapan bir oyuncu adeta "rolünün yarısını" oynamış gibidir.

Tiyatrolarımızda oyuncuların karşılaştığı en önemli sorunlardan biri ise adapte eserlerde ortaya çıkan gelenek ve görenek farkıdır. Sahnede halis Anadolu insanını canlandıran bir oyuncu tıpkı bir batılı gibi davranarak misafirlerine şarap ikram etmek zorunda kalmakta bu da oyunu ve oyuncuları gülünç hale getirmektedir. Adapte eserlerde ne kadar itinalı davranılırsa davranılsın kültür çatışmasını yaşandığı durumlar ortaya çıkacak, bunun önüne ise yerli oyun yazımının teşvik edilmesi ile geçmek mümkün olacaktır.

Mehmet Rauf, tiyatro hayatımızda önemli bir yeri olan Darülbedayi meselesine kayıtsız kalmamış ve bu konu hakkında düşüncelerini dile getirmiştir. Her fırsatta düzenli bir kumpanyanın kurulmasının tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için önemli olduğunu vurgulayan yazarın Darülbedayi bahsinde temkinli olduğu görülmektedir. Mehmet Rauf, Tiyatro eğitimi verecek bir okuldan ziyade başarılı aktör ve aktrislerden kurulacak düzenli bir kumpanyanın tiyatro hayatımız için daha iyi olacağını düşünür. Darülbedayi'nin kuruluşundan sonraki süreçte oyuncular arasında yaşanan ayrılıklar, oyun seçimindeki başarısızlıklar yazarı haklı çıkarmış Darülbedayi beklentileri karşılama noktasında yetersiz kalmıştır.

Mehmet Rauf tiyatro hayatının vazgeçilmez bir parçası olan seyirci meselesine de kayıtsız kalmamış tiyatro zevkinin gelişebilmesi için iki makale kaleme almıştır. Tiyatro seyircisinin öneminin vurgulandığı makalelerde Avrupa seyircisinin

beklentileri ile bizim seyircilerimiz kıyaslanmış ve bizde aydın olarak nitelendirebilecek kesimin tiyatrolardan beklentisi ile Avrupa'da kapıcılar ve hizmetçiler için oluşturulan melodram tiyatrolarına rağbet eden kesimin beklentileri ile aynı seviyede olduğu vurgulanmıştır.

Halkın beklentilerinin bu kadar basit olması eli kalem tutan herkesi tiyatro yazarı olma yoluna sevk etmiştir. Bunun sonucunda da iyi tiyatro yazarlarının oyunlarına rağbet gösterilmemekte seyirciler anlık zevk aldıkları oyunları tercih etmektedir. Bu durum ise Mehmet Rauf tarafından oldukça sert bir üslupla eleştirilmiş ve amacın yalnızca halkı eğlendirmek olduğu sürece sanat değeri taşımayan eserlerin sahnelerimizde olması tiyatro edebiyatımızın, tiyatro zevkimizin gelişmesinin önünde büyük engel olacağı vurgulanmıştır.

Tezimizin ikinci bölümünde yer alan "Tiyatro Eserleri Hakkındaki Düşünceleri" bahsindeki makaleler ise Genel Tiyatro Sanatı Hakkındaki Düşüncelerinin yer aldığı bölümdeki makalelerin aksine birer tanıtım yazısı mahiyetindedir. Mehmet Rauf'un dönemi için önemli olan oyuncuları ele alarak onları tanıtmasını ve bazılarından Türkiye'de ilk kez bahsetmesinden yola çıkarak Mehmet Rauf'un tiyatro hayatındaki gelişmeleri yakından takip ettiğini ve bu alana önem verdiğini bir kez daha rahatlıkla söyleyebiliriz. Yazarın makalelerinin daha iyi anlaşılabilmesi için 2. Bölüm Batılı Eserler ve Sanatçılar ve Yerli Eserler ve Sanatçılar başlıkları altında incelenmiştir.

Mehmet Rauf'un Batılı Eserler ve Sanatçılar bahsinde ele aldığı ilk isim dönemi için oldukça başarılı bir isim olan Sarah Bernhart'tır. Mehmet Rauf Sarah Bernhart'ın oyunculuğunu öven bir yazı kaleme almıştır.

Eleonara Duse de Mehmet Rauf'un oyunculuğundan övgüyle bahsettiği bir diğer isimdir. Yaptığımız araştırmalar sırasında Türkçe'de hakkında herhangi bir kaynağa rastlanmamıştır. Yalnızca Muhsin Ertuğrul kitaplığında iki kaynağa rastlanmış ve bunların da İngilizce olduğu görülmüştür. Eleonara Duse'den bahseden başka bir isme de rastlanmadığı için oyuncudan bahseden ilk bahseden kişinin Mehmet Rauf olduğunu da aksi ispat edilene kadar rahatlıkla söyleyebiliriz.

Rahim Tarım'ın Türkiye'de İbsen'den bahseden kişinin Mehmet Rauf olduğunu söylemesinden yola çıkarak yaptığımız çalışmalarda İbsen'den bahseden isimlerin Mehmet Rauf'tan daha sonra yazdıkları görülmüştür. Bu sebeple Türkiye'de İbsen gibi önemli bir yazardan da ilk kez bahseden Mehmet Rauf olmuştur.

Mehmet Rauf, Yerli Eserler ve Sanatçılar bahsinde dönemi için oldukça önemli olan isimleri ve oyunları ele almış, konu hakkında tanıtımdan ziyade birer eleştiri yazısı kaleme almıştır.

Mehmet Rauf'un ele aldığı ilk isim Leyla oyunu dolayısıyla İzzet Melih Bey'dir. Türk kadınını sahnede anlatan ilk eser olan Leyla'nın, Fransızca olarak yazılması ve Türkçe'ye çevrilmemesi sebebiyle Türk kadınlarının oyunu sahnede göremeyecek olmasına oldukça üzülen Mehmet Rauf, Mahasin dergisinin kadın okuyucularına oyunu anlatmanın kendisinin vazifesi olduğundan bahsetmiştir. Türk kadınının duygularını sahnede anlatan ve onların haklarını koruyan oyunun Fransızca olarak yazılma sebebini ise yetenekli oyuncu bulunamamasına bağlayan Mehmet, Rauf tiyatro hayatımızdaki Türk kadın oyuncu eksikliği yine dile getirmiştir.

Mehmet Rauf'un ele aldığı bir diğer isim Burhaneddin Bey'dir. Mehmet Rauf'un Burhaneddin Bey'den bahsettiği makalelere bakıldığında eleştirel bir üslup kullandığı görülür. Abdülhak Hâmid'in oyunlarını sahnelemek konusunda ısrar eden Burhaneddin Bey'in bu tavrını büyük bir hata olarak nitelendirmiştir. Zira Abdülhak Hâmid'in eserleri sahnelenmeye uygun olmadığı için izleyiciye de keyif vermemektedir. Aldığı tiyatro eğitiminin hakkını veremediği için döneminde oldukça eleştirilen Burhaneddin Bey için Mehmet Rauf, kendi ağzından olmasa da görüşlerine yer verdiğini söylediği usta yazarın ağzından Burhaneddin Bey'in daha önce bir sanatı olduğuna inandığını ancak artık gözünde tıpkı sinemada kaybolan bir gölge gibi değeri kalmadığını söyleyeyerek sanatçıyı oldukça ağır şekilde eleştirmiştir. Mehmet Rauf'un Burhaneddin Bey'in kurduğu Milli Tiyatro topluluğunun edebi komitesinde yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda yazarın tiyatro hayatı söz konusu olduğunda tavrını hiç değiştirmediği ve mensubu olduğu topluluğun kurucusunu da tercihlerini de eleştirmekten geri durmadığı görülmüştür.

Mehmet Rauf'un üzerinde en çok durduğu yazar ise Şahabeddin Süleyman'dır. Mehmet Rauf dört makalesinden Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza ve Kösem Sultan'ı Mehmet Rauf imzası ile yazmış, Fırtına'yı ise Mehmet Nafiz imzasıyla kaleme almıştır.

Mehmet Rauf, Şahabeddin Süleyman'ın "seviciliği" konu edinen ve tiyatro tarihinde immoral bir eser olarak nitelendirilen Çıkmaz Sokak'ı tiyatroya uygun olması bakımından oldukça başarılı bulur ve Şahabeddin Süleyman'ı da Türk edebiyatı için önemli bir yazar olarak nitelendirdiği ve oldukça abartılı bir üslûpla övdüğü görülür. Yazar, Çıkmaz Sokak oyunu için kaleme aldığı makaleye nazaran Kırık Mahfaza oyunu için daha eleştirel bir üslup kullanmış, Kösem Sultan oyunu için ise Avrupa tiyatrolarındaki gibi bir sahne düzeninde oynanmış olsaydı çok daha başarılı olacağını söyledikten sonra izleyicide oyunu adeta yaşıyormuş hissi uyandırabilecek sahne düzeni ve oyuncu bulunmayışından yakınmıştır.

Mehmet Rauf'un "Mehmet Nafiz" imzasıyla yazdığı Fırtına, Şahabeddin Süleyman'la ilgili yazdığı makaleler içinde en ağır üslubu kullandığı makalesi olmuştur. Fecr-i Âtî'nin kendilerinden önceki edebi nesil olan Servet-i Fünûncular karşısında takındıkları olumsuz tutum ve bu topluluğun önde gelen temsilcilerinden olan Tevfik Fikret, Cenap Şahabeddin ve Mehmet Rauf'a karşı gösterdikleri şiddetli hücum karşısında Mehmet Rauf kayıtsız kalmamış daha önce sanatını övdüğü Şahabeddin Süleyman'ı yerden yere vurmuştur. Mehmet Rauf'un Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza ve Fırtına oyunları için getirdiği ortak eleştirinin ise eser isimlerinin oyunla uyuşmadığı konusunda olduğu görülmüştür.

Yaşadığı dönemdeki tiyatro olaylarına kayıtsız kalmayan Mehmet Rauf, ellinci sanat yılı dolayısıyla Mınakyan Efendi için bir yazı kaleme almıştır. Elli yılını sanata adadığını söylediği Mınakyan için yazar elli sene sanat için her türlü zorluğa katlanması sayesinde tiyatro sanatının kaybolmayıp devam ettiğini söylemiştir.

Mehmet Rauf'un üzerinde durduğu bir diğer isim ise Muhsin Ertuğrul'dur. Yazar Muhsin Ertuğrul'dan bahsettiği üç makalesinde de övgü dolu ifadelere yer vermiştir. Dönemi için oldukça iddialı bir oyun olan Hamlet'i sahneleyen Muhsin Ertuğrul ve arkadaşlarını cesaretlerinden dolayı tebrik etmiş ve oyunun tahmin ettiğinden çok daha başarılı bir şekilde sahnelendiğini söylemiştir. Muhsin Ertuğrul adeta Mehmet Rauf'un tiyatro hayatımızın gelişebilmesi için kaleme aldığı makalelerinde özlemle bahsettiği

sanatçıdır. Mehmet Rauf Hamlet'ten sonra Bernstein'in Pençesi'ni oynayan Muhsin Ertuğrul'un tecrübeli oyuncuların bile daha kolay oyunlar oynamayı tercih ettiği bir dönemde zor ve sanat değeri yüksek oyunları tercih etmesi dolayısıyla gerçek sanata gönül vermiş biri olarak nitelendirmiştir. Mehmet Rauf'un Muhsin Ertuğrul'a dair kaleme aldığı üçüncü makale ise onun Darülbedayi rejisörlüğüne getirilmesi sebebiyledir. Kış mevsiminde sahnelenecek tiyatro oyunlarının oldukça sıradan olduğuna dair yaşadığı endişeyi tiyatro sahasında tek ve rakipsiz gördüğü Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi'de rejisörlük görevini kabul etmesi ile âdeta ortadan kalkmıştır. Yazar için Muhsin Ertuğrul, Türk tiyatrosunu kurtaracak yegâne kişidir.

Mehmet Rauf'un değerlendirmeye aldığı son üç oyun ise Darülbedayi'de sahnelenen Kapı Mandalları, Acemi Çaylaklar ve Hocanın Eşeği'dir. Mehmet Rauf, Darülbedayi'nin kuruluşu sırasında yaşadığı endişelerden Kapı Mandalları oyununa dair yazdığı makalesinde sıyrılmaya başlamış, Acemi Çaylaklar oyununda da Darülbedayi için övgü dolu ifadeler kullanmıştır. Keza yazar oyunu hala gösterimdeyken mutlaka izlenmesi hususunda tavsiyede bulunmaktadır. Ancak Hocanın Eşeği oyunu için oyuncuların rollerini iyi sergilemelerine rağmen oyununun basit ve sıradan olması sebebiyle izleyiciyi doyurmadığını ifade etmiştir.

Tiyatroyla ilgili eleştirel makaleler dışında telif tiyatro eserleri de kaleme alan Mehmet Rauf'un bu alanda azımsanmayacak derecede oyun yazdığı görülür. Yazar, 5'i telif ve 10'u adapte olmak üzere 15 oyun kaleme almıştır.

Bazı kaynaklarda Mehmet Rauf'a ait olduğu söylenilen Dilenci ve Tiraje isimli oyunların ise konularına bakıldığında 1. Dünya Savaşı'ndan bahsettikleri görülmektedir. Oyunlar konu ve üslup bakımından değerlendirildiğinde ise Mehmet Rauf'tan daha ziyade Mim Rauf'un düşünce yapısına yakın görünmektedir.

Mehmet Rauf'un adapte eserleri arasında gösterilen Pembe Köşk adlı oyuna çalışmalarımız esnasında Şehir Tiyatroları arşivinden ulaşılmış ve oyun üzerinde Mahmut Refik adlı bir imza olduğunu görülmüştür. Bu isimde bir yazara ilişkin elimizde bilgi bulunmadığı gibi Mehmet Rauf'un da böyle bir takma isim kullanıp kullanmadığına dair de herhangi bir bilgiye şimdilik ulaşılamamıştır. Bunun yanı sıra Pembe Köşk'ün bir el yazısı nüshasının arşivinde olduğundan bahseden Metin And, oyunun şahıs kadrosuna yer vermiş ve elimizdeki nüsha ile Metin And'ın paylaştığı şahıs kadrosunun aynı olduğu görülmüştür. Bu sebeple eserin Mehmet Rauf'a ait

olduğunun kabul edilmesi halinde yazarın Mahmut Refik olarak da bir takma ad kullandığını düşünebilir. Ancak kesin olarak söylenebilecek şey aksi ispat edilene kadar Şehir Tiyatroları arşivinde bulunan bu eserin Mehmet Rauf'a değil Mahmut Refik'e ait olduğudur.

Mehmet Rauf'un Jüpon Bey takma adı ile iki piyes daha yazdığını söyleyen Seval Şahin'in yaptığı çalışmadan hareketle İki Ebe Bir Gebe ve Bohça'nın yazarın telif piyesleri arasında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği hususunun belirlenebilmesi için, oyunlar tarafımızdan konu ve teknik bakımdan Mehmet Rauf'un diğer oyunları ile karşılaştırılmıştır. Oyunlar değerlendirilirken Mehmet Rauf'un yalnızca tiyatrolarına bağlı kalınmamış, konu, şahıs ve zaman çeşitliliğini görebilmek için Rahim Tarım'ın yazarın hikâyeleri için yaptığı tasniflere de değerlendirilmeye alınmıştır. Yapılan incelemeler neticesinde Mehmet Rauf'a atfedilen bu iki oyun yazarın telif piyesleri arasında değerlendirilmemiştir.

Mehmet Rauf'un telif oyunları konu, zaman, mekân, üslup bakımından incelenmiştir. Mehmet Rauf'un ilk oyunu olan Pençe, yasak aşka, kadın erkek ilişkilerinde aldatılmaya yer vermesi sebebiyle dönemi içinde "immoral" yani ahlak dışı olarak nitelendirilmiştir. Oysa yalnızca evlilik ve cinsellik konusunu dönemine göre daha ileri bir seviyede işleyen oyunun geneline bakıldığında evliliğin koruyup kolladığını söyleyen tezli bir eser olduğu görülmüştür.

Mehmet Rauf, Pençe'den sonra kaleme aldığı Cidal oyununun ön sözünde Pençe'den daha başarılı bir eser yazma gayesinde olduğundan bahsetmiştir. Cidal'in konusuna bakıldığında da oyun konusunun yasak aşk ve evliliğin kutsal olduğunu mesajı üzerine kurulu olduğu görülmüştür. Mehmet Rauf Pençe'de ele aldığı konuyu Cidal'de biraz daha genişletmiş ancak yine de ortaya başarılı bir tiyatro eseri çıkaramamıştır.

Sansar, Mehmet Rauf'un ilk eserine nazaran en başarılı oyunudur diyebiliriz. Üslubun sadeliği, şahısların fizikî özelliklerine yer verilmesi ve olayların kısa zaman dilimlerinde dağıtılmadan anlatılması bakımından diğerlerinden ayrılır. Ancak oyunun sonu diğerlerinde olduğu gibi adeta aceleye getirilmiş bu da olayların inandırıcılığını yitirmesine sebep olmuştur. Sansar evlilik dışı ilişkiyi işlemesi bakımından Pençe ve Cidal ile benzerlik göstermektedir. Pençe'de yasak aşk ikinci şahıslar arasında yaşanırken Cidal ve Sansar'da ise asli şahıslar yasak aşk yaşamaktadır.

Tek perdelik bir oyun olan Diken'i, komedi türünde yazılmış bir eser olması, karakterleri, kullanılan zaman dilimi, mekânı ve üslubu açısından diğer oyunlarından oldukça ayrı bir yere koyabiliriz.

Ceriha, tiyatro oyunundan daha ziyade roman havasında yazılmış ve temposu hiç yükselmeyen bir oyundur.

Pençe, Cidal ve Sansar'da evlilik ve evlilik dışı ilişkileri konu edinen ve adeta ders verme edasında oyunlarını yazan Mehmet Rauf, Ceriha'da bu çizgisinin dışına çıkmıştır. Anne fedakârlığını konu edinmiştir. Oyun sonunda Doktor Sabih'in ölmesi, Leyla'nın başka bir gençle evleneceğini söylemesi bile seyirciyi şaşırtmaz. Ancak Diken'e bakıldığında yazar ilk kez zengin zümreden orta sınıfa inmiştir. Orta sınıfın yaşadığı maddi sıkıntıları, zenginlik hayalini ve sonrasında yaşadıkları hayal kırıklığını oldukça komik bir üslupla etkili bir şekilde verebilmiştir. Oyunlarında sosyal meselelere değinmeyen Mehmet Rauf, doğrudan olmasa bile dolaylı olarak dönemin memur maaşlarındaki düşüklüğü eleştirmiştir. Oyun temposunun hiç düşmeden yükseldiği Diken, tür, üslup ve kullanılan teknikler bakımından Mehmet Rauf'un telif tiyatro eserleri arasında ustalık eseri olarak nitelendirilebilir. Mehmet Rauf'un oyunlarında dikkat çeken bir diğer unsur ise isim sembolizasyonu kullanması olmuştur. Evliliğin bir canavar "pençesine" benzetilmesi, Kamber'in kötü niyetiyle sonu ölüme varan olayların yaşanması sebebiyle "sansar" olarak nitelendirilmesi ve dili ile adeta kocasını bıktıran kadının yaşattığı hayatın "diken" gibi olması sebebi ile oyunlar bu isimlerle adlandırılmıştır.

Ülkemizdeki tiyatro hayatının gelişebilmesi için birçok makale kaleme alan, oyun eleştirisi yapan ve bu konudaki görüşleri çağının çok ilerisinde olan Mehmet Rauf, düşüncelerini telif tiyatrolarında uygulayamadığı, oyunlarının bazen sahnelenmeye uygun olmadığı bazen de sahnelense bile rağbet görmemiş olması, oyunlarının tiyatro hayatımızda büyük öneme sahip olmadığı görülmüştür. Adapte oyunları tiyatro edebiyatımız için bir eksiklik olarak nitelendiren Mehmet Rauf'un en çok rağbet gören ve üç ayrı tiyatro topluluğu tarafından repertuarlarına alınan tek oyunun ise adapte bir eseri olan "Amca Bey" olması da oldukça manidardır.

KAYNAKÇA

a.1. Kitaplar

Akyüz, K. (1995).*Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul: İnkilâp Kitabevi.

And M. (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

And, M. (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

And, M. (1973). *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

And, M. (1992) *Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Birsel, S. (1983). *Kahveler Kitabı,* Ankara: İş Bankası Yayınları.

Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Adamları Sözlüğü,* İstanbul: Mitos boyut Yayınları.

Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çetin, N. (2006) *Takma İsimler Sözlüğü,* İstanbul: Edebiyat Ortağı Yayınları.

Enginün İ. ve Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3*, Nesir 1 (1860-1923), İstanbul: Dergah Yayınları.

Enginün, İ. (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923*), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Gold, A. ve Fızdale, R. (2013).*Efsanevi Sarah-Sarah Bernhardt'ın Hayatı*, Çev. Kâhya, Fadime, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Huyugüzel, Ö. (1988). *İzmir'de İlk tiyatro Faaliyetleri ve Sultan II. Abdülhamit Devrinde Tiyatro Hayatı- Mehmet Kaplan İçin*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Karaboğa, K. (2011).*Geleceğe Perde Açan Gelenek- Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I (Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresi),* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karaburgu, O. (2012). *Şairin Sahneye düşen Gölgesi- Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Karaosmanoğlu, Yakup K. (2003). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kolektif (1967). *Sahneye Koyma Sanatı*, *Atmosfer Yaratma*, David Belasco, Ankara: Bilgi Yayınevi.
Kolektif (1967). *Sahneye Koyma Sanatı*, *Dördüncü Duvarın Gerisinde,* André Antoıne Ankara: Bilgi Yayınevi.
Külahlıoğlu, Ayşegül İ. (2004). *Türk Tiyatro Serisi –Sansar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
Moran, B. (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İstanbul: İletişim Yayınları.
Münir, S. (1970).*Basın Tarihimizde Mizah Dergileri*, İstanbul: Garanti Matbaası.
Nihat, M. (1934). *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul: Devlet Matbaası.
Nutku Ö. (2015) *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosuna -100. Yıl-*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
Nutku, Ö. (1969). *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
Özön M. Nihat ve Dürder, B. (1967). *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
Rauf M., (2017). *Yağmurdan Doluya, Cidal, Sansar,* Yay. Hazırlayan Kanar Mehmet, İstanbul: Doğu Kitabevi.
Rauf, M. (1909). Pençe; İstanbul: Matbaacılık ve Osmanlı Anonim Şirketi.
Rauf, M. (1911). Cidal, İstanbul: Hilal Kütüphanesi, Asya Matbaası.
Sevengil Refik A. (1968). *Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul: Mili Eğitim Basımevi.
Sevengil, Refik A. (1961). *Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyat*rosu, İstanbul: Mili Eğitim Basımevi.
Şener, S. (1999). *Türk Tiyatrosu-Cumhuriyet'in 75. Yılında-* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Şinasi, (2016). *Şair Evlenmesi,* İstanbul: Çağrı Yayınları.
Tanpınar Ahmet H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: YKY Yayınları.
Tarım, R. (1984). *Bir Münakaşa Etrafında M. Rauf- Y. Kadri, Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
Tarım, R. (2000).*Mehmed Rauf'un Hayatı ve Hikayeleri Üzerine Bir Araştırma,* Ankara: Akçağ Yayınları.
Tarım, R. (2001), *Mehmed Rauf'un Anıları*, İstanbul: Özgür Yayınları.
Töre, E. (2005), *Cenap Şehabeddin'in Tiyatroları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
Töre, E. (2006). *Meşrutiyet Tiyatrosu (Yazarlar-Piyesler*). İstanbul: Duyap Yayınları.
Uşaklıgil, Halid Z. (2008).*Kırk Yıl*, Haz. AKIN, Nur Özmel, İstanbul: Özgür Yayınları.
Uşaklıgil, Halid Z. (2014). *Sanata Dâir*; Haz. AYHAN, Sacit- ÇANAKLI, Levent Ali, İstanbul: Özgür Yayınları.

Ülken, Hilmi Z. (1998).*Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları.

Ülken, Hilmi Z. (2013). *Millet ve Tarih Şuuru*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yalçın, A. (2002). *II Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yesari, M. (2018). *Bâbıâli'den Son Selam- Mahmut Yesari'den Hatıralar,* Haz. İbrahim Özen, İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

Yetkin, Suut K. (1967).*Edebiyatta Akımlar,* İstanbul: Yükselen Matbaası.

Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda Müstear İsimler,* İstanbul: Selis Kitaplar.

a.2. Süreli Yayınlar

And ,M. (1967). *Mehmet Rauf ve Tiyatro I,* Varlık Dergisi S. 686, 15 Ocak.

And, M. (1967). Mehmet Rauf ve Tiyatro II, *Varlık,* S. 688, 15 Şubat.

Dirin, İ. (2009). *Kültür- Sanat- Edebiyat- Tiyatro Musiki ve Foklor Dergileri (1929-1990),* Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, nr: 1, Ocak-Haziran.

Enginün, İ. (1983). *Kösem Sultan'ın İki Edebî Eserdeki Yorumu, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,* 1. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ertuğrul, M. (1964). *Shakespeare'le Nasıl Tanıştım, Türkiye'de Shekespeare, Türk Tiyatrosu* –İstanbul Şehir Tiyatroları *Dergisi*- Belediye Matbaası.

Fahri H. (1337). *Yeni Sahne'de B*ora, Payitaht 3 Şubat.

Galip, İ. (1336/1920.) *Mehmet Rauf Bey ve Temâşâ;* Temâşâ, nr. 22, Mayıs.

Kolcu, Ali İ. (1995). *Darülbedayi'nin Faaliyetleri Hakkında Mehmet Rauf ile Yapılmış Bir Mülâkat,* Yedi İklim, S. 65.

Özçelik, T. (1979). *Türkiye'de İbsen Oyunları ve Çevirileri Üstüne Bibliyografya Denemesi;* Ulusal Kültür, S. 3, Ocak.

Safvet N. L. (1325). *Bir Perdelik Dram*. Musavver Muhit, S. 20.

Süleyman, Ş. (1912). *Kadın Ruhu,* Rübab, C. 1, nr: 11.

Şahin, S. (2007). *Mehmed Rauf'un Bilinmeyen Bir Tiyatro Eseri, İki Ebe Bir Gebe,* Hürriyet Gösteri, Yaz, S. 290.

Şahin, S. (2011). *Mehmet Rauf Hakkında Yeni Bilgiler I,* Yeni Tiyatro, S. 29, Temmuz-Ağustos.

Tepsi, B. (1941). *Niçin, Neden, Nasıl Aktör Oldum?* Perde ve Sahne Dergisi, S. 5, Ağustos.

Töre, E. (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları, Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, *Literatureand History of Turkishor Turkic*, Volume 4 /1-II Winter.

a.3. Tezler

Ayhan F. (1995), *Mehmet Rauf'un "Pençe" Adlı Piyesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Çetiner N. (1991). *1908-1923 Arasındaki Komedilerin İncelenmesi,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Dolkay Z. (1997). *Sahne Sanatlarında Makyajın Tipik Uygulama Modelleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Koç M. (2017), *Hayâl-i Cedîd Gazetesi (1-79 Sayı)- İnceleme, Tahlilî Fihrist, Seçme Metinler,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Saruhan, A. (1971). *Mehmet Rauf'un Telif Piyesleri*, İ. Ü. TDEB, Mez. T.; nr: T.1141, İstanbul.

a.4. Ansiklopedi Maddeleri

Polat Nazım H. (2010). "Şehâbeddin Süleyman" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* C 38, İstanbul.

Okay M. Orhan. (2006). "Müstear İsim" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* C 32, İstanbul.

And, M. (1985). *Tanzimat ve Meşrutiyet'te Tiyatro Yazarlığı,* C. VI., İstanbul.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (2001). *"Mehmet Rauf",* C. 2, İstanbul.

Yeni Türk Ansiklopedisi (1985). *"Goncourt Kardeşler",* C.3, İstanbul.

Ana Britanica (1986). *"Garrick",* C.9.

Ana Britanica (1986). *"Klopstock",* C. 13.

b.5 Albümler ve Dijital Kaynaklar

Akter, T. İstanbul'da Tiyatro https://archive.org/stream/istanbuldatiyatr00akteuoft/istanbuldatiyatr00akteuoft_djvu.txt (2018, 24, 04.)

And M. Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi, http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13679.pdf (2018, 22.05.).

And, M. Reşat Nuri Güntekin'in Cumhuriyet'ten Önceki Tiyatro Çalışmaları, http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1967s191/1967s191__05_M_AND.pdf (2018, 23.05.)

Birkiye M. Hedda Gabler Burada: Bir Sahneleme Okuması İçin Kavramlar Üstüne İlk Çalışma http://dergipark.gov.tr/download/article-file/358009 (2018, 22.05.)

Byronism, http://mural.uv.es/avijes/work1.html. (2018 itibariyle erişime kapatılmıştır.)

http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8725/001506136006.pdf adresinden alınmıştır. (2018, 20.05.)

https://archive.org/stream/istanbuldatiyatr00akteuoft/istanbuldatiyatr00akteuoft_djvu.txt

https://www.allmusic.com/artist/ernest-reyer-mn0001627103/biography(2018. 22.05)

https://www.turkedebiyati.org/chateaubriand.html (2018, 22.05.)

https://www.turkedebiyati.org/madame-de-stael.html (2018, 22.05)

Muhsin'in 25 yılı

Öncü İ., Bir kadının benliğine aradığı keşif yolculuğu: 'Nora: Bir Bebek Evi', http://www.agos.com.tr/tr/yazi/20230/bir-kadinin-benligine-aradigi-kesif-yolculugu-nora-bir-bebek-evi (2018,19 02.)

Reşat Nuri Güntekin'in Cumhuriyet'ten Önceki Tiyatro Çalışmaları, http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1967s191/1967s191__05_M_AND.pdf (2018, 20.05.)

Sağlam, T. İbsen'den Beckett'e Uzamın Dönüşümü, http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1566.pdf. (2018, 15.03.)
https://www.britannica.com/biography/Francois-Joseph-Talma (2018, 23.05.)
https://www.britannica.com/biography/Eleonora-Duse (2018, 14.04.)
http://www.bilgiustam.com/alphonse-de-lamartine-kimdir-2/ (2018, 23.05)
https://www.britannica.com/biography/Johann-Wolfgang-von-Goethe (2018, 23.05)

EKLER

Ek A Makaleler İndeksi

A1 Alfabetik

1. Adaptasyon, Pâyitaht, nr:37-29, 8 Mart 1338/1922.
2. Adaptasyonun Tiyatrodaki Zararları, İkdam, nr:10064, 9 Nisan 1341/1925
3. Aktör Olmak İçin; Pâyitaht, nr:29-21, 27 Şubat 1337/1922.
4. Aktörlükte Yüz ve Kıyafet; Pâyitaht, nr:55, 4 Nisan 1337/1922.
5. Bizde Aktörlük, Musavver Muhit, nr:14, 29 Kânun-ı sâni 1324/11 Şubat 1909.
6. Bizde Sahne Hayatı; Cumhuriyet, nr:1012, 2 Mart 1927.
7. Çıkmaz Sokak, Resimli Kitap, nr:13, Teşrin-i evvel 1325/Ekim 1909.
8. Darülbedayi'de "Hocanın Eşeği", Yeni Ses, nr:253, 10 Teşrin-i sâni 1342/1926.
9. Fırtına (Muharriri: Şahabeddin Süleyman); Tanin, nr:747, 16 Eylül 1326/29 Eylül 1910.
10. İbsen'in Bir Eseri, Servet-i Fünûn, nr:481, 18 Mayıs 1316/31 Mayıs 1900.
11. İbsen'in Temâşâsı, Mektep, nr:71, 23 Kânun-ı sâni 1313/4 Şubat 1898.
12. İstanbul'da Hamlet, Hak, nr:56, 25 Nisan 1328/8 Mayıs 1912.
13. Kapı Mandalları,-Darülbedayi'de mevsimin ilk oyunu-, İkdam, nr:10271, 11 Teşrin-i sâni 1341/1925.
14. Kırık Mahfaza; Servet-i Fünun, nr:978, 18 Şubat 1325/3 Mart 1910.
15. Kış Tiyatro Mevsimi; İkdam, nr:10263; 3 Teşrin-i sâni 1341/1925.
16. Kösem Sultan; Servet-i Fünûn, nr:1109, 23 Ağustos 1328/5 Eylül 1912.
17. Leyla Müellifi İzzet Melih Bey, Mahasin, nr:7, Mart 1325/Mart 1909.
18. Meşhur Kadınlar: Eleonora Duse, Mahasin, nr:8, Temmuz 1325/Temmuz 1909
19. Mınakyan Efendi, Servet-i Fünûn, nr:1095, 17 Mayıs 1328/30 Mayıs 1912.
20. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı, Mektep, nr:56, 15 Teşrin-i evvel 1313/27 Ekim 1897.
21. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı, Mektep, nr:66, 19 Kânun-ı evvel 1313/31 Aralık 1897.
22. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı, Mektep, nr:68, 2 Kânun-ı sâni 1313/14 Ocak 1898.

23. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Hugo'nun Mukaddimesi, Mektep, nr:64, 5 Kânun-ı evvel 1313/17 Aralık 1897.

24. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Romantizm (2), Mektep, nr:60, 5 Teşrin-i sâni 1313/17 Kasım 1897.

25. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı: Romantizm (3), Mektep, nr:61, 14 Teşrin-i sâni 1313/26 Kasım 1897.

26. Sahne Hayatı; Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu, İkdam, nr:10254, 24 Teşrin-i evvel 1341/1925.

27. Sarah Bernard'a Dâir, Resimli Kitap, nr:4, Kânun-ı evvel 1324/Aralık 1908.

28. Soruşturma:Herkes Ne Diyor? Sanatkârlarımız (Aktör Burhaneddin Bey); Musavver Hâle, nr:1, Kânun-ı evvel 1325/Aralık 1909.

29. Temaşa Muharrirliği, Musavver Muhit, nr:11, 8 Kânun-ı Sâni 1324/21 Ocak 1909.

30. Temâşâ Tetebbuatı: Mizansen, Pâyitaht, nr:56, 21 Mart 1338/1922.*

31. Temâşâya Dâir, Tanin, nr:1909, 4 Nisan 1330/17 Nisan 1914.

32. Tezer Münasebeti İle Matmazel Suzan'a, Musavver Muhit, 5 Mart 1324/ 18 Mart 1909, Numara 19.

33. Tiyatro Âleminde; Cumhuriyet, nr:506, 5 Teşrin-i evvel 1341/1925.

34. Tiyatro Hayatı: Bizde Tiyatroculuk, Servet-i Fünûn, nr:1097, 31 Mayıs 1328/13 Haziran 1912.

35. Tiyatro Hayatı: Dekorlar-Dekor Numunesi-Dekorların İmâli- Yapılırken-Makinist-Elbiseciler-Artistlerin- Şahsî Terkipleri, Servet-i Fünûn; nr:1114, 27 Ağustos 1328/9 Eylül 1912.

36. Tiyatro Hayatı: Eserin Kabulü-Rollerin Tevzii-Kıraat-Mukabele- Servet-i Fünûn, nr:1108, 16 Ağustos 1328/29 Ağustos 1912.

37. Tiyatro Hayatı: -İlk Provalar-Deftersiz-Suflör-Prova Hâdiseleri- Humma İçinde- Heyet-i Mecmua Provası-Geceli Gündüzlü Çalışma-, Servet-i Fünûn, nr:1117, 18 Teşrin-i evvel 1328/31 Ekim 1912.

38. Tiyatro Hayatı: -Mesâil-i Maddiye-Müdürle Müellif Arasındaki Hak Münasebatı-Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti- Mütekabil Mecburiyetler-Hakk-ı Telif-Muavenet-i Umumiye-Kasadar-Başkontrolcü-Polis Komiseri-Tiyatronun Doktorları- Servet-i Fünûn, nr: 1124, 6 Kânun-ı evvel 1328/19 Aralık 1912.

39. Tiyatro Hayatı: -Para Meselesi-; Servet-i Fünûn, nr:1135, 21 Şubat 1328/6 Mart 1913.

40. Tiyatro Hayatı: Rejisörün Vazifeleri, Servet-i Fünûn, nr:1110, 30 Ağustos 1328/12 Eylül 1912.

41. Tiyatro Hayatı: Sahnenin Dahili, Servet-i Fünûn, nr:1102, 5 Temmuz 1328/18 Temmuz 1912.

42. Tiyatro Hayatı: Servet-i Fünûn, nr:1115, 4 Teşrin-i evvel 1328/17 Ekim 1912.

43. Tiyatro Kaidesi, Pâyitaht, nr:13, 7 Şubat 1337/1922.

44. Tiyatro Mektebi mi, Tiyatro Kumpanyası mı? Tanin, nr:1930, 25 Nisan 1330/8 Mayıs 1914.

45. Tiyatro Muhasebesi; La Tendresse (Şefkat) Piyesi; Cumhuriyet, nr:526, 25 Teşrin-i evvel 1341/1925.

46. Tiyatro Muhasebesi: Acemi Çaylaklar; Cumhuriyet, nr:573, 12 Kânun-ı evvel 1341/1925.

47. Tiyatro Usûlü; Pâyitaht, nr:20-12, 14 Şubat 1337/1922.

48. Tiyatro Zevki; Pâyitaht, nr:27-19; 21 Şubat 1337/1922.

49. Zamanımızda Tiyatro, Mektep, nr:53, 19 Eylül l313/1 Ekim 1897.

50. Zevk-i Bedîî, Pâyitaht, nr: 67, 28 Mart 1338/ 1922.

*56 numaralı Payitaht Gazetesi yıpranmışlığı sebebi ile okuyucu gösterimden kaldırıldığından ulaşılamamıştır.

A 2 Kronolojik

-1897-

1. Zamanımızda Tiyatro, Mektep, nr:53, 19 Eylül l313/1 Ekim 1897.
2. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı, Mektep, nr:56, 15 Teşrin-i evvel 1313/27 Ekim 1897.
3. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı:Romantizm (2), Mektep, nr:60, 5 Teşrin-i sâni 1313/17 Kasım 1897.
4. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı:Romantizm (3), Mektep, nr:61, 14 Teşrin-i sâni 1313/26 Kasım 1897.
5. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı:Hugo'nun Mukaddimesi, Mektep, nr:64, 5 Kânun-ı evvel 1313/17 Aralık 1897.
6. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı, Mektep, nr:66, 19 Kânun-ı evvel 1313/31 Aralık 1897.

-1898-

7. On Dokuzuncu (19.) Asırda Fransız Temâşâsı, Mektep, nr:68, 2 Kânun-ı sâni 1313/14 Ocak 1898.
8. İbsen'in Temâşâsı, Mektep, nr:71, 23 Kânun-ı sâni 1313/4 Şubat 1898.

-1900-

9. İbsen'in Bir Eseri, Servet-i Fünûn, nr:481, 18 Mayıs 1316/31 Mayıs 1900.

-1908-

10. Sarah Bernard'a Dâir, Resimli Kitap, nr:4, Kânun-ı evvel 1324/Aralık 1908.

-1909-

11. Temaşa Muharrirliği, Musavver Muhit, nr:11, 8 Kânun-ı Sâni 1324/21 Ocak 1909.
12. Bizde Aktörlük, Musavver Muhit, nr:14, 29 Kânun-ı sâni 1324/11 Şubat 1909.
13. Leyla Müellifi İzzet Melih Bey, Mahasin, nr:7, Mart 1325/Mart 1909.
14. Tezer Münasebeti İle Matmazel Suzan'a, Musavver Muhit, 5 Mart 1324/ 18 Mart 1909, Numara 19.
15. Meşhur Kadınlar: EleonoraDuse, Mahasin, nr:8, Temmuz 1325/Temmuz 1909
16. Çıkmaz Sokak, Resimli Kitap, nr:13, Teşrin-i evvel 1325/Ekim 1909.
17. Soruşturma: Herkes Ne Diyor? Sanatkârlarımız (Aktör Burhaneddin Bey); Musavver Hâle, nr:1, Kânun-ı evvel 1325/Aralık 1909.

-1910-

18. Fırtına (Muharriri: Şahabeddin Süleyman); Tanin, nr:747, 16 Eylül 1326/29 Eylül 1910.
19. Kırık Mahfaza; Servet-i Fünun, nr:978, 18 Şubat 1325/3 Mart 1910.

-1912-

20. İstanbul'da Hamlet, Hak, nr:56, 25 Nisan 1328/8 Mayıs 1912.
21. Mınakyan Efendi, Servet-i Fünûn, nr:1095, 17 Mayıs 1328/30 Mayıs 1912.
22. Tiyatro Hayatı: Bizde Tiyatroculuk, Servet-i Fünûn, nr:1097, 31 Mayıs 1328/13 Haziran 1912.
23. Tiyatro Hayatı: Eserin Kabulü-Rollerin Tevzii-Kıraat-Mukabele- Servet-i Fünûn, nr:1108, 16 Ağustos 1328/29 Ağustos 1912.
24. Tiyatro Hayatı: Sahnenin Dahili, Servet-i Fünûn, nr:1102, 5 Temmuz 1328/18 Temmuz 1912.
25. Kösem Sultan; Servet-i Fünûn, nr:1109, 23 Ağustos 1328/5 Eylül 1912.
26. Tiyatro Hayatı: Dekorlar-Dekor Numunesi-Dekorların İmâli- Yapılırken-Makinist-Elbiseciler-Artistlerin- Şahsî Terkipleri, Servet-i Fünûn; nr:1114, 27 Ağustos 1328/9 Eylül 1912.
27. Tiyatro Hayatı: Rejisörün Vazifeleri, Servet-i Fünûn, nr:1110, 30 Ağustos 1328/12 Eylül 1912.
28. Tiyatro Hayatı: Servet-i Fünûn, nr:1115, 4 Teşrin-i evvel 1328/17 Ekim 1912.
29. Tiyatro Hayatı: -İlk Provalar-Deftersiz-Suflör-Prova Hâdiseleri- Humma İçinde- Heyet-i Mecmua Provası-Geceli Gündüzlü Çalışma-, Servet-i Fünûn, nr:1117, 18 Teşrin-i evvel 1328/31 Ekim 1912.
30. Tiyatro Hayatı: -Mesâil-i Maddiye-Müdürle Müellif Arasındaki Hak Münasebatı-Tiyatro Muharrirleri Cemiyeti- Mütekabil Mecburiyetler-Hakk-ı Telif-Muavenet-i Umumiye-Kasadar-Başkontrolcü-Polis Komiseri-Tiyatronun Doktorları- Servet-i Fünûn, nr: 1124, 6 Kânun-ı evvel 1328/19 Aralık 1912.

-1913-

31. Tiyatro Hayatı: -Para Meselesi-; Servet-i Fünûn, nr:1135, 21 Şubat 1328/6 Mart 1913.

-1914-

32. Temâşâya Dâir, Tanin, nr:1909, 4 Nisan 1330/17 Nisan 1914.
33. Tiyatro Mektebi mi, Tiyatro Kumpanyası mı? Tanin, nr:1930, 25 Nisan 1330/8 Mayıs 1914.

-1922-

34. Tiyatro Kaidesi, Pâyitaht, nr:13, 7 Şubat 1337/ 1922.
35. Tiyatro Usûlü; Pâyitaht, nr:20-12, 14 Şubat 1337/ 1922.
36. Tiyatro Zevki; Pâyitaht, nr:27-19; 21 Şubat 1337/ 1922.
37. Aktör Olmak İçin; Pâyitaht, nr:29-21, 27 Şubat 1337/ 1922.
38. Adaptasyon, Pâyitaht, nr:37-29, 8 Mart 1338/ 1922.
39. Temâşâ Tetebbuatı: Mizansen*, Pâyitaht, nr:56, 21 Mart 1338/ 1922.
40. Zevk-i Bedîî, Pâyitaht, nr: 67, 28 Mart 1338/1922.
41. Aktörlükte Yüz ve Kıyafet; Pâyitaht, nr:55, 4 Nisan 1337/ 1922.

-1925-

42. Adaptasyonun Tiyatrodaki Zararları, İkdam, nr:10064, 9 Nisan 1341/1925
43. Kış Tiyatro Mevsimi; İkdam, nr:10263; 3 Teşrin-i sâni 1341/1925.

44. Sahne Hayatı: Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu; İkdam, nr:10254, 24 Teşrin-i evvel 1341/1925.

45. Tiyatro Muhasebesi: Beyoğlu'nda La Tendresse (Şefkat) Oyunu; Cumhuriyet, nr:526, 25 Teşrin-i evvel 1341/1925.
46. Kapı Mandalları,-Darülbedayi'de mevsimin ilk oyunu-, İkdam, nr:10271, 11 Teşrin-i sâni 1341/1925.
47. Tiyatro Âleminde; Cumhuriyet, nr: 506, 5 Teşrin-i evvel 1341/1925.
48. Tiyatro Muhasebesi: Acemi Çaylaklar; Cumhuriyet, nr:573, 12 Kânun-ı evvel 1341/ 1925.

-1926-

49. Darülbedâyi'de "Hocanın Eşeği"; Yeni Ses, nr:253, 10 Teşrin-i sâni 1342/

-1927-

50. Bizde Sahne Hayatı; Cumhuriyet, nr:1012, 2 Mart 1927.

*56 numaralı Payitaht Gazetesi yıpranmışlığı sebebi ile okuyucu gösterimden kaldırıldığından ulaşılamamıştır.

ÖZGEÇMİŞ

1987'de Kahramanmaraş'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Kahramanmaraş'ta tamamladı. 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. 2009'da Mimar Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Programı'nda yüksek lisans yapmaya hak kazandı. Hâlen İstanbul Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Halkla İlişkiler Uzmanı olarak görev yapmaktadır. Evli ve bir çocuk annesidir.