

ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Δέν υπάρχει ίσως καλλίτερος τρόπος από τὴ γνωριμία—ἔστω καὶ τὴν ἐλαχίστην—τοῦ θεάτρου ἑνὸς λαοῦ γιὰ νὰ γνωρίσῃ κανεὶς τὸν λαὸν αὐτὸν καὶ νὰ αἰσθανθῇ κατὰ ἀπὸ τὴ βαθύτερη ζωὴ του, τὴν ἐνδότερη. Τὸ θέατρο ὑπῆρξε πάντοτε ὁ καθρέφτης τῆς κοινωνίας ἑνὸς λαοῦ. Εἶναι μιὰ ἀρχὴ δογματικὴ, τῆς ὁποίας ἡ μεγάλη ἀλήθεια ἀπεδείχθη παντοῦ καὶ πάντοτε. Ἡ διανοητικὴ μόρφωσις οἰουδήποτε λαοῦ, ἡ ἐξέλιξις, ἡ πρόοδος του, ἡ ἀκμὴ καὶ ἡ παρακμὴ καὶ ὁ ἐκφυλισμὸς του, ὅλας τέλος οἱ φάσεις τῆς κοινωνικῆς ζωῆς δέν ἤμποροῦσαν νὰ καθρεφτισθοῦν πουθενά ἄλλου καλλίτερα ἀπὸ τὸ θέατρο. Καὶ ἡ ἀρχὴ αὕτη δέν ἦταν δυνατόν νὰ μὴν ἐφαρμοσθῇ καὶ διὰ τὴν τουρκικὴν κοινωνίαν. Ἄλλ' ἡ ἐννοια αὕτης, τῆς κοινωνίας μέχρι τοῦ πολέμου καὶ κατὰ τὴν διάρκειαν αὐτοῦ, ἦταν κατὰ ἄγνωστο στὴν Τουρκίαν, καθὼς ἦταν ἄγνωστο καὶ τὸ τουρκικὸ θέατρο. Δέν ὑπῆρχε θέατρο. Γιατί δέν ὑπῆρχε παράδοσις καὶ κοινωνία. Γιατί δέν εἶχε δημιουργηθῆ τοιαύτη. Μέσα στὰ χαρμίνα, κάτω ἀπὸ τὸν πυκνὸ πέπλο τῆς χανούμισσας, πίσω ἀπὸ τὰ πολυτραχι-δισμένα καφασωτὰ καὶ ὑπὸ τὸν βαρὺ ζυγὸν ποῦ εἶχε κληρονομήσει ἡ προγονικὴ βαρβαρότης δέν ἦταν δυνατό νὰ ὑπάρξουν συνθήκες ποῦ ν' ἀποτελέσουν τὸ σύνολόν τους τὴ βάση, ἐπάνω, στὴν ὁποίαν νὰ στηριχθῇ ἡ πυραμὶς τῆς τουρκικῆς κοινωνίας. Ἡ ἠθικὴ, ὡς ἰδέα καὶ ὡς πραγματικότης, ἡ φαινομενικὴ ἠθικὴ καὶ ἡ ἐσωτερικὴ τοιαύτη, ἦσαν κατὰ ἄγνωστο. Καὶ τὰ αἰσθήματα, τὰ κριτικὰ καὶ τὰ κριτικὰ ταπεινὰ, εὐρίσκοντο σὲ τέτοια πρωτόγονη κατάσταση, ὥστε νὰ μὴ διαφέρουν ἀπ' τὰ αἰσθήματα τοῦ πρώτου κοινοῦ ζώου.

Οὔτε ἡ τιμὴ, οὔτε τὰ φίλτρα τὰ οἰκογενειακά, οὔτε οἱ δεσμοὶ ποῦ συσφίγγουν καὶ συγκρατοῦν ἀσθεστῶς τὴ φλόγα τῆς ἀγάπης ὑπάρξουν, ποῦ ῥεεῖ μέσα τοῦ τοῦ ἴδιο αἵμα. Ἡ πολυγαμία, τὸ χαρμίνα ἀποτελοῦσαν τὴν κατάρρευσις κάθε κοινωνικῆς ἰδέας. Ὁ ἄντρας ὑπῆρξε ἕνας τύραννος, ἕνας βασιλευζούκος καὶ ὑπῆρξε ἡ γυναί-

κα μιὰ σκλάβος, μιὰ αἰώνια σκλάβος. Ἡ κοινωνία ἡ τουρκικὴ, θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεὶς, ὅτι περιορίζετο σὲ κάποια ἠθὴ καὶ ἔθιμα. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἠθὴ καὶ ἔθιμα ἑνὸς λαοῦ, ὅσο καὶ ἂν φαίνωνται στὴν ἐξωτερικὴ τους μορφή ὡσάν κατὰ ἄσχετο μὲ τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ λαοῦ, μολταυτὰ ἀποτελοῦν καὶ αὐτὰ μιὰ ἐκδήλωσις ἐσωτερικὴ, εἶναι ἕνα μέτρο τῆς βαθύτερης ζωῆς, τῆς διανοητικότητος του.

Τὰ τουρκικὰ ἠθὴ καὶ ἔθιμα δέν ἦσαν οὔτε καὶ αὐτὰ φύσει τοιαύτης, ὥστε ν' ἀποτελοῦν στοιχεῖα ἀπὸ τὰ ὁποία ν' ἀναβλύσῃ ἕνα τουρκικὸ θεατρικὸ ἔργο ἀνάλογο πρὸς τὴν κοινότερη ξένη ἢ καὶ ἐλληνικὴ ἠθογραφία.

Ὁ φανατισμὸς ἦταν τόσο ἄγριος καὶ ἦταν τόσο βαρυσταθὴ ἢ τυραννία, ὥστε καὶ τὰ ξένα ἔργα, ποῦ θὰ ἤμποροῦσαν νὰ δημιουργήσουν θέατρο, ἦσαν ἐντελῶς ἀπροσπέλαστα, ἀκατάληπτα γιὰ τοὺς περισσότερους, καὶ γιὰ τοὺς ὀλίγους ἀνάξια λόγου.

Ἔτσι ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν ἡ λέξις θεατρο ἦτο κατὰ ἄφηρημένον καὶ κατὰ ἄγνωστον, συγχέομενον μὲ τὸ θέαμα τοῦ «ὄρτὰ ὀγιουνοῦ» τοῦ Καραγκιόζι, καὶ τοῦ Χατζαϊδάτη, ὁ ὁποῖος προέβαλεν ἐπάνω ἀπὸ τὸ λευκὸ πανὶ ἀσχημονῶν, κάμων τούμπες καὶ κάποτε σύρων τὴν χατζαϊάρα του διὰ νὰ κατασφάξῃ ὅλον τὸν κόσμον τῶν γκιαούρηδων καὶ νὰ προκαλέσῃ λύσαν εἰς τὰ στήθη τῶν Τούρκων καὶ συροῦν δεκτρῶν καὶ γροσιῶν εἰς τὸν ἀρχηγὸν τῆς καραγκιόζικης καὶ χατζαϊδάτικης αὐτῆς οἰκογενείας, κατερχόμενον ἀπὸ τὴν σκηνὴν μὲ ζουνάρι, φαρδὸ παντελόνι καὶ γαρύφαλο στὸ ρέσι.

Δέν ὑπῆρχε τάξις κοινωνικὴ. Δι' ὅλους τοὺς Τούρκους, τοὺς μπένδες καὶ τοὺς πατάδες, καὶ τοὺς λογίους, ἀλλὰ καὶ τοὺς λαχανοπώλας καὶ τοὺς πωλητὰς σιροπιῶν καὶ παγωτῶν τὸ «ὄρτὰ ὀγιουνοῦ», ὁ Καραγκιόζις καὶ ὁ Χατζαϊδάτης ἦσαν τὸ μοναδικὸν τους σπεκτάκλ.

Ὡς τόσο τὸ φανέρωμα κάποιος ἀνέγκης θεάτρου ὑπὸ ἐννοίαν εὐρυτέραν τοῦ θεάματος τοῦ λευκοῦ πανιοῦ μὲ τοὺς χαρτενίους ἥρωας ἐξυπνοῦσε πάντοτε ζωντὰ. Καὶ ὑπέθαλε τὸ ζῦπνημα αὐτὸ τὸ ἐλληνικὸν ἰδίως θέατρον. Τὰ διάφορα μπυλούκια ποῦ κατέπλεον στὸ Σταμποῦλ καὶ στὴ Σμύρνη ἔκαμν στους Τούρκους νὰ κλέπτονται καὶ περὶ ἄλλου εἶδους θεάτρου. Ἄλλ' ἡ κοινωνικὴ ἐξέλιξις δέν εἶχεν οὔτε εἶμα προχωρήσει. Καὶ ἡ καλοισθησία, ὁ αἰσθητισμὸς, ἡ ἔμπνευσις, ἡ δημιουργία ἦτο κατὰ ἐντελῶς ἀδύνατον. Ὡς τόσο ἤρχισε νὰ δημιουργηθῆται κάποιον θέατρον μὲ πρόσωπα καὶ μὲ ἠρωίδας. Ἦσαν θέατρο πωλητῶν, σαλτεμπάγκων, πλανοδιῶν.

Ἡ «Ἀλάμπρα», παρὰ τὴν προκομαίαν τοῦ Γαλατῆ, τὸ «Ἀλκαζάρ» κ' ἕνα θέατρο στὸ Σταμποῦλ παρὰ τὸ Σεγολαντεπακασὴ ἤρχισαν νὰ φιλοξενοῦν τοὺς πρώτους αὐτοὺς θεάσεις. Δέν ἦσαν Τούρκοι οἱ ἀποτελοῦντες αὐτούς. Ἀλλὰ Ἀρμένιοι, σκάρτα ἐλληνικῶν μπυλούκιων ἐγκαταλειμμένων καὶ μερικοὶ Ἑβραῖοι. Αἱ παραστάσεις ἦσαν κρῆμα παντομίμας, τραγωδίας καὶ κωμωδίας.

Μπροστά στη θύρα επαίνιζε μια ξεχαρβαλωμένη μπάντα με μεγάλα ταβούλια και ζουρνάδες και έσυνώδευε όλη την παράσταση ή μπάντα αυτή, διακόπτοσα κάποτε το παίξιμό της τότε για να φουμάρη το ναργίλε του ο νταβουλτζής και τότε για να δροσίση το λαιμό του με κανένα σορόπι ο ζουρντζής. Και το δράμα επαίζετο μέσα.

Ήσαν δράματα παιζόμενα και επί σειράν ετών υπήρξε πρωταγωνιστής κάποιος Έλληνας, ο Άβραάμ. Έπρωτιμώντο, κατά παράδοξο σύμπτωση, τα ελληνικά έργα τα αναγόμενα στην μυθολογίαν. Ο Τρωϊκός πόλεμος, ή άρπαγή της Ελένης, ή μῆνις του Άχιλλέως. Το τελευταίον τούτο επεισόδιον της μυθολογίας άπετέλει το προσφιλέστερον κομμάτι. Τόν Άχιλλέα υπεδύετο ο Άβραάμ, χοντρός και ψηλός φορών σαλβάρια, καλές βρες ζύλινας, ζουνάρι, περικεφαλαίαν και με πρόσωπό γεμάτ άγριότητα. Άλλά την άγριότητα του Άχιλλέως—ο όποιος και τρομοκρατούσε το θεατριζόμενον κοινόν όλόκληρον—έπρεπε να εξουδετερώση κάποιον φαιδρό πρόσωπο. Ένας παληάτσος.

Και ο δυστυχής Έκτωρ εξήρχετο με τα παληάτσικα φρέματα, αλευρωμένος φρικωδώς, κρατώντας πελωρίαν σκουπαν, ατενίζουσαν άγερώχως από του σκουποξύλου της το σύμπαν και κυνηγών τόν Άχιλλέα, ο όποιος, άμαπτύσσων όλην την ώκυποδίαν του, άφινε να κρέμαται το πελώριον υποκίτρινον ζουνάρι του και να πέφτη προς την πλατείαν ή περικεφαλαία του. Η Έλένη του Μελελάου ήταν ήρωϊς τραγική, άλλ' ήναγκάζετο να τραβή και κανένα άμανέ παθητικό δια να συγκινήση το κοινόν αλλά και δια να περιφέρη κατόπιν το πιανάκι της που έκρυβε μέσα στα φλεγόμενα όγκώδη στήθη της, προς συλλογήν μερικών γροσιών.

Μέχρι πρό όλίγων ετών το τουρκικό θέατρο περιωρίζετο στα θεάματα των παληάτσων με τα δράματα, οι ήρωϊδες των όποιών άπήγγοντο, κατόπιν συμφωνίας, υπό των πλέον εύπόρων θεατών μέχρι της μεσημβρίας της επομένης. Αί παραστάσεις των παληάτσικων και σατιμπάκιων έργων είχαν και αυτές την εποχή τους. Τη θεατρική τους σαιζόν. Και ή σαιζόν αυτή ήταν και είναι ακόμη, ο μήνας του Ραμαζανιού, ο μήνας του έξαγνισμού των Τούρκων, αλλά και της διασκεδάσεως αυτών. Ένώ από τους μινιάρδες τους φωτισμένους με κανδυλίτσες και γλομπάκια οι μουαζίνες τραγουδοούν τη ματζαϊότητα του ντουσιζ, οι Τούρκοι κάτω διασκεδάζουν.

Την εποχήν αυτή και μόνη, ο ξένος που παρέμεινε στις μεγάλες τουρκικές πόλεις, μπορούσε ν' αντιληφθή την κίνηση τη θεατρική των Τούρκων και να μελετήση μέσα στη θεατρική των αυτή κίνηση και την κατάστασιν των Τούρκων τη διανοητική και την κοινωνική. Ένας σύμμαχος των Τούρκων θεατρικός κριτικός, ο Έσλεμπεργκ, γράφοντας μία μακρυνά περί του τουρκικού θεάτρου μελέτη, κλαίει και οδύρεται στις γραμμές των γραφομένων του για την άγρία, την πρωτόγονη αυτή των

συνμάχων των θεατρική κατάστασιν, διαμαρτύρεται δε πως τα φιλικά αισθήματα της χώρας του δεν συνεκινήθησαν από την κατάστασιν αυτή για να επέμβουν και να επιδράσουν και θεατρικώς και να μορφώσουν και τουρκικό θέατρο. Αυτοί οι παληάτσοι και οι σατιμπάγκοι—λέγει ο Έσλεμπεργκ—άποτελούν το μεγαλύτερον άσχος στις σελίδες της κοινωνίας ενός λαού που έχει αξιώσεις φιλίας με κράτος πολιτισμένο, με εύρωπαϊκόν κράτος. Από τας άρχάς του τελευταίου αιώνου, όποτε άρχισε να κνέη κάποιον πνοή προόδου στην κοινωνική θέσιν των εν Τουρκία, παρετηρήθη και κάποιον προσπάθεια για τη δημιουργία θεάτρου υπό έννοιαν εύρωτεραν.

Οι Τούρκοι που πηγαινοήρχονταν στην Εύρώπη και ή πολιτική ζύμωση και αυτή συνετέλεον εις το να δημιουργηθή κάποιον θέατρο έθνικόν, αποκλεισμένων των ξένων έργων, ως βλαβερών προπαγανδιστικών και πρό παντός άντιωμακεθαικων. Η θρησκεία αυτή ιδίως υπήρξε ο κυριώτερος και σοβαρώτερος λόγος της έλλείψεως θεάτρου εις την Τουρκία. Οι Τούρκοι νεοδημιούργητοι θεατρίνοι ήρνούτο να παίζουν έργα προσκρούοντα στην θρησκεία, αλλά και το κοινόν δεν ήταν δυνατό ν' ανεχθή αυτά. Έγένετο άπόπειρά να παιχθή ο «Νάθαν ο Σοφός» για να δοκιμασθή κάπως και το κοινόν, πως θα υπεδέχετο στην σκηνη τη φυσιογνωμία του εύγενικου σουλτάνου Σαλλαδίν, την άγαπητή και έρασμα άδελφή του Σιτάχ, το σοφόν Ίουδαίο Νάθαν και τόν καλοκάγαθο δερβίσιν. Άλλ' ή άπόπειρα έμεινεν ως τοιαύτη, διότι τα πρόσωπα του έργου «έσοκάριζαν» σαυτούς τους ίδίους θεατρίνους.

Στη δημιουργία του έθνικου θεάτρου συνέβαλον εκ των πρώτων ο Ναμίλ Κεμάλ βέης (ο Κοραής της τουρκικής γλώσσας), ο Άβδούλ Χακή-Χαμίτ, σύμβουλος στην πρεσβείαν του Λονδίνου, έπωνομαζόμενος ο Σαίξπηρ της Τουρκίας, ο Σαμή βέης Φράσσάρι έλληνοαλβανός και μερικοί άλλοι.

Ο Κεμάλ έγραψε την «Σιλίστρια», έμπνευσμένη από το ρωσοτουρκικό πόλεμον, αλλά το περισσότερο γνωστό του έργο που τόν έκχευε δημοφιλή ήταν ή «Βατάν» (Πατρίς). Η «Πατρίς», έργο κακότεχνο, ρητορικό, σοβινιστικό αλλά και με κάποιον εξαιρετική ζωή, Έξετελιόσσαντο εκεί σκηνοί γλυκυτάτου έρωτος και άγριου μίσους και υπεράνω των αισθημάτων έκυριάρχει το αισθημα της πατρίδος. Δεν έλειπαν και αι ραδιουργίαι, οι φόνοι, ή άποθέσεις, ή ύβρις κατά των άπίστων και τέλος οι στραγγαλισμοί των κυριωτέρων προσώπων.

Το «Βατάν» έπρόκειτο να παιχθή στο υπό εύρωπαϊων κατεχόμενον θέατρο των Μνηματακίων από Άρμενίους ήθοποιούς και Άρμενίδας ήρωϊδας. Αί δοκιμαί είχαν άρχισαι. Άλλ' ή λογοκρισία, στην όποιον υπεδλήθη, το έργο αυτό, ειπε την τελευταία της λέξη: Γιόν! Και το έργο έδιπλώθηκε και φυλάχθηκε δι' άπότερον μέλλον.

Αί ραδιουργίαι έθεωρήθησαν ως θίγουσαι το Γιλδίξ, το όνομα Άβδούλ—κάποιου ήρωος—όνομα συνειθέστων, συνέπιπτε με το μικρό όνομα του Σουλτάνου και ο

έρως τῆς 'Αϊσέ πρὸς τὸν νεαρὸ ἀξιωματικὸν 'Αἰδουλλάχ ἐθεωρήθη ὡς ἀντιστρατευόμενος πρὸς τὸν 'Αλλάχ, τὸν Μωάμεθ, τὸ κοράνιό του· καὶ τὰ ἔθιμα τοῦ χαρεμίου. 'Αλλ' ἡ τύχη τοῦ πρώτου τουρκικοῦ ἐθνικοῦ ἔργου δὲν τὸν ἀπεθάρρυνε, Ἡ ἀφιξη ἀπὸ τὸν Καύκασο καὶ τὴν Γεωργίαν κάποιου 'Αρμενίου καλλιτέχνου Μπενλιάν μετὰ τοῦ θιάσου του, στὸν ὁποῖο ἐξεχώριζε μιὰ ἡθοποιὸς, ἡ Συρανίς, ὑπῆρξε ἀκόμη ἀφορμὴ νὰ ἐκδηλωθῆ καὶ πάλιν κάποια τάσις δημιουργίας τουρκικοῦ θεάτρου. Ὁ ἀρμενικὸς θιάσος ἐπαιξε ἀρμενιστὶ μὲν τὰ ἔργα τοῦ Σίλλερ, τουρκιστὶ δὲ δύο τραγωδίας ἀραβικῆς ὑποθέσεως, αἱ ὁποῖαι ὅμως ἀπυροεῦθησαν βραδύτερα καὶ οἱ 'Αρμενιοὶ καλλιτέχναι ἐχωρίσθησαν καὶ πάλιν στὸν Καύκασο.

Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἐτέθη τελεία στὴν καλὴ πρόθεσιν πρὸς δημιουργίαν θεάτρου. 'Αλλ' ἡ τελεία αὕτη εὐεργετικὴ διὰ τοὺς σωζομένους ἀκόμη σαλτιμπαχικούς θιάσους τῆς «'Αλάμπρας» καὶ τοῦ «'Αλκαζάρ» ὑπῆρξε ταῦτοχρόνως καὶ ἡ ἀρχὴ δημιουργίας ἄλλου εἴδους θεάτρου κωμικοῦ περισσότερο ἐξευγενισμένου ἀπὸ τὸ θέατρο τῶν παληάτων, ἀλλὰ μακρὰν καὶ πάλιν ἀπὸ τὸ θέατρο τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει: ἓνα λαὸ μὲ ἦθη, ἔθιμα, πολιτισμὸ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ.

Τὸ κωμικὸ θέατρο ἦταν σειρά ἡθογραφῶν παρμένων ἀπὸ τὴν τουρκικὴν ζωὴν, τὴν κατωτέρα/τοιαύτην, μὲ τύπους ἀπλοϊκοὺς, στὸ στόμα τῶν ὁποίων ἐτίθεντο ὅλα· αἱ τουρκικαὶ εὐφρολογίαι ποῦ ἠδύναντο νὰ σημειώσουν σαυξί. Αἱ ὑποθέσεις τῶν ἐστρέφοντο γύρω ἀπὸ μπερτοδικὰς μικροπονηρίας, ὁ δὲ ἔρωσ ἐπαιξε σαυτὰ τὸ μικρότερο ρόλο. 'Αλλὰ καὶ στὰ πλέον σοδαρά ἔργα τῶν Τούρκων ὁ ἔρωσ οὐδέποτε ἐπαιξε ρόλο ἀξιοπροσοχῆς. Οἱ Τούρκοι ἐγνώριζαν τὸν ἔρωτα στὸ θέατρο στὴν πρωτογενῆ του μορφή. Φθάνει ὁ νέος ν' ἀγαπήσῃ τὴ νέα καὶ φθάνει ν' ἀγαπηθῶν καὶ οἱ δύο. Τελείωσε. Οἱ περιπέτειες τοῦ ἔρωτος δὲν ἔχουν καμμιὰ θέσιν στὸ τουρκικὸ θέατρο. Οὔτε «ἄχ καὶ ἐἄχ» οὔτε κανταδίτσες κάτω ἀπὸ τὰ κερσεωτὰ τῆς χανούμισσας 'Ιουλιέττας, οὔτε ἀποκρίαι αὐτοκτονίας, δηλητηριασμοῦ, ἀπεγνωσμένων κινήματων. Τὸ μυθιστόρημα καὶ ἡ τραγωδία τοῦ ἔρωτος ἦσαν ἄγνωστα, τελείως ἄγνωστα.

Στὸ τουρκικὸ θέατρο, καὶ τὸ πλέον σοδαρώτερο, καμμιὰ Μαργαρίτα Γκωτιέ δὲν ὑπέφερε, καμμιὰ Μαριάννα δὲν ἐθρήνησε καὶ καμμιὰ Νόρα δὲν διεξεδίχησε δικαίωματα.

Οἱ τουρκικαὶ ἡθογραφίαι διηροῦντο εἰς πράξεις ὀκτώ καὶ δέκα κάποτε καὶ ἐποικίλλοντο ἀπὸ τραγουδάκια ἃ σχετὰ ἴσως μὲ τὸ ἔργο, ἀλλὰ φαλλόμενα ἀπὸ τὴν πρωταγωνίστρια καὶ ἀπὸ τοὺς ἥρωας τῆς ἡθογραφίας. Ἦσαν ἓνας εἶδος κωμειδουλίων. Ὁ «Μικρὸς Στρατιώτης», τὸ «Κόλλο τοῦ Νατζίπ», τὸ «Βαί Ρεδζέπ Βαί» ἦσαν τὰ κυριώτερα τῶν ἔργων τούτων. Αἱ τουρκικαὶ ἡθογραφίαι αὗται ἐδημιούργησαν καὶ τὸν Χασὰν ἐφέντη, τὸν ἐπιλεγόμενον «Κέλ Χασὰν», τουτέστι κασιδιάρην. Ὁ Χασὰν ἐφέντης ἦταν εἶδος γελωτοποιοῦ μὲ χοντρό

καὶ ψηλὸ ἀνάστημα, ὄψιν κωμικῆ τρέντι· καὶ μὲ πολλὴ εὐφυΐα καὶ ἐτοιμότητα πνεύματος. Συνδιελέγετο πολὺ συχνὰ μὲ τὸ θεατριζόμενον κοινὸ, τὸ ὁποῖο ἐχειροκρότει· φρενιτικῶδως καὶ, ἐνθουσιαζόμενος, διέτασσε, διαρκούσης ἀκόμη τῆς παραστάσεως, νὰ προσφέρῃ στὸν Χασὰν ἐφέντη σιρόπια, λεμονάδες καὶ ζαχαρωτὰ. Εἶχε ἀποκτήσει τὴν δημοτικότητα, ὥστε νὰ προσκαλεῖται· καὶ στὸ Γιλδίξ γιὰ νὰ δώσῃ παραστάσεις.

Βραδύτερα ἔγινε αὐτὸς ὁ συγγραφεὺς τῶν κυριωτέρων ἡθογραφῶν αὐτῶν, αἱ ὁποῖαι δὲν ἐγράφοντο ἀλλ' ἀπλῶς ἐδιδάσκοντο χωρὶς νὰ ὑπάρχῃ ἀνάγκη ὑποβολῆς. Μία ἀπὸ τὰς ἡθογραφίας αὐτὰς τοῦ Χασὰν ἐφέντη φέρει τὸν τίτλο ὁ «Κιατίπης», δηλ. ὁ γραφίης. Πρόκειται περὶ ἑνὸς γραφῆ, ὁ ὁποῖος δὲν κατορθώνει καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος—καθὼς συμβαίνει πολὺ συχνὰ στὴν Τουρκία—νὰ διαβάξῃ τὰ γραφόμενά του καὶ μὲ τὸ γράφειμά του αὐτὸ περιπλέκει ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου: Τὸν αὐστηρὸ καὶ φίλερι πατέρα, τὴν κλεισμένη μέσα στὸ χαρέμι τῆς καὶ διφασμένη ἀπὸ ἔρωτα θυγατέρα του, τὸν φουριόζο ἔρωστη, τὸν ἀλλόφρονα καὶ ἄστατον κύριον υἱὸν καὶ τὸν Ἑλληνα πλεονέκτην. Ὑπάρχει, βλέπετε, καὶ κάποιος Ἑλληνα, ἐναντίον τοῦ ὁποῖου πρέπει νὰ ξεσπάσῃ ὁ συγγραφεὺς καὶ τὸ κοινὸ.

Εἰς τὸν «Γραφίαν» ὁ Χασὰν ἐφέντης δάξει: τὸν Ἑλληνα νὰ κάμῃ γραμμάττες, νὰ ἀραδιάξῃ ἓνα σωρὸ φέμματα καὶ ν' ἀνεδαῖνῃ στὴν καρέκλα γιὰ νὰ ρεκλημάρῃ πόσα σπίτια εἶναι δικὰ του. Τὸ εἶδος τοῦτο τοῦ τουρκικοῦ θεάτρου εἶχε τὴν μεγαλυτέραν σχετικῶς ἐπιτυχίαν, ἐκυριάρχησε δὲ καὶ μέχρι τῶν τελευταίων προπολεμικῶν ἐτῶν.

Γιὰ τὸν ξένο ποῦ συμβαίνει νὰ παρακολουθῆ τὸ εἶδος τοῦτο τοῦ θεάτρου—καθὼς γράφει ὁ Σέβε, ἓνας ἄλλος θεατρικὸς κριτικὸς ποῦ ἐμελέτησε τὸ τουρκικὸ θέατρο—ἡ ἡθογραφία αὕτη δίδον τὴν ἐντύπωσιν τῶν πραγμαθιῶν τοῦ Νασρεδδίν Χότζα.

Ὀλίγους μῆνας πρὸ τῆς ἀνακηρύξεως τοῦ συντάγματος ἔφθασε στὴν Κωνσταντινούπολιν ὁ Μπουρχανεδδίν βέης, ἓνας νέος Τούρκος καλλιτέχνης, μαθητὴς τοῦ Σιλδαιν, συνεργασθεὶς σὲ διάφορα παρισινὰ θεάτρα καὶ συνδυάζων μαζὺ μὲ τὴ θεατρικὴ τέχνην καὶ ἐγκυκλοπαιδικὴν μόρφωσιν. Ἦτο ὁ πρῶτος Τούρκος καλλιτέχνης τοῦ θεάτρου.

Ἡ ἐμφάνισις τοῦ Τούρκου καλλιτέχνου ἔκαμε ἐξαιρετικὴ ἐντύπωσιν, μὰ ἡ τραγικότης του δὲν συνεδιβάδετο μὲ τὴν προδιάθεσιν τῶν πολλῶν θεατῶν, οἱ ὁποῖοι διψοῦσαν καὶ λίγο Χασὰν ἐφέντη. Ἄλλὰ καὶ μονόλογοι δὲν ἦσαν τέτοιοι ποῦ νὰ ικανοποιήτουν ἔστω καὶ τὴν ἀπλὴν περιέργειαν τῶν ἀκροατῶν, ὅταν δὲ μὲ κάποια παράστασιν, κἄπως λαϊκώτερη ὁ Μπουρχανεδδίν ἐπαιξε τὴ σκηνὴν τοῦ «'Αγλετι», ἐπάνω ἀπὸ κάποιο θεωρεῖο ἠκούσθη μία φωνὴ, ἀπευθυνομένη πρὸς τὸν καλλιτέχνην: «Βαί ἐρίφ βαί, ντελίμισιν, ντεθανέμισιν!» δηλαδὴ «Τρελλὸς εἶσαι ἢ μεθυσμένος!» Μὲ τοὺς ὀλίγους Ἄρμενιους ἡθοποιούς

τούς διεσπαρμένους στην τουρκική πρωτεύουσα, στην Προῦτα, στο Ἀδᾶ-Παζάρ και τὸ Μιχαλήτσι, ὁ Μπουρχανεδδὶν κατήρτισε θίασο, ὁ ὁποῖος γιὰ πρώτη φορὰ ἔπαιξε τὸν «Ὁθέλλο».

Ὁ Χαμίτ ἐκάλεσε τὸ Μπουρχανεδδὶν, ἀπένειμε αὐτὸν παράσημα και ὑπεσχέθη, νὰ ὑποστηρίξη αὐτὸν και τὰς προσπάθειάς του μὲ τὴν διαφορὰν νὰ ἀποφεύγη τὴν ἀναδίδασιν ἔργων, τὰ ὁποῖα ἔχουν βασιλεῖς, ὑπουργοὺς, μεγιστάνες, αὐλικοὺς, στρατιῶτες και ραδιουργίες. Καὶ τὸ μὲν παράσημον τὸ ἐδέχθη ὁ Μπουρχανεδδὶν, ἀλλὰ διέκοψε τὰς παραστάσεις, μὴ εὐρίσκων ἔργα στερούμενα τῶν προσώπων τούτων. Καὶ ἡ προσπάθεια πρὸς δημιουργίαν τουρκικοῦ θεάτρου ἐστειλάτησε στὸ σημεῖο αὐτὸ, μέχρι τῆς ἀνακηρύξεως τοῦ τουρκικοῦ συντάγματος.

Τὸ σύνταγμα ποὺ ἐπρόβαλε τόσο ξαφνικὰ, δίδον ἀπὸ κἀποια ὥθησιν, στην κοινωνικὴ ζωὴ τῶν Τούρκων, παρέσχε και κἀποια ὥθησιν στὸ θέατρο. Αἱ προσπάθειαι ἀνεζωπυρώθησαν και στοὺς ἀπογοητευμένους ἀνέλαμψε τὸ θάρρος και λίγη δημιουργικὴ ζωὴ. Ὁ Ναμίλ Κεμάλ ἐξεδίπλωσε τὰ κιτρινισμένα χειρόγραφα τοῦ «Βατάν» και ἡ πρώτη πανηγυρικὴ παράσταση ὑπῆρξε πρωτοφανὴς σὲ ἐνθουσιασμό. Τὸ «Βατάν» εἶχε καταστήσει τὸ λαϊκώτερο και ἔθνικώτερο ἔργο. Ἐπαίζετο σὲ εἴκοσι συνεχεῖς βραδυὲς στὸ Ἀμφιθέατρο τοῦ Πέραν, ἐνῶ μικρότερος θίασος ἀπὸ Ἀρμενίους πάντοτε και λίγους Τούρκους, ἐρασιτεχνικῶς συμπράττοντας, ἐδίδασκε σὲ διάφορα μικροθέατρα τοῦ Σταμπούλ, τῆς Χαλκηδόνος και τοῦ Μακροχωρίου. Τὸ «Βατάν» διεδέχθησαν σὲ ἐπιτυχίᾳ σειρά ἀραβικῶν ἔργων και βραδύτερον ἀγνώστου συγγραφέως και ἀγνώστου χρονολογίας συγγραφῆς ὁ «σουλτάν Μαχμουτ», ἓνα ἔργο ἀναφερόμενο στην ἐποχὴ τῶν Γενιτσάρων και τῶν ὀργίων των. Ὁ «Σουλτάν Μαχμουτ», χωρὶς νὰ ἔχη μέρος διόλου ὁ ἔρωσ, ἦταν ἔργο περισσότερο τεχνικὸ, μὲ μαγαλυτέρα συνοχὴ και δραματικότητα περισσότερο. Ἐν τῷ μεταξύ πολλοὶ Τούρκοι λόγιοι και συγγραφεῖς ἄρχισαν νὰ γράφουν ἔργα ἐπίκαιρα εἶδος «Pieces des circonstances». Ἡ τραγωδία τοῦ Γιλδίζ και ἡ ζωὴ τοῦ ἐκπτώτου ἀπετέλεσαν τὰ κυριώτερα θέματα πέραν τῶν ὁποίων ἐστρέφοντο ὅλα τὰ ἔργα.

Ἄλλ' ἂν αἱ συγγραφικαὶ αὐταὶ προσπάθειαι ἦσαν ἐντελῶς ἀνάξιαι λόγου, ἐν τούτοις ἄρχισαν νὰ ἀνοίγουν κἀποιο δρόμο γιὰ μᾶλλον ἀξιοσημείωτη ἐργασία θεατρικὴ. Ἡ βασιλεία τῶν σαλτιμπαγκικῶν μπουλουκιῶν ἄρχισε νὰ καταρρέη και μόνον ὁ Χασάν ἐφέντης μὲ τὰς ἠθογραφίας του, αἱ ὁποῖαι εἶχον και αὐταὶ πατριωτικὸν χαρακτήρα και ἀρκετὰ κωμικοτραγικὴ σοβαρότητα, ἐπέπλεε ἀκόμη, καταδικασθεῖς ὅμως νὰ καταφεύγη σὲ μικρότερα θέατρα τῆς Σταμπούλ και τῶν προαστείων. Ἐκ παραλλήλου πρὸς τὴν προσπάθεια τῶν Τούρκων, οἱ ἀρμενικοὶ θίασοι, ἐλεύθεροὶ και ἀνενόητοι πλέον, ἐδίδαν στην τουρκικὴ ἔργα ξένα, ἰδίως τοῦ Σίλλερ και τοῦ Σαίξπηρ, μερικὰ γεώτερα γαλλικῆς φιλολογίας και μερικὰ ἀρμενικὰ τοιαῦτα.