DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

50 YILIN TÜRK TİYATROSU

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

İKİNCİ BASKI
İstanbul — 1973

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

METİN AND

50 YILIN TÜRK TİYATROSU

İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI 124

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

Kapak Düzeni : Said Maden

Sevgili kızım ESRA'ya

Cumhuriyetimizin 100. yıldönümüne esenlik ve mutlulukla yetişmesi dileğiyle.

BAHA MATBAASI
İSTANBUL — 1973

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

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ VII - VIII

GİRİŞ 1

CUMHURİYET'TE SAHNE VE TİYATROCULUK

I. Seyirci ve Tiyatro Anlayışı 29
II. Oyunculuk ve Oyuncular 94
III. Tiyatro Toplulukları 189
IV. Tiyatro Binaları 278
V. Tiyatro Yönetimi-Sahne Düzeni 321

CUMHURİYET'TE DRAMATİK EDEBİYAT

I. Toplu Bakış

1. Oyun Yazarlığı ve Yazarlar 401
2. Etkiler 447
3. Kişiler ve Çevre 463
4. Dil-Konu-Tür 483

II. Evrelere Göre Dramatik Edebiyatımızdan Örnekler

1. Yenileyenler-Yineleyenler : 1923-1940 523
2. Yazar Aranıyor : 1940-1950 542
3. İlk Kımıltılar : 1950-1960 553
4. Olgunluk Yılları : 1960-1970 575
5. Yeni Bir Dönemin Eşiğinde : 1970-1973 621

SONDEYİŞ 638

OYNANMIŞ OYUNLAR DİZİNİ 643

KAYNAKÇA 701

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

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

ÖNSÖZ

Dört ciltte Türk Tiyatrosu'nun tarihini yazarken, 1923'den günümüze dek, Cumhuriyet Tiyatrosu'na ayırdığımız dördüncü ve son cilt, mutlu bir rastlantı, Cumhuriyetin 50. yıldönümünde yayınlanmak olanağına kavuşmuştur. 29 ekim 1923 gününden başlayan bu dönem, böylece 29 ekim 1973 gününe dek 50 yıllık bir dönemi kapsamaktadır. Ancak kitabın baskıya verilişi ile 29 ekim 1973'e dek bir kaç ayın önemli olabilecek olayları kitaba alınamamıştır.

Ufak tefek değişiklikler dışında bu kitabın çatısı ve yöntemi Tanzimat Tiyatrosu ile Meşrutiyet Tiyatrosu üzerine ciltlere tıpatıp benzemektedir. Bu kitapların hazırlanmasında titizlikle gözettiğimiz bir temel ilkeyi, içinde yaşadığımız, kişileri ve olayları tarih olmamış bu dönem için haydi haydi uyguladık. Bu ilkeye göre, değer yargılarından, eleştirilerden, her türlü öznellikten kaçınarak, bir tarihçi gibi değil fakat eski deyimiyle bir vakanüvis gibi çalıştık. Ancak eski bir vakanüvisin savruk çalışması yerine, olayları, sanat ürünlerini, kişi ve kişilikleri düzenli bir biçimde vermeye titizlikle çaba gösterdik. Gerçi uzun yıllar tiyatro eleştirmenliği yapmış bu satırların yazarının, kişisel değerlendirmeler için yetkisi ve deneyimi vardı; ayrıca gazete yazılarında bu olaylar, temsiller ve eserlerin pek çoğu değerlendirilmişti; işte bu kişisel görüşlere hiç yer vermeden bu dört ciltlik tiyatro tarihi için baştan beri ayrılmadığımız bu ilkeye bağlı kalmayı daha uygun bulduk. Bu nedenle çok ünlü bir sahne sanatçısının adının yanı başında, adı duyulmamış birinin, çok önemli bir oyunun hemen yanında belki hiç bir değeri olmayan bir oyunun yer alışı okuru yadırgatabilir, ancak bu, nesnellik ilkesinin kaçınılmaz bir sonucudur. Nitekim gene nesnellik kuralı gereğince dramatik edebiyata ayırdığımız kesimde oyunları tanıtırken ölçü olarak yalnız oynanmış oyunları ele aldık. Temsil, tiyatronun bütün öğelerini bir araya getirdiği için, gerçek bir tiyatro eylemidir. Bu bakımdan yayınlanmış fakat oynanmamış nice önemli eser kitaba alınmadığı gibi, oynandığı için de pek çok önemsiz ve belki değersiz oyun da kitaba girmiştir. Aynı nedenle kaynak olarak yalnız kitap, gazete, dergi gibi basılı kaynaklardan yararlandık, mektup, sözlü tanıklık gibi kaynaklara yer vermedik. İlerde bu dört büyük cilt yerine küçük bir tek ciltte, seçme, değerlendirme işlemleriyle tiyatromuz üzerine bir yargı ve yoruma varmayı tasarlıyoruz.

Kitabın bir özelliği de bol resimlere yer verilmesidir. İlk başta kitap metin bakımından çok uzun tutulmuştu, ancak sayfa sınırlaması gözönüne alınarak dramatik edebiyata ayırdığımız kesimde 200 sayfalık bir indirme yapılarak bunun yerine resimlere bir öncelik tanınmıştır. Aslında

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

bu dönemin en önemli yönü saydığımız dramatik edebiyattan bu indirmeyi yapmamız bir çelişki gibi gözükürse de, bu yolda iki avuntumuz oldu. Önce bu dönemin dramatik edebiyatı, Profesör Sevda Şener arkadaşımın yetkili ve titiz incelemelerinde ele alınmıştır. Sonra da bu kitap için hazırladığımız ve koyamadığımız 200 sayfayı aşkın bölümü ilerde gözden geçirerek ayrıca yayınlamak olanağı bulunmaktadır.

Kitapta ele alınan çeşitli konularda derinleşmek isteyenler için dip notlarında konuyla ilgili bol sayıda kaynakça verdik. Ayrıca kitabın sonunda yer alan "Oynanmış Oyunlar Dizini" nin, 50 yılda ne gibi oyunların oynandığını, hangilerinin daha çok oynandığını göstermesi bakımından ilgililere yararlı olacağını umuyoruz.

Bu önsözde kitabın hazırlanmasında yardımları ve uzattıkları dost eli için teşekkür borçlu kimseleri anmak isterim. Kitabın başlıca kaynağı süreli yayınlar ve oyun metinleri olduğu için, özellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu kitaplığının sorumlusu Gülsüm Şerif'e, T.B.M.M. kitaplığı müdürü Melih Ege'ye ve Milli Kütüphane görevlilerine teşekkür ederim. Kendi özel belgeliğimde yeterli sayıda resim ve belge bulunmakla birlikte çeşitli yerlerden yardım istedim, bu isteğime öylesine yakın ilgi gösterildi ki, elimde bulunan fotoğraf ve belgeleri hemen hiç kullanmadan onlardan gelenlerle yetindim. Bu arada kendilerinden ya da yakınlarından istediğim, özellikle yazar resimlerinde yardım göremediğim durumlarda bu yazarların resimleri ne yazık ki, yer alamadı. Resim ve belgeler konusunda yardımları için teşekkür borçlu olduklarım kimseler ve kurumlar şunlardır : H. Ayvaz, Haldun Taner, Vasfi Rıza Zobu, Baha Dürder, Ulvi Uraz, Haldun Dormen, Melih Vassaf, Gülriz Sururi ve Engin Cezzar, Genco Erkal, Macide Tanır, Mahir Canova, Nüzhet Şenbay, Aclan Sayılgan, Muammer Karaca, Ergun Köknar, Ercüment Behzat Lâv, İ. Galip Arcan, Refik Eren, Ferdi Merter, Feridun Akyürek, Tarık Buğra, Vedat Nedim Tör, Orhan Hançerlioğlu, Aziz Nesin, Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Kemal Tözem, Yayla Menderes, Güngör Gezer, H. Kemal Gürmen, Sadık Şendil, Devlet Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrosu, Deve Kuşu Kabare Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu, Çevre Tiyatrosu.

İzmir Şehir Tiyatrosu üzerine bir takım eksik bilgilerimi tamamlayan değerli gazeteci ve tiyatro eleştirmeni Özdemir Hazer'e de teşekkür ederim. En önemlisi kitabın baskıya hazırlanmasında titiz düzeltileri ve uyarıları için okul arkadaşım Azmi Bilen'e, kitabın yayınlanmasını gerçekleştiren Kültür Yayınları-İş Türk Limited Şirketine ve başarılı bir sonuca ulaşmak için sürekli uyarı ve dürtüleri için onun değerli yöneticisi şair Ümit Yaşar Oğuzcan'a, basımında da Baha Matbaası'nın sanatına âşık sahibi Baha Batur ve basımevi görevlilerine sonsuz teşekkürler.

Metin AND

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

GİRİŞ

Türk Tiyatrosu tarihini evrelere göre incelerken, bunu dört dönem olarak ele almıştık. Bize özgü Geleneksel Türk Tiyatrosu belirli bir tarih evresinden çok, bir bakıma önsüz ve sonsuz bir evre olarak düşünülmelidir[1]. Bundan sonraki üç evre Batı örneğinde Türk Tiyatrosu'dur. Bu evrelerin, siyasal yapı değişikliklerinin başlığını taşıması, bu değişikliklerin tiyatroda önemli etkisinin görülmesiyle de pekişmektedir. Bunlar, dizinin ikinci cildi olan Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu[2], II. Meşrutiyet'ten başlayarak Cumhuriyet'in ilânına dek Meşrutiyet Tiyatrosu[3] ve dördüncü ve sonuncu cilt olan Cumhuriyet'in ilânı 29 ekim 1923'ten 29 ekim 1973'e dek Cumhuriyet Tiyatrosu'dur. Bu son üç evrenin hepsi, Batı örneğinde Türk Tiyatrosu olmakla birlikte, Cumhuriyet Tiyatrosu, öteki dönemlerin tam bir uzantısı değildir. Tanzimat Tiyatrosu'nu incelediğimiz bölümün önsözünde Batılılaşmanın bir kültür değişimi olduğunu uzun uzun belirtmiştik, ancak bu kültür değişimi Cumhuriyet'te yeni anlamlar, yeni boyutlar kazanmıştır. Türk ulusunun gelmiş, geçmiş en büyük önderi, Atatürk, yepyeni bir Türk Devletinin mimarlığını yaparken kültür değişiminin yeni ilkeler, yeni bir yöntemle bambaşka bir doğrultuda gelişiminin temellerini atmıştır. Tanzimat Batıcılığı daha önceki yüzyılların askerlikte

---

[1] Bu evre için yalnız kentlerde halk tiyatrosu geleneğini inceleyen birinci cilt: Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu,* Ankara 1969. Köylerde gelişen seyirlik köylü tiyatrosu geleneği için daha önce yazmış olduğumuz incelemeye bkz. Metin And, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü,* İstanbul 1962.

[2] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (1839-1908), Ankara 1972.

[3] Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu* (1908-1923), Ankara 1971.

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

yenilgilere bir çözüm bulmak için bir umut tutamağı olmuştu. Atatürk'ün kültür değişiminde hedefi; çağdaş uygarlık düzeyine yetişme, erişme istemi, Tanzimat'ın 'Terakki' kavramından çok çok değişiktir. Tanzimat, can çekişen hasta adama, ömrünü biraz daha uzatmak için ilâç diye sunduğu bu reçete yerine, Kurtuluş Savaşını kazanmış, ulusuna özgüvenini kazandırmış Atatürk, yepyeni bir toplum kurmak istemiştir. Burada kültür değişikliği yerleşik düzen değerlerini sürdürmek yerine yepyeni bir düzen getirmek, yerleştirmek sözkonusudur. Atatürk, kültür değişiminin ilkelerini yalnız uygulama değil fakat söylevleri, demeçleriyle de ana çizgileriyle saptamıştır[4].

Önder, kendi içinde en bağdaşmıyacak, birbirini iten karşıtlıkları dengede tutan bir üstünlüğe sahiptir. Bir yandan aşırı iyimserdir, der ki: *"Şeflerin vazifesi, hayatı neşe ve zevkle karşılamak hususunda milletlerine yol göstermektir."* Öteyanda gerçekçidir: *"...bundan sonra da böyle bir iğfalkâr siyaset takip edebileceğimizi kimse zannetmesin. Onun için memleketi imar edeceğiz dediğimiz zaman, ancak yapabileceğimiz şeyleri yapacağız. Yoksa bütün asırların ihmal ettiği memleketi, birkaç senede cennete çevirmek hayalini takib edemeyiz."*

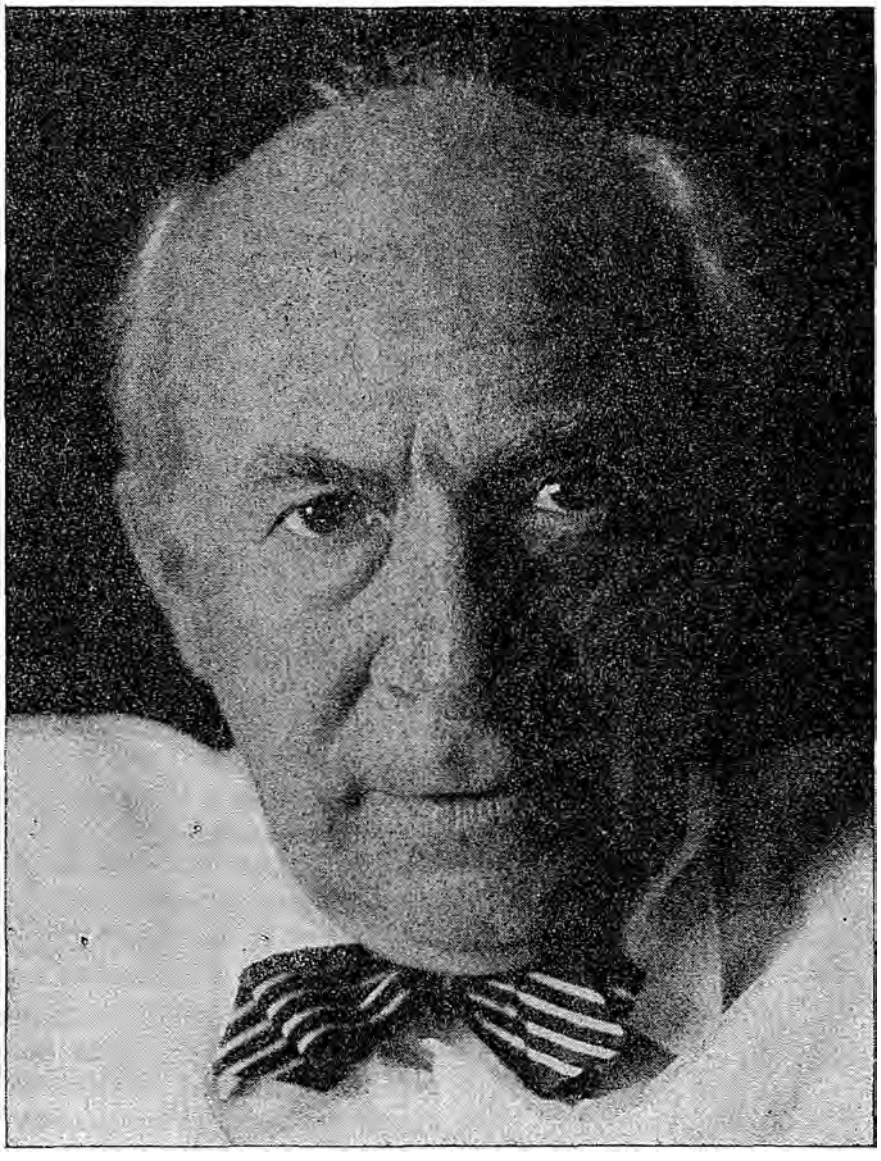
Önder'in kültür değişmesindeki tuttuğu yola gelince en başta bunun bilimsel yönteme uygunluğunu belirtmek gerekir. Bu güdümlü kültür değişmesinde ilk adım, durgunluk içinde bulunan ve değiştirilmesi istenen eski kültürün incelenmesidir: *"... halâs, heyeti içtimaiyedeki marazı teşrih ve tedavi etmekle elde edilir. Marazın tedavisi ilmî ve fennî bir tarzda olursa şifabahş olur... Evvelâ fikir ve içtimaiyat kuvvetlerinin menbalarını tathirden başlamak lâzımdır."*

Eski kültürün oturmuşluğunu birbirine karşın kuvvetlerin dengede olması sağlamıştır. Bunlar kendi kendini düzenleyen kuvvetlerle perçinlenmiştir: Kökleşmiş inançlar, alışkılar, görenek ve gelenekler. Kültür değişmesinde ikinci aşama, eski düzenin bu karşın kuvvetleri arasındaki dengeyi bozmaktır: *"Hiçbir delili mantıkiye istinat etmiyen bir takım an'anelerin, akidelerin muhafazasında israr eden milletlerin terakkisi çok güç olur; belki de hiç olmaz Terakkide kuyut ve şurutu aşamıyan milletler hayatı makul ve*

[4] bkz. Metin And, "Kültür Değişmesinde Önder'in İlkeleri", *Türk Dili*, kasım 1963 .

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

müşahade edemez. Herhalde zihniyetlerde mevcut hurafeler kâmilen tardolunacaktır. Onlar çıkarılmadıkça dimağa hakikat nurlarını infaz etmek imkânsızdır." İyice kökleşmiş kuvvetler kökünden kazınırken, bunların tepkisi ile cenkleşmek de çetin olacaktır:



Cumhuriyet Tiyatrosunun Kurucusu
MUHSİN ERTUĞRUL

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

"... bu teceddüdün mutlaka, makûs bir hareketi icabettireceğini hatırımızdan çıkarmamak lâzımdır. Bu harekete tâbiri mahsusasiyle "İrtica" derler. Yaptığımız işler ve aldığımız neticelere göre bu gibi irticalara her vakit intizar olunabilir. Kan ile yapılan inkılâplar daha muhkem olur, kansız inkılâp ebedileştirilemez."

Üçüncü aşama ise, yeni kültürün yerine yerleştirilmesidir. Bozulmuş olan denge yeniden kurulacaktır. Bu yeni düzene yalnız yenilik, akıcılık sağlamak yetmez, kendi kendini düzenleyen kuvvetlerin yerleşmesine yardım ederek bu kültürün sürekliliğini de sağlamak gerekecektir. Bu sürekliliğin yollarından biri de, *"Terakki ve teceddüt inkılâbına sevketmek istedikleri insanların ruh ve vicdanlarındaki temayülü hakikiye nüfuz etmesini"* bilmektir.

Önder bu yeni kültürü benimsetmek, alıştırmak için toplumsal ruhbilimin ilkelerine uygun davranıyor. Amaca biran önce varmak, yeni kültür değişmesini milyonlarca, bireylere ayrı ayrı uygulayarak değil fakat toplumsal öbeklerin yardımıyla olacaktır. *"Fırka, millete mürebbilik yapacak; ilim, iktisat, siyaset ve güzel sanatlar gibi bütün hars sahalarında vatandaşları yetiştirmek için pişvalık edecektir... Medeniyetin esası, terakki ve kuvvetin temeli, aile hayatıdır."* Önderin söylevlerinin, demeçlerinin pek çoğunun öğretmenlere söylenmiş olması da öbek çalışmalarına verdiği önemi gösterir.

Amaca en kısa yoldan varmak için ikinci ilke de yığınlara ulaşmada demokratik önderlerin yetiştirilip kullanılmasıdır. Aydınlara *"terettüp eden vazife, halkın içine girerek onları irşat ve ilâ etmek ve onlara terakki ve tesanüdünde pişva olmaktır... Milletin münevverlerinin millete her hâdisede, her vak'ada tenvir ve irşad eylemeleri, milleti daima hedef-i umumiye tevcih eylemeleri sayesinde mümkün olmuştur... Yolunda çalıştığımız büyük mefkûreyi halkın kalbinde bir fikir halinden bir his haline geçirmelisiniz. Demokrasinin ne olduğunu halka anlatmak bilhassa sizin vazifenizdir."*

Yeni yerleşecek kültürün seçimine gelince. Önder bunda da en doğru yolu buluyor. Kendi ulusunun bir iki türlü kültürün etkisinde kalıp, toplumbilimcilerin deyimiyle bunların hiçbirini benimsemeyip bu kültürlerin kıyısında kalmış olmasına karşıdır. Her türlü ikilik belirtisi ile savaşıyor: *"İki parça halinde yaşayan milletler zayıftır, marizdir; ... her milletin kendine göre millî husu-*

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

siyetleri vardır. Hiç bir millet aynen diğer bir milletin mukallidi olmamalıdır... Çünkü böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynı olabilir, ne kendi milliyeti dahilinde kalabilir. Bunun neticesi şüphesiz ki hüsrandır."

Atatürk, kültür değişiminde temel kurumların temellerini de kendi eliyle atmıştır: Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi. Bu kurumların çalışmalarının olumlu sonuçları, tiyatromuzun gelişmesinde de görülmüştür. Özellikle Türk Dil Kurumu'nun çalışmaları dilimizde özleşmede vardığı gelişim, tiyatro dilinin gelişmesinde de olumlu izler bırakmıştır. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi de özellikle Anadolu'nun eski uygarlıklarıyla tanışmamız, bu uygarlıklarla özleşmemiz bakımından, Çince, Macarca gibi kültürümüzün araştırılmasında yardımcı dillerin ve kültürlerin öğrenimi yanında, yine onun kurduğu bu çatı altında — gerçi onun ölümünden sonra gerçekleşmiş olmakla birlikte — tiyatro üniversiteye girmiş, bir Tiyatro Kürsüsü ve bir Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü kurulmuştur. İlerde ilgili bölümlerde yeniden döneceğimiz bu konuda, bir çok Avrupa ülkelerinde henüz çekingenlikle böyle bir girişim yokken, üniversiteye tiyatronun girmiş olması ve bunun Atatürk'ün temelini attığı kurumda gerçekleşmesi, çok ileri ve önemli bir adım sayılmalıdır.

Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilkelerinin ve ülkülerinin tiyatroda yansımasını bulması sonucu, Atatürkçülük ile tiyatro arasında uyumlu bir koşutluk sağlanabilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı temel ilkesi Cumhuriyetçilik - Lâiklik - Devletçilik - Devrimcilik - Halkçılık - Milliyetçilik, yine tek parti döneminde, 1937'de Anayasa'nın 2. maddesi olarak benimsendi. Bunların her biri gerek tiyatro eserlerinde, gerek tiyatronun çeşitli yönlerinde uygulama alanları buldu. Türk ulusunun erdemleri, ülküleri, değerleri eski tarihten alıntılarla gösterildi: *Mete, Özyurt, Attilâ, Akın* oyunlarında vb. oyunlarda olduğu gibi. Devrimlerin korunması ve övgüsü de çeşitli oyunlarda yapılmıştır: *Cumhuriyet Çocukları, Beyaz Kahraman, Ceza Hakimi, On İnkılâp, On Yılın Destanı, Çınar, İnkılâp Çocukları, Bay Önder* vb. gibi. Yurt sevgisini, bu sevgide Türk kadınının esirgemezliğini gösteren oyunlar da yazılmıştır: *Çoban, Çıkış Gecesi, Yanık Efe, Bir Yuvanın Şarkısı, Tohum* vb. gibi. Hemen hepsinde iyimserlik, yarına güven görülen bu oyunlarda bireylerin toplum için esirgemezliği; toplum yararına kolaylıkla harcanabileceği de savunulmuştur;

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

Vatan ve Vazife, Günlerden Bir Gün, Kahraman Ana, Devrim Yolcuları, Gönüllüler Türküsü, Atatürk'e İlk Kurban vb. gibi. iç ve dış düşmanlar ama özellikle iç düşmanlar, Osmanlı tortusu ile ülkücü kuşağın çatışmasına yer veren oyunlar yazılmıştır: *Bir Zabitin On Beş Günü, Sakarya, Mavi Yıldırım, Ülküm'e Doğru, Yaman Tipi, Hürriyet Apartımanı, Yarım Osman, Yaşayan Ölüler* vb. gibi. İlerde oyun konuları üzerinde dururken bu ayrımı daha geniş bir biçimde ele alacağız. Ancak şurasını hemen belirtelim ki bu incelemede, amatör nitelikte toplulukların oynadıkları oyunlara yer verilmemiştir. Oysa yukarıda adlarını verdiğimiz oyunların çoğunu profesyonel sahneler oynamamıştır. Daha çok Halkevlerinin yurdun dört bir yanına yayılan kolları bu oyunlardan belli bir oyun dağarı geliştirmiş, sık sık bu oyunlar oynanıyor, Cumhuriyet Hükûmetinin ilkeleri böylece eğitici, birleştirici yönden halka yayılıyordu. Halkevlerinin sık sık oynadığı bu oyunlarda özellikle şu oyunların adlarına çok rastlanıyordu: *Akın, Tohum, İstiklâl, Özyurt, Canavar, Mete, Kahraman, Çoban, Şeriye Mahkemesi, Yarım Osman, Himmet'in Oğlu, Devrim Yolcuları, Kızıl Çağlayan, Sevr'den Lozan'a, Kut Taşı, Tırtıllar, Mehmetçiğin Sözü* vb. Gerçekten yeni bir ruhun doğuşunda, bu oyunların ve Halkevleri temsillerinin büyük yararı olmuştur. İçişleri Bakanlığı bu yolda Anadolu'yu gezen tulûat tiyatrolarından bile yararlanmayı düşünmüştü. Hükûmet hem bu derme çatma tiyatro topluluklarının gelişigüzel oynadıkları oyunların olumsuz etkilerinden halkı kurtarmak, hem de onların yurdu karış karış gezmesinden yararlanarak; halka bu ruhun aşılanması için bu konuda araştırma yapmış, ayrıca onlara gittikleri yerlerin Halkevlerinin yardımcı olmasını düşünmüştür [5]. Bunun için aynı zamanda sıkıdenetim görevi de yapan Basın Genel Müdürlüğü bir dizi yayınladı. Atatürk'ün görüşüne uygun olarak ilerlememize, kültür atılımlarına en büyük engel ve karşıt güç olan yobazlık, din sömürücülüğü üzerine bu diziden *Hülleci, İtaat İlâmı, Şeriatçası, Üfürükçü* gibi oyunların yayınlanması uyarıcıdır. Bu dizinin ilk oyunu olan *Hülleci*'nin önsözünde şu düşünceye yer verilmişti:

"İç İşleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğü tarafından sahnelerde temsil edilecek piyeslerin gözden geçirilmesi sırasında birtakım gerçekliklerle karşılaşılmıştır. Bu gerçeklikler içinde en göze çarpanı şu olmuştur: Türkiye'de halk arasında sahne artının ve

[5] *Cumhuriyet*, 2 mayıs 1937.

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

kültürünün önemli yayıcısı ve dolaşıcısı sahne artistleridir. Bu özveren insanlar gazetenin, kitabın ve birçok sosyal araçların girmediği yerlere giderek temsiller vermektedirler. Memleketi karış karış dolaşan bu sahne özverenlerinin elinde halka gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni dâvâları anlatacak piyesler, pek sayılıdır. Bu eksikliği gözönüne alarak ulusal tezlerimizi yığına anlatacak eserleri, memleketimizin tanınmış yazıcılarına hazırlatmayı faydalı bulduk."

Aslında yapılmak istenen; hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan, onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu'nun temelleri atılmak istenmişti. Ancak bu yolda kesin bir başarıya ulaşılamaması, tiyatronun önce bir sanat olduğu, ancak bu olumlu amaçların estetik boyutla tamamlanacağı düşüncesinin yerleşmemiş olmasıydı. Atatürk'ün Cumhuriyet'in temel düşüncesinde, *"Yurtta barış, cihanda barış"* ilkesine tiyatro yoluyla da yaklaşılmak istenmişti. Dışarda barışın başlıca koşullarından biri, komşularımızla iyi ilişkiler kurmak olacağı düşünülerek bundan zaman zaman tiyatro yoluyla da yararlanmak istemişti Atatürk. İran Şahı'nın Türkiye'ye gelişini gözönünde tutarak hem ulusal Türk operasının kurulmasına bir adım olması, hem de komşumuz İran'la uzak geçmişine dayanan dostluğu vurgulayan *Özsoy* adındaki bu başarılı opera denemesi kısa sürede yaratılıp, konuk devlet Başkanının önünde temsil edilmiştir[6]. Atatürk'ün komşularıyla kurduğu iyi ilişkilerin güzel bir örneği de Kurtuluş Savaşı'ndaki düşmanımız Yunanistan'la kurduğu kardeşçe dostluk olmuştur. Bu dostluğun pekiştirilmesinde tiyatro da payına düşeni yapıyordu. Yunan toplulukları Türkiye'ye gelip temsiller veriyor, Türk toplulukları da özellikle Raşit Rıza Yunanistan'a gidip karşılık veriyorlar, Bedia Muvahhit Yunanistan'da Zozo Dalmas Türkiye'de övgüyle karşılanıyor, Türk - Yunan topluluğu, ortak temsiller veriyordu. Bu öylesine bir dostluk havası yaratmıştı ki, 1934'te Süreyya Paşa Opereti Yunanistan'da temsiller verdiğinde Yunan Hükûmeti, topluluğa her türlü pul, kazanç ve maliye payı zorunluluklarında bağışıklık tanımıştır[7].

---

[6] *Cumhuriyet*, 25 haziran 1934; Münir Hayri [Egeli]'nin yazıp Ahmet Adnan [Saygun]'un bestelediği bu opera için 19 haziran 1934 tarihini taşıyan, gününün önemine yakışır bir de anı kitabı yayınlanmıştır; kitaplığımızda bulunmaktadır.

[7] *Cumhuriyet*, 14 nisan 1934.

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

Atatürk yepyeni bir devlet kurarken sanat ve edebiyata, özellikle tiyatroya büyük önem veriyordu[8]. Gerçi bir yanda temel devrimlerin gerçekleştirilmesi, öte yanda binbir ana soruna bir çözüm aranırken tiyatro için yeterince çalışma yapılamamışsa da, önemli adımların atılacağında sanatçılara güven verilmişti. Atatürk fırsat buldukça tiyatroya gidiyor, daha önemlisi temsilden sonra sanatçıları yanına kabul edip, onlarla tiyatro sorunlarını görüşüyor, sanatçıların özgüvenini gerçek bir önder olarak arttırıyordu. Bunun en önemlisi Cumhuriyet'in ilânından birkaç ay önce görülür. 16 temmuz 1923 tarihinde İzmir'de Darülbedayi temsil vermiş, bu temsile Atatürk de gelmiş ve sanatçıları alkışlamıştır[9]. Bu olayın önemi, Türk kadınının artık sahneye çıkma engellerinin ortadan kalkmasıydı. Nitekim Cumhuriyet'in ilânı yılı 1923'te pek çok kadın sanatçının artık sahneye kolaylıkla çıkabildiğini, Türk tiyatrosunun en önemli sorunlarından birinin çözüme ulaştığını ilerde ilgili bölümde göreceğiz. Atatürk fırsat buldukça tiyatroya gidiyor ve sanatçılarla temsilden sonra konuşuyordu. Örneğin 1933 yılında Balıkesir'de Süreyya Opereti topluluğundan *Emir* adlı oyunu seyretmiş ve temsilden sonra üç sanatçıyı çağırarak onlarla bir süre konuşmuştur[10]. Bunların en önemlilerinden biri, 1930 yılındadır. Darülbedayi sanatçıları Ankara'da Atatürk'ün önünde temsil veriyorlar, Atatürk temsilden sonra kendilerini kabul ederek onlara devletin ileri gelenlerini de uyaran önemli özdeyişlerinden birini söylüyor: *"Efendiler... Hepiniz mebus olabilirsiniz... Vekil olabilirsiniz... Hattâ Reisicumhur olabilirsiniz... Fakat sanatkâr olamazsınız... Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim*[11]..." Atatürk'ün her temel kurum için taş üzerine geçirilecek böyle önemli özdeyişleri vardır; yukarıdaki sözleri gerçi tiyatro sanatçılarına söylenmiş olmakla

---

[8] Bu konuda bkz. Melâhat Özgü, "Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı", Türk Tarih Kurumu'nun *Atatürk Konferansları*, Ankara 1964, ss. 21-56; Enver Ziya Karal, "Atatürk ve Sanat", *Devlet Tiyatrosu*, ocak 1968, sayı 39; Afet İnan, "Atatürk'ün Güzel Sanatlara Verdiği Önem", *Devlet Tiyatrosu*, ocak 1968, sayı 39; Atatürk'ün tiyatroya ilgisi için bkz. Lütfi Ay, "Atatürk ve Tiyatro", *Ulus*, kasım 1944; Baha Dürder, "Ata'nın Tiyatroya İlgisi", *Türk Dili*, kasım 1963, sayı 146.

[9] Bu konuda bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Türk Tiyatrosu'ndan Darülbedayi'e", *Türk Tiyatrosu*, ekim 1958, sayı 312.

[10] *Cumhuriyet*, 24 ocak 1937.

[11] bkz. İ. Galip [Arcan], "İki Hatıra", *Darülbedayi*, 1 ekim 1930, sayı 5.

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

birlikte bütün Türk sanatçılarına onları yücelten, özgüven duygusuyla yaratıcılığa itici bir güç olmuştur.

Atatürk'ün her alanda olduğu gibi tiyatroda da sağlam görüşleriyle daha Cumhuriyet'in ilk yılında tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi görüşüne yer verilmiştir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi daha öncelik isteyen işlerle bunun çözüm yolları ertelenmişti. Bununla birlikte daha Cumhuriyet'in ilk yılında bir girişim, bu yolda önemli ve olumlu bir adım olarak gözüküyor. Gerçi uzun ömürlü olmamış, sonuç alınamamış olmakla birlikte bu yerinde girişim üzerine bilgi verelim. Yukarıda Atatürk'ün İzmir'de, 1923 temmuzunda sanatçıları kabul edip onları yüreklendirdiğini belirtmiştik. Bu olaydan sonra Şadi Fikret arkadaşlarıyla Anadolu'yu dolaşmış ve Ankara'ya gelip yerleşmişti. Daha sonra Millî Sahne adını alan ve ilerde ilgili bölümde çalışmalarını özetleyeceğimiz bu kuruluşu ve tiyatroyu geliştirmek için Ankara'daki devlet ileri gelenleri, gazeteci ve çeşitli söz sahibi kimseler, Cumhuriyet'in ilk yılında *"Türk Tiyatrosu'nu Himayet Cemiyeti"* adı altında bir dernek kurmuşlardı. Elimizde bu derneğin bir tüzüğü bulunmaktadır[12], buna dayanarak bu dernek üzerine bilgi verelim. Tüzüğün ilk maddesinde kuruluş amacının *"Türk Tiyatrosu'nun tam ve mütekâmil bir teessüs ve inkişaf kazanmasını temin için"* olduğu belirtilmekte, 3. maddede Hâmi Âza, Muhabir Âza ve Faal Âza olmak üzere üç çeşit üyesi bulunduğunu belirttikten sonra 11. maddede derneğin organları arasında 16 kişilik bir Himayet Heyeti, 6 kişilik bir İdare Heyeti, derneğin koruyuculuğuna aldığı bir Temsil Heyeti ve bir de 5 tanınmış yazardan oluşan bir Edebî Heyet'i bulunduğunu belirtmektedir. Asıl önemli 21. madde, derneğin çalışma alanını şöyle saptamaktadır: *"Cemiyet, evvel ve-evvel temsil heyetlerinden birisini himayesine alacak ve bunun inkişaf ve terakkisine muktazi bütün maddî ve manevî muavenetlerini temin edecektir. Saniyen nufusu kesif şehirlerden başlamak üzere peyderpey memleketin hemen her tarafında beledî teşkilâtın muavenetiyle ihtiyaca göre tiyatro binaları tesisine çalışacaktır."* 22. madde ise, dernek gelirlerinin "Hâmi Âza Teberrüleri", "Hükümet ve Belediye" ödenekleri ve "Temsil Heyeti Hasılâtı" olduğunu saptamaktadır. Derneğin kurucuları şunlardır:

---

[12] *Türk Tiyatrosunu Himayet Cemiyeti Esas Nizamnamesi,* Ankara 1340, 13 sayfa, Yeni Gün Matbaası.

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

Vasıf Bey (Sabık Maarif Vekili), Süleyman Sırrı (Sabık Nafıa Vekili), Yunus Nadi, Mahmut (Siirt Mebusu), Doktor Fikret (mebus), Osmanzade Ali Salih Bozok (Bozüyük Mebusu), Talât Avni, Haydar Rüştü, Ahmet Sanober, Nüzhet Saim, Galip Büyük Göl, Aka Gündüz, Kemal Salih, Hakkı Tarık (Giresun Mebusu), Firuz (İş Bankası Muamelât Müdürü), Hâmi Heyet'te şu kimseler bulunmaktadır: Maarif Vekili Saraçoğlu Şükrü (Aynı zamanda derneğin Genel Başkanı), Necati (İzmir Mebusu), Vasıf (Manisa Mebusu), Süleyman Sırrı (İstanbul Mebusu), Salih (Bozüyük Mebusu), Mahmut (Siirt Mebusu), Yunus Nadi (Manisa Mebusu), Talât Avni (Canik Mebusu), Osmanzade Hamdi (İzmir Mebusu), Nebizade Hamdi (Trabzon Mebusu), Kılıç Ali (Gaziantep Mebusu), Ali Haydar (Şehremini), Ruşen Eşref (Afyonkarahisar Mebusu), Falih Rıfkı (Bolu Mebusu), Nemlizade Sıdkı, Hakkı Tarık (Giresun Mebusu). Yönetim Kurulu'nda Doktor Fikret, Mazhar Müfit'ten başka yazar Aka Gündüz, Nüzhet Haşim ve Kemal Salih de bulunuyordu. Ayrıca Temsil Heyeti'nden Fikret Şadi. Aslında dernek tüzüğünde belirtilmemekle birlikte derneğin koruduğu tiyatro, Şadi Fikret'in Millî Sahne'si idi. Dernek çalışmaları üzerine pek bilgimiz yok, yalnız *Cumhuriyet* gazetesi baş sayfasına topluluğun kadın oyuncularından Şehber Hanım'ın resmini koyduktan sonra, Dernek Başkanının Ertuğrul Mebusu Fikret Bey olduğunu, Millî Sahne oyun dağarının saptandığını, bir de oyun yarışması açıldığını duyurmaktadır[13]. 1927 yılında da Türk Sanayi-i Nefise Birliği (Daha sonra Türk Güzel Sanatlar Birliği) adı altında resim, heykel, mimarlık, müzik, edebiyat, tiyatro gibi dalları olan bir birlik kuruldu, ancak Halkevleri açılınca bu kaldırıldı. Özellikle genç tiyatrocuları yetiştirmekte büyük yararları görüldü[14]. Dernek bir de gelişigüzel toplulukların Anadolu'da halk üzerinde olumsuz etkilerini önlemek için Birliğe üye olmayanların temsil veremiyecekleri konusunda hükümetin desteğini kazanmış olmakla birlikte, burada uygulamalar, yanlış bir yöne dökülmüştür.

Devlet Tiyatrosu fikri daha ilk yıllarda devlet ileri gelenle-

[13] "Tiyatro Himayet Cemiyeti, *Cumhuriyet*, 24 haziran 1925; aynı yıl dernek üzerine bir de yazı yayınlanmıştır. bkz. M.F., "Tiyatroyu Himayet Heyeti", *Son Telgraf*, 5 aralık 1340.

[14] Bu konuda bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Güzel Sanatlar Birliği, *Türk Tiyatrosu*, şubat 1966, sayı 367.

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

rinde yerleşmişti [15]. Bu konuda birtakım yetersiz adımlar atılmıştı; bunları ilerde göreceğiz. 1935 yılında Kültür Bakanı Abidin Özmen; Devlet Tiyatro, Operet, Opera ve Temsil Kollarını kurmak için Raşit Rıza'ya başvurmaya karar vermiş [16], Reşat Nuri Güntekin'den bu konuda bir rapor istenmiş, dışardan bir uzmanın getirilmesi kararlaştırılmıştı [17]. Atatürk'ün sağlığında yeni hükümeti kuran Celâl Bayar, 8 kasım 1937'de hükümetinin programını okurken tiyatroya verilen önemi şu sözlerle belirtiyordu : *"Millî sahnemiz, Türk kültürünün mâkesi, güzel dilimizin en iyi şekilde telâffuzu ve en bedii tarzda ifadesini yayan sanat kaynağı olarak ele alınacaktır. Bunda, modern teknik vasıtalarına ehemmiyet vereceğiz."*

Bu arada yeni kurulan devletin korunması için ister istemez oyunlar üzerinde bir sıkıdenetim vardı. İlerde ilgili bölümde örneklerini gerekçeleriyle inceleyeceğimiz gibi sıkıdenetimin önemli bir kesimi devrimleri, yeni devleti korumak için yakın geçmişle ilişkinin kesilmesini gözönünde tutmuştu. Eski yönetimin izlerini taşıdığı için Namık Kemal'in pek çok oyunu yasaklanmış veya kısıtlanmıştı. *Vatan yahut Silistre* içindeki "Padişahım çok yaşa!", "Yaşasın Osmanlılar" sözlerinin kaldırılması koşuluna bağlı olarak oynanmasına izin verilmişti. Bu yasaklamalarda Atatürk'ün komşu ülkelerle dostluk politikası da gerekçe olmuştu. Örneğin *Üç Saat* operetinde, İran, Irak taklitleri bulunduğundan, bu dost ülkelerin ağızlarının alay konusu olmaması düşüncesiyle yasak edilmişti.

Atatürk'ün tiyatro alanında açtığı yeni dönem, ancak tiyatro adamlarınca tamamlanabilirdi [18]. Bu elli yıl içinde hemen tiyatro-

---

[15] Bu konuda bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Devlet Adamları Yanında Tiyatro Sohbetleri", *Türk Tiyatrosu*, temmuz, ağustos 1965, sayı 363.

[16] *Cumhuriyet*, 30 ocak 1935.

[17] *Cumhuriyet*, 1 şubat 1935.

[18] Muhsin Ertuğrul üzerine geniş yayın vardır, özellikle onun 25., 40., 60. sanat kutlulamaları için çıkarılan kitap ve özel sayılarda çeşitli yazar ve düşünürlerin görüşlerini buluruz. Basında çıkan yazılardan şu örneklere bkz.: Mehmet Ferit, "Ertuğrul Muhsin Beyle Mülâkat", *Müstakil Gazete*, 26 mayıs 1924; Paul Antoine "Büyük Türk Sanatkârı Ertuğrul Muhsin", *Artistik-Sine*, 9 mart 1927, sayı 15; Ahmet Faik, "Sahne Faaliyetleri", *İctihad*, 15 şubat - 1 mart 1927 sayılar 221-223; Refik Ahmet [Sevengil], "Ertuğrul Muhsin Sahnede", *Vakit*, 11 mart 1927; "Darülbedayi Sanatkâr-

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

nun hiç bir konusu, hiç bir sorunu yoktur ki, Muhsin Ertuğrul orada söz sahibi olmasın. Ancak Muhsin Ertuğrul "Tek adam" olarak belli yıl içinde sürekli olarak bir tiyatro adamının eksikliğini Türk Tiyatrosu'na duyurmuştur. Bu elli yıl içinde çok önemli işler yapılmış olmakla birlikte, özgün bir ulusal tiyatro kurulamamış, bütün tiyatro çabalarına estetik yön verecek yaratıcı bir tiyatro adamının varlığı aranmıştır. Zihni Küçümen, bir yazısında [19] önce bir tiyatro adamında aranan nitelikleri sıraladıktan sonra Muhsin Ertuğrul'un beş aşağı, beş yukarı bir tiyatro adamı olsa da, asıl bir çığır açacak bir tiyatro adamı olmadığını, Türk Tiyatrosu'nun bir çığır açacak tiyatro adamını beklediğine değiniyor. Bu kitabın konusunun önemli bir kesimi, Muhsin Ertuğrul'dur. Oyuncu, sahneyekor, yetiştirici, tiyatro düşünürü, yönetici olarak çok yönlü bir kişiliği olan Muhsin Ertuğrul, hemen her bölümde karşımıza çıkacaktır. Onun, bu elli yıllık tiyatromuzun her adımında, olumlu veya olumsuz katkısı vardır. Kimine göre Cumhuriyet Tiyatrosu'nun varlığı, Muhsin Ertuğrul'un tek başına çabasından çıkmıştır. Böyle de olsa bir şeyin varlığının olumlu veya olumsuz yönleri vardır. Muhsin Ertuğrul'un en büyük yanılgısı bu işi tek başına yürütmek istemesi, kimsenin düşüncesine değer vermemesinden, doğruyu kendisinin bildiğini sanmasındandır. Oysa Muhsin Ertuğrul sahneyekor ve yönetmen olarak aktarmacı, devşirmecidir. Sürekli Batı tiyatrosuna öykünür ve oranın yeniliklerini sıcağı sıcağına Türkiye'ye aktarmak ister, ama Türkiye'nin koşulları içinde, Türkiye için bir bileşim, ulusallık yolunda özgün bir çabası, bir araştırması olmamıştır. Basında sık sık sözünü ettirmiş, sürekli kamuoyunun ilgisini çekmiş, ama hep "Tek adam" kalmayı yeğlemiştir. 1972 yılında *"Kendimi, Haliç'in çürük sularına demirletilmiş bir yarış teknesine benzetiyorum..."* [20] diye yakınıyordu, oysa yarış için en az iki tekne olması

---

ların Portreleri : Büyük Sanatkâr Ertuğrul Muhsin Bey". *Büyük Gazete*, 19 şubat 1928, sayı 69; Yaşar Nabi. "Ertuğrul Muhsin'le Bir Saat", *Yeni Türk*, nisan 1933, sayı 7; Dr. Celâl Tahsin. "Ertuğrul Muhsin", *Yeni Türk*, şubat 1934, sayı 18; Portreci "E. Muhsin", *Akşam*, 4 eylül 1937; Lûtfi Ay, "Muhsin Ertuğrul ve Tiyatrosu", *Ulus*, 1 temmuz 1944; H. Edip Adıvar, "İnsan ve Sanatkâr : Muhsin Ertuğrul", *Aksam*, 1 mayıs 1949; Ekrem Reşit Rey, "Tiyatro Simaları : Muhsin Ertuğrul", *Akşam*, 28 mart 1949.

[19] Zihni Küçümen, "Tiyatro Adamı Yokluğu", *Yeditepe*, 15 ekim 1958, sayı 165.

[20] "Muhsin Ertuğrul", *Milliyet Sanat Dergisi*, 6 ekim 1972, sayı 2.

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

gerekirken, 50 yılda Muhsin Ertuğrul tek tekne ya da tek teknenin kaptanı olmak istemiştir. Cumhuriyet'in ilk yılından bugüne dek basında tiyatro üzerine yazanları, yanlışlıklarda uyaranları, güçlü kalemiyle sürekli olarak paylamıştır. Onların yazılarında doğru olabilecek noktaların da bulunabileceğine hiç yer vermeden daha çok yazarların kişilikleriyle uğraşmış, kiminin çevirisi veya eseri oynanmadığı için tiyatroya küstüğünü, kiminin bilgisiz olduğunu ileri sürerek cevaplamıştır [21]. Böyle cevaplandıramadığı yazara da fizik güçle gözdağı vermek istediği bile olmuştur [22]. Öyle ki fizik ötesi güçleri bile işin içine katarak kendisinin eleştirilemiyeceği, bir dokunulmazlığı olduğu efsanesini bile yaratmak istemiştir. Kendisiyle yapılan bir konuşmada [23] *"Benimle uğraşanın başına bir belâ gelir"* diye bir inancı olduğu sorulduğunda buna şöyle cevap vermektedir: *"Evet, inanırım buna... Muhakkak gelir de..."* Muhsin Ertuğrul'un basını hiçe sayan tutumu zaman zaman sert tepkilere de yol açmıştır. Örneğin 1932 yılında bir gazetecinin, tiyatronun çalışmalarını görmek üzere alınma-

---

[21] Bu kalem kavgalarına örnekler için bkz. Özdemir Nutku, "Darülbedayi Zamanında Kişisel Kavgalar", *Türk Dili*, ekim 1963, sayı 145.

[22] Örneğin Nurullah Ataç, tiyatro eleştirileri yazdığı sıralarda, başında Muhsin Ertuğrul'un bulunduğu İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oyun seçimini ve tutumunu eleştiriyordu. İşte bu yıllarda Muhsin Ertuğrul bir dergiye şöyle yazıyordu: "Ben, beygir kuvveti itibarile başkalarından çok kuvvetliyimdir. Meselâ tabii bir adam iki beygir kuvvetinde ise ben dört öküz kudretindeyim. Beni yirmidört saat dinlendirmeden sapana koşabilirsiniz." (bkz. Naci Sadullah, "25 Yılın Hatıraları Arasında Ertuğrul Muhsin", *Yedigün*, 4 nisan 1934). Aynı dergide ve aynı gazeteci birkaç ay sonra Nurullah Ataç ile şu konuşmayı yapıyordu: "— Yazılarınıza sinirlenenlerden gördüğünüz en ağır muamele nedir? — Dayak yiyordum!.. Bir iki yerde Darülbedayi aleyhinde yazılar yazmıştım. Bir gün, bir arkadaşım beni tesadüfen Ertuğrul Muhsin'le tanıştırdı. Muhsin elimi sıktı, kaşlarını çattı ve: Ya, dedi. demek Nurullah Ataç Bey sizsiniz... ve ilâve etti: "— Bende, üç hatânızdan dolayı hakettiğiniz üç tokatınız var... Bu alacağınızı burada tediye edemiyeceğim. Çünkü, tiyatro dahilinin disiplinini ihlâl hakkına mail değilim. Fakat sokakta ilk önüme çıktığınız yerde, size bu üç tokatı derhal atacağım!.." Muhsin Bey sözünü bitirince, kemâli sükûnetle cevap verdim: "— Vallahi beyefendi, ben, dayak korkusu ile dolaşamam sinirlenirim, rahatım kaçar. Bir gün yer tayin ederseniz, gelirim, adağınızı yerine getirirsiniz." (bkz. Naci Sadullah, "Nurullah Ataç", *Yedigün*, 22 ağustos 1934).

[23] Haldun Taner — Şakir Eczacıbaşı, "60. Sanat Yılında Bir Konuşma", *60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı*, İstanbul 1969, s. 50.

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

ması üzerine gazete sert bir yazı yayınlamış [24], ertesi günü de aynı gazetede Gazeteciler Derneği, Dernek Başkanı Hakkı Tarık [Us], İkinci Başkan Ahmet Şükrü [Esmer] ve Genel Yazman Ethem İzzet [Benice], *"Matbuat Cemiyeti'nden E. Muhsin Bey'e Cevap — Muhsin Bey'in gazetecilere düşmanlığının esasını, mütareke yıllarında aramalıdır"* başlıklı her biri kendi düşüncelerini belirten sert bir yazı daha yayınlanmıştır [25]. Bu sert çatışmaların, sürtüşmelerin adliyeye, yargıç karşısına çıktığı bile oluyordu. Buna karşın basın yine de en zor durumlarda Muhsin Ertuğrul'u destekliyordu. Örneğin 1958 yılında Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nden hiç bir gerekçe gösterilmeden uzaklaştırıldığında bunu her türlü tehlikeyi göze alarak yine basın kınamıştı [26]. Yine İstanbul Belediyesi Muhsin Ertuğrul'a aynı haksız davranışı yaptığında ve Muhsin Ertuğrul'un tiyatro dergisine yazdığı yazı yasaklanıp, dergiden yırtıldığında basın bu olayları kınamış ve kimi gazeteler yasaklanan yazıyı yayınlamışlardır [27]. Aslında Muhsin Ertuğrul toplumumuzun yetiştirdiği ender değerlerden birisidir. Tiyatromuzun her alanında onun yapıcı elinin izleri görülür. En önemli eksikliği; yaratıcı olmak yerine devşirici, aktarmacı oluşu ve tek adam, tiyatro katarımızın tek lokomotivi olmakta direnişidir. Gerçi değerli birer tiyatro adamı olmak yolunda yeteneklerini göstermiş gençler çıkmadı değil; örneğin genç ve en verimli çağlarında yitirdiğimiz Asaf Çiyiltepe, Sermet Çağan gibi. Ancak Cumhuriyet dönemi, geçen dönemlerin kısıntılı koşulları ölçüsünde ulusal Türk Tiyatrosu'nu ve oyun yazarlığının temellerini atan bir Güllü Agop, tiyatro eylemini yurt düzeyine tek başına yayan Ahmet Fehim çapında bile tiyatro adamı yetiştirememiştir ve bu da 50 yıllık Cumhuriyet Tiyatrosu'nun en önemli eksikliğidir.

Cumhuriyet, kendi içinde etkisini tiyatro üzerinde de göste-

---

[24] "Ertuğrul Muhsin Bey Maruf Haddi Aşıyor", *Son Posta*, 3 ocak 1932.

[25] *Son Posta*, 4 ocak 1932.

[26] Örneğin bkz. Tunç Yalman, "Muhsin Ertuğrul ve Yıkıcı Politikacılar", *Vatan*, 25 ağustos 1958; "Emek Vermek ve Emeklilik", *Vatan*, 1 eylül 1958; Metin And, "Muhsin Ertuğrul", *Ulus*, 26 ağustos 1958; Emil Galip Sandalcı, "Fikir Hayatının Öncü'lerine Dair...", *Vatan*, 2 eylül 1958. Ayrıca *Cumhuriyet*'te Nadir Nadi ve Cevat Fehmi Başkut, *Akis*'te Refik Erduran ve başka yazarlar bu konuda yazılar yazıp hükümeti kınamışlardır.

[27] [Yasaklanan Yazı], Muhsin Ertuğrul, "Perde Açılıyor", *Akşam*, 17 ekim 1965.

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

ren birtakım siyasal dönemlere ayrılmaktadır. Bunların ilki tek partinin iktidarı altında 1923-1945 dönemidir. Bu dönem tek partili dönem olmasına rağmen devrimci ve demokratik düzeni yerleştirme çabası içinde ülkücü, canlı bir dönemdir. Büyük Önder Atatürk'ün 1938'de ölümüne değin kesiminde, tiyatro için eğemen olan düşünceyi ve bu yolda atılan temel değerde arayışları ve ilkeleri özetlemiştik. Amaç, ulusal tiyatroyu ve halk yararına halk tiyatrosunu kurmaktı [28]. Çağın Milli Eğitim Bakanları konu üzerine eğilmişlerdir [29].

Bu dönemin ikinci adamı İsmet İnönü, Başbakanken tiyatro konusuna da yakın ilgi gösteriyor, yeni kurulan Konservatuar'da tiyatro ve opera derslerini bile kendisi giderek denetliyordu [30]. İsmet İnönü, T.B.M.M.'nin 1 kasım 1940 6. dönem ikinci toplantısını açarken şunları söylüyordu: *"Musiki ve tiyatro sanatında yaratma kabiliyetlerini, iyi bir inkişaf yolunda görerek memnun olmaktayız. Devlet Konservatuarı, kabul buyurduğunuz kanunla daha verimli bir tekâmüle doğru yürüyebilecektir."* 1 kasım 1944' de T.B.M.M.'nin 7. dönem toplantısını açarken konuya daha genel çizgilerle değiniyordu: *"Güzel sanatlara Maarifimizin verdiği ehemmiyetin, millî eğitimde büyük yeri vardır. Güzel sanatlarla Türk milletinin iyi kabiliyetlerini meydana çıkartıp yükseltmek, büyük amacımızdır."*

Bunu izleyen, 1945'den başlayarak, çok partili döneme geçiş ister istemez tiyatro üzerinde de olumlu ve olumsuz etkilerini göstermiştir. 1945-1950 dönemi, eğemen partinin, çok partili döneme uyarak ,iktidarını bırakmaya hazırlanması, karşı partinin de güçlenmesini gösterir. Bu dönemde de iktidar partisi Devlet Tiyatrosu Kanununu gerçekleştirmiştir. 1950-1960 döneminde genel seçimle iktidar değişikliği olmuştur. Yeni iktidar kendisinden önce kurulmuş tiyatro kurumlarını benimsemekle kalmış, ancak bunları geliştirmek gereğini duymadığı gibi yeni kuruluşlara, atılımlara da gitmemiştir. Özellikle tiyatro bakımından, hiç bir katkısı

---

[28] Bunun yakın tarihçesi için bkz. Falih Rıfkı Atay, "Millî Sahneye Doğru", *Akşam*, 9 aralık 1936.

[29] Millî Eğitim Bakanı Necati Beyin Muhsin Ertuğrul ile görüşmesi için bkz. "Muhsin Ertuğrul Bey", *Vakit*, 16 nisan 1927; ayrıca bkz. "Türk Tiyatrosunun Temelleri Atılırken, Maarif Vekili Beyin Nutku", *Hakimiyet-i Milliye*, 13 nisan 1930.

[30] bkz. *Akşam*, 3 mart 1937.

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

olmadığını söyliyebiliriz. Tersine Devlet Konservatuarı ilerde de göreceğimiz gibi gerilemiş, devlet eliyle sanatın korunması ve kamu kesiminin ilgisi azalmıştır. Demokratik anlayışa sığmayan davranışlarıyla Demokrat Parti 27 mayıs 1960 devrimi ile iktidardan uzaklaştırılmış ve 1961 Anayasası ile yeni bir düzen gelmiştir. Özellikle düşünce özgürlüğünde 1961 Anayasası tiyatro yazarlığının gelişmesinde çok etkili olmuştur. İlerde bu dönemdeki oyunları incelerken göreceğimiz gibi hem sayısal, hem nitelik bakımından en sağlam oyunlar bu dönemde yazılmıştır. Ayrıca özel tıyatrolar da yine bu dönemde büyük bir gelişim göstermiş, çok canlı bir tiyatro yaşamına varılmıştır. Yine bu dönemde başlayan 5 yıllık kalkınma plânlarında tiyatroya da yer verilmektedir. Birinci Kalkınma Plânında tiyatroya şöyle yer verilmişti: *"Devlet, opera ve tiyatro çalışmalarını daha geniş çevrelere yararlı kılacak, bölge tiyatroları kurulacak, sanat değeri ve toplum eğitimine faydaları tesbit edilen özel tiyatrolar, teşvik edilecektir."* Ancak ilerde de görkleceği gibi olgunlaşmış bu hedefler bir türlü gerçekleşememiştir. Üçüncü Beş Yıllık Plân ise, 1674. paragrafında durumu şöyle saptamaktadır: *"Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Balesi ve özel tiyatrolar, genellikle çabalarını büyük il merkezlerinde sürdürmektedirler. Plân döneminde kurulması öngörülen bölge tiyatroları, faaliyete geçememiştir. Ancak, Devlet Tiyatroları, uzun süredir yaz aylarında düzenlediği turne faaliyetlerini 1971 yılından itibaren kış aylarında da sürdürmeye başlamıştır. Özel tiyatrolarda ise gerileme sözkonusudur."* Aynı Plân, 1638-11. paragrafında tutulacak yolu şöyle çiziyor: *"Özellikle şehirlerde yoğunlaşmış olan tiyatroların, geniş halk kitlelerine yaygınlaştırılması sağlanacak, kültürümüzdeki mahallî temaşa biçimleri incelenecek ve derlenecektir. Bu alanda bölge tiyatroları ve yersel derneklerin çabaları özendirlecek, bölge tiyatrolarının ivedilikle kurulması sağlanacaktır. Halkın bu tiyatrolardan ucuza yararlanmaları gözetilecek, özel tiyatroların da bu alanda katkıda bulunmaları özendirilecektir*[31]*"*.

Bu arada 1961 Anayasası'nın getirdiği düşünce özgürlüğü sağ-sol, devrimci-tutucu, gerici-ilerici kutuplaşmalarını yüzeye çıkardı. Tiyatrolara saldırılar oldu, gerici kesim gericiliği, din sömürücülüğünü eleştiren oyunlara büyük bir hoşgörüsüzlükle kar-

[31] bkz. Ergun Sav, "Üçüncü Beş Yıllık Plânda Tiyatro", *Hisar*, şubat 1973, sayı 110.

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

şı çıktı. Ne acıdır ki yüzyıl önce Bursa'da Ahmet Vefik Paşa Molière'in *Tartuffe*'ündeki Mürai rolüne bir Mollayı uygun bulurken ve Bursa gibi kapalı bir taşra kentinde bu seyredilirken, Cumhuriyet Türkiyesi'nde *Tartuffe* türünde bir *Hülleci*, bir *Yobaz* oyununa güdümlü saldırılar oluyordu. Bir gazete, başsayfasında şu haberi veriyordu: *"MNP'nin Çanakkale'de düzenlediği toplantıda bir konuşma yapan Genel Başkan Necmettin Erbakan iktidara geldikleri zaman önce sinema, tiyatro, bale okulları ve eğlence yerlerini kapatacaklarını söylemiş, daha sonra futbol maçlarını kaldıracaklarını bildirmiştir*[32]." Demek oluyor ki 1970 Türkiyesi'nde bir parti başkanı, saraylarında tiyatroya yer veren, dışardaki tiyatroları destekleyen Osmanlı padişah ve halifelerinden daha geri düşünebilmektedir. İlerici, devrimci adı altında da tiyatrolarda politik tiyatro, eylem tiyatrosu başlıkları altında yanlış örnekler verilmiştir. Tiyatro, savunduğu fikirlerde seyirciyi soğukkanlılıkla kendi yargılamasıyla başbaşa bırakacak yerde, seyirciyi tıpkı bir siyasal toplantıda veya grev oylamasında gibiymişçesine kışkırtır, eyleme iterse, kanımca bu, artık tiyatro, seyircisi de tiyatro seyircisi olmaktan çıkar. 1950'lerden sonra tiyatromuzda hem nicelik, hem nitelik bakımından büyük bir gelişme görüldü. Tiyatrolar sayıca arttı, bunun sonucu seyirci sayısında da artma oldu, yerli oyunların çeviri oyunlara oranı değişti ve yükseldi. Bu artış, nicelik bakımından olduğu kadar, nitelikte de görüldü. Sağlam, iyi oyunlar yazıldı, bunların temsilleri çeviri oyunlara göre bir artış gösterdi. Ülkemize gelen yabancıların tiyatrolarımız üzerine övgüleri, duygularımızı okşadı. Nasıl oluyor da daha henüz Broadway'de veya Paris'te yeni oynamaya başlamış bir oyun, sıcağı sıcağına çevrilip Türk sahnelerinde oynanabiliyordu? Yabancının önyargılarla Türkiye'ye gelip çarçabuk sonuçlara varıp, yeni önyargılar kazanıvermesi başımızı döndürüp bizleri hemen aşırı bir iyimserliğe götürüveriyordu. Ancak 27 Mayıs Devrimi'nden ve 1961 Anayasası'ndan sonra, eleştirisel bir görüş, önem kazandı. Türkiye gibi geri kalmış bir ülkede tiyatronun görevi bu muydu? Bu değilse ne olmalıydı Türk seyircisi kimdi? Tiyatro adamının, tiyatro yazarının ödevi neydi? Türk vergi yükümlüsünün parasıyla yürütülen Devlet Tiyatrosu, aldığı ödeneği hakediyor muydu? Eleştiri sesi, gitgide daha sert bir ton aldı, sorular yerine yeni kavramları, yeni reçeteleri

[32] *Cumhuriyet*, 10 ekim 1970.

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

içermeye başladı. Özellikle çeviri yoluyla toplumcu yayınlar arttı, bu sayıca bol kaynakların ışığında tiyatronun yeni değerleri ve işleri, daha açık seçim biçimde önerildi. Yine çeviri ve aktarmacılıkla çözüm aranıyordu. Örneğin Ankara Sanat Tiyatrosu, kuruluşunda, yöneticileri yakından tanıdıkları T.N.P.'ye özenerek onun ilkelerini ve oyun dağarcığını benimseyerek tiyatrolarının bir Halk Tiyatrosu olduğunu ileri sürüyorlardı. Fransa'da T.N.P.'nin kendi halkı için seçtiği oyunlar, bizim halkımız için geçerli miydi? Tanzimat taklitçiliğine karşı çıkan günümüz aydını çeviri toplumcu yayınlar yoluyla yeni bir aktarmacılığa girişmişti. Aynı yöntemleri içeren kendi geleneksel tiyatrosunu tanımadan Brecht'i, Piscator'u tanımıştı. Kendi ülkesinin toplumsal yapısını tanımadan Türkiye'deki eğemen sınıflardan, Türk burjuvazisinden söz ediyordu. Kendi Kurtuluş ve Bağımsızlık Savaşını yeterince incelemeden Batı sömürücülüğünden, başka ülkelerin bağımsızlık savaşından örnekler veriyordu. Sözgelimi, çalışma masasının bir yanına, henüz araştırılması tamamlanmamış, bilimsel yöntem bakımından eksik bir Osmanlı Tarihi'ni, öteki gözüne Batıdan çevrilmiş bir kuramsal toplumcu ekonomi kitabını koyuyor, iki kitabın yapraklarını birlikte çevirerek hemen de Türk toplum yapısını, ekonomik yerini, sınıfsal çatışmasını bir çerçeveye yerleştiriyordu. Bu veriler, belirli reçeteler olarak duyurulduktan sonra seyirci sayısı 300'ü aşmayan tiyatrolar da hemen bu reçeteye uygun, çarçabuk kaleme alınmış oyunlar, takım oyunculuğunu gerçekleştiremeyecek yetersiz oyuncularla sahneye konuluyor, böylece yapılan, sınıfsal bilinç veren, kışkırtıcı, uyarıcı, sarsıcı, boşalmaya yer vermeyen, devrimci birikim sağlayan, insan tutumunu değiştiren bir tiyatro oluveriyordu. Aslında kime, kaç kişiye? Tiyatroyu dolduran seyirciler zaten bu birikimi yeterince almış kişilerdir, sorunlara karşı bilinçlidirler. Oyunun getireceği verileri önceden bilmektedirler. Meşrutiyet tiyatrosunda seyirci zaten yakından bildiği istibdatın kötülüklerini sahnede görüp, oyun sonunda "Yaşasın Hürriyet!", "Yaşasın Meşrutiyet!" diye bağırınca, duygusal bir boşalıma kolayca varıyordu. Cumhuriyet'in onuncu, onbeşinci yıldönümlerinde de Kurtuluş Savaşı'nın kahramanları, devrimler, seyirci önünden geçirilince büyük bir alkış kopuyordu. Günümüz tiyatrosunda çarçabuk reçetelere bağlanan oyunların seçkin seyirciyi ittiği boşalım da bu türdendir: Kendi düşüncesine uygunu bulmanın rahatlığı. Böylece son yılların eleştirici, eski değer anlayışlarını değiştirip yeni değer-

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

leri zorlayan bu görüşler, uygulamada çelişkilerle dolu oluyordu. Yalnız bu çelişiklik Batı'da da görülüyor. Öncü tiyatro, yerleşik düzeni, burjuva değerlerini yıkmaya yöneliyor, ama bu oyunları yine burjuva seyrediyor, önce şaşırıyor, ama sonradan kolayca alışıyor, bu alışkanlık kolayca bir Becket'i, bir Ionesco'yu Bulvar tiyatrosu dağarcığına sokuyor. Amerika'nın ticarî tiyatrosu Broadway'e karşı bir Off Broadway vardı, ancak kısa sürede o da bir Broadway oluverince, bu ikinciye karşı olana Off Off Broadway deniverdi. Bu çelişikliklerin, kısır döngülerin çözümünün ilk koşulu, tiyatronun bir sanat olmasının unutulmaması, estetik kaygunun, yaratıcılık ilkelerinin bir yana itilmemesidir. Bir Eylem Tiyatrosunun, bir İşçi Tiyatrosunun, Sokak Tiyatrolarının çıkması iyi. Tiyatronun halka dönük, halk için, halkın yararına oluşu iyi, ancak yapılanın tiyatro olması gerekir. Estetik ilkelerden uzaklaştıkça, yapılmak istenenin inandırıcı ve sarsıcı gücü olmayacaktır. Halk Tiyatrosunu gerçekleştirmek istiyorsak, bunun belirli koşulları vardır.

Halk Tiyatrosunun çeşitli tanımları yapılmıştır[33]. Daha 1935 te bir yazar, o yıllarda temsiller veren Halk Opereti topluluğunun adındaki *Halk* sözcüğüne takılarak şunları yazıyordu: *"Evet; Halk Opereti, bir halk operetidir. Çünkü geçen yıl İstanbul halkını galerisinde, balkonunda, ikinci mevkiinde toplayabildi. Dekorlarının, ışık tertibatının, bale kostümlerinin ve orkestranın zayıflığına rağmen, sahici halka kendini sevdirebildi. Hayır, Halk Opereti bir halk opereti olmaktan daha oldukça uzaktır. Çünkü kültür tarafı noksandır. Çünkü halk sahnesinin bilhassa kültürlü olması icabeder. Benim Halk Opereti sanatkârlarından dileğim, onları tam mânasıyla sahici halk operetini kurabilmiş görmektir*[34]*."*

Devlet Tiyatrosu, Ankara'nın yoksul bölgelerinden biri olan Altındağ'da bir Halk Tiyatrosu kuracağını duyurduğunda, Asaf

---

[33] Örneğin bkz. Muhsin Ertuğrul, "Halkın Tiyatrosu", *Cumhuriyet*, 31 mart 1963; Nihas Asyalı, "Halk Tiyatrosu ve Halkçı Tiyatro", *Forum*, 1 mart 1968, sayı 334; Sabahattin Çetin, "Halka Dönük Tiyatro", *Forum*, 15 ekim - 15 kasım 1962, sayılar 349-351; Teoman Aktürel, "Kamu Tiyatrosu", *Forum*, 1 mart 1961, sayı 166; Özdemir Hazar, "Halka Dönük Tiyatro", *Yeni Asır*, 1 ağustos 1970. Halk Tiyatrosu kavramını en doğru tanımlayan bir inceleme için bkz. Ömer Atilâ, "Halk Tiyatrosu Konusunda", *Türk Dili*, mart 1970, sayı 222.

[34] Orhan Selim, "Halk Opereti", *Akşam*, 23 kasım 1935.

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

Çiyiltepe bunun neden bir Halk Tiyatrosu olamayacağını şu gerekçelerle bildiriyordu: *"1 — Mimarlık yönünden Halk Tiyatroları büyük özellikler taşırlar. Halk oyunları oynayacak tiyatrolarda sahne - seyirci yeri - dinlenme bölümleri, yeni kavramların sonucu çok gelişmiştir. Örneğin İstanbul Şehir Tiyatrolarının çeşitli semtlerde kurduğu tiyatrolar* (Üsküdar ve Fatih) *ince uzun biçimlerde oluşları bakımından Halk Tiyatroları biçimine aykırıdır. Çünkü aynı parayı ödeyen seyircilerden bir kısmı, oyunu 35 metre uzaktan seyrederken, diğer bir kısmı ön sıralardan kendilerine yer bulabilirler. Altındağ Tiyatrosu'nca hiç bir mimarlık çalışması yapılmadığını sanıyorum. Buna kanıt olarak da yöneticilerin o civardaki bir okulun salonundan yararlanmak istemeleri gösterilebilir.*

2 — Halk Tiyatrolarının repertuarı, belki de bu konudaki en büyük sorundur. Altındağ'daki geri kalmış, gelişmemiş, çoğunlukla istismar edilmiş kütleye Devlet Tiyatrosu'nu yönetenler neyi öğütleyen oyunlar oynıyabilecekler? Örneğin o kütlenin durumunun bilinciyle ilgili eserler var mı ellerinde? Varsa neden şimdiye kadar sahnelerinde oynatılmadı o oyunlar?

3 — Gelelim Altındağ'da görev alacak Devlet Tiyatrosu sanatçılarına... Casbah'a giden turistler gibi kentin öbür semtlerinden gelip oyun oynandıktan sonra gerisin geriye dönecekler mi geldikleri yerlere? Yoksa günlerinin büyük bir kısmını Altındağ sâkinlerini eğiterek mi geçirecekler? Bu tiyatro kurulur kurulmaz yöneticiler bir kerede silkip atarak, emirleri altındaki sanatçılara herşeyden önce kendilerini bu geri kalmış kütleye atmalarını mı öğütleyecekler?

4 — Kişisel yapıları, geri kalmış bir kütlenin çıkarına çalışmak değil de kendi ünlerinin biraz daha yayılması için müsait yöneticiler topluluğu, gerçek halkın karşısında gerçek tiyatroyu uygulayacak güçte görünmemektedir[35]*."*

Herşeyden önce halka en güzeli, en iyiyi vermeliyiz. Bu iş kestirme, çarçabuk, hazır reçeteler üzerine olmaz. Yaratıcı bir yazar, yetenekli oyuncular gerekir. Oyun yazarı bir sanatçıdır, eserini başkasının saptadığı formüller, reçeteler üzerine yaratmaz. Eserinin değerini, içindeki bildirilerin değeriyle değil, bunların estetik

[35] Asaf Çiyiltepe, "Altındağ'da Tiyatro", *Vatan*, 29 ocak 1964.

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

kurallara göre gerçekleşmesiyle ölçülür. Halk Tiyatrosu yapmak isteyenler, herşeyden önce halka en güzeli vermek zorundadırlar. Sonra halk deyince ayrıcasız, sınıf ayrımı gözetmeyen, herkese açık bir tiyatro olmalıdır. Çok sayıda seyirci toplamak, bu seyircilerin olanaklarını arttırmak, tiyatroya önyargılarını kırmakla olur. Bilet parası onun kesesine uygun olacak, girdiği tiyatro binasını yadırgamayacak, tiyatroya gidip gelmek onun için bir yük olmayacaktır. Ankara'nın göbeğinde, 300 kişilik ufak bir tiyatroda, dargelirlilere göre yüksek sayılabilecek fiyatlarla Halk Tiyatrosu olmaz. Bu seyirci toplanınca, temsilin başlıca görevi nesnel, yansız bir sunuşla herşeyden önce seyirci yığınında bir birleştiricilik sağlanacak. Oyun seyirciye hem estetik tat verecek hem de ondaki eleştirici, tartışmacı gücü geliştirecektir. Sanat değerini düşürerek yapılacak tiyatro eylemi, bildirisi ne kerte saygın olursa olsun, ereğine ulaşamayacaktır. İstenilen, sanat değerini düşürmeyen, eserde ödün veremeyen, özgür, kendi inancının sesini duyan sanatçının eseridir. Özetlersek; toplumcu eleştirinin birtakım kalıplaşmış ilkelerle, bildirilerle, kestirme ve kolay yollardan gerçekleştirmek istediği tiyatro, bunlara inanan bizlerce ne denli doğru olursa olsun, bizleri ne denli tiyatromuz üzerinde yeniden değerlendirmeye götürürse götürsün, bu yine bir avuç aydın arasında başımızı salladığımız ortak görüşler olarak kalacaktır. Eylem Tiyatrosu, Sokak Tiyatrosu, İşçi Tiyatrosu, sınırlı dar olanakları içinde gerçekleşemez. Büyük halk yığınlarına, onlara hacim ve işlevi bakımından yaraşır tiyatro binalarında sanat değeri olan eserlerle seslenmek tek çıkar yoldur ve bu da ancak kamu ödenekleriyle gerçekleşir. Kamu ödeneklerini harcama da eğemen sınıfın ve iktidarın denetiminde oldukça, eleştiriler herşeyden önce kamu ödeneklerini en doğru yolda kullanmanın biçimini bulmaya yönelmelidir. Oysa örneğin 1970 yazında Devlet Tiyatrosu ve Devlet Opera ve Balesi Kanunları sessizce yürürlüğe girdi. Ateşli aydınlarımızdan tek bir ses çıkmadı. Belki kanun tasarısını bile okumadılar. Örneğin T.R.T. gibi kamu ödeneklerini özerk bir yönetimle kullanan bir sistemi savunan bir ses işitmedik. Böyle bir kanunla yönetilecek Devlet Tiyatrosu'nu sonradan eleştirmek kolay, ama onu bu duruma getiren sistemi eleştirmemek, sorumsuzluktur. Toplumcu aydınların savundukları değerler, ancak kamu ödenekleriyle gerçekleşebilecekken ve bunu gerçekleştirecek sistem üzerinde duracak yerde, sistemin sonuçları olan örneğin Kültür Sarayı'nın kullanılışı veya Devlet Tiyatrosu'nun işleyiş aksak-

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

lıkları üzerinde durmak, boş ve yararsızdır. Yalnız C.H.P., sanata yatırılacak kamu ödeneklerinin yansız ve özerk bir kurum eliyle kullanılmasını savunmuş ve bunu programına almıştır. Ayrıca çeşitli kesimlerin örgütlenmesi gerekmektedir: Oyun yazarları, oyuncular, amatör tiyatrolar; öyle ki, kimi ülkelerde görüldüğü gibi seyirciler bile örgütlenmelidir. Ayrıca araştırmalar yapılmalıdır. Aydınlarımız kalıplaşmış, reçeteleşmiş, aktarma düşünceler yerine geleneksel kaynaklarımızı, Türk tiyatro seyircisinin toplumsal, ekonomik, etnik oluşumunu ve davranışlarını incelemelidir. Son yıllarda görülen, tiyatromuza yeni bir biçim vermek, tiyatronun yeniden değerlendirilmesi, yeni bir doğrultuya oturtulması yolunda olumlu çabalar, uyarıcı yazılar yazılıyor. Alışagelenin yetmediği, yeni yöntemlerin, yeni işlemlerin saptanması için aydınlatıcı, etkileyici yönü olan bu düşünceler seyirci, yazar ve oyuncu üçlüsünün elbirliğiyle yepyeni, özgün bir Türk Tiyatrosu'nun doğabileceğini bize muştuluyor. Ancak bu doğuş için yukarıda belirtilenlerin gözönünde tutulması zorunlu gözüküyor.

Ayrıca 50 yıllık Cumhuriyet Tiyatrosu'nun değerlendirilmesi, bir de dünya tiyatrosundaki yeri bakımından bir ölçüye vurulmalıdır. Dünya kamuoyu eskidenberi Türkiye'yi tanımamakta, tanısa da yalnız olumsuz yanlarıyla değerlendirmekte ayak diremektedir. Bunun çeşitli tarihsel nedenleri vardır. Dünya kamuoyu, Türkiye kültürünü, aktarma bir kültür olarak görmüştür. Önce Arap-İran etkisi altında kalmış olan Türk kültürünü bu önyargıyla değerlendirmiş, sonra da Batı kültürünün bir kopyacısı olarak tanımıştır. Dünya kamuoyu; bir kültürün ancak özgün, ulusal yanıyla ilgilenir. Bunun içindir ki Türk Tiyatrosu adına yalnız Karagöz bilinmiştir. Çünkü Karagöz, gerçekten bir Türk buluşudur. Türkiye'ye özgüdür. Bugün dünya kamuoyu sözgelimi yeni doğan ve Türk Tiyatrosu'na oranla belki pek değeri olmayan Afrika'nın genç devletlerinin tiyatrosuyla ilgileniyor da, büyük atılımlar yapmış, önemli kurumları oluşturmuş, değerli oyunlar yaratmış Türk Tiyatrosuyla ilgilenmemektedir. Tanınmak, daha çok, kendini tanıtmakla olabilir. Bir ulusun kendi kişiliğini öteki uluslara kabul ettirmesinin birçok yararları vardır. Bunları burada sıralamaktan vazgeçerek bir önemli yararı üzerinde duralım. Tiyatromuzun gerçek bir değerlendirmesini ve eleştirisini yapabilmek, onun taşıdığı evrensel değerleri ölçebilmemize bağlıdır. Evrensel değerlendirmede ise en sağlam ölçü, özgünlük, ulusal renkleri taşıma, kişiliği bulunmaktır. Selâhattin Batu'nun *Gü-*

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

zel Helena'sı 1959'da (Aynı yıl *„Şair Evlenmesi*'ni ilk Türk oyunu olduğu görüşü benimsenerek Türk dramının 100. yıldönümü kutlanıyordu) Avusturya'da Bregenz Şenliği'nde oynandığında oyunu değerlendiren yazılar bizim için önemliydi. Selâhattin Batu, Homeros'tan başlayarak Shakespeare, Hoffmannstall Jean Gireudoux'ya değin çeşitli çağlarda ve çeşitli yazarlarca işlenmiş bir temaya yeni bir yorum, bir Türk görüş açısı getirebilmişti. Ortak temel fikir; Doğu ile Batı'nın çatışması, Doğu'nun Batı'nın maddeciliği karşısında hayâl kırıklığıdır. Truvalılarla özdeşleşebilen, Batı'yı insancıl değerlerle eleştirebilen bir Türk yazarı, ilgiyle karşılanabiliyordu. İşte tiyatromuz dünya kamuoyunda değerlendirilmedikçe, boyutları eksik kalacaktır. Türk dramının evrensel değerler kazanması ise ancak kendi kişiliği olmasına bağlıdır. Bu kişilik başta yazarın Türk olmasından başlar ama orada bitmez; geleneksel ulusal kaynaklarımıza eğilmek önemlidir. Tüm bir aile görünümünde, ortak değerleri olan Avrupa, Ortaçağda Hıristiyan değerlerle Antik dramdan yeni bir dram doğururken, halk ve köylü oyunlarının kaynaklarından yararlanmıştı. Ortaçağ'da kapanmış tiyatrolar, unutulmuş tiyatro yine de Halk Tiyatrosu'nda, geleneksel tiyatroda yaşıyordu. Buradaki ruh, zaten Antik dramın temeli olan Halk Tiyatrosu'na aşılanınca uykusundan uyandı ve günümüze değin bizim de Tanzimat'tanberi yararlanageldiğimiz tiyatro yeniden doğru. Bugüne geleneksel kaynaklarımıza dudak büken yazarlarımız var. Onlar geleneksel tiyatromuzun kaynağını değil, ondan çıkmış ilkel ürünleri görüyorlar. Üstelik yazılı bir gelenek olmadığından bu kısır ürünlerin nasıl yetkin bir tiyatroya kaynaklık edeceğinde şaşırıyorlar. Oysa bu herşeyden önce yaratıcının araştıracağı bir konudur. Önüne konulanla yetinmeyip gerçek kaynakları araştıracaktır. Kimi yazarlarımızın oyunları Batı dillerine çevrildi, içlerinden kimi, önemli sahnelerde olmasa bile, sahnelendi. Dışarıya gidip temsiller veren tiyatrolarımız da oldu. Ancak sesimiz henüz dışardan duyulacak ölçüde güçlü değil. Türk Tiyatrosu'nun kendi değerlerini tanıması, uluslararası düzlemde yeni boyut kazanması için, sesini duyurabilmesi gereklidir.

Giriş bölümünde kısaca incelemenin kapsamı ve yöntemi üzerine de gerekli açıklamaları uygun buluyoruz. Tarih bakımından incelememiz, Cumhuriyetin ilânı tarihi olan 29 ekim 1923'ten başlayıp, 50. yıldönümü olan 29 ekim 1973'e varmaktadır. Ancak 1973'ün önemli bir kesiminde baskıda olacak kitabımıza bu yılın yalnız

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

ilk ayları alınabilmiştir. Yer bakımından ise Misakı Millî ve çeşitli antlaşmalarla kesinlik kazanmış Türkiye Cumhuriyeti sınırları içindeki tiyatro yaşamı ve ürünleri ele alınmış, bu sınırlar dışındaki Türk topluluklarının tiyatrosu konu dışı bırakılmıştır. Gerçi bunlar içinde —Üsküp'teki Türk Tiyatrosu gibi— sıkı bir ilişki kurduklarımız da bulunmakla birlikte, bu sınırlamayı zorunlu bulduk. Bunun gibi sahne sanatları ve tiyatroya yakın türler de konu dışında bırakıldı. Bale ve operayı almadık, yalnız operet ve müzikli güldürüler üzerinde durduk. Radyo Tiyatrosu, Televizyon Tiyatrosu, sinema da konumuz dışında kaldı. Radyo çok etkili bir yayın aracı olmakla birlikte, radyo tiyatrosu ilgisizlik yüzünden gelişmemiştir. Beş yıllık bir ömrü olan Televizyon Tiyatrosu ise bu ilk yıllarında televizyon duygusu ve sözlüğüne aykırı düşen sahne oyunlarını, sahne tekniğiyle sunarak daha başından yanlış bir yol izlemiştir. Bu tıpkı sinemamızda Muhsin Ertuğrul'un girişimiyle yürütülmüş 1922-1939 yılları arasındaki "Tiyatrocular" döneminin sinema sanatının gelişmesini geciktiren, engelleyen yanlış tutumunun bir benzeridir[36]. Amatör tiyatro da ayrı bir incelemeyi gerektirecek denli kapsamlı olduğu için, Halkevleri ve yarı profesyonel Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi gibi önemli çalışmalar dışında, bunlara pek yer verilmemiştir. Aslında, kimi kez değerce profesyonel tiyatro çalışmalarından daha üstün olabilen amatör tiyatrolar için ayrı bir inceleme gerekmektedir. Kukla, Karagöz gibi geleneksel tiyatromuzla ilintili türlere de yer vermedik. Ancak özellikle son yıllarda geleneksel tiyatromuzla Batı tiyatrosunda bir bileşime gitme eğilimi önem kazandığı için, bu deneyleri ayrı bir bölümde değerlendirdik.

Bundan önceki dönemlerde yaptığımız gibi incelememizi iki kesimde yaptık. Önce seyirci, oyuncu, tiyatro toplulukları, tiyatro binaları, tiyatro yöntemi ve sahne düzenini sahne ve tiyatroculuk ana başlığı altında inceledik. Bundan sonra da dramatik edebiyata yer verdik. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi bunu da önce yazarlar, etkiler, oyun kişileri, oyun dili, konuları ve türleri başlıkları altında genel olarak inceledik, bundan sonra da oyunların

---

[36] Bu oknuda bkz. Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul 1962 ss. 60-115. Sinema tarihimizi büyük bir yetkiyle inceleyen değerli incelemeci bu dönemi "Boşa giden yıllar" olarak nitelemektedir. Bu bakımdan yeni oluşan televizyonun bu acı deneyden bir öğrenek payı çıkarması ve televizyon tiyatrosunu buna göre düzenlemesi için geç bile kalınmıştır.

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

incelenmesine geçtik. Oyunların incelenmesinde önceki dönemlere göre iki önemli değişiklik zorunlu idi. Daha önce oyunları türlere göre inceliyorduk, ancak çağcıl tiyatroda türler arasında belirgin ve kesin bir ayrım kalmadığı için bu kez onar yıllık dönemler içinde inceledik. İkinci değişiklik ise; değerleri ne olursa olsun yalnız profesyonel sahnelere çıkmış oyunları ele aldık, yazılı metinde kalan veya amatör tiyatroların oynadıkları oyunları almadık. Aslında tiyatro eylemi, yazılı metnin oynanmasıyla bütünlenmektedir. Daha önceki dönemlerde oynanmış nice yerli oyunun, metni olmadığı için oynanmamış fakat yayınlanmış oyunlarla çağın eğilimini göstermemiz zorunlu idi. Aslında bu dönemde nice yayınlanıp oynanmamış değerli oyun bulunmakla birlikte biz bunları bir tiyatro eylemi içinde eksik bularak yine bu yayınlardan çıkacak 50. yılın Türk Edebiyatı'na bıraktık. Oyunları hiç bir değerlendirmeden, eleştirmeden geçirmeden vermeye çalıştık, bunu da oyunları daha çok olaylar dizisi ve konularıyla tanıttık. Oynanmış oyunların pekçoğunun yayınlanmış metni olmadığından, el yazması metinlerine de okuyucunun kolayca erişme olanağı bulunmadığını gözönünde tutarak bu yolu yeğledik. Doğrudan doğruya olaylar dizisine dayanan oyunlarda bunu elden geldiğince ayrıntılı, düşünce, dil, atmosfere dayanan oyunlarda ise daha çok bu öğeleri vurgulayarak göstermeye çalıştık. 50 yıl içinde bütün oynanmış yerli oyunları tanıtma olanağımız yoktu. Kiminin metinleri yokolmuştu, kimi de, özellikle müzikli oyunlar, birbirine çok benzeyen oyunlar olduğu için belirgin bir iki örnekle yetinmenin ötekileri de tanıtmış olacağımız düşüncesinden hareket ettik. Bir de öteki dönemlerde yaptığımız gibi kitabın sonuna 50 yıl içinde sahneye çıkmış oyunların alfabetik bir dizinini verdik. Bu dizinin hazırlanmasını; gazeteleri tarayarak, tiyatroların duyurularını, dergilerini gözden geçirerek yapmış olmakla birlikte gerek İstanbul ve Ankara, gerek bu iki kentin dışında oynanmış oyunlar, kaynakların yetersizliğinden dizine girmemiş olması bir zorunluluktu. Yine aynı nedenden oyunların künyelerinde yazar, çeviren, uyarlayan adında, temsil tarihlerinde eksiklikler, bilgi yanlışları olabilir. Ama yine de bu dizinin %80 oranında tam olduğunu rahatlıkla ileri sürebiliriz.

Öndeyişte de belirttiğimiz gibi bu dört ciltte yapmak istediğimiz, tarihçilikten çok vak'anüvisliktir : Değer yargılarına, seçimlere, eleştiriye gitmeden olguları okuyucunun önüne düzenli bir biçimde koymak. Cumhuriyet dönemi, üstelik bu satırların ya-

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

zarının katıldığı, eleştirmen olarak 15 yıl değerlendirdiği yıllar olmakla birlikte burada da yine değer yargılarından kaçındık, bu değerlendirmeyi ilerde hacım bakımından daha küçük, ayrıntılardan, gereksiz bilgilerden arınmış bir değerlendirme incelemesine bıraktık. Çoğu kez tanıklara görüşlerini, gözlemlerini kendi sözleriyle vermelerine fırsat vermek istedik. Önemli konularda da dip notlarında konuyla ilgili kaynakça vererek, belirli bir alanda bilgisini arttırmak isteyenlere, olanak sağlamaya çalıştık.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu incelemenin bir güçlüğü, yeterli tarih uzaklığı bulunmayışıdır. Kurumların, söz sahibi kişilerin, yaratıcıların çoğu, varlığını sürdürmektedir. Bu satırların yazıldığının ertesi günü tiyatrolar yeni oyunlara başlayacak, eserlerini incelediğimiz bir yazar belki yepyeni bir anlayışta bir eser ortaya koyacak, burada sözü edilen bir tiyatro belki yarın kapanacak, belki bir yenisi açılacak. Böyle oluşum içinde bir süreci 50 yıl içinde dondurmak ancak, bu 1973'te kapattığımız 50 yıllık dönemi; değerlendirmeden, ayıklamadan, olduğu gibi ve bir hammadde niteliğinde sunmakla olabilirdi; bizim tutumumuz da bu yolda oldu.

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

CUMHURİYET'TE SAHNE VE TİYATROCULUK

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

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

I. Seyirci ve Tiyatro Anlayışı

Denebilir ki seyirci tiyatronun en önemli, en vazgeçilmez öğesidir. Bir roman, şiir okuyucusu yalnızdır; müzik de yalnız dinlenebilir; sinema bir kişiye de oynanabilir, bin kişiye de, ikisi arasında bir nitelik ayrımı olmaz. Bir radyo dramını hiç kimse dinlemese olur, bir televizyon oyununu tek başına seyredebiliriz. Tiyatro ise gücünü seyirciden alan, tek varlık nedeni bu olan, ancak seyirci ile bütünlenen bir topluluk sanatı ve eylemidir. Bir oyunun gösterisi, her seyirci önüne çıkışta yeniden doğar. Seyirci; varlığı ile, oyunu ve oynanışı anlayarak oyuna yön verir, oyunu yargılar, bu yargılarını alkış, gülme, suskunluk, gürültü gibi sezilebilir davranış ve tepkilerle gösterdiği gibi, sahnedeki oyuncuların bir sezgiyle kavrayabildiği birtakım gizli duygudaşlık dalgalarıyla da temsili oluşturur. Bir ülkenin tiyatrosunun tarihi, herşeyden önce onun seyircisinin tarihidir denebilir. Beğenileri, toplumsal çatısı, eğilimleri ile halkının ruhunu yansıtır.

İşte tiyatronun en vazgeçilmez öğesinin bu önemini benimseyerek bundan önceki ciltlerde olduğu gibi Cumhuriyet Tiyatrosu'nun ilk bölümünü de seyirciye ayırdık. Ancak seyirci incelemesi yöntemleri Batı dünyasında da yenidir. Bu önem kavranarak bir de toplumbilimi doğmuştur. Seyirci incelemesi üç açıdan yapılmaktadır: Sayısal, niteliksel, bir de oyun-oyuncu ile seyirci ilişkisi açısından. Böyle bir genel kitapta seyirciye ayrılan bölümde henüz bu yolda çalışmalar yapılmadığı, araştırma, çözümleme sonuçları verileri bulunamadığı için ister istemez bunu daha çok birtakım genel görünümler içinde vereceğiz[1]. Sayısal incelemeler, yalnız bir ülkede veya kentte kaç tiyatro koltuğu olduğu, se-

[1] İlerde Türk seyircisini inceleyen bir çalışma yapmayı tasarlamaktayız.

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

yircinin toplam bilet parası ne kadar ödediği, kaç kişinin tiyatroya gittiğini göstermez[2]. Sayısal incelemeler seyirci yaş, dişilik, erkeklik, meslek, eğitim düzeyi gibi kesimlerde ve her birinin incelenen ülkenin genel nüfusundaki oranı ile karşılaştırılarak yapılır. Ayrıca bir kesimde de seçenekler açısından tiyatro kesimine düşen seyirci oranı saptanır. Bu seçenekler dar anlamda müzik dinletileri, opera, bale, sinema gibi yakın kesimler, geniş anlamda ise çağdaş bir toplumbilimsel kavram olan "Boş vakitleri değerlendirme" olanakları içindeki tiyatro oranı saptanarak yapılmaktadır[3]. Seyircinin niteliksel incelemesine gelince, burada da çeşitli olanaklar düşünülebilir, ancak en yaygın olanı bir oyunun aynı oyun yerinde çeşitli temsillerinin seyirci tepkileri her temsil için ayrı saptanmakta, ayrıca bu gözleme dayanan veriler seyircilere yöneltilen soruşturma ile pekiştirilmektedir. Bu bakımdan gerek temsil günleri (İlk gece temsili, ucuz halk geceleri, haftanın iş günü ve tatil olması, takvimdeki yeri, önemli olaylara rastlayıp rastlamaması, hava durumu gibi vb. etkenler), ayrıca oyunun çeşitli bölümlerine karşılaştırılarak ilginç sonuçlar alınmaktadır[4]. Bir seyirci incelemesi de seyirci ile oyun ve oyuncu arasındaki ilişkidir. Ancak bu ilişkiyi belirleyen etkenler çok çeşitlidir. Herşeyden önce bir toplumun gelenekleri, görenekleri, yığın ruhu, mizacı, bunun yanısıra oyun yeri mimarisi, tiyatro eseri, oyuncuların oynayış, sunuş biçimi, sahne düzeni ve ayrıca bu toplumda ulusal tiyatro, halk tiyatrosu gibi temel kavramlara ve-

---

[2] Birçok etkenleri gözönünde tutmadan, kendini daha çok adam başına ve koltuk sayısına göre bir sayısal inceleme için bkz. Andrzej Hausbrandt, *Polish Theatrical Audiences in Figures* (1946-1967), Warsaw 1970. Yalnız seyirciyi değil fakat bütün tiyatro öğelerini ve çeşitli etkenleri yolundan inceleyen ve örnek yöntemler koyan sayısal bir araştırma için bkz. William J. Baumol ve William G. Bowen, *Performing Arts - The Economic Dilemma*, New York 1966. Fransa'da Kültür Bakanlığı Tiyatrolar Genel Denetmeni M.P.A. Touchard yönetiminde seyirci üzerine yapılan iki ciltlik seyirci araştırması için bkz. *Le Théatre et Son Public*, Paris 1966. Araştırma, yalnız sayısal olmayıp ayrıca nitelik açısından da önem taşımaktadır.

[3] Türkiye'de yüksek öğrenim gençliği için çok değerli bir araştırma yapılmıştır. bkz. Nermin Abadan, *Üniversite Öğrencilerinin Serbest Zaman Faaliyetleri*, Ankara 1961.

[4] Bu örnek çalışma Max Frish'in *M. Biederman ve Kundakçılar*, adlı eserinin Brüksel'de 1959'daki Théatre de Poche'daki temsilleri üzerine yapılmıştır. bkz. Raymond Ravar-Paul Anrieu, *Le spectateur au Théatre*, Bruxelles 1964.

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

rilen anlam ve uygulamalar gözönünde tutulmak gerekir. Bu monoğrafiler çoğaldıkça bunlardan genellemelere gidilebilecektir. Bu bölümde ve ilerde ilgili bölümlerde bu ilişkiyi daha çok kişisel gözlemle veya basındaki yazılarla göstermeye çalışacağız. İşte seyirciye ayırdığımız bu bölümde bilimsel araştırmalar olmadığı için bir olay değerlendirmesiyle basına geçen haber ve yazılardan kaba çizgilerle bu dönemin seyirciyle ilgili sorunları üzerinde duracağız.



Dormen Tiyatrosu'nda Seyirciler

Seyircinin önemi kavranmıştı, bununla ilgili yazılar yayınlanıyordu [5]. Bir sahne adamı da yazısında seyirciyi tiyatroya gö-

[3] Örneğin bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Tiyatroyu Seyirci Yaratır!", *Perde ve Sahne*, 15 haziran 1944; Vedat Örfi, "Tiyatroda Terbiye", *Son Saat*, 9 nisan 1925; Selâmi İzzet, "Gülmek ve Ağlamak", *Akşam*, 12 kasım 1935; Burhan Belge, "Tiyatro İle Seyirci", *Ulus*, 4 şubat 1935; A. Cemal Arı, "Yeni Seyirci", *Ulus*, 12 mart 1957; Haldun Taner, "Seyirciler", *Varlık*, nisan 1954; sayı 405; H. F., "Tiyatro Oynanırken Seyirciler Nasıl Eğlenir, Artistler Nasıl", *Akşam*, 30 kasım 1935.

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



Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda seyirciler

türen etkiler bakımından kesimlere ayırıyor[6]: Birinci kesim, vakit geçirmek için gelenlerdir. Bizdeki oranı yüzde otuzbeşi bulmaktadır. İkinci kesim, salt tiyatro ve konserde bulunduğunu söylemek için gelenler. Bizde daha çok yabancı topluluklarda görülen bu seyirci türünün dışarda oranı yüzde otuzdur. Üçüncü kesim, kendini göstermek için gelenler, buna da bizde rastlanmamaktadır. Dördüncü kesim, yeni eser tanımak için gelenlerdir. Bunun oranı bizde yüzde ellidir. Sonuncu kesim ise, gerçek seyircidir. Dışarda yüzde onbeş oranında olan bu kesim için bizde bir oran bulunmamakla birlikte sayısının çok az olduğu belirtilmektedir. Bir de yalnız bizde olduğu söylenen bir kesim vardır ki o da tiyatroya içkili gelenler, temsili sonuna kadar seyretmeyip çıkanlar, uyuyanlar, sesli tesbih çekenler, temsili ve öteki seyircileri rahatsız eden kesimdir. Hiç bir nesnel ölçülere dayanmayan bu ayrımlardan sonra yazı şu kişisel gözlemle sonuçlanıyor: *"Vanya Dayı'*da işim yoktu. Temsilin ikinci akşamı arkadaşları seyredi-

[6] Celâl Balkır, "Niçin Gelirler", *Türk Tiyatrosu*, 1 şubat 1945, sayı 179; ayrıca bkz. Mahmut Yesari, "Tiyatroya Niçin Giderler?", *Yeni Kitap*, temmuz 1927, sayı 3.

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

yordum. Temsilin yarısında idi, ağır bir meclis. Ses seda yok... Derken bir patırdı... Bir kaynaşma... Gülüşmeler... "Dolu yağıyor" diye seslenenler... Ne olduğunu merak etmeyiniz... Buna, siz de, biz de alışkınız. İkinci kat localardan birinde en aşağı ikiyüzelli gramlık sakız leblebisi kâğıdı patladı. Ve leblebiler yukardan aşağı dolu gibi seyircilerin başına yağdı. Acı ama hakikat."

Muhsin Ertuğrul da seyirciyi üç kesime ayırıyor[7]: Önce dünya ulusları içinde Alman ve Rus[8] seyircisini gösteriyor. Bunlar bir tapınağa girer gibi sessiz ve saygılı davranırlar, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda alkış bile yoktur. Bizdeki üç tür seyirciye gelince, bunlardan birinci kesim, böyle saygılı gerçek aydınlardır. İkinci kesimden olanlar geç gelirler, ayaklarını yere vurarak ses çıkarırlar, temsil sırasında şeker, pasta yerler. Bunlar yarım aydınlardır. Üçüncüsü ise fındık fıstığı büyük gürültü ile yiyenlerdir, bunlar da yarım aydın olmayanlardır. Yazar; seyirciliğin görgüsü, kültürü için bu ölçüleri kullanmaktadır. Zaten bu dönemin başlarında halktan beklenen; önüne ne konursa seyreden, uslu, gık demeyen bir seyircinin varlığıydı. En büyük tiyatro kültürü ölçüsü; fındık fıstık yememek, yanındakiyle konuşmamaktı[9]. Vasfi Rıza Zobu, anılarında 1924'te Muhsin Ertuğrul'un ileride uzunboylu üzerinde duracağımız Ferah Tiyatrosu süreminde seyirci için iki sayfalık ve altı maddelik "Tiyatro Âdâbı - Bilmeyenler İçin" başlıklı bir uyarı yayınladığını anlatıyor, bu kapağın klişesini verdiği gibi altı maddeyi de şöyle sıralıyor[10]:

"1 — Tiyatro eğlence yeri değil, büyüklerin mektebidir.

2 — Tiyatroya mümkün mertebe temiz giyinilip gidilir. Ve gürültüsüzce bir mevkiye oturulur.

3 — Perdenin açılacağını ihbar eden işaretten sonra, perde kapanıncaya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir. Bir milletin bilgi ve anlayış se-

---

[7] Perdeci, "Tiyatroda ...." *Darülbedayi*, 11 kasım 1934, sayı 51.

[8] Nadir Nadi "Sovyet Rusyada Tiyatro" başlıklı dört yazılık bir dizinin ilkini seyirciye ayırmıştır. bkz. "Seyirciler", *Cumhuriyet*, 12 nisan 1936,

[9] Bu, önemli bir sorun gibi sık sık sözkonusu ediliyordu. Örneğin bkz. İpçeken, "Bizim de Sizden İstediklerimiz Var...", *Darülbedayi*, 1 ocak 1935, sayı 55.

[10] Vasfi Rıza Zobu, "Tiyatro Hâtıraları: Seyirci Yetiştirmek İçin", *Türk Tiyatrosu*, ocak 1960, sayı 323.

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

viyesi, san'at eserlerine ve san'atkârlarına gösterdiği alâka ile ölçülür.

4 — *Tiyatroda sigara içmek doğru değildir. Fakat mecburiyetse ancak perde aralarında içilir*[11].

5 — *Perde aralarındaki istirahat müddetleri, evvelce tâyin ve ilân edilmiştir. Sabırsızlanmak, bu müddeti kısaltamaz...*

6 — *Islık çalmak, ayaklarını yere vurmak,* (lüzumsuz yerde) *alkışlamak, takdir etmek demek değildir."*

Tiyatro görgüsünü ve kültürünü böyle biçimsel gören seyirciyi eleştirici etkin gücünü hiçe sayan bu anlayış başka yazılarda da sürdürülüp gitti[12]. Öyle ki Şehir Tiyatrosu önünde fıstık satanların kaldırılması, böylece tiyatro seyircilerinin girerken fındık fıstık alıp yemelerinin bu yoldan önlenmesi bile düşünüldü[13]. Ancak basında gerçek tiyatro kültürünün bu olmadığını savunanlar da vardır. Peyami Safa, Muhsin Ertuğrul'un *"Perdeci"* imzasıyla seyircinin ciddî, değerli eserlere gelmediğinden yakınması karşısında yazısının bir yerinde şöyle diyordu[14]: *"Bence halk, pasif bir varlıktır. Onu faal ve müteaddi (aktif) bir hale getirmek için, ceht lâzımdır. Halk için inmek kolaydır. Seviyesini aşağıya doğru iterseniz halk derhal yuvarlanır; fakat yukarı doğru çıkarmak isterseniz, biraz zahmet çekersiniz amma muvaffak olursunuz: Halk yukarı da çıkar. Onun kabiliyltine inanmazsak biz, yaşayan bir millet olduğumuza inanmıyoruz demektir. Halk cid-*

---

[11] Vasfi Rıza Zobu'nun notu: "Daha o zaman tiyatro ve sinema salonlarında sigara içmek yasak edilmemişti"; Belediye sinema ve tiyatrolarda sigara içilmesini 1930 yılında yasak etti. bkz. *Cumhuriyet*, 10 ekim 1930.

[12] Örneğin bkz. S. İzzet, "Tiyatro Dinlemek de Sanattır", *Akşam*, 28 ağustos 1934; Cemal Refik, "Tiyatro Seyrederken", *Akşam*, 5 ocak 1938; "Tiyatroda Muaşeret", *Milliyet*, 15 aralık 1931; Siyavuşgil, "Tiyatro Muaşereti", *Yeni Sabah*, 20 nisan 1967; Orhan Selim, "Şehir Tiyatrosu'nda Tarzan'ın Arkadaşları", *Akşam*, 15 ocak 1935.

[13] bkz. *Akşam*, 9 şubat 1935; ayrıca bkz. H. F., "Tiyatroda Fıstık", *Akşam*, 1 kasım 1936; fıstık fındık yasağı kimi seyircide tepki uyandırıyordu. Nitekim bu tepkiyi gösteren bir de okuyucu mektubu yayınlandı. bkz. Vatan. 26 ocak 1941.

[14] Peyami Safa, "Perdeci'nin Gözyaşları", *Cumhuriyet*, 20 aralık 1932; aynı gazetenin 1 aralık 1932 günlemi sayısında aynı konuda Yusuf Ziya'nın da bir yazısı vardır.

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



Kent Oyuncuları'nın Genç Seyircileri

dî ve iyi eserleri sevmiyor mu? İftira. Seviyor. İşte Darülbedayi'de yıllarca oynanan Rakibe, *işte* Bora, *ilh. Yeni misâl mi istiyorsunuz? İşte* Topaz. *Fakat eser seçerken halkın seviyesini haddinden fazla da aşmamak gerektir: Burjuva nizamiyle mücadele edeceğiz diye aykırı iddialı, burası için garip mizansenli, ayrıca san'at kıymeti de muhtaç,* tendancieux *eserler bize lâzım değil. Oynamasını beceremediğimiz dahiyâne piyeslere de ihtiyacımız yok. Darülbedayi tecrübe sahnesi değildir. Ne çok aykırı veya yüksek, ne de* "vücudun başka taraflarına" *hitap eden piyeslerden vazgeçe-*

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

lim. Darülbedayi'in müvazenesiz ibresi bu zıt kutuplar arasında bocalamaktan kurtulur da halkın seviyesiyle mütenasip ciddî eserler üzerinde karar kılarsa, itiraf ettikleri felâketin önüne geçilmiş olur. Fakat bu seçme işini yapacak bir otorite sahibi edebî heyet ister. İtiraflardan da anlaşılıyor ki bu işi kendileri beceremiyeceklerdir. Perdecinin gözyaşlarını silelim."

Gerçekten halka sunulan eserler yukarda belirtildiği gibi ya özenti, tiyatro olanaklarının, yeteneklerinin erişemiyeceği yüksek eserler ya da değil halkın beğenisini yükseltmek, onu büsbütün köreltecek sudan eserlerdir. Halktan fındık fıstık gibi eğlencelik yememesini isteyen tiyatro, halka bu eğlenceliği sahneden kendisi veriyordu. Üstelik bozuk bir sahne düzeni, yeterince hazırlanmamış temsiller, sesleri işitilmeyecek kadar sahne dilinde yetişmemiş oyuncularla sunuyordu[15].

Aka Gündüz bu konuda daha kapsamlı bir biçimde şu düşüncelere yer vermektedir[16]: *"Darülbedayi çok yüksek ve güzel maksatlarla teşkil edilmişti ve bunun için çok emekler ve akçeler sarfından çekinilmemişti. Fakat on sekiz senelik Darülbedayi hiç bir şey yapamamıştır. Memlekette on sekiz yeni artist bile vermemiştir. Sayınız. Nasıl başladı ise öyle ihtiyarlamıştır, kendi içlerinden yetişen üç dört sanatkâr denizde damla sayılır. Bundan başka fikre, hisse, edebiyata, inkılâba, ileri gidişe de hiç faydası dokunmamıştır. Yüksek sahne zevkini de tenmiye ve neşredememiştir. Komedide yarım, dramda sakat, vodvilde densiz olmuştur. Sonra işi büsbütün vodvile dökünce büsbütün çökmüştür. İnsan, içindeki özlü sanatkârın göz göre göre heder oluşuna acıyor. İlk itiraz olarak şu tekerleme tekrar edilebilir: Halk piyesten bıkmıştır, kahkaha istiyor. Binaenaleyh vodvilleri bunun için tercih ediyoruz. Bu "*iyi ciddî*" yi bulamadığındandır. Haydi öyle olduğunu farzedelim. Fakat halk kahkaha istiyor demek, halk canlı bahnâme istiyor demek değildir. Bu zan eskiden vardı. Fakat bugün görüyoruz, kâğıt bahnâmeleri tutunamıyor, on sene evvel yirmi bin nüsha satan böyle bir gazete bugün ya zor nefes alıyor ya kapanıyor. On sekiz senelik repertuvarın bir listesine göz gezdiriniz,*

[15] Seyirciler arasındaki gürültünün, sahneye ilgisizliğin bir nedeni de oyuncuların seslerinin iyice duyulamaması idi, nitekim *Katil* adlı oyunun temsili için bu bir yazıda belirtilmişti. bkz. "Öksürük ve Darülbedayi", *Milliyet*, 13 ocak 1931.

[16] Aka Gündüz, "Mikroskobik İdeal", *Cumhuriyet*, 22 şubat 1931.

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



Dünya Tiyatrolar Günü'nde İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçıları Tekirdağ'da *Gülnihal*'i oynuyorlar.

görürsünüz ki millî, vatanî, içtimaî ve inkılâba müteallik mevzular asgarî yer tutar. Yer tutmuşları da hatırlayınız, hep zoraki temsil edilmişlerdir. Pek doğruca oynamışları da adapte edilmiş Fransız duygusuyla Türk vatanperverliği karikatüre çevrilmiştir. İşin doğrusu ve içyüzü şudur: Bu gidiş ve bu repertuar halkın değildir. Münevver zümrenin de değildir, münevver zümrenin bir hızbınındır. Bu küçük münevver ekalliyet; kendi sinir, fikir, his ve amud-ı fıkârî zevkleri için her zaman tatmin vasıtaları bulabilir. Fakat büyük kütle ne musikide, ne kağıtta, ne sahnede birşey bulamıyor. Ona aradığını vermelidir. Kahkaha mı? Dürüst kahkaha vermelidir. Fikir mi? Dürüst fikir vermelidir. Fransa'nın bourgeois *sahnelerine, Almanya'nın modern mistisizmine, İskandinavya'nın yırtıcı, mühlik mevzularına çıkmak için sahnemizin en az üç yüz yaşında olması lâzımdır. Halbuki bize, bizim sahnemiz lâzımdır. Klâsikler hakkında halka fındık kabuğu içinde malûmat ve fikir vermişizdir, klâsikleri oynamaya kalkışırız, ben bunu da anlamıyorum. Eğer Darülbedayi, ben kendim için ve kendi müşterilerimiz için bir teşekkülüm derse, biz de derhal hak veririz. Fakat mütemadiyen halkın, şehirlerin namlarına izafetle*

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

muhtelif bütçeleri iz'aç etmekte devam ederse o zaman mesele de, söz de derhal değişir. Biz nasıl bir tiyatro istiyoruz? Bunu şöyle veciz bir düstur halinde söyliyebiliriz: Biz Darülbedayi'in tamamen zıttı bir tiyatro istiyoruz. Binaenaleyh Darülbedayi'i bu noktada terkeder, kendi işimize geçeriz. Biz kahkahaları da, hüzünleri de, düşünceleri de, duyguları da kendimizden olan ve hepsinden (büyük ve müşterek varlığa) bir fayda gelen millî tiyatro istiyoruz. Bunu da ancak Ankara gibi gözümüzün görebileceği, elimizin tutabileceği bir merkezde temin edebiliriz. Öyle bir teşekkül ki seferberlikte cephe disiplinine tâbi olsun. Çünkü onları, millî inkılâbın büyük fikir cephesinden muallem cüzütam gibi mücadeleye sevkedeceğiz. Her yüz ilkmektebin yanında bir halk sahnesi... Ah, bu ne tatlı bir idealdir. Fakat karınca kaderince, ben bu en büyük ideali mikroskopik hale getirerek diyorum: Şimdilik merkezi Ankara'da bir tek millî ve seyyar sahne..."

İşte tiyatro kültürü ve görgüsünü tiyatrocu ne yaparsa yapsın, suskun, uslu bir seyirci olması, kendi eksiğini, kusurunu fındık fıstık edebiyatı ile örtbas eden bu sakat anlayış, yanlış yönde bir seyirci kuşağı yetiştirdi. Oysa tiyatro tarihinin Altın Çağ'larına bakalım. Eski Yunan tiyatro seyircisinin tiyatro saygısı yok muydu? Tiyatro bir din gibiydi, bir tapınaktı. Yunan seyircisi için tiyatro kültüründen yoksundu diyebilir miyiz? Oysa bu seyirci binlerle tiyatroya yemekleriyle gider, beğenmedikleri oyunu yuhalarlar, sevmedikleri oyunculara incir, zeytin, ceviz, kimi kez taş bile atarlardı. Renaissance İspanyol ve İngiliz tiyatrosunu alalım. Her ikisi, tiyatro tarihinde Altın Çağ ile nitelendirilirken buranın seyircisi de tiyatroda yemek, yemiş yer, beğenmediği oyunculara yemiş kabukları veya yemiş atarlardı. Kılıçlı çatışmalar bile olurdu. Bu seyirciler için tiyatroya saygısız, tiyatro kültürü yok mu deriz. Aksine, tiyatro, bu insanların en önem verdikleri, günlük yaşantılarının vazgeçilmez bir uzantısıydı. İyi seyirci edilgin değil, etkin olanıdır. Canlı, olumlu ve olumsuz yargılarını tepkileriyle gösteren seyircidir, yoksa uyuşuk, önüne ne konulursa razı olanı değil. 1924 yılında bir polis olayı özelliği ile bugün bilgimize ulaşan bir yiğit seyircinin davranışı ilginçtir[17]. Genç bir tıp öğrencisi, bir tulûat tiyatrosu temsilinde tiyatro adı altında yapılan bayağılıklara dayanamayarak ayağa kalkarak yüksek sesle bir

[17] Vedat Örfi, "Tiyatroda Bir Nutuk", *Akşam*, 28 ağustos 1924.

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



Erdek Şenliğinde Seyirciler

söylevle halkı uyarmıştır. Nasıl Afife en zor koşullarla ilk Türk kadın sanatçısı idiyse, aynı yürekliliği gösteren bu isimsiz kahraman da ilk gerçek Türk tiyatro seyircisi olarak saygı ile anılması gerekir. Bir yazıda[18] tiyatroya, oyuncuya saygı yerine halka, seyirciye kayıtsız şartsız saygı gösterilmesi gerektiği savunulurken şu düşüncelere yer verilmektedir: "..... *tiyatrolar perdelerini tam vaktinde açıyorlar, seyirci gelip oturuyor; kıpırdamadan, konuşmadan ancak belki arada kaçamak çekirdek atıştırıp nefsini körleterek oyunun sonuna kadar dayanıyor, oyun bitince sunulan san'at ziyafetini alkışlama görevini de yaptıktan sonra düzen içinde mâbedi terkediyor. Artık amaca varıldı sayılır, saygısız, görgüsüz halka dersi verildi* [.....] *yazarıyla, oyuncusuyla, müziği, dansıyla, tiyatro mimarisiyle, seyir töreleriyle yepyeni bir yöne sürükleyecek bizi. Bu işlenmemiş topraklardaki çalışmalarda sanırım sırtımızı dayamaya alıştığımız Batı örnekleri, şimdiye kadar edindiğimiz tiyatro eğitimi pek az yararlı olacak. Bugün halk, tiyatro, tiyatronun eğitim aracı olarak kullanılması dillerde sakız oldu. Halkı eğitmek derken kendimizi kürsüye çıkarıveriyoruz ko-*

[18] Tuncay Çavdar, "Tiyatroda Açık Düzen", *Oyun*, şubat 1965, sayı 19.

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

laylıkla. Saygıdeğer eğitmen ne biliyor ki nasıl eğitecek acaba halkı? [.....] Bugüne dek tiyatro halkın doğal davranışlarını zorlama yönüne gitti. Örneğin ,seyirciye tiyatroda saygıyla susup oyun seyretmesini öğretmemiz. Halkın geliştireceği tiyatro böyle tek yanlı olmayacak. Seyirci sıkılmadan oyuna katılmak, sual sormak, haklıyı haksızı kendi sınamak ister, oyun sırasında kafasını kurcalayan bir şey oldu mu çekinmeden sorabilmeli, sahnede türkü mü çağrılıyor; sevdiği türküyse o da katılabilmeli. Bugün oyuncumuz da, yönetmenimiz de böyle içli dışlı bir yakınlıktan çok uzak. Bu gibi açılmaları uygulayabilecek, halka şartsız saygı duyabilecek yeni bir tiyatrocu kuşağının halk eğitiminden geçerek yetişmesi gerekiyor. Yazarın, yönetmenin, oyuncunun yetişmesindeki alışılmış eğitimi yıkarken kalıplaşmış birçok yan şartlar da zorlanıyor, bunların başında tiyatro mimarisi[19]*, dekor, müzik anlayışı, zaman içinde oyun düzeni, tiyatro lisanı ve oyunun hazırlık süresindeki alışkanlıklar geliyor, hepsini aynı yoldan en baştan düzenlemek gerekir [.....] İstenilen böyle bir yakınlık ancak belli bir çevrenin tiyatrosunda gelişebilir. Tiyatronun yazarı, oyuncusu, teknisyeni, bütün hazırlıkları o çevrede çevre halkıyla elele, halkın karşısında alçakgönüllü olmayı unutmadan geliştirmeliler. Yepyeni bir şekilde gelişecek tiyatro mimarisi, bu ilintilerde önemli bir rol oynayacak; mimari gibi bütün tiyatronun yardımcı kolları, sonuca varmak için yeni şekiller aramaya yönelecekler. Tiyatroyu alışılmış töre ve kısıntılarından arınıp yeni baştan düzenlemeye götürecek bu halka açılış."*

Belli bir tiyatro alışkanlığı ile koşullanmış, önyargılar edinmiş aydın kentli seyirci için bunlardan silkinmek zordur. Halk Tiyatrosu kavramı burada üzerinde araştırma yapılacak, koşullanmamış, beğenileri sınırlanmamış açık fikirli ve geniş, yaygın bir halk topluluğuna yönelecek hazırlıklar gereklidir. C.G. Menotti'nin *Konsolos* adlı operası gerek konusu, gerek kişilerin çevresi bakımından, İtalya'da yüzyıllar boyunca sahnede süslü püslü soylu kişileri, tatlı ezgileri dinlemeye alışmış La Scala seyircisince yadırganmış, ilk gecesi sert tepkiyle karşılanmıştı. Oysa Devlet Operamız oynadığı zaman seyircimizce çok beğenilmiş ve değişik yıl-

[19] Yazar Tuncay Çavdar, sahneye koyar, dekorcu olduğu kadar mimardır ve ileride göreceğimiz Türkiye'de ilk kez alışılmış çerçeveli İtalyan sahne mimarisinden uzaklaşarak değişken, dinamik bir sahne kazandırmıştır.

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



Dormen Tiyatrosu Sanatçıları Seyircileri Selâmlıyor.

larda birçok kez sahneye çıkarılmıştı. Bunun gibi çağımızın Pinter, Ionesco, Osborne, Beckett, Albee gibi yazarları Batı'da ilk oynandıklarında yadırganmışlar, oysa belirli ölçülerde sınırlanmamış Türk seyircisince öteki oyunlarla bir ayrım gözetilmeden seyredilmişler, oynayış ve sahne düzeninin başarısı ölçüsünde de beğenilmişlerdir.

Reşat Nuri Güntekin bir yazısında[20] gerek bu konuda gerek seyirciyle ilgil başka konularda şu görüşlere yer vermektedir :

"Tiyatroya lâzım elemanların bellibaşlıları aktör, eser ve bir de seyircidir. Bizim halkımız en cahilimize kadar tiyatroyu kâfi derecede seviyoruz. Hattâ galiba tiyatro terbiyesine resmen ihtimam edilen bazı ileri garp memleketlerinden de fazla. Benim hissim, hattâ cahil ve fakir halkın aydınlardan da fazla sevdiği yo-

[20] R. N. Güntekin, "Devlet Tiyatro İçin Neler Yapabilir?", *Cumhuriyet*, 16 aralık 1950.

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

lundadır. Aydınlarımızın merak ve ilgisi daha azdır. Belki seviye ve ihtiyaçlarına cevap verebilecek iyi tiyatroyu daha az bulduk-ları için ısınamamış olmalarındandır. Cahil diyebileceğimiz halkta kritik fikrinin gelişmemiş olması ve bir oyun karşısındaki neşe veya heyecanlarının hiç bir kritik düşüncesiyle samimiliğini kay-betmemesi de belki bir sebeptir. Bolâhenk deneme cinsinden mev-ki sahibi bir dost ile eski Darülbedayi'de bir gece merhum İbnür-refik'in bir komedisini seyrediyorduk. Bu zat bir çocuk neşesi gi-bi kaynayan saf neşesine kendisini bırakarak kahkahalarla gülü-yor, etrafımızdaki bir kalabalığı peşisıra sürüklüyordu. Bir aralık yüzünde bir endişe belirdi. Bana eğilerek "Yahu ben gülüp duru-yorum ama pek saçma bir şey olmasın bu piyes. Ayıp olur etra-fa karşı." dedi. Bu endişe, tiyatro seyrederken hemen hepimizde bir parça vardır. Kendi tabiî duygularımızla gülüp eğlenmekten çekiniriz. Komşularımız gözlerini karanlıklaştırmış, dudaklarını uzatıp somurtmuşsa biz de onlar gibi yaparız. Fakat buna rağ-men yine de aydın seyirciden şikâyetimiz fazla olmamak lâzım-dır. Her tiyatro gibi bizimkinin de zamanı zamanına, mevsimi mevsimine uymaz; deniz gibi medleri, cezirleri olur. Bakarsınız, tenhadır, durgun ve sessizdir; ışıkları bile daha kararmış görünür. Perde aralarında fümuarda, koridorlarda dolaşanlar; hastahane yahut türbe dolaşanlar gibi yürümekten ve konuşmaktan çekinir-ler. Yine bakarsınız salon günlerce, aylarca taşkın bir yaşama humması içinde arı kovanları gibi vınlıyor. Bunlar mutlaka oyun-ların iyiliği, kötülüğü ile de ilgili değillerdir. İzahı güç bir atmosfer ve ambiance olayıdır. Bir memleketin seyircisi hakkında hüküm vermeğe çalışırken, bu ikinci hali asıl olarak almak ve atmosfer ve ambience'ı kısmen de temsilin yaptığını kabul etmek lâzımdır.

Vaktiyle Tepebaşı Tiyatrosu yalnızdı ve tenhaydı. Yanındaki anfide Komedi Tiyatrosu başlayınca muhasebe hesabına göre müş-terinin ikiye bölünmesi ve azalması icabederdi. Fakat aksi oldu. Zaman zaman Tepebaşı'nın bu kısmı bir bayram yeri şenliği ve kalabalığı ile kaynadı. Daha yukarda birçok sinemaların panayır barakaları gibi birbirinin içine geçtiği, sokaktaki hareketi hergün her gece görüyoruz. Bu hareketi yapan birçok sinemaların birara-ya üşüşmesidir. Beyoğlu'nun bir yerinde sinema mahallesi gibi bir de tiyatro mahallesi mevcut olsaydı, onun pazar ve panayır-ları mevcut olacak, onun da kalabalıkları etrafına çektiği görü-lecekti. Her sinema müşterisi bir tabiî tiyatro müşterisi adayıdır. Resmi seyreden insan elbette onun maddî varlığını gerçek vasıf-

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

larıyla karşısında yaşayacak, aslını seyretmeyi de reddecek değildir.

Tiyatro hiç bir zaman sinemaya rekabet edemiyecek ve onun kalabalıklarını kendine çekemeyecekse, bu sırf onun kendi şartlarındaki güçlükler ve maddî imkânsızlıklar yüzündendir. Sinema objektifi karşısında milyonları aşan masraflar ve dünyanın en seçkin artistleri ile oynanan bir sahneyi dünyanın dörtbir tarafındaki milyonlarla insanın ayağına götürmek ve aynı ucuz fiyatla geceli gündüzlü tekrar etmek imkânsızlığındandır. Evet, maddî şartlardaki avantaja göre sinema elbette her yerde tiyatroyu dev gibi sömürecektir. Fakat tiyatro da onun şartlarına az çok yakın kesafet, ucuzluk vesaire şartlarını sağlayabileceği muhitlerde onun bir kısım müşterilerini yeter derecede kendine çekebilmektedir.

Tepebaşı'ndaki ikiz tiyatro misalimizden ayrılmayalım. Otuz sene evvel Ramazan ayı hariç, bu tiyatroların yalnız birinde, eski Darülbedayi, nihayet haftada iki gece yarıdan fazlası boş sandalye karşısında temsiller verirdi. Sonra her geceye çıktı. Hemen her oyunda piyes değiştirmek âdetken, Muhsin Ertuğrul bir piyesi biraz üstüste tekrar edeceğini ilân edince kimse inanmadı. Fakat olduğunu gördü. Koca İstanbul'da bir tiyatroyu dolduracak müşteri yok kanaatına varmışken, az sonra yanyana iki tanesinin ağız ağıza dolmağa başladığını gördük. Nihayet yine çok geçmeden bazılarının bir aydan iki aya hattâ üçe ve daha fazlaya davrandığını gördük. Bu iki tiyatro altışar aylık sezonlarında üst üste nihayet beşer piyes oynuyorlardı. Bu on piyesi görenlerin hepsi aynı insanlar olduğunu farzetmek, civarda iki tiyatro daha bulunup onlar da on yedi piyes oynasalardı halk bunları görmek istemeyecek miydi?

Ben zannederim ki daha büyük bir zevk ve merak ile. Çünkü tiyatro zevki, bir alışkanlık ve ambiance meselesidir. Biraz evvel bahsettiğim sinema mahallesinde yalnız iki sinema binası yapılmış bulunsaydı ve bu binalarda yılda ondan fazla filim göstermeğe imkân olmasaydı, bu mahalledeki bugünkü sinema salgınını görecek miydik Hâsılı, müşteri bakımından İstanbul'un ve daha başka büyük şehirlerimizin, tasavvurdan daha çok tiyatro kaldıracağından şüphe etmemek lâzımdır."

Sinema konusu da önemlidir. Sinema hem tiyatro seyircisinin beğenisi, anlayışı üzerinde değişiklik yapmakta, hem de ti-

yatronun seyircisini elinden almaktadır. Daha 1933'lerde yılda 3.800.000 sinema ve tiyatro biletinin satıldığını, bunun yalnızca 500 bininin tiyatro bileti olduğunu öğreniyoruz[21]. Ahmet Kutsi Tecer bu konuda yazısının sonunda şunları yazıyor[22]. *"Yeni tiyatro seyircisi, üstelik, sinema seyircisidir, varyete seyircisidir, sirk seyircisidir, maç seyircisidir... Televizyonu şimdilik hesaba katmıyorum. Demek ki tiyatro onun için türlü seyirler arasında bir seyirlik oyundur. Tiyatro, böylece, seyircisine başka seyirlik oyunlarda bulunmayan şeyi sunmak zorundadır. Tiyatro, tiyatro olmak veya olmamak, varlık ve yokluk çabasındadır. Bütün dünyada tiyatronun varlık şartı budur."*

Henüz daha son yıllarda başlayan televizyon etkisini sayısal olarak bilmemekle birlikte, gözlemler giderek televizyonun yalnız tiyatro değil sinema için de tehlikeli bir rakip olduğu, bu iki seyir aracı karşısında güçlü bir seçenek olacağı anlaşılmaktadır.

Seyirciyle ilgili önemli bir konu da seyirci tepkisidir. Bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi henüz seyirci üzerine incelemeler yapılmadığı; seyirci davranışları, tepkileri incelenmediği için burada vereceğimiz örnekler daha çok polis olayı niteliğiyle basına geçen davranışlardır ve bunlar olağan, doğal tiyatro seyircisi tepkileri olmaktan çok tiyatro dışı davranışlardır. Kimi kez haklı görülebilecek bu davranışlar, çoğunlukla önyargılarla ve güdümlü davranışlar olmakla, yerlerinin tiyatro tarihi olmaması gerekir. Ancak yine de birtakım eğilimleri göstermesi bakımından değinilmesi de yararlıdır. Bir polis olayı niteliğinde gözükmekle birlikte yukarıda andığımız Tıbbiyeli gencin tiyatro sanatını aşağılayan tutumu protestosu ise gerçek bir tiyatro seyircisi tepkisidir. Bu protestoların, seyirci haklarına dokunması bakımından olanları da vardır. Örneğin 1929 yılında İzmir'de Süreyya Opereti topluluğu *Telefoncu Kız*'ı oynarken savcı yardımcısı Şükrü Bey'in temsili yasaklaması üzerine seyirciler buna karşı çıkmış, topluluğun başı Muhlis Sabahattin halka durumu açıklayınca halk tepki göstermiş, dâvâ açılmış, yargılanması Eskişehir'e gönderilmiştir[23]. Ertesi yıl ise seyirci tepkisi olmaktan çok Raşit Rıza top-

---

[21] *Son Posta*, 6 ekim 1933.

[22] Ahmet Kutsi Tecer, "Seyirci Gerçeği", *Tiyatro 1963*, [İstanbul 1963], s. 12.

[23] *Hakimiyet-i Milliye*, 8 aralık 1929.

luluğunun bir temsili sırasında seyirciyi ve sanatçıları tedirgin eden bir olay olmuştur. Birtakım kişiler temsil sırasında Serbest Fırka için propaganda yapmışlardır. Raşit Rıza bu saygısızca davranışı basın yoluyla protesto etmiştir[24]. Tepki kimi kez belli bir uğraşın ilişkilerinden gelebilir, bu uğraşa haksızlık edildiği, saygısızlık gösterildiği için. Nitekim 1932 yılında Darülbedayi Bursa'da temsil verirken, oynadıkları uyarlama oyun, *Veli'nin Çocuğu*'ndaki doktorun davranışının doktorluk aleyhinde olduğunu ileri sürerek eserin yasaklanmasını istemişlerdir[25]. Ahlâk anlayışına ters düşen oyunlarda gösterilen tepkiye, yankıları çok büyük olan *Düşman* oyunu olayını gösterebiliriz. 1948'de çeviri bir oyun olan *Düşman,* İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanırken, eserin düşüncelerine ve oynanışına karşı bir kısım seyirci hoşnutsuzluklarını belirttiler[26]. Kısa bir süre sonra yine aynı oyundan ötürü bir olay çıktı, oyun protesto edildi[27]. Olay dâvâ konusu oldu, basın ikiye ayrıldı. Bir yazar, halkta böyle bir tepkiyi yaratmasını olağan buluyordu[28]. Bu konuda şu düşünceye yer veriyordu: *"Türk Cemaatinin karşısına; kadın-erkek münasebetini bir alışveriş olarak tasvir eden, evliliğin bir ahmaklıktan başka bir şey olmadığını söyleyen, her evlenen kadın için bedenî hazları kocadan başka bir adamın kucağında aramanın mukadder olduğunu belirten bir piyesle çıkmak çok kötü bir netice verebilir."* Üniversiteden bir ahlâk doçenti "Düşman *gibi eserlerin gösterilmesi tam mânasiyle ahlâkî bir cinayettir,"* diyordu[29]. Kimi yazarlar ise olayı seyirci görgüsü ile açıklamayı yeğlediler. Suat Taşer İstanbul'da oynanan *Düşman* oyununda bir seyircinin kadın oyuncuya uygunsuz sözler söylemesi, Ankara'da Devlet Tiyatrosu'nda

---

[24] *Cumhuriyet,* 5 ekim 1930.

[25] *Cumhuriyet,* 23 temmuz 1932; daha yakın tarihli bir olayda Refik Erduran'ın *Bir Kilo Namus* adlı komedyası İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanırken kimi avukatlar, oyunun avukatlığın, özellikle kadın avukatların şeref ve itibarını kırıcı bularak Savcılığa başvurmuşlarsa da savcılık eseri inceleyerek bir hakaret nedeni bulmamıştır, bkz. Altan İlkin, "Sanat", *Milliyet,* 19 ocak 1959.

[26] *Tasvirieſkâr,* 2 nisan 1948.

[27] *Tasvirieſkâr,* 21 nisan 1948.

[28] Baha Dürder, "Tiyatro ve Sanat Bahisleri" *Tasvirieſkâr,* 9 nisan 1948.

[29] *Tasvirieſkâr* 6 nisan 1948; aynı gazetede bir de yazı yayınlandı. bkz. Dr. Karahan, "Düşman Piyesi ve Onun Temsilinin Doğurabileceği Mahzurlar", *Tasvirieſkâr,* 10 nisan 1948.

Köşebaşı temsilinde Bekçi'nin, *"Benim gibi cahil adam neye yarar?"* sözü üzerine bir seyircinin *"Estağfurullah! Tevazuya ne hacet!"* diye sahneye seslenmesi ve seyircilerin bu sesi kahkahalarla desteklemelerini kınayarak seyircinin tiyatro görgüsü üzerinde duruyor[30]. Genellikle, basın bu gibi olayları kınıyordu. Bu gibi tepkilerde kamu kesimi görevlilerinin sorumsuz davranışlarının da payı oluyordu. Bunu ilerde, tiyatro yasaklamaları ve kamu denetimi bölümünde inceleyeceğiz. Yalnız yine ahlâk görüşüyle 1948 yılında Devlet Tiyatrosu'nda oynanan Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında* adlı oyunu bir avuç seyircinin bağnaz, hoşgörüsüz sesine önem vererek kaldırılmıştı.

Celâlettin Ezine, *"Ankara*[31] *ve İstanbul'da oynanan iki sahne eserine, bazı kimseler tarafından müstehçen damgası vuruldu. Ankara'daki piyes, repertuardan kaldırıldı. İstanbul'daki piyes ise oynayanları mahkemeye düşürdü*[32]*. Esasen bizde zaman geçmez ki müstehçendir ihtimali, bazan hakikî edebiyata dil uzatılmasın"* diye başlayan uzun yazısında[33] sanat ve ahlâk ilişkisini inceleyerek tiyatromuzun gericilik ve bağnazlık baskısından kurtarılması gerektiğini savunuyor.

Çok daha ciddî, düşündürücü olaylar ise 27 Mayıs 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası'ndan sonra su üstüne çıktı. Sağ - sol, devrimci - tutucu, gerici - ilerici kutuplaşmaları tiyatroda da kendisini gösterdi. 22 Mart 1964 günü İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda B. Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın oynanışı sırasında önceden tasarlanmış gerici tepki patlak verdi[34]. Olay sıkıyönetim sırasında oldu ve bilirkişiye verildi, bilirkişi eserde sakınca bulmadı[35]. Sıkıyönetim de eserin yeniden oynanmasına izin verdi[36]. Bu tepkiyi haklı bulan bir kesim basın da vardı[37]. Olay Senato'da gündem

---

[30] Suat Taşer, "Tiyatro Seyretmek Ahlâkı", *Varlık*, 1 ocak 1950, sayı 354.

[31] Ankara'daki oyun, Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında* adlı oyunudur. İstanbul'daki ve Ankara'daki olayları kınayan bir yazı için bkz. "Biz Bize Benzemekte Devam Edecek miyiz?", *Cumhuriyet*, 3 nisan 1948.

[32] *Dilşman*'daki olay yaratan seyirci 1 ay hapis cezası yedi, bkz. *Cumhuriyet*, 28 nisan 1948.

[33] Celâleddin Ezine, "Sanat Ahlâkı", *Cumhuriyet*, 8 nisan 1948.

[34] *Yeni Sabah*, 23 mart 1964.

[35] *Cumhuriyet*, 25 mart 1964.

[36] *Cumhuriyet*, 26 mart 1964.

[37] Örneğin bkz. *Yeni İstanbul*, 25 mart 1964.

dışı sözkonusu edildi, gündem dışı söz alan Diyarbakır YTP Senatörü İhsan Hamit Tiğrel *Sezuan'ın İyi İnsanı*'na saldıran gericileri, *"Patrona Halil'in, Kabakçı Mustafa'nın ve Derviş Vahdeti'nin hareketlerine"* benzetmiş, *"Onlar da din ve şeriat namına taleplerle ortaya çıkmışlardır. Bu gibi hareketleri kâbil olduğu kadar şiddetle takbih etmemiz lâzımdır"* demiştir. Kendisinin Millî Eğitim Bakanı İbrahim Öktem kutlamıştır [38]. Milletlerarası Tiyatro Enstitüsü'nün Türkiye Millî İcra Komitesi'nin şu bildirisi ilginçtir: *"İstanbul Belediyesi Tepebaşı Tiyatrosu'nda Bertold Brecht'in Nazi rejiminin zoruna dayanamayarak yazdığı* Sezuan'ın İyi İnsan *adlı eseri başarı ile oynanırken birtakım geri kafalı insanların ilkel toplumlarda bile az görülen bir davranışla ve kişisel, toplumsal uygarlık duygusundan yoksun bir zavallılıkla oyuna karışmaları, bağırıp çağırmaları, oyunculara saldırmaları, Millî Merkezimizin İcra Komitesi tarafından gerçekten yüzkarası bir hareket olarak görülmüştür. Her çeşit uygarlık duygusundan yoksun birtakım bahtsız kişilerin fikir özgürlüğüne saygı göstermemeleri, üzüntü ile karşılanmıştır. Yeniçağ tiyatrosunun en büyük ustalarından biri olan Brecht'in bu oyununun millî ve insanî duyguları incitecek bir nitelik taşımadığını da ayrıca belirtmek isteriz [.....] Ve böylece uygarlık, fikir özgürlüğümüz yönünden gelecekte vatanı daha büyük tehlikeleri önleyeceğinden emin bulunmaktayız."*

Aşağıda çeşitli örneklerini vereceğimiz bu tür seyirci tepkileri; oyunu seyrederken içten gelen doğal, olağan tepkiler olmayıp, eserden çok yazarına duyulan önyargılarla yer yer örgütlenmiş tepkilerdir. Örneğin Gen-Ar'ın TÖS ile anlaşarak Elazığ'da Nazım Hikmet'in *Yolcu*'sunu biletleri de satıldığı halde oynatmamışlardır [39]. Halk Oyuncuları Birliği Tiyatro Topluluğunca Arena Sahnesinde oynanmasına başlanan Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* temsili bittikten sonra, geceyarısı kimlikleri bilinmeyen kimseler tiyatronun duvar yaftalarını yırtıp, camlarını kırmışlardır [40]. Ocak Sahnesi Oyuncuları'nın Maltepe Komedi Tiyatrosu'nda Erol Toy'un *Parti Pehlivan*'ını oynadıklarını ilk gece, tiyatro, komandolarca basılmış, temsil sırasında oyunun durdurulmasını

---

[38] *Milliyet*, 1 nisan 1964.

[39] *Vatan*, 26 mayıs 1967.

[40] *Cumhuriyet*, 13 nisan 1966.

istemişler, camları kırıp, yaftaları yırtmışlardır[41]. Gülriz Sürurî-Engin Cezzar Topluluğu, Yaşar Kemal'in *Teneke*'sini oynarlarken, üç kişi olay çıkartmak istemişler, perde arasında bunlardan birisi sahneye çıkarak Kadirli'de böyle olaylar görülmediğini, bunların komünist propagandası olduğunu ileri sürmüştür. Ancak seyirciler bu kişileri yuhalayarak tiyatrodan dışarı çıkartmışlardır[42]. Adana'da Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban* adlı oyununu gösteren Devekuşu Kabare Tiyatrosu yuhalanmış, oyuncular ve oyun protesto edilmiş, tiyatro polisçe çevrilmiş, sanatçılar canlarını kurtarmak için yardım istemişlerdir[43]. Gölcük'te Aristophanes'in *Lysistrata*'sından uyarlama *Kadınlar I-Ih Derse*'yi oynayan Oraloğlu Tiyatrosu da bir kesin seyircinin protestosuyla karşılaşmış, sahneye domates ve taş atılmıştır[44]. Ankara'da Markopaşa Oyuncuları, Antalya'nın Serik ilçesinde *Eşeği Saldım Çayıra* adlı oyundaki kadın göbeğine muska yazan hoca sahnesine kızan 200 kişinin saldırısına uğramışlar, dekor ve giysileri parçalanmış, canlarını zor kurtarmışlardır[45]. Cahit Atay'ın *Kerpiç Mehmet* ve *Pusuda* adlı oyunlarını Kayseri'nin Pınarbaşı ilçesinde oynayan bir topluluğa da saldırılmış, sanatçılar canlarını zor kurtarmışlardır[46]. Halk Oyuncuları da temsil verdikleri Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu'nun yanması üzerine bir bildiri yayınlayarak bunun bir sabotaj olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bildiride, *"Binanın her tarafından aynı anda yanmaya başladığı, bekçi görevlisi olarak beş kişinin bulunmasına ve itfaiyenin 15 dakikada yetişmesine rağmen tamamen yandığı"* belirtilmekte ve şöyle denilmektedir: *"Yangın yerinde araştırma yapan Ahmediye Karakolu ilgilileri ve tiyatro mensupları, idare odasında tiyatroda mevcut bulunmayan eski bir gaz tenekesi, keza fotoğrafhanede, tiyatroda mevcut bulunmayan bir yağ tenekesi tesbit etmişlerdir. Böyle bir olayın sorumlusunun, gaz tenekeleri vesaire gibi sabotaj elemanları kullanan birkaç kişiden ibaret olduğu kanısında değiliz."* Bildiride daha sonra *"Büyük Millet Meclisi'nde bir milletvekilinin Halk Oyuncuları'nı komünist olmakla suçladığı, HO'nun Ho Şi Minh'in ilk harflerinden alındığını söylediği"* belirtilmekte, *"Biz Halk*

[41] *Yeni İstanbul*, 16 kasım 1970.
[42] *Akşam*, 12 ocak 1966.
[43] *İşçi Postası*, 15 ekim 1968.
[44] *Vatan*, 11 temmuz 1967.
[45] *Dünya*, 21 mayıs 1969.
[46] *Cumhuriyet*, 19 ağustos 1968.

Oyuncuları'na göre açık tahrik niteliği taşıyan böyle bir iftiranın bir milletvekili tarafından yapılmış olması çok ilginçtir" denilmektedir[47]. Ünver İlsever'in yönetimindeki Kadıköy İl Tiyatrosu Aziz Nesin'in *Berber Nonoş*'unu oynarlarken, oyunun bitmesine az bir süre kala 30 kişilik grup içlerinden birinin, *"Kalkın Bozkurtlar! Bozkurt kanını gösterelim! Komünistlere ölüm!"* sesleriyle sahneye saldırmışlar, sanatçılardan yaralananlar olmuş, eşyalar kırılıp dökülmüş, sahneye patlamayan bir bomba atılmıştır[48]. Öteyandan sağ basın, oyunda Türklüğün tahkir edildiğini ileri sürerek bu saldırıyı olumlu karşılamıştır[49]. Kimi tiyatrolara da gözdağı verilmiştir. Örneğin Malatya'da *Vatandaş Oyunu*'nu gösteren Malatya Bölge Tiyatrosu yöneticileri şöyle bir mektup almışlardır : *"Gazetelerden ve duvarlara yapıştırılan ilânlardan anladığımıza göre, Malatya Bölge Tiyatrosu adı altında bir tiyatro kurmuşsunuz. Zamanımızda tiyatro, dinsiz ve imansızların yuvalandığı yerdir. Bu bakımdan bizler her ne pahasına olursa olsun, sizlerin bu faaliyetlerine mâni olacağız. Bu mektubu alır almaz ya imâna gelir, ya da tiyatroyu açmaktan vazgeçersiniz! Tiyatro binasını, eğer sözlerimizi dinlemezseniz sizlere mezar yapacağız*[50]." Bu sayılanlardan çok daha ciddî olaylardan Ulvi Uraz topluluğuna ve Halk Oyuncuları'na yapılanları, işin içine kamu görevlileri de karışması bakımından ilerde ele ele alacağız. Bu arada mezhep, tarikat açısından da olaylarla rastlanmaktadır. 1966'de Yılmaz Gruda'nın amatör gençlerle kurduğu Mithatpaşa Tiyatrosu Musahipzade'nin *Mum Söndü*'sünü oynadığı zaman Alevîler'den böyle tepki gelmiş, sanatçılar yuhalanmıştı[51]. Bu olaylara katılacak Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci'si* ile Molière'in *Tartuffe*'ünden uyarlama *Yobaz*'ın başına gelenler çok daha anlamlıdır. Her iki oyun da dine, İslam inançlarına karşı değil, fakat daha çok dini kişisel çıkarları için sömürenleri alay etmesine karşın birtakım gerici çevrelerin gösterdiği tepki, Atatürk Türkiyesi'nde birtakım din adamlarının veya din adamı adaylarının bu türlü yobazlıkta kendilerini görmeleri bakımından ilginçtir. Üstelik *Hülleci*'yi bir kamu kuruluşu olan Devlet Tiyatrosu oynamıştı. Olaya tanık

---

[47] *Milliyet*, 29 Ocak 1969.
[48] bkz. *Milliyet* 5 ve 8 mayıs 1969.
[49] *Babıâli'de Sabah*, 6 mayıs 1969.
[50] *Cumhuriyet*, 16 ocak 1967.
[51] *Yeni Tanin*, 23 mart 1966.

olan bir seyirci olayı bütün ayrıntıları ile anlatmıştır[52]. Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncuları Konya'da Konya Kitaplığı'nda *Hülleci'yi* oynarken Yüksek İslam Enstitüsü öğrencilerinden birkaçı salona girip oyunun durdurulması için bağırmışlar, binanın önünde toplanan çoğu İslâm Enstitüsü öğrencisi 250-300 kişilik bir öbek kapıları kırmaya, camları taşlamaya başlamışlar, olay zorlukla bastırılmıştır[53]. *Akşam* gazetesi imzasız yorumunu şöyle bitiriyordu[54]: *"Hülleci adlı oyunda alaya alınan din değil, yobazlık, irtica ve namussuzluktur. Böylesine bir oyuna din küçük düşürülüyor diye saldırmak ise gerçek dindarların yapabileceği bir iş değildir. Olsa olsa bu saldırganlar ve benzerleri ya gerçekten mürtecidirler, ya da kandırılmış zavallılardır. İşin asıl bu tarafı üstünde durmak lâzımdır ama, konunun üstüne eğilen bile yoktur."*

Öteyandan M.T.T.B. İstanbul Yüksek İslâm Enstitüsü Talebe Derneği *"İslâmiyeti Tezyif ve Tahkir Eden* Hülleci *Piyesinin Protesto Edilmesi Münasebetiyle Tebliğ"* başlığı altında şöyle bir bildiri yayınlandı[55]: *"Aziz Milletimiz. Son zamanlarda her vesile ile dinimize ve O'nun yüce hükümlerine karşı hayâsızca ve küstahça hücumlar sıklaştırılmıştır. Bu cümleden olarak, çeşitli yerlerde ve bilhassa sanat kisvesi altında birçok ısmarlama eserlerde dinî ve millî inanç ve an'anelerimiz, ipleri kimlerin elinde olduğu yüce milletimizce çok iyi bilinen mâhudlar tarafından, gayeleri uğruna, tahrif, tahkîr ve tezyif edilmektedir. Hassaten, ötedenberi bu gibi eserleri sahneye koymakla milliyetçi ve mukaddesatçı gençliğin sabırlarını çoktan taşıran ve sık sık üzücü hâdiselere vasat hazırlayan Devlet Tiyatrosu'nun oynadığı eserlerden biri olan* Hülleci, *nihayet Konya'da da müessif hâdiselere sebep olmuştur. Ancak, bütün Konya gençliği tarafından meydana getirilen hâdise, ard düşünceliler tarafından yalnız kardeş müessese olan Konya Yüksek İslâm Enstitüsü'ne inhisar ettirilmiş ve tarafsızlığını son derece arzu ettiğimiz Devlet Radyosu da, menfur tutuma âlet olmuştur. Emsâli hâdiselerde olduğu gibi, bu hususta da şerefli Türk Adliyesine ve O'nun asil mensuplarına itimadımız tamdır. Aziz Milletimizin, hâdisenin gerçek mahiyetini öğrenmeden yazan ve söyleyenlere karşı daha uyanık olmasını ve*

---

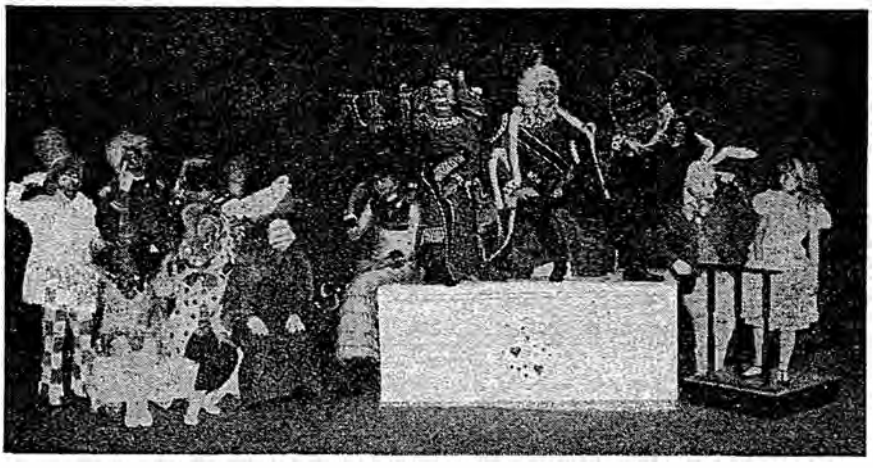
[52] *Yeni Tanin*, 29 nisan 1965.
[53] *Akşam*, 27 nisan 1965.
[54] "Hülleciler", *Akşam*, 29 nisan 1965.
[55] *Yeni İstiklâl*, 5 mayıs 1965.

âdil hâkimlerimizin vereceği kararı sabırla beklemelerini rica ederiz."

Yukarıda da belirttiğimiz gibi buna benzer bir güdümlü tepki de *Tartuffe*'den uyarlama *Yobaz*'a olmuştur. 1967'de Bakırköy Halkevi'nde sürekli temsiller vermekte olan Orhan Erçin'in, Orhan Tuğsavol adlı yazarın *Yobaz* adlı, birtakım çıkarcıların din



A.S.T.'ta Çocuk Oyunu: Keloğlan.



A.S.T.'ta Çocuk Oyunu: *Alis Harikalar Diyarında.*

maskesi altında halkı nasıl sömürdüklerini sergileyen eserini oynamaya kalkması üzerine gerici çevrelerden bildirilerle gözdağı verilmiş, Orhan Erçin de korunması için savcılığa başvurmuştur[56]. Aynı zamanda Halkevi Başkanı olan yazar istek üzerine eserdeki birtakım deyimleri kaldırmasına rağmen baskılar süregelmiştir[57]. Oyun, polis kordonu altında oynanmıştır[58]. Savcılık eseri bilirkişiye inceletmiş, bilirkişi görüşünde eserdeki yobaz tipinin bir din adamı ile ilgisi olmadığını, böyle bir tipin bütün mesleklerde görülebileceğini, bu bakımdan bir suç olmadığını belirtmiştir[59]. Eser oynanmış, C.K.M.P. Gençlik Kolu Başkanı, bilirkişi raporuna rağmen eseri oynatmayacaklarını bildirmişse de eserin temsilinde olay çıkmamıştır[60]. *Yobaz*'a karşı ilk bildiri, sekiz öğrenci ve gençlik derneğinin ortaklaşa hazırladığı bir metindi[61]. Sağ basın bu tepkiyi destekliyordu[62]. Balıkesir Milletvekili Mevlût Yılmaz da demecinde bu tepkiyi destekliyordu[63]. Bu ve benzerî olaylar karşısında basında durumu kınayan sert yazılar çıkıyordu[64]. Gerici - ilerici, sağ - sol kutuplaşmasının bu çatışmasında, daha çok gerici ve sağın eğilimlerine ters düştüğüne inandıkları tiyatro temsillerine tepkilerine karşın, ters yönde ilerici ve soldan pek tepki görülmemektedir. Belki de onların karşı duracakları tiyatro eylemi olmayışı ile açıklanabilir. Ancak az da olsa bu çeşit tepkiye örnek vardır. 1968 yılında bir amatör topluluğu Ankara'da Üçüncü Tiyatro'da *Sultan Abdülhamid Han* adlı oyun oynanırken 100 kadar Tıp Fakültesi öğrencisi tiyatroya giderek protestoda bulunmuşlar, sanatçılarla öğrenciler arasında

---

[56] *Yeni Gazete*, 19 mart 1967; özdağından biri de tiyatronun saldırı ile yıkılacağı yolundadır. bkz. *Cumhuriyet*, 18 mart 1967.

[57] *Cumhuriyet*, 28 mart 1967.

[58] *Adalet*, 21 mart 1967.

[59] *Milliyet*, 19 mart 1967.

[60] *Cumhuriyet*, 27 mart 1967.

[61] Bunun metni için bkz. "Yobaz piyesine karşı gençlik direnmek hakkını kullanacak", *Yeni İstanbul*, 30 mart 1967.

[62] "*Yobaz* adlı piyesin sebep olduğu infial devam ediyor", *Bâbıâli'de Sabah*, 27 mart 1967.

[63] "Mevlût Yılmaz, *Yobaz'ın* oynatılması bir gaflettir, dedi", *Babıâli'de Sabah*, 7 nisan 1967.

[64] Örneğin bkz. İlhami Soysal, "Ne İl Ne Son", *Akşam*, 13 nisan 1970. Yazar yazısında küçük bir yanlışlık yapmış, Reşat Nuri Güntekin'in Konya'da saldırıya uğrayan *Hülleci* eserinin adını *Mum Söndü* olarak göstermiştir.

tartışma çıkmış, seyirciler arasında bulunan sarıklı ve sakallılar da işe karışmış, oyunun son bölümü oynanamamıştır[65]. Ankara Savcılığı soruşturma açmıştır[66].

Bu türlü güdümlü seyirci davranışları, aslında gerçek tiyatro seyircisi davranışları sayılamaz ve tiyatro incelemesi kapsamı dışında kalması gerekir. Genellikle son yıllarda tiyatrolarımız; politik tiyatro, eylem tiyatrosu başlıkları altında yanlış örnekler vermektedir. Tiyatrolar, savunduğu fikirlerde seyirciyi soğukkanlılıkla kendi yargılamasıyla başbaşa bırakacak yerde, seyirciyi tıpkı bir siyasal açık hava toplantısı veya grev oylaması gibiymişçesine kışkırtır, eyleme iterse, bu artık tiyatro, seyircisi de tiyatro seyircisi olmaktan çıkar. Kışkırtıcı, eylemci tiyatro olamaz, olmamalıdır denemez, çünkü vardır, öyle ki bizim Meşrutiyet Dönemi tiyatromuz özellikle dönemin ilk yıllarında bu nitelikte bir tiyatroydu. Büyük Fransız Devrimi tiyatrosunda da bu niteliği buluruz, ne var ki tiyatro sanatından; bir kitle haberleşme aracı gibi yararlanmak, fikirleri tartışmaktan çok, bunları dogmalarla, seyirciyi de serinkanlı, aklını kullanan bilinçli bir topluluk yerine duygularını yığın ruhsallığına seslenerek zorlama yoluyla yapıldıkça vurucu gücünün geri tepebileceğini, bir karşı eylemle karşılanacağını da hesaba katmak gerekir. Yazarlarımız bu türlü tiyatronun kuramcılığını da yapmışlardır[67]. Sokaklarda, alanlarda, grev yerlerinde, işyerlerinde, okullarda oynanabilmesi savunulan bu eylemci tiyatronun örneklerine de rastlanmıştır. Bu tür tiyatronun kurulması için kılgısal bilgiler veren bir cep kitabı bile yayınlanmıştır[68]. Bir de sokakta, alanlarda bu anlayışta tiyatroyu deneyen bir Devrim İçin Hareket Tiyatrosu kurulmuş-

---

[65] *Dünya*, 5 kasım 1968.

[66] *Cumhuriyet*, 6 kasım 1968.

[67] Örneğin bkz. Özdemir Nutku, "Toplumcu Tiyatronun Halka Yönelme Stratejisi Ne Olmalıdır?" *Tiyatro 70*, mayıs 1970, sayı 4; Aziz Nesin, "Eylemci Tiyatro", *Tiyatro 70*, nisan 1970, sayı 3; Aziz Nesin "Eylemci Tiyatro Oyunları", *Tiyatro 70*, mayıs 1970, sayı 4; bu sonuncu yazıda Aziz Nesin 1965 yılında Berliner Ensemble'da Bayan Weigel (Brecht'in dul eşi), Türkiye'de *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın oynanışında gerici tepkiyi, saldırganlığını anlattığı zaman, Bayan Weigel'in yazara söylediği şu sözler ilginçtir: "Çok iyi, çok iyi, demek Brecht'in oyunu amacına ulaşmış. Brecht de bunun için yazmıştı oyunlarını. Hiç bir tepki olmasaydı, oyunun etkisinden ve başarısından kuşkulanmak gerekirdi."

[68] Ömer Nida, *İşçi Tiyatrosuna Doğru*, İstanbul, 1970.

tur[69]. Ancak tekrar edelim; seyirci ile bu çeşit alışveriş, tiyatroyu belirli fikirlerin aracı kılarak tiyatronun kendisinin bir amaç olduğunu küçümseyen tutum olağan tiyatro seyircisi tepkileri içinde incelenecek bir konu değildir. Yukarıda örneklerini verdiğimiz tepki dışında seyircimiz, bu bölümün başında belirttiğimiz gibi eleştirisel gücü bakımından yanlış eğitilmiş, edilgin bir seyirci olarak koşullanmıştır. Kendi kişisel gözlemlerime dayanarak seyretmiş olduğum yüzlerce temsilde bir kez bile seyircinin kötü bulduğu oyunu yuhaladığına, olumsuz tepki gösterdiğine tanık olmadım[70].

Seyirci ile ilgili önemli bir konu da sayısallıktır. İlk başlarda İstanbul'da toplanan tiyatro yaşamında tiyatrocuları tedirgin eden, seyirci azlığıydı. Herşeyden önce gene bu azlıktan ötürü tiyatro süremi, yalnızca Ramazan ayı ile sonbaharın bir iki ayında görülüyordu. Bu seyreklik ayrıca sürekli çalışamıyan tiyatro sanatçılarının profesyonel gelişimleri bakımından da engelleyici bir durumdu. Muhsin Ertuğrul'un çabasıyla ilk olarak 1928'den sonra sürekli temsillere geçildi. Kendisi bunu şöyle açıklamaktadır[71]: *"1928'de biz bu düğümü çözmeye karar verdik: Önce tersane, sonra gemi! dedik. Önce biz tiyatromuzu açacaktık, her gece oynayacaktık, sonra seyircilerin çoğalmasını bekleyecektik. Bu fikre bazı arkadaşları inandırmak güç oldu, fakat istemeye istemeye de olsa 1928 yılının 8 kasım perşembe gecesinden itibaren İstanbul'a her gece oynayan ilk tiyatroyu hediye ettik. Yeni bir piyesi arka arkaya bir hafta oynayacaktık. Başlangıçta haftaların birçok geceleri boş salona oynadık, ama yılmadan ayak diredik. Bu dayanma sonunda, aradan altı sene geçmeden bir tiyatro bize az geldi. Bir piyese iki ay her gece tiyatroyu dolduracak kadar seyirci bulduk, böylelikle 1934 ekim ayının 11 inci perşembe günü Fransız Tiyatrosu'nda —bugünkü Dormen Tiyatrosu— ikinci tiyat-*

---

[69] Bu topluluğun amaçlarını ve halka nasıl yöneldiklerini açıklayan bildirileri için bkz. "Kavgasını Sokağa Götüren Tiyatro", *Ant*, 13 mayıs 1969.

[70] 1967 yılında Türkiye Tiyatrocular Sendikası Tİ-SEN Türk Tiyatrosu'nun sorunlarını saptamak için 59 soruluk bir soruşturma kâğıdı dağıtmıştı. Sözü geçen soruşturmada 37. soru da şöyleydi: "İyi oynanan oyun alkışlandığı gibi kötü oynanan oyun yuhalanmalı mıdır?". Soruşturma sonuçları yayınlanmadığı için sonucunun ne olduğunu pek bilmemekle birlikte, çoğunluğun bunu "Evet" olarak yanıtlayacağını kestirmek güç olmasa gerek.

[71] Muhsin Ertuğrul, "Seyirci", *Cumhuriyet*, 3 mart 1963.

romuzu açtık. Bugün İstanbul'da 16 tiyatro her gece perdesini açıyor ve hepsi de tıklım tıklım seyirci ile dolu!"

Ancak seyirci azlığı, Darülbedayi'in bu yıllarda belini büküyordu. Muhsin Ertuğrul *'Perdeci'* imzasıyla yabancı toplulukların oyunlarında salonu dolduran Türk seyircisinin kendi tiyatrosuna gelmemesinden acı acı yakınıyordu[72]. İstanbul'a iki ay içinde 5 Yunan topluluğu geliyor, yüz elli sanatçının bu gösterisi büyük ilgi çekerken bizim nitelikçe hiç de aşağı olmayan oyunlarımıza seyirci gelmemesi düşündürücüydü[73]. Ancak seyircinin de tamamen haksız olduğunu söylemek zordur, işin bu yüzüne ilerde değineceğiz. Bununla birlikte sürekli temsillerin yararı görülmüştür. Sürekli temsillerin başladığı 1927-28 süreminden 1930'a kadar belirli bir seyirci artışı görülmüştür. Şöyle ki[74]: 1927-28 tiyatro süreminde 1247 loca, 25.412 koltuk, toplam seyirci 30.400, temsil başına düşen seyirci sayısı 282.

1928-29 tiyatro süreminde 2493 loca, 41.001 koltuk, toplam seyirci 50.973, bir temsile düşen seyirci sayısı 321.

1929-30 tiyatro süremnide 2693 loca, 36.236 koltuk, toplam seyirci sayısı 47.008, bir temsile düşen seyirci sayısı 379. Oysa 1930-31 tiyatro süremine iki ay kala seyirci toplamı 70.000'i bulacağı kestirilmiştir. Seyirci sayısı zaman zaman tiyatrocuları da, eleştirmenleri de düşündüren bir konu olmuştur[75]. Ankara'da da Devlet Tiyatrosu kurulduğunda aynı seyirci sıkıntısı çekilmişti. Bir yazar sürekli olarak iki tiyatronun da boş gittiğinden yakınarak, 3000.000 kişilik Ankara'nın her gece temsil veren iki tiyatroyu besleyemeyeceği görüşünün doğru olmadığını, 26.000 nüfuslu bir Fin kasabasının her gece tıklım tıklım dolan üç tiyatrosu olduğunu söyleyerek şunları belirtiyor: *"Medenî bir cemiyet içinde devlete, hükümete, belediyeye, sanat müesseselerine, hattâ sanatkârlara düşen vazifeler, o cemiyetin ihtiyaçlarını ve zaruretlerini karşılamak için yapılması gereken birtakım fedakârlıklar vardır. Devlet, hükümet, belediye, sanat müesseseleri ve sanatkârlar bu vazifelerini yapmazlarsa, o cemiyetin gerisinde kalmış*

---

[72] Örneğin bkz. Perdeci "Zevk meselesi...", *Darülbedayi*, 1 aralık 1930, sayı 9.

[73] Perdeci, "Kıskanıyorum..", *Darülbedayi*, 1 şubat 1931, sayı 13.

[74] "Darülbedayi'e Rağbet", *Darülbedayi*, 1 mart 1930, sayı 2.

[75] Örneğin bkz. Selim Nüzhet Gerçek, "Seyirci Sayısı", *Akşam*, 9 haziran 1945.

olurlar. Fakat cemiyetin ve bu cemiyeti teşkil eden fertlerin de onlara karşı birtakım vazifeleri olduğunu da unutmamalıyız. Fertler vazifelerini yapmazlarsa bu sefer cemiyetin geride kaldığına hükmetmek icabeder. Tiyatro bahsinde devlet, hükümet ve belediyelerimiz ellerinden geleni, hattâ fazlasını yapmışlardır. Şu var ki, bir tiyatro, devlet tiyatrosu de olsa, nihayet halka, seyirciye hitabeden, maddî ve manevî gıdasını onun varlığından alan bir sanat müessesesidir. Piyessiz, aktörsüz, dekorsuz, ışıksız bir tiyatra tasavvur etmek nasıl mümkün değilse, seyircisiz bir tiyatro tasavvur etmek de öyle mümkün değildir[76]" Yazarın bu yakınmasını anlayışla karşılamakla birlikte, bu işin halktan çok yine tiyatroculara ve tiyatroya düşen bir görev olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir[77]. Aşağıda sayısal örneklerle göstereceğimiz gibi gerek Ankara'da gerek İstanbul'da seyircide sayısal bir gelişme hızla kendini gösterdi. İlerde bu gelişmenin niteliği ve sağlıklı bir gelişme olup olmadığı üzerinde durulacaktır. Burada sayısal gelişmeyi sağlayacak çeşitli etkenler konusundaki uygulamaları kısaca görmekte yarar buluyoruz. Önce seyirciyi kadınlı-erkekli ve yaş bakımından genişletmek, bunların başında gelir. Eski tiyatromuzda kadın-erkek ayrımı, kaç-göç büyük bir engeldi. Cumhuriyet döneminde bu engel kalmamıştır. Buna karsın yaş bakımından tiyatroyu gençliğe ve çocuklara sevdirmenin büyük yararları olacaktır. Herşeyden önce genç yaşta tiyatroya alıştırılacak yarının seyircisi, onda bu yolda uyanacak bir sevginin sağlıklı bir gelişim olacağını unutmamak gerekir. İşte Muhsin Ertuğrul gençliğe tiyatro sevgisini aşılamanın önemini anlavarak daha dönemin başında bu konuda olumlu uygulamaları olmustu. Muhsin Ertuğrul bu konuda kendine özgü deyisiyle şunları yazıyordu: "*Bundan tahminen yedi sekiz sene evvel ilk talebe temsillerini tertibe karar verdiğim zaman, bugün için mümtaz bir seyirci kafilesi meydana çıkacağını kat'iyetle tahmin ediyordum. Nitekim bugün de Darülbedayi'e devam eden gençlik, o derece tiyatroyu benimsemiştir ki, adeta herkesten ve bizden daha fazla tiyatronun sahibi gibidirler... Arzularını söylerler, fikirlerini*

[76] Lûtfi Ay, "Seyircisiz Tiyatro", *Cumhuriyet*, 25 aralık 1949.

[77] Nitekim Ulunay *Yeni Sabah*'taki yazısında Lûtfi Ay'ın bu görüşüne karşı çıkıyor ve yazısını şöyle bitiriyordu: "Rağbet etmiyor diye halka kusur bulmamalı. Asıl kusurun halkın rağbetini temin edemeyenlerde olduğunu kabul eylemeli. Adl-ü insaf bunu icap ettirir." bkz. Ulunay, "Müşterisiz Meta' Zâyi'dir", *Türk Tiyatrosu*, 1 ocak 1950, sayı 234.

izhar ederler... Mukabilinde kendilerine mümkün olan her teshilat yapılır. İstirahatları temin edilir ve salı günü akşamları Darülbedayi'in salonu İstanbul'un okuyan ve okutan zümresile büyük bir dershaneyi andırır. Darülbedayi sanatkârları için en zevkli gece salı akşamlarıdır, o akşam, tiyatroda sanatkârları ve temsil ettikleri eşhası anlayan geniş ve okumuş bir kitle, o akşam, tiyatronun havasında mutlak bir samimiyet, candan bir arkadaşlık, sıkı bir rabıta vardır. Yalnız o gece elbiselerini veya kendilerini göstermek için tiyatroya gelen snob sınıfının cahil fakat mütecaviz gözleri yoktur. Züppe tabakasının küstah ve yılan gözleri yoktur. Paraları mukabilinde vicdanları bile satın alacaklarına kâni fırlama zenginlerin kaba ve terbiyesiz gözleri yoktur. O gece yüz liralık bir banknotun satın alamadığı bir yeri, mütevazi bir talebenin vesikası alır. Bir gece evvel lop etli bir şişkonun kestirdiği koltukta bu gece sinirli bir genç baştan ayağa kadar uyanık oturur. Sahneden gelen hiç bir fikir, nokta yoktur ki boşa gitsin, tesiri duyulmamış olsun[78]."

Gerçekten bu girişim çok yerindeydi. Basın da bu görüşü savunuyordu[79]. Unutmayalım ki Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nu da destekleyenler, yüksek öğrenim gençliğiydi. Muhsin Ertuğrul çok daha sonra bu olumlu adımın bir değerlendirmesini yapıyordu. Ferah Tiyatrosu'ndaki bu denemede ilk önce cuma sabahları (o zaman hafta tatili cuma idi) saat on birde öğrenci temsilleri yapılır, biletler de yirmi kuruştu. Böylece tiyatro tıklım tıklım doluyordu. Bir de yine cuma günü biri üçte, öteki ise dokuzda olmak üzere halka iki temsil veriliyordu ki böylece cuma günleri üç temsil verilmiş oluyordu. 1927'de Tepebaşı Tiyatrosu'ndaki temsillerde de hafta belli günlere ayrılmıştı. Bu ayrıma göre salı gecesi öğretmenlerle öğrencilere; çarşamba gecesi üniformalı subaylarla Harp Okulu öğrencilerine; cumartesi gecesi ucuz girişli, dar gelirli memurlara ayrılmıştı. Salı geceleri için Muhsin Ertuğrul şunları yazıyordu: *"Bizler için, salı gecesi yalnız öğretmenlerle öğrenciler önünde ilk temsilimizi vermek en büyük zevkti. Biliyorduk ki, aydın bir dinleyiciyle karşı karşıyayız. Katıksız, saf, duyguları tertemiz, okumuş, genç bir seyirci topluluğunun*

---

[78] *Resimli Ay*, mart 1929 [sayı 1]; konuya daha önce de değinilmişti. bkz. Vedat Örfi, "Mektep Temsilleri", *Akşam* 4 ve 29 aralık 1924.

[79] Selâmi İzzet, "Okullu Gençler Tiyatroya Girmelidir", *Akşam*, 23 aralık 1934.

önünde oynanan eser, benim için bir mihenk taşına vurulmuş maden gidiydi. Onların verdikleri hüküm o kadar isabetli oluyordu ve biz salı gecelerini iple çekiyorduk[80]."

Yine yaşla ilgili bir başka etken de, çocuklar için tiyatrodur. Tiyatronun eğitimsel yönü, tiyatro kadar eskidir. Bugün tiyatroya yapılan devlet yardımlarının gerekçesi de tiyatronun eğitimle olan sıkı ilişkisine dayanmaktadır. Estetik eğitim, duyguları biçimlendirir, belirsiz duyguların insanın bilinçaltına yığılmasını önler. Bütün eğitimciler tiyatro, kukla oyunları yoluyla çocuklara baskı yapan etkenleri, durumu yeniden yaşatarak bu baskının kaldırılabileceğine inanmaktadırlar. Enerji fazlalığının artık olan, baskı yapan etkenleri, durumu yeniden yaşayarak bu baskıyı azaltır. Çocuk Tiyatrosu iki bakımdan düşünülebilir: Çocukların kendi çalışmalarıyla kendi katıldıkları tiyatro yoluyla eğitilmeleri. Bir de yetişkinlerin hazırladıkları tiyatroda çocukların seyirci olarak yetişmeleri. İşte burada bizi ilgilendiren bu ikincisidir. Bu da iki yoldan olur: Ya çocukların büyük yazarların eserlerini seyretmeleri, ki insan ruhunu zenginleştirir, yaşantıları derinleştirir, yaşam görüşünü arttırır, iç uyum ve dengeyi düzenler, estetik yaşantıyla güzeli, doğruyu tanıtır. Biri de çocuklar için yazılmış oyunların oynanması. İşte Cumhuriyet'te daha çok bu en sonuncusu doğrultusunda bir çalışma görülmektedir. Çocuk Tiyatrosu'nun daha çok geliştiği Almanya ve Rusya örnek alınarak Çocuk Tiyatrosu fikri gelişti. Bu iki ülke yakından izleniyordu. Özellikle Rusya'ya, Muhsin Ertuğrul, Neyyire Neyir gibi tiyatrocular, gazeteciler gidiyor, izlenimlerini yazıyorlardı. Rus Çocuk Tiyatrosu kurucusu Natalya Satz'ın fikirlerinden ve uygulamalarından esinleniliyordu[81]. Basında, dergilerde sık sık Çocuk Tiyatrosu üzerine yazılar yayınlanıyordu[82]. Çocuk Tiyatrosu ilk kez

---

[80] Muhsin Ertuğrul, "Öğrenci Temsilleri", *Cumhuriyet*, 24 ekim 1959.

[81] Onun bir de yazısı yayınlanmıştır. bkz. Natalya Satz. "Sovyetler Elinde Çocuk Tiyatrosu", *Ulus*, 12 mart 1935.

[82] "Çocuk Tiyatrosunda İki Saat", *Akşam*, 26 ocak 1937; H. Feridun "Çocuk Temsilleri", *Akşam*, 18 mayıs 1937; S. İzzet, "Çocuk Tiyatrosuna Dair", *Akşam*, 25 ekim 1935; Arkin, "Çocuk Tiyatrosu", *Yeni Kültür*, mart 1942, sayı 63; Ferih Egemen, "Çocuk Tiyatrosu", *Perde ve Sahne*, mayıs 1941, sayı 2; Ferih Egemen, "Çocuk Tiyatrosu 9 Yaşında", *Perde ve Sahne*, ekim 1943, sayı 5; Mümtaz Zeki Taşkın, "Çocuk Tiyatrosu", *Devlet Tiyatrosu*, 1 kasım 1952, sayı 6; Mümtaz Zeki Taşkın "Çocuk Tiyatrosu, *Devlet Tiyatrosu*, 1 aralık 1952, sayı 7; Ziya Demirel, "Çocuk Tiyatrosu Üzerine

1935 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda başladı[83]. Çocuk Tiyatrosu için Şehir Meclisi, bütçeye ödenek koydu[84]. İlk oyun da M. Kemal Küçük'ün yazdığı *Çocuklara Tiyatro Dersi Gülmeyen Çocuk*'tu. Bu girişim büyük ilgiyle karşılandı, tiyatro tıklım tıklım doldu, çocukların tiyatro ve sinemaya girmesi için bir lâyiha verildi[85]. Öyle ki ertesi yıl gazetelerde "Çocuk Tiyatrosu. İzdihamın önüne geçmek lâzımdır[86]" gibisinden başlıklara rastlanmaya başlandı. Öyle ki 1938'de Çocuk Tiyatrolarının arttırılması için kanun tasarısı bile hazırlandı[87]. Belediye, Çocuk Tiyatrosu için ayrı bir bina yaptırmayı bile düşündü[88]. Daha sonra 1947'de Devlet Tiyatrosu ve İzmir Şehir Tiyatrosu da Çocuk Tiyatrosu bölümleri açtılar. Bu kamu ödenekli kuruluşların yanısıra bir de özel ödenekli veya özel girişimli tiyatrolara rastlandı. Türk Ticaret Bankası'nın 1962'de kurduğu Keloğlan Çocuk Tiyatrosu, bunlardan en uzun ömürlü olanıdır[89]. Bu tiyatro, amacını iki maddede açıklamıştı: 1) — Çocuk kültürüne hizmet etmek, gerçek anlamda Çocuk Tiyatrosu'nu tanıtmak ve geliştirmek; 2) — Hayır teşekküllerine yararlı olmak.

Özel tiyatrolar da hem çocuk kesimini kazanmak, hem de bir kültür hizmeti olarak asal çalışmalarının yanısıra Çocuk Tiyatrosu bölümleri açtılar. Bunların hepsini burada alacak değiliz, bir örnek olarak, 1965'te kurulmuş Aksaray'daki Avni Dilligil Tiyatrosu'ndaki Çocuk Tiyatrosu'nu[90] gösterebiliriz. Ankara Sanat

---

Düşünceler", *Devlet Tiyatrosu*, 1 ocak 1953, sayı 8; Mümtaz Zeki Taşkın, "Çocuk Tiyatrosunun Geleceği", *Devlet Tiyatrosu*, 3 ekim 1954, sayı 17; Nurettin Önen, "Çocuk Tiyatrosunun Eğitsel Değeri", *Ülkücü Öğretmen*, kasım 1969, sayı 126; "Çocuk Tiyatrosu", *Ulus*, 23 mart 1940; Fikri Ecevit, "Çocuk Tiyatrosu Münasebetiyle", *Ulus*, 24 şubat 1940; H. Feridun, "Çocuk Tiyatrosu Münasebetiyle", *Akşam*, 16 ocak 1935; "Çocuk Temsilleri", *Yeni İstanbul*, 23 ocak 1953; Kısa Kesen, "Çocuk Tiyatrosu Üzerine Bir Temenni", *Harika*, 14 temmuz 1951; Mümtaz Zeki Taşkın, "Çocuk Tiyatrosu", *Harika*, 6 ekim 1951.

[83] *Akşam*, 13 ocak 1935.

[84] *Akşam*, 21 mart 1935.

[85] *Akşam*, 1 mart 1935.

[86] *Akşam*, 25 ocak 1936.

[87] *Akşam*, 24 nisan 1938.

[88] *Akşam*, 4 ocak 1936.

[89] N. Şener, "Keloğlan Çocuk Tiyatrosu", *Son Saat*, 27 nisan 1963.

[90] Bunun üzerine bkz. Füruzan Hüsrev Tökin, "Çocuk Tiyatrosu Açıldı". *Hergün*, 31 aralık 1966.


İSTANBUL'DA
40
GÜN
40
GECE
Tiyatro Festivali
TEPEBAŞI
BAHÇESİNDE
11-16 Ağustos 1936
Cümhuriyet Gazete ve Matbaası — İstanbul

Tiyatrosu da zaman zaman ilginç, yüksek düzeyde çocuk temsilleri verdi. Zaman zaman doğrudan doğruya Çocuk Tiyatroları kuruldu: Binbirgece Çocuk Tiyatrosu, 1970'de Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsü mezunlarının kurduğu Afacan Çocuk Tiyatrosu gibi. Özellikle masallardan, dünya çocuk romanlarından uyarlama yapıldı. Kemal Küçük, H. Fahri Ozansoy, Mümtaz Zeki Taşkın, Ekrem Reşit Rey, Sabiha Gözen, Ferih Egemen, Ergun Sav ve başkaları başarılı çocuk oyunları yazdılar; Fehmi Ege, Cemal Reşit Rey, Muhittin Sadak, M. Abut, İlhan Usmanbaş ve başkaları bunları bestelediler. Shakespeare'den *Fırtına,* Barrie'den *Peter Pan,* Maeterlinck'ten *Mavi Kuş* gibi önemli oyunlar da sahnelendi. Ancak bu, ödenekli ve özel tiyatrolar için bir yan iş gibi görüldü, büyük bir isteği karşılamadı, bu iş için ayrı bir oyuncu kadrosu sağlanmadı, iyi dramatürji çalışmaları yapılmadı, uzmanlığa gerek görülmedi[91]. Çocuk Tiyatrolarındaki bu ve başkaca konular üzerinde eleştiriler çıktı[92]. Millî Eğitim Bakanlığı bu önemli konularda hiç bir çaba göstermedi. Yerleşik, sürekli bir Çocuk Tiyatrosu'nun kurulması, ayrıca okullarda tiyatro çalışmalarının yapılması gereği ve Batı ülkelerinde artık tiyatronun önemli bir eğitim aracı olduğu gözden kaçtı. Bu önemli alan, bugün de, ülkücü tiyatrocu ve eğitimcileri beklemektedir.

Tiyatroya gidenlerin sayısını ve yaş sınırlarını yükseltmek kadar, tiyatroyu bir kent içinde semtlere, başka kentlere ve yurt düzeyine yaymak da vardır. İstanbul, eskidenberi tiyatronun en yoğun olduğu tek kentti. İstanbul'un büyük bir kent olması bakımından semt tiyatroları Tanzimat'tanberi üzerinde durulan bir konuydu. Tanzimat'ta hükümetin Güllü Agop'a tanıdığı tekel sözleşmesinde bu tekele karşılık hükümetin Güllü Agop'tan yerine getirmesini beklediği işler arasında belli sürelerde İstanbul'un değişik semtlerinde tiyatrolar açmasıydı[93]. Aslında semt tiyatroları İstanbul'da kendiliğinden her dönemde açılmıştı, kimi toplu-

---

[91] Daha 1940'da eleştiriler yükseldi, Çocuk Tiyatrosu'nun haftada yalnız iki kez gösterilmesi, bunun bir uzmanlık işi olduğu, oyun seçiminin uygun yapılmadığı belirtilen Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtaşı* övülerek çocuklar için yazıldığı halde daha çok büyüklere yaradığı ileri sürülmektedir. bkz. "Çocuk Tiyatrosu", *Vatan,* 28 ekim 1940.

[92] Örneğin bkz. Baha Dürder, "Çocuk Temsillerinde 4 İhmal", *Varlık,* 15 ocak 1941, sayı 181.

[93] bkz. And, *Tanzimat ve İstibdat...,* ss. 238-240.

luklar hergün İstanbul'un değişik bir semtinde temsil veriyordu. İstanbul Şehir Tiyatrosu da zaman zaman değişik semtlerde temsiller vermiş olmakla birlikte bu da gezici nitelikteydi. Yerleşik semt tiyatrolarının açılması böylece tiyatronun değişik seyirci kesimlerinin ayağına götürülmesi fikri, basında da gelişmişti[94]. "Tiyatro Binaları" bölümünde ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi Muhsin Ertuğrul'un çabası ve Belediye Başkanlarının anlayışı ile Fatih'te, Kadıköy'de, Üsküdar'da, Zeytinburnu'nda semt tiyatroları açıldı ve sürekli temsiller verildi, yazları da Rumelihisarı'nda temsiller verildi. Muhsin Ertuğrul başka semtleri de düşünüyordu, örneğin Eyüp'te bir tiyatro açılmasını istiyordu[95]. İlk başlarda Ankara da tiyatrosuzluktan yakınıyordu[96]. Devlet Tiyatrosu temsillerine başlayıncaya kadar kimi kez İstanbul'dan gelen, kimi kez Ankara'da kurulan yarı amatör temsillerle bu gereksinme karşılanmaya çalışıldı. Başta Devlet Tiyatrosu iki tiyatroda temsil verirken, buna Oda Tiyatrosu, Üçüncü Tiyatro, Yeni Sahne eklendi, ancak bunlara semt tiyatrosu gözüyle bakamayız, çünkü hepsi birbirine yakın yerlerde gelişmiştir. Kaldı ki Ankara'nın İstanbul'a göre daha küçük ve derli toplu bir kent olması bakımından bu, önemli bir sorun değildir. Bununla birlikte belki de ilk semt tiyatrosu Altındağ Tiyatrosu olmuştur. İstanbul'da bir de iki yaka sorunu vardır. Bu, Tanzamat'tanberi tartışılan bir konudur. Tanzimat'ta ilk tiyatrolar daha çok yabancıların ve azınlıkların bulunduğu Beyoğlu yakasında toplaşmıştı. Türk seyircisinin hele o yılların taşıt zorluklarıyla Beyoğlu'na gitmesi zordu, daha sonra Güllü Agop'un Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu ile Türk kesimi, tiyatrosuna kavuştu. Sonra Şehzadebaşı tiyatroları gelişti. Cumhuriyet'te bu yoğunluk Beyoğlu ile İstanbul yakası arasında oynayıp durdu, son yıllarda Beyoğlu'nda toplanan özel tiyatrolar giderek İstanbul'un çeşitli semtlerine dağılmaya başladı; Aksaray, Üsküdar, Kadıköy gibi. Öyle ki 1971 de kurulan Çevre Tiyatrosu, tiyatrolarını Kocamustafapaşa'da kurdular. Üstelik İstanbul yakasının seyircisini yeğleyen tiyatrocular da vardır. Örneğin bir halk sanatçısı olan Nejat Uygur, İstanbul yakasının

---

[94] Örneğin bkz. Burhan Arpad, "Semt Tiyatroları", *Vatan*, 25 mart 1959.

[95] bkz. Perdeci, "İşte Bitti", *Türk Tiyatrosu*, ocak 1961, sayı 330.

[96] Örneğin bkz. "Başşehirde Tiyatro Hasreti Vardır", *Ulus*, 10 aralık 1937.

seyircisi için şu düşüncelere yer veriyor[97]: *"Sanat yönünden Köprü'nün bu yakası Direklerarası'ndan sonra babası ölen bir üvey evlât muamelesi gördü. Oysa, bu yakanın seyircisi sanatı çok seviyor. Onlara oynamak büyük bir zevk [.....] Sanat Anlayışı bakımından hiç bir fark yok. Ancak bu yakanın seyircisi gerçek sanatsever. Sonra uzaktaki tiyatrolara gitmekte güçlük çeken dar gelirli büyük bir kitle var. Onlar kendi yakınlarındaki tiyatroya koşarak geliyorlar. Ben, seyircilerim arasında kürklü hanımlar görünce seviniyorum ama, karısını ve çocuğunu getirmiş olan bir kunduracı çırağını görünce sevincim iki kat oluyor."*

İstanbul'un semt tiyatroları yanında, seyirciyi çoğaltmak da önemli bir sorun olarak yurt düzeyine yayılmaktadır. Tanzimat'ta bu fikrin babası ve uygulayıcısı, Ahmet Fehim'di. Ahmet Fehim yalnız tiyatroyu Anadolu'nun çeşitli yerlerine götürmekle kalmamış, tiyatrosuz yerlere kendi çabasıyla tiyatro yapmış, ya da elverişsiz yapıları tiyatro yapılır biçime sokmak için tek başına onarımlara girişmişti. İ. Galip Arcan, bizde tiyatronun yarınına güvenle bakabilmek için şunların yapılmasını öneriyor[98]: *"1) — Tiyatro mektebi, 2) — Merkezde geniş kadrolu bir hükümet tiyatrosu, 3) — Büyük vilâyetlerde Şehir Tiyatroları, 4) — İstanbul'da yepyeni ve Cumhuriyet'in haysiyetine uygun bir tiyatro."*

Bu arada çeşitli öneriler oldu, birleşik belediyeler tiyatrosu[99], ya da her il'e bir tiyatro kurulması[100] gibi. Bunun gibi gezici tiyatrolar üzerinde duruldu, bu gezici tiyatrolarla yurdu bir baştan bir başa taramak olanağı öngörüldü[101]. Cumhuriyet'in ilk yılında Ankara'ya yerleşen Şadi Fikret'in Millî Sahne'si de gezici nitelikteydi, belki Bölge Tiyatroları fikrine ilk önemli örnekti. Bu arada ilk başlarda Darülbedayi ve Raşit Rıza toplulukları da sık sık turneler düzenliyorlardı. Darülbedayi 1942 yılına kadar hemen

---

97 "Metin Serezli Nejat Uygur'la Konuştu", *Çevre Tiyatrosu*, ekim 1971, sayı 1.

98 *Varlık*, 15 ocak, 1936, sayı 61.

99 Hikmet Feridun Es, "Birleşik Belediyeler Tiyatrosu", *Akşam*, 8 nisan 1945.

100 bkz. Vedat Nedim Tör, "Her Valiliğe Bir Tiyatro", *Ulus*, 12 ocak 1943.

101 Bu konuda bkz. Behçet Kemal Çağlar, "Memleket İşleri: Seyyar Tiyatrolar", *Vatan*, 29 kasım 1941; Vâ-Nû, "Seyyar Tiyatroculuk", *Akşam*, 16 mart 1939; Burhan Belge, "Gezici Tiyatroculuk" *Ulus*, 9 ekim 1935; Münir Hayri, "Gezgin Tiyatrolar", *Ülkü*, aralık 1935 sayı 34.

her yıl Anadolu'da turneler düzenledi. Ancak karşılaştıkları zorluklardan sonra yedi yıl sahneye çıkmayıp, 1949'da yeniden çıktılar [102]. Daha sonra Devlet Tiyatrosu da turneler düzenledi, bunları sürdürdü. Özel tiyatrolar da sık sık yurt yüzeyini tarıyorlardı. Bu arada yurtdışına da çıkılıyordu; Kıbrıs'a, Mısır'a, Yunanistan'a, Irak'a turneler düzenlenmişti. Devlet Tiyatrosu iki kez Paris'te Uluslar Tiyatrosu'nda, bir kez de İtalya'da; Dormen Tiyatrosu Londra'da temsiller verdi. Kent Oyuncuları Rusya'ya gidip orada temsiller verdiler. Bu arada son yıllarda işçilerimizin Avrupa ülkelerinde, özellikle Almanya'da büyük bir çoğunluk oluşturmaları karşısında pek çok tiyatro, onlara temsil vermek için dışarıya turneler düzenlediler. Bu arada Yugoslavya'da Türkçe konuşan kesime de temsiller verildi. Ancak yurtdışı turneler konumuz bakımından çok önemli değildir. Devlet Tiyatrosu'nun son birkaç yıldır düzenli turnelerle bütün yurdu taraması, daha önce de 1942'ye dek Darülbedayi'in turnelerinin [103] yurtta tiyatroya ilginin artmasında büyük katkısı olmuştur. Bu gezilerle tiyatrolarımız Anadolu seyircisini de tanımış oluyorlar, izlenimlerini çoğu kez basına açıklıyorlardı [104].

Fakat asıl önemlisi, yurt düzeyindeki yerleşik tiyatrolardan bir örgüt kurulmasıydı. Bu, daha sonra Fransa'daki Centres Dramatiques örnek olarak Bölge Tiyatroları fikrini doğurdu. Ancak dışarıya özenerek ortaya atılan bu fikirden çok önce bir Türk buluşu olan Halkevleri'nin —amatör nitelikte olmakla birlikte—

---

[102] bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Yedi Yıldır Turneye Niçin Çıkmadık, Bu Yıl Nasıl Çıkabiliyoruz?", *Cumhuriyet*, 1 mayıs 1949. Vasfi Rıza Zobu *Türk Tiyatrosu Dergisi*'nde 1960'dan başlayarak sürekli yazdığı tiyatro anılarında, turne izlenimlerine yer vermiştir.

[103] Bunların yıl yıl listesi ve gezdikleri yerler için bkz. Özdemir Nutku, *Darülbedayi'in Elli Yılı*, Ankara 1969.

[104] Örneğin 1932'de Darülbedayi'in turnesinden dönüşünde Bedia Muvahhit izlenimlerini şöyle açıklamaktadır: "Anadolu'ya muhtelif zamanlarda turnelere çıkmıştık. Bu seferki gezdiğimiz yerler yine aynı kasabalar olduğu halde halkta sanat ve temsile karşı gittikçe inkişaf eden bir temayül ve alâkaya şahit olduk. Cenup vilâyetlerimizde geçirdiğimiz günler arasında hoşuma gitmeyen bir kazâ da atlattım. Fakat buna rağmen seyahatimden memnun olarak avdet ediyorum. Kadın, erkek bütün halkın seviyesi yükselmekte ve bedii hisleri gittikçe tekemmül etmektedir. Öyle ümit ediyorum ki, gelecek sene bu seviyeyi daha yükselmiş ve daha cazip bir hale gelmiş olarak bulacağız." bkz. *Cumhuriyet*, 16 haziran 1932.



1964'te Paris'te Uluslar Tiyatrosu'nda *Onikinci Gece*'yi oynayan Devlet Tiyatrosu sanatçılarının bir Paris gazetesinde yayınlanan karikatürü. Soldan sağa : Cüneyt Gökçer, Ayten Gökçer, Çiğdem Selışık, Kerim Afşar, Ertuğrul İlgin

bu alanda kültürün yayılmasında ve yurdun kültürel kalkınmasında çok önemli payı olmuştur. Bunlar tam bir Bölge Tiyatrosu niteliğindeydi: Yörel kaynakları ve yetenekleri kullanıyorlar, temsiller veriyorlar, gençleri yetiştiriyorlar, yayında bulunuyorlar, bölgeye komşu yerlerde temsiller veriyorlardı. C.H.P.'nin bir yan örgütü olarak 19 şubat 1932'de kurulan Halkevleri, Atatürk'ün bu örgütün amacını belirten bir söyleviyle çalışmalara başlamıştı Ertesi yıl Halkevleri yıldönümünde temsil kolu için Necip Ali [Küçüka] söylevinde şunları söylüyordu[105]: *"İnkılâp fikirlerinin ve duygularının halka ifadesi hususunda en kuvvetli vasıtalarımızdan biri olan temsil şubesine halkın bu rağbeti, istikbalde bize çok şey vaadetmektedir. Fırka neşriyatından* Akın, Mavi Yıldırım, İkizler, Mete *ve birçok eser, bazı yerler müstesna olmak şartiyle, her tarafta muvaffakiyetle temsil edilmiştir. Birçok millî eserlerle beraber şaheser sayılan mühim eserler tercüme ve adaptasyon tarikiyle dilimize nakledilecektir. Bazı yerlerde piyeslerin temsilinde müşkülâtla mâruz kalınan nokta, kadın unsurunun iştirâke rağbet göstermemesidir. Bu şubede çalışan âza sayısı 1433' tür."*

Basın, Halkevleri çalışmalarına büyük ilgi gösterdi. En uzak bir ilçede ve köyde verilen bir temsil bile sık sık gazete sütunlarında kamuoyuna duyuruldu, ayrıca bu konuda pek çok yazı

[105] *Ülkü*, şubat-mart 1933, sayı 2.

yayınlandı [106]. Necip Ali [Küçüka]'nin yukarıda bir bölümünü verdiğimiz konuşmasındaki kadınların gelmemesi sorunu da kısa sürede çözüme erişti, öyle ki Halkevleri tiyatro çalışmalarına, kadınların da katılmasında katkısı oldu. Daha 1934'te tiyatro derslerine kadınların da alınaması kararlaştı [107]. Bir yazıda halkevlerinde seksen kızın bulunduğunu öğreniyoruz [108]. Halkevleri gelir kaynağı olarak; genel bütçe, özel bütçe, kamu tüzel kuruluşları, Belediyeler Bankasından besleniyordu. 1950'de 63 il'de 477 Halkevi ve 4332 Halkodası vardı. Ancak çok partili döneme geçişte 5830 sayılı kanunla Halkevleri kapatıldı [109]. 27 mayıs 1960'dan sonra bunların yeniden açılması eğilimi belirdi. UNESCO'nun 1960 ekiminde Paris'teki Genel Kurul toplantısında bunların yeniden açılması önerildi. Bakanlar Kurulu 12 nisan 1961 tarih ve 5/1066 sayılı kararnameyle bunların yerini alacak "Türk Kültür Dernekleri"nin kurulmasına karar verdi. Dernek Kurulu ise örgütün adını, Halkevleri'ne değiştirdi. Hızla çoğaldılarsa da, gerek aynı ruhu bulamadığı gerekse ödenek gibi olanaksızlıklar yüzünden gerçek anlamda Halkevleri'nin yerini alamadılar. Yeni Halkevleri, tiyatroya geniş ölçüde yer verdiler [110]. Ancak belirttiğimiz gibi koşul-

---

[106] Bunlardan birkaç örnek verelim: Ahmet Şükrü [Esmer], "Halk Evleri Açılıyor", *Milliyet*, 15 şubat 1332; Salim Kerim Kalkan, Halkevlerinde Tiyatro", *Yeni Türk*, ekim 1939 sayı 82; Ali Suha Delilbaşı, "Halkevlerinde Tiyatro Meselesi", *Ülkü*, kasım 1939, sayı 81; B.K. Çağlar, "Halkevlerinde Temsiller", *Ulus*, 10 mayıs 1937; S. İzzet, "Halkevi Temsilleri", *Akşam*, 13 mayıs 1937; Yaşar Nabi Nayır, "Tiyatro ve Müzik İşlerinde Halkevlerine Düşen Ödev", *Ulus*, 29 mayıs 1935; "Halkevlerinin Değerlendirilmesi", *Ulus*, 24 mayıs 1935; "Halkevlerinde Tiyatro", *Ulus*, 7 mayıs 1934; "Halkevleri", *Ulus*, 22 şubat 1935; "Halkevleri ve Tiyatro", *Ulus*, 12 mart 1935; Selim Nüzhet Gerçek, "Tiyatromuza ve Halkevlerine Bir Örnek", *Akşam*, 16 haziran 1945; "İstanbul Halkevleri", *Akşam*, 21 temmuz 1945; "Halkevlerimiz", *Akşam*, 28 temmuz 1945; "Temsil Kolları", *Akşam*, 4 ağustos 1945; "Altı Temsil Kolu Daha", *Akşam*, 11 ağustos 1945; "Son Açılanlar", *Akşam* 18 ağustos 1945; "Temsil Talimatnamesi", *Akşam*, 25 ağustos 1945.

[107] *Akşam*, 18 aralık 1934.

[108] Hikmet Feridun Es, "Halkevinin Seksen Kızı", *Akşam*, 8 temmuz 1945.

[109] Ertesi yıl Halkevleri yıldönümünde ortaya çıkan boşluk dile getirildi. bkz. Cevat Dursunoğlu, "Halkevleri Ne Gibi Hizmetler Gördü ve Kapanmaları Türk Milletine Neler Kaybettirdi?", *Ulus*, 19 şubat 1952; Sıtkı Dursunoğlu, "Halkevleri Yıldönümünde", *Ulus*, 25 şubat 1952.

[110] Örneğin bkz. "Halkevi Tiyatrosu. Canlanan Ruh", *Kim*, 6 aralık 1963.

lar değişmişti, yeni Halkevleri'nin eskisinden atılımlarını yapması beklenemezdi. Bu arada Fransa'da da Halkevleri örneğine benzer Maison de Culture'ler kurulmuştu[111]. Yukarıda da belirtildiği gibi Fransa'daki Centres Dramatiques'lere özenilerek Bölge Tiyatroları'na gidilmesi fikrini Muhsin Ertuğrul ortaya attı[112]. Bu yasalaşıncaya kadar yine bu nitelikte Eskişehir, Kırıkkale, Konya ve Kayseri'de Devlet Tiyatrosu'na temsiller verdirdi. Adana Şehir Tiyatrosu, İzmir Devlet Tiyatrosu ve Bursa'da Ahmet Vefik Paşa Tiyatroları'nın açılmalarına yardımcı oldu. Bölge Tiyatrosu fikri, geniş bir kesimde ilgi gördü. 27 Mayıs Devrimi'nden sonra, 1961'de, Millî Eğitim Bakanlığı VII. Millî Eğitim Şûrası toplandı, bir de tiyatro ve opera komitesi kuruldu. Bu kurul, Cüneyt Gökçer başkanlığında Muhsin Ertuğrul, Lütfi Ay, Nüvit Kodallı, Ziya Demirel, Metin And ve Şahap Akalın'dan oluşmuştu. Kurul bir iki aylık bir çalışmadan sonra Devlet Tiyatrosu Kanunu, Devlet Konservatuarları Kanunu ile birlikte bir de Bölge Tiyatroları Kanunu olmak üzere üç tasarı hazırladı[113]. Bu hazırlığa ve kurul üyelerinin gönüllü çabalarına rağmen unutuldu. 1963'te Bursa C.H.P. Milletvekili Sadrettin Çanga ve 106 arkadaşı daha önceki tasarıya benzer bir tasarıyı hazırlayıp Geçici Komisyon'da kabul edildikten sonra Meclis gündemine alınmışken bu da sürüncemede kaldı, bir sonuç alınamadı[114]. 3-7 ağustos 1964 tarihinde Millî Eğitim Bakanlığınca İstanbul'da düzenlenen Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu'nda konuşulan ve birtakım kararlara varılan[115] çeşitli konular arasında Bölge Tiyatroları da vardı. Bu

---

[111] Bunlarla bizim Halkevleri arasında benzerlik ve ayrımlar için bkz. Zihni Küçümen, "Fransa'da Kültür Evleri ve Bizim Halkevleri", *Tiyatro 70*, nisan 1970, sayı 3.

[112] Muhsin Ertuğrul, "Bölge Tiyatrolarına Doğru", *Cumhuriyet*, 29 eylül 1956; "Geriye ve İleriye Bakış", *Devlet Tiyatrosu*, ekim 1956, sayı 29; "Yine Bölge Tiyatroları Üzerine", *Devlet Tiyatrosu*, kasım 1956, sayı 30; "Eski ve Yeni Bölge Tiyatroları", *Cumhuriyet*, 28 eylül 1958.

[113] Her üç tasarı da gerekçeleri ile birlikte Milli Eğitim Bakanlığınca yayınlanmıştır. bkz. Tiyatro ve Opera Komitesi Tasarısı, Ankara 1961.

[114] Bu tasarı TBMM'nce bastırılmıştır. Tasarının belli başlı hükümleri için bkz. *Vatan*, 8 temmuz 1963.

[115] Bu toplantıda kabul edilen önergelerin metinleri ve öneri sahiplerinin adları için bkz. Muammer Sun, *Türkiye'nin Kültür - Müzik - Tiyatro Sorunları*, Ankara [1969], ss. 71-80.

konuda çeşitli yazarlar düşüncelerini belirten yazılar yazdılar [116]. Bu yazılar ve başkaları elbirliğiyle bu önemli tasarının gerçekleştirilmesi yerine kısır, kişisel çekişmelere dönüştü. Bu tartışmalarda başlıca anlaşmazlık konusu da yönetimin özerkte toplayıcılığı ile erk genişliğinden çıkmıştı. Muhsin Ertuğrul, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü iken Bölge Tiyatroları'nın doğrudan doğruya Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne bağlanmasından yanaydı. Onun hazırladığı tasarının birinci maddesi şöyledir: *"Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü, Ankara dışında uygun bulduğu yerlerde Bölge Tiyatroları açmaya yetkilidir."* Daha sonra dip notunda verdiğimiz yazısında ise — o tarihte Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü değildir — bunun tam tersini savunmaktadır. Buna benzer bir tartışma konusu da 1971'de kanunlaşan 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nu değiştiren kanundaki 1. maddedir. Bu 1967'de tasarı durumunda iken bu maddenin dördüncü fıkrasınaki *"Genel Müdürlük; malî ve teknik imkânların müsaadesi içinde Ankara'da ve memleketin lüzum göreceği yerlerinde tiyatrolar kurabilir, mevcutları birleştirebilir ve bunları kaldırabilir* [117]." Kanun çıktıktan sonra da bu madde ile Bölge Tiyatroları Tasarısı savuşturulacağı kaygusuyla aynı eleştiriler yapıldı. Ancak Devlet Tiyatrosu bu maddeyi koymakla bir türlü sonuçlanmayan Bölge Tiyatroları'nın yerine geçmek değil, hiç değilse bu yolda kendisi, kendi olanaklarıyla yayılmayı gerçekleştirmek istiyordu. 1971 yılının yazında bir Kültür Bakanlığı kuruldu ve başına Talât Halman getirildi. Talât Halman'ın ilk el attığı konu Bölge Tiyatroları oldu. Biri İstanbul'da [118] diğeri Ankara'da olmak

---

[116] Muhsin Ertuğrul, "Bölge Tiyatroları Kanununun Tasarısı Üzerine", *Oyun*, kasım 1963 sayı 4; Metin And, "Bölge Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul", *Ulus*, 7 kasım 1963; Cüneyt Gökçer, "Bölge Tiyatroları Kanun Tasarısı Üstüne Düşünceler" *Oyun*, 3 aralık 1963, sayı 5; Özdemir Nutku, "Bölge Tiyatroları ve Kanun Tasarısı", *Oyun*, ocak 1964, sayı 6; Beklan Algan, "Bölge Tiyatroları Kanun Tasarısı İle İlgili Cevap", *Oyun*, 3 aralık 1963, sayı 5; Metin And, "Bölge Tiyatroları ve Beklan Algan", *Oyun*, şubat 1964, sayı 7; Muammer Sun, "Bölge Tiyatroları Üstüne Bu Yol Çıkmaz", *Oyun*, haziran 1964, sayı 11 ve temmuz 1964, sayı 12; Orhan Hançerlioğlu, "Bölge Tiyatroları", *Varlık*, 1 şubat 1957 sayı 447.

[117] bkz. Ömer Atilâ "Bölge Tiyatrolarımız Ayrıca Ele Alınmalıydı", *Meydan*, 11 temmuz 167; Metin And, "Bölge Tiyatroları ve Operaları", *Ulus*, 6 mart 1968.

[118] Bu satırların yazarı o sırada İstanbul'da bulunduğu için İstanbul toplantısına katıldı.

üzere iki Danışma Kurulu toplattırıldı, her iki kurul da ayrı ayrı birer taslak hazırladılar. Ancak bunu gerçekleştirmeye vakit kalmadan Kültür Bakanlığı kaldırıldı ve konuya dönülmedi. Belki de bu türlü görüş ayrılıkları içinde Bölge Tiyatroları doğsa da sakat doğacak, istenilen sonuçları vermiyecekti. Herşeyden önce tiyatro adamlarının ilkelerde görüş birliğine varmaları, Fransa'yı taklitten vazgeçmeleri gerekirdi. Halkevleri'nin başarısı, daha çok kendi olanaklarımız, kendi toplumsal yapımıza uygun oluşundan geliyordu. 1971'de İstanbul'daki toplantıda yalnız tiyatro değil, çeşitli kültür ve sanat çalışmalarını içeren Halkevleri örneğinde kültür merkezleri kurulmasını önerdiğim zaman, Muhsin Ertuğrul'un Fransa'da Maison de Culture'lerin iyi sonuç vermediği yolundaki eleştirisi ile bu önerim görüşülmedi. Başarıda ve başarısızlıkta hep örnekler Batı'ya özenerek yürütüldükçe, kendi toplumumuzun bu aktarmacı tutumla kendi gereksinmelerini karşılaması yolu tıkalıydı. Belki de Bölge Tiyatrolarının gerçekleşmediği bir bakıma iyi olmuştur, çünkü bu tartışmalar süregiderken bölgeler, iller, ilçeler, öyle ki köyler olumlu olumsuz birtakım girişimleri deniyorlardı. Dışardan yardımla bir bölgeye yapılan tiyatro, oranın tiyatroseverlerinin, aydınlarının ilgisizliğinden, tiyatrolarına sahip çıkmamalarından, ya da Belediye Başkanının veya benzeri kamu görevlilerinin anlayışsızlığı yüzünden kapanıyordu. Bu türlü denemelere, ilerde de göreceğimiz gibi, pek çok yerde rastlanıyordu. Belki en doğru yol, bölgelerin merkezden beklemeden bu işe kendi girişimleri ile başlamaları, sonra gerekirse merkezden yardım görmeleriydi. Adana, Eskişehir gibi büyük iller kendilerine tiyatrolar armağan edildiği halde bunu yaşatamazken, Türkiye'de köylüler köylerine tiyatro kazandırıyorlardı. Nitekim Ege'de Bademler Köyü'nden sonra Yatağan ilçesine bağlı Şeref Köyü de kendi tiyatrolarını kurmuşlardır [119]. Belediye'nin gösterdiği anlayış ve yardım ile Tarsus'da bir Şehir Tiyatrosu kurulmuştur [120]. Gaziantep, Malatya, Samsun, Balıkesir, Antalya'da buna benzer ve bu kentlerin kendisinden gelen bir girişimle denemeler yapılmış, 1972 yılında da Kültür Merkezi adıyla Eskişehir, Isparta ve Gaziantep'te, "Tiyatro Binaları" bölümünde bilgi vereceğimiz gibi içinde yetkin tiyatrolar bulunan merkezler hizmete açılmıştır. Belki tepeden inme, bölge ko-

[119] *Ulus*, 2 mayıs 1967.

[120] *Cumhuriyet*, 22 nisan 1966.

şullarını yeterince bilmeden, tek örnek üzerine Bölge Tiyatroları yerine, bölgeleri bu türlü girişimlere isteklendirerek, her bölgenin kendi gereksinmelerini gözönünde tutarak, tiyatrolarını ve kültür merkezlerini kurmaları daha sağlam yol olarak gözükmektedir. Kamu kesimi, merkezden olsa olsa bu tiyatrolara çeşitli yollardan yardımcı olabilir. Bu arada gezici nitelikte bir deneme de Tiyatro TÖS olmuştur. Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın 1966'da Sermet Çağan'ın yöneticiliğindeki bu tiyatrosu, basında desteklenmiştir [121]. Sermet Çağan bu girişimdeki görüşlerini, ilkelerini, amacını ayrıntılı olarak kamuoyuna duyurmuştur [122]. Tiyatro-TÖS kuruluşunun iki aylık Anadolu gezisinde 23 il, 25 ilçe ve 2 köyde temsil vermiştir. 25 kişilik bir kadro ile temsil veren topluluğun bilet fiyatları 25 kuruş ile 10 lira arasında değişiyordu [123].

Tiyatro eylemini yaygınlaştırmak, seyirci kesimini sayıca yükseltmenin bir yolu da tiyatro şenlikleridir [124]. Ancak düzenli şenlikler gerçekleştirilememiştir. 11-16 ağustos 1936'da İstanbul'da Tepebaşı Bahçesi'nde bir tiyatro şenliği düzenlenmiş, burada Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Halide-Naşit-Fahri Topluluğu, İstanbul Şehir Tiyatrosu, Halk Opereti temsilleriyle tiyatromuzun geniş bir görünümü verilmek istenmiştir. Eminönü Halkevi de böyle genel bir görünüm veren şenlikler düzenlemiştir. Örneğin 25 aralık 1943 — 2 ocak 1944 tarihleri arasında geleneksel tiyatromuzdan, Tulûat, Tanzimat, Meşrutiyet ve çağdaş tiyatromuzdan ve müzikli tiyatrodan oluşan örneklerle başarılı bir şenlik sunmuştur. Tiyatrolarımızın zaman zaman Aspendos, Bergama, Efes'te düzenlenmiş şenliklere katıldıkları olmuştur. Ancak şenlik fikrini asıl geliştirenler, amatörler olmuştur [125]. Bu bakımdan gerçi bu in-

---

[121] Örneğin bkz. Selmi Andak, "Desteklenmesi Gereken Tiyatro: TÖS", *Cumhuriyet*, 28 şubat 1967; Ayperi Akalan, "Gerçek Halk Tiyatrosunun İlk Aşamasına Doğru: Tiyatro TÖS", *Yön*, 16 eylül 1966; İ. Hakkı Kaytanlı, "Tiyatro TÖS Üzerine", *Yeni Tanin*, 19 kasım 1966.

[122] Havati Asılyazıcı "Öğretmenler Sendikası Gezici Tiyatro Kurdu", *Akşam*, 13 eylül 1966.

[123] *Cumhuriyet*, 28 ocak 1967.

[124] Bu konuda pek çok yazı yayınlanmıştır. Örneğin bkz. Ferdi Öner, "Tiyatro Şenlikleri", *Cumhuriyet*, 18 kasım 1948; Mediha Berkes, "Devlet Konservatuarı Temsil Bayramı", *Vatan*, 4 haziran 1943.

[125] Amatör tiyatrolar için şu yazılara bkz.: Vasfi Rıza Zobu, "Amatör Tiyatrocular ve Tiyatrolar", *Yeni Türk*, ocak 1935, sayı 29; Nurettin

celemede amatör çalışmalarına yer vermemekle birlikte, kısaca gelişimini ana çizgileriyle belirtelim. Bunlar içinde en yaygın, en yoğun çalışmalar yukarıda belirttiğimiz Halkevleri'dir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da amatör gruplar vardı: İstanbul Gençler Mahfili, Cumhuriyet Mahfili, Türk Gençler Birliği, Türk Gençliği Teali ve Teavün Cemiyeti, önce Yeşil Hilâl sonra Yeşil Sahne, Çalışan Gençler Mahfili, Halk Partisi Gençler Temaşa Grubu gibi topluluklar uyanık, yoğun tiyatro çalışmaları gösteriyordu. Bunlardan Cumhuriyet Gençler Mahfili 1935'lerde halka açık ve parasız temsilleriyle ilginç tiyatro çalışmaları yapıyordu. Ancak bu konuda Türk kültür tarihinin en parlak yapraklarından biri ve Cumhuriyet döneminin en özgün kuruluşlarından birisi, Halkevleri'dir. 1931'de temeli atılan Halkevleri, 1911'de kurulmuş Türk Ocakları'nın yerini aldı. Halkevleri, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Yazmanlığı'na bağlıydı ve dokuz koldan oluşurdu; bu kollardan biri de tiyatroydu. 1935'de sayıları 103'ü bulmuştu. 1950 yılına dek 478 Halkevi kurulmuştu. 1951'de siyasal gerekçelerle bunlar kapatıldı ve hazinenin malı oldu, kimi 1949'da kurulan Türk Ocakları'na geçti. Halkevleri yeniden kurulduysa da artık eski gücünü, ruhunu yitirmiş olarak çalışmalarını sürdürüyorlar. Bu Halkevleri'nin kent, kasaba ve köylerdeki çalışmaları içinde en başta, yayınları dikkatimizi çekiyor. 50'yi aşkın dergileri vardı. Hemen hepsi temsiller veriyorlardı. Oyun metinleri yayımlanıyor, gönüllü gençlere tiyatro öğretimi için dersler açılıyordu. Özellikle Ankara Halkevi ile Eminönü Halkevleri'nin tiyatro çalışmalarının, düzenledikleri şenliklerin, temsillerinin düzeyi çok üstündü. Ayrıca 1940'da Kültür Tiyatrosu da amatör çalışmalar yapıyordu. Küçük Sahne'nin kuruluşuyla özel tiyatrolar nasıl bir gelişme gösterdiyse, buna koşut ve aynı yıllarda amatör tiyatroların sayısı ve çalışmaları da öylece arttı. 1954'de Çığır Sahne, İ.Ü.T.B. Gençlik Tiyatrosu, Tiyatro Derneği vardı. 1956'da Uluslararası Şenliklere başlandı; böylece yerli ve yabancı amatör toplulukları her yıl biraraya gelmek ve birbirlerini tanımak fırsatını buldular. Ayrıca Türk amatör toplulukları Nancy, Erlangen gibi merkezlerdeki şenliklere katılıyor, parlak sonuçlar alıyorlardı. Amatör

---

Sevin, "Amatör Sahnenin Faydaları", *Ülkü*, ekim 1937, sayı 56; "Amatörler Sahnesi", *Ülkü*, şubat 1938 sayı 60; Selim Nüzhet Gerçek "Amatör Tiyatrolar", *Akşam*, 23 haziran 1945; "Amatör Temsilcileri". *Akşam*, 30 haziran 1945; Riad Esin, "Amatör Tiyatrolar", *Tercüman*, 7 nisan 1960; Suat Taşer, "Amatör Tiyatro İhtiyacı", *Varlık*, eylül 1949, sayı 350.

tiyatrolar arasında Akademi Tiyatrosu, Sinema-Tiyatro Derneği, Gençlik Tiyatrosu (Akbank'tan yardım görmüştür), Y.O.T.B. Tiyatrosu, Federasyon Tiyatrosu, Türk Devrim Ocakları Tiyatrosu, T.Ü. Tiyatrosu, Robert Kolej, T.M.T.F. Tiyatrosu, Ankara Üniversitesi Tiyatro Derneği, Cep Tiyatrosu, Üniversiteliler Ev Tiyatrosu, Sahne Z., Türk Devrim Ocakları Cep Tiyatrosu, M.T.T.B.'nin Birlik Tiyatrosu, Dernek Tiyatrosu, B.P. Tiyatro Klübü, Galatasaray Tiyatro Klübü, İzmir'deki Tiyatro ve Kültür Sevenler Derneği ve başkaları. Ancak amatör topluluklar içinde en başarı gösteren topluluk, Teknik Üniversite'nin Genç Oyuncuları olmuştur. Bugün sahnelerimizde beğeniyle seyrettiğimiz birçok değerli sahne sanatçısı bu topluluktan yetiştiği gibi Genç Oyuncular toplu veya tek yazar eliyle oyunlar yazmışlar, Erdek Şenlikleri'ni düzenlemişlerdir. Ankara Deneme Sahnesi varlığını duyuran, düzenli çalışmalarıyla anmaya değer. Bütün bu çalışmalar yurt düzeyine yayılmıştır. Son yıllarda Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, Tarsus Meydan Oyuncuları, İşçinin Tiyatrosu, S.B.F. Sahne Topluluğu, O.D.T.Ü. Tiyatro Klübü ilgiyi çekiyor. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde düzenlenen Devrim Tiyatrolar Şenliği, yurdun dört bir köşesinden amatör tiyatro topluluklarını bir araya getirmektedir [126]. Bu arada ilerde üzerine bilgi vereceğimiz Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'nde Özdemir Nutku'nun yönetiminde her yıl öğrencilerin sahneye koyduğu eserler ilgi ile izlenmekte, katıldıkları uluslararası şenliklerde önemli başarılar kazanmaktadırlar. İçerdeki ulusal ve uluslararası şenliklere, yörel şenliklere ve yurtdışındaki şenliklere katılan amatör topluluklarımız büyük varlık göstermekte, ancak artık bunların birlikte örgütlenmesi gerekmektedir [127]. Bu satırların yazıldığı sırada gerek özel girişim gerek kamu desteği ile sürekli bir Uluslararası İstanbul Festivali hazırlığına girişilmektedir. Çeşitli sahne türlerine de geniş yer verecek olan bu uluslararası şenlik, bundan böyle her yıl düzenlenecektir.

Seyirciyi tiyatroya gitmekte etkileyen nedenler arasında bilet fiyatları, taşıt gibi sorunlar da vardır. 1934'te İstanbul Şehir Tiyatrosu bilet fiyatları şöyleydi: Dram Bölümü (Koltuklar 50 ve

[126] bkz. Özdemir Nutku, "Orta Doğu Amatör Tiyatro Festivali", *Meydan*, 21 mart 1967; İlber Ortaylı, "ODTÜ Devrimci Tiyatrolar Şenliği", *Devrim*, 19 mayıs 1970; Özdemir Nutku, "Orta Doğu Amatör Tiyatro Şenliği", *Cumhuriyet*, 15 nisan 1968.

40 kuruş, localar 300 ve 250 kuruş, galeri 30 kuruş). Operet Bölümü (Koltuk 150-120-100 kuruş, balkon 100-75 kuruş, loca 600-500, galeri 50 kuruş). Daha eski bir örnek verirsek 1924'te Ferah Tiyatrosu'nda biletlerin fiyatları şöyledir: Localar (300-200-150 kuruş), koltuk 50 kuruş, sandalye 30 kuruş, duhuliye 19,5 kuruş). İçişleri Bakanı 1939'da sinema ve tiyatro fiyatlarını indirmeye uğraşıyordu [128]. İstanbul Şehir Tiyatrosu, İstanbul Valisi'nin isteğine uyarak operet temsilleri vererek seyircisini arttırmak yoluna gitmişti. 1934'te operet fiyatlarının indirilmesi uygun görüldü [129]. 1931 yılında bir gazete *"Darülbedayi'in Islâhı-Belediye, idarede tâdilât yapmağa ve fiyatları indirmeye karar verdi* [130]" başlığı ile şu habere yer veriyordu: *"Belediye Daimî Encümeni, Darülbedayi hakkında esaslı surette tetkikata başlamıştır. Bu sene Darülbedayi idaresinde bazı değişiklikler yapılacaktır. Müesseseye müşterilerin fazla rağbet etmediği anlaşılmıştır. Belediye Darülbedayi'in kalabalık olmamasının sebebini, fiyatların pahalı olmasına atfetmektedir. Bunun için, fiyatların tenzili esas itibariyle takarrur etmiştir. Daimî Encümen, bu hususta Encümen âzasından eski Darülbedayi Müdürü Suphi Beyi tetkikata memur etmiştir. Evvelce yapılan zabitan ve talebe geceleri fazla rağbet gördüğünden, tenzilâtlı başka geceler ihdası da düşünülmektedir. Ezcümle bir halk gecesi bir de lüks gecesi ihdas olunacaktır. Maamafih, zabitan ve talebe geceleri fiyatları eskisine nazaran daha ziyade tenzil edilecektir. Loca fiyatlarında da bazı tadilât yapılacaktır. Evvelce iki sınıf loca vardı. Bâdema localar birkaç sınıfa ayrılacaktır. Bu meyanda lüks localar da ihdas olunacaktır. Maamafih Belediye şimdilik Darülbedayi müşterileri hakkında tetkikat yapmaktadır. Eğer tenzilât yapıldığı takdirde müşterilerin ziyadeleşeceği tesbit olunursa, esaslı tenzilât yapılması münasip görülmektedir."*

İnceleme sonucu, aynı gazetede *"Darülbedayi'de Fiyatlar İndirildi"* başlığı ile verildi [131]: *"Belediye, Darülbedayi'e halkın rağbeti için fiyatları indirmeğe karar vermişti. Belediye Daimî Encü-*

---

[127] Bu konuda bkz. Adalet Ağaoğlu, "Amatör Tiyatrolar Artık Örgütlenmeli", *Devrim*, 9 aralık 1969.

[128] *Akşam*, 4 ocak 1939.

[129] *Akşam*, 23 ekim 1934.

[130] *Cumhuriyet*, 21 ağustos 1931.

[131] *Cumhuriyet*, 28 ağustos 1931.

meni bu hususta tetkikat yapmış ve neticede fiyatların esaslı surette indirilmesinde bir faide memul olamıyacağı anlaşılmıştır. Bunun üzerine parter fiyatları ibka edilmiştir. Yalnız loca fiyatlarında tenzilât yapılmıştır. Bundan başka ucuz fiyatla ihdas edilen zabitan ve talebe geceleri ibka edilmiştir. Bu geceler, fiyatlar hemen hemen yarı yarıya indirilmiştir."

İşte bunun gibi değişik yıllarda ya ucuzlatıldı [132] ya da 1941'de olduğu gibi bilet fiyatları 40 kuruştan 75 kuruşa yükseltildi [133]. 1968'de İstanbul'daki on dört özel tiyatro, bilet fiyatlarının 12,5 liraya çıkarılması için Belediye'ye başvurdu [134]. Halka tiyatroyu parasız seyrettirmek bile denenmiştir. Örneğin 1934'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun bayramda parasız temsil vereceği duyurulmuştur [135]. Son yıllarda dünyaca kutlanan 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü'nde, gerek ödenekli tiyatrolar gerek kimi özel tiyatrolar halka kapılarını parasız açarak güzel bir gelenek kurmuşlardır. Ayrıca büyük kentlerin dışına da taşırılmıştır. Örneğin 1964'te 3. Dünya Tiyatrolar Günü'nde İstanbul Şehir Tiyatrosu Tekirdağ'da açıkhavada Namık Kemal'in *Gülnihal*'ini oynamıştır. Ancak bu, birtakım zorluklar da yaratmaktadır. Nitekim 1967'deki Dünya Tiyatrolar Günü'ndeki durumu bir gazete şöyle yansıtmaktadır: "*Dünya Tiyatrolar Günü dolayısiyle bütün tiyatrolara bedava girileceği yolundaki ilân ve söylentiler, birçok vatandaşın tiyatro kapılarında birikmesine ve uzun süre beklemesine sebep olmuştur. Zor durumda kalan tiyatro yöneticileri, durumu polise bildirerek kalabalığın dağıtılmasını istemişlerdir. Polis ekipleri, ücretsiz tiyatro seyretmek isteyen vatandaşlara durumu izah etmişler ve ancak davetiye ile girilebileceğini bildirmişlerdir. Vatandaşlar ancak bu açıklamadan sonra tiyatro kapılarından uzaklaşmışlardır* [136]."

Tıpkı geçen yüzyılda Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da yaptığı gibi halkın zorla tiyatroya sokulmasının düşünüldüğü bir olaya rastlıyoruz. Bunu Mahmut Yesari, tiyatro anılarında anlatmaktadır [137]. 1924'te ünlü tiyatro sanatçısı Cécil Sorel temsil vermek

---

[132] *Vatan*, 27 şubat 1943.

[133] bkz. Şahabettin Uzunkaya, "Lüküs Hayat", *Vatan*, 2 mart 1941.

[134] *Yeni Gazete*, 3 kasım 1968.

[135] *Akşam*, 27 ekim 1934.

[136] *Vatan*, 28 mart 1967.

[137] Mahmut Yesari, "İstanbul Belediyesi Halkı Tiyatroya Zorla Sokmağa Karar Vermişti", *Perde ve Sahne*, haziran 1943, sayı 2.

için İstanbul'a gelmişti, o sırada Raşit Rıza ile Şadi, Tepebaşı'nda temsiller veriyorlardı. Raşit Rıza bu Fransız sanatçısına bir saygı gösterisi olarak *Taş Parçası* ve *Aman Hanım Biraz Sus* temsillerini onun onuruna verecekti, ancak tiyatronun boş olmasından korkuyordu, seyirci sağlanması için Belediye Başkanına başvurdu ve tiyatro önünden geçen halkın yolunun çevrilip tiyatroya sokulması kararlaştırıldı, ancak halk sağduyusu ile durumu sezip kendiliğinden gelip bilet almış, tiyatroyu doldurmuştu [138].

Seyircinin tiyatroya kolaylıkla gidip gelmesi için taşıt da önemli bir sorundur. Dağınık ve eski bir kent olan İstanbul'da bu, gerçekten büyük bir güçlüktür. Gerçi taşıtlar giderek temsil saatlerine uydurulmuştur, ancak örneğin temsil yarım saat geç başlarsa taşıtların da yarım saat geç kalması sağlanmalıydı [139].

Günümüzde İstanbul'un nüfusça yoğunlaşması sonucu, taşıtların sayısının artması, trafik tıkanıklığı, otopark yerleri sıkıntısı, önemli güçlükler getirmiştir. Bu da yukarıda belirttiğimiz gibi tiyatroların kent içinde yayılması, semt tiyatrolarının artmasını daha da zorunlu kılmaktadır. Tiyatroların başlama ve bitim saatlerinin de payı vardır. Bu konuda Belediyeler zaman zaman ayarlamalar yapmışlardır [140].

Bir de yedek oyuncu olmaması, tiyatronun gerekli önlemleri olmaması sonucu, seyircinin gittiği tiyatroyu kapalı bulması ya da seyretmek üzere gittiği oyunun yerine bir başka oyunu görmesi, seyircide tiyatrolara güvensizlik doğuracak etkenlerden birisidir. Örneğin 1954 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümü'nde *Hanımlar Terzihanesi* oyununu görmeye gelen seyircilere, bir sanatçının hasta olduğu, bu nedenle bunun yerine Eminönü Bölümü'ndeki *Kırmızı Fener*'in gösterileceği söylenmiştir [141].

Yine bununla ilgili olarak bir önemli sorun da tiyatroların oyun seçimindeki tutarsızlığıdır. Örneğin ciddî, değerli oyunlar oynayan bir tiyatronun birden hafif, sürüm oyunu ile seyircinin

---

[138] Oysa Muhsin Ertuğrul Cécil Sorel'le ilgili olarak bir başka bakımdan bu sanatçıya Belediyenin ilgi göstermediğinden yakınıyordu. bkz. Muhsin Ertuğrul, "Temaşa Musahabeleri: Cécil Sorel", *Vakit*, 15 kasım 1924.

[139] *Akşam*, 3 şubat 1936.

[140] Bu konuda erken tarihli bir yazı için bkz. M.E. "Tiyatrolar Erken mi Başlamalı Geç mi?" *Vatan*, 25 aralık 1924.

[141] bkz. "Şehir Tiyatrosu'nda", *Yeditepe*, 1 şubat 1954, sayı 54.

karşısına çıkması, ya da tersine, sanat düzeyi elvermediği halde seyircinin karşısına sözgelimi bir Shakespeare ile çıkan tiyatroların tutarsızlığı, seyircinin güvensizliğini doğurduğu gibi ayrıca böyle bir topluluk yaşama, sanatını geliştirme olanağını da bulamaz[141]. Tarihte birçok dönemlerde tiyatroların arasında hem de yasal yoldan bir iş bölümüne rastlarız. Bugün Rusya tiyatroları böyle bölünmüştür. Bunu zorla değil fakat tiyatro topluluklarının kendiliklerinden yapması hem seyircilerine karşı, hem kendi varoluş nedenlerine karşı bir ödev olarak gözüküyor. Nitekim 1972 yılında başgösteren tiyatro bunalımında ve tiyatroların kapanmasında bunun da payının büyük olduğunu sanıyoruz.

Bu bizi yine seyirciyle önemli bir konuya çekiyor. Bu da, seyirci örgütlenmesidir. İlerde göreceğimiz gibi nasıl tiyatro sanatçıları, oyun yazarları, dernekler, birlikler, sendikalarla örgütleniyorsa günümüzde Avrupa ülkelerinde görüldüğü gibi seyirci de örgütlenmektedir[143]. Bu, özellikle seyirciden gelen bir istektir. Almanya'da, Fransa'da örneklerine rastlanan seyirci örgütleşmelerinde seyircinin tiyatro beğenisini yükseltmek, tiyatro kültürünü arttırmak, ucuz, rahat tiyatro seyrettirmek kadar, bir ülkenin tiyatro düzeyini yükseltmek, tiyatroları iyiye yöneltmek gibi olumlu etkileri görülmektedir. Ülkemizde bu yolda bir çalışma olmamıştır. Ancak seyirci örgütlenmesinin ilkel bir aşaması olan abone yöntemi zaman zaman denenmiş, ancak yürütülememiştir. Devlet Tiyatrosu 1949 yılında *"Tenzilâtlı Memur Abone Karneleri"* çıkarmıştı[145]. Bu defterler 8 yapraklı olup her yaprağı bir ay için geçerlidir, seyirci geleceğini iki gün önceden bildirmekle yer ayrılacaktır. Bilet fiyatlarında %25 indirim yapıldığı gibi bunun ödenmesi de 8 taksitte olmaktadır. Kendisi ve ailesi için bir memur 3 karne alabilir, ayrıca memur olmayanlar için de %10 indirimli abone uygulanmaktadır. Yine bir tiyatro örgütlenmesine benzer durum üzerine bir deneme de 1969'da Muhsin Er-

---

[142] Bu konuda bkz. Aziz Nesin, "Tiyatro'da Tutarlık", *Akşam*, 3 mart 1964.

[143] Tiyatro Kürsüsünde bu satırların yazarının yıllardır son sınıflara okuttuğu Tiyatro Yönetimi dersinde çeşitli örgütleşmeler yanında seyirci örgütlenmesine de yer verilmektedir.

[144] Bu konuya yakın tarihli bir yazıda da değinilmiştir. bkz. Muhsin Ertuğrul, "Seyirci", *Cumhuriyet*, 26 aralık 1972.

[145] Bunun koşulları için bkz. *Devlet Tiyatrosu*, ekim 1949, sayı 1.

tuğrul'un yönetimindeki Beklan Algan ve Ayla Algan'ın kurduğu Özgür Tiyatro'da yapılmıştır. Bu tiyatroda seyircinin provalara başından katılması, düşüncelerini söyleyerek tartışmaya katılmaları, bir çeşit oyun hazırlığının yönetilişinde söz sahibi kılınması denenmek istenmiştir [146].

Seyircideki gelişmeye sayısal örnekler gösterelim. Ancak daha çok tiyatroların verdiği bu sayıların sürekli bir artış göstermekle birlikte nitelik çözümlemesi için yeterli ve sağlıklı olmadığını da hemen belirtelim. 1944'te Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*'nün 100. temsiline ulaşması üzerine sevincini bir yazıyla [147] belirten Muhsin Ertuğrul, bu sayıya ulaşırken eski bir anısını şöyle anlatıyor: *"Karlı birgecede Strindberg'in* Zafer Sarhoşları*'nı bir bakkal çırağı, bir şoför, bir de locadaki doktorun önünde oynadığımızı da, tiyatro tarihine geçmesi için bu arada söylemeliyim. Bu üç seyircinin önünde oynanan temsilin hasılâtı, 270 kuruştur."* 1960 da *Hamlet* temsilinin 150. keze ulaşması karşısında, Muhsin Ertuğrul 1928'deki *Hamlet* temsiline göre bu artış karşısında sevincini belirtiyordu [148]. *Yaprak Dökümü, Paydos, Cyrano de Bergerac* gibi temsillerle artık duvar yaftalarının üzerinde 50, 100, 150 sayılarını görmek giderek olağan olmaya başladı. Broadway dilinde "hit" denilen bu sürüm temsilleri giderek daha büyük sayılara ulaştı. Örneğin 1966'da Muammer Karaca'nın aralıklarla 15 yılda oynadığı *Cibali Karakolu* [149] 3000 temsili buldu [150]. 1971'de 4000 temsili aştı. Aslında uzun süre oynanan oyunların başarısı-

---

[146] Daha çok bilki için bkz. Ali Z. Oraloğlu, "Diğerlerine Benzemeyen Bir Tiyatro Kuruldu", *Milliyet*, 5 ekim 1969. Bu türden bir alışveriş için 1973 yılında Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda Haldun Taner'in ilerde inceleyeceğimiz *Aşk ü Sevda* oyununda temsil süresince seyirciden gelen işaretlerle oyun akışı, olaylar dizisi değiştirilebilmektedir.

[147] Muhsin Ertuğrul, "3 Defadan 100 Defaya", *Perde ve Sahne*, 15 mart 1944, sayı 16.

[148] Perdeci, "150. Hamlet", *Türk Tiyatrosu*, mart 1960, sayı 325; derginin kapağında da *Hamlet* yazısı üzerinde kırmızıyla büyük bir 150 sayısı görülüyordu.

[149] *Cibali Karakolu*'nun yazarının kim olduğu kesinlik kazanmamıştır. Oyun yazarı Refik Kordağ'ın kardeşi İzzettin Taşören'den aldığım 24 ocak 1973 tarihli bir mektupta *Cibali Karakolu*'nun yazarının Refik Kordağ olduğu halde Muammer Karaca'nın kendi eseriymiş gibi duyurduğundan yakınılmaktadır.

[150] Şakir Palancıoğlu, "Cibali Karakolu", *Her Gün*, 15 mart 1966.

nın nedenleri, bilimsel olarak incelenmek gerekir. Örneğin bir yazar *Paydos*'ta bunu araştırmayı deniyor [151].

İstanbul Şehir Tiyatrosu 1927-28 süreminde 30.400, 1928-29 süreminde 30.978, 1929-30 süreminde ise 47.008 seyirciye oynamıştır. 1960-61 döneminde 28 oyun ve 3 opera oynamış, 225 günde 12.196 temsil vermiş, 1.257.369 lira gelir elde etmiş. Seyirci sayısı 305.320'dir, bunun içinde 6500 parasız giren seyirci yoktur. 1970-71 süreminde ise 7 ayda 17 eser oynanmış, 1186 temsil verilmiş, 321.466 seyirci gelmiştir. Yine aynı süremde 7 ay içinde dört çocuk oyununun 156 kez temsilini 43.831 kişi izlemiş, ortalaması 281 kişidir. 1968-69 süreminde seyirci 175.530, 1969-70 süreminde 233.530 iken yukarıda belirttiğimiz gibi 1970-71 süreminde 321.466 olmuş, bir yıl önceye göre yüzde 37,5, iki sürem öncesine göre ise yüzde 83 artış göstermiştir. 1970-71 süreminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oynadığı oyunlara göre dökümü aşağıda gösterilmiş, aynı sürem duraksız oynayıp 63.866 kişi çeken *Balaban Ağa* gösterilmemiştir.

Oyunun adı	Temsil sayısı	Seyirci sayısı	Seyirci Ortalaması
Koca Sinan	106	23.921	225
Ayrıklar	68	20.657	304
Sokrates Savunuyor	80	12.278	153
Canavar	35	6.238	172
Kadınlar	131	44.442	339
İvanov	67	13.396	201
Zenciler	51	10.591	208
Paralar Bankada	35	13.025	370
Duman	41	7.920	193
Bu Ne Tesadüf	101	37.923	218
Doktorun Derdi	63	13.744	218
Kaçak	54	9.604	178
Çocuk Oyunları			
Boğaç Han			
Sırık - Obur - Camgöz	51	43.831	281
Al Şapkalı Kız			
Bir Varmış - Bir Yokmuş			

[151] İ. Habib Sevük, "Rekor Kıran Piyes (Paydos)'in Dersi", *Cumhuriyet*, 1 nisan 1949.

Devlet Tiyatrosu'nun kesin kuruluş tarihi 1949'dan 1960'a dek turnelerle gösterelim. Bu sayıda opera ve bale temsilleri yoktur.

Sürem	Oyun sayısı	Seyirci sayısı	Gelir
1949-1950	437	83.362	103.055.75
1950-1951	363	108.828	95.392.75
1951-1952	317	106.273	108.806.25
1952-1953	379	148.376	158.719.30
1953-1954	318	141.577	140.497.25
1954-1955	445	222.464	307.673.00
1955-1956	517	235.614	329.223.75
1956-1957	920	267.021	470.185.75
1957-1958	898	260.145	479.267.25
1958-1959	890	250.997	799.560.75
1959-1960	838	230.058	918.719.50
TOPLAM	6.322	2.054.715	3.911.101.30
		TURNELER	
1956-1957	121	73.581	199.683.95
1957-1958	676	210.464	422.400.10
1958-1959	617	200.151	600.223.50
1959-1960	583	163.175	609.492.50
TOPLAM	1.997	647.371	1.921.800.05

Devlet Tiyatrosu'nun basın bültenlerinden çıkarılan aşağıdaki ayrıntılı döküm 1969-70 süremi üzerine geniş bilgi verebilir:

1969-70 mevsimini ekim 1969'da açmış bulunan Devlet Tiyatrosu, Ankara'daki 4 sahnesi ile İstanbul Kültür Sarayı, Bursa ve İzmir Tiyatroları'nda, mevsimin kapandığı 1970 Mayıs'ına kadar 24 eseri 1490 kez oynamış, bu temsilleri toplam olarak 360.086 kişi seyretmiştir. 1969-70 mevsiminin bilânçosu, halen devam etmekte bulunan Anadolu ve Kıbrıs turneleri ile yaz programına alınmış olan Yunanistan turnesi ve İzmir Fuarı temsillerinden sonra kesinleşecektir.

Devlet Tiyatrosu'nun bu mevsim içinde oynadığı eserler arasında, seyirci ve hâsılat rekorunu *Anatevka-Damdaki Kemancı* adlı müzikal oyun kırmıştır. Eseri, Ankara'daki 38 temsilde 26 bin, İstanbul Kültür Sarayı'ndaki 50 temsilde 63 bin kişi seyretmiştir.

Bu ünlü müzikali şimdiye dek izleyen seyirci sayısı 107.822'dir. *Damdaki Kemancı*'nın her temsilini ortalama 1095 kişi izlemiştir.

Mevsim sonunda sahneye konularak Ankara ve İstanbul'da sadece 22 kez oynanan *Cadı Kazanı* ise, seyirci yoğunluğu yönünden ikinci sırayı almıştır. Bu 22 temsilde, eseri 20.020 kişi seyretmiştir. Temsil başına düşen seyirci ortalaması *Cadı Kazanı*'nda 910 kişi olmuştur.

Bu yıl Devlet Tiyatrosu sahnelerinde oynanan 24 eserin 15'i Türk yazarlarınındır. Devlet Tiyatrosu, böylece kuruluş ve çalışma amaçlarının en önemlilerinden biri olan Türk oyun yazarlığını teşvik konusunda, bu yıl da başarılı bir çaba içinde bulunmuştur.

Devlet Tiyatrosu'nun 1969-70 mevsiminde temsil başına düşen seyirci ortalaması 241 kişidir. Temsil başına, tiyatrolar yönünden düşen ortalamanın en yükseği İstanbul Kültür Sarayı'nda kaydedilmiştir: 1067 kişi.

Devlet Tiyatrosu'nun, bu mevsimdeki temsil ve seyirci sayıları, tiyatrolara göre, şöyledir:

Ankara'da : Büyük Tiyatro : 125 temsil, 51.834 seyirci — Küçük Tiyatro: 261 temsil, 40.561 seyirci — Altındağ Tiyatrosu: 224 temsil, 46.770 seyirci — Yeni Sahne: 219 temsil, 18.242 seyirci — Oda Tiyatrosu: 145 temsil, 4.187 seyirci.

İstanbul'da: Kültür Sarayı: 101 temsil, 107.822 seyirci.

İzmir'de: İzmir Devlet Tiyatrosu: 224 temsil, 33.966 seyirci.

Bursa'da: Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu: 187 temsil, 40.175 seyirci.

Bu sayıyı, mevsim toplamı olan 360.086 ya ulaştıran rakamlar *Damdaki Kemancı*'nın Antalya Festivali, *Körkadı*'nın Yozgat ve Eskişehir, *Pirinçler Yeşerecek*'in Kayseri temsillerine aittir ve toplamı 4 temsil, 9.520 seyircidir.

Temsil ve seyirci durumu, oynanan eserlere göre ise, şöyledir:

Türk yazarlarının eserleri: *Finten:* 36 temsil, 18.615 seyirci — *Sular Aydınlanıyordu:* 30 temsil, 2.186 seyirci — *Pirinçler Yeşerecek:* 7 temsil, 1.217 seyirci — *Sular Aydınlanıyordu* ve *Pirinçler Yeşerecek* (iki eser birarada): 19 temsil, 3.891 seyirci — *Pirinçler Yeşerecek* ve *Tombala* (iki eser birarada): 76 temsil, 4.573 seyirci

— *Midas'ın Altınları:* 75 temsil, 6.422 seyirci — *Ezik Otlar* ve *Vur Emri* (iki eser birarada): 215 temsil, 40.061 seyirci — *Körkadı:* 41 temsil, 10.391 seyirci — *Silâhlar ve Çiçekler*: 74 temsil, 1352 seyirci — *Kral Üşümesi:* 83 temsil, 7.376 seyirci — *Yağmur Sıkıntısı:* 83 temsil, 8.972 seyirci — *Ölen Hangisi:* 101 temsil, 21.469 seyirci — *Zoraki Tabib*: 108 temsil, 18.073 seyirci — *Altın Kalpli Çocuk* (Çocuk oyunu): 37 temsil, 16.713 seyirci — ve *Alabora.*

Çeviri eserler: *Anatevka - Damdaki Kemancı:* 89 temsil, 97.514 seyirci — *Andromak:* 33 temsil, 13.191 seyirci — *Hırsızlar Balosu:* 80 temsil, 17.433 seyirci — *Lysistrata*: 27 temsil, 14.381 seyirci — *Cadı Kazanı:* 22 temsil, 20.020 seyirci — *Gece Bekçileri:* 97 temsil, 16.012 seyirci — *Yeryüzü Cenneti:* 97 temsil, 14.285 seyirci — *Guernica* (yerli bir oyun olan *Alabora* ile birlikte): 51 temsil, 4.639 seyirci.

Toplam olarak Türk yazarların 14 eseri (*Alabora* toplama dahil edilmemiştir) 985 temsilde, 161.311 kişi tarafından, çeviri eserler de (*Alabora* ile birlikte oynanan *Guernica-Özgürlük Ağacı* dahil) 505 temsilde 198.755 kişi tarafından seyredilmiştir.

Buna koşut bir gelişmeyi özel tiyatrolar da göstermiştir. Kent Oyuncuları 1970'de kuruluşlarının 10. yılını kutlarken kamuoyuna 40 oyunun 3700 temsilini verdiklerini ve bunu 281.762 seyircinin izlediğini duyurmuşlardır. Ancak bütün bu sayısal örnekler, nüfusun ve tiyatroların artışına göre de incelenmelidir. Bir eleştirmen bunu araştırmıştır [152]:

"Son yıllarda İstanbul'da tiyatro sayısı durmadan artmaktaydı. Bu yıl artışın devam ettiğini görüyoruz. 30'un üstünde tiyatroyla İstanbul yeni bir tiyatro mevsimine giriyor.

İlk bakışta bu artış olumlu bir gelişme gibi görünür. Eğer tiyatro toplulukları seyirciye yetişemeseydi de onun için yeni yeni tiyatrolar kurulsaydı, bu yargı doğru olurdu. Ama ne yazık ki gerçek hiç de böyle değildir. Tiyatro sayısındaki artma, İstanbul nüfusunun artışıyla orantılı olmamıştır. 1950 sayımında İstanbul'un Belediye sınırları içindeki nüfusu 1.018.468 iken sırayla bu nüfus 1955 sayımında 1.297.372; 1960 sayımında 1.493.910; 1965 sayımında ise 1.742.978'e çıkmıştır. Buna göre İstanbul'un nüfusunda son 15 yılda yaklaşık olarak %70 oranında bir artma olmuştur. Tiyatro sayısının artma oranı ise %400'ü bulmaktadır.

---

152 S. Günay Akarsu, "Bu Sezon İstanbul'da Heryerde Tiyatro Var", *Milliyet*, 1 ekim 1969.

Bugün İstanbul'da 30'u aşkın tiyatro bulunmaktadır. Bunların ortalama 500'er seyirci alabileceğini düşünürsek, karşımıza 15 bin gibi büyük bir rakam çıkar. Koltuk sayısı olarak küçümsenmeyecek bir sayıdır bu.

Zamanla tiyatroya gidenlerin çoğaldığını düşünsek bile, tiyatroların salonlarını dolduramadıklarını, hemen hemen bütün tiyatroların ekonomik bakımdan sıkıntı çektiğini, dağılan tiyatro topluluklarının hiç de az olmadığını gözönünde tutarsak, tiyatro sayısındaki artışın, bir ihtiyacın sonucu olmadığını görürüz.

Demek ki daha çok kişisel nedenlerle, tiyatrocularımız oyunculuktan patronluğa geçme eğilimindedirler. Bir kez patron olduktan sonra tekrar oyunculuğa dönmek, onlara güç gelmekte, bata çıka, patronluktan yakına yakına durumlarını sürdürmeye çabalamaktadırlar. Daha tutarlı, daha doğru, inandıkları doğrultuda tiyatro yapabilmek için topluluk kuran sanatçılarımız da vardır. Ama bunların sayısı genel görünümü değiştirecek orana yükselememiştir.

Bu zorlama, tiyatroların genel bir kalitesizliğe düşmesine, seyirci bulmak, ayakta kalabilmek için her yola başvurmalarına neden olmaktadır. Bunca tiyatroyu besleyecek seyirci henüz İstanbul'da oluşmadığı gibi, yazarıyla, oyuncusuyla, rejisör ve teknisyeniyle tiyatrocu da yoktur. Bir zamanlar güçlü çalışmalariyle profesyonellere ışık tutan, yol gösteren amatör topluluklardan bugün eser kalmamasının nedeni de bu tiyatro enflâsyonunda aranmalıdır."

Ancak bütün yurt düzeyinde düşünülünce durum hiç de parlak gözükmemektedir. Asaf Çiyiltepe aşağıda verdiğimiz iki çizelgede başka ülkelerle Türkiye'nin durumunu açıkça gösteriyor [153]:

ÇİZELGE : I

Memleket	Nüfus [Milyon]	Yoğunluk [Bin]	Tiyatro Sayısı
İsveç	7	260	27
B. Almanya	55	304	148
Fransa	42	408	103
Rusya	209	412	508
İngiltere	50	380	131
Türkiye	32	1.330	24

[153] Asaf Çiyiltepe, "Bütün Işıklar Yanınca...", *İkdam*, 8 mart 1962.

ÇİZELGE : II

Memleket	Yardım [Milyon]	1 Kişinin Yıllık Tiyatro Gideri [TL]
İsveç	30	4,5
B. Almanya	360	6,5
Fransa	60	1,3
Rusya	Tamamı	?
İngiltere	18	0,35
Türkiye	20	0,62

Ancak bu sayılar 1962 yılından öncesinindir, büyük değişiklikler olmuştur. Türkiye'de tiyatro sayısı da artmıştır. Ayrıca II. Çizelge'deki Rusya'nın karşısındaki "tamamı" da doğru değildir, çünkü Rusya'da tiyatroların çoğunluğu 1959'danberi yardımsız gişe geliriyle yürütülmektedir.

Aslında sayıların yanında bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi önemli olan, seyircinin tiyatro kültürüdür. Pekçok yazar bu konu üzerinde durmuştur[154]. Kimi yazar da bu kültürün tiyatro ve tiyatro sanatı üzerine yayınların artması ile elde edilebileceğini savunmuştur[155]. Aslında tiyatro yayınları önemli olmakla birlikte aşağıda göstereceğimiz önemli olan seyirciye verilen temsillerin gerek eser, gerek sahne düzeni gerekse oynayış bakımından niteliği bu kültürü sağlayabilir. Yurdumuzda tiyatro yayınları az değildir. Kimi çeviri olarak, kimi de incelemecilerimizin yazdığı kitaplarla tiyatro üzerine oldukça zengin yayınlar vardır. Bunda özellikle tiyatro dergilerini veya tiyatroya geniş yer veren haftalık, aylık, on beş günlük kültür dergilerinin de payı vardır[156]. Özellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1930'danberi aralıksız çıkardığı *Türk Tiyatrosu* dergisi ile Devlet Tiyatrosu'nun önce 1947'de *Küçük Sahne*, sonra *Devlet Tiyatrosu* adıyle yayın-

---

[154] bkz. F. Rıfkı Atay, "Sahne Kültürü", *Ulus*, 4 mayıs 1937; Yaşar Nabi, "Tiyatro Kültürü", *Ulus*, 26 ocak 1938; "Devlet ve Tiyatro Kültürü, *Ulus*, 27 ocak 1938; "Tiyatro Bir Mekteptir", *Ulus*, 16 şubat 1935.

[155] bkz. Ayhan Yılmaz, "Kültürlü Seyirci", *Yeditepe*, 15 mart 1956, sayı 103.

[156] Bunların bir kaynakçası için bkz. M. Türker Acaroğlu, "Yayımlanmakta Olan Türk Temaşa Sanatları Gazete ve Dergileri", *Türk Dili*, ağustos 1955, sayı 47; Hasan Âli Ediz, "Türkçe Tiyatro Dergileri", *Tiyatro 1963*, ss. 17-27.

ladığı dergilerde gerek oynanan oyunlar ve yazarları, gerek tiyatro sanatı ve sorunları üzerine yazılar vardır. Ayrıca özel tiyatroların program dergileri de düzenli olarak seyircinin bilgisini arttıracak yazılar yayınlar. Tiyatro dergileri de çıkmaktadır. Örneğin önce *Oyun*, sonra *Tiyatro 70, Tiyatro 71, Tiyatro 72* adlarıyla yayınlanan dergi bunların içinde en süreklisidir. Günlük gazetelerin çoğu tiyatroya sanat sayfalarında kimi gazeteler de her hafta tiyatroya ayrılan tam sayfa yerlerde haber, eleştiri, makale ve resimlerle bu alanda büyük katkıları olmuştur. Önemli tiyatro olaylarında gazetelerin başyazı yayınladıkları gibi, ilk yıllarda *Cumhuriyet* gibi gazeteler başsayfalarına sık sık yeni temsillerin fotoğraflarını koyuyorlardı. Ankara Üniversitesi'nde bir Tiyatro Kürsüsü ve bir Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü kurulmasıyla bilimsel araştırmaya dayanan yayınlar da arttı, bu arada Enstitü'nün yılda bir çıkardığı *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*'nde uzun araştırma yazıları yayınlandı. Bu arada seyirci ve seyircinin aydınlanması bakımından basındaki tiyatro eleştirilerinin de sözkonusu edilmesi gerekir. Cumhuriyetin ilk yıllarındanberi basında tiyatro eleştirilerine yer verilmişti. Ancak bizde basındaki tiyatro eleştiriciliği özellikle tiyatro çevrelerinde yanlış anlaşılmıştır. Tiyatro eleştirmeni sanki sanatçı ve yazarlara yol gösteren bir kimse gibi düşünülmüştür. Oysa gazetedeki tiyatro eleştirmeni seyircinin bir temsilcisidir, kendisi de bir seyircidir, seslendiği kimse de tiyatro çevresi olmayıp doğrudan doğruya gazete okuyucusudur. Bu bakımdan kendisini yazarın, sahneyekorun veya oyuncunun yerine koyup, "Ben olsaydım böyle yazardım", "Ben olsaydım sahneye şöyle koyardım" gibi demesi olanağı yoktur, böyle yapan eleştirmenler eleştirmen sayılamazlar. Herşeyden önce bir gazeteci gibi tiyatro olayını nerede? kim? ne zaman? nasıl? sorularına cevap verecek ve bunu kendi başına da ilgiyle okunur ve çok boyutlu bir yazı gibi sunacaktır. Eleştirmenin okuyucusunun sanatçılar değil gazete okurları, halk olduğu daha bu dönemin başlarında üzerinde durulmuştur [157]. Oysa "Giriş" bölümünde de belirttiğimiz gibi başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere tiyatro çevreleri eleştirmeni gereksiz bulmuşlar, gerekli bulanlar da bizde tiyatro eleştirmeni olmadığını söyleyerek işi kestirip atmışlardır [158].

---

157 bkz. "Münekkitliğin Dertleri", *Milliyet*, 21 kasım 1930.

158 Bu yolda zaman zaman basında soruşturmalar yapılmıştır. Örneğin bkz. "Tiyatrocuların Gözü İle Türk Tiyatrosu: Eleştirmeci Yok", *Cum-*



Raşit Rıza Tiyatrosu Topluluğunun çıkardığı derginin ilk sayısı.

Öyle ki eleştirmenler aleyhinde yazılar bile yayınlanmıştır [159]. Muhsin Ertuğrul ve onun gibi düşünenleri biraz ciddiye alsanız, sanırsınız ki Türk Tiyatrosu'nda herşey bir çözüme varmış, yazar, sahneyekor, yönetmen, oyuncu, dekorcu yetişmiş, hepsi önemli bir düzeye gelmiş de, yalnız eleştirmen yetişmemiştir, eleştirmenin en iyisi bile dekorcunun, sahneyekorun, yazarın en kötüsünden de daha zararlıdır onlar için. Oysa durum hiç böyle değildir, geçici yazan ve gerçekten kişisel birtakım art düşünceleri olanlar çıkmış olabilir, ancak sürekli yazan tiyatro eleştirmenlerimiz Batı'daki uğraşdaşlarından hiç de geri kalmazlar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Refik Ahmet [Sevengil] (*Vakit*, sonra *Kurun* oldu), İ. Necmettin [Dilmin] *(Milliyet)*, Selâmi İzzet [Sedes] *(Akşam)*, Selim Nüzhet [Gerçek] *(Akşam)*, Ref'i Cevad [Ulunay] *(Tan, Yeni Sabah, Milliyet)*, Nurullah [Ataç] (çeşitli dergi ve gazetelerde), Lûtfi Ay *(Ulus, Cumhuriyet, Milliyet, Akis)* [160], Ekrem Reşit Rey, Burhan Arpad, Tunç Yalman vb. Yeni kuşaktan da Ömer Attilâ Sav, Özdemir Nutku, Ayperi Akalan, Adnan Benk, Metin And, Hayati Asılyazıcı, Ergun Sav, Melih Vassaf, Selmi Andak, Çetin A. Özkırım, Osman N. Karaca, Zahir Güvemli vb. vardır. Bu arada oyun yazarlarından, oyunculardan da tiyatro eleştirmenliğine özenenler çıkmıştır: Sabahattin Kudret Aksal, Yıldırım Kesin, Suat Taşer [161] gibi. Hemen belirtelim ki bu adlar arasında gerçekten çok değerli eleştirmenler vardır: Nurullah Ataç [162], Adnan Benk, Lütfi Ay, Ömer Attilâ Sav gibi. Özellik-

huriyet, 3 ocak 1964; Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğunun yayınladığı *Tiyatro* adlı derginin 1966 yılındaki 1. sayısından başlayarak sürdürülen soruşturmada da sanatçıların verdiği cevapların hemen hepsi eleştirmen bakımından olumsuzdur. Aynı dergi daha sonra eleştirmenlere kendileri üzerine yapılan bu yargılamaları cevaplandırmak fırsatını vermiştir.

[159] Örneğin bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Bize Niçin Düşman Olurlar", *Perde ve Sahne*, 15 ocak 1944, sayı 13; "Maksatları Birdir: Menfaat", *Perde ve Sahne*, mart 1944, sayı 15; Handan Özcan, "Münekkitlerin Tiyatromuza Zararları. *Büyük Şehir* ve *Ayarsızlar* Muharriri İle Bir Mülâkat", *Perde ve Sahne*, 1 nisan 1944, sayı 17.

[160] Lûtfi Ay bugün eleştirmenlerin en kıdemlisi, bir çeşit *doyen*'i gibidir.

[161] Suat Taşer Devlet Tiyatrosu sanatçısı olduğu halde basına tiyatro üzerine yazılar ve eleştiriler yazardı, bunun için de imzasını, adının tersten okunuşu ile, Reşat Taus olarak atmayı uygun bulurdu.

[162] Nurullah Ataç'ın eleştiri yazıları üzerine onun tiyatro üzerine düşüncelerini sistematik olarak bir kitapta topladık. bkz. Metin And, *Ataç Tiyatroda*, İstanbul 1963. Aynı çalışmayı Reşat Nuri Güntekin ve başka önemli bulduğumuz yazarlar için yapmayı tasarlamaktayız.

le Ömer Attilâ Sav yargılarının sağlamlığı, dilinin güzelliği, kısa bir yazıda bir temsili çok boyutlu ele alışı ile en güvenilir eleştirmenlerimizdendir. Kimi yazarlar tiyatro yazılarını ve eleştirilerini kitaplarda toplamışlardır[163]. Türk eleştirmenleri zaman zaman örgütlenmeyi de denemişler, bu arada tiyatro ve müzik eleştirmenleri birlikte bir dernek kurmuşlar, ama yürümemiştir. Bu arada merkezi Paris'te bulunan Association International des Critiques de Thèâtre (Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Derneği)'a ülkemizden Lütfi Ay, Özdemir Nutku, Ömer Attilâ Sav, Metin And, Ergun Sav üyedir. Gazete eleştirmenliği dışında daha bilimsel, uzun derinliğine oyun çözümlemeleri ile Profesör Sevda Şener'in çalışmalarını anmak gerekir.

Ancak yine aynı önemli konuya dönmemiz zorunludur. Seyirciye tiyatro kültürünü verecek olan yine tiyatrolardır. Gerçi tiyatro bir okuldur[164] ancak bu okulun ve verdiği dersin niteliği, oynanan oyunların seçimi, sahne düzeni, oynayış düzeni önemlidir. Tiyatro sanatçısı M. Kemal Küçük'ün ne tür oyunlar oynamalı diye sorup sonra kendisi her türlü oyun diye yanıtlaması yanlıştır[165]. Bir yazar, Darülbedayi'in oyun dağarındaki politikasını eleştirenler cevap verirken hafif oyunları oynamanın ödeneksizliğin getirdiği bir zorunluluk olduğu ancak yine de klâsiklerin oynandığını belirtiyor[166]. Oysa önemli olan klâsikleri oynamak değildir, önemli olan temsillerin niteliği, çeviri oyunsa bunun dili, sahne düzeni, üslûbu ve yorumu gibi tiyatro adamlarının sorumluluğuna giren çeşitli işlerin yerine getirilmesidir. Muhsin Ertuğrul bir düzineyi aşkın *Hamlet* oynatmış veya oynamıştır, ama

---

[163] bkz. Selâmi İzzet [Sedes], *Tiyatro Konuşmaları* (İstanbul 1936); *Tiyatro Sanatı*, (İstanbul 1935); *Tiyatroya Dair* (İstanbul 1938); Muzaffer Gökmen, *Tiyatro Tahlilleri* (Ankara, yayın tarihi yok); Suat Taşer *Üç Duvarlı Dünya* (Ankara 1951). *Tiyatro Meseleleri*, (Ankara 1935), *Bir Dünya ki...* (Ankara 1956); Burhan Arpad *İlk Gece* (İstanbul 1952), *Perde Arkası* (İstanbul 1959); Ergun Sav, *Tiyatro Yazıları* (Ankara 1964). Nitelikçe başka türden olmakla birlikte bunlara Özdemir Nutku'nun *Tiyatro ve Yazar* (Ankara 1960) ve *Oyun Yazarı* (İstanbul 1963) kitaplarını ekleyebiliriz.

[164] bkz. Y. N. Nayır, "Tiyatro Bir Mekteptir", *Ulus*, 16 şubat 1935.

[165] M. Kemal, "Hangi Piyeslere İhtiyacımız Var?", *Darülbedayi*, 1 şubat 1931, sayı 13.

[166] bkz. Selim Kudret, "Darülbedayi'in Gayesi ve Yükleri", *Darülbedayi*, 15 mart 1930, sayı 3.

hiç birinde *Hamlet*'i *Hamlet* yapacak olan, Shakespeare'e saygısı olan bir çevirinin gerekliğini düşünmedi. Bunların iyi oynanmış, yorumlanmış olduğunu kabul etmiş olsak bile Türk seyircisi hiç bir zaman Shakespeare dehâsının soluğunu duyamadı, bütün bu temsiller onlar için seyredilmesi doğru ve zorunlu olan bir lâf kalabalığından ileriye gitmedi. Önemli olan sunuştur. Bir yazar, sanatçı iyiyi verdikçe halkın bunu değerlendirebileceğini belirtiyor [167]. Bir gazete, sanat tiyatrosu ve sürüm tiyatrosu üzerine açtığı bir soruşturmada [168] tanınmış yazar ve tiyatroculara soruyu yöneltmiş. Aşağıda Ahmet Kutsi Tecer, Adnan Benk ve Aziz Nesin'in cevaplarını konuyu aydınlatmak üzere veriyorum:

Kutsi Tecer:

"Tiyatronun bir eğlence olduğu doğrudur, ama bu eğlendirici olmak, çekici olmak özelliği onun özünden gelir. İyi işlenmiş, sağlam temellere oturtulmuş bir konu, oyunu çekici kılar. Yoksa eğlendirici bir oyun yazayım diye düşünmek, diyelim bu uğurda denenmiş tiyatro açmazlarından, marifetlerinden yararlanmaya kalkmak, oyunu safi böyle bir teknikten kurulu saymak doğru değildir. Benim genç tiyatrocularımızdan beklediğim şudur: Tutunmak kaygusuna kendilerini bütün kaptırmadan, tiyatroya belli bir açı, belli bir anlayış getirmeleri. Merak etmesinler, bunu yaptıkları zaman tiyatroları tutunacaktır."

Adnan Benk:

"Tiyatro eğlencedir, ama bu eğlencenin çeşidi vardır. Kimi sahnede tekme atılınca eğlenir, kimi de düşündürücü bir söz duyunca. Demek tiyatro eğlencesinin kalitesi, kalitesizi olur. İyi bir tiyatro, dörtbaşı mâmur bir eğlencidir. Biz, birtakım oyunlardan şikâyet ediyorsak, eğlenemediğimiz içindir bu. Tiyatroyu eğlence sayanlar, eğlendirmeyi kolay sanıyorlar. Oysa sıkıntıdan adamı patlatıyorlar. Hele işi ticarete vurup da "Halk sanattan anlamıyor" *mazeretine sığınanları anlamak çok güçtür. Müşterisizlikten kapanan bir tiyatro, bugüne kadar görülmemiştir bizde."*

---

[167] "İyi Eser", *Akşam*, 1 mart 1938.

[168] bkz. "Sanat Tiyatrosu - Ticaret Tiyatrosu Üzerine Tartışma", *Tercüman*, 3 mart 1959.

Aziz Nesin:

" "Fikir piyesi" olmaz diyenler, sorunu yanlış koyuyorlar. "Fikir piyesi" elbette olmaz, piyeste fikir olur. Başka sanatlarda değil de yalnız tiyatroda böyle düşünülmesi şundandır: Tarihte kuralları pek az değişmiş olan iki sanat vardır: Tiyatro ve hitabet. Tiyatronun eskiden halkı eğlendirdiği bilindiği için de, bu şaşmaz diye düşünüyorlar. Bence, böyle düşünenler, ya piyeslerine fikir koyamayanlar, ya da fikir koydukları piyeslerini oynatamadıkları için, kendilerine mazeret arayanlardır. Kısaca, bir piyes vardır, her iyi piyesin içinde de bir fikir vardır."

Bir yazar 1930'larda bu konuda şöyle yazıyordu[169]: *"Tiyatro bir eğlence olmaktan çıkıp da bir ihtiyaç haline geldiği gündür ki memleket için faydalı bir uzuv sayılabilir. Aksi takdirde faydası bertaraf, hattâ muzırdır. Çünkü o zaman telkin yapmaktan, düşündürmekten ziyade masrafını çıkarmayı, masrafını çıkarmak istedikçe eğlendirmeyi, eğlendirmeyi istedikçe hafif, hattâ hafifmeşrep eserleri seçmeyi düşünecektir. Bir tiyatro bu bâdireden nasıl kurtulur? Nasıl eğlence olmaktan çıkıp da ihtiyaç haline gelebilir. Bunu kim yapar? Verilecek bir tek cevap var: Tiyatronun yine bizzat kendisi. Halka eğer vodvil göstermezsek vodvilin ne olduğunu bilmez, revü göstermezsek revü nedir düşünmez. Fakat bir kere gösterdik mi artık bunun önüne geçmek zordur ve elbette ağırbaşlı bir piyese zihin yormaktansa ötekini hiç düşünmeden seyretmeyi tercih eder. Halk, bir akşam kötü bir vodvilde gördüğü aktörü ertesi akşam ağır bir dramda gördüğü zaman elbette ciddiyetini muhafaza edemez, elbette onun bir akşam evvelki halini düşünür, güler, konuşur, fıstık yer. İşte önümüzdeki açık misali: Darülbedayi halka vodvil gösterdikten sonra komediye kimse gelmez oldu. Ve opereti gösterince vodvile, revü gösterince de operete müşteri bulamadı.* Üç Saat *revüsünden sonra* Sarızeybek *ve* Büyük İkramiye *operetlerinin hezimeti meydanda."* Yazar, Darülbedayi'in giderleri fazla olan bu temsillerle gelir de sağladığını sanmanın aldatıcı olduğunu ileri sürüyor.

Sabri Esat Siyavuşgil, tiyatroda seyircinin önemine değindikten sonra şu düşüncelere yer veriyor[170]: *"Tiyatro seyirciliği bir nevi*

---

[169] Mehmet Cemil, "Bu Hane Kiralıktır. Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor?", *Varlık*, 15 ağustos 1933, sayı 3.

[170] Sabri Esat Siyavuşgil, "Tiyatro ve Seyirci", *Varlık*, 1 şubat 1951, sayı 367.

tiryakilik olduğuna göre, sebat etmek ve gayret göstermek şartiyle, en ileri bir tiyatro anlayışı bile etrafında kalabalık bir seyirci kütlesi toplayabilir. Her sanat sahasında olduğu gibi, tiyatroda da yenilik, evvelâ ürkütür, seyirciyi tedirgin eder. Fakat zamanla halk en aşırı hamlelere bile alışır, hiç olmazsa bu hamlelerin etrafında oldukça kalabalık bir yığın toplanır. Böylece dünün avant-garde tiyatrosu bugün halkın rağbetini kazanmış bir müessese haline gelir. Yalnız mesele, hamlenin yaratacağı ilk sarsıntılara mânen ve maddeten dayanabilmek meselesidir. Bu mukavemeti gösterebilenler, ergeç muvaffak olur. Onun için, bilhassa arkasını devlet veya belediyelere dayadıkları halde halk bu çeşit tiyatrodan hoşlanmıyor diyerek göreneğe saplanıp kalmak, en küçük bir hamle teşebbüsünde dahi bulunmamak bir memleketin tiyatro tekâmülünü yerinde saydıracak kadar kötü ve zararlı bir zihniyetin ifadesidir. Bizde ilk tiyatro seyircileri karagöz ve ortaoyunundan zevk alan kimselerdi. İbişli tulûat meraklıları, aynı temâşa an'anesinin sahnede devamını yadırgamadılar ve bu kütle birkaç komik-i şehiri besleyebildi. Hançerli Hanım hikâyesinden ve tercüme romanlardan zevk alanlar ise, melodram seyircisi oldular. Mınakyan an'anesi kuruldu ve yaşadı. Sahnemize Avrupaî piyeslerin girmesi, evvelâ seyircileri sendeletti ve tiyatrodan uzaklaştırır gibi oldu. Fakat Darülbedayicilerin sebatı ve cehdi sayesinde Avrupaî vodvil ve dram, seyircilerin gittikçe genişleyen alâkalarının birer merkezi haline gelmekte gecikmedi. Hissî komedi, evvelâ pek soğuk karşılandı, fakat zamanla o da az çok rağbet kazandı. Tiyatromuz senelerce bu değişik çeşitlerden zevk alan seyirci kümelerini yetiştirmeye çalıştı ve bunda muvaffak olduğu nisbette sahne hayatımız ve edebiyatımız da gelişti. Bugün, sırf istatistiğe dayanarak bizim halkımız yalnız komediden ve bilhassa vodvilden hoşlanıyor, kanaatiyle seyircilere, telif ve tercüme, yalnız bir çeşit eserler vermeğe gayret etmek, tiyatronun seyirci yetiştirmek kudretini küçümsemek olur. Hem yalnız bu değil. Hakikî temaşâ sanatının başka memleketlerde görmeğe özendiğimiz tekâmülünü bizde baltalamağa kalkışmak olur. Marifet iltifata tâbidir sözü, ancak esnaf dükkânlarına asılabilecek bir levhadır. Böyle bir levhanın sanat ocağı olduğunu iddia eden müesseselerde yeriolmasa gerekir. Tiyatro seyircisi, nihayet temâşa zevkinin tiryakisidir. Onda bu tiryakiliğin maddesini tiyatro yaratabilir. Yakın tiyatro tarihimizin getirdiği safhalar, bunun en canlı misalidir. Yoksa halkın nabzına

göre şerbet veriyoruz diyerek, kör değneğine bağlanmak, hiç bir mucip sebebin haklı çıkaramıyacağı bâtıl bir dâvâdır. Biz bu dâvânın avukatlığını, müşteriye kıravat satan tezgâhtara bırakmalıyız, tiyatroya değil."

Varlık dergisi tiyatro üzerine bir soruşturma açtı, sorulan sorular şunlardı [171]:

1. Darülbedayi'in bugünkü vaziyeti hakkında ne düşünüyorsunuz
2. Darülbedayi'in operet ve vodvil oynamasına taraftar mısınız?
3. Tiyatro sizce nasıl bir program altında çalışmalıdır?
4. Tiyatroya verilmesi lâzım gelen ehemmiyet ve alelûmum Türk Tiyatrosunun tekâmülü için neler yapılması icap ettiği hakkında fikriniz.

Bu soruşturmaya ilkin Mehmet Nurettin, Yakup Kadri ve Cevdet Kudret cevap verdi. Sonra da Burhan Asaf'ın cevabı yayınlanmıştır [172]. Yakup Kadri 3 ve 4 numaralı soruları şöyle cevaplandırıyordu: *"Bize bir millî Devlet Tiyatrosu lâzımdır. Bu tiyatro, zavallı Darülbedayi'in içine düştüğü hasis endişelerden mâsun kalmak için devlet tarafından tahsisatlı olmalı; bir sanat ve edebiyat heyetinin idaresine verilmeli ve burada klâsik eserler ve ayrıca Shakespeare tercüme edilip oynanmalıdır. Aktörler bu sahneye en az iki dereceli bir ders ve talim mektebinden süzülerek girebilmelidir. Aksi takdirde Türk sahnesi hafif komediden zırva vodvile, zırva vodvilden farce'a, farce'dan bir nevi atcanbazı maskaralığına doğru tereddî edip gidecektir. Türk sahnesinin yirmi, yirmi beş yıldır geçirdiği istihaleler, krizler bunu gösteriyor. Netice: Mınakyan Efendi'nin melodram sahnesi; sanat ve edebiyat bakımından, bugünkü sahnelerimizden daha yüksektir."*

Cevdet Kudret de son soruyu şöyle cevaplandırıyordu: *"Benim için tiyatro herşeydir. Onun başlıca vazifesi memlekete bu sanatı öğretmek, halkta onu tabiî bir ihtiyaç haline getirmeğe çalışmaktır. Tiyatro bu gaye için çalışmağa başladığı dakikada tekâmül yoluna girmiş demektir. Ancak yolunu şaşırmış müesse-*

[171] *Varlık*, 1 haziran 1934, sayı 22.
[172] *Varlık Dergisi*, 15 haziran 1934, sayı 23.

seler, bu işte kullanılamazlar. Çünkü onlar, yolunu şaşırmış insanlar gibi, sonradan edindikleri birtakım fena itiyatlardan, ne kadar uğraşsalar kendilerini kurtaramazlar. Bu itibarla bugün ortada tekâmül ettirilecek bir tiyatro yoktur, olsa olsa, mütekâmil bir tiyatro kurmak meselesi vardır. Bunun için de yapılması lâzım gelen iş şudur: Garba talebe göndermek veya Garpten hoca getirmek ve bunlarla yalnız bir tiyatro için çalışan; şahsî nüfuzlara tâbi olmayan, İstanbul tiyatrosuyla da hiç bir rabıtası bulunmayan ayrı bir tiyatro, bir sanat tiyatrosu kurmak. Ben bu tiyatronun nizamnamesinin ilk maddelerini şöyle düşünürüm:

a. Sanat ve tiyatrosu yalnız kıymeti teessüs etmiş dünya sanat eserlerini oynar.

b. Sanat tiyatrosu, bir sanat kıymeti taşıyan telif eserlere en mühim mevkii verir.

c. Sanat tiyatrosu, altı aylık tiyatro mevsiminde en çok altı eser çıkarabilir.

d. Sanat tiyatrosu bir devlet müessesesidir. Masarifi devlet bütçesinden tesviye olunur."

Burhan Asaf 3. ve 4. sorulara şu cevabı veriyordu: *"Üçüncü sualiniz, doğrudan doğruya tiyatro mevzuuna temas ettiğinden, bu sualin ehemmiyeti Darülbedayi gibi şimdiye kadar oldukça kolsuz kanatsız bırakılmış bir müessesenin tabiatiyle mazeret sahibi kılınamayacağından tevekkül ve kanaatkârlıkla cevap vermek imkânı yoktur. Fakat tiyatromuz kelimesi altında kasdetmemiz lâzım gelen mefhumlar mesahası çok geniş olduğundan bilmem ki bu hususta tatmin edici bir cevap vermek mümkün müdür? Tiyatromuz derken; tiyatro kültürünü, yani hem beynelmilel sahnenin en güzel eserini, hem bizde kendilerini tamamen sahne müellefatına hasretmiş değerli muharrirleri, hem sahne, aktör, rejisör gibi temsil uzuvlarını ve hem de bir piyesi anlamak seviyesine yükselmiş tiyatro seyircisini kasdetmemiz lâzım geleceği besbellidir. Bunların hepsi, meydana getirilmesi lâzım şeylerdir. Ve burada devlet bakımından bir tiyatro politikası lâzım olduğu gibi dâvânın içtimaî ve iktisadî şartlarının da yerine getirilmesi lâzımdır. Bütün bu noktalar hem eksiksiz olarak, hem de birbiriyle âhenktar kılınarak ele alınmazsa, Türkiye daha uzun müddet tiyatro hayatından mahrum kalacaktır.*

Dördüncü suale de üçüncüde verdiğimiz izahat bir cevap teşkil edebilir. Tiyatro için alınacak tedbir ancak bir devlet tedbiri olabilir.

a. *Hiç olmazsa bir temsil akademisi açmak ve bunda tiyatroyu bütün tarzlariyle, opera, balet, orkestra vesaire ile nazarı itibare almak.*

b. *Halkevleri gibi inkılâp müesseselerini bu dâvâyle gençlik, halk ve köy temsilleri için bir başka kolda alâkadar kılmak.*

c. *Sanat ve sanatkârın itibarını yükseltmek.*

d. *Sarfedilen bu mesaiyi yabancı sanat emtiasının zararlı rekabetinden korumak, (meselâ kötü filimler, halka verilmesi istenen sanat terbiyesini sabote etmekte devam edeceklerdir).*

e. *Temsil akademisini, umumî sanat dâvâsından ve bu dâvâ etrafındaki sistemli mesai ve neşriyattan ayırmamak."*

II. Oyunculuk ve Oyuncular

Bu dönemin bellibaşlı sahne sanatçılarını tanıtmadan önce genel olarak oyunculuk konusunda üç önemli sorunun çözümündeki gelişmeyi görelim. Bunlar 1) Kadın oyuncu sorunu; 2) Sahne sanatçılarının yetişmesi; 3) Sahne sanatçılarının profesyonelliği ve bununla ilgili olarak ekonomik, toplumsal sorunlardır.

1) — Bunun en önemlisi, kadın oyuncu sorunudur. Kadın oyuncu ilk başlarda Avrupa Tiyatrosu için de bir engeldi. Bizim için İslâm'dan gelen etkilerle daha da çözümü zor bir sorundur. Bundan önceki dönemlerde görüldüğü gibi Türk Müslüman kadınının sahneye çıkma olanağı yoktu. Geleneksel tiyatromuzda kadın rollerine erkek oyuncular çıkıyordu. Batı Tiyatrosunun girmesiyle bunu, Türkiye'deki Müslüman olmayan azınlıkların kadınları, özellikle Ermeni kadınları, üzerlerine almıştı. Meşrutiyet döneminin bitimine yakın Afife (Jale), ilk yürekli adımı atmış, türlü zorluk ve baskılara göğüs gererek sahneye çıkmıştı [1]. Ancak bu yürekli atılımların örnek olarak değeri yanında hiç bir güvencesi yoktu. Atatürk ve onun eseri Cumhuriyet Türkiyesi, daha ilk yılı 1923'te bu soruna köklü bir çözüm getirmişti. "Giriş" bölümünde Cumhuriyet'in ilânından birkaç ay önce Atatürk'ün İzmir'de bu yolda sanatçılara güvence verdiğine değinmiştik. Bugün de sahnelerimizde beğeniyle seyrettiğimiz Bedia Muvahhit önce *Ateşten Gömlek* filmini çevirmiş, sonra aynı yıl sahneye atılmıştı. Bedia Muvahhit iyi bir eğitim almıştı, hem de kocası Muvahhit Bey değerli bir sahne sanatçısıydı. İlk kez İzmir'de kocası Muvahhit'in düzenlediği turnede Eliza Binemeciyan'ın gelmemesi üzerine kocasının

[1] Afife üzerine bkz. Nusret Safa Çoşkun, "Afife", *Perde ve Sahne*, eylül 1941, sayı 6.

isteklendirmesiyle başrolde sahneye çıkmıştı[2]. İlk rolünün de *Ceza Kanunu*'nda Sacide olduğunu öğreniyoruz[3]. 6 aralık 1923'te Muhsin Ertuğrul *Othello*'yu sahneye koyduğunda Bedia Muvahhit, Desdemona'yı oynadı. Afife'den önce ve sonra sahneye çıkan ilk Türk kadını üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür[4]. Biz bu öncelik-sonralık tartışmasını bir yana bırakarak 1923'ten başlayarak sahneye çıkan ilk Türk kadınlarını ve sahneye çıkışlarındaki etkiyi kısaca ele alalım. Bunlardan biri de Şaziye [Moral]'dir Şaziye'nin sahneye çıkışı şöyle olmuştur[5]: Kendisi hep öğretmen olmak istermiş, bir okul gösterisinde sahneye çıkıp başarı kazanmış. Yeni Sahne'nin kurucusu Faik Bey aile dostlarıymış, sürekli provaları izlemiş ve bu arada Mehmet Rauf'un *Cariha* adlı oyunun Şadan'a hazırlanmış, ancak zamanın koşulları gözönünde tutularak temsile çıkmasına izin verilmemiş. Yeni Sahne temsillerine ara verdikten sonra 1923'te *Kırık Kalb* ile Ferah Tiyatrosu'nda yeniden başlamış. Burada Feriha rolüne çıkmış. İkinci perde yarı yerde kapatılmış. Şaziye'yi, başrolü oynayan Afife'yi ve küçük rollere çıkan iki Türk kadın oyuncusunu karakola götürmüşler; Şaziye yargılanmanın sonunu beklemeden küçük bir tiyatro topluluğu ile Anadolu'ya kaçıyor, Anadolu ve İzmir'de Darülbedayi dağarından *Rakibe, Sekiizinci, Hisse-i Şayia* ve Molière'den uyarlamalar oynuyor. *Antalya* gazetesi başyazarı Kantarağacızade Ömer Selâhattin Bey, *Gaadana* adlı oyununu oynamaları için onlara veriyor, böylece Anadolu'nun bir köşesinde bir yazarın desteğinden yararlanıyorlar. Sonra Darülbedayi'e geçiyor[6]. Yine sahneye ilk çıkan kadın

---

[2] bkz. "Bedia Muvahhit Hanım Sahneye Çıkan İlk Türk Artistidir", Sevimli Ay, nisan 1928, sayı 2/50..

[3] "Tiyatro Sanatkârlarının Hayatı : Bedia Muvahhid Hanım", *Büyük Gazete*, 12 aralık 1927, sayı 61.

[4] Bu konuda şu yazılara bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı?", *Vakit*, I(9 mayıs 1926), II(10 mayıs 1926), III(11 mayıs 1926); Ulunay, "İlk Türk Kadın Artisti", *Yeni Sabah*, 27 Temmuz 1941; Mahmut Yesari, "Türk Sahnesinde Kadın Sanatkârlar", *Yeni Türk*, mart-nisan-mayıs 1943, sayılar 123, 124, 125; Hasan Âli Ediz, "Sahneye Çıkan İlk Türk Kadınları", *Tiyatro 1963*, ss. 28-32.

[5] bkz. Hikmet Şevki, "Sanatkâr Bir Türk Kadını Şaziye Hanım", *Yeni Kitap*, eylül [1927], sayı 5.

[6] bkz. "Tiyatro Sanatkârlarımızın Hayatı Şaziye Hanım", *Büyük Gazete*, 8 mart 1928, sayı 72.



Afife



Bedia Muvahhit



Neclâ [Sertel]



Hulya

İlk Türk Kadın Sanatçılar



Fahire



Nebahat



Halide [Pişkin]



Leylâ

İlk Türk Kadın Sanatçılar



Neyyire Neyir *Hile ve Sevgi*'de

sanatçılarımızdan birisi de Neclâ [Sertel]'dır[7]. Afife'yi birgün yolda görerek sahneye heves ediyor, kimse istemiyor. Sonra Nezihe Hanım adında birisi onu Tepebaşı'nda temsiller veren Burhanettin Beyin Türk Tiyatrosu topluluğuna tanıştırıyor, ancak tam iş olacakken Burhanettin Beyin Avrupa'ya gittiğini öğreniyor. Bu arada yine Meşrutiyet döneminin gezici topluluklarından Aktör Ziya Beyin topluluğuna giriyor ve ilk kez *Casus* adlı oyunda sahneye çıkıyor. Karadeniz'de temsiller verirken Darülbedayi de Karadeniz gezisinde Samsun'a uğramıştır. Muhsin Ertuğrul kendisini görüp beğeniyor, topluluğa almak istiyor, ancak Neclâ, Ziya Bey'i yarı yolda bırakmamak için ayrılmıyor. Karadeniz dönüşü topluluk dağılınca o da Ertuğrul Muhsin'in Ferah süremi çalışmalarına katılıyor, *Sırat Köprüsü*'nde Madam Helvacıyan'ı, *Renkli Fener*'de Fatma'yı, *İşsizler*'de Meliha'yı, *Azarya*'da Raşel'i oynuyor. 1925'teki bu temsiller sona erince Darülbedayi'e giriyor ve 1926'daki Raşit Rıza yönetimindeki Tepebaşı Tiyatrosu'ndaki temsillerde sahneye çıkıyor. *Devlet Kuşu, İpekçi Merhum, Beşte Gelen, İs-*

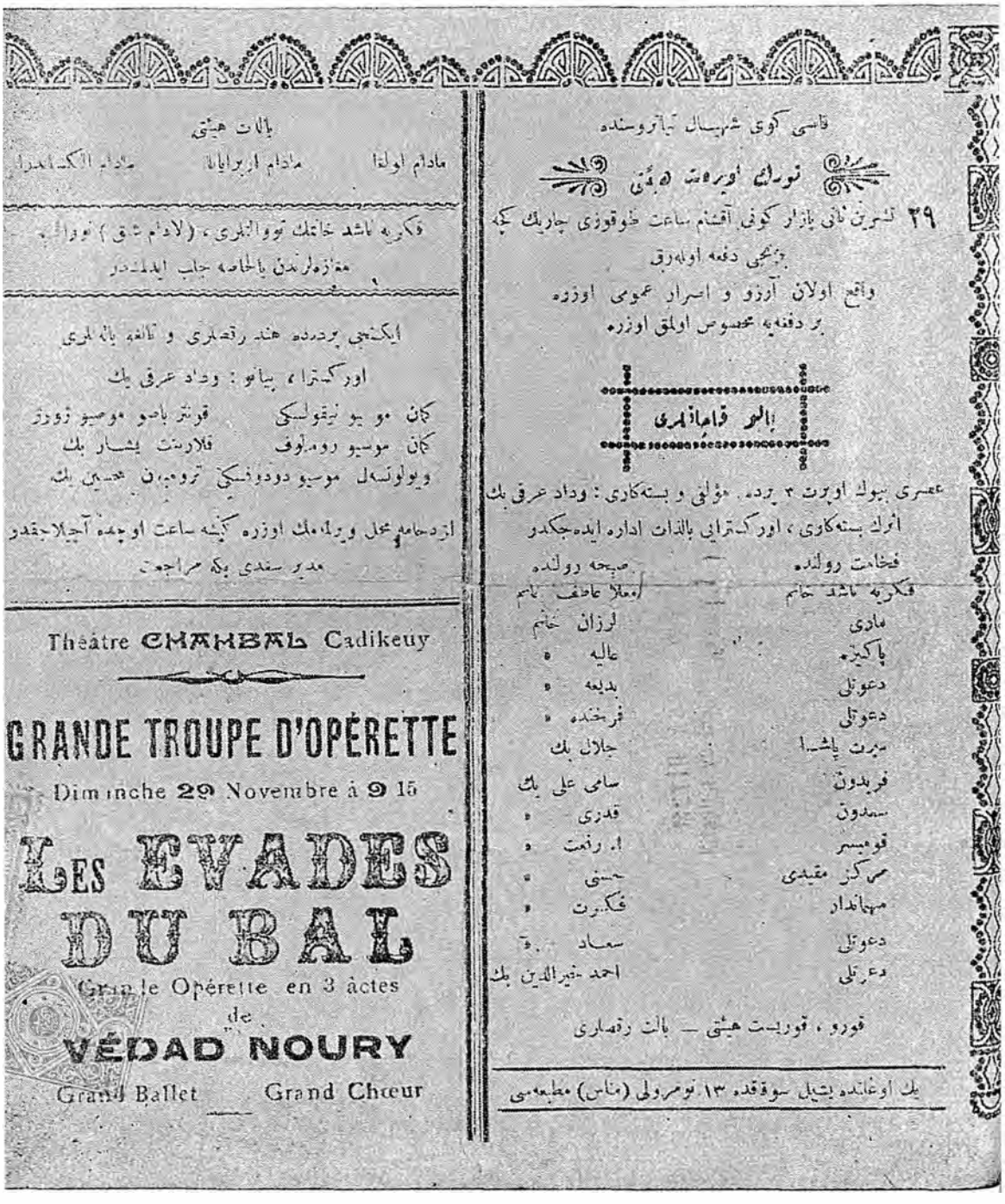
[7] bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Sahne Sanatkârlarımızın Hayatı: Neclâ Hanım", *Büyük Gazete*, 10 mart 1928, sayı 81.



Bedia Muvahhit *Maya*'da.

tanbul Havası, Afacan'da oynuyor. Turne dönüşü, topluluk dağılıp Belediye yönetimine girince Odeon Tiyatrosu'nda *Hava Oyunu, Çam Sakızı, Kır Çiçeği* ve *Avukat Zehra Ferid*'de oynuyor ve bütün bu dönem boyunca da sahnemizin en önemli kadın oyuncularından birisi oluyor[8]. Sahneye ilk çıkan kadın sanatçılarımız arasında en önemlisi Neyyire Neyir'dir. Gerek sağlam kültürü, gerek sanat yeteneği bakımından en gözde kadın sanatçılarımızdandır. İlk önce okul temsillerine çıktı, *Ateşten Gömlek* filminin çevrilmesi üzerine Kemal Film'in gazetede verdiği duyuru üzerine başvurdu, 1923'te bu filmin çevrilmesine katıldı, bu filmde Kezban rolünü oynadı. Bundan sonra Darülbedayi kadrosuna alındı. Karadeniz turnesine katıldı, turne dönüşü topluluk ikiye ayrılınca o da Muhsin Ertuğrul'un Fera'h süremi temsillerine, sonra yeniden Ka-

[8] Ayrıca bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Neclâ Sertel", *Perde ve Sahne*, haziran 1942, sayı 15.



بالات هیئتی

مادام اولغا　　مادام ایرایانا　　مادام الکساندرا

فکریه ناشد خانمك تووالتلری ، (لادام شق) تووالت
مغازه‌لرندن یاخاصه جانب ایدلمدر

ایکنجی پرده‌ده هنر رقصلری و تالغه باله‌لری

اورکسترا ، پیانو : وداد عرفی بك

کان مو یو نیقولسکی　　قونتر باصو موسیو زوزو
کان موسیو رومانوف　　فلاریت یشار بك
ویولونسل موسیو دودونسکی ترومپت حسین بك

ازدحامه محل ویرلمك اوزره کیشه ساعت اوچده آچیلاجقدر
مدیر سعدی بکه مراجعت

Théâtre CHAMBAL Cadikeuy

GRANDE TROUPE D'OPÉRETTE

Dimanche 29 Novembre à 9 15

LES EVADES DU BAL

Grande Opérette en 3 actes

de

VÉDAD NOURY

Grand Ballet　　Grand Chœur

قاسی کوی شهرسال تیاتروسنده

تورك اوپرت هیئتی

۲۹ تشرین ثانی پازار کونی آقشام ساعت طوقوزی چاریك کچه

بیرنجی دفعه اولهرق

واقع اولان آوزو و اسرار عمومی اوزره

بر دفعه‌یه مخصوص اولمق اوزره

بالو قاماتلری

عصری بیوك اوپرت ۳ پرده مؤلفی و بسته‌کاری : وداد عرفی بك

اثرك بسته‌کاری ، اورکسترایی بالذات اداره ایده‌جکدر

فیخامت رولنده	صبحه رولنده
فکریه ناشد خانم	اومیلا عاطف خانم
مادی	لرزان خانم
پاکیزه	عالیه »
دعوتلی	بدیعه »
دعوتلی	فرخنده »
سپرت پاشا	جلال بك
فریدون	سامی علی بك
سمدون	قدری »
قومیسر	ا. رفعت »
مرکز مقیدی	حسنی »
مهماندار	فکرت »
دعوتلی	سعاد »
دعوتلی	احمد خیرالدین بك

قورو ، قوریست هیئتی — بالت رقصلری

بك اوغلندہ یتیل سوقاقده ۱۳ تومرولی (مناس) مطبعه‌سی

1923'te ilk Türk kadın operet sanatçılarının göründüğü *Balo Kaçakçıları* operetinin el ilânı.

برنجی سنه ـ نومرو : ۲۶ جمه‌ایرتسی ـ ۸ کانون اول ۱۳۲۹

هفته‌لق ادبی خانم مجموعه‌سی

باش محرر : محمد رؤف

إداره‌خانه‌سی باب عالی جاده‌سنده سودی کتبخانه‌سی فوقنده‌داثرهٔمخصوصه . تلفون: استانبول ۱۲۹۲
آبونمان هادی نسخه‌لر : ۳۰ ، نفیس کاغدلیلر ۶۵۰ غروشدر.



« بالو قاچاقلری » اوپرتنده برنجی رولی بویوك برموفقیتله تمثیل ایدن
ظریفهٔ سداد . خانم افندی

مندرجات
کوچوك حکایه : عایشه قادین (محمدرؤف) ـ صاچلرمزی ناصل یاپالم ؟ (نجیب ثریا) ـ صالون آداب معاشرتی: زیارتلر (شهریارفخام) ـ تواليت اسراری: جورون (عائله‌طبیبی) ـ ایشین نیورطه ناصل آلیئیرز؟ (دادی قالفه) ـ تفرقه : بخران کیجه‌سی (سعادد رویش) ـ بکی تفرقه: کنجلك (محمدرؤف) ـ اختیارلر تورکوسی (حسن‌فرید بکك بسته‌سی) ـ البسه فیونقولری ، صوك موده ، انسان مایون .

بونسخه‌نك فیاتی ۵ غروشدر . نفیس کاغدلیسی : ۱۰ غروشدر

Süs dergisinin kapağı : *"Balo Kaçakları* operetinde birinci rolü büyük bir muvaffakiyetle temsil eden NAZİRE SEDAT Hanımefendi."



Naşit'in topluluğunda kadınlar. Soldan sağa : Şamram, Küçük Verjin, Avantia, Amelya, Özcan, Bardebezyan, Verjin...

radeniz turnesine katıldı, topluluk dağılınca, Şadi'nin Millî Sahne'sine girmek için Ankara'ya gitti, onlar İstanbul'a gelince bir süre sahneden uzak kaldı, sonra Rusya'ya giderek sanat incelemeleri yaptı ve sonra Darülbedayi'e girdi [9].

İlk sahneye çıkan kadın sanatçılardan birisi de daha çok dadı, kaynana, nazlı kadın rollerinde sivrilen Halide [Pişkin]'dir. Önce Şadi Bey'le Anadolu turnesine çıkmış, bu toplulukta iki yıl çalıştıktan sonra Ramazan'da Ferah süremi temsillerine katılmış, topluluk yeniden turneye çıkınca buradan ayrılarak Darülbedayi'in Odeon'da (Ekler Sineması) verdiği temsillere katılmıştır. Tiyatro sevgisi, Üsküdar'da öğretmenlik ederken içlerinde Afife'nin de bulunduğu Darülbedayi'den bir topluluğun temsilini seyrederken başlamış aile dostları olan Nurettin Şefkati'nin aracılığı ile Şadi'nin topluluğuna girmiş, ilk kez Üsküdar Jale Bahçesi'nde Raşit Rıza'nın da bulunduğu bu toplulukla *Sevda Hanım Zevcem*'de rol al-

[9] bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Darülbedayi Sanatkârlarımızın Hayatı : Neyyire Neyir", *Büyük Gazete*, 15 mart 1928, sayı 73.



1918'de Darülbedayi Sanatçıları Tepebaşı Tiyatrosu önünde.

mıştır [10]. İlerde ilgili bölümde göreceğimiz gibi ilk kadın yönetmenlerdendir, birkaç kez başında bulunduğu kendi topluluğunu kurmuştur.

Bu ilk yıllarda sahneye çıkan kadın sanatçılardan birisi de Hülya [Gözalan]'dır. Bir adı da Ayşe Nigâr'dır. Kocasından ayrıldıktan sonra Ankara'da bir hastahanede hemşirelik sonra terzilik yapmış, *Ateşten Gömlek* filmini gördükten sonra tiyatro sanatçısı olmak istemiş, Muhsin Ertuğrul'a başvurmuş, onlarla Samsun turnesine çıkmış, iki yıl tiyatrodan ayrıldıktan sonra Şehir Tiyatrosu'na girmiştir [11].

Bunların arasına Nebahat Hanımı da katabiliriz. 1924 yılında Ankara'da Millî Sahne'de sahneye çıkmış, Anadolu turnelerine ka-

[10] bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Tiyatro Sanatkârlarımızın Hayatı : Darülbedayi'in Kaynanası ve Kocakarısı", *Büyük Gazete*, 22 mart 1928, sayı 74.

[11] bkz. "Şehir Tiyatrosu'ndan Hülya Hanım", *Büyük Gazete*, 29 mart 1928, sayı 75.



Mina Müzeyyen Hanım



İlk Türk Operet Sanatçılarından Fikriye Hanım

tılmıştır[12]. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda çalışmış sonra Halk Opereti'ne geçerek orada da çeşitli rollerde oynamıştır. Bu yürekli Türk kadınlarına Nermin, Cemile, Fahire, Leylâ, Müzeyyen vb. adlarını da katabiliriz. Bu arada Müslüman olmayan ya da sonradan Müslüman olan kadın oyuncular ilk yıllarda sahnede önemli rollere çıkıyorlardı: Kınar, Eliza Binemeciyan, Aznif, Mina, Şehber, Anais, Lili, Virjin vb.

Bu arada müzikli sahnenin ilk Türk kadını da yine 1923 yılında sahneye çıkmıştır. Cumhuriyet'in ilânından iki gün önceki tarihi taşıyan bir dergi şu satırları yazmaktadır[13]: *"Bugüne kadar Jale [Afife], Seniye [Tepsi], Perran Hanımlar gibi Türk sanatkârlarını sahnede görmüştük. Fakat Tepebaşı'nda Malûl Kadınlara Şefkat Mahfili menfaatine verilen bir müsamere, en mühim bazı istidatların tanınmasına sebep olmuştur. Buna da son sene zarfında temsil edilen* Balo Kaçakları *opereti badi oldu. Vedat Örfi Bey tarafından bestelenen bu eserin kadın rolleri tamamiyle Türk hanımları tarafından deruhte edildi. Primadonna vazifesini Nazire Sedat, soubrette rolünü Melâhat Hayri Hanımlar oynadılar ve belki de bugüne kadar yetişen muganniyelerin erişemediği bir muvaffakiyeti, kazanamadığı alkış tufanlarını kazandılar. Nazire Hanımla refikasının musikiye vukuftamları, cidden mühim bir kudret gös-*

[12] bkz. "Şehir Tiyatrosu'ndan Nebahat Hanım", *Büyük Gazete*, 1 mart 1928, sayı 71.

[13] "Yeni Operet Heyeti", *Süs*, 27 ekim 1339, sayı 20.

terdi. Balo Kaçakları *piyesinin temâşa tarihinde müstesna bir mevki kazanmasında bu hal en mühim bir sebep teşkil eder.*"

Nitekim aynı dergi iki ay sonra 26. sayısında kapağına Nazire Sedat'ın resmini koyarak, resim altında "*Balo Kaçakları operetinde birinci rolü büyük bir muvaffakiyetle temsil eden Nazire Sedat Hanım*" sözlerini koymuştur. Belki bir rastlantı fakat *Balo Kaçakları,* müzikli sahneye çıkan Türk kadınları için hep bir basamak olmuştur. Belgeliğimizde bulunan bir el ilânında Türk Operet Heyeti 29 kasım 1923'te Kadıköy'deki Şehbal Tiyatrosu'nda *Balo Kaçakları*'nın temsilinde başrol olan Fehamet Hanım rolüne Fikriye Naşid Hanım, ikinci önemli rol olan Sabiha rolüne ise Muallâ Asaf Hanım'ın çıktığını, ayrıca rol dağıtımında Lerzan Hanım, Aliye Hanım, Bedia Hanım, Ferhunde Hanım adlarına rastlanmaktadır. Bunlardan Fikriye Hanım; Cumhuriyet Operet topluluğu, Süreyya Operetinde çalışmıştır, buraya bir resmini bulup koyabildik. *Balo Kaçakları* bize çok önemli bir operet sanatçısı daha kazandırmıştır. Bu da 1925 yılında Yeşilköy'de Yeni Operet Heyeti ile *Balo Kaçakları*'nda 17 yaşında sahneye çıkan Suzan Hanımdır[14]. Yazıda Suzan Hanımın çok kültürlü, yetenekli bir sanatçı olduğu, 17 yaşında bir Türk kızının ilk kez sahneye çıktığı belirtilmekte, ikinci önemli rolde Nadide Hanımın adı anılmaktadır. Görülüyor ki *Balo Kaçakları* Türk kadınlarının sahneye çıkması için çok üretken bir eser olmuştur. Ancak bunlar içinde hiç kuşkusuz Suzan Sururi (Suzan Lûtfullah) diye bilinen çok yetenekli sanatçının çıkması sahnelerimiz için büyük kazanç olmuştur. Suzan Sururi, bugün çok geniş bir sanatçı ailesi olan ve bu aileden kimi sanatçıların toplu resimlerini bu kitaba aldığımız Sururi ailesinin önemli bir üyesidir. Ancak 1932 yılında çok genç yaşta ölen[15] bu değerli sanatçının bugün Kadıköy Süreyya Sineması girişinde bir büstü bulunmaktadır.

Böylece Meşrutiyet döneminde Muhsin Ertuğrul'un en büyük özlemi olan Türk kadınının sahneye çıkması, Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleşmiş oluyordu. Nitekim bir dergi[16] bunu düşünmüş olacak ki kapağına Muhsin Ertuğrul'un fotoğrafı çevresinde beş kadın sanatçıdan oluşan bir resim koymuştur. Böylece Ata-

---

[14] A. Fahri, "Yeni Operet Heyeti Münasebetiyle", *Akşam,* 13 ekim 1925.

[15] Ölümü üzerine Vedat Örfi'nin bir yazısı için bkz. *Raşit Rıza Tiyatrosu Mecmuası,* ocak 1932, sayı 1.

[16] *Büyük Gazete,* 1928, sayı 67.

türk'ün Cumhuriyet'i, Türk kadınına, her alanda olduğu gibi sahneye giden yolları tıkayan engelleri de kaldırmış oluyordu. Bu arada 1930 yılındaki bir olayı da önemli bulduğumuz için burada gazeteden iki haberle belirtmek istiyoruz [17]: *"Raşit Rıza Bey ve arkadaşları burada [Bursa'da] ilk temsilini muvaffakiyetle verdi. Heyette çalışan Muammer Ruşen Beyin refikası ve İzmir Valisi Kâzım Paşa'nın kızı Şükran Hanım, dün gece ilk defa rol alarak sahneye çıkmıştır. Şükran Hanım-Muammer Bey hâdisesi İstanbul ve İzmir'de uzun dedikodular ve iki kere kaçma ve kaçırmalarla devam ederek nihayet izdivaçta karar kılmıştır. Muammer Bey bir müddettenberi Raşit Rıza heyetinde rollere çıkmakta idi. Bursa muhabirimizin telgrafına göre Şükran Hanım da kocasının mesleğine girerek sahne aktristliğine başlamış oluyor. Hayatta velveleli bir rolü nefis başaran Şükran Hanım, sahnede bakalım ne yapacak?"*

Bir de Şükran Hanımın resmini koyan gazete iki gün sonra bu konuda daha ayrıntılı bilgi vermektedir [18]: *"Raşit Rıza ve arkadaşları temsillerine devam ediyorlar. Heyete dahil olan İzmir Valisi Kâzım Paşa'nın kerimesi Şükran Hanımı ziyaret ettim. Zevci Muammer Beyle beraberdiler. Şükran Hanıma, sahne ihtisaslarını sordum. İlk defa burada sahneye çıkmadığını, Almanya'da mektepte iken sahneye çıktığını ve bu itibarla Bursa'daki* İki Cambaz *piyesinde rol alması kararlaştırıldığı zaman korkmadığını söyledi. Zevci Muammer Bey şunları ilâve etti: "Şükran, esasen hayatın tabiî aktristi olduğu için sahnede yadırganmamıştır." Şükran Hanım, bu defa* Aktör Kean *piyesinde rol almıştır. Raşit Beyin temsillerine büyük rağbet gösterilmektedir."*

Gerek İstanbul'da zaman zaman denenen tiyatro okulları gerek Ankara'da kurulan Devlet Konservatuarı'na ilk başlarda kız öğrenci bulmakta zorluk çekildiği oluyordu. Gazeteler bu konu üzerinde duruyorlardı [19]. Devlet Konservatuarı'nda Tiyatro Bölümü kurmak için getirtilen uzman tiyatro adamı Carl Ebert, kızların niye tiyatroya geçmedikleri üzerine gazeteye demeç vermişti [20]. Aynı gazetede bunun üzerine uzun bir yazı yazan Selâmi İzzet Se-

---

[17] "Şükran Hanım Sahnede", *Cumhuriyet*, 28 kasım 1930. Söz konusu Muammer Ruşen, Muammer Karaca'dır.

[18] Musa, "Şükran Hanım Sahneye Nasıl Çıktığını Anlatıyor", *Cumhuriyet*, 30 kasım 1930.

[19] Örneğin bkz. H. F. Es, "Genç kızlarımız Neden Tiyatroya İntisap Etmiyorlar", *Akşam*, 28 ocak 1936; "Kızınızın Sahnede Rol Almasına Razı mısınız?", *Tan*, 12 nisan 1937.

[20] *Akşam*, 26 ocak 1937.

des'in bu yazısını buraya aynen alıyoruz[21]: *"Yarının Devlet Tiyatrosu'nu kurmak için getirttiğimiz Alman Rejisör Carl Ebert dedi ki:* "Mektebe kız talebe gelmiyor; böyle devam ederse kadın rollerine erkekleri çıkarmak zorunda kalacağız. Kızların tiyatro mektebine gelmemelerinin sebebi, yarım asır evvele kadar her yerde hüküm süren zihniyettir: Aktör ve aktristliği hakir görmek." *Bu beyanatın çıktığı gün, Ankara Konservatuarı Tiyatro Şubesi öğretmeni ve İstanbul Şehir Tiyatrosu yönetmeni Ertuğrul Muhsin'le görüştüm. Hasbıhal sırasında Muhsin:* "Bana kalırsa kızlarımızın tiyatro mektebine gelmemelerinin sebebi, herhangi bir sakim zihniyetten ziyade, parasız çalışmak istememelerinden ileri gelir," *dedi*. "Biz bunun küçük bir tecrübesini Şehir Tiyatrosu'nda yaptık. O zaman mektep vardı, fakat müracaat eden kimse olmuyordu. Bunun üzerine Şehir Tiyatrosu Mektebine yazılacak talebeye aylık verileceğini ilân ettik. Talepler çoğaldı, Cahide'yi, Semiha'yı, Talât'la, Sa-



İzmir Şehir Tiyatrosu Kadın Sanatçıları. Soldan sağa : Nedret Esen, Belkıs Fırat, Muazzez Arçay, Nezahat Dilligil, Rona Dilligil.

[21] Selâmi İzzet Sedes, "Kızlarımız ve Tiyatro", *Akşam*, 1 şubat 1937.

mi'yi böyle yetiştirdik." *Ertuğrul Muhsin, Carl Ebert'in fikrini tamamiyle kabul etmiyor. Sözlerinden anladığıma göre, onun için aktörlüğü ve aktristliği hakir görmek ikinci derecede kalıyor, aslolan paradır. Devlet Tiyatro Mektebi'ne alınacak talebelere bir de ücret verilmelidir Selâhiyettar iki ağızdan dinlediğimiz bu iki fikir de doğrudur. Meseleyi geniş bir çerçeve içinde, memleket mikyasında inceleyecek olursak: Değil yarım asır evvel, hattâ bugün bile, en medenî memleketlerde sahne sanatkârlığına dudak bükenler ekseriyeti teşkil ederler ve yine memleket mikyasında düşünülecek olursa, sen paradan haber ver, diyeceklerin çokluğu teşkil edeceklerine de şüphe yoktur. Ancak tiyatroya intisabı çok geniş mikyasta tutmamak lâzımdır. Hiç şüphe yok ki her diyarda artistten ziyade kâtip ve daktilo vardır. Liseye devam etmek isteyenlerin sayısı elbette ki tiyatro mektebine girmek isteyenlerin sayısından çok olacaktır. İşi bu bakımdan ele alırsak, tiyatro mektebimize hemen kızlar üşüşmediği için fazla telâşa düşmeyiz. Düşmememiz de lâzımdır. Çünkü:*



Behzat Butak ile Vasfi Rıza Zobu *Çifte Keramet*'te.

1 — On dörtsene zarfında Türk sahnelerine giren kadın sanatkârlarımızın sayısını gözönünde tutarsak, Ebert'in endişesinin çok yerinde olmadığını görürüz. Bunun içinde on dört sene zarfında sahnelerimizde görülen kadınların isimlerini kaydedelim: Afife, Bedia, Neyyire, Şaziye, Halide, Cemile, Cahide, Semiha, Şevkiye, Feriha, Zehra, Müzehher, Hikmet, Melâhat, Saniye, Nebahat, Canan, Leman, Muazzez. Bunlara isimlerini hatırlayamadığım kadın sanatkârlarımızı da koyarsak otuzu buluruz. On dört sene zarfında yeni doğan sahnemizde otuz kadın ismi sayabilmemiz, Alman rejisörün endişesinde çok haklı olmadığına bir delildir.

2 — Devlet Tiyatrosu Mektebi'ni, İstanbul Şehir Tiyatrosu Mektebi'yle mukayese edemeyiz. İstanbul Şehir Tiyatrosu Mektebi'ne alınan talebeye ücret ödeniyordu. Çünkü o talebeler piyeslerde rol alıyorlardı, kimi hiç değilse figüranlık ediyor, kimi de balede çalıştırılıyordu. Ve nihayet o mektepten çıkanların istikballeri de temin edilmiyordu. Bugünse kurulacak olan Devlet Tiyatrosu artistlerinin istikballerini devlet temin ediyor. Bu bakımdan Muhsin'in fikrini, talebeye para verilmesi taraftarlığını tamamiyle haklı göremiyeceğiz, diyeceğiz ki: Bugün, yirmi beş sene sahnede çalışan, büyük şöhret yapan, en büyük ve meşhur sanatkârlarımız



Ercüment Behzat, Behzat Butak ve Leylâ [?] *Kâşif Efendi*'de.



Darülbedayi Sanatçıları Adapazarı'nda. Soldan sağa : Rıza Fazıl, Kemal Gürmen, Âdil, Nurettin Şefkati, Şadi Fikret, Hazım Körmükçü.

ayda 160 TL. kazanabilirken, sahnelerimizde otuz kadın ismi saydığımıza göre, tiyatro devlet himayesine geçtikten sonra, sanatkârın istikbali ve kazancı devlet taahhüdü altına girince yakın bir zamanda yüz otuz kadın sanatkâr ismi sayabiliriz. Bugün ilk hamlede Ankara Tiyatro Mektebi 8 kız talebe kaydetti. Bu, insana pek az görünürse de, Cumhuriyet'e kadar bizde tiyatro telâkkisini gözönüne koyarak insaflı düşünürsek pek de az sayılmaz. İlk defa Mekteb-i Tıbbiye açıldığı zaman 'doktorluk gâvur işidir' diye tek talebe bile yazılmak istememiş de, nihayet birkaç kişiyi âmme cüzünden imtihan edip, muvafıktır, mükemmeldir, diye Tıbbiye'ye yazmışlar. O zaman Tıbbiye mektebi ne kadar yabancı ise bugünkü tiyatro mektebi de yabancıdır. Elbette ki durulunacak ve düşünülecektir: İstikbalimiz ne olacak. *İşte bugün, tiyatro adamlarıyle matbuatı endişe ve telâşa düşüren sebep de budur. Bunun için de, vaziyetin biran evvel tebellür ettirilmesi, matbuatın bu mesele üzerinde aydınlatılması lâzımdır. Efkâr-ı umumiyeye sarahatle bildirilmelidir ki; Maarif Vekâleti yeni bir kanun lâyihası hazırlıyor,*



1927'de İzmir Turnesinde Darülbedayi Sanatçıları Elhamra Tiyatrosu Önünde. Soldan sağa : Ercüment Behzat, Emin Beliğ, Küçük Kemal, Hüseyin Kemal, Mahmut Moralı.

tiyatro mektebinden yetişenler bareme gireceklerdir. Barem'de en yüksek maaş, altı yüz liradır. Tiyatro mektebinden çıkanların hayat ve istikballeri müemmen olacaktır. Tiyatro mektebinden çıkacak sanatkârların, sanatlarının icap ettirdiği refah seviyesinde yaşamaları temin edilecektir. Ancak bu kanun yapılırken tiyatro sanatının sabundan çok fire verdiği unutulmamalı, bu nokta gözönünde tutulmalıdır. Tiyatro sanatı yüzde doksan fire verir. Yüz kişi içinde ancak on sanatkâr yetişir. Tiyatro mektebinden çıkanlar, nihayet kendilerinde büyük istidat görmez ve figüranlıkta yıpranmağa razı olmazlarsa ellerindeki mektep şehadetnamesi ile, yüksek tahsil mekteplerine devam edebilmelidirler. Yarın da aktör diye okuyanın mühendis veya avukat olmalarına mâni kalmamalıdır. Bilhassa kızlarımız, tiyatro mektebinden çıktıkları zaman ancak sahneye bağlı kalacaklarını sanmamalıdırlar. Bilmelidirler ki isterlerse tiyatro haremine girerler, istemezlerse başka bir kolda tahsillerine devam ederler. Bizce bu da bir kanunla temin edilecek olursa, sanatkâr seviyesine, en yüksek zirveden bir hat çizilmiş ve tiyatro mektebine rağbeti artırmış oluruz."



Melek Ökte



Muazzez Lutas



Nermin Sarova



Ayten Gökçer

Devlet Tiyatrosunun Kadın Sanatçıları



Gülgûn Kutlu — Macide Tanır — Beyhan Hürol (*İsyancılar*'da)

Devlet Tiyatrosunun Kadın Sanatçıları

Selâmi İzzet Sedes'in yukarıda belirtilen kayguları zamanla bir çözüme bağlanmıştır. Artık Türk sahnesinde kadın, tiyatro okullarındaki Türk kızları sorunu ortadan kalkmış, bugün her alanda olduğu gibi sahnede de Türk kadını onurlu yerini almıştır. Türk sahnesi, bu dönem içinde çok yetenekli kadın sanatçılar yetiştirmiştir. Öyle ki kendi tiyatrosu başında yönetici olarak bulunan kadın sanatçılarımız vardır. Halide Pişkin ile başlayan çığırda Yıldız Kenter, Gülriz Sururi, Nisa Serezli, Ayfer Feray, Gönül Ülkü, Toto Karaca kendi adlarını taşıyan toplulukları yönetmişler, ayrıca içlerinden değerli sahneyekorlar da çıkmıştır. Böylece Atatürk'ün başlattığı her işte olduğu gibi burada da başarılı ve olumlu sonuçlara erişilmiştir.

2) — İkinci sorunun, oyuncu yetişmesi, eğitimi olduğunu belirtmiştik. Her çağ ve her yerde oyuncunun yetişmesi, gerçek anlamıyla usta-çırak ilişkisiyle olmuştur. Ancak tiyatro okullarının da yeteneklileri yöneltmek, sanatçıya genel kültür ve tiyatro kültürünü vererek onun sanat gücünü arttırmada yararlı olduğu görülmüştür. Bunun gereği üzerinde çeşitli yazılarda durulmuştur [22].

[22] Örneğin bkz. Vedat Örfi, "Sanatkâr Yetişmelidir", *Akşam*, 10 eylül 1924; "Konservatuar Meselesi", *Son Saat*. 4 mayıs 1945; "Darülbedayi ve Darülelhan'ın Vaziyetleri Nedir?", *İstiklâl*, 9 ocak 1925; Refik Ahmet [Se-

Aslında bir tiyatro okulu fikri Meşrutiyet döneminde ileri atılmış ve 1914'te André Antoine'ın çağrılmasıyla bir konservatuar olan Darülbedayi-i Osmanî kurulmuştu. Ancak bu kurum 1916'da asıl görevi olan tiyatro eğitimini bir yana bırakarak bir tiyatro topluluğuna dönüşmüştür. İşte bu dönemin başında da Darülbedayi bu kişiliği ile karşımıza çıkmakta, hep bunun bir eğitim kurumu mu, yoksa bir tiyatro mu olması gerektiği tartışılagelmiştir[23]. 1936'da Devlet Konservatuarı kuruluncaya kadar birtakım girişimler yapılmıştır. Bunların en önemlisi Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi içinde kurduğu tiyatro okuludur. Bunun kuruluşunu gazete haberlerinden izleyelim: *"Tiyatro mektebine 50 lira aylıklı talebe olarak kayıt için şimdiye kadar ikisi kadın olarak 40 kişi müracaat etti. Kadınlardan biri Rus'tur*[24]*."*

"Tiyatro mektebine 8 hanım olmak üzere 40 kişi müracaat etmiştir. 8 hanımdan ikisi ehliyetnameyi haizdir. Erkeklerden onu mekteb-i âli mezunudur. Mektebe 8 erkek, iki kadın alınacaktır. Bunlar yarın mektebe müracaatla kendilerine verilecek birer manzume parçasını ezberleyecekler ve gelecek pazar da bunları inşat edeceklerdir. Muvaffakiyet gösterenler, mektebe kabul edilecektir[25]*."*

"Darülbedayi'in tesis ettiği tiyatro mektebine girmek üzere kayıtlarını yaptıranlar, dün Tepebaşı kışlık tiyatrosunda imtihan edilmişlerdir. Mektebe kaydedilmek üzere müracaat eden kırktan fazla idi ise de imtihanlara biri hanım olmak üzere 34 genç iştirâk etmiştir. Bunlara ezberledikleri parçalar inşat ettirilmiş, boy, cüsse, şive, tarz-ı telâffuzları da dikkate alınmak suretiyle neticede en ziyade muvaffak olanların kabulü kararlaştırılmıştır. Ka-

---

vengil], "Herşeyden Evvel Tiyatro Mektebi Açmalıyız", *Vakit*, 1 şubat 1926; "Konservatuardan Neler Bekleyebiliriz?", *Vakit*, 27 ocak 1926; "Tiyatro Mektebi, Reşat Nuri ve S. İzzet'in Fikirleri", *Akşam*, 8 nisan 1936; Nurettin Artam, "Gençler, Sahne Sizi Bekliyor", *Ulus*, 12 aralık 1936; Orhan Selim, "Tiyatro Kültürü", *Akşam*, 9 aralık 1936; Yaşar Nabi "Tiyatromuz Kurulurken", *Varlık*, 1 ocak 1937, sayı 84; S. İzzet [Sedes], "Derssiz ve Göreneksiz Ne Tiyatro Olur, Ne Sanatkâr Yetişir", *Akşam*, 30 haziran 1937; Ulunay, "Bir Tiyatro Mektebi Kurmak Lâzımdır", *Yeni Sabah*, 27 ocak 1946.

[23] Örneğin bkz. M. F., "Şehir Tiyatrosu mu, Mektep mi?", *Son Telgraf*, 13 ocak 1341; "İstanbul Tiyatrosu Sanatkâr Yetiştirmiyor mu?", *Yeni Sabah*, 23 şubat 1949.

[24] *Cumhuriyet*, 7 ekim 1930.

[25] *Cumhuriyet*, 26 ekim 1930.



İş Adamı'nda (1932) Sanatçılar. Soldan sağa : Neyyire Neyir, Hüseyin Kemal Gürmen, İ. Galip Arcan, Emin Beliğ, Şaziye Moral.



Sahne Sanatçılarının Bir Protesto Yürüyüşü.

bul edilenlere şimdilik 50 lira aylık verilecektir. Kabul olunanların isimlerini havi bir liste dün akşam Darülbedayi methaline asılmış ve muhasebeciliğe müracaatları bildirilmiştir. İmtihanda Semiha H., Sabih, Sami, Âli, Tacettin, Semih ve Nizamettin Beyler muvaffak olmuşlardır[26]."

"*Tiyatro mektebinde tedrisata başlandı. Yeni tesis edilen tiyatro mektebi dünden itibaren tedrisata başlamıştır. Müsabaka ile giren bir kız ve altı talebe ile Darülbedayi'in stajyer artistleri bu mektepte ders göreceklerdir*[27]."

"*Darülbedayi Murakabe Encümeni bugün Belediye'de toplanarak tiyatro mektebinin programlarını tanzim ve hocalarını tayin edecektir. Encümen de müddetini ikmal ettiği için yeniden intihap yapılacaktır*[28]."

"*Darülbedayi Murakabe Encümeni, muallimleri tâyin etti. Dün Darülbedayi Murakabe Encümeni toplanarak tiyatro mektebinin programlarını tanzim ve hocalarını tâyin etmiştir. Mektepte her gün dersler saat 10 da başlayacak, 5'de bitecektir. Bu hususta Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Heyeti'nin hazırladığı programın aynen tatbikine karar verilmiştir. Mektebin Edebiyat Muallimliğine Darülfünun Edebiyat Fakültesi müderrislerinden Namık Kemalzade Ali Ekrem* [*Bolayır*], *Tiyatro Nazariyat, Tatbikat ve Tiyatro Tarihi Muallimliğine Ertuğrul Muhsin Beyler, Beden Harekâtı ve Nefes Terbiyesi Muallimliklerine Azade ve Selma Selim Sırrı Hanımlar, Musiki Muallimliğine de M. Groteski tâyin edilmiştir*[29]."

"*Tiyatro Mektebi — Esat Bey tiyatro mektebi hakkında sorulan suale şu cevabı vermiştir: — Sahne sanatkârını teşvik etmek isteriz. Bu sene İstanbul'da Belediye'nin açtığı tiyatro mektebine yardım ettik*[30]."

Ertesi yıl şu haberi okuyoruz: "*Darülbedayi'de Bir Yıldız Doğuyor — Artist Mektebinde Çok Muvaffak Olan Kız. — Geçen sene artist yetiştirmek için Darülbedayi'de tesis olunan artist mektebine sekiz talebe devam etmiştir. Bu talebenin sene nihayetinde*

---

[26] *Cumhuriyet*, 2 kasım 1930.

[27] *Cumhuriyet*, 8 kasım 1930.

[28] *Cumhuriyet*, 19 ekim 1930.

[29] *Cumhuriyet*, 20 kasım 1930. Gazete bu haberle birlikte bir de grup resmi yayınlanmıştır.

[30] *Cumhuriyet*, 24 ekim 1930.

yapılan imtihanlarında dördü muvaffak olmuş ve dördü de muvaffak olamadıkları için çıkarılmışlardır. Muvaffak olan talebelerden biri Semiha [Berksoy] Hanım isimli bir Türk kızıdır. Diğerleri de Sabih, Necati ve Sami [Ayanoğlu] beylerdir. Bu dört artist namzedi bu sene de mektepte okuyacaklardır. Bu talebenin artık muvaffak olmamasına imkân görülmediğinden gelecek seneden itibaren Darülbedayi sahnesine intisaplarına muhakkak nazariyle bakılmaktadır. Esasen bu talebeler, bu seneden itibaren ufak roller alarak sahneye çıkmaya başlayacaklardır. Bilhassa Semih Hanımın aynı zamanda sesi de güzel olduğundan sahnede büyük muvaffakiyet göstereceği ümit edilmektedir. Darülbedayi bu seneden itibaren arasıra küçük operetler oynayacağı için Semiha Hanım bu operetlerde rol alacaktır. Bu genç kıza, Darülbedayi'in müstakbel bir yıldızı nazariyle bakılmaktadır[31]*."*

"Tiyatro Mektebinin Tahsisatı Kesildi — Maarif Vekâleti tarafından tiyatro mektebi için verilen 3 bin liralık tahsisat kesilmiştir. Mektep, yalnız Belediye'nin verdiği tahsisat ile idare edilecektir. Müesseseye erkek talebe tarafından büyük bir rağbet vardır. Fakat bu sene tahsisat az olduğundan yeni taliplere maaş verilmeyecektir. Ancak, sahnemizin kadın sanatkârlara fazla ihtiyacı olduğundan mektebe kız talebe müracaat ederse bunlara maaş verilecektir. E. Muhsin hâlâ Paris'ten avdet etmediği için mektepte tedrisata başlanamamıştır[32]*."*

"Bu sene Darülbedayi Tiyatro Mektebine çok fazla rağbet olmuştur. — Mektebe yüzlerce müracaat vâki olmuş fakat pek az talebe alınabilmiştir. Bu sene mektebe yalnız lise mezunları kabul edilmiştir. Bunun için mektep, âli addedilmemektedir. Mektepte bu ayın sonunda tedrisata başlanılacaktır. Maarif Vekâleti bu sene de 4 bin lira vermek suretiyle mektebin masarifine iştirak etmiştir[33]*."*

"Tiyatro Mektebine Rağbet Yok — Bu sene yalnız bir kız talebe müracaat etti. Tiyatro Mektebinde dünden itibaren tedrisata başlanmıştır. Bu sene mektebe talebe olarak yalnız Müzehher Hanım isminde bir genç hanım kaydedilmiştir. Erkeklerden kaydedilen yoktur. Mektepte geçen sene kaydolunmuş dört talebe vardır ki bunlar bu sene de okumağa devam edeceklerdir. Vali ve Be-

---

31 *Cumhuriyet*, 15 temmuz 1931.

32 *Cumhuriyet*, 26 eylül 1931.

33 *Cumhuriyet*, 8 kasım 1931.



Devlet Konservatuarı Öğrencileri



Devlet Konservatuarı'nda bir ders.

lediye Reisi Muhittin Bey dün mektebe gitmiş, tedrisatı teftiş etmiştir[34]."

Aynı gazete 1932'de şunları yazmaktadır: "*Darülbedayi'de bir tiyatro mektebi var. Fakat ben bunun lüzumsuz olduğuna kailim. Çünkü son zamanlarda, her lisemiz, maşallah, bir tiyatro mektebi oldu. O kadar çok temsil veriyorlar ve bazen o kadar iyi muvaffak oluyorlar ki artık tiyatro mektebine lüzum kalmıyor. Yalnız birşeyi merak ediyorum: Acaba çocuklar, rol ezberlemekten ders ezberlemeğe vakit bulabiliyorlar mı?*[35]"

Okul, ödeneksizlikten ve ilgisizlikten kapandı. Bunu şu haberden öğreniyoruz: "*Tiyatro Mektebi Maarif Vekâleti'nden tahsisat gelmediği için maalesef bu sene faaliyetine devam edemiyecektir. Geçen sene 10 talebemiz vardı. Bu sene de açılacak zanniyle müracaatta bulunanlarla beraber geri çevrilmiştir*[36]."

Aynı yıl Konservatuarı bir düzene sokmak için bir yabancı uzman getirilmesi kararlaştı. Viyanalı müzikçi Profesör Joseph Marx çağırıldı[37]. Onun yol göstericiliği ile birtakım düzeltimlere gidildiyse de bir müzikçinin yol göstericiliğinin tiyatro eğitimi bakımından bir yararı olmadı. Buraya kadar anlattığımız tiyatro okulu işi büsbütün yararsız sayılmaz. Semiha Berksoy ve Sami Ayanoğlu gibi iki değer vermesi bile büyük bir katkı sayılmalıdır[38]. Ancak açıldığında beslenen umutların gerçekleşmediği anlaşılmıştır[39]. İstanbul Konservatuarı'nın yeniden canlandırılması 1951'de oldu. Bu girişimde, Ercüment Behzat Lâv'ı görüyoruz. Berlin'de Reinhardt Tiyatro Akademisi'nde ve Stern Müzik Konservatuarı'nda eğitim görmüş, sahne adamı ve değerli bir şair olan Ercüment Behzat Lâv, 1950'de İstanbul Konservatuarı'nın çağrısı üzerine tiyatro ve bale bölümlerini kurmuştur. Çalışma arkadaşları arasında Ahmet Kutsi Tecer, Burhan Toprak gibi de-

---

[34] *Cumhuriyet*, 17 kasım 1931. Haberle birlikte Müzehher Hanımın fotoğrafı da yayınlanmıştır.

[35] "Lüzumsuz Bir Mektep!", *Cumhuriyet*, 15 mayıs 1932.

[36] "Darülbedayi Faaliyete Geçiyor", *Cumhuriyet*, 27 eylül 1932.

[37] *Cumhuriyet*, 10 eylül 1932.

[38] bkz. İ. Galip Arcan, "Semiha Berksoy", *Türk Tiyatrosu*, 15 kasım 1946, sayı 195; Vasfi Rıza Zobu, "Semiha", *Perde ve Sahne*, haziran 1941, sayı 3.

[39] Bu umut, okulun açılış tarihi 19 kasım 1930'da bir yazıda belirtilmişti, bkz. İ. Galip [Arcan]. "Tiyatro Meslek Mektebi Münasebetiyle", *Darülbedayi*, 1 aralık 1930, sayı 9.

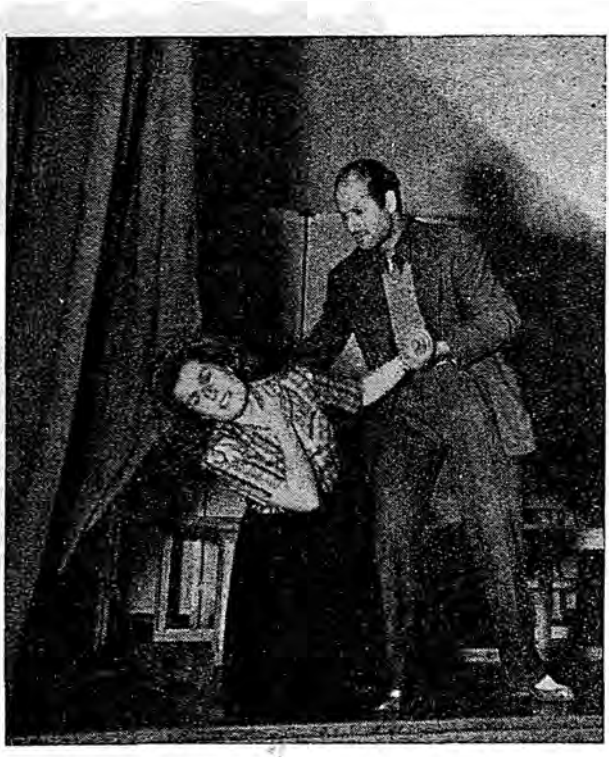


Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin
Carl Ebert yönetiminde bir provası.

ğerler bulunmaktadır. 1952'de 12 öğrenci, 1953'te 17 öğrenci bulunuyordu. Birkaç yılda büyük başarıya ulaştı[40]. 1962 yılına dek çalışmalar sürdü, o ayrıldıktan sonra da çalışmalar sürdürüldü.

Tiyatro eğitimine Halkevleri'nin de büyük katkısı vardır. Örneğin daha Halkevleri yeni kurulmuşken gazetede şu haberi buluyoruz: *"Halkevi Temsil Şubesi, dünden itibaren Alay Köşkü'ndeki dairede derslerine başlamıştır. Bu şubeye şimdiye kadar 20 efendi kaydedilmiştir. Bunlar asgarî orta tahsil görmüşlerdir. Temsil Şubesi Reisi Tıbb-ı Adlî doktorlarından Celâl Tahsin Bey dün gazetecilere şu beyanda bulunmuştur:* — Şubemiz talebe kaydına devam ediyor. Üç senelik bir ders programı tanzim ettik. Her sınıf yirmi efendiden mürekkep olacak ve fazla talip zuhurunda sınıfların adedi arttırılacaktır. Bir müddet sonra bir temsil gurubu teşkil edilecek, bu meydan, az çok ders görmüş ve sahneye çıkmış, faaliyet gösterebilecek efendilere ayrılacaktır. Ders-

[40] Çalışmalar ve 3 yıllık ders programı için bkz. "Konservatuarda Tiyatro Çalışmaları", *Yeditepe*, 15 mart 1953, sayı 33.



Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nde
Muazzez Lutas ve Cüneyt Gökçer bir provada.

hanemiz bir tiyatro mektebinin temeli olacaktır. Şubemiz tarafından bir talimatname hazırlanarak Halkevi Riyasetine gönderilmiştir. Her üç sınıfı muvaffakiyetle ikmal edip diploma kazananların hariçte temsil grublarında çalışmalarını temin etmeğe çalışacağız. Temsil grubumuz turneler tertip ederek, halka açık havada meccanen temsiller verecektir[41]."

Bu çalışmalar, çeşitli Halkevleri'nde uygulanmış, çok başarılı sonuçlar alınmıştır. Örneğin 1934 yılında bu eğitimde 30 genç yetişmiştir[42]. Birçok değerli profesyonel sahne adamımız sahne görgü ve bilgilerini Halkevleri çalışmalarından kazanmışlardır.

[41] "Halkevi Temsil Şubesi", *Cumhuriyet*, 16 ağustos 1932.
[42] *Akşam*, 1 temmuz 1934.



Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin oynadığı *Gülünç Kibarlar* temsilinden sonra genç sanatkârlar Carl Ebert ve İ Galip Arcan ile birlikte.



Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nde *Kibarlık Budalası.*



Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi Bir Yunan Tragedyasının Temsilinde

Bu ve benzeri tiyatro eğitimi çalışmalarının yanısıra asıl üzerinde önemle durulması gereken, kamu kesiminin tiyatro eğitimine göstereceği ilgi ve destektir. Cumhuriyet döneminin en büyük katkısının Devlet Konservatuarı ve ondan çıkan Devlet Tiyatrosu olduğu düşünülürse, bu gelişmenin kısa bir tarihçesini yapmakta zorunluluk vardır. Devlet Konservatuarı [43] kesin biçi-

[43] Bu konuda en kapsamlı araştırma için bkz. Orhan Şaik Gökyay "Ankara Devlet Konservatuarı Tarihçesi". *Güzel Sanatlar*, Ankara 1941, sayı 3, ss. 49-64. Bu çalışmaya dayanarak daha kısa bir tarihçe için bkz. Refik Ahmet Sevengil, "Devlet Konservatuarı'nın Kısa Tarihi", *Ankara Devlet Konservatuvarı. Otuzuncu Yıl* (Otuzuncu Yılı anma kitabı), Ankara 1966, ss. 6-17; Devlet Konservatuarı'nın ilk yılları için şu yazılara bkz. N. Baydar, "Tiyatro ve Opera Mektebimiz", *Ulus*, 7 kasım 1937; Yaşar Nabi, "Tiyatro Mektebinde", *Ulus*, 12 mart 1937; Kemal Zeki, "Ankara'da Tiyatro Mektebinde Çalışma", *Tan*, 27 mart 1937; "Konservatuar", *Akşam*, 23 aralık 1938; "Tiyatro ve Opera Mektepleri", *Akşam*, 30 eylül 1938; "Konservatuar", *Akşam*, 24 nisan 1938; İbrahim Delideniz, "Sahne Sanatkârımız ve Ankara Konservatuarı", *Tasvirіefkâr*, 8 ağustos 1945; S. N. Gerçek, "Tiyatroya Dair", *Akşam*, 27 ekim 1945; R. A. Sevengil, "Devlet Konservatuarı 15 Yaşında", *Ulus*, 5 mayıs 1951.



Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nde *Otelci Kadın.*

mini almadan birçok aşamalardan geçti. Önce 1 kasım 1924'te eğitime başlayan Musiki Muallim Mektebi vardı. Ancak tiyatro eğitimini vermeyen bu kurumu konumuzun dışında bırakacağız. Hikmet Bayur'ın Millî Eğitim Bakanlığı sırasında yeni gereksinmeleri karşılayacak bir biçime sokulması düşünülmüş, bunun için Bakanlık 22 şubat 1934 tarihinde ve 90126 sayılı bir yazı ile Reşat Nuri Güntekin'den bir rapor istemiştir[41]. Güntekin raporunda Fransız, Alman ve Rusya'daki tiyatro öğretimi yöntemlerini inceledikten sonra kızlı, erkekli tiyatronun her alanında sanatçı ve teknik adam yetiştiren ve böylece bir çırpıda bütün bir tiyatro topluluğunu hazırlayan Rus yöntemini uygun bulmuştur. Okulun

[41] Bu raporun bir özeti için bkz. Gökyay, *a.g.yz.*, s. 57.

amacı; edebiyat ve tiyatroyu yeterince anlamış, sindirmiş kültürlü sanatçı yetiştirmektir. Öğrenci seçiminde de titizlik ve özene önem vermiştir. Güntekin, yabancı bir sahneyekorun bizde başarılı çalışma olanağını bulamayacağını şöyle belirtmiştir: *"Bir kere dilimizi bilmez, her fikrin kelimesi ile telâffuzu, entonasyonu arasındaki kıymet ve zevk rabıtalarını anlayamaz. Nihayet Türk milleti; yaşarken muhtelif duygularını muhtelif sesler, entonasyonlar, jest ve mimiklerle ifade eder. Tiyatro sanatının ilerlemesi demek; bu mimikler, jestler ve entonasyonların artist tarafından yakalanarak sanatlaştırılması, tiyatrolaştırılması demektir. Bunlar başka memleketlerde adeta tedvin edilmiştir. Rejisörün bilgisinin büyük kısmını bunlar meydana getirir, bu kaidelere göredir ki rejisör artiste filân fikri filân şekilde ifade etmesini tavsiye eder..."*

Bu bakımdan Güntekin, önce öğrencinin iyi bir yetenek seçiminden geçirilmesini, edebiyata önem verilmesini, okuduğunu iyi anlamak, ses ve söyleyişe özen gösterilmesi, dünya dramatik edebiyatının temel eserlerini okuması, uygulama alanında da sık sık eser okunmasının gerekliliği üzerinde durmaktadır. Sık sık sınavlarla öğrencilerin yeteneklerinin yoklanması, sahne sanatçılığı için yeterince yeteneği olmayanların ışıkçı, dekorcu, donatımcı bölümlerine ayrılmasına değinmektedir. Okulun yönetiminin müzik bölümünden ayrılması üzerinde çok yerinde durmaktadır. Bugün aşağıda da göstereceğimiz gibi Devlet Konservatuarı'nın acıklı bir duruma düşmesinin başlıca nedeninin, okulun müzikçilerin egemenliğinde kalması gösterilebilir. Çeşitli sorunlar üzerinde durduktan sonra bu raporun hazırlanmasında sık sık Muhsin Ertuğrul'a danıştığını, onunla her konuda görüş birliğinde olduğu belirtilmektedir. Nitekim 25 haziran 1934 günlemli ve 2541 sayılı bir *Millî Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilât Kanunu"* çıkarıldı. Kanun, birinci maddesinde amaçlarını üç noktada toplamaktadır: *"a) Memlekette ilmî esaslar dahilinde millî musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak; b) Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek; c) Musikî muallimi yetiştirmek."*

Ancak 1936 yılına dek temsil kolu daha çok *"Musikî Muallim Mektebinin Temsil Sınıfları"* adı altında eksik bir biçimde kalmıştır. Zaten kanun müzik işlerine geniş yer ayırmakla birlikte temsil kolu için tek bir madde yer almıştır: *"Temsil şubesi, tiyat-*



Devlet Konservatuarı Öğrencileri Öğretmenleriyle. (Soldan sağa : Kuchhenbuch, Bayan Adler, müdür Rauf Yener, Alfred Braun, çevirmen Emintürk Eliçin.)

ro, opera, balet ve koro kısımlarına ayrılır. Bu şubede de tahsil parasız ve yatılıdır. Talebenin nasıl alınacağı, ne kadar okuyacakları, okutma programı ve çalışma yolları Maarif Vekâletince tesbit olunur."

Devlet Konservatuarı için ilk adım, ünlü Alman bestecisi Paul Hindenmith ile Berlin'de 27 mart 1935'te bir sözleşme imzalanmasiyle atılmıştır. İki kez Ankara'ya gelmiş ve 20 nisan 1936 günlemli bir yönetmeliğin taslağını hazırlamıştır. Atatürk, söylevlerinde, bu işe çok önem verdiğini belirtiyordu. Öğrenci kabul sınavları 6 mayıs 1936'da, dersler de 1 kasım 1936'da başlamış-



Carl Ebert İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarıyla.

tır. Tiyatro bölümünün birinci sınıfında üç kız, sekiz erkek öğrenci bulunuyordu. İlk kız öğrencileri, Musiki Muallim Mektebi öğrencilerinden Muazzez Yücesoy [Lutas] ve Melek Saltukalp [Ökte]'tır.

Tiyatro bölümünün düzenlenmesi için Almanya'dan Carl Ebert'in getirtilmesi kararlaştırıldı ve kendisiyle ilk sözleşme 22 şubat 1936'da imzalandı. Carl Ebert'in[45] Devlet Konservatuarının gelişmesinde ve Devlet Tiyatrosu'nun temelinin atılmasında katkısı çok büyüktür. İlk önce Türk Tiyatrosu'nu incelemiş ve ilk konuşmaları Raşit Rıza ile olmuştur. Yaptığı incelemelerin sonunda bir rapor hazırlamıştır. 30 kasım 1936'da Cevat Dursunoğlu, Cevat Memduh Altar, Muhsin Ertuğrul, Rauf Yener, Reşat Nuri Güntekin, Necil Kâzım Akses, Bedrettin Tuncel, Zuckmayer, Bert ve Bayan Adler'in toplantısında dersler saptanmıştır. İlk dersler ve öğretmenleri şöyledir: Teori (fonetik, mimik) ve

[45] Carl Ebert basında da ilgi ile karşılanmış, kendisiyle görüşmeler yapılmış, soruları cevaplandırılmıştır, bkz. S. İzzet [Sedes], "Alman Rejisörün Gördükleri", *Akşam*, 14 mart 1936; Orhan Selim "Tiyatro Mütehassısı", *Akşam*, 12 mart 1936: Raif Meto, "Türk Tiyatrosu ve Karl Ebert", *Vatan*, 19 şubat 1942; "Carl Ebert'le Mülâkat", *Cumhuriyet*, 8 mart 1964.

Retorik: Muhsin Ertuğrul; Fonetik: Kuhenbuch; Mimik, Rol Etüdü: Ebert; Entonasyon: Halil Bedii Yönetken; Teori: Hasan Ferit Alnar; Madrigal Koro: Zuckmayer; Ritmik Jimnastik: Adler; Eskrim: Vildan Aşir [Savaşır]; Tiyatro Tarihi: Bedrettin Tuncel; Sanat ve Musiki Tarihi: Cevat Memduh [Altar]; Kıraat: Ercüment Ekrem [Talu]; Almanca; Nihat Adil [Erkman]; İtalyanca: Abdüsselâm Buseyrî.

Muhsin Ertuğrul, 1936-37 ders yılının sonlarına doğru Carl Ebert ile görüş ayrılığına düşmüş ve görevini bırakarak gitmiş, Millî Eğitim Bakanının ve Yüksek Öğretim ve Güzel Sanatlar Genel Müdürü Cevat Dursunoğlu'nun isteklerine rağmen geri dönmemiş, yerine Braun atanmıştır. Bu arada Carl Ebert'in raporundan önce Muhsin Ertuğrul, Millî Eğitim Bakanı Abidin Özmen'in isteği üzerine belli başlı Avrupa devlet tiyatroları yönetmeliklerini inceleyerek bir Devlet Tiyatrosu örgütünün ana çizgilerini gösteren bir taslak hazırlayarak 20 şubat 1935'te Bakana göndermiştir. Bu taslakta tiyatronun görev ve işleri, giderleri ve bir de tiyatro okulunun dersleri belirtilmiştir.

Devlet Tiyatrosu giderleri için bütçeye 70.000 lira konmuştur[46]. Ancak bu az olduğu için gerçekleşememiştir[47]. 1936'dan başlayarak basında Devlet Konservatuarı adım adım izleniyordu. Konservatuara 10 öğrenci alınacaktı[48], Devlet Konservatuarı'nın ana ilkeleri saptanmıştı[49]. Ertesi yıl kızlar, konservatuara girmek için başvurmuşlardı[50], son günlerde büyük bir ilgi duyulmaktaydı[15], Devlet Konservatuarı, sahne sanatçılarının yarını için güvence getiriyordu[52], başvuran 350 adaydan 28'i başarı kazanmış, daha 8

---

[46] *Akşam*, 4 mart 1935; bu haber aynen şöyledir: "1935 yılı mesarif bütçesine devlet tiyatrosu için 70.000 lira tahsisat konmuştur. Vekâlet, tiyatro hakkında alâkadarlardan raporlar istenmişti. Bu raporlar gelmiştir. Raporlarda açılacak tiyatronun kazanç maksadından ziyade kültürü yayma vasıtası olması, devletin artistlere yardım etmesi, tiyatroyu idare etmesi tavsiye edilmektedir. Ankara'da kurulacak konservatuarda bir de tiyatro şubesi bulunacak, buraya mütehassıslar getirtilecektir."

[47] *Akşam*, 28 mart ve 12 nisan 1935.

[48] *Akşam*, 7 nisan 1936.

[49] *Akşam*, 9 ekim 1936.

[50] *Akşam*, 7 şubat 1937.

[51] *Akşam*, 30 eylül 1937.

[51] *Akşam*, 8 şubat 1937.

[52] *Akşam*, 30 eylül 1937.

öğrenci alınacaktı[53], öğrencilere 100 lira ücret verilecekti[54]. Ertesi yıl Konservatuara kayıt için 200 kişi başvurmuştu[55]. Devlet Konservatuarı'nın yönetmeliği ve kuruluş kanunu ne yazık ki Atatürk'ün sağlığında çıkamadı, bunun için 1940 yılını beklemek gerekiyordu. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, 1940 yılında T.B.M.M.'ni açış konuşmasında şöyle söylüyordu: *"Maarif işlerinde kabul buyurduğunuz Köy Enstitüleri ve Devlet Konservatuarı Kanunlarının hayırlı tatbikleri şimdiden iftihârı mucip vaitlerle doludur..." "Musiki ve tiyatro sanatında Türk çocuklarının yaratma kabiliyetlerini, iyi bir inkişaf yolunda görerek memnun olmaktayız. Devlet Konservatuarı kabul buyurduğunuz kanunla daha verimli bir tekâmüle doğru yürüyecektir."*

Çıkan kanun, 20 nisan 1940 günlem ve 3829 sayılıdır. Temsil bölümünde opera, tiyatro ve bale dalları bulunmaktadır. Ancak bu sonuncusu 1948'de İstanbul'da Yeşilköy'de ünlü Baleci Dame Ninette de Valois'nın desteği ve danışmanlığı ile kurulmuş, 1950'de Ankara'ya taşınmıştır[56]. Kanun bir de tatbikat sahnesinin kurulmasını öngörmüştü, bu sahnede çalışanlara 85 lira burs verilecekti. Kanuna koşut olarak 11 nisan 1940'da bir yönetmelik çıkarıldı. Bu yönetmelikte tiyatro öğretimi beş yıl olup bu bölüme en az ortaokulu bitirenler alınacaktır[57]. Devlet Konservatuarı ilk mezunlarını 1941'de verdi. Tiyatro bölümünden mezun olanlar şunlardır: Muazzez Yücesoy, Melek Saltukalp, Nermin Elgün, Ertuğrul İlgin, Mahir Canova, Salih Canar, Nüzhet Şenbay, Esat Tolga.

3 haziran 1941 günü yapılan diploma töreninde Cumhurbaşkanı İsmet İnönü de hazır bulundu. İsmet İnönü'nün Devlet Konservatuarı'na gösterdiği ilgiye, öğrencilerin verdiği *Madame Butterfly* operasının temsilinden sonra 12 temmuz 1941'de ve 25 temmuz 1941'de genç sanatçılara şu seslenişi kanıttır: *"Birçok arkadaşlarımdan muvaffakiyetlerinizi işitmiştim. Bir kere de kendim*

---

[53] *Akşam*, 21 ekim 1937.

[54] *Akşam*, 27 kasım 1937.

[55] *Akşam*, 25 eylül 1938.

[56] Bale okulunun ve balemizin tarihçesi için bkz. Metin And, "Türkiye'de Bale Çalışmalarına Kısa Bir Bakış", *Devlet Tiyatrosu*, mayıs 1965 sayı 14.

[57] İlk başta bu süre 3 yıldı ve lise veya öğretmen okulunu bitirmiş olanlar alınıyordu. 5 yıla çıkarılışı Ebert'in raporu üzerine olmuştur.

gördükten sonra şuna kanaat getirdim ki hepiniz istikbalin birer yıldızı olmaya namzetsiniz. Siz, yalnız şahsî yükselişinizi değil, bütün milletin her ferdine sanat duygusunu aşılayarak hep beraber yükselmeyi düşünmelisiniz. İyi bir sanatkâr olmanın yanında iyi ve karakteri sağlam insanlar olmaya da çalışmalısınız. Unutmayın ki, siz bir terbiye müessesesi kuruyorsunuz. Bu dürüst çalışmalarınızla size, başta ben olmak üzere, hepimiz elimizden gelen yardımı yapacağız. Daha bu işin başlangıcındasınız. İlerde daha büyük muvaffakiyetler kazanabilmek için hergün biraz daha çoğalan gayretle çalışmalısınız. Bana burada güzel saatler geçirttiniz. Görüyorum ki, çok çalışmışsınız, muvaffak oldunuz. Tebrik ederim, sizden bu muvaffakiyetin daha büyüklerini bekleriz. Biz sabırlıyız, sizin de sabır ve aşkla çalışmanızı isteriz. Bu büyük sanata, bir inkılâp hamlesi içinde başlamış bulunuyoruz. Bu sanat, sanatların en yükseğidir. Bu sanatı ileri götürecek sizlersiniz. Israrla, bıkmadan, inkılâp ve sanat aşkıyla çalışacaksınız ve behemahal muvaffak olacaksınız. Ümidimiz sizlerdedir. Hepinizi tekrar tebrik ederim."

1941-42 döneminde Devlet Konservatuarı 5 mezun verdi. Bunların adları şöyledir: Meliha Yetilmedikler, Saim Istıraçoğlu, Cüneyt Gökçer, Ahmet Evintan, Agâh Hün. Gerek bunlar ve gerekse daha sonraki yıllarda mezun olanlar, bugün Devlet Tiyatrosu'nun en değerli sanatçılarını oluşturmaktadır. Konservatuar, Carl Ebert'ten sonra başıboş kaldı, müzikçilerin eline geçti, bugün ise adı var, ama ne tiyatro ne genel kültür bakımından hemen hiç bir işlevi olmayan, düzensiz bir kuruluş durumuna düşmüştür.

Devlet Konservatuarı'nın uygulama, sanatçıları sahneye hazırlama ve tiyatrosuz Başkent'in seyircisini yetiştirme yolunda Batı'nın sağlam, temel eserlerini sunan, *Tatbikat Sahnesi* olmuştur. Devlet Konservatuarı Kanunu'nun 7, 8 ve 9. maddelerinde Devlet Konservatuarı'na bağlı bir tiyatro ve opera tatbikat sahnesi kurulmuştu. Bu, Carl Ebert'in yurdumuzdan ayrılışı ve 16 haziran 1949 günlem ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu ile kaldırılmıştır. İşte; önce 11 ocak 1940 yılında Cebecideki Konservatuar binasında çağrılılara verilen temsiller, az sonra Tatbikat Sahnesi adı altında kaldırılış yılı olan 1949'a değin sürmüştür. İlgilenmediğimiz opera temsillerinden başka biri dışında [58]

[58] Bu gereksiz ve yanlış seçilmiş eser 1949'da oynayan Von Schönthan'-

Molière, Goldoni, Sophocles, Lessing, Maeterlinck, Goethe, Gogol, Fonzivin, Thornton Wilder ve bir de Ahmet Kutsi Tecer'in kısa oyunu *Yazılan Bozulmaz* vardır. Bunun yanısıra öğrencilere yardımcı olmak üzere 1949 yılına kadar Devlet Konservatuarı yayınları, 1949'dan sonra ise *"Modern Tiyatro Eserleri"* başlığı altında yüzü aşkın tiyatro oyunu dilimize çevrilerek yayınlanmıştır. Bunlara koşut olarak Millî Eğitim Bakanlığının ünlü klâsikler dizisi de dramatik edebiyatın seçkin eserlerini dilimize kazandırmıştır. Temsil ve opera bölümlerine ortak bir de sahneyekorluk sınıfı konmuştu. Buraya tatbikat sınıflarını başarı ile bitiren ve sahneyekorluğa yeteneği olanlar alınacaktı. Burada eğitim 2 yıl olarak düşünülmüştü. Bunların Avrupa'ya inceleme gezisine gönderilmesi Ebert'ce öngörülmüş, Reşat Nuri Güntekin de raporunda desteklemişti. Bu amaçla Ertuğrul İlgin Ebert'le İngiltere'ye, Mahir Canova, Braun ile birlikte Almanya'ya gönderildi[59]. Ne yazık ki ilerde göreceğimiz gibi tiyatromuzun en büyük eksiği olan sahneyekorluk üzerinde bu çalışmalar sonra kesilmiştir. Tatbikat Sahnesi bir profesyonel sahne gibi çalışıyor, halka paralı temsiller veriyordu. Döner ana parası vardı. Gelirden, sanatçıların kıdemlerine göre gecede 10-15 liradan 40-50 liraya kadar pay veriliyordu[60].

Bununla ilgili olarak 1936'da Devlet Konservatuarı kurulurken bu konuda Reşat Nuri Güntekin'in ve Selâmi İzzet'in düşüncelerini buraya almayı uygun buluyoruz: *"Arkadaşımız Reşat Nuri,* 7 Gün *Mecmuasında tiyatro mektebimizin çalışma plânını ve kadrosunu yapmak günü gelince karşılaşacağımız güçlükleri gösteren bir makale yazdı. Reşat Nuri'nin endişesi üç noktada toplanıyor:*

1. Tiyatro mektebine alacağımız talebelerin birçoğu dökülecek, istidatsız oldukları anlaşılınca açıkta kalacaklardır. Bu gençlerin istikbâli ne olacak?

2. Mevcut bir iki tiyatronun kadrosunu dolduracak kadar artist yetiştirdikten sonra mektebe devam edip bitirenler nerelere yerleştirilecek, hangi tiyatrolarda çalıştırılacaklardır?

ın yazıp S. Moray'ın uyarladığı *Sözün Kısası*'dır. Darülbedayi'in olumsuz izlerini taşıyan bu eserin oynanmasında belki de Muhsin Ertuğrul'un etkisi olabilir.

[59] bkz. Gökyay, *a.g.yz.*, s. 61 d.n.l.

[60] bkz. Lûtfi Ay, "Bir Turnenin Düşündürdükleri", *Ulus*, 31 ocak 1946.

3. Türk sesini, telâffuzunu, Türk entonasyonu'nu nasıl bulacağız ve bu sesten, bu telâffuzdan Türk Tiyatrosu nasıl doğacak?

Tiyatro bahsinde söze selâhiyettar değerli arkadaşımız bu güçlüklerin çaresini de gösteriyor. Diyor ki, istidatsızları yine tiyatro içinde dekorcu, makinist, aksesuar memuru gibi kullanmalıyız... Mektebi bitiren artistlerin açıkta kalmamaları için muhtelif merkezlerde tiyatrolar kurmalıyız. Ve müstakbel sahne artistine şöyle öğüt veriyor: "... Günün birinde kendini kaybedeceksin... Benliğini başka bir insanın, eldeki metni söyleyen insanın derisi, eti içinde hissedeceksin... Söylerken ağlayacak veya güleceksin, vücudunla, yüzünle birtakım hareketler yapacaksın. İşte senin bu samimî ânında doğacak gülüşün, ağlayışın ve hareket edişindendir ki Türk sesi, telâffuzu, entonasyonu, Türk jest ve biçimi, bir kelime ile Türk Tiyatrosu çıkacaktır." *Değerli arkadaşımızla iki noktada tamamiyle beraberiz. Gösterdiği güçlüklerle karşılaşacağımız ne kadar muhakkaksa, bu güçlükleri yenmek için bulduğu yollar da o kadar doğru. Fakat üçüncü nokta bizi düşündürdü. Türk Tiyatrosu'na Reşat Nuri'nin ileri sürdüğü tarzda bir ses, bir telâffuz, bir entonasyon vermenin aleyhinde olduğumuzu söyleyeceğiz. Bugüne kadar hep bir artistin, samimî bir ânındaki sesi nümune alınıp, bir tiyatro dili yapıldı. Bir zaman Mınakyan, sonra Raşit Rıza, Ertuğrul Muhsin sahneye ayrı ayrı bir ses, bir telâffuz, bir entonasyon verdiler. Senelerce Mınakyan tarzının esiri olduk, Raşit Rıza aynı çeşni ile telâffuzu Türkçeleştirdi ve birkaç senedir sahnelerimizde Ertuğrul Muhsin gibi konuşuluyor. Devlet Tiyatrosu'nun mektebinde Reşat Nuri'nin metodu tatbik edilirse, doğacak Türk Tiyatrosu yine bir artistin* —iyiliği veya fenalığı kavli mücerrette kalacak olan— *sesine, telâffuzuna, entonasyonuna esir olmuş sayılmaz mı? Bizce, doğacak Türk Tiyatrosu'nun sesini, telâffuzunu, nidasını ilimle yaratmalıyız. Türkçe'nin, sahneye mahsus tecridini yapmalıyız. Bu tecrit şunun bunun değil, ilmin eseri olmalıdır. Bu ilim, fizik ilmidir. Sahnede konuşulacak Türkçe'nin fonetiğini, fizikî kaidelerle tesbit etmemiz, en iyi metod olacaktır*[61]."

Üzerinde durulan konu, çok önemlidir. Aslında yalnız sahne Türkçesi değil, örnek, temel Türkçe'nin sesbilim kuralları saptanmamıştır. Sahne dilimizi daha baştan beri kötü bulup eleştiri-

[61] S. İzzet [Sedes], "Tiyatro Mektebi", *Akşam*, 18 nisan 1936.



Devlet Tiyatrosu'nda Grev.

ler yazılıyordu. Örneğin Refik Halit Karay sahnede Türk gibi konuşmalı Türkçe değil diyordu [62]. Bu konuda çeşitli yazılar yazılıyordu [63]. Ercüment Behzat Lâv çeşitli yazılarında bir ses kargaşasının, *"Kozmopolit Osmanlı telâffuzu"*nun sahne dilimizi ne duruma soktuğu üzerinde duruyordu. Sahne sesbilimi, söyleme, deyiş üzerinde sahneye özgü ses eğitiminden önce genel olarak Türkçe'nin sesbilim kurallarının laboratuar saptanması yapılmalıydı. Gerek Üniversite'deki Türk Dili ve Genel Dilbilim Kürsüleri, gerek Türk Dili Kurumu'nun dilimiz konusunda çok çeşitli araştırmaları, olumlu katkılarının yanısıra sesbilim tamamen bir

---

[62] bkz. Refik Halit Karay, "Sahnede Türkçe Değil Türk Gibi Konuşmak", *Tan*, 19 ocak 1943.

[63] Örneğin bkz. "Sahne ve Telâffuz", *Ulus*, 5 nisan 1938; Ulunay, "Sahne Lisanı", *Tan*, 23 şubat 1940; Zihni Küçümen Özdemir Nutku'nun *Pazar Postası* ve *Kısmet*'te, Erol Aksoy'un *Pazar Postası*'nda yazılarını cevaplandırıyor, özellikle fonetik ve ses tonu üzerinde duruyordu, bkz. Zihni Küçümen, "Tiyatro Üzerine", *Yeditepe*, 15 kasım 1956, sayı 119; Ergun Sav, "Sesbilim Üzerine", *Tercüman*, 11 temmuz 1959. Aka Gündüz daha çok oyun metinlerinin diline, özellikle çevirilerin diline suçu yüklüyordu. bkz. Aka Gündüz, "Sahne Türkçesi", *Hakimiyet-i Milliye*, 11 nisan 1930; manzum temsillerin sahnede değerlendirilmesi için bkz. Yaşar Nabi, "Manzum Temsiller ve İnşat", *Ulus*, 23 temmuz 1934.



İ. Galip Arcan, Şehber Hanımla Millî Sahne'nin *Kayseri Gülleri* temsilinde.

yana itilmiştir, bu daha çok bilimsel yöntemlerle yapılacakken birtakım hevesliler İngilizce'nin fonetik simgelerini yakıştırmaca Türkçeye uygulamaya kalkmışlardır[64]. Türkçe dilbilim kitaplarına ayrılan kısa sesbilim bölümleri de hiç bir yarar sağlamaz. Genel sesbilim bakımından birtakım çalışmalar vardır[65]. Tiyatrocu-

[64] Örneğin bkz. Turgut Erem - Nurettin Sevin, *Milletlerarası Fonetik İşaretleriyle, Konuşma Dilimiz*, İstanbul 1947; hiç bir bilimsel değeri olmadığı için böyle bir çaba değil yararlı olmak, yanlış sesler öğreteceği için zararlıdır da.

[65] Örneğin bkz. Muzaffer Tansu, *Durgun Genel Ses Bilgisi ve Türkçe*, Ankara 1963; Necip Üçok, *Genel Fonetik* (Ana Çizgileri), İstanbul 1951.



Dönemin başında sanatçılar. Ön sıra (soldan sağa) : Cemile [?], Prenses Mevhibe, Neyyire Neyir, Kınar. Arka sıra (soldan sağa) : Zehra, Yaşar Özsoy, Muammer Karaca, Behzat Butak, Hazım Körmükçü, İ. Galip Arcan, Muhsin Ertuğrul, Nurettin Şefkati, Kemal Küçük, suflör, terzi Refika.

lar için de bir iki işe yarar kitap vardır[66]. Ancak bunların sağlam kaynaklar olması için, önce Türkçe'nin sesbilim kurallarının bilimsel olarak saptanması gerekeceği için yine de sakıntılı davranmak gerekir. Vurgu, tonlama üzerinde birtakım değerli çalışmalar yapılmıştır[67]. Ağızlar üzerinde Profesör Zeynep Korkmaz'ın bilimsel araştırmaları, bu yolda en değerli çalışmalardır. Tiyatro eğitiminde Ercüment Behzat Lâv, Nüzhet Şenbay'ın yararlı dersleri yine Türkçe'nin sesbilim çalışmalarının bilimsel in-

[66] Örneğin bkz. İ. Galip Arcan, *Tiyatroda Diksiyon*, Ankara 1947; Nüzhet Şenbay, *Diksiyon Sanatı El Kitabı*, Ankara 1954; Nüzhet Şenbay, *Alıştırmalı Diksiyon Sanatı*, Ankara 1972.

[67] Özellikle Türkçe'nin tonlanması üzerine ilginç bir çalışma için bkz. Otto von Essen, "Satzintonation in Türkischen Lesetexten", *ZDMGM*, 106 93-116 (1956); vurgular için bkz. Cevdet Kudret, "Türkçemizde Vurgu Üzerine Bir Taslak", *Varlık*, 1939, sayı 133, 138; G. Raquette, "The Accent Problem in Türkish", Lunds Univ. Arss. n.F. Avd. 1. Bed. 24 no. 4 1927.



1925'te Darülbedayi'de *La Dame aux Camelias*. Yerde yatan Eliza Binemeciyan. Soldan sağa : Şaziye Moral, Âdil, Raşit Rıza [Samoka], Cemile, Vasfi Rıza.

celemeleri yapılmadığı için eksik kalmaktadır. Burada sorun, Selâmi İzzet Sedes'in de yukarıdaki yazısında belirtildiği gibi tiyatrocular dan çok, dilbilimcilerin çalışmalarının yokluğu, ya da eksikliğindendir. Yine Selâmi İzzet Sedes'in belirttiği gibi tavır, hareket, sonra gelecek sorunlardır [68].

Devlet Konservatuarı'nın başlangıçta Türk sahnesine katkısı çok büyük ve önemlidir. Ancak daha başlarda bile eleştirilere uğramıştı [69]. *Yeni Sabah* gazetesi çeşitli yazılarında [70] Devlet Konservatuarı'na harcanan 11.130.000 liranın sokağa atıldığını, ayrıca 3.500.000 lira ile Sergievinin tiyatro yapılmasını yersiz bir harca-

[68] Yazarın ayrıca sahnede bedensel hareketlerin önemi üzerine bir de yazısı vardır. bkz. Selâmi İzzet [Sedes], "Modern Sahnede Evza ve Etvar", *Akşam*, 31 temmuz 1934.

[69] Örneğin bkz. B. H., "Yirminci Yılını Bitiren Konservatuardan Türk Tiyatrosu Doğabilir mi?" *Söz*, 1 haziran 1946, sayı 2.

[70] bkz. *Yeni Sabah*, 22 aralık 1946; 1 ocak 1947; 5 ocak 1947; 10 ocak 1947.

ma olduğunu ileri sürerek Carl Ebert'in yaptıklarına karşı çıkmıştır. Aslında Devlet Konservatuarı'nın en verimli döneminde yapılan bu eleştiriler haksızdı, ne var ki Carl Ebert'ten sonra tiyatromuzun bu ana kaynağı kurumuş, bir işe yaramaz duruma gelmiştir. Devlet Konservatuarı'nın kurucularından Hasan-Âli Yücel, 1958'de yazdığı bir yazıda tehlikeye değinmektedir: "*Bu imkânı hazırlayan ana kurum olan Konservatuardır. Şu halde Devlet Tiyatrosu'nun geleceği, Konservatuarın tutumuna bağlıdır. Halbuki Konservatuarın maddî durumu memnunluk vermemektedir. Açılan yollar dolayısiyle orası burası yıkılmış; ilâve bina, asıl yapıya hiç uymayan çirkin şekil ve rengiyle birkaç senedenberi hattâ bir kısım çalışmalar imkânsızlaşmıştır. Bu yalnız tiyatro kısmına yüzden fazla müracaat olduğu halde galiba on, on beş kadar öğrenci alınabilmiş. Öğretim bakımından da ikmali zarurî noksanlar vardır. Bakanlık her iki yönden bu önemli öğretim kurumuna dikkatini uzatmalıdır. Daha fazla birşey söylemiyeceğim*[71]."

Hasan Âli Yücel'in değinip de yeterince üzerinde durmadığı konuyu buradan biraz deşelim. Herşeyden önce Devlet Konservatuarı müzikçilerin eğemenliği altında kalmış, tiyatroya hiç önem verilmemiştir. Önce Devlet Konservatuarı'na gelen yönetmenlere bakalım: Rauf Yener, Orhan Şaik Gökyay, Tevfik Ararad, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Mithat Fenmen, Fuat Turkay, Şevki Taştan, Mustafa Teksoy, Mehmet Doğanay, İlhan Usmanbaş, Cahit Külebi, Şeref Çayırlıoğlu, Gültekin Oransay vb. İçlerinde bir kezlik bile bir tiyatrocu olmamıştır. Yönetmene yardımcı olan Danışmanlar Kurulu da çoğunlukla müzikçilerden oluşmuş, tiyatro eğitiminde hiç kimse yetiştirilmemiş, derslerin öğretmenliğini de bir yan iş olduğu için arada bir gelen, ya da hiç gelemeyen Devlet Tiyatrosu sanatçıları yüklenmiş, öğretmen yetiştirme konusu hiç ele alınmamış, Konservatuar'ın kuruluşunun en önemli yanı olan genel kültür verme işi savsaklanmış, eskimiş kanunu yenilemek için hazırlanan tasarıları daha çok bir gecede, kanunla profesör olmak isteyen müzik öğretmenleri kaleme almış — neyse ki kanunlaşmamış —, Devlet Konservatuarı'na öğrenci alınırken bu da çeşitli haksızlıklara yol açmış, giriş sınav tarihleri bütün yurtta yeterince duyulmamış, böylece kimbi-

[71] Hasan Âli Yücel, "Devlet Tiyatrosu'nun Hali ve İstikbali", *Cumhuriyet*, 12 ekim 1958.

lir kaç tiyatro yeteneği olan genç başvuramamıştır. Kısacası nereden bakılsa Devlet Konservatuarı tam bir aksaklık içindedir[72].

İstanbul'daki Belediye Konservatuarı'nın yanısıra Ankara'daki Devlet Konservatuarı'na koşut olarak İzmir ve İstanbul'da da birer Devlet Tiyatrosu kurulmuş, pek de olumlu sonuç vermemiştir. Öte yandan tıpkı Bölge Tiyatroları gibi bir de Bölge Konservatuarları haklı olarak savunulmuştur[73]. Ancak bir tek tiyatro öğretmeni yetişmemişken ve Ankara'daki konservatuar'ın bugünkü durumu gözler önündeyken, yeni açılacak konservatuarların ne gibi sonuç verebileceği sorulmaya değer. Belki herşeye yeniden, hiç değilse Carl Ebert'in bıraktığı yerden başlanması, bir düzeltime gidilmesi, öncelikle öğretmen sorununun bir çözüme erişmesi gerekmektedir.

Tiyatro eğitimi konusuna gelmişken, gerçi oyuncu eğitimiyle doğrudan doğruya ilintili olmamakla birlikte, Üniversite'deki tiyatro çalışmaları üzerinde durmak gerekir. Üniversite'de tiyatro bölümleri daha çok Amerika'da gelişmiştir; yüzlercesi vardır. Buna karşın Avrupa üniversiteleri bu konuda daha tutucudur; ancak, birkaç Avrupa ülkesinde tiyatro üniversiteye girmiştir. Türkiye'de tiyatronun üniversiteye girmesinin öncüsü Haldun Taner'dir. 1953'te Avrupa'da yaptığı bir geziden dönüşte, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı Profesör Macit Gökberk'e bu konuda bir rapor sunar, aynı fakültede beş profesör, Fricke, Macit Gökberk, Mehmet Kaplan, A. Hamdi Tanpınar ve Fahir İz de önerilerde bulunurlar; ancak çeşitli nedenlerle gerçekleşmesi hep ertelenir. Bu arada bir başlangıç olarak bir Tiyatro Tarihi dersi konulur. 1953'te ileri sürülen fikir 1969'da fakültenin Profesörler Kurulunca onaylanır, ancak bu satırların yazıldığı güne değin henüz kesinlik kazanmamıştır; İstanbul Üniversitesi Senatosu'nun onayı için gündemdeki sırasını beklemektedir. Bu arada aynı fikir, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde de buna koşut olarak gelişmiştir. Bu konuda ilk öncüler Profesör Bedrettin Tuncel ve İrfan Şahinbaş olmuştur. İlk önce açılması

---

[72] Bu konuda çeşitli yazılarla zaman zaman uyarlamalar yapılmışsa da düzelme yolunda hiç bir kımıltı yoktur. Örneğin bu yazılardan bir ikisi için bkz. Metin And, "Konservatuar 25 Yaşında", "25. Kuruluş Yılında Gene Konservatuar". *Ulus*, 19 mayıs 1961; "Devlet Tiyatrosu ve Devlet Konservatuarı Müdürlükleri", *Ulus*, 8 eylül 1967.

[73] bkz. Muammer Sun. *a.g.e.*, ss. 89-97.



Tiyatro Enstitüsü Üyeleri ve Konuklar (1970)
Ön sıra (soldan sağa) : Metin And, Margret Dietrich, Sevda Şener, Alim Şerif Onaran. Arka sıra (soldan sağa) : Avusturya Kültür Ateşesi, Bedrettin Tuncel, Heinz Kindermann, Gültekin Oransay, Özdemir Nutku, Muhsin Ertuğrul, Enstitü Müdürü Melâhat Özgü, Ragıp Üner, Dekan Şerafettin Turan.

öngörülen Tiyatro Enstitüsü'ne bir başlangıç olmak üzere Amerika'dan ünlü profesör Kenneth Macgowan yönetiminde bir oyun yazarları semineri düzenlenmiştir. Seminere oyun yazarı Refik Erduran, Aziz Nesin, Çetin Altan, Orhan Asena, Nazım Kurşunlu, Cahit Atay, Turgut Özakman, Hidayet Sayın vb. katılmıştır. Seminerde oyun yazarı olmayan iki kişiden biri Profesör Sevda Şener, öteki de bu satırların yazarıydı. Ertesi yıl Enstitü açıldı ve yine Amerika'dan Profesör Grant Redford getirildi. Dışardan çağrılan uzman konuşmacıların yanısıra Sevda Şener ve Özdemir Nutku Enstitü'nün iki kalıcı öğretim yardımcısıydı. Ancak öğretim süresi iki yıl olan Enstitü, bir üniversite diploması veremiyordu. Bunun üzerine tam kuruluşlu bir kürsü olarak yeniden açılmak üzere kapandı[74]. Ertesi yıl dört yıllık bir kürsü

[74] Bu konuda bkz. Metin And, "Kapanan Bilim Ocağı", *Ulus*, 19 eylül 1963.

olarak yeniden açıldı ve başına Profesör Melâhat Özgü getirildi[75]. Öğretim üye ve görevlileri Sevda Şener, Özdemir Nutku, Metin And, Sevinç Sokullu, Âlim Şerif Onaran ve Gültekin Oransay'dan oluşmaktadır; ayrıca uzunca bir süre Max Meinecke de öğretim kadrosunda bulunmuştur. Tiyatro Kürsüsü, Tiyatro Tarihi, Türk Tiyatrosu, Dramatürji, Sahne Tekniği ve Uygulaması, Tiyatro Yönetimi, Sahne Çalışmaları gibi çeşitli kuramsal ve uygulamalı alanlarda dersler, seminerler yürütmekte, ayrıca Özdemir Nutku'nun yönettiği uygulama sahnesi her yıl ilginç bir temsil hazırlamaktadır. Tiyatro Kürsüsü'ne 1970'de bir Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü eklenmiştir; Kürsü ve Enstitü'nün çeşitli yayınları vardır. İlk mezunlarını 1968'de vermiş olan Tiyatro Kürsüsü, ilk tiyatro doktorluğunu da bu satırların yazarına tanımıştır. Tiyatro Kürsüsü gerek yetiştirdiği öğrenciler, gerek araştırmalarıyla Türk Tiyatrosu'na yön verici bir güce ve yetkinliğe erişmiştir. Gerçi amacı oyuncu yetiştirmek olmamakla birlikte sanat yeteneği olan öğrenciler burada bu yeteneğe bir yön vermek olanağını bulmaktadır; az da olsa öğrencileri arasında sahne sanatçılığına yönelenler de olmuştur.

Aslında okuldan yetişmenin yararları olmakla birlikte, tiyatroda gerçek anlamda yetişme geleneksel usta-çırak ilişkisidir. Bu arada Türkiye dışındaki okullardan yetişmiş sanatçılarımız da vardır. Bunların öncüsü daha önce de belirttiğimiz gibi Berlin'de Reinhardt Tiyatro Okulu'nda eğitim görmüş Ercüment Behzat Lâv'dır. Bu arada birçok genç oyuncu ve sahneyekor öğrenimlerini Amerika'da yaptılar: Tunç Yalman, Haldun Dormen, Şirin Devrim, Nüvit Özdoğru, Beklan Algan, Ayla Algan, Göksel Kortay, Engin Cezzar, Ali Taygun, Meral Taygun ve başkaları.

En iyi eğitimin yine sahnede olacağı inancı ile yapılan girişimlerden birisi de Muhsin Ertuğrul'un 25 gence çağrısıdır[76]. Sahnemize yeni kan getirmek için Muhsin Ertuğrul'un çağrısı *"Tiyatroyu Çok Seven Ve Sahne Sanatçısı Olmak İsteyen Gençlere"* başlığını taşıyordu ve metni şöyleydi: *"Tiyatroyu herşeyden üstün seven, sahne sanatkârlığına istidadı olan, aktörlüğü ve aktristliği kendilerine bir meslek olarak seçmek isteyen, ölün-*

---

[75] Bu ikinci açılış üzerine bkz. Metin And, "Tiyatro Yenilden Üniversiteye Girdi", *Ulus*, 2 temmuz 1964.

[76] *Cumhuriyet*, 21 şubat 1945.

ceye kadar tam bir idealist feragatiyle tiyatroya bağlanmak azmini taşıyan ve iki yıl hiç bir maddî menfaat beklemeden sıkı bir disiplin, ağır bir çalışma yükü altında istikbale hazırlanmayı göze alan 10 erkek ve 10 genç kızdan mürekkep yepyeni bir temsil heyeti yetiştirmek istiyorum. Kendilerinde yukarda saydığım şartları bulan isteklilerde aranan başlıca vasıflar şunlardır: 1) Şimdiye kadar hiç bir sahneye çıkmamış olmak; 2) Türkçeyi İstanbul şivesiyle konuşmak, dilinde sakatlık olmamak; 3) Kadınların 20'den ve erkeklerin 22 yaşından fazla olmamaları; 4) Boyları, yüzleri, vücutları, sahneye elverişli olmak, kadınların boyu 1.65'den, erkeklerin 1.80'den aşağı olmamak; 5) Liseyi bitirmiş olmak; 6) Mizaçlarına uygun olarak vereceğim iki piyesten ezberlediği parçalarla bir imtihanda başarı göstermek.

Bir milyonluk İstanbul şehrinde yukardaki şartları taşıyan seçkin yirmi beş genç bulursam, bunların iki yıl sonra kuracakları yeni tiyatro, benim İstanbul şehrine bırakacağım son armağan olacak. Muhsin Ertuğrul."

İki ay sonra basın, *"Muhsin Ertuğrul, kuracağı yeni tiyatro için 25 genç buldu ve Şehir Tiyatrosu'nda derslere başarı ile devam ediyor*[77]*."* haberi verildi. Tiyatromuza gençler yoluyla yeni kan katmak, daha 1927'de Muhsin Ertuğrul'un tasarısıydı. 1927 yılında şu haberi okuyoruz: *"Maarif Vekâleti, İstanbul'da yeni bir amelî tiyatro mektebi tesisine karar vermiştir. Öteyandan yine haber aldığımıza göre sanatkâr Ertuğrul Muhsin Bey de İstanbul'da bir sinema fabrikası açmak için teşebbüslerde bulunmuş ve hazırlıklara başlamıştır. Ertuğrul Muhsin Bey bu mevzuda bir muhabirimize şunları söylemiştir:* — Tiyatro sanatkârlarına çok ihtiyacımız var. Biz Hürriyet'tenberi bu işe başladığımız zaman 400 kişi idik, şimdi 30 kişi kaldık, bu on beş sene daha devam ederse, bir tek adam dahi kalmayacaktır. Bundan çok korkuyorum. Onun için tiyatro mektebine ihtiyacımız var. Burada inşallah iyi sanatkârlar yetişecektir[78]."

İlerde sözkonusu edeceğimiz Küçük Sahne de bir bakıma Muhsin Ertuğrul'un genç sanatçılarla başarılı bir denemesi ol-

---

[77] *Cumhuriyet*, 6 nisan 1945; bu çabanın değerlendirilmesi için bkz. Selim Nüzhet Gerçek, "Aranan Yirmi Beş Genç", *Akşam*, 3 mart 1945; Lûtfi Ay, "Sözden Söze", *Ulus*, 7 nisan 1945.

[78] *Cumhuriyet*, 28 nisan 1927.

muş, bu topluluk birçok genç yeteneği sahnelerimize kazandırmıştır. Ne var ki Muhsin Ertuğrul'un çabaları çok yerinde olmakla birlikte kendisi, yetiştirici, yetenekleri yoğurup yön verecek nitelikte bir tiyatro adamı mıdır? Bu soruyu kesin cevaplandırmak, 50 yıllık tiyatromuzun akışının kuşbakışı gözlemi içinde güçtür. Halkevleri'nde, Sanayi-i Nefise Birliği'nin, daha sonra da Güzel Sanatlar Birliği olarak değiştiğinde orada verilen Serbest Tiyatro dersleri, özel tiyatroların zaman zaman açtığı tiyatro kursları ve amatör çalışmalar oyuncu yetiştirmekte yararlı olmuşlardır. Amatör çalışmalardan özellikle Genç Oyuncular Topluluğu'nun çalışmalarından pekçok değerli profesyonel oyuncu bugün sahnelerimizde görülmektedir. Arada bir özel tiyatro okulu açma denemesi —İstanbul'da LCC okulunda olduğu gibi— önemli sonuçlar vermemiş, uzun ömürlü olmamıştır. Bundan önceki dönemlerde Türkiye'ye gelen yabancı sanatçıların ve tiyatro topluluklarının da oyuncu yetiştirmekte önemli bir kaynak olduğunu örneklerle göstermeye çalışmıştık. Gerçi Cumhuriyet döneminde de, hele ilk başlarda, hemen her yıl Türkiye'ye yabancı topluluklar gelip temsiller veriyorlardı, ancak bunun önemli etkileri olmadığı gibi, günümüzde Türk sahne sanatçıları gerek burslarla, gerek kendi hesaplarına uzun veya kısa sürelerde yurtdışına giderek sanat çalışmaları yapmakta, görgü ve bilgilerini arttırmak olanağı bulmaktadırlar.

Üçüncü sorun, profesyonel oyuncuların ekonomik koşulları, toplum içindeki yerleri, mesleğin saygınlığı, bu yolda güvence sağlamak için örgütleşmeleriyle ilintilidir. Avrupa tiyatrosunda da yüzyıllar boyunca oyunculuk tarihinin en önemli sorunu, sahne mesleği ilişkilerinin bu yolda verdikleri savaştır. Sahne sanatçılarının ücret ve aylıkları konusu ödenekli tiyatrolarla özel tiyatrolar bakımından bir ayrım göstermektedir. Ancak başlarda Darülbedayi, ödenekli bir tiyatro olmasına karşın bu konuda sıkıntı çekiyordu. Örneğin 1925 yılında Belediye Darülbedayi'e 5000 lira ödenek vermiş, buna karşın sanatçılar para alamamışlar, öteyandan Edebî Kurul ve Yönetim Kurulu, ödeneği Şehzadebaşı'nda yönetim için kiraladıkları bir binaya harcamışlardır[79]. Yine Darülbedayi ilk yıllarda Comédie Française'deki *pensionnaire*'lik *societaire*'lik gibisinden bir ayrım gözeterek sanatçıları aylıklı ve pay sahipleri olmak üzere ikiye ayırmıştı. 1926'da

[79] bkz. "Darülbedayi'de İnhisar", *Cumhuriyet*, 18 şubat 1926.

Darülbedayi, turne dönüşü bir dağılma eğilimi göstermiştir. Aylıklı sanatçılar Mari, Şaziye, Neclâ, Fahire, Zehra, Aznif Hanımlarla, Emin Beliğ, İ. Galip [Arcan], Küçük Kemal, Hüseyin Kemal [Gürmen]'di ve aylıkları 40 ile 80 lira arasında değişiyordu. Pay sahipleri ise Bedia Muvahhit, Vasfi Rıza, Raşit Rıza, Behzad [Butak]'tı. Pay sahipleri kazanamadıklarını ileri sürüyorlar, böylece aylıklı sanatçılarla pay sahipleri arasında bir sürtüşme vardı; tiyatro ayrıca yazar haklarını da ödeyemiyordu. Bunun üzerine başta İ. Galip Arcan olmak üzere ayrı bir topluluk kurmak istediler[80]. İlerde göreceğimiz gibi bir sürtüşme konusu da, sanatçılarla Yönetim Kurulu ve Edebî Kurul arasında idi. İşte 1926 ramazanı da sanatçıların, yazarların, para alamaması sorununu yüzeye çıkardı. İlk başta sanatçılara aylık verilirdi, geliri Belediye alır, gediklilere de bir pay verilirdi. Sonra gelir sanatçılara bırakılmıştı, ancak Yönetim Kurulu'nun yetkileri ve parayı harcaması yine bir sürtüşme konusuydu[81]. Vasfi Rıza Zobu 1925'lerdeki kazançlar üzerine şu bilgiyi veriyor: *"Galip [Arcan], hem aktör hem de rejisör olarak alındı... Aktörlük için en yüksek maaş olan 80 lira idi. Rejisörlüğü için de 20 lira zam yaparak 100 lira ile anlaşıldı... Vâkıa, Reşad altınının 7-8 lira olduğu öyle bir zamanda 100 lira az bir kazanç değildi... Ama sezonun sonlarına doğru biz sosyeterlerle, maaşlı sanatçılar arasındaki kazanç nisbetsizliğinin asap bozacak kadar uygunsuz olduğu anlaşılmağa başlandı. Gişede hâsılat olur... Vergiye, bina kirasına, dekora, aksesuvara, ilâna, telif hakkına dağıtılır. Sanatkâr ve işçilerin aylıkları verilir... Geri kalan para, işin reisi olmak dolayısiyle, fazlası Raşit Rıza'ya ayrılarak diğer beş sosyeter arasında taksim edilir. Bütün hesap kitap Raşid Rıza'nın elinde ve emrinde idi. [.....] Gişeden paralar Raşid Rıza'ya ne derece bir emniyet altında gelir; Raşid'den dışarı ne yollarla gider; bütün bunları biz geri kalan beş sosyeter değil, Raşid'in kendisi dahi bilmez, bilemezdi!.. Bütün bu meçhûl hesaplara rağmen, sezonun son üç aylarında, 350-400'er lira hisseme düşmüştü. Kemal Küçük'ün 60, Hazım'ın 80, Galip'in 100 lira aldığı bir yerden, benim ve diğer sosyeterlerin, bu kadar farklı hisse almamız nor-*

---

[80] bkz. Kemal Ragıp, "Darülbedayi Nasıl Dağıldı?", *Cumhuriyet*, 21 temmuz 1926.

[81] bkz. "Darülbedayi Meselesinin Mahiyeti", *Halk Gazetesi*, 23 şubat 1926.



Ercüment Behzat Lâv, Raşit Rıza, Eliza Binemeciyan *Baykuş*'ta (Yaşlı kadın rolündeki bilinmiyor)



Halide Pişkin - Şaziye Moral (*Kafes Arkasında*'da)

mal bir kazanç değildi... Bu işe biz ayrıca nakdî bir sermaye ile girmiş değildik ki: Bu farkı, sermayemizin nemâsı olarak kabul edelim..." [82].

Vasfi Rıza Zobu, daha sonraki durumu şöyle açıklıyor: "*Şimdi gelelim hesaba... Mart içinde giren Ramazana kadar Kış Sezo-*

[82] Vasfi Rıza Zobu, "Sosyeterlik Sona Erecek", *Türk Tiyatrosu*, ocak 1962, sayı 337.

nu'nda benim hisseme 3500 lira isabet etmiş (Reşad altınının 8 liradan fazla olduğunu zannetmiyorum). Mart ve nisan ayı içinde geçen Ramazanda da 1150 lira almışım... 24 nisanda başlayan turnede Balıkesir, Edremid, İzmir, Ödemiş ve Bursa'dan 643 lira hisseme düşmüş... 1925 Şehremaneti bütçesinde 'Maarife rabtedildiği takdirde verilecektir' *kaydiyle, Darülbedayi için 5000 lira tahsisat konduğunu daha evvel söylemiştim.* 'Maarife rabt' *edilmediğimize göre, paranın Şehremaneti'nde kaldığı muhakkak... Sanki bu parayı bize vermişler de kâfi gelmemiş gibi, bu sefer, yani 1926 bütçesinde de* "idare-i umumiye masarifât-i mütenevviası (müessesat-ı hayriyeye muavenet faslından) 10.000 lira" *tahsisat koymuşlar!.. Ve* 'esbab-ı mucibe'*ye de hiç bir kayd düşmemişler... Ortada bizden başka Darülbedayi olmadığına, Edebî ve İdarî Heyetler de bulunmadığına göre, paranın bize verilmesi lâzım gelirse de, bir lirasını dahi görmüş ve görenden işitmiş değiliz... Herhalde bu 10.000 lira da bir sene evvelki 5.000 lira gibi Belediye'nin başka işlerine sarfedilmiş olacak..."* [83]

Bundan başka Odeon Tiyatrosu'ndaki süremde, aylık durumu şöyle olmuştu: *"Muhiddin Bey*[84], "Temsillerin devam ettiği müddet zarfında, yani ekim ayından mart sonuna kadar, altı ay herkese bir seviye maaş verilmesini, gişenin gelirinden de lüzumlu masraflar çıktıktan sonra, üç sınıf üzerinden 'pay taksimi' *yapılmasını teklif etti... Başka da çare yoktu... Ben, yalnız altı ay'a itiraz ettim:* "Biz hesabımızı bilen insanlar değiliz. Altı ay alacağımız maaşı, bu müddet içinde yer bitiririz. Ondan sonra da parasız kalırız. Vâkıa turneye çıkacağız ama; ne kazanacağımız belli olmaz. Dağılma tehlikesi başgösterir... Siz altı ayda vereceğiniz parayı 12 aya taksim edin. Az da olsa bizi her ay alacağımız bir maaşa bağlayın. Hâsılattan da tiyatro kirası, dekor ve sair sahne masrafları çıktıktan sonra geri kalan kısmı buyurduğunuz gibi üç sınıf üzerinden pay olarak alalım." *Arkadaşların da onaylamasiyle, hepimiz müsavi surette kırkar lira maaşa bağlandık... 16 kişilik. Senede bu para 7680 lira eder. Bu toplamı aklımızda tutalım! Pay taksimatı için de üç sınıfa ayrıldık: Muvahhit, Galip, Bedia (sosyeterlikten geldiğim için mi, yoksa bu kuruluşta çok lâf edip önayak olduğumdan mı bilmem) ve ben.*

[83] Vasfi Rıza Zobu, "Bursa'ya Varış ve Sonrası", *Türk Tiyatrosu*, nisan - mayıs 1962, sayı 339.

[84] İstanbul Belediye Başkanı ve Valisi Muhittin Üstündağ.

Birincide; Hazım, Kemal [Gürmen], Kemal [Küçük], Emin Beliğ, Şaziye [Moral], ikincide; Neclâ [Sertel], Halide [Pişkin], Fahire, Refika, Nermin, Mahmut [Moralı], Ercümend [Behzad Lâv]; üçüncüde yer aldılar. Müdür ayda 80, muhasebeci 60 lira ile on iki ay; gişe memuru 40 lira ile altı ay maaş almak üzere işe başladılar... Müdürle, muhasebecinin senelik toplamı eder: 1880 lira. Gişe memurunun tutar aylığı 240 lira! Bunların hepsini, sanatkârların maaş tutariyle toplayınca, etti mi 9600 lira; Pekii, hani Şehremaneti'nin bize vereceği tahsisat 3000 liraydı? Bu aradaki 6600 lira fazlalık nerden çıktı?..." [85]

1927 yılında yeni bir ayarlama ve sınıflandırma yapıldı. Bir Murakabe Komisyonu kuruldu, aylıklar şöyle ayarlandı: Birinci sınıf sanatçı 125 lira, ikinci sınıf sanatçı 100 lira, üçüncü sınıf sanatçı 85 lira, namzetler 40 lira, heveskârlar 25 lira. Ancak bu haber verilirken sanatçıların sahnedeki giyimlerini kendilerinin sağlaması yükümlülüğü üzerinde duruluyor, zengin rolüne yamalı entari ile çıkacaklarına değiliniyordu [86]. Ne var ki bir yetkili verdiği demeçte sanatçıların ayrıca tiyatronun kârından ve turne gelirlerinden pay aldıklarına göre durumlarının kötü olmadığını belirtiyordu [87]. 1931'de şöyle bir haber okuyoruz: *"Darülbedayi bu seneden itibaren büsbütün resmî bir şekil almıştır. Artistler Belediye'nin resmî ücretli memuru olarak maaşını Belediye'den almaya başlamışlardır. Maaşlarına alesseviye zamlar yapılmıştır."* [88] 1934'te İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarının sözleşme ile tiyatroya bağlanması düşünülmüştü [89]. İlerde yönetimle ilgili bölümde göreceğimiz gibi İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda en önemli sorun, sık sık yönetmelik, tüzük değiştirilmesiydi. 1955 yılındaki

---

[85] Vasfi Rıza Zobu, "Bugünkü Şehir Tiyatroları'nın İlk Temsili Olan *Kır Çiçeği* İle Perdemizi Açtık", *Türk Tiyatrosu*, mart-nisan 1963, sayı 348/349.

[86] bkz. "Zavallı Sanat, Zavallı Sanatkâr", *Cumhuriyet*, 23 kasım 1937; "Darülbedayi Faaliyete Başlarken", *Büyük Gazete*, 1 aralık 1927, sayı 58; *Büyük Gazete* bu haberi verirken şöyle yazıyordu: "Darülbedayi Murakabe Komisyonu, sanatkârları teştit ederken çok kuvvetli bir sanatkâr olan büyük Behzat Bey'i kadro harici yapmış ve bir daha Darülbedayi'e almamağa karar vermiştir. Memur olan Darülbedayi sanatkârlarına bu hareket ders-i ibret olsun."

[87] "Artistlerin Maaşı", *Cumhuriyet*, 24 kasım 1927.

[88] *Cumhuriyet*, 21 eylül 1931.

[89] *Akşam*, 3 ekim 1934.



Ercüment Behzat Lâv ile Halide Pişkin *Miss Julie*'de.

değişiklikten önce İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarının aylıkları artmıştı. Bir fikir verir düşüncesiyle haberi buraya aynen alıyoruz: *"Belediye bütçesinden temin olunan 33.600 liralık bir ek ödenek sayesinde, İstanbul Şehir Tiyatrosu artistlerinden 25'inin terfii ve muvakkat kadrodaki 14 gencin de sanatkâr namzedi sınıfına nakli imkânı sağlanmıştır. Bu şekilde terfi eden sanatkârlar şunlardır: 700'den 1000 liraya: Şaziye Moral, Talât Artemel. 600'den 700 liraya: Sami Ayanoğlu, Hâdi Hün, Cahide Sonku, Perihan Yenal. 500 liradan 600 liraya: Refik Kemal Arduman, Neşet Berküren, Ercümend Behzad, Suavi Tedü. 400'den 500 liraya: Kadri Ögelman, Melâhat Palay, Nezihe Becerikli, Necmi Oy, Perihan Tedü, Gülistan Güzey. 350'den 400 liraya: Ertuğrul Bil-*

da, Turhan Göker, Nedred Arıburnu, Muzaffer Aslan. 200'den 350 liraya Saime Arcıman, Gülgüy Gülgün, Halûk Sarıcı, Abdurrahman Palay, 200 liralık namzed sınıfına alınanlar: Fethiye Pekyücel, Rauf Ulukut, İsmet Ay, Sırrı Gültekin, Hâmid Akınlı, Alev Özgür, Kemal Akşahin, Fuad İşhan, Gazanfer Özcan, Ferdi Talay, Şadıman Öktemel, Orhan Erol, Neşe Yulaç, Melâhat Hasanoğlu, Saltuk Kaplangı." [90]

1955'te eski sanatçılarda yeniden pay sahipliğine benzer bir düzene dönüş eğilimi belirmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yeni bir yönetmelik yapılmadığı, yürürlükte olanın da iyi uygulanamaması sonucu sürekli bir düzensizlik ve tedirginlik içindedirler. Kurumun eski sanatçılarından önde gelenleri Belediye'ye başvurarak tiyatronun kendi yönetimlerine bırakılmasını, tiyatroyu döner sermayeli bir ortaklık kurarak yönetmek istemişlerdir. *Yeditepe* dergisi bir soruşturma açarak Fikret Adil, Tarık Buğra, Hasan Âli Ediz, Muammer Karaca, Ekrem Reşit Rey ve Tunç Yalman'a bu konuda düşüncelerini sormuş, bu kişiler de gerekçelerinde ufak tefek değişiklikler olmasına rağmen ağızbirliği etmişçesine böyle bir tasarıya karşı çıkmışlardır[91]. Aynı yıl çıkan İstanbul Şehir Tiyatrosu yönetmeliğinin 33. maddesi sanatçıları şu sınıflara ayırmaktadır: A) Kıdemli: B) Kıdemli namzedi; C) Birinci Sınıf; D) İkinci Sınıf; E) Üçüncü Sınıf; F) Dördüncü sınıf; G) Birinci namzet sınıf; H) İkinci namzet sınıf; İ) Üçüncü namzet sınıf.

34. madde, sanatçıların Belediye Başkanı ile üçer yıllık sözleşme yapacaklarını belirttikten sonra kıdemli sınıf sanatçılığa geçiş için şu koşulları getirmektedir: *"Kıdemli sınıf sanatkârlığa geçebilmek için arkadaşları arasında en çok başarı kazanmış ve sanat mensupları ve çevreleri tarafından ehliyeti teslim edilmiş, isim yapmış ve tiyatro kültürü, hüsnü ahlâk ve tiyatro disiplinine riayeti ile tanınmış olmak lâzımdır. Ancak kıdemli sanatkârlığa geçebilmek için müessesede en az bilfiil yirmi sene çalışmış olmak şarttır."* [92]

---

[90] *Türk Tiyatrosu*, ekim 1953, sayı 271.

[91] bkz. *Yeditepe* dergisi, 1 mart 1955, sayı 80.

[92] Sınıflandırma İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sık sık yeni ölçülere, yeni yönetmeliklere konu olmuştur. 1932'de şu haberi okuyoruz: "Darülbedayi'in yeni nizamnamesini tanzim etmek üzere umumi meclis azalarından tefrik edilen komisyon mesaisini bitirmiştir. Yakında heyet-i umu-

Basın, zaman zaman İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun aylıklarını gösteren yazılara, haberlere yer veriyordu. Örneğin bir yazıda [93] İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sanatçıların en az kazananının 750, en çok kazananının 2500 lira aldığını, kadrosunda 115 aylıklı ve gündelikli sanatçı, 30, 40 kadar figüran bulunduğunu, aynı yıl İstanbul Şehir Tiyatrosu bütçesinin 7 milyon lirayı aştığını öğreniyoruz. 1966'da da aylıkları yükseltilenlerin listesi verilmektedir [94].

Bugün yürürlükte olan ve 1960 yılında çıkartılan İstanbul Şehir Tiyatro yönetmeliği, durumu belirli kurallara bağlamıştır. 14. ve 15. madde alınacak sanatçı ve sanatçı adaylarında aranacak nitelikleri saptamaktadır. 24. maddeden 35. maddeye dek sanatçıların uyması gereken düzenbağı ile cezalar gösterilmiştir. 36. madde ise sanatçıları 8 ve hizmetlileri 5 aşamada sınıflandırmaktadır. 37. madde derecelerde yükselişi göstermektedir. Örneğin sözkonusu maddenin B. fıkrası birinci derece sanatçılığa geçmek için gerekli koşulları şöyle saptamaktadır: *"Birinci derecedeki sanatkârlığa geçebilmek için arkadaşları arasında en çok başarı kazanmış, sanat mensupları ve çevreleri tarafından ehliyeti teslim edilmiş, isim yapmış ve tiyatro kültürü ile tanınmış olmak lâzımdır ve Şehir Tiyatrosu'nda bilfiil 25 hizmet yılı süresini doldurması şarttır. Ancak, 1. sınıfa geçebilmek, gerekli şartlara haiz olup fiili hizmeti 10 yıl Şehir Tiyatrosu'nda doldurduktan sonra, varsa dış tiyatrolardaki hizmet yılları, İdare Heyeti'nin ittifakla kararı ile kıdemine eklenir ve bu şekilde 25 yılı doldurmuş oluyor ise 1. derece sanatkârlığa terfi edebilir. Fakat tazminata 25 yılı doldurmuş gibi hak kazanamaz."*

---

miyede tetkik edilecek (müzakere) olan nizamname, sanatkârlar için esaslı ve mühim maddeleri muhtevidir. Bu meyanda terfi, taltif, tecziye gibi hususat da salim bir şekle konmuştur. Sanatkârlar sınıflara taksim edilecek, ehliyetlerine göre maaş alacaklardır. Sınıfların fevkinde bir de emekli (gedikli) derecesi ihdas olunmuştur. Bu dereceyi bulmak için bütün sınıflardan geçmek lâzımdır. En son merhale olan bu dereceden sonra sanatkâr ya arzusu ile veya müessesenin göstereceği lüzum üzerine sahne haricine çıkarılacaktır. Ve kendisine ikramiye verilecektir. Sanatkârlar için ayrıca bir teavün sandığı teşkili de düşünülmektedir." bkz. *Cumhuriyet*, 11 şubat 1932.

[93] "Şehir Tiyatroları'nın İçyüzü", *Perde*, 17 şubat 1964.

[94] "Şehir Tiyatrosu'nda Terfiler", *Ses*, 23 temmuz 1966.

Tam anlamıyla kamu ödenekli olan Devlet Tiyatrosu'na gelince, daha başındanberi buradaki sanatçıların her bakımdan ekonomik güvenceleri tamdır. Bu bölümün daha önce Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin döner anaparayla yürütüldüğünü ve temsil başına sanatçılara küçük de olsa bir pay dağıtıldığını görmüştük. Devlet Tiyatrosu kurulunca aylıklar, sanatçıların özlük işleri, kanunla saptanmıştır. Aylıklar üzerinde bir fikir vermek için 1952 yılında Devlet Tiyatrosu ve Operası sanatçılarının yeni sözleşmeleri ile ilintili aşağıdaki haberi aynen alıyoruz: *"Devlet Tiyatrosu ve Operası sanatkârları, mevsim sonunda yapılan yeni sınıflandırma esaslarına göre, mukavelelerini imzalamışlardır. Yeni sınıflandırmada aylık ücretlere 75-100 lira arasında umumî bir zam yapılmış, ayrıca üstün başarı gösterenler de üst sınıflara alınarak 75-125 lira arasında zam görmüşlerdir. Tiyatro bölümünde geçen yıl en yüksek derece 550 liralık, 2. sınıftı. Bu yıl dereceler şöyle ayarlanmıştır: Birinci sınıf A 650, B 625 lira; ikinci sınıf A 600, B 575, C 550, Ç 525, D 500, E 450, F 420 lira. Sanatkârlardan Mahir Canova rejisör kadrosuna alınmış; Salih Canar, Cüneyt Gökçer, Ragıp Haykır, Şahap Akalın birinci sınıfın A kategorisine, Ulvi Uraz, Nermin Sarova, Saim Alpago, Ahmet Evintan da B kategorisine dahil edilmişlerdir. Geçen mevsim içinde üstün başarı gösteren sanatkârlardan Yıldız Akçan 200; Handan Uran 150; Meliha Ars, Macide Birmeç, Ümran Uzman, Oğuz Bora 125; Nihat Aybars, Ziya Demirel ve Şeref Gürsoy da 100'er lira zam görmüşlerdir. Ayrıca Salih Canar ile Cüneyt Gökçer ve Saim Alpago mukavelelerini aktör-rejisör olarak imzalamışlardır. Ragıp Haykır, Şahap Akalın, Nuri Altınok, Ahmet Evintan ve Nihat da yeni mukavelelerine göre icabında rejisörlük yaparak sahneye koyabileceklerdir."*[95]

14 temmuz 1970 günlem ve 1310 sayılı *"5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkındaki Kanunun Bazı Maddelerinin Değiştirilmesine, Bir Maddesinin Kaldırılmasına Ve Bu Kanuna Bazı Maddelerin Eklenmesine Dair Kanun"*un 10. maddesi aylıkları şöyle sıralamıştır: *"Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü uygulatıcı uzman memurları ile uzman memurları ve stajyerleri tesbit edilecek ehliyet ve iktidarları nazarı itibara alınarak aşağıda gösterilen ücretlerle çalıştırılırlar:*

---

[95] "Devlet Tiyatrosu'nda Yeni Mukaveleler", *Ulus*, 11 temmuz 1952.

Stajyerler ayda	*1200 TL.*
Uzman memurlar ayda	*800 - 3500 TL.*
Uygulatıcı uzman memurlar ayda	*1000 - 4250 TL.*
Sanatkâr memurlar ayda	*1500 - 5500 TL."*

Kendi kanununda bunu kabul etmiş olmakla birlikte, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nün Devlet Personel Kanunu kapsamına girmesi uygun görülmüş ve böylece Devlet Tiyatrosu, kamu görevlilerine uygulanan genel hükümlere alınmıştır. Sözkonusu kanun çıkmadan önce de Devlet Tiyatrosu'nun 657 sayılı Devlet Personel Kanunu'nun kapsamına girmesi kararlaştırılmıştı[96]. Aslında aşağıda örgütleşmeyi sözkonusu ederken göreceğiz, bu daha çok Devlet Tiyatrosu'ndaki bir grevle, durumun açığa kavuşması için alınan bir karardır; daha çok çeşitli yüksek yargı organlarının kararlarıyla saptanmış bu durumun, daha sonra bu kanunla kesinleşmesi sağlanmıştır. Konu buraya gelmişken, yine bu grevin açıklık getirdiği bir durumu da açıklamak gerekir. Kanun gereğince Devlet Tiyatrosu sanatçıları her yıl Tiyatro Genel Müdürlüğü ile bir sözleşme imzalamaktadırlar. Bunlar kamu görevlisi olduklarına göre, bu sözleşmenin hukuk bakımından niteliği nedir? İşte grev olayıyla ilgili olarak Danıştay'ın İçtihadı Birleştirme Kararı'nda[97] sözleşmelerin niteliği şöyle saptanmaktadır: *"Devlet, güzel sanatların bir dalı olan tiyatro işini kendisi de yürütmek istemiş, böylece bir kamu hizmeti ortaya çıkmıştır. Kamu hizmeti yürütülmesi için yapılan sözleşmeler, idarî sözleşmelerdir. İdarî sözleşmelerin uygulanmasından doğan anlaşmazlıkların çözüm yeri, Danıştay'dır. Bu sebeple dâvâlı idarenin göreve ilişkin beyanları yerinde görülmemiştir. Devlet Tiyatrosu kuruluşu hakkındaki kanunun tümü incelenince, sanatkâr sözleşme ile alınma sebebi anlaşılmaktadır. Türkiye'de tiyatronun, balenin ve operanın tam anlamı ile kurulması ve geliştirilmesinin sanatçılara maaş ve barem yasalarının biçtiği kısa ölçülü aylıklar vermekle başarılamıyacağını gözönünde tutan yasa yapıcısı, iki yanlı sözleşmeler sistemini kurarak sanatçılara, başka memur ve hizmetlilerinden çok üstün olduğuna kuşku olmayan giderlerini karşılama imkânı vermiştir. 5441 sayılı yasanın değişik*

[96] Bunun eleştirisi için bkz. E. Ünsal, "Sanatçılar ve Personel Kanunu", *Yeni Tanin*, 22 nisan 1966.

[97] *Resmî Gazete*, 5 mayıs 1965 günlem ve 11990 sayılı.



Behzat Butak



İ. Galip Arcan



Ercüment Behzat Lâv



Şadi Fikret



Faik



Hikmet



Safvet



Sait Köknar

5. maddesi, hizmetin devamlı görüleceği anlamını da ortaya koymaktadır. Sürekli bir hizmet olduğunu kimsenin reddedemiyeceği Devlet Tiyatrosu içinde çalışan sanatçıların rızalarına bakılmadan bir tarafın kararı ile işinden uzaklaştırılması hukukça da, yasaca da uygun olmaz. Esasen Devlet Tiyatrosu kuruluşu hakkındaki kanunun âmir hükmü karşısında idarenin yenilenmeye mecbur olduğu, dâvâcıya ait sözleşmeyi yenilemiyorum demeye yetkisi yoktur. Kaldı ki dâvâlı, idarenin sözleşmeyi yenilememek yolundaki kararının dayanağı olan belgelerde belirtilen olaylar böyle bir işlemin hatâlı olduğunu göstermekten uzaktır. [....] *5441 sayılı kanunla yasa yapıcı tiyatroyu, kâmil mânâsı ile devamlı bir âmme hizmeti kabul ve Devlet Tiyatrosu'nu âmme hizmeti gören bir âmme idaresi olarak kurmuştur. Burada çalışan sanatçılar, hangi tarz ve şekilde hizmete alınırsa alınsın, bir âmme ajanıdır ve yukarda vazife ile ilgili kısımda açıklandığı üzere sanatçı, Memurin Kanunu'nun 1. maddesinde tarif olunan müstahdemdir. 5441 sayılı kanunun 5. maddesi hükmüne müsteniden 9. madde esasları dahilinde tanzim olunan mukavele, bir idarî mukavele ve aynı zamanda Memurin Kanunu'nun 3. maddesi hükmüne uygun bir istihdam mukavelesi mahiyetindedir. Her sene yenilenen tip mukavelenin 82. maddesi de idarenin hangi hallerde tek taraflı olarak mukaveleyi feshedebileceğini göstermiştir."*

Bu sözleşmenin bir iç tüzük yönü de vardır. Devlet Tiyatrosu'nun bir iç tüzüğü olmamakla birlikte, her basılı sözleşmede, ilerde yönetimle ilgili bölümde göreceğimiz gibi, tiyatro içi düzen bağıyla ilgili iç tüzük hükümleri yer almıştır. Her sanatçı her yıl sözleşmeye imza atmakla, bu iç tüzük hükümlerine uymak yükümlülüğü altına girmiş olmaktadır.

Ödenekli tiyatrolarda durum böyleyken, özel tiyatrolar için elimizde yeterince bilgi kaynakları yoktur. Ancak buradaki sanatçıların ekonomik durumlarında tutarlılık olmadığı söylenebilir. Genellikle parlak olmadığını gösteren bilgilere rastlıyoruz. Örneğin kazanç bakımından operetçi Melek için şu hesap bir fikir verebilir: *"... Tiyatro hıncahınç dolu idi. Dört yüz liranın yüz yirmi lirası rüsuma, yüz on beş lirası tiyatro kirasına, otuz lirası orkestraya, yirmi lirası hakk-ı telif'e, on lirası ilân'a çıkıyor ve yirmi beş artiste de yüz beş lira kalıyordu. Melek'in hissesine o akşam altı lira düştü."* [98]

[98] "Yeni Bir Operet Artisti", *Son Posta*, 15 eylül 1931.



Vasfi Rıza Zobu ve Mahmut Moralı *Yayla Kartalı* filminde (1945).

Çoğu kez tiyatro toplulukları sanatçılara para vermedikleri için dağılıyorlardı. Örneğin 1935'te Raşit Rıza Topluluğu'ndan sanatçılar para alamadıkları için ayrılmışlar[99], Raşit Rıza da temsillere son vermek zorunda kalmıştır[100].

Tiyatro sanatçıları bu sallantılı ve güvencesiz durumlarda başka ülkelerde olduğu gibi sahne çalışmaları yanında yan işler yapmak zorunda kalmaktadır. Yan işler derken bunları iki türlü düşünmek gerekir, biri tiyatro ve sahne ile ilişkisi olmayan işler, ikincisi tiyatro sanatı ile ilintili işler. En başarılı sahne sanatçılarımızın geçim kaygusu ile birinci türden işlerle uğraşmak zorunda kaldığını biliyoruz. Örneğin Raşit Rıza'nın lokanta işletmesi[101], Hazım Körmükçü'nün bilet gişesi açması[102], Naşit'in,

[99] *Akşam*, 21 ocak 1935.

[100] *Akşam*, 22 ocak 1935.

[101] Bu konuda bkz. Aka Gündüz, "Raşit Rıza'nın Kuru Kafası!..", *Cumhuriyet*, 31 ocak 1931.

[102] *Akşam*, 25 aralık 1939.



Vasfi Rıza Zobu

Hazım Körmükçü

Behzad Butak'ın da piyango gişesi veya pastahane işletmesi gibi. Günümüzde özel tiyatro sanatçılarından pekçoğu, her iki tür yan işleri yapmaktadır. Örneğin Nisa Serezli - Tolga Aşkıner Topluluğu'nun kurucusu ve yönetmenlerinden, oyuncu ve sahneyekoru Tolga Aşkıner'in kendi tiyatrosunun dergisinde kendisini tanıtan şu satırlar, bu uğraşlar üzerine bir fikir verebilir: *"Geçen mevsim eşi Nisa Serezli ile birlikte kendi tiyatrosunu açtı. Bu yıl film çevirmeye başlamış olup, iki film yapmıştır. Müzikal pandomimli defileler hazırlayıp; bu defilelerde koreograf ve manken olarak;*

radyo ve reklâm programlarında oyuncu ve yönetici olarak çalışan Aşkıner, şu anda bir yandan yeni yapacağı plâk ve show için müzik çalışmakta; bir yandan da kendi topluluğunda oyuncu ve yöneticilik yapmaktadır."

Bunun gibi 1971'de Metin Serezli ile Çevre Tiyatrosu Topluluğu'nu kuran ve bu tiyatroda oyunculuk, yönetmenlik, sahneyekorluk yapan Altan Erbulak'ın kendi tiyatrosunun dergisinde kendisini anlatan şu satırlar da bu yan işler üzerine fikir verebilir: *"25 adet film çevirdi. Gazetecilik, tiyatroculuk, sinemacılık yönlerinin yanısıra, birçok radyo oyununda rol aldı, program takdimciliği ve 'showman'lik yaptı."*

İkinci türden, yani tiyatro ile ilgili yan işler hem özel tiyatro, hem ödenekli tiyatro sanatçılarının sahne dışındaki vakitlerini geniş ölçüde alır ve onlara tiyatrodan gelirlerine önemli bir ek gelir sağlar: Film oyunculuğu, filmlerin seslendirilmesi, radyo ve televizyon oyunları gibi. Bu arada tiyatro yazarlığı ve oyun çevirmenliği yapan tiyatro oyuncuları da pek çoktur. Ödenekli tiyatrolar, bu türden yan işleri düzenlemişlerdir. İstanbul Şehir Tiyatrosu 1969 yönetmeliğinin 51. maddesi bunu şöyle düzenlemektedir: *"(A) Şehir Tiyatroları sanatkârları, mesleklerinin nezaketine uygun olmak şartı ile film, dublaj, radyo ve televizyon çalışmalarına katılabilirler. Ancak bu çalışmalarda aslî görevleri olan Şehir Tiyatroları faaliyetlerine halel getirmemeleri şarttır. Aksaklık halinde sanatkâr, mütehassıs hizmetli ve diğer sahne personeli, Yönetim Kurulu kararı ile disiplin takibatına tâbi tutulur. (B) Radyo, film, dublaj ve televizyon çalışmaları Şehir Tiyatrosu sanatkârı, mütehassıs hizmetli ve diğer sahne elemanlarının zihnen ve bedenen yorgunluklarına sebep olduğu takdirde ve bu hal provalar ve temsillerde kalite düşüklüğüne sebep olacağından Yönetim Kurulu bu çalışmaları menedebilir. Bunun haricinde dekor, reji gibi diğer çalışmalar Yönetim Kurulu'nun iznine tâbidir."*

Devlet Tiyatrosu Kanunu ise bunu yukarıda sözkonusu ettiğimiz içtüzük niteliğindeki idarî sözleşmelerle düzenlemekte, yalnız kanunun 10. maddesinin (C) fıkrası şu hükmü getirmektedir: *"Sanatkârlar içkili gazino ve buna benzer yerlerde çalışamazlar. Aksi halde sözleşmeler Genel Müdürlük'çe re'sen feshedilir."* Gerçekten, bu maddenin kanuna girmesine yolaçan olay-

lar görülmüş, özellikle opera sanatçılarından gazino ve benzeri yerlerde şarkı söyleyenler olmuştur.

Sahne sanatçılarının en önemli ekonomik sorunlarından birisi de yaşlılık, düşkünlük durumlarında güvenceleri sorunudur. Bu konu üzerinde basında da çok durulmuştur[103]. Bu ilk başta ödenekli bir tiyatro olan İstanbul Şehir Tiyatrosu içinde sözkonusuydu. Tek çözüm yolu aşağıda göreceğimiz gibi örgütleşmeydi. Sendikalaşmadan önce bu daha çok dayanışma sandığı, ya da dernekleri olarak görülüyordu[104]. Nitekim bu amaçla bir *"Emekli Sahne Sanatkârları Yurdu Cemiyeti"* kuruldu[105]. Verilen üye ödentileri ve yarara temsillerle sanatçılara destek olmak amacını gütmektedir. Bundan ilk yararlanan sanatçı, Refik Kemal Arduman olmuştur. Türk Sahne Sanatkârları Derneği de bu amaçla kurulmuştur. Bu konuda Burhan Arpad'ın aşağıya aldığımız yazısı[106] bir fikir verebilir: *"Türkiye'de sahne sanatçısının durumu hâlâ sallantıdadır. Meşrutiyet inkılâbına kadar mahkeme önünde yemini bile kabul edilmeyen aktör, Cumhuriyet'ten sonra, gerçi manevî bir saygı kazandı. Fakat sosyal düzen içinde sağlam bir yer edinemedi. Bugüne kadar, Devlet Tiyatrosu ve İstanbul Şehir Tiyatrosu kadrosundaki sahne sanatçıları dışındakilerin bugünü de, yarını da sallantıdadır. İş bulursa çalışır. Çalışabildiği zaman ekmek parası kazanır. Hastalandığı veya iş bulamadığı zaman aç kalır. Atatürk'ün:* "Efendiler, mebus olursunuz, herşey olursunuz. Fakat sanatkâr olamazsınız!" *vecîzesi; toplum şuuruna ve resmî işlerimize henüz yerleşememiştir.*

Yüzde yetmişi okumak yazmak bilmeyen yirmi beş milyon insan, belki okuldan da çok, tiyatroya muhtaç. Tiyatronun gerçeğini bekler. Çoğunlukla bunun farkında olmasa da, bunu ister. Yirmi beş milyonun istediğini karşılaması gereken birkaç yüz

---

[103] bkz. Hikmet Feridun [Es], "Sahne Artistlerimizin En Büyük Derdi", *Akşam*, 18 ocak 1936; H. Feridun [Es], "Düşmüş Tiyatro Sanatkârları Nasıl Himaye Edilir?", *Akşam*, 7 şubat 1936; S. İzzet [Sedes], "Bir Cevap Karşısında", *Akşam*, 17 şubat 1936.

[104] Bunların ilki için bkz. "Sanatkârlar Cemiyeti", *Akşam*, 21 ocak 1927.

[105] Bu derneğin tüzüğü için bkz. *Perde ve Sahne*, temmuz 1942, sayı 16; üzerine bilgi için bkz. Muhsin Ertuğrul, "Emekli Sanatkârlar Yurdu". *Perde ve Sahne*, ağustos 1941, sayı 5; 1949'da yıllık kongresi için bkz. *Türk Tiyatrosu*, 16 mart 1949, sayı 224.

[106] Burhan Arpad, "Tiyatro Sanatçısını Korumak İçin", *Vatan*, 25 aralık 1958.

sanatçı ise, hâlâ başıboştur ve değil yarının, hattâ bugünün ne olacağından bile habersizdir. Sosyal sigortalaşmalar henüz sahneye kadar uzanmadı. Kendi aralarında zaman zaman kurdukları dernekler ve cemiyetler de ömürsüz ve verimsiz oluyor. Her biri kendi başının çaresine bakmak zorunda olan sahne sanatçıları, meslek arkadaşlarının dertleriyle ilgilenmeğe pek vakit ayıramıyorlar. Türk sahne sanatçısının sosyal durumunu düzeltmenin tek yolu, konuyu kanunlaştırmak, sahne sanatçısına da, herhangi bir kol işçisine sağlanan hakları, kanun karşılığı vermek.

Karaca Tiyatro'da toplanan Türk Sahne Sanatçıları Derneği, Türk artistlerinin bu büyük derdini yine ortaya döktü. Birşeyler yapmak istedikleri ortada. İyiniyetle ve meslek arkadaşlarına yararlı olmak isteğiyle dolu oldukları da besbelli. Fakat iyiniyet ve büyük istek yetmiyor, bu çetin işin düzenlenmesi için. Hattâ, Başbakanlık Müsteşarının fahrî başkan seçilmesi de fazla bir fayda sağlamaz. Yeni İdare Heyeti'nin Türk sahne sanatçılarına yapabileceği en büyük hizmet, sendika ve iş kanunları şümulüne alınmalarını sağlamaktır. Ancak o zamandır ki, artist, bir lokma ekmek endişesinden biraz olsun kurtulabilir. Maddî endişeleri asgariye inince iç huzuruyla ve kafa rahatlığıyla sanatına bağlanabilir.

Memleketin yetmiş ilinden ancak üçünde devamlı tiyatro var. Ötekiler, gezginci kumpanyaların himmetini bekliyor. Gezginci kumpanyaların bugünkü perişanlıktan kurtulabilmesi de, tiyatro sanatçılığının bir mâcera olmaktan kurtulmasına bağlı."

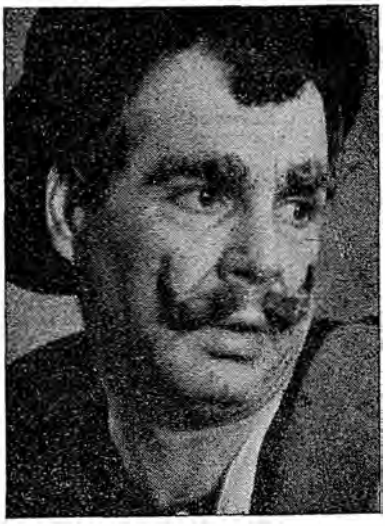
Gerçekten Burhan Arpad'ın da belirttiği gibi çıkar yol, sendikalaşmadır. Aşağıda tiyatroda sendikalaşmanın kısa serüvenini çizeceğiz. Bu arada tulûat sanatçılarının ve gezici toplulukların da sorunları vardı. 1932 yılında şöyle bir habere rastlıyoruz: *"Tiyatro ve tulûat sanatkârları dün Şehzadebaşı'nda bir içtima akdetmişlerdir. Bu içtimada aralarında bir teşekkül vücuda getirilmesi etrafında müzakeratta bulunulmuştur."* [107] Gerçekten bu toplulukların derlenip toplanması gerekiyordu. Gerek tiyatro sanatının ve sanatçısının saygınlığını, gerek halkın beğenisini korumak için kamu yönünden büyük bir baskı vardı. Baskı ve kısıtlamalar daha baştan kendisini gösterdi. Şehzadebaşı'ndaki tu-

[107] *Cumhuriyet*, 29 mart 1932; haberle birlikte bir grup resmi de verilmiştir.

lûat topluluklarının geleneksel bir seyirci çekme yöntemi vardı: Tiyatro kapısının önünde cırtlak bir müzik çalmak. Şu haberde bunun kaldırıldığını öğreniyoruz: *"Şehzadebaşı'nda tulûat tiyatrolarının önüde ve sokakta muzika çalınması o civar halkını, geleni geçeni rahatsız ettiğinden halk şikâyet etmiştir. Eminönü Kaymakamı cîdden musip bir karar vererek umumî istirahati selbeden bu vaziyetin men'ini alâkadarlara bildirmiştir. Kaymakam Bey'in bu cezrî hareketiyle o muhit bu müz'iç halden kurtulmuş oluyor."* [108] Aslında bu konu çok yönlü olarak bundan iki yıl önce ele alınmıştı. Bir haberde şunu okuyoruz: *"Güzel Sanatlar Birliği'nin Tiyatro Şubesi, memleketteki tulûat aktörlerini sıkı bir disiplin altına almak için karar vermişti. Bu karar bütün tiyatro kumpanyalarına bildirilmişti. Tulûat aktörleri, dün Millet Tiyatrosu'nda toplanarak, Birliğin bu kararını incelemişler ve aralarında Komik Şevki, Cevdet ve Tevfik Beyler'i seçerek murahhas olarak Birliğe göndermişlerdir, görüşmelerden sonra tulûatçılar:* "Tiyatro kapılarına şatafatlı ilânlar asmayacaklarını, el ilânlarında nezahatten ayrılmayacaklarını, davul zurnaya vedâ edeceklerini, kantoların nezih oynanacağını, kanto kelimesinin dansa tahvil edileceğini, temsillerde müstehçen kelimelerin, küfürlerin kaldırılacağını, ince saz yerine cazband çalınacağını" *temin etmişlerdir. Eğer, tulûatçılar şaka etmemişlerse, Birlik bu karardan çok memnun olmuştur."* [109]

Ancak daha önemli nedenler vardır, kamu kesimi bunun üzerinde önemle düşünüyordu. Bunu da şu haberden öğreniyoruz: *"Maarif Vekâleti, tiyatrolar hakkında bir nizamname hazırlamaktadır. Bu nizamname mucibince bir tiyatro heyeti teşkil etmelerine müsaade edilmiyecektir. Piyes telif eden muharrirlerin telif hakkı için de nizamnameye bazı maddeler konulacaktır. Bu nizamnamenin tanzimine sebep, Anadolu'da derme çatma bazı tiyatro heyetleri teşkil edilmesidir. Bunlar ekseriyle Darülbedayi piyeslerini oynamaktadır. Hattâ bu heyetler kitap halinde basılmayan eserleri de temsil etmektedirler. Bu suretle Anadolu'da garip birtakım piyes isimlerine tesadüf edilmektedir. Darülbedayi'de temsil edilmiş manzum* Binnaz *piyesinin ismi değiştirilmiş, bir tulûat kumpanyası tarafından* Cihanyandı Binnaz *ismiyle temsil edilmiştir. Yeni nizamname, bu tiyatro sahtekârlığına ni-*

[108] *Cumhuriyet*, 15 kasım 1930.
[109] *Cumhuriyet*, 20 kasım 1928.



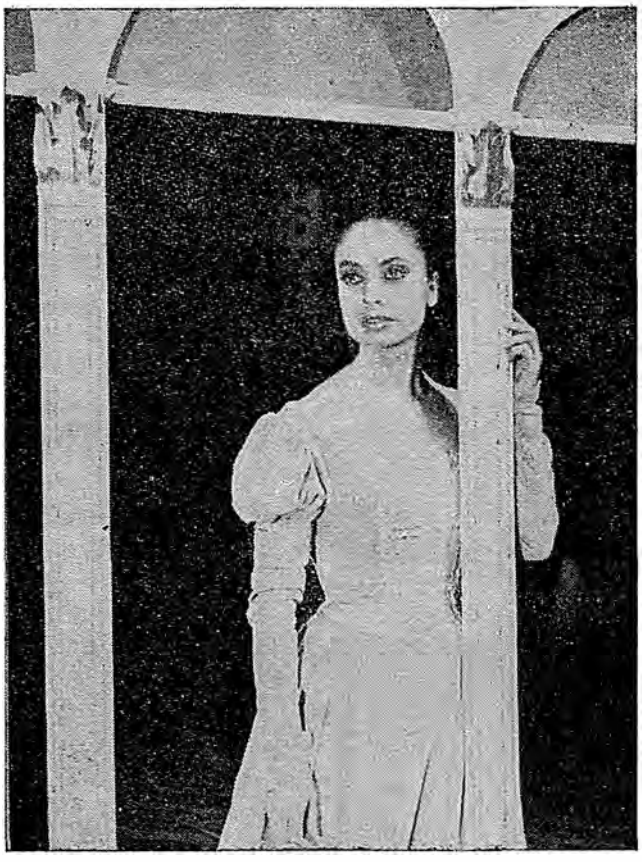
Şahap Akalın (*Köşebaşı*'nda)



Güneyd Gökçer



Cüneyd Gökçer *Hamlet*'te



Ayten Gökçer *Onikinci Gece*'de

hayet verecek ve halkın tiyatro ihtiyacını temin eyleyecek temsil heyetlerinin teşkilini teshil edecektir." [110]

Oyunculuğun saygınlığını bozan, zararlı eğilimleri önlemek için başlarda birtakım örgütleşme girişimleri olmuştur [111]. Daha önce de sözünü ettiğimiz Sanayi-i Nefise Birliği'ne koşut olarak birtakım *"Artist Cemiyeti"* adı altında kuruluşlar ortaya çıkmış-

[110] "Tiyatro Heyetleri — Maarif Vekâleti Nizamname Yapıyor", *Cumhuriyet*, 2 şubat 1931.

[111] Bunlar için bkz. Burhan Arpad, "Yurtta Tiyatro", *Yücel*, I (haziran 1941, sayı 75), II (haziran 1941, sayı 76); "Artist Dernekleri", *Cumhuriyet*, 12 mart 1964.

tı. O sırada polisin aradığı *"Artist Vesikası"* bu kuruluşlarca birkaç lira karşılığında isteyene verilirdi. Polis Müdürlükleri de dilekçeyle başvuranlara böyle bir belge verirdi. Üzerinde *"Tiyatro aktörü ve aktristlerine mahsus vesikadır"* sözünü taşıyan bu uydurma belge ile sahneye çıkılabilirdi.

Örgütleşmede en sağlam yol, hiç kuşkusuz sendikalaşmadır. 274 sayılı İşçi Sendikaları Kanunu ile sendikacılık ülkemizde büyük bir gelişme gösterdi. Bu arada bir de *"Türkiye Opera, Tiyatro ve Yardımcı İşçileri Sendikası (TOTSİS)"* kuruldu. Ve Türkiye'de ne gariptir, ilk tiyatro grevi, sanatçılarının ekonomik güvenceleri öteki tiyatrolara göre en sağlam olan bir kamu ödenekli tiyatroda, Devlet Tiyatrosu ve Operası Genel Müdürlüğü'nde görüldü. Olay, 1965'de patlak verdi. TOTSİS ile Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü arasındaki toplu sözleşmenin imzalanmasında anlaşma olmayınca, tiyatro ilişkinlerinin önemli bir kesimi greve gitti. Olaya basında geniş yer verildi, yazılar yazıldı[112], açık oturumlar düzenlendi. *"Devlet Tiyatrosu sanatçıları memur mudur? İşçi midir?"* sorusu tartışıldı. Bu arada konuya hiç bir açıklık getirmeyen görüşler de ileri sürüldü, örneğin *"Ne memurdur ne işçidir, sanatçıdır"* diyenler bile çıktı. Bu hukuk tartışmaları yapılır, çeşitli görüşler ileri sürülürken kimsenin aklına anlaşmazlığın kaynağı olan toplu sözleşme metnini okumak gelmemiştir. Burada üzerinde durulması gereken şudur; genellikle grevlerde ağırlık noktası aylık ve ücretlerin arttırılmasıdır. Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü bir yandan işveren olarak gözükmekle birlikte kendisi de oyuncu olarak, üstelik belki herkesten daha yoğun çalışarak emekçi durumundadır. Böyle olunca kendisinin de yararlanacağı bir para arttırımına hiç karşı çıkar mıydı? Oysa basında yayınlanan fotoğraflardan da görüldüğü gibi, grevin başını çekenler arasında yıllarca sahneye çıkmadığı halde her ay devletin verebileceği en dolgun aylığı alan operacılar vardı. Toplu sözleşme metni incelendiğinde görülmüştür ki, burada tiyat-

[112] Bu satırların yazarı da *Ulus* gazetesinde konuyla ilgili birkaç yazı yazmıştır. Örneğin bkz. Metin And, "Genel Müdür ve TOTSİS", *Ulus*, 28 mayıs 1966; "TOTSİS Üzerine Yanıltmacalar", *Ulus*, 15 haziran 1966. Burada basında çıkan bütün yazıları almadan yalnız biri, grevin Devlet Tiyatrosu'nda olamayacağını gösteren, öteki grevi destekleyen iki yazıyı örnek verelim. bkz. Bülent Daver, "Tiyatro, Politika, Hukuk", *Milliyet*, 29 aralık 1965; Orhan Apaydın, "Sanat Özgürlüğü Savaşı", *Ulus*, 6 aralık 1965.

ro sanatı kurallarına aykırı pek çok madde vardır. Sendika, toplu sözleşmede çevirilerin özgün dilden yapılıp yapılmadığı; bir çeviri eseri ilk oynanışından sonra yeniden oynandığında çeviri üzerinde hiç bir düzeltme, değiştirme yapılamıyacağı gibi gelişmeye aykırı ve mantık dışı koşullar ileri sürmüştü. İşte grevin kaynağı, aylık ve ücretlerin düzenlenmesinden çok, bu konulardadır. TOTSİS'in bir işçi sendikası olabileceğini Yargıtay 9. Hukuk Dairesi karara bağlamıştı. Oysa hukukçulardan kimi TOTSİS'in 274 sayılı İşçi Sendikaları Kanunu kapsamı içine giren bir sendika olmayıp, 624 sayılı Devlet Personeli Kanunu'nun öngördüğü memur sendikası olduğu görüşünü savunmuştur. Nitekim yukarıda sözkonusu ettiğimiz Danıştay İçtihadı Birleştirme Kararı ve Yargıtay 7. Ceza Dairesi'nin kararı[113], Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu gerekçesine dayanarak ve sanatçıların Genel Bütçe'den para almaları ve Emekli Sandığı Kanunu'na göre aylık ve ücretlerinden emekli keseneği ödemelerini gözönünde tutarak bunların kamu hizmeti gören ve Genel Bütçe'den maaş alan memur olduklarını, bu nedenle 657 sayılı kanunun 27. maddesiyle yasaklanmış olan grev yapamıyacaklarını karara bağlamıştır. Daha sonra 1970 yılında Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu ile bu durum kanunda da bir çözüme varmıştır. Bu arada aynı yıl TOSTİS İstanbul Şehir Tiyatrosu'yla da toplu sözleşme görüşmelerine başladığında İstanbul Belediyesi Opera ve Tiyatro sanatçılarının işçi olduğu görüşü benimsenmiştir. Bu konuda Türk-İş Birinci Bölge Temsilcisi İsmail Topkar'ın görüşü şöyledir: *"Türkiye'de ilk defa olarak Opera ve Tiyatro sanatkârları, İstanbul Belediyesi'nin gösterdiği yerinde anlayışla işçi kabul edilmiş bulunmaktadır. 10 aralık tarihine kadar devam edecek olan toplu sözleşmelerinin aynı olgunluk içinde geçeceğini tahmin ediyoruz. Böylece 220 opera ve 180 kadar tiyatro sanatkârı toplu iş sözleşmesinden faydalanmış olacaktır."* [114]

TOTSİS'ten sonra ikinci bir sendika ortaya çıktı: *"Türkiye Tiyatrocular Sendikası (Ti-Sen)"*. 1967 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu, Ti-Sen ile uyuşmazlığa düştü. İstanbul Belediyesi - İşçi-Personel ve Sosyal İşler Müdürlüğü gönderdiği yazıda toplu sözleşme ile Belediye'ye bağlı bulunan hizmetli personelin grev ya-

---

[113] 23 kasım 1965 tarih ve esas 8260 ve karar 9170 no. lu karar.

[114] *Ulus*, 28 kasım 1965.

pamayacağını bildirmiştir[115]. 1969'da Ti-Sen greve gitmiş, grevin 10. gününde Belediye 6 tiyatrodaki bilet satışlarından 100 bin lira zarar etmiştir[116]. Grev uzamaya başlamış, ancak İstanbul Şehir Tiyatroları'nda çalışan 290 sanatçı ve teknisyen üyesine karşılık grevi 40 kişi ile 15 gün yürütmüştür. 250 üye ise, işverene, greve katılmadıklarını bildirmişlerdir[117]. Ödenekli tiyatrolar sendika dışında kalmış olmakla birlikte, Ti-Sen özel tiyatrolarda çalışmalarını sürdürdü. Zahir Güvemli durumu şu satırlarla belirtiyordu: *"İstanbul'da iki türlü tiyatro var:* Belediye Tiyatrosu'yla özel topluluklar. *Belediye Tiyatrosu'nda çalışanlar kadrolu, kadrosuz, belli bir ücret alıyorlar ve bunu bütün yıl alıyorlar. Özel tiyatrolarda çalışan oyuncuların içinde bulunduğu şartlar ise çok başka.*

1 — Bu oyuncu bir tiyatro sahibidir, ama sahneye çıkmaz, prodüktör olarak çalışır.

2 — Bu oyuncu tiyatro sahibidir, ama kendi de sahneye çıkar.

3 — Bu oyuncu başkasının kurduğu bir tiyatroda sâbit bir ücretle çalışmaktadır.

4 — Yahut, bir başka topluluğun kadrosundadır, ama misafir sanatçı olarak değişik bir toplulukta çalışır.

5 — Nihayet bu oyuncu, hiç bir tiyatronun kadrosunda değildir. Kendine uygun bir piyes sahneye koyan herhangi bir topluluğun daveti üzerine, o oyun süresince o tiyatroda çalışır.

Bu beş halin dışında bir de turne mükellefiyeti vardır.

İşte, İstanbul'daki özel tiyatrolarda çalışanların içinde bulundukları şartlar bunlardır. Bu şartlara ücret farklarını dahil etmiyorum. Her oyuncunun aynı ücreti alamayacağı gayet tabiî bir gerçektir.

Yukarıda sayılan beş halin ilk ikisi için söylenecek hiç bir şey yok. Tiyatrosunu yaşatabildiği müddetçe, oyuncu bütün geleceğini emniyet altına almış demektir. Kendisinin sahneye çıktığı hallerde tiyatrosu için bir kuvvet, ya da yerine göre bir zaaf

---

[115] *Yeni Gazete*, 6 kasım 1967.

[116] *Haber*, 25 nisan 1969.

[117] Bu durum ve sendikacıların görüşü için bkz. *Ekspres*, 2 mayıs 1969.

teşkil etse bile, işin sahibi olmak dolayısiyle netice itibariyle aslan payı ona düşecektir.

Fakat, diğer üç halden birinde yaşayan oyuncunun hiç, ama hiç iş emniyeti yoktur. Olamaz da. Bu üç halin doğurduğu mahzurların başında her an işini kaybetmek tehlikesi gelir. Bir oyuncu, çok tutulmuş bir piyesi sürükleyen insan olmadıkça, ister kadro içinde olsun, ister kadro dışından oynasın, herhangi insanca bir zaaf ânı yüzünden derhal işini kaybedebilir. İkinci mahzur rekabettir. Daima aynı rol için ondan daha iyisi veya daha ucuzu bulunabileceğinden oyuncu ertesi gün sokakta kalıp kalmayacağını bilemez.

Bu hale bir tek çare görebiliyoruz: Bütün tiyatroların bir noktada anlaşmaları, yani diplomalı olsun olmasın, bir meslek sendikasına bağlı olmayan oyuncuya rol vermemeleri. *Tatbik kabiliyetini şimdiden ölçmek imkânı olmasa bile en kestirme çare bize budur gibi geliyor."* [118]

Aslında haklı olarak sendikacılıktan yana olan bu yazı bile özel tiyatrolarda işveren ile işçi kesiminin birbirine karışması sonucu, tiyatroda sendikacılığın zorluklarını göstermektedir. Bir gazete; sendika yöneticilerinin işveren veya işveren vekili oldukları için, sanatçıların onların yönettiği sendikadan bir yararları olmayacağını ileri sürmüştür [119]. Bu arada birtakım özel tiyatrolarla, örneğin Gen-Ar ile toplu sözleşme imzalanmıştır. Buna göre sanatçıların haftalık çalışma saatleri 41 saat olarak saptanmış olup, haftada en çok yedi temsil verilecek, bir günde iki temsilden çok temsil olmayacak, kesinleşen hafta tatillerine karşılık tiyatro prim ödeyecek, ayda ancak bir kez hafta tatilini turne temsili veya benzeri işler için kullanabilecektir [120].

Tiyatro grevlerinin en uzunu Ankara Sanat Tiyatrosu ile olanıdır. 128 gün süren grev sonunda sanatçılar sanat yönetimini ellerine almışlar, ücretlerine zam yapılmış, haftada on oyundan çoğunu oynamamak, hafta tatili yapmak gibi hakları elde etmiş-

---

[118] Zahir Güvemli, "Tiyatro Sanatçısının İş Alanında Emniyeti", *Yeni Gazete*, 14 nisan 1967.

[119] bkz. "Tiyatrocular Sendikasını İşverenler İstilâ Etmiş", *Hergün*, 3 mart 1968.

[120] *Yeni Gazete*, 14 ocak 1968.

lerdir [121]. Bu arada Ti-Sen ile Küçük Sahne Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu arasındaki toplu sözleşme sonucunda sanatçılara yılda sekiz ay ücret verileceğinin kararlaştırılması tiyatro çevrelerinde dedikodu ile karşılanmış, Ti-Sen Genel Başkanı ise bu durumun yalnız sendika ile tiyatroyu ilgilendirecek bir konu olduğunu ileri sürmüştür [122]. İlk başta Ti-Sen, toplu sözleşmeyi kabul etmeyen her tiyatroda grev yaptırmaya kararlıydı [123]. Ancak giderek Ti-Sen'den ayrılanlar çoğaldı, bir çöküntü başladı [124]. Bu arada Sinema-İş ile Tiyatro Sanatçıları Sendikası güçbirliği yapmayı da denediler [125]. Tiyatro Sendikacılığı, basından da büyük destek görüyordu [126]. Bu arada tiyatroda lokavt da görülmüştür. 1965 yılında Adana Şehir Tiyatrosu'ndan sürekli oyuncu çıkarılıyordu [127]. 30 kadar sanatçı ve personelin toptan işlerine son verilmesi karşısında TOTSİS bunu lokavt olarak nitelendirmiştir [128]. Hemen şurasını belirtmek gerekir ki, tiyatroda sendikacılığın baş amacı; emekçi sanatçıların iş güvenliklerini, ekonomik güvencelerini sağlamak olduğu ölçüde, bir baskı grubu olarak, bildirilerle veya çeşitli yollardan tiyatro uğraş ve sanatının yükselmesi, düzeyinin yükseltilmesi de işlevleri arasındadır. Bu açıdan bakınca Ti-Sen birtakım çalışmalar yapmış, daha önce de belirttiğimiz gibi bir soruşturma düzenlediği gibi, tiyatro alanında çeşitli bildiriler yayınlamıştır [129]. Ne var ki sendikacılık bir yana, 1972'de tiyatro-

---

[121] *Ulus*, 28 eylül 1970; *Cumhuriyet*, 26 eylül 1970. Bu konuda çeşitli yazılar, tartışmalar yayınlanmıştır. Örneğin bkz. Özdemir Nutku, "AST Emekçilerinin Grevi ve Meydana Çıkan Gerçekler", *Devrim*, 14 nisan 1970; "Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Grev", *Tiyatro 70*, nisan 1970, sayı 3; Erkan Yücel, "Devrim Elbette ki Doğruların Olmalıdır", *Tiyatro 70*, sayı 8; Sabahattin Çetin, "Grevdeki AST'la Konuşma", *Tiyatro 70*, mayıs 1970, sayı 4; Sabahattin Çetin, "Devrimin Doğruları mı? Güner Sümer'in Doğruları mı?", *Tiyatro 70*, eylül 1970, sayı 7.

[122] *Yeni Gazete*, 2 nisan 1968.

[123] bkz. *Yeni Gazete*, 2 kasım 1967.

[124] "Ti-Sen Çöküyor mu?", *Her Gün*, 29 ekim 1969.

[125] *Her Gün*, 12 haziran 1968.

[126] Örneğin bkz. Necmi Onur, "Ti-Sen'den Beklenenler", *Son Havadis*, 16 kasım 1967; "Sanatçı - İşveren Münasebetleri", *Son Havadis*, 22 şubat 1968.

[127] *Cumhuriyet*, 3 mart 1965.

[128] *İşçi Postası*, 14 haziran 1965.

[129] Bu bildirilerden bir iki örnek için bkz. "Ti-Sen Bildirisi. Tiyatro Basmak, Oyun Yasaklamak", *Tiyatro 70*, şubat 1970, sayı 1; "Ti-Sen Ankara Şubesi'nden", *Tiyatro 70*, haziran 1970, sayı 5; "Ti-Sen Bildirisi", *Tiyatro 70*, mart 1970, sayı 2.



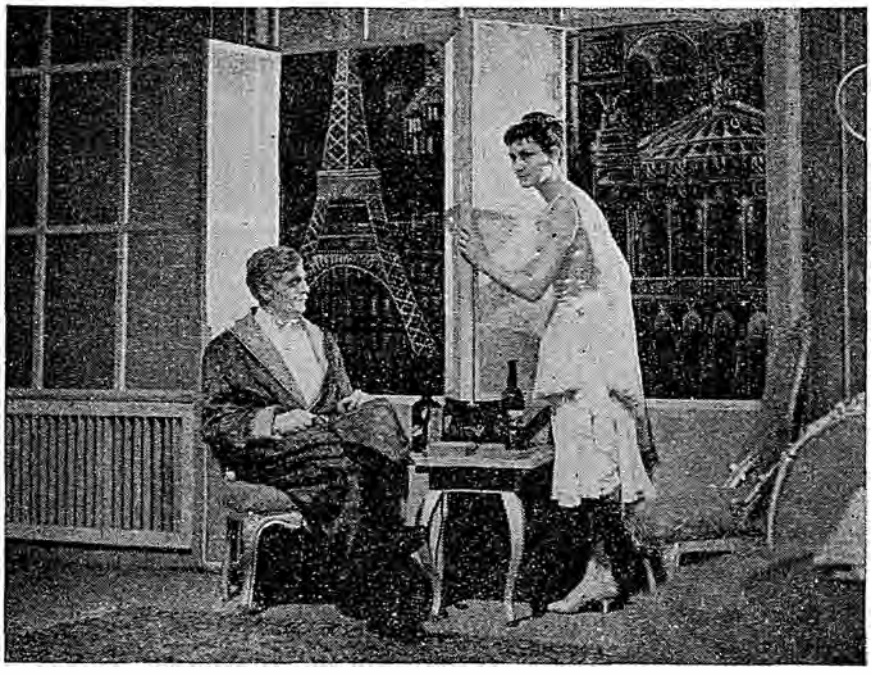
Engin Cezzar ve Gülriz Sururi
Keşanlı Ali Destanı'nda



Lâle Oraloğlu

lar öyle duruma geldiler ki, değil sanatçıların paralarını ödemek, tam bir iflâsın eşiğinde birer ikişer kapılarını kapamaya başladılar. Bu bunalıma ileride döneceğiz.

Oyuncuların ekonomik yönleri yanında, onları yüceltmek, yüreklendirmek için de birtakım girişimler düşünülebilir. Seyircinin alkışının yanısıra tam bir değerbilirlilikle onlara saygınlık tanımak için birtakım yollar vardır. Bunlardan biri de belli bir sanat yılını doldurmuş sanatçılara bir saygı duruşu olan *'jübile'*-lerdir. Jübileler, hem bu sanatçıya toplu bir para sağlayarak ona



Müşfik Kenter ve Yıldız Kenter (*Çöl Faresi*'nde)

maddî yönden yardımcı olmak, hem de değerbilirlilikle sanatçıyı yüreklendirmek gibi iki amaçlıdır. Bunların ilki 1926'da Tanzimat'tanberi Türk sahnesine büyük hizmetleri olan Ahmet Fehim'in 50. sanat yılönümünü kutlamak için Darülbedayi sanatçılarının Odeon Tiyatrosu'nda düzenledikleri gösteridir. Bu gösteride, şair ve oyun yazarı Halit Fahri Ozansoy'un yazdığı *"Türk sahnesinin Büyük Üstadı Ahmet Fehim Efendi'ye"* başlıklı övgü şiiri de okunmuştur [130]. Bundan sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu Türk sahnesine emek vermiş sanatçılara böyle jübileler düzenlemiş, bu jübilelerde her sanatçı için bir özel sayı yayınlamış, ayrıca da gösterinin geliri toplu olarak sanatçıya verilmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun bu geleneksel değerbilirliğinin yanısıra Haldun Dormen de, tiyatrosunda Şevkiye May, Muazzez Lutas gibi bir iki emekli sanatçı için böyle jübileler düzenlemiş,

[130] "Fehim Efendi Günü", *Servetifünun*, 9 aralık 1926, sayı 1582. Şiirin metni de bu yazıda verilmiştir.

ayrıca güzel basılmış bir özel sayı da yayınlamıştır. Yine bu amaçla bir başka yol da, sanatçıya bir başlıkla onurlandırmaktır[131]. Ne yazık ki bu konu, devletçe savsaklanmıştır. Son iki yılda Millî Eğitim Bakanlığı (Bir ara Kültür Bakanlığı), içinde bu satırların yazarının da bulunduğu bir Değerlendirme Kurulu toplayarak, üstün değer gösteren müzik ve sahne sanatçılarına, *"Devlet Sanatçısı"* başlığı vermek istemiş[132]. Ancak sonunda, Kurul üyelerini umut kırıklığına uğratan gerçek anlaşılmıştır. Bu, Devlet Personel Kanunu'ndaki bir maddeye göre yalnızca Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, Devlet Konservatuarı ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda çalışmakta olan (Bu kurumlardan emekli olanlar bu değerlendirmenin kapsamı dışında bırakılmıştır) sanatçılara verilebilecek olan bu başlığın, bu kurumların dışındaki değerli sanatçılara verilememesi açık bir haksızlıktı. Gerçi Devlet Konservatuarı ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndan üstün değeri olan adaylara verilmiş, ancak böyle bir uygulamanın yaratacağı tepki gözönünde tutularak, ilerde daha kapsamlı bir kanun çıkıncaya dek öteki kurumlar ertelenmiştir.

Bir başka yol da, ödüllerdir. Burada da kamu kesimi hiç bir şey yapmamıştır. Buna karşın iki özel girişim, her yıl bir tiyatro süremi boyunca üstün başarı gösteren oyun yazarı, sahneyekor yanında oyunculara ödül vermekle bir ölçüde sanatçıları isteklendirmişlerdir. Bu ödüller, İstanbul'da oyuncu İlhan İskender'in adına Haldun Dormen'in düzenlediği ve her yıl verilen ödülle, Ankara'da Sanatseverler Derneği'nin ödülleridir. Maddî yönü olmayan bu ödüllerin, sanatçıları yüreklendirmekte bir katkısı olduğu söylenebilir[133].

Bu bölümde oyunculuk üzerine çeşitli sorunlara değindik. Basında da sanatçıların sorunları üzerine yazılar yayınlanmıştır[134]. Ancak dikkatli bir okur, tiyatro bir sanat olduğuna göre bizde oyunculuğun sanat yönü üzerinde durulmamasına haklı ola-

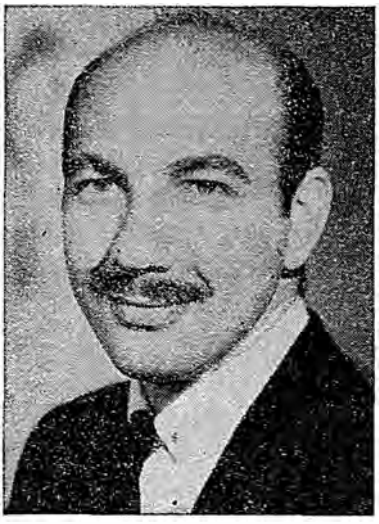
---

[131] Bu konu üzerinde ilk duran Vedat Nedim Tör olmuştur. bkz. V. Nedim Tör, "Devlet Artistliği Pâyesi", *Vatan*, 19 ağustos 1944.

[132] Ayrıca bu başlığın verildiği sanatçının aylığı da yükseltilebilecektir.

[133] Bir dergi, İlhan İskender Armağanı üzerine sanatçı ve eleştirmenler arasında bir soruşturma açmıştır. bkz. *Ses*, 19 haziran 1971, sayı 25.

[134] Bunların en eski tarihlisi üzerine bkz. Celâl Esat [Arseven], "Bizde Temaşa Sanatı", *Hayat*, 24 mart 1927, sayı 17.



Yılmaz Gruda



Avni Dilligil

rak takılacaktır. Ne varki böyle bir değerlendirme ister istemez oyunculardan örnekler vererek yapılacaktır, bu işe, *"Giriş"* bölümünde de belirttiğimiz gibi değer yargılarına yer vermeği gerektireceği için, kaçınıyoruz. Ancak yine güven duyduğumuz iki yazarın yazılarından da alıntılarla bir fikir vereceğiz. Bunlardan biri Reşat Nuri Güntekin, öteki iyi bir oyuncu ve sahneyekor olduğu kadar tiyatro düşünürü olarak değer verdiğimiz Zihni Küçümen'dir.

Reşat Nuri Güntekin'in bir yazısında şunları söylüyor[135]: *"Gelelim artist şartlarına: Mevcut sahnelerde, idealimize yahut dünya tröstü ölçülerine göre nadir birkaç artist yok diye kestirip atmak, bence acı bir haksızlıktır. Bereket versin bu dürbünü memleketimizdeki başka güzel sanat, teknik, ilim, politika, iş vesaire erbabına karşı tiyatroculara olduğu kadar sık kullanmıyoruz. Aynı amansız kritiği onlara da yöneltmeyi âdet etmiş olsaydık, göreceğimiz manzara galiba bugününden daha az neşeli olacaktı.*

Köşesinde roman yazan yahut resim yapan artist, gerçek sanatının ölçüsünü az çok vermiş sayılır. Fakat aktör için böyle mi-

[135] Reşat Nuri Güntekin, "Devlet, Tiyatro İçin Ne Yapabilir?", *Cumhuriyet*, 16 aralık 1950.

dir? Karşımızda bir ressama tablo için verdiğiniz yedi numaranın yedisi de, sahibinin sanatı içindir. Bir tiyatro aktörünün de yedi numaralık bir artist olduğunu farzediniz. Rol dağıtımında bîçareye fena yazılmış bir rol düşmüşse, bunun için, o yedi numaradan bir ikisini kıracaksınız. Piyesin tamamı bozuk ve yavan bir şeyse bunlar için de yine bir miktar kırpıntı yapmak hakkınızdır. Partöneri kendinden çok zayıf ise, rejisör vak'anın tamamını iyi düzenleyememişse, az kâfi zaman ve kâfi bir dikkatle prova edilmemişse; hâsılı dekorda, aksesuarda, akustikte ve sahne dediğimiz garip dünyanın daha binbir çeşit tesirinde aksaklıklar varsa, bunların hesapları çaresiz aktörden sorulacak ve en son elinde olduğu yedi numaradan belki sıfır da kalmayacaktır. Bizimkiler gibi organizasyonu tamamlanmamış tiyatrolarda ise bu saydığım şartlardan hepsinin pek nadiren biraraya gelebileceği âşikârdır.

Paris sahnelerinde çok kere, iyi bir artisti seyrederken düşündüğüm olmuştur : "Acaba bu piyes ve bu rol sana bu kanatları takmasaydı, muharrir yahut rejisörün bu temsil ettiğin tipi sende kuvvetle harekete getirmeseydi, etrafında bu partönerleri ve bu atmosferi bulmasaydın acaba benim uzaktaki tiyatromda bir gece ufak bir sahnede parladığını sonra kaybolduğunu tesadüfen gördüğüm bazı çocuklardan çok mu daha iyi uçacaktın?"

Hakikat odur ki bizde sade Darülbedayi, yahut Şehir Tiyatrosu kurulduktan sonra değil, ondan evvel de amatör tiyatroları tulûat yahut ona benzer tiyatrolar etrafında sayısız genç çocukların üşüştükleri görülmüştür. Pek iyi bildiğimiz gibi, eskiden bu heves yüzünden aileler yıkılır, baba-oğullar birbirleri ile kanlı bıçaklı olurlardı. Buna rağmen daima pervanenin ışığa atılışı gibi bir hücum olurdu. Pek tektük istisnalarla bu bîçareler umumî sahne şartlarının perişanlığı içinde nesiller boyu yanıp gittiler. Aralarında neler kaybettiğimizi ve hâlâ bugün de neler kaybetmekte olduğumuzu bilecek halde değiliz. Çünkü çalıştırmağa, tecrübe etmeğe, ramp aydınlığına getirmeğe imkân bulamadık. Yalnız düştüklerini yahut çürüdüklerini gördüğümüz zaman acıdık, yahut küçümsedik. Hâsılı, kaybımız muhakkaktır.

Şehir Tiyatrosu, bunların pek az bir kısmı için bir cankurtaran olmuştur. İleride yazılacak tiyatro tarihinin bu bakımdan da Muhsin Ertuğrul için çok iyi şeyler söyleyeceğini tahmin ederim. Şehir Tiyatrosu'nda eski Darülbedayi gibi bütçe imkânla-

rına göre bir tiyatro için kaç yetişmiş ve tanınmış elemana ihtiyaç varsa, ondan ibaret bir küçük tiyatro ve kadrosu ile yetinebilirdi. Fakat Muhsin Ertuğrul bunu yapmadı. Bir tiyatroyu ikiye çıkarmak suretiyle imkânları biraz daha genişlettikten sonra birçok genç çocuklara şu veya bu şekil ve şartlarla tiyatronun kapılarını açtı. Ocağa hiç olmazsa yaklaşmalarına imkân bırakti. Bir kısmını, bütçenin kenarından ve köşesinden korumağa muvaffak oldu. Bunlar arasında istidatlarına ve bir de talih ve tesadüflere göre kefen yırtmağa muvaffak olanlar çok değildir.

Fakat Şehir Tiyatrosu'nun bir mektep gibi adam yetiştirme müessesesi olmadığını da unutmamak lâzımdır. Onun resmî vazifesi, her gece tiyatro idealine mümkün olduğu kadar yakın bir çehre ile perdesini açmağa çalışmaktır. Bu; işe yetişecek elemanla değil, yetişmiş ve atış tecrübesi geçirmiş elemanlarla olur. Yapılabilecek bütün şey, yeni elemanı ustalıkla yetişmiş elemanların kompozisyonu içine salmak ve kaynaştırmaktan ibarettir İki imkânların müsaadesine göre buna da yapılmamış denemez.

Hâsılı bu rejim, tiyatromuz için çok hayırlı olmuştur. Her gece sahne ağzında gördüklerimizin bir misli kadar da görmediklerimiz vardır. Bunların bir kısmını, manavların sepet altına sakladıkları küçük ve bozuk meyvalar gibi görmek mümkün değildir.

Çünkü sahne önnüdeki istif, manav sepetlerindeki gibi, yalnız en gösterişli meyvalardan olmaz. Onun irili ufaklılarından mürekkep daha başka bir kompozisyon tarzı olmak lâzımdır.

Hâsılı gerek Şehir Tiyatrosu'nda gerek dışarıda, bugün tiyatro için hemen seferber edilecek durumda bir hayli eleman birikmiş bulunmaktadır. Bunlardan son bir yazıda bahsedeceğim." [136]

Zihni Küçümen de bir yazısında [137] kimi oyunculardaki görülen birtakım olumsuz eğilimleri şöyle sıralıyor :

"I. Oynadıkları oyunun üzerinde — komedi — *yazıyorsa, aldıkları rol ne olursa olsun, ödevleri salonu güldürmektir! Kah-*

[136] Nitekim R. N. Güntekin bu yazıyı da yazmıştır. bkz. Reşat Nuri Güntekin, "Tiyatromuzun Sakat ve Tehlikeli Tarafı", *Cumhuriyet*, 17 kasım 1951.

[137] Zihni Küçümen, "Oyuncunun Düştüğü Tuzaklar", *Yeditepe*, 15 haziran 1956.

kaha uğultusu kulaklarına gelmezse, küserler. "Tutmadı" *derler. Kahkahalar çınlarsa coşarlar ve gülünmesi gereken yerleri belirtmek için halka doğru dönerek cümleye fazlaca basarlar. Güldürdüler mi,* "Tuttu" *demektir. Artık her gece aynı cümleye basılır. Diyelim metinde pek öyle güldürecek cümle yok. Yaratırlar, yazarlar, ne yapar yapar güldürürler. Salon bir defa yine kendi deyimlerince* "Gırrr! diye gitti" *mi, keyif yerine gelir. Oysa bu bir tuzaktır. Tulûattan kalma kötü alışkanlıktır. Ama seyirci vardır* "Gırrr!" *diye gitmez, güzelse hoşlanır, tebessüm eder. Oyuncu onun hoşlandığını sesle duymadığı için,* "Seyirciyi doyuramadım" *hattâ* "Sıktım" *diye üzülür. Ya da* "Bu gece amma soğuk bir halk var!" *diye yanlış kanılara saplanır. Bu tuzağa düşmemek, seyircinin kahkaha ile gülmeden de bir komediden memnun ayrılacağını bilmek gerekir. Yoksa yırtına yırtına cümlelere perende attırmak, güldüreyim diye sahnede hop oturup hop kalkmak, gerçek seyircide sadece sıkıntı yaratır. Tiyatroda incelik arayan seyircilerin de var olduğunu, hiç olmazsa onların adına bu sanata saygı göstermek gerektiği unutulmamalıdır.*

II. Komedi niteliği taşımayan bir piyeste de, seyirciyi etkilendirmek için çoğu oyuncularımız aşırılığa kaçar. Denilebilir ki, oyunları, ince eğriler çizen bir grafik gibi değil de, kalın bir çizgi halinde bîteviye bir doğrultu takibeder. Kiminin oyun anlayışı böyledir, kiminin de bundan başkasına gücü yoktur.

III. Oyuncularımızın bir tuzağı da, sahnede fizik olarak güzel görünmek hevesidir. Rolleri yaşlı, çirkin ne olursa olsun güzel görünmeyi marifet sayarlar. Bu yüzden oyuncularımız oyunları ile ilgisi olsun olmasın, güzellik kraliçesi yarışmasına çıkar gibi boyanırlar, sahnede türlü pozlar vererek dururlar. Sanki seyirci "Doğrusu güzel kadın" *ya da* "Güzel erkek" *derse, rolünden alnının akıyla çıkacaktır.*

IV. Bir başka tuzak da 1930 modeli filmlere kapılmaktır. Sahneye çıkan delikanlı veya genç kız; Charles Boyer, Greta Garbo *misali kaşlarını aksanlaştırarak, ağzını büzerek, gözlerini süzerek oynarsa iyi olur sanır. Onlar gibi ağırdan alan bir edâ ile sürüklenir gibi yürür, sesini titretir. Eski okulun bilinçsiz taklikçileridir.*

V. Bir başka tuzak da bu eski okula tepki şeklinde belirir. Bu, yeni oyuncular için sahnede rahatmış gibi görünmek kaygısıdır.

Sahnede, babasının evinde gibi yürümek, koltuğa yatar gibi oturmak, arkadaşı ile sokakta konuşur gibi konuşmak, kafasını kaşımak, gevrek gevrek gülmek, ya da şımarık çocuk misâli yarım seslerle konuşmak. Böyle yapılırsa seyirci "Aman maşallah ne de tabiî oynuyor, sahnede olduğunu unutuyor âdetâ! Bu kadar rahat oyun büyük şey!" *diyecek. Hele bu hal bir de rolünün kalıbına uygun düşüyorsa, aşık kemiği cuk oturdu demektir. Halbuki bu hal orta seyirciye pek hoş görünürse de tiyatro sanatı ile uzlaştırılamaz. Tabiîlik demek, oynanan rolü kabul edilebilir hale getirmek demektir. Her oyun, bir yorumdur. Yorumlama öylesine yapılacak ki en güç-kanar seyirci bile o tipi benimseyebilecek. Yapmacık ile tabiî olmayan'ı ayırmalıyız. Aktörün yaptığı, oyundur. Bilinçle yaptığı için de, tabiî değildir. O halde oyuncudan tabiîlik değil, yapmacıksız bir oyun beklemeliyiz. Kısaca oyuncu yapmacıksız oynamalı, fakat doğal (tabiî) bir iş yapmadığını da bilerek, hayattaki davranış ve tutumunu sahneye aktarmamalıdır. Bu tuzağa düşerse kendini de aldatır ve sonunda her rolü günlük davranışlariyle oynamaya kalkışaralc en azından gülünç olur. Sonra unutmamalı ki, eski okuldan bıktığı için, günlük hayatı sahneye çıkaranlara hayran olan moda seyircisi bir gün bu lâübali sadeliğe de sırt çevirebilir. Sadelik içinde, gerekeni, ne ifrata ne de tefrite kapılmadan yapalım."*

Zihni Küçümen'in değindiği bu noktalara başkalarını da kakatabiliriz. Hele son yıllarda B. Brecht'in epik tiyatro salgını ve bununla birlikte gelen yabancılaşma etmeni, bizim oyunlar için bir çeşit seyirciye gözkırpma, eksiklerini, sahne dili bozukluklarını örtmek için bir kalkan oldu. Pekçok oyuncumuz; yerli yersiz doğal oynayıştan uzaklaşan, Türkçe'nin yanlış ve bozuk bir tonlaması ile bu oynayış türüne sığınmaktadır. Görülen önemli kusurlardan birisi de, sahne dilindeki söyleyişteki aksaklıklardır. Ancak yukarıda da belirttik; eğitimden gelen bir aksaklık ve Türkçe sesbilimine yeterince ilgi gösterilmemesinin bir sonucudur bu. Bir de, oyuncuların giderek belli tiplerde kalıplaşma eğilimidir. Reşat Nuri Güntekin *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı bir yazıda [138] Şadi'yi örnek gösteriyor, onun yarattığı tiplere uymayan *Hançer*'deki rolünü bu yüzden bir temsilden sonra oynamadığını, ömrünün sonuna kadar seyircisinin sevdiği belli, kalıplaşmış tip-

[138] Bu yazı için bkz. Reşat Nuri Güntekin, "Gerçek Tiyatro", *Varlık*, 1 şubat 1952, sayı 379.



Naşit Özcan

leri sürdürdüğünü, öyle ki son rolü olan Behçet Kemal Çağlar'ın *Timurlenk*'inde, Nasreddin Hoca'yı da ünlü tipi olan Bican Efendi görünüşü ile oynadığını belirtiyor. Bu sakıncalı eğilim ve kolaya kaçış, pekçok ünlü sanatçımızda görülmektedir.

Oyunculukla ilgili sorunlara değindikten sonra bu dönemin oyuncularının adlarını verelim[139]. Daha önce de belirttiğimiz gibi yalnız ad saymaktan öteye gitmeyecek bir çaba; bu arada kimi sanatçılar özellikle eski kuşaklar üzerine yazılar, dipnotlarında gösterilmiştir. Bütün adları saymayı gereksiz bulduk, zaten bundan sonraki bölümdeki tiyatro topluluklarında, bu toplulukları oluşturan sanatçıların adları verildiğinde, böylece bir bakıma bu dönem oyuncular tamamlanmış olacaktır.

Oyuncuların adlarını kolaylık olsun diye birkaç ana öbekte topladık. Önce, eskiler diyebileceğimiz, Meşrutiyet döneminden

[139] Bu kişilerin yaşam öyküleri şu kaynaklarda bulunabilir: M. Nihat Özön - Baha Dürder, *Türk Tiyatro Ansiklopedisi*, İstanbul, 1967; *Ses Sanatçıları Ansiklopedisi*, İstanbul 1970; Sadi Günel, *Sanatkârlar Dünyası*, [Ankara 1954]; A. Madat, *Sahnemizin Değerleri*, I, (İstanbul, 1943), II (İstanbul, 1944). Ayrıca bkz. *Tan* gazetesinde Muhtar Tarlan'ın "Sönmüş Yıldızlar" başlıklı 16 mart 1955'ten 27 nisan 1955'e süren yazı dizisi.

Cumhuriyet dönemine gelenler. Hemen belirtelim ki bunların içinde çok değerlileri vardır ve görgüleri, bilgileri, yetenekleri ile bu dönemin yeni kuşaklarına yol gösterici olmuşlardır. Bunlardan biri olan Ahmet Fehim Efendi'nin tiyatro yaşamı, Tanzimat'a uzanmaktadır. 1930 yılında ölen Ahmet Fehim Efendi bu dönemde tiyatro ile uğraşmamıştır, zaten kendisini buncan önceki ciltlerde uzun uzun sözkonusu etmiştik. Eskilerden iki önemlisi Ertuğrul Muhsin[140] ile Naşit [Özcan]'tir[141]. Muhsin Ertuğrul çok yönlü kişiliğiyle bu döneme damgasını vurmuştur. Sahneyekor, yönetmen, tiyatro düşünürü, eğitici olduğu ölçüde oyuncu olarak da çağını ve çevresini etkilemiştir. Onun başrolünü oynadığı gerek klâsik oyunlar, gerek yerli oyunlar, önemli bir tiyatro olayı olarak karşılanmıştır. Naşit'e gelince; aşağıda hafif türler, tulûat ve operet sanatçıları için ayırdığımız öbekle Naşit'in türünü sürdürenler üzerinde etkisi olduğu gibi, bu dönemin ilk yılından ölüm yılı 1943'e[142] değin hemen her gece değiştirerek oynadığı yüzlerce oyun ve yarattığı ilginç tiplerle Türk halkının bir numaralı sanatçısı olmuş, bir efsane kişiliğine bürünmüştür. Bir bakıma Türk sahnesinin yetiştirdiği en seçkin sanatçıdır.

Meşrutiyet döneminin ilk kadın sanatçısı Afife, bu dönemin ancak başlarında sahnede görülmüştür. Meşrutiyet döneminden

---

[140] "Giriş" bölümünde geniş kaynak vermiş olduğumuz için yeniden vermeği gereksiz buluyoruz.

[141] Naşit üzerine şu yazılara bkz. *Komik-i Şehir Naşit Bey*, İstanbul 1927; Hikmet Feridun [Es], "Meşhur Komik Naşit, Muhabirimize Hayatını Anlatıyor", *Yedigün*, mart 1933, sayı 2; "Halk Sanatkârı Naşit?", *Türk Tiyatrosu*, mart 1938, sayı 88; Mehmet Said, "Naşit Halkı Nasıl Güldürüyor?", *Sevimli Ay*, temmuz 1926; Orhan Seyfi Orhon, "Halk Sanatkârı Naşit", *Çınaraltı*, 1 mayıs 1943, sayı 84; S. Nahit Bilga, "Naşit", *Yeni Adam*, 1943, sayı 439; "Aktör Naşit", *Yeni Adam*, 1943, sayı 1943; "Naşit'in Ölümü", *Yeni Adam*, 1942, sayı 398; "Naşit'in Sahneye İlk Çıkışı", *Yeni Sabah*, 21 mart 1943; "Naşit'i Kaybettik", *Yeni Sabah*, 27 nisan 1943; Reşat Feyzi, "Büyük Sanatkâr 35 Yıllık Sahne Hâtıralarını Anlatıyor", *Tan*, 20 mart 1938; Suat Derviş, "Komik Naşit", *Tan* 14 ocak 1937; Sait Kesler, "36 Yıldanberi Bizi Gülmeğe Alıştıran Büyük Sanatkâr: Naşit", *Tan*, 14 ağustos 1942; Hikmet Feridun Es, "Bizde Tulûatın Artistliği...", *Akşam*, 11 nisan 1939; Rüştü Sardağ, "Saygı İle Andığımız Büyük Halk Sanatkârı Naşit ve Halk", *Vatan*, 3 mayıs 1945; Sohbetsever, "Naşit'in Sahneye İlk Çıkışı", *Yeni Sabah*, 21 mart 1943.

[142] Birçok kaynak kitaplar, ölüm yılını 1938 olarak göstermişlerdir. Bu satırların yazarının da düştüğü bu yanlığı buradan düzeltiriz. Ölüm haberi için bkz. *Vatan*, 27 nisan 1943

bu döneme geçen sanatçılar şunlardır: İsmail Galip Arcan (1894-) [143], Behzat Hâki Butak (1891-1963) [144], Şadi Fikret [Karagözoğlu] (1894-1941) [145], Ahmet Rafet Muvahhit (1893-1927) [146], Nurettin Şefkati (1866-1936) [147], Ercüment Behzat Lâv (1902-) [148], Hüseyin Kemal Gürmen (1901-) [149], Cemal Sahir [Kehlibağcı-

---

[143] Refik Ahmet [Sevengil], "Darülbedayi Sanatkârlarının Portreleri: İ. Galip Bey", *Büyük Gazete*, 23 şubat 1928; Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: İ. Galip Arcan", *Perde ve Sahne*, kasım 1924, sayı 20; Portreci, "İ. Galip Arcan", *Akşam*, 8 eylül 1937; "İ. Galip 40. Yıl Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, 1951, sayı 250; R. Nuri [Güntekin], "İ. Galip'in 25 Senesi", *Akşam*, 8 ocak 1936.

[144] "Aktör Behzat Bey'in Hayatı", *Cumhuriyet*, 17, 21, 23, 28 mart 1933; Portreci, "Büyük Behzat", *Akşam* 7 eylül 1937; Vedat Örfi "Behzat Bey", *Akşam*, 16 haziran 1924; "25. Yıldönümünde Behzat Butak Sayısı", *Darülbedayi*, 31 mart 1933, sayı 40; "Behzat Butak Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, 1963, sayı 353.

[145] *Şadi* (Haftalık Mecmua Yayını), İstanbul 1927; Nafi Kadri, "Aktör Şadi Nasıl Yetişti?", *Yeni Sabah*, 3 ocak 1942; Nusret Safa Coşkun, "Ölen Sanatkârlarımız", *Perde ve Sahne*, şubat 1942, sayı 11; Suat Dervis, "Sanatkâr Şadi, 12 Yıl Sonra Tekrar Aramızda", *Tan*, 11 nisan 1937; Kemal Salih Sel, "Büyük Türk Sanatkârı Fikret Şadi (1894-1941)", *Türk Tiyatrosu*, 1 şubat 1948, sayı 212; "Şadi'nin Tiyatro Hakkındaki Fikirleri", *Ulus*, 8 şubat 1937; Nurullah Tilgen, "Şadi Fikret Karagözoğlu", *Aylık Ansiklopedi*, ekim 1948, sayı 54; Yusuf Ziya Ortaç, "Türk Sahnesi Millî Sanatkârı Sadi'yi Kaybetti", *Çınaraltı*, 10 ocak 1942, sayı 23; Ulunay, "Şadi ve Hamdi", *Yeni Sabah*, 16 eylül 1941.

[146] Vasfi Rıza [Zobu], "Ahmet Muvahhit", *Darülbedayi*, 15 kasım 1931, sayı 21; İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci], "Sahnemizin Kaybolan Uzvu Muvahhit", *Sevimli Ay*, temmuz 1927, sayı 5 (Derginin aynı sayısında karısı Bedia Muvahhit'in yazısı); Vedat Örfi, "Muvahhit Rafet Bey", *Akşam*, 19 temmuz 1924.

[147] Vedat Örfi, "Nurettin Şefkati Bey", *Akşam*, 6 haziran 1924.

[148] Refik Ahmet [Sevengil], "Sanatkârlarımızın Hayatı: Ercüment Behzat Bey", *Büyük Gazete*, 19 nisan 1928, sayı 78.

[149] Lûtfi Ay, "Hüseyin Kemal", *Cumhuriyet*, 1 temmuz 1949; E. Reşit Rey, "Tiyatro Simaları: Hüseyin Kemal Gürmen", *Akşam*, 18 haziran 1949; Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: H. Kemal Gürmen", *Perde ve Sahne*, ekim 1942, sayı 19; "Hüseyin Kemal Gürmen Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, kasım 1968, sayı 382; "Hüseyin Kemal Gürmen 30. Yıl Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, eylül 1949; İbrahim Hoyi, "Hüseyin Kemal'in 30. Sanat Yılı", *Tasvirîefkâr*, 2 temmuz 1949.

oğlu] (1900-) [150], Raşit Rıza Samako (1890-1961) [151], Yaşar Nezihi Özsoy (1902-1961) [152], Emin Beliğ Belli (1894-1941) [153], Burhanettin Tepsi (1882-1947) [154], Ertuğrul Sadi [Tek] (1897-) [155], Hakkı Necip Ağrıman (1886-1950), Rıza Fazıl (1877-1927) [156], Vasfi Rıza Zobu (1902-) [157], Hazım Körmükçü (1898-1944) [158].

---

[150] Mehmet Ferit, "Sahne Artistleriyle Mülâkat: Cemal Sahir", *Müstakil Gazete*, 19 nisan 1924; Lûtfi Ay, "Cemal Sahir", *Öncü*, 2 mart 1961.

[151] Vasfi Rıza Zobu, "Raşit Rıza", *Dünya*, 22 ekim 1957; Cevat Fehmi Başkut, "Raşit Rıza", *Cumhuriyet*, 26 şubat 1961, Ulunay, "Raşid Rıza", *Milliyet*, 27 kasım 1961; Lûtfi Ay, "Raşit Rıza İçin", *Cumhuriyet*, 18 mart 1961.

[152] "Yaşar Özsoy Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, 1955, sayı 293; İsmet Yenisey, "Riyaziyeci Yerine Tiyatrocu", *Dünya*, 13 kasım 1955.

[153] "Emin Beliğ Jübile Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, eylül 1940, sayı: 117; Kandemir, "Aktör Olan Doktor", *Yedigün*, sayı 208.

[154] Meşrutiyet döneminde en önde gelen tiyatro adamı iken, Cumhuriyet'in başından, yeniden Türkiye'ye döndüğü 1940'a değin kendisi Avrupa'da idi. İlerde göreceğimiz gibi karısı Seniye Tepsi ile gezici bir topluluk kurarak kısa skeçler, oyunlardan bölümler oynamıştır. bkz. Hüsamettin Bozok, "Burhanettin Tepsi", *Aylık Ansiklopedi*, eylül 1947, sayı 41; ayrıca 1940'da jübilesi için çıkarılan dergi.

[155] Bu satırların yazıldığı sırada bile sahneye çıkan Sadi Tek, bunda sonraki bölümde göreceğimiz gibi gerek kendi adına gerek Türk Akademi Tiyatrosu adı altında, veya başka topluluklarda sürekli çalışmıştır. Kendisi 1952 yılında Devlet Tiyatrosu'na girmek istemiş. Milli Eğitim Bakanlığı'nın da olumlu karşılamasına rağmen Devlet Tiyatrosu Yönetim Kurulu kabul etmemiştir. bkz. *Ulus*, 20 nisan 1952; üzerine bkz. Yıldız Telatar, "Ertuğrul Sadi Tek", *Ulus*, 20 ekim 1970.

[156] Vasfi Rıza [Zobu], "Rıza Fazıl", *Darülbedayi*, 1 aralık 1931, sayı 22.

[157] S. A., "Vasfi Rıza Bey", *Cumhuriyet*, 16 nisan 1925; S. A., "Sanatkârlarımız: Vasfi Rıza Bey Muharririmize Hayatını Anlatıyor", *Ankara Gazetesi*, 4 şubat 1927; Vedat Örfi, "Vasfi Rıza Bey". *Akşam*, 2 temmuz 1924; Refik Ahmet [Sevengil], "Sahne Sanatkârlarımızın Hayatı: Vasfi Rıza Bey", *Büyük Gazete*, 1 haziran 1928; Dr. Neşet Öztan, "Sahne Sanatkârlarımız: Vasfi Rıza Zobu", *Perde ve Sahne*, aralık 1942, sayı 21; "Vasfi Rıza Zobu 30. Yıl Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, 3 temmuz 1948; Portreci, "Vasfı Rıza", *Akşam*, 5 eylül 1937; Baha Dürder, "Bugünlük", *Tasvirlefkâr*, 2 temmuz 1948.

[158] Portreci, "Hazım", *Akşam*, 6 eylül 1937; Vasfi Rıza Zobu, "Hazım", *Perde ve Sahne*, eylül 1941, sayı 6; "Hazım Körmükçü 25. Yıl Jübile Sayısı" *Türk Tiyatrosu*, 4 nisan 1946; Lûtfi Ay, "Hazım İçin", *Ulus*, 8 nisan 1944; H. Nihat Pepeyi, "Hazım İçin", *Cumhuriyet*, 2 nisan 1948; Muhsin Ertuğrul, "Hazım 25 Yıl Sahnede", *Tan*, 5 nisan 1942; Muhsin Ertuğrul, "Hazım İçin", *Cumhuriyet*, 1 nisan 1948; H. Feridun Es, "Hazım Körmükçü", *Olay*, 15 nisan 1944; Feyzi Boztepe, "Hazım'ın Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle", *Tasvirlefkâr*, 14 nisan 1948.

Şimdi sanatçıları dört kesimde inceleyelim. Her kesimde sayılan sanatçılar tam olmadığı gibi, bu kesimler arasında kesin sınır çizgileri de yoktur. Bunu yalnızca bir kolaylık olarak saptadık. İlk kesim, önce Darülbedayi sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu adıyla en uzun ömürlü tiyatromuza bağlı sanatçılardır: Nevin Akkaya [159], Fatma Şadiye Andaç, Muhip Arcıman, Saime Sevim Arcıman, Muazzez Arçay, Refik Kemal Arduman [160], Şakir Arseven, Muzaffer Arslan, Talât Artemel (1909-1957) [161], Şükrüye Atav, Âtıf Avcı, İsmet Ay, Sami Ayanoğlu (1913-1971), Necdet Mahfi Ayral [162], Celâl Balkır, Reşit Baran (1910-1963) [163], Nezihe Becerikli, Neşet Berküren, İbrahim Delideniz, Ferih Egemen, Kemal Ergüvenç, Feriha Tevfik [Nergüs], Hümaşah Göker, Reşit Akif Gürzap [164], Nedret Güvenç, Güzey Gülistan, Agâh Hün, Hadi Hün [165], Samiye Hün [166], Melâhat İçli, Feridun Karakaya, Kâni Kıpçak [167], Müfit Kiper [168], Sait Köknar [169], M. Kemal Küçük (1901-1936) [170].

---

[159] Vasfi Rıza Zobu, "Nevin Akkaya", *Perde ve Sahne*, 12 mart 1942.

[160] Vasfi Rıza Zobu, "Refik Kemal Arduman", *Perde ve Sahne*, ekim 1943, sayı 6.

[161] Vasfi Rıza Zobu, "Talât Artemel", *Perde ve Sahne*, şubat 1942, sayı 11; Lûtfi Ay, "Talât Artemel", *Vatan*, 1 ağustos 1953; Lûtfi Ay, "Talât'ın Ardından", *Yeni Gazete*, 5 ağustos 1957.

[162] Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: Necdet Mahfi Ayral", *Perde ve Sahne*, eylül 1943, sayı 5; "350 Piyesin Bir Aktörü", *Hayat*, 1 ağustos 1968.

[163] Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: Reşit Baran", *Perde ve Sahne*, 15 ekim 1943, sayı 7.

[164] Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: Reşit Gürzap", *Perde ve Sahne*, ağustos 1942, sayı 4.

[165] Vasfi Rıza Zobu, "Hadi Hün", *Perde ve Sahne*, mayıs 1942, sayı 14.

[166] Vasfi Rıza Zobu, "Samiye Hün", *Perde ve Sahne*, ocak 1942, sayı 10.

[167] Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: Kâni Kıpçak", *Perde ve Sahne*, kasım 1943, sayı 15; "Kâni Kıpçak Jübilesi" sayısı, *Türk Tiyatrosu*, 8 ağustos 1959, sayı 319.

[168] "Müfit Kiper 25. Yıl Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, aralık 1958, [sayı 318'den sonra].

[169] "Sait Köknar Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, 1 şubat 1944, sayı 166; Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız", *Perde ve Sahne*, haziran 1943, sayı 2.

[170] S. A., "Sanatkârlarımız Arasında: M. Kemal Bey", *Akşam*, 15 şubat 1927; "Aktörlerin Hayatı ve Tiyatro Haberleri", *Büyük Gazete*, 22 kasım 1928, sayı 22; "Ölüm Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, 1 ekim 1936, sayı 70; Naci Sadullah, "Kemal Küçük", *Yedigün*, sayı 150. H. Feridun [Es], "Kemal Öldü", *Akşam*, 26 nisan 1936.

Zihni Küçümen, Selâhattin Moğol (1912-1963), Şaziye Moral [171], Mahmut Moralı [172], Bedia Muvahhit (1897-) [173], Neyyire Neyir [Ertuğrul] (1903-1943) [174], Necmi Oy, Kadri Ögelman, Abdurrahman Palay, Zihni Rona, Neclâ Sertel [175], Nevin Seval [176], Cahide Sonku [177], Perihan Tedü, Suavi Tedü (1915-1959) [178], Kemal Tözem, Rıza Tüzün, Rauf Ulukut, Perihan Yanal (1916-1954) [179], Bilge Zobu.

Bir de *"Halk Sanatçısı"* adını verebileceğimiz hafif türlerde, sürüm oyunlarında sivrilmiş adlar vardır. Tulûatçıları da buna katabiliriz [180]. Naşit'le doruğuna çıktıktan sonra ilgisizlikten, aydınlarca ve kamu çevrelerince kötülenmekten, tulûat büsbütün çökmüştür. Son yıllarda geleneksel tiyatroya duyulan ilgi ile tulûatın canlandırılması için çabalar görülür. Naşit'ten sonra bu türün en

---

171 "Sanatkârlarımız Arasında: Şaziye Hanım", *Akşam*, 9 şubat 1927; Vasfi Rıza Zobu, "Şaziye Moral", *Perde ve Sahne*, temmuz 1942, sayı 16.

172 Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: Mahmut Moralı", *Perde ve Sahne*, ağustos 1942, sayı 17; Lûtfi Ay, "Mahmut Moralı ve Jübilesi", *Cumhuriyet*, 7 ağustos 1952.

173 Naci Sadullah, "Sahnenin En Zekî Kadın Sanatçısı: Bedia Ferdi", *Yedigün*, 27 mart 1935, sayı 107; "Darülbedayi Kış Temsillerine Başlarken", *Millet*, 8 kasım 1925, sayı 8; S. A., "Sanatkârlarımızı Tanıyalım: Bedia Muvahhit Hanım", *Ankara Gazetesi*, 7 şubat 1927; Vasfi Rıza Zobu, "Bedia", *Perde ve Sahne*, mayıs 1941, sayı 2; İsmet Hulusi, "Bedia'nın Evinde", *Perde ve Sahne*, ağustos 1943, sayı 4; "Bedia Ştatzer 25. Yıl Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, [Ağustos] 1950, (sayısı yok); Lûtfi Ay, "Bedia'nın 25. Sanat Yılı", Cumhuriyet, 26 ağustos 1950; Lûtfi Ay, "Bedia'nın Jübilesi", *Cumhuriyet*, 1 eylül 1950.

174 Vasfi Rıza Zobu, "Ölümünün Yıl Dönümü", *Türk Tiyatrosu*, 15 şubat 1944, sayı 167; "Tiyatroya Dair", *Vakit*, 18 mayıs 1926; Tunç Yalman, "Ölümünün 3. Yıldönümünde Neyyire Neyir", *Vatan*, 13 şubat 1946.

175 Vasfi Rıza Zobu, "Neclâ Sertel", *Perde ve Sahne*, haziran 1942, sayı 15; Lûtfi Ay, "Jübilesi Münasebetiyle Neclâ Sertel", *Yeni Ulus*, 21 temmuz 1955.

176 Nusret Safa Coşkun, "Sahne Sanatkârlarımız: Nevin Seval", *Perde ve Sahne*, eylül 1942, sayı 18.

177 E. R. Rey, "Cahide Sonku", *Akşam*, 5 ocak 1949; Vasfi Rıza Zobu, "Cahide Sonku", *Perde ve Sahne*, ağustos 1941, sayı 5.

178 Vasfi Rıza Zobu, "Suavi Tedü", *Perde ve Sahne*, ekim 1941, sayı 7.

179 "Perihan Yanal Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, mart 1954, sayı 276; Vasfi Rıza Zobu, *Perde ve Sahne*, kasım 1941, sayı 8.

180 Bir yazı bunların önemlilerini tanıtıyor. bkz. "İstanbul'u Güldürenler Kimlerdir?", *Akşam*, 2 ekim 1935.



Gazanfer Özcan



Muammer Karaca
(*Cibali Karakolu*'nda)

belirgin temsilcisi İsmail Dümbüllü (1897-) [181] olmuştur. Onun kuşağından pekçok tulûatçı birer ikişer göçüp gitmiş, sağ kalanlar ise yoksulluk ve ilgisizlikle unutulup gitmişlerdir. 1968'de değerli tiyatro sanatçısı Ulvi Uraz, bir girişimle, sağ kalan tulûatçıları toplayarak onları yeniden sahneye çıkarmayı denemiştir. Bunlar arasında Mustafa Şatır, Üsküdarlı Sadi [Kanıtürk], Toto

[181] Hikmet Feridun [Es], "Dümbüllü'nün Kahvesini İçerken", *Yedigün*, nisan 1933, sayı 7; "Dümbüllü", *Yeni Adam*, 1944, sayı 486; O. E., "İsmail Dümbüllü 1500 Çeşitli Oyun Oynamış" *Cumhuriyet*, 30 eylül 1965; *Kim* dergisi, 10 ağustos 1961 günlemli 162. sayısında İsmail Dümbüllü'yü kapak resmi yaptığı gibi "Dümbüllü, 50 Yılın Hikâyesi" adlı uzun bir yazı yayınlamıştır.



Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan

Sıtkı [Akçatepe], Komik Muammer [Barlas], Eyüplü Selâhi [İçsel], Hafız İhsan Tiyatrosu'nun Primadonnası Sıdıka Duruer, Seyfi Baba [Yeşiltepe], Acenta Tacettin [Açıkyürek], Ata Baba [Akandere], Ramona Hasan [Koloğlu], Trabzonlu Osman [Sözen], Karagözcü Memduh, Adil Güldürür [182], Kadıköylü Hüsamettin [Seyhan], Hüsamın Minesi, Nüzhet Açıkyürek, Kantocu Zarife, Mötağın Şevket [183] bulunmaktadır.

---

[182] Adil Güldürür üzerine şu yazıya bkz. "Adil Güldürür bugün 42. Sanat Yılına Giriyor", *Akşam*, 4 şubat 1964.

[183] Bkz. Tanju Cılızoğlu "Ulvi Uraz, Eski Tulûat Sanatçılarına Elini Uzattı", *Akşam*, 20 ocak 1968.

Yine 1968 yılında ilginç bir olay oldu. Sahnemizin değerli sanatçılarından Münir Özkul, geleneksel tiyatromuzun ve tulûatın günümüzde canlandırılması için Sadık Şendil'in bu türden *Kanlı Nigâr*'ını öylesine başarılı oynamıştı ki, 19 nisan 1968 gecesi İsmail Dümbüllü, iki perde arasında 20 dakikalık bir tulûat oyunu gösterdikten sonra artık sahneden çekileceğini belirterek, geleneklere uyarak Münir Özkul'u usta yapmış ve yarım yüzyıllık külâhını Münir Özkul'a vermiştir [184].

Halk sanatçısı olarak en gözde sanatçı, Muammer Karaca'dır [185]. İşte tulûat, sürüm oyunları ve operetçilikte sivrilen bu halk sanatçılarının kiminin adlarını verelim: Sıtkı Akçatepe, Ali Rıza (1860-1928), Zeki Alasya, Zeki Alpan, Asuman Arsan, İhsan Balkır, Aziz Basmacı, Semiha Berksoy, Tevhit Bilge, Turgut Boralı, Kenan Büke, Emel Çeviren, Avni Dilligil (1908-1972) [186], Nezahat Dilligil [187], Ekrem Dümer, Mümtaz Ener, Orhan Erçin, Ali Sururi [Eruluç], Celâl Sururi [Eruluç], Yusuf Sururi [Eruluç], Renan Fosforoğlu, Nuri Genç, Fahri Gülünç (1889-1942), Kel Hasan (1874-1929), Muzaffer Hepgüler, Mehmet Karaca, [İrma] Toto Karaca, Hikmet Karagözlü, Vedat Karaokçu, Muallâ Kaynak, Adile Naşit [Keskiner], Ziya Keskiner, Şevkiye May (1914-1973) [188], Melek [Kobra - Tayfur], Nevzat Okçugil, Vahi Öz, Gazanfer Özcan, Selim Naşit Özcan, Mehmet Özekit, Halide Pişkin [189], Aliye Rona, Şeref Şenpınar, Gönül Ülkü, Necabettin Yal.

---

[184] "Dümbüllü, Yarım Asırlık Külâhını Verince, Münir Özkul Artık Usta Oldu", *Ses*, 27 nisan 1968.

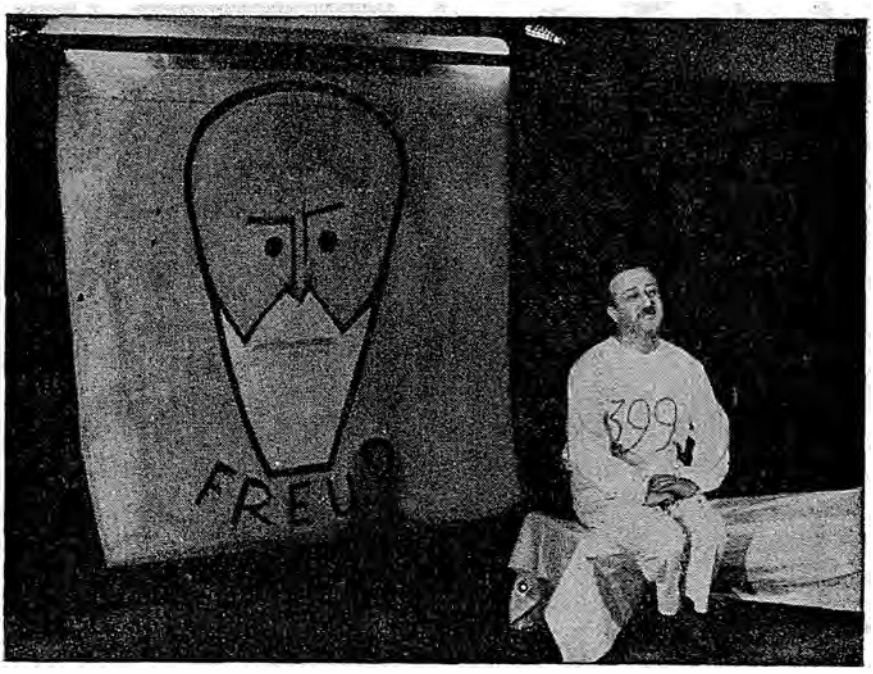
[185] Muammer Karaca üzerine pekçok yazı yayınlanmıştır. Örneğin kz. Halide Edip Adıvar, "Komedi Cinsleri ve Muammer Karaca", *Akşam*, 31 Mart 1949; E. R. Rey, "Tiyatro Simaları: Muammer Karaca", *Akşam*, 21 mart 1950; İlhan Tarus, "Muammer Karaca", *Yeditepe*, 15 mart 1954, sayı 57; Lûtfi Ay, "Muammer Karaca ve Tiyatrosu", *Milliyet*, 6 ocak 1965.

[186] Avni Dilligil ciddî tiyatro türlerinde de değerli çalışmaları olan çok seçkin bir sahne sanatçısıdır. bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız", *Perde ve Sahne*, temmuz 1943, sayı 3.

[187] Vasfi Rıza Zobu, "Sahne Sanatkârlarımız: Nezahat Dilligil", *Perde ve Sahne*, mayıs 1943, sayı 1.

[188] Vasfi Rıza Zobu, "Şevkiye May", *Perde ve Sahne*, aralık 1941, sayı 9. Ayrıca yayın yeri ve günlemi gösterilmemiş 1970 yılında *Şevkiye May. 41. Sanat Yılı* başlıklı jübile sayısı.

[189] "Halide Pişkin Jübile Sayısı", *Türk Tiyatrosu*, ağustos 1956, sayı 299; "Halide Pişkin Artık Aramızda Değil", *Türk Tiyatrosu*, aralık 1959, sayı 322; Lûtfi Ay, "Jübilesi Münasebetiyle Halide Pişkin", *Rapor*, 21 haziran 1956; Niyazi Acun, "Habibe Molla Diyor Ki", *Resimli Ay*, 1936, sayı 7.



Ulvi Uraz, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da

Devlet Konservatuarı'ndan yetişen ve Devlet Tiyatrosu kesimine giren sanatçılar ayrı bir çığırın, ayrı bir yetişmenin ürünüdürler. Özellikle ilk kuşak sanatçılarından Salih Canar, Melek Ökte, Muazzez Lutas, Saim Alpago, Ragıp Haykır, Şahap Akalın, Macide Tanır gerçekten sahnemizin çok seçkin değerleridir. Bu arada bu kuşaktan Cüneyt Gökçer[190] gerek oyuncu, gerek sahneyekor ve yönetmen olarak Cumhuriyet döneminin en seçkin tiyatro adamıdır. Burada içlerinde ayrılıp başka topluluklarda çalışanlar ya da kendi topluluklarını kurmuş olanlar da olmakla birlikte Devlet Tiyatrosu kesiminden belli başlı oyuncuların adlarını verelim: Kerim Afşar, Nermin Akagündüz [Sarova], Şahap Akalın, Nihat Akçan, Ejder Akışık, Tekin Akmansoy, Ali Algın, Gülsen Alnıaçık, Saim Alpoga, Nuri Altınok, Erol Amaç, Meliha

[190] Bkz. Sunullah Arısoy, "Cüneyt Gökçer", *Akis*, 17 nisan 1961; *Akis* dergisi ayrıca 5 şubat 1962 günlemli 397. sayısında Cüneyt Gökçer'in resmini kapağına koyarak uzun, tanıtıcı bir yazı yayınlamıştır.



Saim Alpago (solda) *Hacıyatmaz*'da

Ars, İlyas Avcı, Jale Ayata [Birsel], Nihat Aybars, Nur Bartu, Gürbüz Bora, Salih Canar, Vedii Cezayirli, Ali Cengiz Çelenk, Ziya Demirel, Zafer Engin, Muammer Esi, Ahmet Evintan, Nurşen Girginkoç, Ayten Gökçer, Mediha Gökçer, Muzaffer Gökmen, Meral Gözendor, Şeref Gürsoy, Ragıp Haykır, Haşim Hekimoğlu, Gökçen Hıdır, Ekmel Hürol, Ertuğrul İlgin, Üner İlsever, Erol Kardeseci, Müşfik Kenter, Yıldız Kenter, Sadrettin Kılıç, Asuman Korad, Çetin Köroğlu, Halûk Kurtoğlu, Bozkurt Kuruç, Gülgûn Kutlu, Muazzez Lutas, Haldun Marlalı, Babür Nutku, Maral Nutku, Tomris Oğuzalp, Turgut Okutman, Coşkun Orhun, Haydar Ozansoy, Melek Ökte, Yıldırım Önal, Tijen Par, Baykal Saran, İlkay Saran, Çiğdem Selışık, Semih Sergen, Dinçer Sümer, Oytun Şanal, Elçin Şanal, Nüzhet Şenbay, Macide Tanır, Fikret Tartan, Melek Tartan, Suat Taşer, Süreyya Taşer, Işık Toprak, Suha Tuna, Ulvi Uraz, Umran Uzman.

Bir de bu saydıklarımızın dışında kalan, ya kendi kendini yetiştirmiş, ya da amatör çalışmalarından ve bu bölümde belirttiğimiz gibi öğrenimlerini dışarda yapmış değerli sahne sanatçıları-



Sururi Ailesi (soldan sağa): Celâl Sururi, Gülriz Sururi, Yusuf Sururi, Lütfullah Sururi, Alev Sururi, Ali Sururi.

mız vardır: Ayla Algan, Beklan Algan, Uğur Başaran, Engin Cezzar, Asaf Çiyiltepe, Şirin Devrim, Haldun Dormen, Fatma Dürnev, Altan Erbulak, Genco Erkal, Ayfer Feray, Yılmaz Gruda, Gülriz Sururi [Cezzar], Erol Günaydın, Şükran Güngör, Çetin İpekkaya Altan Karındaş, Erol Keskin, Suna Keskin, Seden Kızıltunç, Alev Koral, Bülent Koral, Pekcan Koşar, Ergun Köknar, Tuncel Kurtiz, Tuncer Necmioğlu, Mücap Ofluoğlu, Lâle Oraloğlu, Sema Özcan, Nüvit Özdoğru, Münir Özkul, Suna Pekuysal [Köknar], Suna Selen, Metin Serezli, Nisa Serezli, Güner Sümer, Celile Toyon, Tunç Yalman, Kâmuran Yüce.

Batı Tiyatrosunun tarihinde yüzyıllar boyunca görüldüğü gibi bizde de tiyatrocu ailelere, karı-kocalara rastlanmaktadır[191].

[191] Örneğin bu konuda bkz. Duygu Yazman, "Devlet Tiyatrosu'nda Eviler". *Olay*, 1 kasım 1945.

Bunların en kalablığı Sururi'lerdir. Ailenin temelini atanlar Yusuf Sururi, Lûtfullah Sururi, Celâl Sururi ve Ali Sururi'dir. Lûtfullah Sururi bu bölümün de başında belirttiğimiz gibi ilk kadın opera sanatçısı Suzan Hanım'la evlenince bu sayı beşe çıkmış, ancak Suzan Hanım'ın ölümüyle sayıda bir eksilme olmuş, onların kızı Gülriz Sururi annesinin yerini doldurmuştur. Lûtfullah Bey Şükran Hanım'la evlenince tiyatrocuların sayısı 6, Ali Sururi de Alev Sururi ile evlenmiş, ailede tiyatrocular 7 olmuş, onların çocukları Hakan da tiyatroyu seçerek sayı 8'e yükselmiş, Engin Cezzar'ın Gülriz Sururi ile evlenmesi bunu 9'a çıkarmıştır[192]. Ancak 1965'ten sonra ailede ölümler bu sayıyı eksiltmiştir. Aile iki topluluğa dağılmıştır: Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu ile İstanbul Tiyatrosu Topluluğu. Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü Cüneyt Gökçer'in de birinci eşi Mediha Gökçer, kızı Deniz Gökçer ve ikinci eşi Ayten Gökçer hepsi tiyatrocudur. Kent Oyuncuları'nda Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter kardeştirler, Yıldız Kenter'in birinci eşi Nihat Akçan Devlet Tiyatrosu sanatçılarındandır, ikinci eşi Şükran Güngör de Kent Oyuncuları'nın sanatçılarından ve yöneticilerindendir. Kimi tiyatrocu eşler, kendi adlarına tiyatro kurmuşlardır: Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan Topluluğu, Nisa Serezli -Tolga Aşkıner Topluluğu, Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu ve şimdi kapanmış olan Mithatpaşa Tiyatrosu başındaki Ekmel Hürol ve Beyhan Hürol gibi.

Bu bölüme bütün oyuncuları almadık. Dönemin ilk yıllarında sahneye Kınar, Eliza Binemeciyan, Şehber [Zabel], Anayis, Sara Mannik, Aznif vb. gibi azınlık sanatçıları da çıkıyordu. Bunlar içinde Müslüman olanlar da vardı, örneğin Mina Hanım gibi[193].

---

[192] Bkz. *Tercüman*, 18 aralık 1965.

[193] Zeki Cemal "Sahnemizin İhtida Eden Sevimli Aktristi", *Resimli Ay*, haziran 1341, sayı 5-17.

III. Tiyatro Toplulukları

Burada, Cumhuriyet'in ilânı 29 ekim 1923'ten 1973 yılının ilk aylarına dek profesyonel toplulukları tanıtmaya çalışacağız. Giriş bölümünde de belirttiğimiz gibi İzmir'den yola çıkarak Anadolu'yu dolaşan, Ankara'yı kendisine merkez yapıp, buradan çeşitli yerlere gidip temsil veren Şadi ve Arkadaşları, denebilir ki bu dönemin ilk yıllarının en önemli topluluğudur. Bu arada Meşrutiyet'ten kalma birtakım topluluklar, cançekişir durumda temsillerini sürdürmeye çalışıyorlardı. Örneğin Meşrutiyet'in müzikli oyun topluluğu Benliyan Operet Kumpanyası, Naşit, Rozalya, Ömer Aydın, Tolayan, Haykam Efendi ve Viktor Haçikyan ile bu topluluğun oyun dağarından *Leblebici Horhor Ağa, Aşçı Başı Tosun Ağa* gibi oyunları sürdürüyordu. Naşit de zaman zaman kendi adına temsiller veriyordu. Yine geçen dönemin önemli topluluklarından olan Yeni Sahne, Cumhuriyet'in ilânından önceki aylarda arada bir temsil veriyordu. Yine 1923 yılında temsiller veren ve Meşrutiyet döneminin seçkin topluluklarından biri olan İstanbul Operet Heyeti de müzikli oyun temsilleri veriyordu. Bu arada Darülbedayi[1] adı var, kendi yok, dağılmış bir durumdaydı[2].

[1] Meşrutiyet'in olduğu kadar Cumhuriyet döneminin günümüze dek en önemli topluluğu olan Darülbedayi'in kuruluşundan 1966'ya dek gelişmesini bilimsel yoldan inceleyen araştırma için bkz. Özdemir Nutku, *Darülbedayi'in Elli Yılı*, Ankara 1969. Ayrıca şu çalışmalara bkz. Refik Ahmet [Sevengil], *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu* (II. cilt), İstanbul 1934; Muhtar Tarlan, "Darülbedayi'in Doğuşu", *Tan*, 26 mart 1955; "Şimdi de Şehir Tiyatrosu", *Tan*, 27 mart 1955; "Dünle Bugünün Farkı", *Tan*, 28 mart 1955; Selim Nüzhet Gerçek, "Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na". *Akşam*, I (5 mayıs 1945), II (12 mayıs 1945), III (19 mayıs 1945); "Şehir Tiyatrosu", *Akşam*, 26 mayıs 1945.

[2] Bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Darülbedayi Ve Sanatkârları", *Türk Tiyatrosu*, ekim 1959, sayı 320.

İzmir dönüşü Eliza Binemeciyan Paris'te, Roza Felekyan Mısır'da, Efraz Beyrut'ta bulundukları için, Kınar Hanım'dan başka kadın oyuncu yoktu. Yalnız henüz İsveç'e gitmemiş olan Muhsin Ertuğrul'dan yarara bir temsil isteyen Raşit Rıza'nın bu isteğine uyularak Fransız Tiyatrosu'nda *Othello* oynanmıştır. Burada Othello'yu Muhsin Ertuğrul, Iago'yu Raşit Rıza, Desdemona'yı Bedia Muvahhit, Emilia'yı Neyyire Neyir oynamışlardır[3]. Bu arada yine geçen dönemden Cemal Sahir, Muhlis Sabahattin Yeni Operet Heyeti, Hale Opereti, İstanbul Şehir Opereti gibi toplulukların dağınık çalışmaları görülüyordu[4].

1924 yılı, bir toparlanma yılıdır[5]. 1924 yılının ilk ayında Darülbedayi Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nda birleşti. Meşrutiyet'in son yılında Kadıköy'de İbnürrefik Ahmed Nuri Sekizinci'nin yönetiminde kurulmuş olan Yeni Tiyatro'dan sanatçılar, Millî Sahne'den bir oyuncu ve dışardan gelenlerle 16 kişilik bir topluluk oldu. Böylece başlangıçta Darülbedayi'de toplanan sanatçılar şunlardır: Muvahhit, Behzat [Butak], Bedia Muvahhit, Mina, Müzeyyen, Vasfi Rıza Zobu, Kınar, Jerfin, Nermin, Hülya Hanımlar, Hazım [Körmükçü], Nazım, suflör Zeki, Millî Sahne'den gelen Nurettin Şefkati, Cemal Sahir, M. Kemal [Küçük], Neyyire Neyir[6]. Bu adlara karşın Eliza Binemeciyan, Adriyen, Roza, Zabel Hanımlarla, Raşit Rıza, Şadi, Onnik Binemeciyan, toplulukta yoktur. Ramazan yaklaşınca İsveç'ten dönen Muhsin Ertuğrul ile Paris'ten dönen İ. Galip [Arcan] de katılmıştır. Kış

---

[3] *Othello* ertesi yıl bu kez Darülbedayi adı altında yeniden oynanmıştır. Bu temsilde rol alanlar şunlardır: Kâmil Rıza, Bedia Muvahhit, Ertuğrul Muhsin, Nurettin Şefkati, Muvahhit Bey ve Münire [Neyyire Neyir] Hanım.

[4] Bu dönemin operetleri için bkz. "Bizde Operet", *Süs*, 24 kasım 1339, sayı 24; "Yeni Operet Heyeti", *Süs*, 27 ekim 1339, sayı 20; Vedat Örfi, "Bizde Operet", *Akşam*, 14 aralık 1924; "Bizde Operet", *Akşam*, 19 ağustos 1924; A. Fahri, "Bizde İyi Operetler Ne Zaman Dinleyeceğiz", *Akşam*, 20 ekim 1925.

[5] Bu yılın görünümünü veren yazılar için bkz. B. K., "Darülbedayi'in Hakikî Tuhaflıkları", *Tevhid-i Efkâr*, 25 nisan 1924; Mehmet Ferit, "Darülbedayi'de Faaliyet", *Müstakil Gazete*, 1 haziran 1924; Ertuğrul Muhsin, "Şehir Tiyatrosu", *Vakit*, 31 temmuz 1924; Vedat Örfi, "Darülbedayi Ne Halde?", *Akşam*, 30 kasım 1924; A. Fahri, "Darülbedayi Ne Halde?", *Akşam*, 6 aralık 1924; "Darülbedayi'in Vaziyeti Hakkında Mülâkat", *Vatan*, 13 aralık 1924.

[6] Vasfi Rıza Zobu, "Darülbedayi ve Sanatkârları", *Türk Tiyatrosu*, kasım 1959, sayı 321.



Dönem başında Naşit Topluluğunun bir el ilânı.

süremi böyle geçince, topluluk, İ. Galip [Arcan] dışında Samsun'a temsil vermeye gidip, eylül 1924'te İstanbul'a dönüyorlar. Bu arada Raşit Rıza da Meşrutiyet'teki Türk Tiyatrosu adını kullanarak İstanbul'un çeşitli yerlerinde temsiller vermiş ve sonra Tepebaşı'ndaki tiyatroya yerleşmişti. İlkbaharda İzmir'de Şadi Bey ve Rüfekasına da sahneyekorluk yapmış, Bahri Baba Tiyatrosu'nda Darülbedayi oyun dağarından eserler oynamışlardı[7]. Muvahhit, Mahmut [Moralı], Bedia Muvahhit, Şaziye [Moral], Vasfi Rıza Zobu bu topluluğa katılarak Tepebaşı Tiyatrosu'nda Darülbedayi adı altında temsiller veriyorlar. Muhsin Ertuğrul Almanya'dan, İ. Galip [Arcan] de Paris'ten döndükten sonra Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları adı altında önce Fransız Tiyatrosu [Varyete] sonra Ferah Tiyatrosu'nda temsiller verdiler. Bu toplulukta Muhsin Ertuğrul ve İ. Galip Arcan'dan başka Behzat Butak, Hazım Körmükçü, M. Kemal Küçük, Kınar, Neyyire Neyir vardı. İşte bir tiyatro süremlik ömrü olan fakat tiyatro tarihimizde *"Ferah Sezonu"* diye bilinen bu ünlü topluluk kurulmuş oldu[8]. 1924 yılının aralık ayında başlayan topluluk, 1925'te temsillerini Ramazan ayında sürdürmüştü. Toplulukta Muhsin Ertuğrul, İ. Galip Arcan, Behzat Butak, M. Kemal Küçük, Hazım Körmükçü, Prenses Mevhibe, Neyyire Neyir, Kınar, Neclâ Sertel, Muammer [Karaca], Celâl, Zühtü [Müridoğlu] vardı. Topluluğun ilginç bir yönü de yerli oyunlara yer vermeyişydi. Bunlar arasında Faruk Nafiz'in *Canavar*'ı, Vedat Nedim Tör'ün *İssizler*'i, Sermet Muhtar Alus'un *Duvar Aslan*'ı, Osman Cemal'in *İstanbul Revüsü* sayılabilir.

Böylece 1925 yılına, biri Şehzadebaşı, öteki Beyoğlu'nda çoğunlukla Darülbedayi sanatçılarından oluşan ve bu adı kullanan[9] iki toplulukla girilmişti. 1924 yılında bunlardan başka Şehbal Opereti, Naşit'in Topluluğu gibi topluluklar da temsillerini sürdürüyorlardı. Raşit Rıza yönetimindeki topluluk Tepebaşı Ti-

---

[7] Şadi ile Raşit Rıza'nın bu birleşik topluluğu 1924'de İstanbul'da da temsiller vermişti.

[8] "Ferah Sezonu" üzerine şu yazılara bkz. İ. Galip [Arcan], "Ferah Senesi", *Perde ve Sahne*, nisan 1941, sayı 1; "29 Yıl Sonra *Renkli Fener*", *Türk Tiyatrosu*, aralık 1953, sayı 237; "Bundan 36 Yıl Önce... Ve Sonra", *Türk Tiyatrosu*, mart 1960, sayı 325; Özdemir Nutku, "Ferah Dönemi", *Devlet Tiyatrosu*, nisan 1965, sayı 26.

[9] Ferah Tiyatrosu'ndaki topluluk programlarında "Darülbedayi Sanatkârları Tarafından" ek başlığını koymuştu.

yatrosu'ndan Fransız Tiyatrosu [Varyete]'na geçmişti. Bir süre bu topluluğa Eliza Binemeciyan da katılmış, sonra Paris'e dönmüştü. İşte 1925 yılının ilkbaharında bu iki topluluktan Raşit Rıza ile olan mayısta İzmir'e gitmişlerdi. Onların topluluğunda Raşit Rıza, Muvahhit, Rıza Fazıl, Âdil, Fâik, Vasfi Rıza Zobu, Mahmut Beylerle, Şaziye, Bedia, Cemile, Hülya, Mina Hanımlar bulunuyordu. Ferah Tiyatrosu'ndaki topluluk da aynı tarihlerde Karadeniz gezisine çıktılar[10]. 1923'tenberi temsillerini sürdürmekte olan Şadi Fikret'in Millî Sahne'si bu yıllarda en tutarlı, en sürekli topluluktu. 1923'te Ankara'ya giderken toplulukta Şadi Fikret, karısı Şehper [Zabel], Vedia [Anayis], Leman, Cemile, Âdil, Nurettin Şefkati, H. Kemal [Gürmen], Yaşar [Özsoy], Rıza Fazıl, Ömer Aydın vardı. Bu kadroda değişiklikler de oluyordu[11]. Bundan önceki bölümde sahneye ilk çıkan Türk kadınları konusunda adını andığımız Nebahat Hanım da Millî Sahne kadrosuna çalışmış, bu topluluğun Anadolu turnelerine katılmıştı. Topluluk 1925 yılında Anadolu gezisinden Ankara'ya döndü, ancak tiyatro binası, dekor yokluğu topluluğun belini büküyordu[12]. Ankara'da oynadıkları oyunlar özellikle *Kayseri Gülleri* ilgi çekiyordu; bunun temsilinde Atatürk de bulunmuştu[13]. Millî Sahne İstanbul'daki temsillerine 1925 ağustos'unda geldi, daha çok İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci]'nin uyarmalarını, bu arada *Sekizinci*'yi oynadı[14]. 1925 ilkbaharında Karadeniz'e giden Muhsin Ertuğrul'un Ferah Dönemi Topluluğu dağılmıştı, oysa İzmir'e giden Raşit Rıza yönetimindeki Darülbedayi sanatçıları İstanbul'a dönmüşler, Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsillerini vermeye hazırdılar. Şadi, Behzat Butak'ı topluluğuna almak iste-

---

[10] Bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Beyoğlu'nda ve Şehzadebaşı'nda İki Tiyatro", *Türk Tiyatrosu*, aralık 1960, sayı 329.

[11] Bir dergi Millî Sahne'den dört kadın sanatçının, Mina, Şehber, Lili ve Virjin'in resimlerini yayınlamıştır. bkz. *Büyük Gazete*, 24 kasım 1926, sayı 2.

[12] "Ramazan'da Ankara", *Cumhuriyet*, 11 nisan 1925.

[13] Bir gazete bu haberi verirken baş sayfaya *Kayseri Gülleri*'nden bir de resim koymuştu. bkz. *Cumhuriyet*, 28 kasım 1925.

[14] Millî Sahne oyun dağarındaki eserlerin yazma metinlerinin çoğu, kitaplığımızda bulunmaktadır. Bunlar arasında, ilerde oyunlara ayırdığımız bölümde inceleyeceğimiz, Mehmet Sırrı'nın *Kafes ve Kümes* adlı oyununun yazma metninin başındaki rol dağıtımında Şadi, Saffet, Faik, Âdil, Şehber gibi adlar, kurşunkalemle gösterilmiştir. Bu oyun, yaklaşık olarak 1924 yılında oynanmıştır.

diyse de başaramadı, Behzat Butak, Raşit Rıza ile kaldı, onun yerine Neyyire Neyir, İ. Galip [Arcan] ve Hazım [Körmükçü]'ı almış, onları Ankara'ya sözleşme ve yüksek aylıkla götürmüştü [15]. Ancak bunlardan Hazım Körmükçü, Millî Sahne'de iki ay çalıştıktan sonra 1925 ağustosunda ayrılıp Darülbedayi'e katılmıştı. Bu topluluk Eylül ayında Karadeniz turnesine çıkmıştı, içlerinde şu sanatçılar vardı: Kınar, Bedia Muvahhit, Mina, Şaziye [Moral], Fahire [16] Hanımlarla, Raşit Rıza, Nurettin Şefkati, Behzat [Butak], Hazım [Körmükçü], Vasfi Rıza [Zobu], M. Kemal [Küçük], Rıza Fazıl, Celâl Beyler [17]. Bu yolculuktaki önemli bir aşama da kadın seyircilere ayrı temsil verilmesi yerine, kadın-erkek karışık seyirciye temsil verilmesinin benimsenmesiydi [18]. Aynı yılın kasım başında İstanbul'a gelen topluluk, Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsillerine başlıyor. Millî Sahne'ye girmiş olan İ. Galip Arcan da onlara katılıyor [19]. 1925 yılında temsiller veren topluluklar arasında İstanbul Operet Heyeti, Kel Hasan'ın Şark Tiyatrosu adı altında temsiller verdiği topluluk, Yeni Operet Heyeti ve Naşit'in topluluklarını sayabiliriz [20]. Naşit, İstanbul Operet Heyeti, Agavni Necip ve Cemal Sahir ile operet temsilleri de veriyordu. Cemal Sahir de arada bir eski operetleri oynuyordu; *Yedekçi*'yi oynadığında başrolüne Nurettin Şefkati çıkmıştı.

1926 yılı daha hareketlidir. Bu yılın birkaç özelliği arasında basında Darülbedayi'e çeki düzen verilmesi durumu üzerinde tar-

---

[15] Bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Ferah Sezonunun Sanat Hareketleri Trabzon'da Sona Erdi", *Türk Tiyatrosu*, şubat-mart 1961, sayılar 331-332.

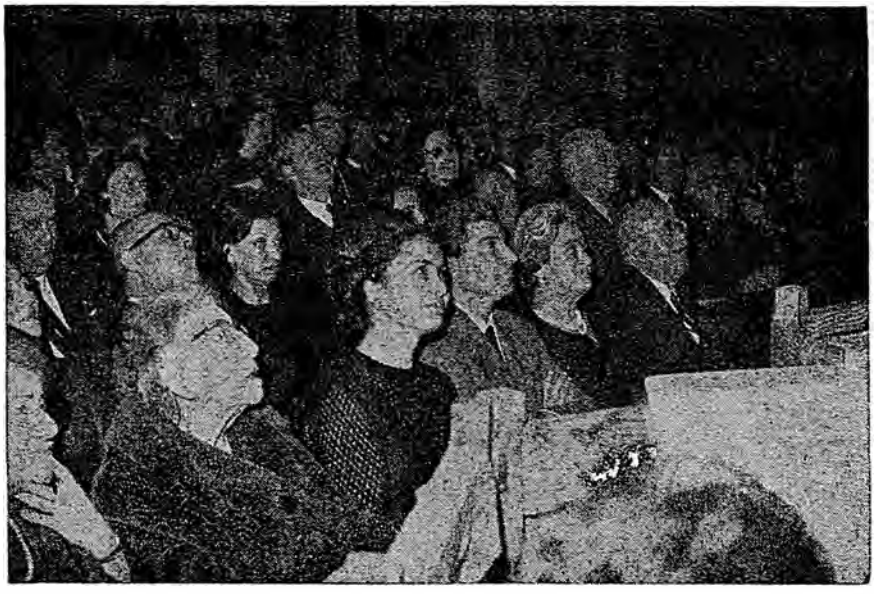
[16] Sahneye yeni çıkmaya başlayan Fahire Hanım üzerine bkz. "Darülbedayi Sanatkârlarının Portreleri: Fahire Hanım", *Büyük Gazete*, 9 şubat 1928.

[17] Bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Tekrar Karadeniz'e", *Türk Tiyatrosu*, ekim 1961, sayı 334.

[18] Bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Anadolu'da İlk Defa Her Gece Temsil", *Türk Tiyatrosu*, aralık 1961, sayı 336.

[19] Behzat, İ. Galip, Hazım ve Kınar'ın Darülbedayi'e geçişleri için bkz. *Vatan*, 28 temmuz 1928.

[20] Bu yılın toplulukları üzerine bilgi için bkz. Vedat Örfi, "Milli Sahne", *Son Saat*, 17 temmuz 1925; İbrahim Necmi [Dilmen], "Şehir Tiyatrosu", *Vatan*, 1 ağustos 1925; "Darülbedayi'in İslâhı", *Vatan*, 24 ocak 1925; M. F., "Darülbedayi Artık Kuru Bir Firmadan İbarettir", *Son Telgraf*, 7 ocak 1341; "Darülbedayi Ne Halde?", *İstiklâl*, 1 ocak 1925. Ferah dönemi üzerinde Sevengil de durmuştur. bkz. Refik Ahmet, "Ferah Tiyatrosu Temsilleri", *Vakit*, 24 şubat 1925.



Gülriz Sururi --Engin Cezzar topluluğunun oynadığı *Direklerarası* temsilinde seyirciler. (Sağ baştaki o zamanki İstanbul Belediye Başkanı Haşim İşcan)

tışmaların geniş ölçüde önem kazanmasıdır[21]. Örneğin Süleyman Nazif bir yazısında bizde tiyatronun kısa bir tarihçesini yaptıktan sonra Belediyenin büyük esirgemezlikle kurduğu Darülbedayi'in hiç bir yararı olmayan bir kuruluş durumunda kaldığını kesin olarak ileri sürüyor[22]. Darülbedayi topluluğu turneye çıkmıştı. Dönünce Raşit Rıza, Şadi'nin Millî Sahne'si ile birleşti. 1926 yılında Millî Sahne'nin temsilleri, İstanbul'da başlıca temsillerdi. Bu yılda Millî Sahne'de belli başlı şu sanatçılar vardı: Raşit Rıza, Şadi, Behzat Butak, Mina Müzeyyen, Yaşar [Özsoy], Kınar, Afife, Nurettin Şefkati, Hazım [Körmükçü], Faik Bey, Rıza Fazıl,

[21] Bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Darülbedayi Şimdiye Kadar Ne Yaptı?", *Vakit*, 28 ocak 1926; Suflör, "Darülbedayi İşleri Hakkında", *Halk Gazetesi*, 26 şubat 1926; Mahmut Yesari, "Darülbedayi Meselesi", *Yeni Ses*, 6 mart 1926; Refik Ahmet [Sevengil], "Darülbedayi Öldü", *Vakit*, 6 temmuz 1926; Kemal Ragıp, "Darülbedayi Nasıl Dağıldı?", *Cumhuriyet*, 21 temmuz 1926; "Tiyatro Zevkini Yaratan İlk Sahne", *Büyük Gazete*, 18 kasım 1926; "Darülbedayi Meselesinin Mahiyeti", *Halk Gazetesi*, 23 şubat 1926.

[22] Bkz. Süleyman Nazif, "Bizde Tiyatro", *Servetifünun*, 9 aralık 1926, sayı 1582.

Âdil, Nebahat, Cemile, Şehper, Anayis vb. Bu adlar zamanla değişiyordu. Temsillere ilk Tepebaşı Tiyatrosu'nda başlanmıştı[23]. Şadi ile Raşit Rıza'nın birleşmesini, basın da bunun üç yıllık bir sözleşme ile bir ortaklık olarak kurulduğunu, *"Giriş"* bölümünde belirttiğimiz Ankara, İstanbul, İzmir, Konya, Adana ileri gelenlerinin ve zenginlerinin kurduğu Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti'nin İstanbul'da bir şube açmak tasarısında olduğu, bir yıl süreyle Millî Sahne'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsiller vereceği yolunda duyuruyordu[24]. Basında Millî Sahne üzerine sık sık yazılar çıkıyordu. Bir gazete başsayfasına, topluluğun oynadığı *Men Dakka Dukka*'dan bir resim koymuş, kadın sanatçıları arasında Selma, Nebahat ve Halide [Pişkin]'in adları sayılıyordu[25]. İstanbul, Ramazan'da Millî Sahne'nin temsillerini büyük bir sevinç ve Şadi Fikret'e duyulan büyük özlemle karşılamıştı[26]. 1926 yılı, Darülbedayi bakımından da bir dönüm noktası olmuştur. Başıboş ve koruyucusuz kalan sanatçılar, Belediye'nin kendilerine ayırdığı bütçeyi alarak düzenli bir çalışmaya girmek istiyorlardı. Bu istekleri devlet ileri gelenlerine duyurmak için Muvahhit Beyle karısı Bedia Muvahhit'i Ankara'ya göndermişler, onlar Ankara'da gerekli konuşmaları yapmışlar, konuyla Atatürk de ilgilenmiş, İstanbul Belediye Başkanı Muhittin Bey'e bu konuda mektup da verilmişti[27]. Bu tasarıya göre Darülbedayi Belediye'den ödenek alacak, adı Şehir Tiyatrosu olacaktı[28]. Bu konuda basında çeşitli yazılar çıkmıştı[29]. Uzun bekleyiş ve tartışmalardan sonra Odeon [Ekler Sineması] sözleşme ile kiralanmıştı, Şehir Tiyatrosu'nun Müdürü de Celâl Esat [Arseven] olmuştu. Temsillere başlandı. *Cumhuriyet* gazetesi şu haberi veriyordu: *"Raşit Rıza'nın Eliza Binemeciyan'ı İstanbul'a getirterek başlıba-*

---

[23] Gazetelerde fiyatlar şöyle gösterilmişti: Localar 300-200, koltuk 75, sandalye 50, galeri 25. Millî Sahne'nin Ramazan Temsilleri için bkz. *Cumhuriyet*, 15 mart 1926.

[24] Bkz. *Yeni Ses*, 22 eylül 1926. Başsayfada yeralan bu haberde, Şadi ile Raşit Rıza'nın resimleri de vardı.

[25] *Cumhuriyet*, 26 mart 1926.

[26] "Millî Sahne'nin Faaliyeti", *Servetifünun*, 25 mart 1926, sayı 1545.

[27] bkz. Vasfi Rıza Zobu, "1926'da Darülbedayi, Sanatkârlar Tarafından Kuruldu", *Türk Tiyatrosu*, kasım 1962, sayı 344.

[28] Bunu ertesi yıl kurulan özel Şehir Tiyatrosu ile karıştırmamak gerekir.

[29] "Şehir Tiyatrosu Tesis Ediliyor", *Hilâl-i Ahmer*, 22 haziran 1926; Refik Ahmet [Sevengil], "Şehir Tiyatrosu'na Mersiye", *Vakit*, 4 temmuz 1926.

şına bir tiyatro kurmak üzere Darülbedayi'den ayrılması tiyatro hayatında fena bir kargaşalık yaratmıştır. Ancak Eliza Binemeciyan Hanım'ın gelmesi ihtimali azalınca Raşit Rıza Bey, Şadi Bey'le birleşerek Millî Sahne'de çalışmaya başlamıştır. Öteyandan haber aldığımıza göre Darülbedayi'in diğer sanatkârları da hükûmet tarafından yapılacak yeni tiyatroya geçmişlerdir. Bunlar arasında şu sanatkârlar bulunmaktadır: Vasfi Rıza, Muvahhit, Hüseyin Kemal, Mahmut Beylerle, Bedia Muvahhit, Şaziye, Fahire, Neclâ, Cemile, Refika Hanımlar. *Darülbedayi dağıldığı zaman dışarıda kalan* İ. Galip, Hazım, M. Kemal ve Ercüment Behzat Beyler, *resmî tiyatroya geçmiş bulunmaktadırlar".* [30] Bir başka gazete daha ayrıntılı bilgi veriyordu [31]. Buradaki habere göre Belediye'nin girişimi ile Şehir Tiyatrosu arasında bir sözleşme imzalanmıştır. Darülbedayi adı altında temsil verecek 16 sanatçı, sözleşmeyi imzalamışlardır. Bunlar: Bedia Muvahhit, Şaziye, Neclâ, Şahte, Nermin, Halide, Refika Hanımlarla, Vasfi Rıza, Muvahhit, Emin Beliğ, Kemal, Küçük Kemal, Hazım, Ercüment Behzat, Zeki, Mahmut Beyler. Behzat [Butak] ve Raşit Rıza, Şadi ile Millî Sahne'de birleşmişler. Behzat'ın Şehir Tiyatrosu'na geçmesi bekleniyordu. Kadın bakımından Şehir Tiyatrosu, Millî Sahne'den kuvvetliydi. Şehir Tiyatrosu Odeon Tiyatrosu'nu, Kadıköy temsilleri için Hâle Sineması'nı kiralamıştı. Gelecek yıl, Millî Eğitim'e bağlanacağı bekleniyordu.

Odeon'daki temsiller iyi gitmedi; Millî Sahne'nin durumu daha iyiydi [32]. 1926 yılında birtakım derme çatma topluluklara da rastlanıyordu: Kimlerden oluştuğunu, neler oynadığını bilmediğimiz Türk Dram Kumpanyası, İsmail [Dümbüllü] Efendi'nin Topluluğu, Ferah Tiyatrosu'nda temsiller veren Sahir Opereti gibi.

1927 yılının ocak ayında Darülbedayi sanatçıları Ankara'ya, oradan da Konya'ya gittiler, şubat ayında yeniden İstanbul'a döndüler. Millî Sahne'ye gelince; onun benlik çekişmesiyle dağılacağı daha 1926'nın aralık ayında söyleniyordu [33]. Nitekim beklenen oldu, Millî Sahne dağıldı. Raşit Rıza, Türk Tiyatrosu adı altında yeni bir topluluk kurdu, kimi duyurularda bu adın

---

[30] *Cumhuriyet*, 27 eylül 1926.

[31] Bkz. "Şehir Tiyatrosu Heyeti Teşekkül Etti", *Yeni Ses*, 1 ekim 1926.

[32] İlk Temsillerin değerlendirilişi için bkz. Mahmut Yesari, "Yeni Temsiller Etrafında", *Cumhuriyet*, 20 ekim 1926.

[33] Bkz. *Büyük Gazete*, 9 aralık 1926, sayı 7.

yanısıra *"Sâbık Darülbedayi Sanatkârları"* sözünü kullanıyordu [34]. Türk Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu'nda bir süre temsil verdikten sonra, mart ayında Ankara'ya giderek Teyyare Cemiyeti [Türk Hava Kurumu] yararına temsiller vermişti [35]. Bu arada Muhsin Ertuğrul ile Neyyire Neyir de Rusya'dan dönmüşlerdi. Topluluk Muhsin Ertuğrul'un çevresinde birleşti, topluluğa yeni bir ruh gelmişti [36]. Topluluk, Odeon Tiyatrosu'nu bırakıp Raşit Rıza'dan boşalan Tepebaşı Tiyatrosu'na geçti. Eserler Muhsin Ertuğrul'un dışarda edindiği yeni görüşlerle değişik bir anlayışta hazırlanıyor, oynanıyordu. Bunların en ilginci *Hamlet* temsili idi. Hem provaları ve hazırlığı özenle olmuş, — Belki ilk kez bir eser 20 günde hazırlanmış [37] — hem de ilk kez uzunca bir süre oynanabilmişti [38].

İstanbul'daki temsillerini başarı ile bitiren Darülbedayi Topluluğu, İzmir'de temsil vermek üzere iki kişi eksiğine [39] gidiyorlar. Bu 15 kişi şu sanatçılardır: Muhsin Ertuğrul, İ. Galip Arcan, H. Kemal Gürmen, Şaziye Moral, Vasfi Rıza Zobu, Ercüment Behzat Lâv, Neclâ Sertel, Nermin, Fahire, Refika, Hazım Körmükçü, Emin Beliğ, Kemal Küçük, Halide Pişkin, Mahmut Moralı. İzmir'den sonra Manisa ve Akhisar'da da temsil verildikten sonra İstanbul'a dö-

[34] Zaten aslında bu yıllarda hep Darülbedayi çıkınlı, ortak kaynaktan sanatçıların çalışmalarını izliyoruz. Nitekim bir dergi, bir ara üç Darülbedayi olduğuna değiniyordu: Şehzadebaşı'ndaki Darülbedayi (Ferah'ta Muhsin ve Arkadaşları), Beyoğlu'ndaki Darülbedayi ve Ankara'daki Darülbedayi (Şadi'nin Topluluğu). Bkz. "Tiyatro Zevkini İlk Yaratan Müessese", *Büyük Gazete*, 18 kasım 1926, sayı 4.

[35] Bkz. *Hakimiyet-i Milliye*, 6 mart 1927. Buraya aldığımız toplu resim, Türk Tiyatrosu sanatçılarını 1927'de Türk Hava Kurumu Başkanı ile gösteriyor. Bu resim bir bakıma ilginçtir; çünkü resmin sahibi Muammer Karaca'ya da, resim 1972 yılında gönderilmişti. 1927'de herkes için birer kopya yaptırılan resim unutulup gönderilmemiş, ancak 1972'de ortaya çıkınca sağ olanlara ve adresi bilinenlere birer kopya gönderilmiştir.

[36] "Darülbedayi", *Büyük Gazete*, 17 mart 1927, sayı 21.

[37] Bkz. *Büyük Gazete*, 7 nisan 1927, sayı 24 (*Hamlet*'ten iki resim de yer almıştı). Aynı dergi *Hamlet* provasının resmini de yayınlamıştı. Bkz. *Büyük Gazete*, 24 mart 1927, sayı 22.

[38] Temsilin değerlendirilmesi için bkz. Refik Ahmet [Sevengil], *"Hamlet"*, *Vakit*, 26 mart 1927; Halit Fahri [Ozansoy], "Darülbedayi'de *Hamlet*", *Servetifünun*, 31 mart 1927; Kâmuran Şerif [Saru], *"Hamlet* Temsili Münasebetiyle", *Güneş*, 1 nisan 1927, sayı 7.

[39] Bu iki kişi, hastalanan Muvahhit ile onun yanında kalan Bedia Muvahhit'tir. Nitekim Muvahhit az sonra ölüyor.



Cemal Sahir Operet Topluluğu 1929'da İzmir'de



İsmail Dümbüllü Topluluğu (önde yerde oturan Muammer Karaca)

nülüyor[40] 1928'e girmeden Darülbedayi güçlenmiş, ilerde yönetim bölümünde göreceğimiz gibi yeni bir düzene girmişti; müdür olarak da başına Suphi Sadık Bey getirilmişti[41].

1927'de rastladığımız topluluklar arasında 15 şubat 1927'de temsillerine Tepebaşı Tiyatrosu'nda *Son Nefes* adlı oyunla başlayan Asrî Operet Heyeti, Sahir Operet, Dümbüllü İsmail'in Topluluğu ve asıl önemlisi, 1928'de temsillerini sürdürecek ve 1927 güzünde temsillerine başlayan Şehir Tiyatrosu vardı[42].

1928'de adı en çok duyulan da Şehir Tiyatrosu idi. Belli başlı oyuncuları Faik, Nurettin Şefkati, Âdil, Yaşar [Özsoy], Saffet Beylerdi. Topluluğun Ramazan temsillerine Şadi ile Raşit Rıza'nın katılacağı söylenmişse de gerçekleşmemiştir; Yaşar Özsoy ayrılmıştır. Asıl ilginç olanı, bu toplulukta, yaşlanmış İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci], sahneyekorluğunun ve yazarlığının yanısıra oyuncu olarak da gösterilmiştir. Nitekim kendisi Millî Sahne zamanında Şadi tiyatroya gelemeyince, sahneye onun yerine çıkmıştı. Topluluğun oyun dağarında çoğunlukla İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci]'nin, Reşat Nuri [Güntekin]'nin, Mahmut Yesari'nin eser ve uygulamaları vardı. Ayrıca Osman Cemal [Kaygulu]'in *Mezarlık Yıldızı* oyunu da hazırlanmaktaydı[43]. Şehir Tiyatrosu'nun kurucusu Faik Bey, topluluk üzerine şu bilgiyi vermektedir: *"3 eylül 1927 tarihinde bu firmayı aldım ve turneden avdet eden arkadaşları davet ettim. Anlaştık ve bu suretle ilk oyunumuz olarak 3 eylül akşamı* Yekta Efeni'nin Ailesi'*ni temsil ettik. Bunu müteakip* Sırat Köprüsü, Bir Donanma Gecesi, Ceza Kanunu, İpekçi Merhum, Dört Cıhar, Bahar Hastalığı, Kaynanam, Gelin-Kaynana, Hisse-i Şayia *gibi piyesler temsil edildi. Elimizde birkaç yeni piyes var. Bunlardan Osman Cemal Bey'in* Me-

---

[40] Vasfi Rıza Zobu, "Muvahhit'in Ölümü ve İzmir Turnesi", *Türk Tiyatrosu*, kasım-aralık 1965, sayı 365.

[41] Bu ayların değerlendirilmesi için bkz. Bir Ay — Bir Yıldız, Lûbiyat Mevsimi Gelirken", *Hakimiyet-i Milliye*, 21 eylül 1927; Refik Ahmet [Sevengil], "Son Ayrılıktan Sonra Darülbedayi", *Vakit*, 27 aralık 1927.

[42] Şehir Tiyatrosu adının yanısıra "Sâbık Darülbedayi Sanatkârları" başlığını da kullanıyordu. Aslında bu, Millî Sahne'nin dağılması üzerine buradaki bir kesim sanatçıların kurduğu bir topluluktu.

[43] Bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "İhtiyar Vodvil Muharriri Aktör Oldu; Bakalım Güldürecek mi? Ağlatacak mı?" *Büyük Gazete*, 1 mart 1928, sayı 71.

zarlık Kızı[44] *namındaki* "Revü"*sü pek yakında vaz'ı sahne edilecektir. Kadromuz:* Başta İbnürrefik Ahmet Nuri Bey olmak üzere Yaşar Nezihi, Âdil, Şeref, Muammer, Safvet, Celâl Beylerle Zehra Cemile, Seniye, Aznif, Sara Mannik, Hülya Hanımlardan *ibarettir".*[45] Şehir Tiyatrosu iç çekişmeleriyle dağıldı. Ferah Tiyatrosu girişimcisi Şadi Fikret, dağılan sanatçıları toplayıp Ferah'ta temsillere başlandı[46].

Darülbedayi'e gelince[47] burada bir yanda Muhsin Ertuğrul, öteyanda Edebî Heyet ile iç çekişmeler sürüp gidiyordu. Basında buna karşı direnenler de vardı[48]. 1928 kış süreminde Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsiller veren Darülbedayi nisan ayında Adana üzerinden (Adana'da da temsil vererek) Mısır ve Kıbrıs turnesine çıktı. 16 kişilik topluluk, Muhsin Ertuğrul, Şaziye, Neyyire Neyir, Neclâ, Halide, Behzat, İ. Galip, Vasfi Rıza, Hazım, M. Kemal, Emin Beliğ, Hüseyin Kemal, Mahmut ve Ercüment Behzat'tan oluşuyordu[49]. Özellikle Kahire'de verilen temsiller çok başarılı oldu, sanatçılar buradan Kıbrıs'a gittiler[50].

Hüseyin Suat [Yalçın] bir yazısında, Darülbedayi'in yokla var arası olduğunu, ikinci önemli topluluk olan Süreyya Opereti temsillerinin de boşa gittiğini belirtiyor[51]. Şimdi de 1928 yılındaki operet toplulukları üzerinde duralım. Cemal Sahir, operet temsillerini sürdürüyordu[52]. Ferah'ı işleten Şadi Fikret'le anlaşama-

---

[44] *"Mezarlık Yıldızı"* veya *"Mezarlık Kızı"*nın oynanmış olduğu hakkında gazetelerde bir bilgiye rastlamadık.

[45] Hafi Kadri, "Tiyatromuz", *Tiyatro ve Musiki,* 19 ocak 1928, sayı 1.

[46] "Şehir Tiyatrosu", *Büyük Gazete,* 22 mart 1928, sayı 74.

[47] Bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Evvelâ Darülbedayi'nin Karakterini Çizelim", *Tiyatro ve Musiki,* 26 ocak 1928, sayı 2; Cimcime, "Haftanın Dedikodusu: Darülbedayi Oyunu", *Cem,* 26 ocak 1928, sayı 7; "Darülbedayi'de", *Tiyatro ve Musiki,* 26 ocak 1928, sayı 2.

[48] Şinasi İlhan, "Tiyatromuz Yıkılıyor", *Hür Fikir,* 16 nisan 1928.

[49] Vasfi Rıza Zobu, "Türk Tiyatro Sanatçılarının Yabancı Bir Ülkeye İlk Turnesi", *Türk Tiyatrosu,* kasım-aralık 1966, sayı 370.

[50] Bkz. *Büyük Gazete,* 10 mayıs 1928, sayı 81. Muhsin Ertuğrul'a sahneyekor olarak Mısır'da kalması için 150 İngiliz lirası önerilmiş, Muhsin Ertuğrul kabul etmemiştir. Derginin bir sayısı, buraya da aldığımız Darülbedayi sanatçılarının Mısır'da çekilmiş toplu bir resmini de yayınlamıştır.

[51] Bkz. Hüseyin Suat, "Temaşamız", *Cumhuriyet,* 3 temmuz 1928. Bu dönemde Darülbedayi'in çalışmaları için bkz. Muhsin Ertuğrul, "Memleketimizin Yegâne Tiyatrosu Olan Darülbedayi Neler Yapmıştır?", *Resimli Ay,* mart 1929.

[52] Bkz. Hafi Kadri, "Operetimiz". *Tiyatro ve Musiki,* 26 ocak 1928, sayı 2.

yan Cemal Sahir, kuruluş içinde bulunan Ankara Opereti topluluğuyla güçbirliği yapmıştır. Toplulukta şu sanatçılar vardır: Selâhattin Cehdi, Cemal Sahir, Nurettin Şefkatî, Refik Kemal [Arduman], Celâl Beylerle, Nıvart, Şevkiye, Saime Hanımlar. Kalman ve Lehar gibi yabancı bestecilerden yabancı operetlerin yanısıra *İstanbul Efendisi, Balo Kaçakları, Kaşıkçılar, Macun Hokkası, Yedekçi* gibi yerli operetleri de dağarlarına almışlardır. İlk baştanberi gerek İstanbul'da gerek Anadolu'da temsiller veren Muhlis Sabahattin, Şark Operet Heyeti adında bir topluluk kurmuş ve ileri gelen operetçilerden Ömer Aydın'ı da topluluğuna almıştır. Bir de bundan önceki bölümde adını andığımız Cumhuriyet Opereti'ni de sayabiliriz. Ancak bunlar içinde en ilginci Süreyya Paşa'nın bugün de kendi adını taşıdığı Kadıköy'deki Süreyya Tiyatro ve Sineması'nda kurduğu Süreyya Opereti'dir. Topluluk, haziran ayında Muhlis Sabahattin'in yazdığı *Asaletmeap* opereti ile temsillerine başlamıştı[53]. Toplulukta kadın sanatçılar şunlardı: Suzan Lûtfullah, Fikriye, Şevkiye, Sabriye, Süheylâ, Cânan, Nermin. Erkek sanatçılar ise Refik Kemal, Sami, Muammer Ruşen [Karaca], Salâh Cehdi, Lûtfullah Sururi, Rasif Seyfi. Dansları İbrahim Kâmi Bey öğretiyordu. Daha sonra Ömer Aydın, Celâl Sururi, Reşit [Gürzap], İbrahim [Delideniz], Avni [Dilligil], Kemal [Tözem], Nezahat [Dilligil], Semiha [Berksoy], Nebahat Elektra, Lusi, İrma Toto [Karaca], Melâhat, Güzin ve Mehmet Karaca katılmıştır. 1929 yılına dek temsillerini Süreyya Paşa'nın yardımıyla sürdüren topluluk, bundan sonra kendi olanaklarıyla temsiller vermiş, İstanbul'da, Anadolu'da ve yurtdışı[54] temsilleriyle 1935 yılına dek yaşamış, bundan sonra yerini Halk Opereti'ne bırakmıştır. Bu arada birtakım girişimler de olmuştur. Örneğin, amatör olup olmadığını bilmediğimiz gençler Beşiktaş'da, Genç Sahne adıyle bir topluluk kurmuşlardır.

Ankara hep tiyatrosuzdu, daha çok İstanbul tiyatrolarının gelişini bekliyordu. 1929'da Ankara Güneşi Temsil Heyeti adıyle bir

---

[53] İlk temsiller için bkz. "Süreyya Opereti", *Cumhuriyet*, 16 haziran 1928; "Süreyya Opereti", *Cumhuriyet*, 11 temmuz 1928; Emrullah Nutku, "Ayşe Opereti", *Servetifünun*, 12 temmuz 1928, sayı 1665; "Süreyya Opereti'nde *Gül Hanım*", *Servetifünun*, 23 ağustos 1928, sayı 1671; Halit Fahri Ozansoy, "Süreyya Opereti'nde Bir Gece", *Servetifünun*, 9 ağustos 1928, sayı 1669.

[54] "Seyirci" bölümünde bu topluluğun Yunanistan'da temsiller verdiğini belirtmiştik.



1925'te Darülbedayi sanatçıları. Birinci sıra (soldan sağa) suflör Zeki, Hikmet, Rıza Fazıl, Muammer Karaca. İkinci sıra (soldan sağa) Leylâ, Bedia Muvahhit, Aznif Mınakyan, Şaziye Moral, Neclâ Sertel. Üçüncü sıra (soldan sağa) Mahmut Moralı, Hazım Körmükçü, Muvahhit, Bedri, Vasfi Rıza Zobu. Raşit Rıza, Behzat Butak, Kemal Küçük.



Darülbedayi Sanatçılarından bir gurup. Gurupta tek kadın Bedia Muvahhit'tir.

topluluğun Ankara'da temsiller verdiğini görüyoruz. Naşit'in temsilleri de 1923'tenberi sürüyordu. Naşit'in kadrosu ölümüne dek sık sık değişmiş, kimi kez Cemal Sahir, Ertuğrul Sadi Tek gibi başka tiyatrocularla güçbirliği yapmıştır. 1929'daki kadrosunda şu sanatçılar vardı: Erkeklerden Asım, Sait, Necati, Halit, Cevdet Hayko, Sefa, Papazyan, Adnan, İrfan, Necat, Niko, Şahinyan; kadınlardan, Verjin, Şamram, Amelya, Avantiya, Uranya, Matilda, Minyon, Zarife. Zaman zaman Karakaş Efendi de sahneyekorluk yapıyordu. Aslında bu çağ, tümden tulûat tiyatrolarına karşıydı. Naşit topluluğuna bile karşı yazılar çıkıyordu [55]. Yukarıda Şehir Tiyatrosu kurucusu Faik Bey'in bir konuşmasından bir alıntı vermiştik, aynı konuşmada Faik Bey, tulûat tiyatroları için şunları söylüyordu: *"Hakikî tiyatro heyetlerinin çoğalmasiyle tulûat kumpanyaları kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Bence bunların daha evvel kalkması faidelidir. Bunun için de düşünmeğe hacet yok. Garp'te tatbik edilen usulü hemen kabul etmeliyiz. Onları* 'Merkezden muhite' *doğru sürmeliyiz. Bu, yegâne çaredir."* Buna karşın aynı derginin çeşitli sanatçılara yönelttiği, *"Tiyatromuzun terakkî ve tekâmülü için neler lâzımdır?"* sorusuna Naşit, şu cevabı veriyordu: *"Tiyatronun yükselmesi için ne lâzımdır? diye soruyorsunuz. Evvelâ hükûmetin âzamî yardımı, saniyen sanatla alâkası olmayanların tefriki. Darülbedayi henüz* "Théâtre National" *şeklinde değildir. Zaten bu kadro ile de olamaz. Malûm ya tiyatroyu bir elektrik lâmbasına teşbih edersek, nasıl bir lâmbanın ziya verebilmesi için, tel, ceryan, ampul vesaire teferruat isterse, Darülbedayi için de bidayet-i tesisinde dahil olan sanatkârların meselâ:* Nurettin Şefkatî, Şadi Fikret, Raşit Rıza Beylerin *bilhassa ihmâl edilmemesi lâzımdır. İkinci derecede düşüncem, alafranga eserlerin Türk sahnesinden silinmesidir. Millî eser yazacak müelliflerimiz mi yok?".* [56] Tulûat tiyatroları üzerine çok yazılmıştır [57].

---

[55] Örneğin bkz. Nüzhet Haşim Sinanoğlu, "Bu Ne Kargaşalıktır", *Varlık*, 15 eylül 1933, sayı 5.

[56] "Tiyatro Anketimiz", *Tiyatro ve Musiki*, 26 ocak 1928, sayı 2.

[57] Örneğin bkz. Reşat Nuri Güntekin, "Tulûat Tiyatroları", *Cumhuriyet*, I (5 kasım 1935), II (6 kasım 1935), III (8 kasım 1935); Mahmut Yesari, "Tulûatçılığı Lâğvetmek Doğru mu? Değil mi?", *Tan*, 27 haziran 1938; Neşet Nafiz Dumanlıoğlu, "Anadolu'da Dolaşan Tiyatro Kumpanyaları", *Resimli Ay*, mayıs 1937, sayı 15.

Darülbedayi yine sözkonusudur[58]. Düzeltilmesi, yeni bir yola sokulması tartışılmaktadır[59]. Öteyandan Darülbedayi 15. yılına girmişti[60]. Darülbedayi adının, İstanbul Tiyatrosu ya da İstanbul Şehir Tiyatrosu'na değiştirilmesinin düşünüldüğünü Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın demecinden öğreniyoruz[61]. Yine Belediye Başkanı bir demecinde *"Bazı sanatkârların istifalarına karşı icap ederse Darülbedayi'i kapatırım"* diyebiliyordu[62]. Bir düzenleme olarak sanatçılar kıdemli ve kıdemsiz olarak ikiye ayrılmışlar, kıdemsizler 125 lira, kıdemliler 125-150 lira alacaklardır[63]. Bu yılda Süreyya Opereti, Naşit Topluluğu, Ankara Temsil Heyeti, İnkılâp Tiyatrosu gibi topluluklar temsil vermektedir.

1930 yılının bir girişimini önemli bulduğumuz için, üzerinde durmak istiyoruz. Bu girişim, Türk Akademi Tiyatrosu adlı topluluğun kuruluşudur. T.A.T. kısaltmasıyla bilinen bu topluluğun önemi, Darülbedayi'in yıllarca yer eden kötü göreneklerine bir tepki olarak karşı çıkmasıydı. Gerçi kısa ömürlü oldu, bir tiyatro süreminden de az sürede dağıldı ise de tutumu, işi ele alışı bakımından önemlidir. Topluluğun Darülbedayi'e bir tepki olduğu *Rejisör Nasıl Çalışıyor* ya da *Bravo Rejisör* adlı Darülbedayi ve Muhsin Ertuğrul'u taşlayan kısa bir komedyayı oynamakla işe başlamalarından da anlaşılmaktadır[64]. Topluluğun kuruluşu 1930 yılının aralık ayının sonlarına doğru olmuştur[65]. Kurucuları Darülbedayi'den ayrılan Ercüment Behzat Lâv ile Ertuğrul Sadi Tek'tir. Oyuncu kadrosunda Nusret, Rıfat Oğuz, Ömer Lûtfi, Fat-

---

[58] Tiyatro süreminde Darülbedayi'in değerlendirilmesi için bkz. İbrahim Necmi [Dilmen], "Tiyatromuz", *Muhit*, ocak 1929, sayı 3.

[59] Bkz. "Darülbedayi İslâha Muhtaç", *Milliyet*, 17 şubat 1929. Bu konuda Reşat Nuri Güntekin ve Necmi Dilmen'in fikirleri için bkz. *Milliyet*, 19 şubat 1929.

[60] Bu vesile ile *Milliyet* gazetesi, 24 mart 1929 günlemli sayısında sanatçıların resimlerini yayınlamıştı.

[61] *Milliyet*, 9 ocak 1929; ancak bu gerçekleşmemiş, 1934'de adı İstanbul Şehir Tiyatrosu olmuştur.

[62] *Milliyet*, 12 ocak 1929.

[63] *Milliyet*, 12 ocak 1929.

[64] S. Tek'in yazmış olduğu bu oyunun metnini sağlayıp okuyamamış olmakla birlikte, ilgililerden öğrendiklerimiz ve ayrıca oyunun duyurularında Darülbedayi üzerine bir grotesk olduğunun belirtilmesinden, Darülbedayi ve Muhsin Ertuğrul'u alaya aldığı anlaşılmaktadır.

[65] Bkz. *Cumhuriyet*, 18 aralık 1930; *Milliyet* 21 aralık 1930.

ma Dürnev, Seza Kâmuran, Muvaffak İhsan, Suzan, Hakkı Nezih, Nusret adlarına rastlıyoruz. Topluluk Şehzadebaşı'nda yeniden onarılan Hilâl Tiyatrosu'nda temsillerini haftanın salı günleri genel, perşembe günleri gündüz öğrencilere veriyordu.

Türk Akademi Tiyatrosu dergisinin ekinde Ercüment Behzat Lâv'ın yazdığı *"Bizde Tiyatro!"* başlıklı yazıda şu düşünceye yer veriliyor. *"Türkiye'de tiyatro; aya, göğe, kuşa, yıldıza hasret çeken, çiçeklerle konuşan hasta muhayyeleli bir mürahıktır, yani romantiktir. Bu mürahıkı; kırdan şehire, şehirden caddeye, caddeden sokağa indirmek; halkla tanıştırmak, ıslak çamurlu kaldırımlara ısındırmak lâzımdır. Aç göremeyen bankerle, kalöriferli salonlara giremeyen köylüyü ve talebeyi birleştirmek, züppe mürahıkı — yani tiyatroyu — halkın diliyle konuşturmak lâzımdır. Bunu yapabildiğimiz gün mürahık tiyatro; bizde de fertlerin değil... kütlenin vicdanından kuvvet alarak yaşayan kollektif bir müessese, bir şehir müessesesi halini alır."*

Türk Akademi Tiyatrosu, açılışında, Ercüment Behzat Lâv'ın kaleminden çıkmış ve yazımı bozmadan olduğu gibi aşağıya aldığımız şu manzum seslenişi sunmuştur:

"Efendiler; Siz
Bu çatlak
Kalasların üstünde
Ne yaldızlı saray dekorları
Ne ipek fistanlı, düzme edalı
Karı
Mankenler göreceksiniz!
Efendiler; bizim
Kara;
Yağmura
Taş çıkaran; dalga, bulut
makinalarımız...
Muazzam projektörlerimiz yok!
Efendiler; bizim;
Bu Korada [?]
Tahtalarda
Oynayacak;
Saltanat kuklası
Dalkavuk yapımlı
Aktörlerimiz yok!

Efendiler; bizim
Bankamız
Göbekli mürakiplerden
Mürekkep arkamız
yok!
Biz; bu
Tiyatroyu
Özenti
Frenk harcı kullanarak;
Garplı mütehassıs çalımıyla
Değil...
Kendi
Toprak
Çocuklarımızın öz yardımıyla
Kuracağız!..
Biz; burada
Hür başlarımızı
Sizin hükmünüzle
Satıra vuracağız!..
Efendiler, Dostlar
Arkadaşlar, Hemşeriler
"Ben bu oyunda
Hangi Saftayım
Diye sormayın!..
Birinci Aftayım başladı...
Yer seçme hakkı sizin!.."

Duyurulan oyun dağarı da gerek temel eserlerin gerek yerli yazarlara verdiği önemle ilgiyi çekiyor. Çeviri oyunlardan şunlar gösterilmiştir: F. Molnar'dan *Rüya İçinde;* G. Alexandre'dan *Takı Zaferin Altında,* A. Neumann'dan *Taçlı Canavar,* Strindberg'den *Hortlakların Şarkısı,* G. B. Shaw'dan *Pygmalion* ve Rıza Nafiz çevirisi ile *Sezar ve Kleopatra,* Shekaspeare'den *Julius Caesar, Othello, Hamlet* ve *Macbeth,* A. Dumas'dan *La Dame aux Camelias,* Hasan Rasim çevirisi ile C. Mérè'den *Alev,* Veber'den *Napoléon.* Yerli yazarlardan ise: Abdülhak Hamit'ten *Sardanapal,* Hayri Muhittin [Dalkılıç]'den *Başaşağı* ve *Ateş İçinde,* Nazım Hikmet'ten *Jokond-Siyau*[66], Sadri Ertem'den *Şeriatın Kestiği Par-*

[66] Bunu Ercüment Behzat Lâv oyunlaştırmıştır.



Darülbedayi 1926'da Ankara'da. Oturanlar (soldan sağa) İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ, Bedia Muvahhit, Millî Eğitim Bakanı Mustafa Necati, İstiklâl Mahkemesi Başkanı Mazhar Müfit, Şaziye Moral, Nermin, Kemal Ragıp, Kemal Küçük, Muvahhit, ressam Nazmi Ziya. Ayakta duranlar (soldan sağa) Behçet, Fahire, Celâl Esat Arseven, Mahmut Moralı, Vasfi Rıza Zobu, Neclâ Sertel, Emin Beliğ Belli, H. Kemal Gürmen, Refika, Hazım Körmükçü.

mak, Talât Mithat'tan *Fenerbahçe-Galatasaray,* Vâlâ Nurettin'den *Taştan Kalp,* İskender Fahrettin'den *Yeni Adam,* Nizamettin Nazif'ten *Kara Davut,* Hakkı Nezih'ten *Profesör Öldü,* Muvaffak'tan *Koparın Bileğimi,* Osman Cemal [Kaygulu]'den *Büyücü* adında bir revü ve Yesari Mahmut'tan *İki Adam* ve *4 Başlı Kadın* adlı iki uyarlama. Ancak topluluk kısa ömürlü olduğu için, bunlardan hemen hiç birini oynayamamıştı. İlk temsillerinde kısa oyunlar sunmuşlardı. Bunlar arasında yukarıda belirttiğim *Bravo Rejisör,* F. Coppée'den Ercüment Behzat Lâv'ın müzikli olarak sunduğu *Yolcu,* Hayri Muhittin'den *Ateş İçinde* ve *Eşber*'den saray sahnesi ile ayrıca sayılanlardan ancak *Taçlı Canavar, Fenerbahçe-Galatasaray, İki Adam* adlı oyunları oynayabilmişlerdir. T.A.T. kısa ömürlü olmuş, 1931'in ilk aylarında dağılmış, topluluğun kurucuları Ankara'da üç ay için temsiller verecek Raşit



1927'de Darülbedayi Sanatçıları. Oturanlar (soldan sağa) Refika, Bedia Muvahhit, Fahire, Şaziye Moral. Ayakta duranlar (soldan sağa) Talât Artemel, İ. Galip Arcan, Mehmet Karaca, Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, Hüseyin Kemal Gürmen, İhsan, Zeki...

Rıza Topluluğuna katılmışlardır[67]. T.A.T. başlığını daha sonra Sadi Tek kimi kez kullanmıştır. 1930'da bilinen toplulukların yanısıra bir de İzmir Şehir Tiyatrosu[68] adlı bir topluluk vardır. İçlerinde İclâl Hanım, Nuri ve Zati Beylerin bulunduğu topluluk, Ankara'da Bentderesi'ndeki Cumhuriyet Tiyatrosu'nda temsiller veriyor, Darülbedayi'in dağarından oyunlar sunuyorlardı[69]. İşte 1931 yılında Raşit Rıza temsillerini düzenli bir biçimde sürdürüyordu, öyle ki Ankara'nın da bir Şehir Tiyatrosu'na gereksinme duyduğu, bu amaçla Raşit Rıza'nın Ankara'da kalması savunuluyordu[70]. 1931'de Raşit Rıza Topluluğu'nda şu sanatçılar vardı: Raşit Rıza, E. Sadi Tek, Kemal, Yaşar Nezihi, Fatma Dürnev, Şevkiye, Nebahat, Lili, Neclâ, Kemal, Selâhattin, Avni, İbrahim, Vedat Örfi, Hayi, Mina, Müzeyyen Necile. Topluluk mart

---

[67] *Cumhuriyet*, 1 şubat 1931.

[68] İlerde göreceğimiz gibi bu ad altında ciddî bir topluluk kurulmuştur.

[69] Bkz. *Ulus* [*Hakimiyet-i Milliye*], 3 temmuz 1930.

[70] *Cumhuriyet*, 7 şubat 1931.

ayında temsiller vermek üzere Atina'ya gitmiştir. Bu gezide Dürnev, Şevkiye, Leylâ, Şükran Yekta Hanımlarla, E. Sadi Tek, Muammer, Mehmet Beyler ve ayrıca dört sanatçı vardır[71]. Bu arada Darülbedayi'in[72] resmî bir kuruluş olması ve Belediye'ye bir müdürlük olarak bağlanması düşünülüyordu[73]. Ancak bu durumda tiyatro, Belediye kural ve yasalarına uymak zorunda kalacağı, bunun da tiyatroya zararlı olacağı için başka çözüm yolları aranmaktaydı[74]. Ancak sonunda yine birinci çözümde karar kılındı. Bir de müdür atanacaktı. Müdür Suphi Bey aynı zamanda Şehir Meclisi üyesi olduğu için, üyeliğinin memurlukla bağdaşamayacağı için birinden birini seçmesi gerekliydi. Bu arada operet temsillerine başlanmak için hazırlıklar da yapılıyordu, bir operet okulu açılması bile düşünülüyordu[75]. Yeni müdür, Memduh Bey oldu. Bu arada kimi sanatçıların ayrılıp bir yeni topluluk kuracakları söylenilmektedir[76]. Bu konuyla ilgili haber, durumu şöyle açıklamaktadır: *"Darülbedayi'in Suphi Bey'den inhilâl eden Müdürlüğüne tayin olunan Memduh Bey, müessesenin islâhına çalışmaktadır. Memduh Bey; son günlerde Darülbedayi'in inhilâl edeceği, bazı artistlerin müesseseden ayrı ayrı bir grup teşkil edecekleri ve Muhsin Bey'in de sinemacılıkla meşgul olacağı hakkındaki rivayetler üzerine, bir muharririmize şu sözleri söylemiştir:* "Bazı artistlerin müesseseden ayrılacağı hakkındaki rivayetlerin aslı ve esası yoktur. Bilâkis bütün sanatkârlar yekvücud bir kütle halinde müessesenin terakki ve tealisi için çalışmaktadırlar. Aralarındaki tesanüt her zamankinden fazladır." *Sanatkârlardan Galip Bey de demiştir ki:* "Yaz tatilinden istifade ederek bir film yapıyoruz. Fakat bu, arkadaşların müessese ile olan alâkalarına zerre kadar halel vermiyecektir. İnhilâl rivayetleri bundan galat olsa gerektir. Biz tatilden istifade ederek filim çevirmekle meşkul iken müessesemiz için de çalışmaktan geri durmuyoruz." [77]

---

[71] *Cumhuriyet*, 8 şubat 1931. (Gazete ayrıca, topluluğun toplu bir resmini de vermektedir).

[72] Darülbedayi'in bir önceki süremdeki çalışmaları için bkz. İ. Necmi, "Geçen Mevsimin Bilânçosu", *Milliyet*, 3 nisan 1931.

[73] *Cumhuriyet*, 8 şubat 1931.

[74] *Cumhuriyet*, 18 şubat 1931.

[75] *Cumhuriyet*, 25 mart 1931.

[76] *Cumhuriyet*, 2 temmuz 1931.

[77] "Darülbedayi'de Yenilik", *Cumhuriyet*, 8 temmuz 1931.

Gerçi ayrılan olmamıştı ama Şehir Tiyatrosu adında yeni bir topluluk kurulmuştu. Böylece ikinci kez bu adı taşıyan özel bir topluluk kurulmuş oluyordu. Toplulukta Lusi, Mina, Seniye, Handan, Nihal, İffet Hanımlarla Celâl, Yaşar Saffet, Mehmet, Kemal Beyler vardır[78]. Bu arada Darülbedayi'de bulunan Mina Hanım gazeteye bir mektupla kendisinin Şehir Tiyatrosu'na girmediğini belirtmiştir[79]. Raşit Rıza Topluluğu büyük varlık gösteriyor, Fransız Tiyatrosu'nda verdiği temsillerin yanısıra Anadolu'yu da dolaşıyordu. 1931'de görülen topluluklar arasında Şevki Bey Topluluğu, Şanit Bey Topluluğu, Asrî Gençler Temsil Heyeti, Süreyya Opereti, Şahir Opereti, Naşit'in Topluluğu bulunmaktadır. Muhlis Sabahattin, *"Muhlis'in Çocukları"* adıyle bir operet topluluğu kurmuştur. Toplulukta Nıvart, Suat, İrma Toto, Neclâ, Hülya Hanımlarla, Salâh Cehdi, Ömer Aydın, Muammer Ruşen, Lûtfullah Sururi, Muammer ve Celâl Beyler bulunacak, bir rahatsızlık geçiren Suzan Hanım daha sonra katılacaktır. Orkestra ile kadro 35 kişidir[80]. Muhlis Sabahattin'in kızı Melek de opera sanatçısı olmuş, sahneye atılmıştır[81].

1932[82] başında Raşit Rıza Topluluğu'nun oynadığı *Othello* önemli bir olay olmuştur. Raşit Rıza Topluluğu'nun kadrosu üzerinde bir fikir verir düşüncesiyle *Othello* temsilinin rol dağıtımını verelim: Othello (Raşit Rıza), Iago (Ertuğrul Sadettin), Brabantino (Şeref), Roderigo (Yaşar Nezih), Cassio (Avni Füruzan), Senato Başkanı (Vedat Örfi), Lodovico (Baki), Montano (Kemal Rıfat), I. Senatör (Selâhattin), II. Senatör (İbrahim), Subay (Lûtfi), Yazman (Bahri), Desdemona (Fatma Dürnev), Emilia (Nebahat), Bianca (Leylâ). Bunların dışında kadroda ayrıca şu sanatçılar da vardı: Nurettin Şefkatî[83], Suphi, Neclâ, Kemal, Handan, Bahri, Necile, Kenan, Haşim.

1932'de Darülbedayi[84] için iki önemli olayın birincisi yeni

---

78 "Yeni Bir Tiyatro", *Cumhuriyet*, 20 ağustos 1931.

79 *Cumhuriyet*, 22 ağustos 1931.

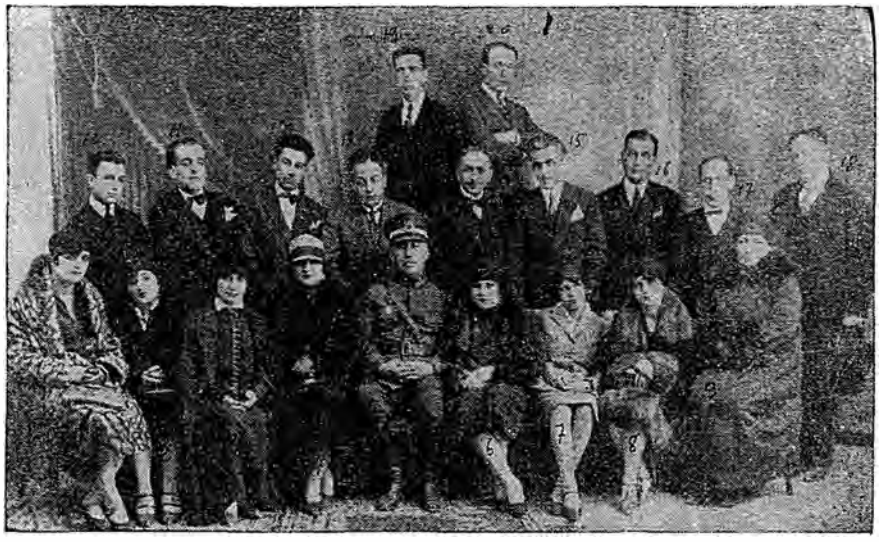
80 *Cumhuriyet*, 7 temmuz 1931.

81 Melek üzerine bkz. "Yeni Bir Operet Aktristi: Melek Hanım", *Son Posta*, 15 eylül 1931.

82 Bir önceki yılın çalışmaları için bkz. "1931 Sanat Bilânçosu", *Milliyet*, 1 ocak 1932.

83 "Eski Artist Yeniden Sahneye Dönüyor", *Son Posta*, 9 ocak 1932.

84 1932'de Darülbedayi'nin değerlendirilmesi için bkz. Yaşar Nabi, "Darülbedayi", *Yeni Türk*, aralık 1932, sayı 3.



Türk Tiyatrosu sanatçıları 1927'de Ankara'da. Oturanlar (soldan sağa) Nebahat, Anayis, Kınar, Lili, Ankara Tayyare Şubesi Reisi Hurşit Bey, Mina Müzeyyen, Zehra, Cemile, Aznif. Ayaktakiler (soldan sağa) suflör Sadi, Yaşar Nezih, Muammer Karaca, Behzat Butak, Nurettin Şefkati, Saim, Saffet (no. 17 bilinmiyor), Raşit Rıza, Faik ve Bedri.



Millî Sahne Topluluğu sanatçıları Trabzon'da. (Sağ baştaki şapkalı bayan, sahneye ilk çıkan Türk kadını Afife'dir)

yerli oyunlara yer verilmesi, ikincisi operet temsillerine başlanmasıdır. Sanki ayrı bir toplulukmuş gibi bu çalışmalara *"Şehir Opereti"* deniliyordu[85]. Raşit Rıza Topluluğu da bu yıl boyunca gerek İstanbul'da gerek Anadolu'da temsillerini sürdürmüştür. Şehzadebaşı'ndaki Millî Sinema'yı onararak temsillerini kimi gecelerde burada verilmiştir[86]. Raşit Rıza için Peyami Safa'nın şu satırları Darülbedayi'in ve Raşit Rıza'nın değerlendirilmesi bakımından ilginçtir: *"Raşit Rıza Heyeti Bağdat'a gidiyormuş. Sanatkâr dostuma böyle bir seyahatin temin edeceği büyük ve hain mesafeye teessürle bakmaktan kendimi alamıyorum. Şımarık çocuğumuz Darülbedayi'in yanında, R. Rıza Heyetine daima üvey evlât muamelesi yaptık. Halbuki Anavatan'ın emzirdiği bu sanatkârların hepsi de öz Türk çocuklarıdır ve ne hüviyet cüzdanlarında, ne kanlarında, ne de estetik muvaffakiyetlerinde, Raşit Rıza ve arkadaşlarının aleyhine bir fark bulamayız. Hem ben yalnız bunlar için değil, ötekiler yani Darülbedayi için de biraz insaf bekliyorum alâkadarlardan. Tiyatronun bütün yükü bunların üstündedir: İstanbul'un sahne ihtiyacını Darülbedayi giderir; turneye Darülbedayi çıkar ve milyonlarca Anadolu Türk'ü içinde gözleri sahne ve gönülleri tiyatro arayanları Darülbedayi tatmin eder, filimlerin sessizi yapılır, seslisi yapılır, Darülbedayi sanatkârları aranır. Operetler oynanacak, yine bu sanatkârlara müracaat edilir. Sonra temsillerde de rol dağılışının bu usandırıcı yeknesaklığı görülür. Ortaoyunu kırması eserlerde komik bir rolü Vasfi Bey üstüne alır; hafif komedilerde yahut vodvillerde yine bu Vasfi Rıza Bey, türlü yaşta ve seciyede bir insan olarak sahnede görülür; dramatik eserlerde* 'birinci genç' *olarak yahut operetlerde alafrangamsı şarkılar söylemek için yine bu sanatkâr karşımıza çıkar. Vasfi Bey'in adı şöyle aklıma geldi, yerine başka bir sanatkâr da söylenebilir. Senenin hemen her gecesi ramp ışıklarının karşısına çıkan bu yorgun insanların bir de sesli filim işinde ne kadar yıprandıklarını düşününüz, kendilerine karşı duyacağımız şükran hislerine, geniş ölçüde merhamet, hattâ istihfaf karışacaktır. Bizim Bağdat'lara kadar tiyatro sanatı ihraç edecek kadar zengin sahne mensuplarımız yoktur. Aktör kıtlığından şikâyet ediyoruz da acaba neden Raşit Rıza'yı ve arkadaşlarını Türkiye haricinde lâyık oldukları iltifatı aramağa*

---

[85] Bkz. *Cumhuriyet*, 7 ocak 1932.

[86] *Cumhuriyet*, 10 ocak 1932.

mecbur bırakıyoruz? Halkımız ona karşı sevgisini her fırsatta göstermiştir: Fakat bilirsiniz ki her kültür sahasında olduğu gibi, tiyatroda da sayılı bir seyirci kümesinin alâkası yetişmiyor, başka müzaheretler icap ediyor." [87]

Raşit Rıza 14 kişilik bir toplulukla Ankara'da temsillerinden daha önce Eskişehir'de 17 temsil vermiş oradan başka yerlere gidecektir. C.H.P. genel yazmanı Recep Peker kendilerine büyük kolaylık göstermiş, yardım etmiştir [88].

Uzun süredir suskun duran Muhlis Sabahattin, Süreyya Opereti ile güçbirliği yaparak Mulenruj'da temsillere başlamak üzere hazırlıklara başlamıştı [89]. Ancak bir yanda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun büyük ilgi gören operet temsilleri, öte yandan koruyucusundan yoksun kalmak Süreyya Opereti'ni zor koşullar altında bırakmıştı [90]. Bu arada Ankara Operet Heyeti'nin Anadolu'daki çalışmalariyle İsmail Dümbüllü, Naşit Temsilleriyle ilgili duyurulara rastlanmaktadır. Sadi Tek, kimi kez T.A.T. adını kullanarak temsiller vermektedir. 1933'ün başında Sadi Tek, Yunanistan'ın en ünlü Othello'su diye bilinen Gavrilidis'le *Othello*'yu oynamaktadır [91]. Temsilleri başarılı geçiyordu; Gavrilidis daha önce *Othello*'yu Bedia Muvahhit ile oynamıştı [92].

1933-34 süremi başında Darülbedayi artık Şehir Tiyatrosu adını kullanıyor. Yeni operetler de sahneye koymaya hazırlanan İstanbul Şehir Tiyatrosu, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1933 başında oynadığı *Kadın Erkekleşince* oyunundan başka 1933-34 süreminde onun iki yeni oyununu oynayacağını duyurmuştur: *İki Damla Gözyaşı* ve *Tokuşan Kafalar*. Ancak bu oyunlar oynanmamıştır [93]. Böyle duyurulan oyunun sonra oynanmaktan vazgeçilmesi, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda çok görülen olaylardandır. Raşit Rıza Topluluğu 1933'de şu sanatçılardan oluşuyordu: Seyfi, Hasan, Salih Tozan, Necdet, Türkân Can, Mahir, Aliye, Kemal, Emin, Nihal, Süreyya. Aynı yıl Raşit Rıza İstanbul Şehir Ti-

---

87 Peyami Safa, "Raşit Rıza Heyeti", *Cumhuriyet*, 2 kasım 1932.

88 *Cumhuriyet*, 14 aralık 1932.

89 *Cumhuriyet*, 4 şubat 1932.

90 Bkz. C. F., "Himayesiz Operet Heyeti", *Cumhuriyet*, 23 kasım 1932.

91 Peyami Safa, "Gavrilidis ve Ertuğrul Sadettin (T.A.T.)", *Cumhuriyet*, 31 ocak 1933.

92 *Cumhuriyet*, 31 ocak 1933.

93 *Cumhuriyet*, 2 ekim 1933.

yatrosu'na girmiştir[94]. Cumhuriyet'in 10. yıldönümü için mutlu bir olay!

1934 yılının önemli bir sahne olayı da baba-oğul Kapoçelli'lerin opera kurma girişimleridir. Gerçi opera bu kitabın kapsamı dışında kalmakla birlikte burada kısaca belirtmeyi uygun bulduk. Topluluk daha çok Mari Karakaş Ciakirian, Kadanco, de Marchiet, Servioviç'den oluşmuş, çoğu İstanbul Konservatuarı mezunu olan sanatçılar Fransız Tiyatrosu'nda *La Traviata*'yı oynamışlardır[95]. Alman uzman Profesör Marx'ın da fikri, Türkiye'de opera kurulabileceği yolundadır[96]. Bu yolda önemli bir adım olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu, ünlü Rus Sahneyekor Tairoff'u Türkiye'ye getirmek istemişse de[97] bu gerçekleşmemiştir. Bu arada geçen yıl Şehir Tiyatrosu'na giren Raşit Rıza ayrılmıştır. Basın, bunu, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun operetlere hız vermesi ve aylığının az verilmesi olarak göstermiştir. Yeniden bir topluluk kurarak Anadolu'da ve Bağdat'ta temsiller vermeyi düşünmektedir[98]. Kendi ağzından şöyle bir açıklama yapılmıştır: *"Sebep, para meselesidir. Beni tiyatroya üç yüz lira maaşla aldılar. Turneden döndükten sonra bu maaşı 200'e indirdiler. Bunun üzerine ben de istifamı yazıp müdürlüğe verdim."*[99] Bu arada başkaları da ayrılmışlardır. Bunlar arasında Halide Pişkin, Şaziye Moral, Şayeste, Zehra Hanımlarla H. Kemal Gürmen, Zihni, Hilmi Beyler vardır. Çoğu, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda operet oynanmasına karşıdır. Ancak aylıkların düşüklüğü, daha önemli bir etkendir. Vasfi Rıza Zobu'nun da ayrılacağı söylentisi yalanlanmıştır[100]. Vali Muhittin Üstündağ ise ayrılmaları önemsemediğini belirtmiş, aylıklar konusunda açıklamalarda bulunmuş, Muhsin Ertuğrul'a verilen fazla paranın sahneyekorluk için ek bir ödenek olduğunu ileri sürmüş-

---

[94] Vasfi Rıza [Zobu], "Raşit Rıza Darülbedayi'de", *Cumhuriyet*, 23 eylül 1933.

[95] *Cumhuriyet*, 14 şubat 1934.

[96] Bkz. "Türkiye'de Bir Opera Kurmak Kabildir", *Cumhuriyet*, 29 mayıs 1934.

[97] *Cumhuriyet*, 25 ağustos 1934.

[98] *Cumhuriyet*, 4 eylül 1934.

[99] *Cumhuriyet*, 7 eylül 1934.

[100] *Cumhuriyet*, 14 eylül 1934. Gazete, ayrılan sanatçıların fotoğraflarını da yayınlamıştır; *Son Posta*, 12 ve 14 eylül 1934.

tür [101]. Bu konuda yorumlu yazılar da yayınlanmıştır [102]. Raşit Rıza yeni topluluğu için yalnız İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılan sanatçılarla yetinmemiş, sınavla genç yetenekler de almış, Glorya Sineması'nı (Saray Sineması) temsilleri için tutmuştur [103]. Bu arada Raşit Rıza'nın, Ankara Belediye Tiyatrosu'nu kurma önerisi, bütçede bu konuda ödenek olmadığı gerekçesiyle geri çevrilmiştir [104]. Raşit Rıza'nın temsilleri başarı ile Saray Sineması'nda veriliyor, Şehir Tiyatrosu ise olağan temsillerini Tepebaşı Tiyatrosu'nda, operetleri Fransız Tiyatrosu'nda veriyordu [105]. Naşit de tulûatı bırakarak tiyatro ve operet temsillerine başlamıştı [106]. Cemal Sahir ile işbirliği yaptı. Operet hep ilgi duyulan bir alandı. Muhlis Sabahattin de *"Muhlis'in Çocukları"* adlı topluluğunu 40 kişilik kadro ile yeni baştan kurmuştur [107]. Bu yeni topluluk, Muhlis Sabahattin'in eserleri *Dün Bugün Yarın, Ayşe, Gül Fatma* gibi operetlerinin yanısıra Musahipzade Celâl'in *Kaşıkçılar*'ını oynamak üzere Anadolu'ya gitmiştir [108]. Musahipzade Celâl ise kendi eserinin oynanması üzerine bir açıklama yapmıştır [109]. Süreyya Opereti Topluluğu gerek yurtiçinde gerek yurtdışında temsillerini sürdürüyordu. Muhlis Sabahattin, Süreyya Opereti ile tulûatçılardan Fahri Güldürür ve İsmail Dümbüllü ile güçbirliği yaparak Ozan Opereti'ni kurmuş ve Ferah Tiyatrosu'nda temsillere başlamıştır [110].

1935 yılına gelince, bu yıl Şadi Fikret'in yeni bir topluluk kurarak yeniden sahneye döneceği haberi çıkmışsa da kendisi bunu yalanlamıştır [111]. 1935'deki önemli bir olayın da, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda çocuk temsillerine başlanması, Çocuk Tiyatrosu'-

---

101 *Cumhuriyet*, 17 eylül 1934.

102 Örneğin bkz. Naci Sadullah, "Şehir Tiyatrosu'ndan Ayrılanlarla Beraber", *Yedigün*, 3 ekim 1934, sayı 82; S. İzzet [Sedes], "Şehir Tiyatrosu'nda Yıkılan Birşey Yok", *Akşam*, 8 eylül 1934.

103 *Cumhuriyet*, 15 eylül 1934.

104 Bkz. *Akşam*, 1 ekim ve 15 ekim 1934.

105 *Cumhuriyet*, 4 ekim 1934.

106 *Cumhuriyet*, 11 ekim 1934.

107 *Cumhuriyet*, 6 nisan 1934.

108 *Cumhuriyet*, 10 mayıs 1934.

109 *Cumhuriyet*, 14 nisan 1934.

110 *Cumhuriyet*, 8 ve 11 aralık 1934.

111 *Akşam*, 22 ocak 1935. Şadi, arada sırada tiyatromuz üzerine fikirlerini kamuoyuna duyuruyordu. Örneğin 1934'de Muhsin Ertuğrul'a cevap vermiş, tiyatromuzu eleştirmişti. Bkz. *Akşam*, 20 ekim 1934.

nun kurulması olduğunu ilk bölümde belirtmiştik. Yine daha önce belirttiğimiz gibi bu yılda Devlet Tiyatrosu ve Devlet Konservatuarı kurma fikri olgunlaşıyordu. Bu arada opera ve ciddî operete bir gereksinme duyuluyordu[112].

Yeni bir tiyatro topluluğu kuruldu. Daha önce İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan, sonra Raşit Rıza'dan ayrılan Halide Pişkin arkadaşlariyle *"Halide ve Arkadaşları"* adı altında bir topluluk kurmuş, ilk temsillerini Pangaltı'da Tan Sineması'nda vermiştir. Halide'den başka Şayeste, Muallâ, Behire, Zihni, Hâdi, Hakkı, İsmail, Fazıl, Şeref, Lûtfi Ay bulunmaktadır[113]. Halide ve Arkadaşları Topluluğu'nun kesin kadrosu şöyledir: Halide, Muallâ, Perran, Seniye Hanımlar; Ayhan, Hâdi, Kenan, Mehmet, Sıtkı, Muammer, H. Avni, Nüzhet, Zihni, Adnan Vecihi, Lûtfi Ay.

Süreyya Opereti temsillerini sürdürüyordu. Toplulukta şu sanatçıları görüyoruz: Lûtfullah Sururi Hicran Hüsnü, Mehmet İbrahim, Şaziye Kemal, İrma Toto, H. Kemal Gürmen, Yaşar Nezih, Celâl Sururi. Süreyya Opereti sona ererek Halk Opereti kuruldu, kuruluş gecesinde Fransız Tiyatrosu'nda *Bay-Bayan* opereti oynandı[114]. Toplulukta İrma Toto, Nebahat, Lûtfullah Sururi, Mehmet, Yaşar, Celâl vardı, müzik işleri Karlo Kapoçelli'deydi. Şükrü Kaya ve Yunus Nadi topluluğun koruyucuları arasındaydı. Bir ara Yeni Operet - Muhlis Sabahattin[115] başlığı altında gözüken bir operet topluluğu, sonra Yeni - Süreyya - Muhlis Sabahattin'in birleşmesiyle Büyük Operet adı altında[116] çalışan bir topluluğun varlığına rastlıyoruz. Ancak Halk Opereti bunlar içinde en çok varlık göstereni, en uzun ömürlü olanıdır. Anadolu turneleri yapmış, yeni yeni operetler sunmuştur. Naşit de Ertuğrul

---

[112] Opera konusunda örneğin şu yazılara bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, "Opera: Halkı Garp Musikisine Bağlama Yoludur", *Cumhuriyet*, 2 şubat 1935; "Dışardan Opera ve Operet Takımları Getirmeliyiz?", *Cumhuriyet*, 9 şubat 1935; "1940 Yılından Yazılmış İdeal Bir Mektup", *Cumhuriyet*, 11 şubat 1935; Emine Saliha Ötgünç, "Ulusal Operaya Doğru", *Cumhuriyet*, 1 şubat 1935; "Ulusal Bir Türk Operası Yaratmak İçin Program", *Cumhuriyet*, 28 şubat 1935.

[113] *Cumhuriyet*, 2 nisan 1935.

[114] *Cumhuriyet*, 11 kasım 1935; Halk Opereti üzerine bkz. "Halk Opereti'nde Yokluktan Nasıl Varlık Çıkar", *Son Posta*, 13 aralık 1935.

[115] *Cumhuriyet*, 26 ağustos 1935.

[116] *Cumhuriyet* 17 eylül 1935.



Darülbedayi Sanatçıları 1928'de.



Darülbedayi Sanatçıları 1925'te. Birinci sıra (soldan sağa) Vasfi Rıza Zobu, Bedia Muvahhit, Aznif, Mina, Muvahhit, Rıza Fazıl. İkinci sıra (soldan sağa) Mahmut Moralı, Şaziye Moral, Cemile, Adil, Hulya, Raşit Rıza.

Sadi Tek ile birleşerek, yeni bir topluluk kurmuştur[117]. İstanbul Şehir Tiyatrosu'na gelince; olağan temsillerinin yanısıra operet ve çocuk tiyatrosu temsillerini sürdürüyordu[118]. Bu arada Tepebaşı'ndaki eski Amphi, sonra Asri Sinema'nın Belediye'ce artık kiraya verilmeyerek Şehir Tiyatrosu'nun kullanmasına bırakılması kararlaştırılmıştı[119]. Nitekim burası uzun süre İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Komedi Bölümü olarak kullanılmıştır. 1936'nın önemli olayı ise, daha önceki bölümde de belirttiğimiz gibi Carl Ebert'in Türkiye'ye gelmesi olmuştur[120]. Naşit, Halide Pişkin ve Fahri Güldürür birleşmişler, Turan Tiyatrosu'nda temsiller veriyorlardı. Halk Opereti ikinci yılında gerek İstanbul'da gerek Anadolu'nun çeşitli kentlerinde verdiği temsillerle en güçlü topluluktu. 1936'daki kadrosunda şu sanatçılar vardı: Zozo Dalmas, İrma Toto, Nebahat, Lûtfullah Sururi, Ali Sururi, Mehmet İbrahim, Yaşar Nezihi, Celâl Sururi, Zeki, Orhan, Necile, Necati, H. Na-Veli Hicran, Saide, Güzin, Hulûsi. Öyle başarılıydı ki, İstanbul Valisi bu topluluğa yardım konusunu topluluğun kurucularıyla konuşmuştur[121]. 1937'de kısa bir süre de olsa Şadi Fikret sahneye çıkıyordu. Bu, aslında 1936'da gerçekleşmişti[122]. 17 nisan 1937'de Kızılay yararına *Sekizinci*'yi oynamıştı[123]. Ayrıca eski Darülbedayi dağarından oyunları oynamak için Ankara'ya gitmiştir[124]. Sadi Tek T.A.T. adını kullanarak İstanbul'un çeşitli semtlerinde temsillerini sürdürüyordu[125]. Sadi Tek'in kadrosunda şu kadın oyuncular vardı: Suat, Bedia, Leylâ, Fikriye, Şayeste, Mediha. Sahne yönetmeni Vedat, teknik yönetmeni Muhittin'di. Yeni bir topluluk da kuruldu, İzmir Heveskâran Cemiyeti sanatçılarından Nurettin Genç, İclâl Genç, İstanbul'daki sanatçılardan Nurettin Şefkatî, Yaşar Nezihi ve başkalarıyla Halk Ti-

---

117 *Akşam*, 2 ekim 1935; *Son Posta*, 9 ekim 1935.

118 İstanbul Şehir Tiyatrosu için bkz. S. İzzet [Sedes], "İstanbul Şehir Tiyatrosu 9 Senede Kaç Temsil Verdi, Ne Kadar Hâsılat Yaptı?", *Akşam*, 28 ağustos 1935; Yaşar Nabi Nayır, "Ancak Değerli Bir Tiyatro Yaşayabilir", *Ulus*, 29 ocak 1935; Nizamettin Nazif, "Hazım, Operet ve Darülbedayi", *Tan*, 5 kasım 1935.

119 *Son Posta*, 10 ağustos 1935.

120 *Cumhuriyet*, 29 şubat 1936.

121 *Cumhuriyet*, 6 ocak 1937.

122 S. H. R., "Sanatkâr Şadi Tekrar Sahnede", *Akşam* 20 mart 1936.

123 *Cumhuriyet*, 18 nisan 1937.

124 *Akşam*, 5 şubat 1937.

125 *Cumhuriyet*, 26 ağustos 1937.

yatrosu adında bir topluluk kurup temsiller vermişlerdir [126]. Halk Opereti kadrosu arasında yine Zozo Dalmas, İrma Toto, Hicran, Nebahat, Lebibe, Lûtfullah Sururi, Mehmet İbrahim, Yaşar, Celâl, Ali, Fehmi, Halûk Veli adları duyuluyordu [127]. İstanbul Şehir Tiyatrosu operet temsillerini kaldırınca İstanbul Belediye bütçesinden Halk Opereti'ne yardım düşünülmüştü [128]. Ancak bu ve topluluğun İstanbul'da bir tiyatroya yerleşme istekleri gerçekleşmeyince Karadeniz turnesine çıkmışlardı [129]. İstanbul Şehir Tiyatrosu'na gelince, Halide Pişkin yeniden buraya dönmüştü [130]. Muhsin Ertuğrul yorgunluğunu ileri sürerek istifa etmiş ancak istifası kabul edilmemişti [131]; komedi ve vodvillere ağırlık vermeye karar verilmişti [123]; bu karara rağmen *Bir Adam Yaratmak, Kral Lear* gibi önemli temsiller verilebilmiştir. 1937'nin sonu ve 1938 de başladı [134]. Toplulukta şu sanatçılar vardı: Şaziye, Feriha Tevfik, Leylâ, Raşit Rıza, H. Kemal, Yaşar, Fethi, Kadriye, Avni Füruzan, Ercüment Behzat, İlhami, Nezahat, Feyzi, Galip, Rasim, Vecihi, Fuat Şefik.

İstanbul Şehir Tiyatrosu kimine göre kuvvetliydi [135], kimine göre ne olduğu belirsiz bir kurumdu [136]. İstanbul Şehir Tiyatrosu 1938-39 süreminde oynayacağı oyunları duyururken A. Kutsi Tecer'in *Köroğlu,* N. Fazıl Kısakürek'in *Künye,* Yusuf Ziya Ortaç'ın *Mezad* adlı oyunlarının adlarını vermiş [137], ancak oynanmamıştır.

---

126 *Cumhuriyet,* 9 haziran 1937.

127 *Cumhuriyet,* 1 eylül 1937.

128 *Cumhuriyet,* 6 eylül 1937.

129 *Cumhuriyet,* 11 kasım 1937.

130 *Akşam,* 17 mart 1937.

131 *Akşam,* 3 eylül 1937.

132 *Akşam,* 8 eylül 1937.

133 Yaşar Nabi, "Ankara, Tiyatrosuna Kavuştu", *Ulus,* 29 aralık 1937. Ayrıca bkz. *Ulus,* 30 aralık 1937. Ankara'nın tiyatrosuzluğu sık sık ele alınan konulardan biriydi. Örneğin bkz. "Başşehirde Tiyatro Hasreti Vardır," *Ulus,* 10 aralık 1937.

134 *Akşam,* 8 ocak 1937.

135 Bkz. S. İzzet Sedes, "Gelişen Bir Müessese: Şehir Tiyatrosu", *Akşam,* 4 mayıs 1938.

136 Ünlü karikatürcü Cemal Nadir, 4 şubat 1938 günlemli *Akşam* gazetesine çizdiği "Şehir Tiyatrosu'nun Talihi" başlıklı karikatüründe dram seyircisini gülen, komedya seyircisini üzüntülü bir biçimde göstermiştir.

137 *Akşam,* 26 eylül 1938.

Sadi Tek, Naşit, Cemal Sahir temsillerini sürdürüyordu. Halk Opereti Raşit Rıza'nın sahneyekor olarak girmesiyle güçlenmişti[138]. Naşit bir ara Cemal Sahir ile işbirliği yapmıştır. Ankara Şehir Tiyatrosu ile Bağdat turnesine giden Şadi, dönüşünde İstanbul'da Kırşehir depreminden zarar görenler yararına Fransız Tiyatrosu'nda temsil vermiştir[139], Ankara Şehir Tiyatrosu sanatçıları ise Bağdat dönüşü Diyarbakır, Malatya'da da temsiller vermiş[140], sonra Ankara'ya dönmüşlerdir[141]. Muhlis Sabahattin ise Türk Opereti adı altında İstanbul'un çeşitli semtlerinde temsiller veriyordu[142]. Daha önce Halk Tiyatrosu'nu kurmuş olan Nuret-tin Genç, bu kez arkadaşlariyle Ege Tiyatrosu adı altında çalışıyordu.

1939'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda önemli bir gelişme yoktur[143]. Bu yıl temsil veren topluluklar arasında Ege Tiyatrosu, İstanbul Halk Tiyatrosu, Cemal Sahir, İsmail Dümbüllü, Ankara Tiyatrosu (Zeki Alpan ve Arkadaşları)'nu görüyoruz. Naşit bir ara hastalanmış,[144], sonra iyileşip temsillerine dönmüştür[145]. Bir ara Cemal Sahir ile çalışmıştır. Sadi Tek de bir ara Halide Pişkin ile işbirliği yapmış, daha sonra Raşit Rıza ile birleşmişti[146]. Halk Opereti yine temsillerini düzenli sürdürüyordu. Muhlis Sabahattin bu kez Türk Revü Opereti adlı bir toplulukla temsiller veriyor. Bu topluluğun başkanı kendisi, yönetmeni S. Atilâ'dır[147]. Süreyya Opereti'nin yeniden kurulması sözkonusudur[148].

1940'da ağırlık, bundan önceki bölümde gördüğümüz gibi Ankara'ya, Devlet Konservatuarı'nın temsillerine kaymıştır. İlk temsil müzik dinletisiyle birlikte 11 ocak 1940'da verilmişti. Bu tem-

---

138 Bkz. Âtıf Sakar, "Halk Opereti Kuvvetlendi", *Yeni Sabah*, 4 aralık 1938.

139 *Cumhuriyet*, 10 mayıs 1938.

140 *Cumhuriyet*, 21 mayıs 1938.

141 *Cumhuriyet*, 22 mayıs 1938.

142 *Cumhuriyet*, 6 temmuz 1938.

143 Bu süremin değerlendirilmesi için bkz. S. İzzet [Sedes], "Perde Kapandı", *Akşam*, 6 nisan 1939.

144 *Akşam*, 16 ocak 1939.

145 *Akşam*, 15 haziran 1939.

146 Selâhattin Güngör, "Kıymetli Sanatkâr R. Rıza'nın Provaları", *Cumhuriyet*. 14 ağustos 1939.

147 *Cumhuriyet*, 28 haziran ve 4 temmuz 1939.

148 *Yeni Sabah*, 29 eylül 1939.



Darülbedayi'de *Tokad Yiyen Soytarı* ve *Tezer* el ilânı.

silde M. Maeterlinck'in *Evin İçi* adlı oyunu ile Molière'in *Gülünç Kibarlar*'ı oynanmıştı. Önemli olan bu olayda her iki oyunda rol dağıtımının bu temsil için teksirle bastırılmış programdan alarak gösterelim. *Evin İçi* temsilinde rol dağıtımı şöyledir: İhtiyar (Saim Alpago), yabancı (Ertuğrul İlgin), Marthe (Muazzez Yücesoy). Marie (Melek Saltıkalp), köylü (Nüzhet Şenbay), baba (Esat Tolga), anne (Nermin Elgün), iki kız (Zerrin Genç - Meliha Gökçen), çocuk (Füruzan Boyar). *Gülünç Kibarlar*'ın rol dağıtımı şöyledir: La Grange (Nüzhet Şenbay), Du Croisy (Mahir Canova), Gorgibus (Salih Canar), Magdelon (Muazzez Yücesoy), Cathos (Nermin Elgün), Marotte (Melek Saltıkalp), Lamangor (Kerim Bayrın), Le Marquis de Mascarille (Ertuğrul İlgin), Visconte de Jodelet (Nur Bartu), iki hamal (Esat Tolga - Saim Alpago), iki komşu kadın ve bir erkek (Meliha Gökçen - Süreyya Gezi - Cüneyt Gökçer), kemancılar (Behzat Şarıl - Kenan Kutucu), iki silâhşör (Agâh Hün - Şeref Gürsoy). Eserleri sahneye Carl Ebert ve İ. Galip Arcan koymuş, dekor Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenlerinden L. Sue, gerçekleştiren Mazhar Resmor'-



Darülbedayi sanatçıları. Öndekiler (soldan sağa) İ. Galip Arcan, Vasfi Rıza Zobu. Arkadakiler (soldan sağa) Mahmut Moralı, Muhsin Ertuğrul, Behzat Butak, Kemal Küçük.

dur[149]. Bundan önceki bölümde bilgi verdiğimiz Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi temsilleri böylece doğmuştur. Devlet Tiyatrosu'nun kurularak, geçiş dönemine girdiği 1947, kuruluş kanunu çıktığı ve düzenli temsillere başladığı 1949 yılına dek Tatbikat Sahnesi çalışmalarını, daha önce değinildiği için, sözkonusu etmiyeceğiz.

---

[149] Temsilin değerlendirilmesi için bkz. Nurullah Ataç, "Konservatuar'da İki Güzel Temsil", *Ulus*, 13 ocak 1940; genel bir yazı için bkz. S. İzzet Sedes, "Devlet Konservatuarı'nda Tiyatro", *İkdam*, 6 nisan 1940.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda kayda değer birşey yoktur [150]. Bu yılda Halide Pişkin yeniden İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılmış, yerine Avni [Dilligil] alınmış, Halide Pişkin Raşit Rıza ile çalışmaya başlamıştır [151]. Halk Opereti temsillerini sürdürüyordu. Yine bir türlü gerçekleşmeyen yardım, sözkonusuydu [152]. Ankara'da da bir Çocuk Tiyatrosu kurulmuştu [153]. 1940'da Meşrutiyet'in önemli tiyatro adamlarından Burhanettin Tepsi de uzun bir ayrılıktan sonra yurda dönmüştü [154]. Burhanettin Tepsi, karısı Seniye Tepsi, Nihal Tuna [155], Cezmi Ar ile İstanbul'un çeşitli semtlerinde kısa oyuncuklardan veya oyunlardan kısa bölümlerden oluşan temsiller vermişlerdir. Naşit'in, Sadi Tek'in temsilleri sürüyordu. 1941'de Vedat Örfi'nin Beşiktaş ve Üsküdar yöresinde temsiller verdiğini öğreniyoruz [156]. Amphi, Asri Sinema, Ses Sineması adlarını taşıyan Tepebaşı'ndaki ikinci tiyatroya İstanbul Şehir Tiyatrosu en sonunda geçmiş [157], burası birinci Tepebaşı Tiyatrosu'nun Dram Bölümü olmasına karşın, Komedi Bölümü diye adlandırılmıştır. Yaz aylarında Şehir Tiyatrosu'ndan bir kesim sanatçılar *"Hazım ve Arkadaşları"* adı altında temsiller veriyorlardı. Şehir Tiyatrosu'nun Maksim'e geçmesi düşünülmüş, sonra vazgeçilmişti [158].

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun olumlu bir çabası da Batı'nın ve Türkiye'nin temel tiyatro eserlerinin, Tarihî Piyesler ve Türk Tiyatrosu Tarihi matineleri adı altında dizilerle oynanmasıdır. Bu diziyi Selim Nüzhet Gerçek düzenlemiş ve yönetmiştir [159]. Türk

---

[150] S. İzzet Sedes, "Şehir Tiyatrosu'nun Faaliyeti", *İkdam*, 3 eylül 1940.

[151] *Vatan*, 6 eylül 1940; Nizamettin Nazif, "Raşit Rıza ve Halide Pişkin", *İkdam*, 12 kasım 1940.

[152] *İkdam*, 27 ocak 1940.

[153] Değerlendirilmesi için bkz. Selâmi İzzet Sedes, "Ankara Çocuk Tiyatrosu Yanlış Yolda Yürüyor", *İkdam*, 25 mart 1940.

[154] Bkz. Selâhattin Güngör, "Anayurda Dönüş: Sanatkâr Aktör Burhanettin", *Cumhuriyet*, 17 temmuz 1940.

[155] Nihal Tuna [Özcan] için bkz. İsmet Goriça, "Tiyatromuza 54 Yılını Vermiş Bir Kadın Sefalet İçinde", *Barış*, 23 kasım 1971; 1973 yılı nisan ayında öldü.

[156] *Yeni Sabah*, 19 mayıs 1941.

[157] *Akşam*, 14 temmuz 1942.

[158] *Vatan*, 9 haziran 1941.

[159] Şehir Tiyatrosu'nun yeni mevsim programı için bkz. "Tiyatro Mevsimine Girerken", *Yeni Sabah*, 6 ekim 1941. Genel bir bakış için bkz. Yaşar Nabi Nayır, "Tiyatromuz Hakkında Bir Kaç Söz", *Yeni Sabah*, 9 kasım 1941.

Tiyatrosu Tarihi temsilleri 1942'de de sürmüştür [160]. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda bir düzeltime gidilmesi tartışılıyordu [161]. Bunun için de bir uzmanlar kurulu kurulması [162], üç ayrı bölümde çalışması [163], yeni bir talimatname hazırlanması [164] gibi girişimlere rastlanıyor. Bu yılın önemli olayı, Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu'nun kurulmasıdır. Uzun yıllar İstanbul'un operet yaşamına büyük katkısı olan bu topluluğun geçirdiği evreleri başından sonuna kadar burada özetleyelim. Bu, Avni Dilligil'in bir girişimidir [165]. Topluluk temsillerine *Hava-Civa* ile Fransız Tiyatrosu'nda başladı [166]. 1944'de topluluğun kadrosu şöyledir: Muammer Karaca, Tevhit Bilge, İhsan Balkır, Muzaffer Hepgüler, Renan Fosforoğlu, Baki Baz, Refet Gülerman, Şevki Artun, Zafer Önen, Suat Özerdem, Turgut Boralı, Selâhattin Yozgan, Rauf Ulukut, İsmail Cavcı, Halide Pişkin, Selmin Koçmar, Saadet Sevenler, Nevzat Okçugil, Muazzez Erdiken, Reha Kral, Dürüye. Aynı yıl şu adları da buluyoruz: Hulusi Kentmen, Sıtkı Akçatepe, Vâlâ Önengüt, Aliye Dilligil, Leman Akçatepe, Nusret Venç. Topluluğun, *Deli Dolu*'yu da oynaması üzerine, eskiden İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun operet dağarından operetler oynaması eleştirilmişti [167].

Bu arada Ses Tiyatrosu ilk kez bir de *O Adam* adında bir dram oynamıştır. 1945'de Ses Opereti'nden Muammer Karaca ayrıldı ve ilk önce *"Merka"* adiyle bilinen kendi operet topluluğunu kurdu [168]. Topluluk, Halk Opereti oyuncularıyle birleşti. 1945'deki kadroda şu adları buluyoruz: Celâl S. Eruluç, Renan Fosforoğlu, Ali S. Eruluç, Zeki Alpan, Sıtkı Akçatepe, Hikmet Karagözlü, Saide Ogan, Nevzat Okçugil. Burayı Enver İnsel ve Peter Dojö

---

160 Ankara için bkz. Aka Gündüz, "Ankara'da Tiyatro Mevsimi", *Yeni Sabah*, 4 ocak 1942.

161 Bkz. Mahmut Yesari, "Şehir Tiyatrosu'nun İslâhı", *Yeni Sabah*, 30 nisan 1943.

162 *Yeni Sabah*, 14 temmuz 1943.

163 Bkz. *Yeni Sabah*, 26 ağustos 1943.

164 Bkz. *Yeni Sabah*, 24 eylül 1943.

165 Kuruluşu üzerine bkz. Canan Pamir, "Şehir'de Röportaj", *Vatan*, 22 kasım 1943.

166 Bkz. *Vatan*, 27 kasım 1943. Gazete, topluluğun ileri gelen üyelerinden Avni Dilligil, Tevhit Bilge ve Semiha Berksoy'un resimlerini de koymuştur. Topluluğun kuruluşu üzerine bilgi için bkz. *Vatan*, 6 aralık 1943; S. G. Savcı, "Sahne Hayatımızda Yeni Bir Adım", *Vatan*, 29 kasım 1943.

167 Bkz. *Cumhuriyet*, 8 mart 1944.

168 Bkz. *Cumhuriyet*, 4 şubat 1945.

yönetirken, yönetim el değiştirdi, ortaklık adına yetkili yönetici, Kâzım Koray oldu[169]. 1946'daki kadro şu sanatçılardan oluşuyordu: Vedat Karaokçu, Tevhit Bilge, Vahi Öz, Saadet Soydan, Ayten Kayalı, Zeki Alpan, Nevzat Okçugil, Handan Karaokçu, Mürüvvet Özerdem, Halide Pişkin, Saide Ogan, İhsan Balkır, Hüseyin Erişir, Ekrem Tuna, Mim Akçakoca, Reha Kral, Nevin Erman, Emin Cenkmen. Tevhit Bilge, Ses Opereti'nden ayrıldı[170]. 1947'de operet dağıldı, bu kez Yeni Ses Opereti adiyle kuruldu. 1948'de Yeni Ses Opereti kadrosunda şu sanatçıları buluyoruz: Tevhid Bilge, Zeki Alpan, Ali Eruluç, Renan Fosforoğlu, Muzaffer Hepgüler, Refet Gülerman, Vahit Ersin, Ziya Keskiner, Osman Alyanak, Hüseyin Erişen, Avni Erdoğan, Kemal Önge, Yılmaz Duru, Gani Gülseren, Mürüvvet Özerdem, Hikmet Karagözlü, Ayla Karaca, İsmet Hepgüler, İnci Tezcan, Saide Ogan, Reha Kral. Yeni Ses Opereti'nin 1949'daki kadrosunda büyük değişiklik yoktur: Vedat Karaokçu, Tevhid Bilge, Vahdi Ersin, Renan Fosforoğlu, Refet Gülerman, Kenan Büke, Şahin Tek, Kemal Önge, Münir Özkul, Handan Karaokçu, Ayla Karaca, Nevin Kadıoğulları, Neclâ İz, Hikmet Karagözlü, İnci Tezcan, Saide Ogan. Oynanan eserler çoğunlukla derleme bir vodvile, derleme bir müzik yamayarak ve biraz da dans katarak ısmarlama hazırlanıyordu[171]. 1950'de Yeni Ses Opereti kadrosu şöyle oluşuyordu: Ayçe Selika, Nevin Aypar, Şahin Tek, Vahdi Ersin, Vedat Karaokçu, M. Sim, Handan Karaokçu, Ragıp Topuz, Aynur Kitapçı, Hikmet Karagözlü, Azmi Şenlik, Pertev Yüksel, Jerfi Aslan, Suat Sim, Ferdi Talay, Dr. Aydın Yüksel, Aziz Basmacı, Kenan Büke, Kadri Yükselen, Melih Ozhan[172]. Sanat yönetmeni Münir Hayri Egeli'dir. 1951 yılında Yeni Ses Opereti kadrosu ise şu sanatçılardan oluşuyordu: Emel Ergör, Mürüvvet Sim, Vedat Karaokçu, Aziz Basmacı, Ferdi Talay, Ragıp Topuz, Hikmet Karagözlü, Şahin Tek, Kenan Büke, Handan Karaokçu, Nevin Aypar, Suat Sim, Vahdi Ersin, Nevin Işık, Handan Adalı, Ayçe Selika. 1952 kadro-

---

[169] Bkz. *Cumhuriyet*, 1 eylül 1945. Ses Opereti üzerine bkz. Tunç Yalman, "Ses Tiyatrosu'nun Geçirdiği İstihaleler", *Vatan*, 10 ekim 1945; Selim Nüzhet Gerçek, "Ses Tiyatrosu Opereti", *Alçşam*, 25 eylül 1945.

[170] *Vatan*, 3 ocak 1946.

[171] Bu yılların operet türünün değerlendirilmesi için bkz. R. C. Ulunay, "Bizde Operet Denilen 'Temsiller'", *Yeni Sabah*, 28 ekim 1949.

[172] Topluluğun 1950'de değerlendirilişi için bkz. "Yeni Ses Opereti", *Yeditepe*, 1 ekim 1950, sayı 9.



1928'de Darülbedayi'de *Mürai* temsilinin el ilânı.

suna gelince, Mesude Güler, Hikmet Karagözlü, Rana Şivga, Şevkiye May, Vahdi Ersin, Turgut Boralı, Tevhid Bilge, Toto Karaca, Vedat Karaokçu, Salih Tozan, Ali Sururi, Kemal Önge, Selâhattin Yazgan, Kenan Büke, Orhan Erçin, Nevin Işık, Osman Alburk, Belkıs Fırat. 1953'de eski adların yanında yenilerini buluyoruz: Belkıs Fırat, Ayten Çankaya, Hasan Çelik, Kemal Önge, Vedat Karaokçu, Ali Eruluç, Ayten Kayalı, Salih Tozan, Kenan Büke, İsmet Görken, Nevzat Okçugil, Vahdi Ersin, Muzaffer Hepgüler, Celâl Eruluç, Toto Karaca, Hikmet Karagözlü, Mehmet Özekit, Asuman Aslan, Mesude Soley, Güneri Kocatepe, Tevhid Bilge, Selâhattin Yazgan. 1943'denberi Ses, Yeni Ses Opereti adları ile sürekli temsiller veren topluluktan bir kesim sanatçı ayrılarak Maksim'de İstanbul Opereti adı altında bir topluluk kurmuşlardır: Toto Karaca, Celâl Sururi, Muzaffer Hepgüler, Vedat Karaokçu, Ali Sururi, Ayten Kayalı, Hikmet Karagözlü, Kenan Büke, İsmet Saide, Necabettin, Sıtkı Akçatepe. Kalan sanatçılar ise Rasim Day'ın yönetiminde Şen Ses Opereti topluluğunu kurmuşlardır: Necile Tezcan, Belkıs Fırat, Belkıs Alev, Nevzat Okçugil, Tevhid Bilge, Zeki Alpan, M. Baki, Renan Fosforoğlu, Vahdi Ersin, Salih Tozan, Niyazi. 1955'de Şen Ses Opereti kadrosu şöyleydi: Zeki Alpan, Mürüvvet Sim, Nevzat Okçugil, Vahi Öz, Kenan Büke, Ayten Erman, Hayrünnisa Kaytas, Melâhat Esen, Hüseyin Kâşif, Murat Şen, Nusret Fırat, Zati Özgüler, Mehmet Özekit.

1943'den 1955'e değin kuruluşunu yıl yıl izlediğimiz Ses, Yeni Ses ve Şen Ses Opereti bu yıllarda İstanbul için sanat niteliği bakımından önemli olmamakla birlikte, büyük bir gereksinmeyi karşılamış, sürekli ilgi toplamıştır. Şimdi yeniden 1944'e dönerek bu yıldan başlayarak tiyatro topluluklarını görelim. Burhanettin Tepsi, küçük topluluğu ile temsillerini veriyordu. Sadi Tek de çalışmalarını sürdürüyordu, bir ara Muammer Karaca ile işbirliği yaptı. Yeni Halk Opereti adlı topluluk da operetler oynuyordu. Bir de Atilâ Revü Topluluğu vardı. 1944'de topluluğun kadrosunda şu adları buluyoruz: İ. Toto, Nergis Mogol, Nuriye İnce, Sevim Şenkozalak, Sıtkı Akçatepe, Necdet İnce, Emin Kalaycı, Şinasi Özonuk, Orhan Ertuğ, Necmi Tarlan, Salih Tozan, Rauf Ulukut, Serpil Sarp, Sevda Özpınar, Hülya Ateş, Vildan Şen, Tülin Mansur, Suay Gün, Emin Kalaycı, Leman Akçatepe, Şenal Bengü, Alev Çankaya, Ümran Tarlan. Topluluk 1945'de de sürdü, temsillerini Taksim'deki Kristal denilen gazinoda veriyordu [173].

[173] Bu tür üzerine bkz. Hikmet Bil, "Rövü Operet", *Tan*, 29 nisan 1945.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda önemli bir değişiklik yoktur [174]. Bu yıl Peyami Safa'nın ilginç bir yazısı yayınlandı. Yazıda çeşitli tarihlerde İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılan Raşit Rıza, Muammer Karaca, Halide Pişkin, Ercüment Behzat, Avni Dilligil'in ayrılışlarının nedenleri araştırılmaktadır [175]. 1945'deki topluluklar arasında Raşit Rıza'nın, Sadi Tek'in, Nizam Karakaya'nın, Şevki Şakrak'ın topluluklarını, bir de Halide Pişkin - İhsan Balkır topluluğunu sayabiliriz. Bu sonuncusu, bir Anadolu turnesi de yapmıştır [176].

Önemli bir girişim de İzmir Şehir Tiyatrosu'nun kuruluşu oldu [177]. Burada bu tiyatronun kısa bir tarihçesini verelim. Ses Tiyatrosu'nu kuran Avni Dilligil, 1944'de Belediye'ye bir tiyatro kurmak için başvurmuş, 1945 yılının ekim ayında İzmir Şehir Meclisi, Belediye Encümeni'ne tiyatro kurma yetkisini tanıdı. Sergi Sarayı'ndaki [A] pavyonu verildi, tiyatro 28 şubat 1946'da Strindberg'in *Suçlu mu?* adlı oyunu ile açıldı. 1948'de bina yandı. 15 ocak 1949'da İzmir Halkevi'nde temsil verdiler. Tiyatro 1950'ye kadar çalıştı. Beş yıllık çalışmalarında 52 değişik eser oynandı, bir buçuk milyona yakın seyirci bu temsilleri izledi. Topluluk ayrıca Ege bölgesinde de temsiller veriyordu. Tiyatronun kurucu başkanı Reşat Leblebicioğlu'nun Belediye'den ayrılmasıyla yerine gelen, tiyatronun yaşamasını istemedi. İzmir Şehir Tiyatrosu'nun kaldırılması için ileri sürülen gerekçeler şunlardı: 1) Tiyatronun 5 yıl içinde 200.000 liralık gideri Belediye'ye yüklenmiştir; 2) Tiyatroda tutarlılık ve birlik yoktur, dedikodu ve düzensizlik içinde bocalamaktadır; 3) Tiyatro binası olmayan bir kentte, tiyatro topluluğunun gereği yoktur [178].

Kuruluşunda İzmir Şehir Tiyatrosu kadrosu şu sanatçılar-

---

[174] Bir yıllık çalışmaları için bkz. *Cumhuriyet*, 6 nisan 1945. 1945 yılı programı için bkz. Metin Toker, "Şehir Tiyatrosu Yeni Yıl Programı", *Cumhuriyet*, 19 eylül 1945. Ayrıca bkz. Reşat Nuri Güntekin, "İstanbul Şehir Tiyatrosu", *Ulus*, 24 nisan 1945.

[175] Peyami Safa, "Türk Tiyatro ve Filmciliği", *Tasvirieflkâr*, 6 mayıs 1945.

[176] *Vatan*, 31 mart 1945.

[177] Bu tiyatro üzerine bkz. Selim Nüzhet Gerçek, "İzmir Şehir Tiyatrosu", *Akşam*, 7 temmuz 1945; Lûtfi Ay, "Bir Turnenin Düşündürdükleri", *Ulus*, 31 ocak 1946; "İzmir Şehir Tiyatrosu Faaliyeti", *Yeni İstanbul*, 5 ocak 1950; "Kuruluşunun 5. Yıldönümünde İzmir Şehir Tiyatrosu", *Yeni İstanbul*, 10 mart 1950.

[178] T. D., "İzmir'den Haber Geldi", *Akis*, 29 mayıs 1954.

dan oluşuyordu : Avni Dilligil, Salih Tozcan, Nezahat Tanyeri, Belkıs Dilligil, Zihni Rona, Muazzez Arçay, Renan Fosforoğlu, Muallâ Fırat, Cahit Gürkan, Nedret Güvenç, Hayri Esen, Mücap Ofluoğlu, Rana Dilligil, Turhan Dilligil, Hasan Muthaf, Nermin Tozan, Şevki Artun. 1946'da 9'u erkek ve 5'i kadın olan kadrosu şöyleydi: Avni Dilligil, Zihni Rona, Muazzez Arçay, Feridun Çölgeçen, Renan Fosforoğlu, Salih Tozan, Aliye Rona, Şevki Artun, Sabahat Gürkan, Cahit Gürkan, Nermin Çakar, Burhan Sunay. İzmir Şehir Tiyatrosu'nun kapanmasından sonra Bizim Tiyatro kuruldu. Gezginci nitelikte olan bu toplulukta belli başlı sanatçılar arasında Avni Dilligil, Nezahat Dilligil, Aliye Rona, Salih Tozan, Selâhattin İçsel, H. Kemal Birim, Zihni Rona vardı [179]. Topluluk bir de yerli oyun oynadı: Cevat Fehmi Başkut'un *Sana Rey Veriyorum*'u. 1956'da 2 ocak günü Ara Tiyatrosu açıldı. İzmir Kültür ve Sanat Severler girişimi ile açılan tiyatroda ilk eser olan P. Carlos Magno'nun *Hep Çocuk Kalacağız* oyununu Avni Dilligil [180] sahneye koydu. Tiyatronun yöneticisi, şair ve oyun yazarı Necati Cumalı'dır. Topluluk Halk Eğitim Merkezi'nde temsillerini vermektedir. Belediye de anlayış göstermiştir. Toplulukta şu oyuncular vardı : Belkis Fırat, Avni Dilligil, Hasan Mutaf, Muazzez Arçay, Cahit Gürkan, Mihri Eryon, Növber Altıneş, Nezihî Öktem, Adnan Altıneş [181].

Şimdi yeniden geriye, 1946'ya dönelim. Bu yılda İstanbul Vodvil Tiyatrosu adiyle bir topluluk kuruldu. Şayeste Ayanoğlu'nun yönetimindeki toplulukta şu oyuncular vardı: Sıtkı Akçatepe, Leman Akçatepe, Mürüvvet Ağlatan, Muallâ Fırat, Aysel Çağlayan, Türkân Can, Fikri Gözce, Rıfkı Aracan, Faruk Ateçer, Hakkı Necip, Rıza Ağlatan, Sadri Alışık, Rıza Buruk.

Ses Opereti'nden ayrılan Muammer Karaca yeni bir operet topluluğu kurmuştu [182]. Toplulukta şu sanatçılar bulunuyordu :

---

[179] Bizim Tiyatro üzerine bkz. İlhan Oymak, "Bizim Tiyatro", *Varlık*, 1 nisan 1951, sayı 369; T. Dilligil, "Bizim Tiyatro", *Yeni İstanbul*, 10 ocak 1951; Lûtfi Ay, "Bizim Tiyatro", *Ulus*, 2 mayıs 1951.

[180] Aşağıda göreceğimiz gibi Avni Dilligil bu arada Çığır Sahne'yi de kurmuştur.

[181] Ara Tiyatrosu üzerine bkz. "İzmir Ara Tiyatrosu", *Akis*, 26 kasım 1955; Hasan Cüneyt, "Ara Tiyatro'nun Açılışı", *Yeditepe*, 15 ocak 1956, sayı 99.

[182] Bkz. *Vatan*, 25 ocak 1946; Adalet Cimcoz, "Muammer Karaca Tiyatrosu", *Tasvirîefkâr*, 31 mart 1946.

Tevhid Bilge, İrma Toto [Karaca], Ali Sururi, Muzaffer Hepgüler, Turgut Boralı, Hayriye Kayacan, Güzin Özipek, Saide Ogan, Orhan Arca, Adile Naşit, Selim Naşit. Raşit Rıza ile İhsan Balkır birleşmişti. Aynı yıl Halide Pişkin ile İhsan Balkır birlikte çalışıyordu. M. Baki ve Arkadaşları'nın Doğu Tiyatrosu, Cevdet Güldürücü, Eti Tiyatrosu, Seniye Tepsi Tiyatrosu, Toto ve Sıtkı Akçatepe Tiyatrosu bu yıl adlarına rastladığımız topluluklardır. Muhsin Ertuğrul İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yeniden işe başladı [183]. 1946 yılı, aynı zamanda Devlet Tiyatrosu'nun ertesi yıl kurulacağı umudunu da getiriyordu [184]. Devlet Tiyatrosu'nun ileriye doğru kısa tarihini vermeden önce 1947'de temsiller veren bir iki topluluğun kısaca adını analım : Toto-Sıtkı Akçatepe Tiyatrosu, Ar Tiyatrosu, İzmir'de kurulan ve *Othello*'yu oynayan Feridun Çölgeçen ve Arkadaşları, Maksim'de temsiller veren Raşit Rıza Topluluğu gibi.

Devlet Tiyatrosu'na gelince [185], 1947'de Devlet Konservatuarı ve Tatbikat Sahnesi'nin başında bulunan Carl Ebert, Türkiye'den ayrıldığında, kuruluş hazırlığında bulunan Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın başına Muhsin Ertuğrul getirildi [186]. Tatbikat Sahnesi'nin tiyatro ve opera çalışmaları, Devlet Konservatuarı'ndan ayrıldı. Bu arada bundan sonraki bölümde göreceğimiz gibi Büyük Tiyatro yapımının bitmesi beklenmeden Küçük Tiyatro'da 27 ekim 1947'de temsillere başlandı. Büyük Tiyatro 2 nisan 1948'de açılmışsa da buranın sahne ve elektrik donatımı hazır olmadığından bu tiyatroda sürekli temsillerin başlaması için 1949 mayıs ayını beklemek gerekiyordu. Ayrıca 10 haziran 1949 günlemli ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nun çıkmasıyla, Devlet Tiyatrosu gerçekte 1949'da kuruldu. Bu bakımdan 1947'den 1949'a kadarki bu iki yıllık döneme, geçiş dönemi adı verebiliriz. Şunu da unutmamak gerekir ki, Devlet Tiyatrosu Genel Müdür-

---

[183] *Cumhuriyet*, 1 ocak 1946; İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun bir yıllık çalışmaları için bkz. Metin Toker, "Şehir Tiyatrolarına Ait Bir Senelik Bilânço", *Cumhuriyet*, 3 nisan 1946.

[184] Bkz. Suut Kemal Yetkin, "Devlet Tiyatrosu", *Ulus*, 26 ocak 1946; Lûtfi Ay, "Devlet Tiyatrosu'na Doğru", *Ulus*, 13 şubat 1946.

[185] Devlet Tiyatrosu üzerine şu yazılara bkz. Lûtfi Ay; "Devlet Tiyatrosu Nasıl Doğdu?", *Cumhuriyet*, I (23 ağustos 1949), II (3 eylül 1949); "20 Yılın Bilânçosu", *Devlet Tiyatrosu*, kasım 1969, sayı 47; Metin And, "Devlet Tiyatrosu", *Türkiyemiz*, ekim 1970, sayı 2; Vasfi Rıza Zobu, "Devlet Tiyatrosu", *Cumhuriyet*, 6 ocak 1949.

[186] Bkz. *Vatan*, 10 ağustos 1947.



1928'de Darülbedayi Mısır'da. Oturanlar (soldan sağa) Fahire [Toros], Neclâ Sertel, Kemal Küçük. Ayaktakiler (soldan sağa) Vasfi Rıza Zobu, Emin Beliğ Belli, Muhsin Ertuğrul ve İ. Galip Arcan.



1928'de Darülbedayi sanatçıları Mısır'da. Sanatçılar onuruna Kahire Büyükelçimiz Muhittin Paşa'nın düzenlediği bir toplantıda.

lüğü adı içinde yalnız tiyatro değil, opera [187] ve bale [188] de vardı. Kitabımızın kapsamı dışında kalan opera ve bale'nin Devlet Tiyatrosu'ndan Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü altında çıkan kanunla olmuştur. Kitabımızın sonundaki *"Oynanmış Oyunlar Dizisi"*nde bale ve opera eserleri [189] alınmamış, yalnız operetler gösterilmiştir. Devlet Tiyatrosu, Operası ve Balesinin yönetim ve binayla ilgili konularını bundan sonraki bölümde inceleyeceğiz.

Geçiş döneminde Devlet Tiyatrosu çeviri eserler ve opera temsilleri yanında yerli eserler de oynamıştır. Bnlar Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı*'sı, Oktay Rıfat'ın *Kadınlar Arasında*'sı, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos*'u gibi. 1949'dan başlayarak Devlet Tiyatrosu'nu, başına gelen genel müdürler bakımından dört döneme ayırabiliriz: I. Muhsin Ertuğrul'un Genel Müdürlüğü (1949-1951); II. Cevat Memduh Altar'ın Genel Müdürlüğü (1951-1954); III. Muhsin Ertuğrul'un İkinci Genel Müdürlüğü (1954-1958); IV Cüneyt Gökçer'in Genel Müdürlüğü (1958-1973).

I. dönemde iki tiyatroda tiyatro, opera ve çocuk temsilleri sürdürülüyordu. İlginç eserlere, bu arada yerli yazarlara yer veriliyordu. Ancak seyirciyle ilgili bölümde de belirttiğimiz gibi, henüz seyirci sıkıntısı çekiliyordu.

---

[187] Devlet Operası'nın tarihi için bkz. Metin And, "Devlet Operası", *Türkiyemiz*, şubat 1971, sayı 3.

[188] Devlet Balesi'nin tarihi için bkz. Metin And, "Türk Devlet Balesi", *Türkiyemiz*, haziran 1970, sayı 1.

[189] Ayrıca Cumhuriyet dönemi pek opera ve bale eseri de vermemiştir. Opera eserleri arasında Adnan Saygun'un *Kerem*'i, Nevit Kodallı'nın *Van Gogh* ve *Gılgameş*'i, Sabahattin Kalender'in *Nasrettin Hoca*'sı, Ferit Tüzün'ün *Midas'ın Kulakları* ve bir de bu satırların yazıldığında henüz ortaya çıkmamış olan Adnan Saygun'un *Köroğlu*'sudur. Bunlardan önce *Özsoy*, *Taş Bebek* gibi kısa denemeler vardır. Baleye gelince, burada da müziği Türk bestecilerinin ancak koreografisi yabancıların dört baleyi sayabiliriz: Dame Ninette de Valois'nın, Ferit Tüzün'ün müziği üzerine *Çeşmebaşı*, Nevit Kodallı'nın müziği üzerine *Sinfonietta*, Richard Glastone'un Bülent Tarcan'ın müziği üzerine *Hançerli Hanım* ve Alfred Rodrigues'in Çetin Işıközlü'nün müziği üzerine *Judith*. İlk kez bir Türk koreograf eser vermiştir, ancak bunda da müziğin bestecisi yabancıdır: Ravel'in müziği üzerine Sait Gökmen'in *Çark*'ı. Sait Gökmen, Adnan Saygun'un müziği üzerine *Kurban* adlı baleyi yaratmış, ne var ki bestecinin müziğini vermekten vazgeçmesi üzerine *Kurban* müziksiz olarak oynanmıştır. Bu satırların yazıldığı sırada genç bir Türk koreografı, Oytun Turfanda, Necil Kâzım Akses'in müziği üzerine *Pembe Kadın* balesini hazırlıyordu.

II. dönemde Cevat Memduh Altar Genel Müdür olmadan önce Reşat Nuri Güntekin'in Genel Müdür olması düşünülmüştü [190]. Bu dönemde ilginç temsiller çıkarılmış, yerli eserlere önem verilmiş, seyircinin tiyatroya gitmesinin bir alışkanlık olmaya başlamasına karşın, yönetim bakımından aksaklıklar görülüyor [191], önemli atılımlar yapılamıyordu. En kötüsü, tiyatroda hiç bağışlanmayacak çeşitli nedenlerle, tiyatroların kapısının birkaç günlüğüne seyirciye kapanmasıydı [192]. İlginç bir olay da Carl Ebert'in Türkiye'ye gelerek kuruluşuna çok emek verdiği Devlet Konservatuarı ve Devlet Tiyatrosu'nu inceleyerek rapor hazırlaması ve ayrıca Shakespeare'in *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nı sahneye koyması olmuştur.

III. Muhsin Ertuğrul yeniden Genel Müdür oldu [193]. Bu dönemde önemli atılımlar olmuştur. Ankara'da iki yeni tiyatro açılmıştı: Üçüncü Tiyatro ve Oda Tiyatrosu. Ayrıca Bölge Tiyatroları'nın bir uygulaması olarak Adana ve İzmir Belediye Tiyatroları Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğünce yönetilmiş, 28 eylül 1957'de Bursa'da Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu açılmıştır. Bunlardan Adana, Belediye Tiyatrosu niteliğini korumuş, Bursa ve İzmir ise doğrudan doğruya Devlet Tiyatrosu'nca yönetilmiştir. Ayrıca İstanbul'da da tiyatro ve opera temsilleri verilmiştir [194]. İzmir, Bursa ve başka illerde verilen temsiller Ankara'da oynanmış oyunların tekrarıydı. İlerde göreceğimiz gibi son yıllarda daha olumlu bir tutumla bu yerlerde yerleşik kadrolar kurulmuştur. Bu dönemin sahneye konan eserlerinde bir tutarlılık da yoktur. Muhsin Ertuğrul, 1951'denberi başında bulunduğu Küçük Sahne'nin hafif ve sürüm oyunlarının etkisinden kurtulamamış olacak ki, bu tür eserlere Devlet Tiyatrosu sahnelerinde de yer vermiştir: John Patrick, R. Nash, J. Hayes, Ladislas Fodor, G. Kanin, G. Axelrod. F. Schiwiffert, Marcel Achard, Louis Verneuil, K. Knott gibisinden yazarların Broadway ve Paris Bulvar Tiyatrosu kırma-

---

[190] Bkz. *Yeni İstanbul*, 3 mart 1951.

[191] Örneğin bkz. "Devlet Tiyatrosu'nda İdaresizlik Örnekleri", *Dünya*. 28 mart 1953; "Devlet Tiyatrosu Müdürü Memduh Altar Yolsuzluğa Dair Açıklamada Bulundu", *Dünya*, 28 eylül 1953.

[192] Örneğin bkz. "Devlet Tiyatrosu 7 Gündür Kapalı", *Dünya*. 19 mart 1952.

[193] Bkz. *Dünya*, 21 ağustos 1954.

[194] İşin garibi Devlet Tiyatrosu'nun son yıllarda İstanbul'da temsiller vermesi, Muhsin Ertuğrul'un kaleminden eleştirilmiştir.

sı eserlerine yer verilmiş, en garibi de, ilerde göstereceğimiz gibi bir deneme ve laboratuar tiyatrosu olarak işlemesi gereken 67 kişilik Oda Tiyatrosu'nda da yalnız bu tür eserler sahneye konmuştur. Yerli yazarlara da yeterince önem verilmemiş, seçilen ve oynanan eserler sayıca az olduğu gibi burada da bir tutarsızlık görülmektedir. Bu dönemin ilginç bir denemesi de, Abdülhak Hamit, Namık Kemal, Halit Ziya Uşaklıgil gibi eski yazarlarımızın eserlerinin günümüz dili ve sahne anlayışına uygun biçimde uyarlamalarla sahneye çıkarılması olmuştur.

IV. Her bir dönemde genel müdürlerin ayrı katkıları olmakla birlikte, bu dönemler içinde en uzun ve en verimlisi Cüneyt Gökçer'in Genel Müdürlüğü olmuştur. Devlet Tiyatrosu ve Operası Kanunu'nda balenin adı bile geçmezken, Cüneyt Gökçer büyük bir anlayış göstermiş, bütçesinden önemli aktarmalar yaparak balemizin kurulmasında ve gelişmesinde etkili olmuştur. Kısa sürede 50 dansçılık bir toplulukla *Kuğular Gölü* gibi dört perdelik bir baleyi oynayabilecek bir etkinliğe ulaşmasını onun dönemine rastladığını belirtmek, kaçınılmaz bir değerbilirlik olacaktır. Bunun yanısıra opera alanında da Türk bestecilerinin operalarının oynanması, *Salome, Uçan Hollandalı, Gilgameş* gibi operaların yüzağartıcı temsilleri, onun Genel Müdürlüğüne rastlamaktadır.

Devlet Tiyatrosu'nun bu dönemi, birçok yönlerde atılımlarla doludur. Bale ilk kez bu dönemde başladığı gibi, en parlak çağını da yaşamıştır. Opera da tiyatrodan ayrılıncaya dek bu dönemde sanat düzeyi bakımından en iyi temsilleri vermiştir. Yerli yazarların gelişimi, bu dönemde olmuştur. Ankara'da iki yeni sahne daha açılmıştır: Yeni Sahne ve Altındağ Tiyatrosu. Devlet Tiyatrosu bu dönemde Paris'de (iki kez), Atina'da (birkaç kez), Yugoslavya ve Venedik'de temsiller vermiştir. Genç balemiz de yurtdışında temsiller vermiştir. Yurt içi turneler yoğunluk ve yaygınlık kazanmıştır. Son yıllarda Bursa ve İzmir tiyatroları, düzenli ve yerleşik kadro ile çalışmaya başlamış, halkın çok tuttuğu müzikli oyunlar (yerli ve yabancı) başarıyla sahneye konulmuş; İstanbul'da da düzenli ve sürekli temsiller verilmiştir. 1966-67 döneminde opera ve bale, tiyatrodan eylemli olarak ayrılmış, 1970'deki kanunla yasal bakımdan da bu ayrılma kesinleşmiştir.

Devlet Tiyatrosu'nun binaları, yönetimi ve sahne sanatları

bakımından değerlendirilmesini bundan sonraki bölümlere bırakarak, yine geriye dönüp, 1948'den başlayarak tiyatro topluluklarını görelim. 1948'de Tevhit Bilge - Aziz Basmacı Skeç Topluluğu temsiller veriyordu. 1948'de Muammer Karaca Tiyatrosu en tutulan topluluklardan birisiydi. Bu yılın kadrosu şöyledir : Muammer Karaca, Mehmet Ali Gezgin, İ. Toto, Güzin Özipek, Celâl Eruluç, Handan Karaokçu, Vedat Karaokçu, Aziz Basmacı, Adile Naşit Özcan, Rauf Ulukut, Fikriye Gezgin, Turgut Boralı, Ayçe Selika, Zafer Önen, Haldun Çelik, Selim Naşit Özcan. Basın da Muammer Karaca'yı çok destekliyordu [195].

1949 yılı İstanbul Şehir Tiyatrosu için huzursuzlukla doludur. Devlet Tiyatrosu'na önem verip, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu savsaklayan Muhsin Ertuğrul, eleştiriliyordu [196]. Yeni yönetmeliğin de bu huzursuzlukta payı vardır [197]. 5 sanatçı tiyatrodan ayrıldı [198]. Suavi Tedü ile Şevkiye May da ayrıldı [199]. Sekiz sanatçı çıkarıldı [200]. Sanatçılar Belediye Başkanı'na başvurarak yeni yönetmelikten yakındılar [201]. Sanatçılar sözleşmelerini yeni yönetmeliğe göre imzaladılar [202]. Sonunda da anlaşmazlıklar bir çözüme ulaştı [203].

Bu dönemde bilinen toplulukların yanısıra Vahi Öz Opereti

---

[195] Bkz. Abidin Daver, "Aferin Muammer'e!", *Cumhuriyet*, 2 şubat 1948; Ercüment E. Talû, "Muammer'in Tiyatrosu", *Son Saat*, 3 şubat 1948; Sadun G. Savcı, "Hoş Geldin Karaca", *Vatan*, 2 şubat 1948; Fikret Adil, "Tiyatro Kronikleri", *Yeni Gazete*, 8 şubat 1948; Şevket Rado, "Muammer Karaca'nın Tiyatrosu", *Akşam*, 4 şubat 1948; Ekrem Reşit Rey, "Muammer Karaca Tiyatrosu", *Akşam*, 3 şubat 1948; Şevket Rado, "Memur Olmayan Tiyatro Sanatkârları", *Akşam*, 9 mart 1948; Lûtfi Ay, "Muammer Karaca ve Tiyatrosu", *Cumhuriyet*, 21 kasım 1948.

[196] V. B. ,"Şehir Tiyatrosu'nun Bugünkü Feci Hali ve Ertuğrul Muhsin", *Tan*, 18 nisan 1949.

[197] Bkz. A. Nurullah Barıman, "Şehir Tiyatrosu'nda Fırtına Koparan Nizamname", *Tan*, 17 kasım 1949; E. Reşit Rey, "Şehir Tiyatrosu'nda Yenilikler", *Akşam*, 21 kasım 1949.

[198] *Tan*, 19 kasım 1949; N. Evliyagil, "Şehir Tiyatrosu'ndaki Ayrılığın İçyüzü Nedir?" *Cumhuriyet*, 20 kasım 1949.

[199] *Tan*, 14 aralık 1949.

[200] *Vatan*, 2 aralık 1949.

[201] *Cumhuriyet*, 12 kasım 1949.

[202] *Cumhuriyet*, 16 kasım 1949.

[203] *Cumhuriyet*, 23 kasım 1949.



Raşit Rıza Topluluğu sanatçıları

de kuruldu ve temsiller verdi. 1950'de Raşit Rıza temsillerini sürdürüyordu. İzmir Şehir Tiyatrosu'nda çalışan Kemal Dirim'in kurduğu topluluk, temsiller veriyordu[204] Şehir Tiyatrosu'nda yenilik yoktur, yeni yönetmeliği yürürlüktedir[205].

1950'de Saat 6 Tiyatrosu kuruldu. Deneme temsilini 1950'nin aralık ayında veren topluluk, 1951 yılının ocak ayında Bernard Shaw'un *Jan Dark (Saint John)*'ı temsillerine başladı[206]. Bu toplulukta şu sanatçılar vardı: Mazlum Özbircan, Nusret Seran, Kâmuran Yüce, Ekrem Elbirsin, Sabahat Madram, Nejat Ulaker, Abdurrahman Palay, Yılmaz Sinanoğlu, Azmi Şeblik, Sakıp S. Uluer, Jülide Eren, Nevin Işık, Saim Giray, Nihat Şakarcan, Rıza Bu-

[204] Kemal Dirim'in İstanbul'da kurduğu bir topluluk da, 1973 yılında sona ermiştir.

[205] Bkz. Bir İstanbullu, "Şehir Tiyatrosu ve Konservatuar", *Yeni İstanbul*, 19 şubat 1950.

[206] Topluluk üzerine bkz. Tunç Yalman, "Saat 6 Tiyatrosu Münasebetiyle", *Vatan*, 16 ocak 1951.

ruk, Ali Ermiş, Fehmi Uranel, Uluer Süer, Fahri Öğretici, N. Seran, Doğan Ünsal.

1951 yılının önemli olayı, özel ödenekli Küçük Sahne'nin kurulmasıdır. Yapı ve Kredi Bankası'nın girişimi ile kurulan Küçük Sahne'nin başına Devlet Tiyatrosu'ndan istifa eden[207]. Muhsin Ertuğrul getirildi. 120.000 liraya çıkmış kendi küçük tiyatrosunda *Fareler ve İnsanlar*'la çalışmalarına başladı[208]. Küçük Sahne'nin, bu dönem tiyatrosu içinde çok önemli bir yeri vardır. Genç yeteneklerle yepyeni bir tiyatro anlayışını, yeni bir coşkuyu getirmiştir. Aşağıda bu toplulukta çalışanların adlarını vereceğimizde görülecektir ki, tiyatromuza ilerde önemli katkıları olacak tiyatrocular burada yetişmiş, bilgi ve görgülerini bu sahnede kazanmışlardır. Daha sonra çoğu kendi tiyatrolarını açmışlar, kimi beyazperdeye geçerek orada sivrilmiştir. Küçük Sahne'nin tiyatro binası da bu adı koruyarak çeşitli tiyatro süremlerinde değişik tiyatro topluluklarını barındırmıştır. Ancak Muhsin Ertuğrul, ilk kez kendi yönetiminde ve kendi seçebileceği eserlerle ve istediği gibi yoğurabileceği, yöneltebileceği genç yetenekleri bulmuş ve hiç istemediği edebî heyetten arınmış yani dikensiz güllerin bahçesini yönetmek olanağını elde etmiş olmakla birlikte sahneye konan eserlerin bir ikisi dışında ötekiler hep Broadway ve Paris Bulvar Tiyatrolarının sürüm oyunlarından oluşmuştur. Türk yazarlarına da önem vermemiş, Küçük Sahne 3 yıllık ömründe yalnız aynı temsilde oynanan Vedat Nedim'in iki eserini, *Aşağıdan Yukarıya* ve *Siyah Beyaz*'ı sahneye koyabilmiştir. Lorca, Synge, Beckett ve iki Shakespeare (Bunlardan biri, kadın oyuncuya oynatılan *Hamlet*'tir) bu topluluğun oynadığı en seçkin oyunlardır. Ancak bunların sahneye konuluşu ve oynanışı, hele *Hamlet*'in temsili umut kırıklığı yaratmıştır. Küçük Sahne'nin ilk kadrosu şöyledir: Nevin Akkaya, Osman Alevok, Sadri Alışık, Heyecan Başaran, M. A. Ermiş, Neriman Esen, Uğur Başaran, Agâh Hün, Münir Özkul, Saim Giray, Aysel Gürel, Cahit Irgat, Asuman Korad, Altan Karındaş, Şükran Güngör, Lâle Oraloğlu, Şahin Tek, Zeynep Sırmalı, Mücap Ofluoğlu, Kâmuran Yüce. 1952'de bu adlara şunları katabiliriz: Nejat Ulakel, Refia Rez, Esen Görkmen, Altan Karındaş, Doğan Ünsal, Neriman Esen, Su-

---

[207] Bkz. *Ulus*, 2 mart 1951.

[208] Lûtfî Ay, "Küçük Sahne ve Fareler" *Ulus*, 25 nisan 1951; "Küçük Sahne'de İlk Temsiller", *Ulus*, 21 kasım 1951.

at Taner, Ferhan Tanseli, Cevat Tekbaş; 1953'de Şükran Akın, Süheyla Kıvanç; 1954'de Nur Sabuncu, Haldun Dormen, Ali Üstüntaş, Mümtaz Alpaslan, Orhan Çubukçu, Neriman Alışık, Gönül Kaptan; 1955'de Engin Savgı; 1956'da Nevin Seval, Mümtaz Ener, Ali Serttaş, Coşkun Delikan, Hayri Esen, Pekcan Koşar. 1955'de Küçük Sahne, 6. çalışma süremine girerken önemli gelişmeler oldu. Önce Yapı ve Kredi Bankası ödeneklerini keserek tiyatronun artık kendi olanakları ile yönetilmesini istedi. Daha önce, 1954'de, Muhsin Ertuğrul ayrılmış, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olmuştu. Bu arada kopmalar, çözülmeler olmuş, örneğin Lâle Oraloğlu ayrılmıştır. Topluluğun bu süremde büyük kazancı, Nevin Seval ile Heyecan Başaran'ı içine alması olmuştur[209]. 1956'da İlhan Çolpan da Küçük Sahne'ye girdi. 1956'da da Haldun Dormen'in yine bu yılda kurulduğunu, 1957 süreminin başında da Haldun Dormen'in burada temsillere başladığını göreceğiz. Yine 1957'de Küçük Sahne sanatçılarından bir kesiminin de Oda Tiyatrosu'nu kuracaklarına değineceğiz.

Şimdi yeniden geriye dönersek, 1952'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun yine düzensiz bir durumda olduğunu görürüz[210]. Muzaffer Reşit bir yazısında[211] İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun gösterdiği düzensizliği birkaç önemli noktada topluyor. Önce sahneyekor yetişmemesidir. Bunaltının başlıca etkeninin Muhsin Ertuğrul'un ayrılmasından sonra Belediye Meclisi'nin yaptığı eski talimatnamedir. Yönetim, bu yönetmeliğe göre en kıdemliler arasından seçilecek altı üyece yürütülecektir. Yeni talimatnamede sakıncalı olan kıdem yöntemi kaldırılmakla birlikte eskilerle yeniler arasında görüş ayrımı, geçimsizlik; bekleneni vermemiş, tiyatro içinde düzen bağı kurulamamıştır. Yeni talimatname, Edebî Heyeti kurmuştur. Bu da Reşat Nuri Güntekin dışında gelişigüzel seçilmiştir. Reşat Nuri de daha baştan istifa etmiştir. Oyuncular da çoğu zamanlarda filim işlerinde çalışarak sahne görevlerini savsaklamaktadır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına Orhan Hançerlioğlu ge-

---

[209] Bkz. "Küçük Sahne'de İhtilâf", *Akis*, 1 ekim 1955.

[210] Kemal Çilingiroğlu, "Tiyatrolarımızda Huzursuzluk", *Dünya*, 21 eylül 1952; "Tiyatrodaki Oyun", *Dünya*, 20 aralık 1952.

[211] Muzaffer Reşit, "Hazin Bir Manzara", *Varlık* dergisi, sayı 374, 1 eylül 1951.

tirilmişti[212]. Önemli bir sorun, sahneyekorun eksikliğiydi[213]. Sahneyekor olarak Viyana'dan Max Meinecke getirildi[214]. Bu yılın bir özelliği de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun eski Eminönü Halkevi sahnesinde temsillere başlamasıdır[215]. Ancak eleştiriler ne olursa olsun, Orhan Hançerlioğlu - Max Meinecke işbirliği olumlu sonuçlarını göstermiştir. Ne varki 1953 yılında da Şehir Tiyatrosu'nun düzeltimi yine günün konusudur. Meinecke bir rapor verdi[216]. Kimine göre İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu düzeltmeye olanak yoktur[217], kapatılıp yeniden kurulmalıydı[218]. Kimi de, örneğin tiyatronun genel yazmanı Fazıl Ahmet Aykaç ,düzeltim yollarını göstermektedir[219]. Bu yılda Halk Opereti'nin yanısıra Muammer Karaca Topluluğu da sürekli temsiller veriyordu. Muammer Karaca'nın kadrosu şu sanatçılardan oluşuyordu: Celâl Eruluç, Ziya Keskiner, Turgut Boralı, Şeref Pınarlı, Rahmi, Selim Naşit Özcan, Mürüvvet Sim, Rana Şivga, Saide Ogan, İsmet Görken, Ayla Karaca, Suat Sim, Zafer Önen, Suna Aslancı.

1954.de İstanbul Şehir Tiyatrosu yine huzursuzluk içindeydi. *Varlılc* dergisi, *"Şehir Tiyatrosu hakkında ne düşünüyorsunuz?"* sorusunu yöneltmiştir[220]. Sait Faik, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Haldun Taner, Oktay Akbal, Salâh Birsel, Tunç Yalman, Zahir Güvemli, Sabahattin Eyüboğlu, Adalet Cimcoz, Behçet Necatigil, Nurettin Şazi Kösemihal cevaplarında özellikle oyun seçimini, halkın beğenisini, sağduyusunu hiçe sayan tutumunu ve Edebî Heyeti başlıca aksaklık konusu görmüşlerdir.

Yeni yönetmelik sanatçıların paraca çıkarlarına zarar verdiği için huzursuzluk çıktığı ileri sürülüyordu[221]. Cahide Sonku bu nedenle ayrıldı[222]. Belediye Başkanı Fahrettin Gökay anlaş-

---

212 Bkz. "Orhan Hançerlioğlu İle Şehir Tiyatrosu Üzerine Konuşma", *Dünya*, 16 nisan 1952.

213 Bkz. Tevfik Sadullah, "Tekrar Yabancı Rejisör ve Müdür Meselesi", *Cumhuriyet*, 20 nisan 1952; "Rejisör Muammasını Çözmeye Çalışırken", *Cumhuriyet*, 1 mayıs 1952.

214 *Dünya*, 1 temmuz 1952.

215 Bkz. *Dünya*, 8 kasım 1952.

216 *Dünya*, 24 nisan 1953.

217 Bkz. *Dünya*, 28 ocak 1953.

218 *Bkz. Akşam*, 12 mart 1953.

219 Bkz. "Şehir Tiyatrosu Nasıl İslâh Edilir?", *Akşam*, 11 ocak 1953.

220 "Diyorlar Ki", *Varlık*, 1 ocak 1954, sayı 402.

221 Bkz. *Dünya*, 22 mart 1954.

222 Bkz. *Dünya*, 19 mart 1954.

mazlıkları çözmek için sanatçılarla toplantı yaptı[223]. Sanatçılar iki tiyatroyu birleştirip kendi hesaplarına işletmek isiyorlardı[224]. Gökay, sanatçıların kendilerini yönetmelirini kabul etti[225].

Bu yılda İstanbul Opereti kuruldu[226]. Daha önce görmüştük, Yeni Ses Opereti dağılınca, bir kesim sanatçılar ayrılmıştı. Bu topluluk Maksim'de temsiller vermiş, 1958-59 süreminde Elhamra Sinemasına taşınmış, 1959-60 süreminde de operet yerine vodviller oynamaya başlamıştır, adı da, günümüze dek gelen İstanbul Tiyatrosu'na çevrilmişti. İlk kadrosu şöyle oluşmuştu: Celâl Sururi, Muzaffer Hepgüler, Vedat Karaokçu, Hikmet Karagözlü, Ali Sururi, Sıtkı Akçatepe, Saide Ogan, İsmet Görken, Toto Karaca. Yukarıda tarihçesini çizdiğimiz İzmir Şehir Tiyatrosu kurucusu. Avni Dilligil bu kez Mümtaz Ener'le Çığır Sahne'yi kurdu[227]. Avni Dilligil'in *"Amatör ruhlu profesyonel tiyatro topluluğu"* diye nitelendirdiği Çığır Sahne kadrosu şöyleydi: Avni Dilligil, Muallâ Fırat, Belkis Fırat, Rukiye Fersan, Ayten Ermen, Gönül Beyhan, Ali Tevfik Aktan, Belkıs Bozkurt, Nermin Ruhsever, Hayri Esen, Sadettin Erbil, Şevki Artun, Fikret Hakan, Bülent Kural, Osman Alyanak. Kuruluşunda Ses Tiyatrosu'nda (Eski Fransız Tiyatrosu) saat 6 temsillerini veren Çığır Sahne 1955'de turneye de çıkmıştı. 1955'de Muammer Karaca kadrosu şöyle oluşmuştu: Handan Akbaş, Vahdi Ersin, Emel Tunçses, İhsan Gülek, Renan Fosforoğlu, Alev Karakaş, Güzin Tezel, Gülriz Sururi, Ziya Keskiner, Râna Şivga, O. Ülker, Nurhan Defneli, Leylâ Arsel, Memduh Alpar, Adile Keskiner, Özcan Tekgül, Selim Özcan, Salih Tozan, Güzin Özipek, Şeref Pınar, Bâkiye Feyezof, Osman Haberdar.

1955'in önemli olayı yukarda da belirttiğimiz gibi Haldun Dormen'in topluluğunu kurması oldu[228]. Amerika'da Yale Üniversitesi'nde tiyatro öğrenimini bitirip Türkiye'ye dönen Haldun Dor-

---

223 Bkz. *Dünya*, 26 mart 1954.

224 Bkz. *Dünya*, 16 mart 1954.

225 Bkz. *Dünya*, 27 mart 1954.

226 Bkz. Fahri Celâl, "İstanbul Opereti", *Dünya*, 19 aralık 1954.

227 Bkz. "Avni Dilligil", *Dünya*, 15 ekim 1954; Çığır Sahne üzerine bkz. "Çığır Sahne", *Akis*, 4 haziran 1955; Atilâ Alpöge, "Çığır Sahne", *İstanbul*, kasım 1955; Reşat Taus, "Çığır Sahne", *Ulus*, 20 haziran 1955.

228 Bkz. *Dünya*, 25 temmuz 1955; Zeyyat Selimoğlu, "Dormen Topluluğu", *Dünya*, 3 eylül 1955.



Sene – 1
No – 1

Türk Akademi Tiyatro mecmuası
Tiyatro, sinema ve güzel sanatlardan bahseder

İmtiyaz sahibi
Sadettin

1 İnci nüsha ilâvesi

Fiatı 1 kuruştur

1 inci nüsha ilâvesi

Yeni bir teşekkül

Yevmi gazeteler T. A. T. unvanlı yeni ve kıymetli bir tiyatro teşekkülünün Salı günü akşamı işe başlıyacağını bildiriyorlar.

Türk tiyatrosu deyince Darülbedayi'in hatıra gelmesi bu müessesenin bütün tiyatro ihtiyacını tatmin ettiğinden değil, ortada belli başlı diğer bir teşekkülün mevcut olmamasındandır. Bu güne kadar ortaya atılan genç tiyatro teşekkülleri hükümetin ağır vergileri başta olmak üzere iktisadi tazyik içinde boğulup işlerdir. Esasen Türk tiyatrosu: Yalnız İstanbula inhisar etmiştir. Anadoluda ve çok garipdir ki Devlet merkezinde tiyatronun T si yoktur. Medeni milletlerin hiç birinde görülmemiş bu garabet ortada dururken yeni teşekküllere hükümet yardım kapılarını kapamış ve hâtta kazandıklarının 3 te birini de almıştır. Bu yüzden Türk tiyatrosunun merkezi olan koca İstanbulda, oda, Şehremanetine istinad ettiği için yaşayan bir tek tiyatro kaldı. Ve tiyatroyu sevenler bu tek müesseseye gitmeğe mecbur) oldular yahut hiç gitmediler. Köprünün beri tarafında bunalan halk Tramvay, otomobil ve bitip tükenmiyen bir yol sıkıntısı içinde bir eser seyretmek için ta Beyoğluna gidiyor.

T. A. T İstanbul halkının mühim bir kısmını bu zahmetten kurtaracaktır.

Memleketin mütehassıs sanatkârları tarafından idare edilen bu yeni teşekkül; hem tiyatro hayatımızın inkişafı için hem de halkın mühim bir ihtiyacına tekabül etmesi dolayısile mühim semereler verecektir.

M. Rıza

16 Kânunuevvel (Salı) akşamı Şehzadebaşı Hilâl tiyatrosunda T. A. T ilk müsameresini veriyor.

Türk Akademi Tiyatrosu'nun el ilânı.

men önce bir Tiyatro Derneği ve yarı profesyonel bir Cep Tiyatrosu kurmakla işe başladı. Cep Tiyatrosu İstanbul ve Ankara'da Meydan Sahnesi biçiminde temsiller verdi, özellikle Goldoni'nin *Yalancı* adlı oyunu ile ilgi çekti. 1955 yılında ilk olarak Kadıköy Süreyya sinemasında başladığı *Papaz Kaçtı* temsiliyle ilgiyi çek-

ti ve böylece özel tiyatrolardan bir önemlisi kurulmuş oldu. Cep Tiyatrosu'nun Erol Günaydın, Altan Erbulak, Metin Serezli, Zerrin Arpad, Yıldız Alpar, Bilge Zobu, İlhan İskender gibi amatör sanatçıları [229], kısa zamanda Türk sahnesinin adları tanınan profesyonel sanatçıları oldular. Bu ilk yıllarda Tunç Yalman ve Ulvi Uraz gibi adlar da Dormen Tiyatrosu ile çalıştı. 1962-63 süreminde Küçük Sahne bırakıldı, eski Fransız Tiyatrosu onarılarak buraya geçildi. 1966'da Dormen Tiyatrosu 10. yılını kutladı. Bu 10 yıl içinde Dormen Tiyatrosu'nda çalışan sanatçıların aşağıdaki listesine bir göz atmak, topluluğun önemi üzerine yeterli bir fikir verebilir: Aydemir Akbaş, Emrullah Akçabat, Şükran Akın, Ferruh Aktaş, Yıldız Alpar, Oral Arkan, Zerrin Arpad, Tolga Aşkıner, Necdet Aybek, Süheyla Aykurt, Ertekin Aykurt, İhsan Balkır, Saime Bekbay, Lâle Belkıs, Osman Birced, Venüz Biriz, Willie Blümmel, Maritza Boralı, Turgut Boralı, Seçkin Bozkaya, Okan Bozkurt, Nilgün Bölükbaşı, Mesut Canayakın, Hâdi Çaman, Gürdal Çeliköz, Kâzım Çepni, Emel Çeviren, Ertan Dağtan, Şirin Devrim, Aysel Dinmez, Haldun Dormen, Güngör Duracan, Esin Eden, Özcan Er, Gülbin Eray, Sadettin Erbil, Füsun Erbulak, Hatice Erbulak, Altan Erbulak, Ergün Erenel, Faik Erkul, Mihri Erton, Necdet Erzaim, Ayfer Feray, Günfer Feray, Muallâ Fırat, Sibel Göksel, Yüksel Gözen, Fritz Graf, Yılmaz Gruda, İzzet Günay, Erol Günaydın, Fikret Hakan, Özdemir Han, Uğur Hüküm, Cahit Irgat, İlhan İskender, Gülsün Kamu, Ekim Kardam, Ersun Kazançel, Müşfik Kenter, Suna Keskin, Erol Keskin, Bülent Kınay, Güler Kıpçak, Seden Kızıltunç, Can Kolukısa, Göksel Kortay, Perihan Köksal, Yılmaz Köksal, Tuncel Kurtiz, Hüseyin Kutman, Ayten Kuyululu, Şevkiye May, Merih Merihli, Ahmet Mert, Ayla Musaballı, Nadya, Nur Nursal, Tülin Oral, Teoman Orberk, Oğuz Oktay, Ece Örge, Sema Özcan, Mehmet Özekit, Başar Sabuncu, Duygu Sağıroğlu, Esmeray Saltık, Meral Sayın, Rolf Schuster, Nisa Serezli, Metin Serezli, Ömer Sezer, Yusuf Sezgin, Sezer Sezin, Cahide Sonku, Gülriz Sururi, Nevra Şirvan, Yağız Tanlı, Baki Tamer, Zeynep Tedü, Bilkay Tekben, Madalet Tibet, Gönül Turgut, Özen Tutucu, Ulvi Uraz, Suzan Ustan, Ali Yalaz, Tunç Yalman, Aynur Yetkin, Tunca Yönder, Kâmran Yüce, Bilge Zobu.

---

[229] Bu çalışmalarda büyük başarı gösteren Tuncay Çavdar profesyonellikte onlara katılmadı. Bu çalışmalar için örneğin bkz. "Dormen Tiyatrosu. Yeni Meydan", *Akis*, 29 haziran 1957.

Dormen Tiyatrosu, kapılarını bir daha açılmamak üzere kapattığı 1972 yılına dek özel tiyatrolarımızın en önemlilerinden birisi olarak unutulmayacak temsiller çıkarmıştır. Oyun dağarı tutarlılık göstermemekle birlikte Haldun Dormen'in iyi bir sahneyekor olması sonucu hangi türden olursa olsun temsiller belli bir düzeyde kalabilmiştir. Zaman zaman müzikli oyunlar ve yerli yazarları, zaman zaman Broadway, West End ve Paris Bulvar Tiyatrosunun dağarını, az da olsa kimi kez Gogol, Ibsen, Brecht, Machiavelli'nin eserlerini oynadığı olmuştur. İçinde bulunduğumuz 1973 yılındaki özel tiyatrolara bakarsak pekçoğunun yöneticileri veya sanatçıları arasında tiyatroya ilk adımını Dormen Tiyatrosu'nda atmış oyuncuları buluruz. Dormen'in son katkısı 1930'ların olay yaratan Rey Kardeşler'in müzik oyunlarının müzik yaratıcı Cemal Reşit Rey ile Erol Günaydın'ın işbirliğini sağlayarak sahnelerimize iki müzikli oyun kazandırması, bir üçüncüsü *İstanbul Masalı* ile de 1971'de Londra'daki World Theatre Season adlı şenlikle, Roma'daki Festival Internazionale di Roma delle Arti dello Spettacolo adlı şenliğe katılması ve başarı sağlamasıdır.

1957'de bir girişim de bir sanat galerisi sahibi İrfan Ertem'le Küçük Sahne'nin sanatçılarından Mücap Ofluoğlu'nun kurduğu Oda Tiyatrosu'dur. Beyoğlu'nda Lâle Sineması yanındaki bir apartımanda küçük bir salon tiyatroya çevrilmişti. Ancak tiyatro tam açılacakken Belediye İmar Müdürlüğü salona çıkan merdivenlerin, Belediye yönetmeliğinin istediği ölçülere uymadığını ileri sürerek tiyatronun açılmasına izin vermemişti[230]. Oda Tiyatrosu perdelerini ancak 1958 yılında *Misafir* adlı oyunla açtı. 1959 yılına dek çalışan Oda Tiyatrosu kadrosunda şu sanatçılar vardır: Saime Bekbay, Orhan Çubukçu, Cahit Irgat, Altan Karındaş, Seden Kızıltuğ, Pekcan Koşar, Mücap Ofluoğlu, Suna Ofluoğlu, Lâle Oraloğlu, Öztürk Serengil, Ali Serttaş, Çolpan İlhan. 1957 yılında Ankara'da Beşinci Tiyatro adıyle bir özel tiyatro kuruldu. Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşundanberi 1953'de Sadi Tek'in Cep Tiyatrosu'nu[231] saymazsak Beşinci Tiyatro Başkent'in ilk özel tiyatrosu oluyordu. Yenişehir'de kurulan ve daha sonra

---

[230] Bkz. "Merdivenlerin Ettiği", *Akis*, 16 kasım 1957.

[231] Bu topluluk, Bahçelievler'de bir kulübün 150 kişilik salonunu tiyatro durumuna sokarak Mahmut Yesari'nin uyarlaması *Gelin-Kaynana* ile temsillerine başlamışsa da kısa ömürlü olmuştur.

yeniden onarılıp döşenerek bugün Devlet Tiyatrosu'nun kullandığı Yeni Sahne'de temsillerine başlayan bu tiyatronun kurucuları da yine Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan sanatçılardı. Kadrosunda Oğuz Bora, Türkân Bora, Baysal Saran, İlkay Saran, Kadriye Tuna, Ziya Akelli, Fazıl Garan, Şakir Bozdağ'ın bulunduğu bu topluluk, önce bir Anadolu turnesine çıkmıştı. O sıralarda Ankara'da bulunan Edward Mangum adlı Amerikalı bir sahneyekorla işbirliği yapmıştır. Yine İstanbul'a dönersek 1955'denberi kendi tiyatrosu olan Karaca Tiyatro'da Muammer Karaca, kendi türünde oyunların yanısıra eski Küçük Sahne sanatçılarından bir kesim oyuncuyla ciddî temsiller vermiştir. Bu oyunların ilki olan Tennessee Williams'ın *Cam Kırıkları*'nı Yunanlı sahneyekor T. Müzenides sahnelemişti. Gerek bu temsiller, gerek Muammer Karaca'nın kendi temsileri için kadrosu şöyleydi: Adile Keskiner, Mesude Eker, Gülriz Türkkan, Peri-Han, Muammer Karaca, Neclâ Işıl, Salih Tozan, Selim Özcan, Faruk Eker, Aysel Dinmez, Bahri Güren, Mehmet Kanmaz, İsmail Cavcı, Uğur Başaran, Zafer Önen, Saadettin Erbil, Turgut Boralı, Mesude Eker, Sibel Göksel, Uğur Başaran, Kâmran Yüce, Ayten Güvenç.

1958 yılında Adana Şehir Tiyatrosu kurulmuştu[232]. Önce Devlet Tiyatrosu sanatçılarından oluşan bir kadro ile çalışan Adana Şehir Tiyatrosu, giderek kendi kadrosunu oluşturmuştur. Kalıcı ve geçici olarak şu adlara rastlamaktayız: Vedii Cezayirli, Baykal Saran, Nurdan Tezsezen, Nihal Tuna, Macit Filordun, Osman Daloğlu, Gül Akelli, Ziya Akelli, Nasrullah Türe, Merih Dinçsoy, Zeki Dinçsoy, Nevin Seval, Ziya Geçmen, Saim Alpago, Cahit Irgat, Ahmet Evintan, Salih Tozan, Bilge Zobu, Şakir Bozdağ, Ertekin Atakan, Nurettin Yerdelen, Celâl Çınar, Selâhattin Dursun, Suzan Ustan, Ahmet Or, Şükrü Üstün, Salih Sarıkaya, Faal Evgin, Özcan Gürol, Gündüz Aykut, Özkan Gürol, Nihat Ziyalan. 1958 ekim ayında Adana Belediyesi'ne bağlanmış, Vali Hilmi İncesulu'nun desteği ile gelişme göstermiştir. Daha çok Devlet Tiyatrosu ile İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanan eserleri dağarına alan tiyatroyu bir süre Vedii Cezayirli yönetmiştir. 1964'de Devlet Tiyatrosu'ndan Oğuz Bora ve Türkân Bora katılmış, *Othello* oynanmıştı. İç çekişmeler yüzünden 1965'de Millî Eğitim Bakanlığı'na geçmişti. Yöne-

[232] Bkz. Adalet Cimcoz, "Adana Belediye Tiyatrosu", *Ulus*, 11 ağustos 1958.

timle ilgili bölümde, tiyatrodaki sarsılmaların, daha çok Belediye'nin baltalamasından ileri geldiğini göreceğiz. 1966'da Devlet Tiyatrosu sanatçıları daha çok konuk olarak temsiller vermişlerdir. 1965'de Adana'da, bir de Ziya Paşa Oda Tiyatrosu açılmıştı. Amatörlerin girişiminin, bölgeye tiyatro kazandırmak için çabaları ilginç bir örnek olduğu için burada bunun tarihçesini kısaca verelim. 1959 yılından 1967 yılına dek Adana'da Amatör Adana Sanat Tiyatrosu adı altında çalışan sanatçılar, aynı zamanda Adana Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda da çalışmışlardır. Adana Belediyesi Şehir Tiyatrosu Adana Belediyesi'nce kapatılınca, Adana Sanat Tiyatrosu'nu geliştirmişler, ayrıca Adana Belediyesi Şehir Tiyatrosu binasının arkasında yapılan Ziya Paşa Oda Tiyatrosu'nu Belediye'den almışlardır. Oynayacakları ilk oyun, *Ana Hanım Kız Hanım* Belediyece oyun metni incelenmedi diye tiyatro mühürlenmek istenmiş, bir kurula okutturulmuş, oyun metni için olumlu karar alındığında bu kez Ziya Paşa Oda Tiyatrosu yıktırılmıştır. Aynı oyuncular Ceyhan Belediye Başkanı'nın çağrısına uyarak Ceyhan'a gitmişler, kısa zamanda Belediye Salonu 400 kişilik tiyatro salonu durumuna getirilmiştir. İlk oyunları Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi*'dir ve 25 mart 1967'de oynanmıştır. Daha sonra Tüccarlar Kulübü onarılmış, 80 kişilik bir tiyatro salonu yapılmıştır. Yöneticisi Ziya Göker'dir. Belediye ödenek vermektedir: 1968-69 mevsiminde 150.000 lira vermiştir. 1967-68 süreminde *İkinci Baskı, Göç, Bir Ümit İçin, Bir Delinin Hatıra Defteri, Hamdi ve Hamdi, Keşanlı Ali Destanı, Buzlar Çözülmeden,* 1968-69 süreminde ise *Komşularımız, Toros Canavarı, Yarın Cumartesi, Bozuk Düzen, 72. Koğuş* oynandı. Bölgede turneler de düzenlenmiştir. Bu turneler ilçe ve köylere kadar uzanmıştır. Bu bölgede bir de Mersin'de Oda Tiyatrosu adı altında 1968'de bir tiyatro kurulmuştur. Osman Suat Sezgin, Kaya Büken ve Salih Yarış'ın kurduğu bu küçük topluluk, daha çok amatör niteliktedir ve Mersin'de bu tür kurulan üçüncü tiyatro olmaktadır[233]. Adana Şehir Tiyatrosu ise 1968'de Avni Dilligil'in geçici olarak temsiller vermesiyle sürdürülmek istenmiş[234], iki yıl kapalı kalan Adana Şehir Tiyatrosu 1969'da Adana ve İstanbul Belediyesi arasındaki bir anlaşma ile İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarının ayda on gün temsil vermesiyle yürütülmesi ka-

[233] Bkz. *Vatan*, 28 mart 1968.

[234] *Adalet*, 5 mart 1968.

21 Mayıs 1935 Salı akşamı

Saat tam 21 de

Şehzadebaşı TURAN tiyatrosunda

HALİDE

VE

ARKADAŞLARI

TİYATROSU

On altıncı temsil

rarlaştırılmıştır. Seçilen ilk oyun da Carlo Goldoni'nin *Yalancı*'sı idi [235].

1958'in önemli bir girişimi 1959'da gerçekleşmiş ve bu dönemin en önemli topluluklarından biri olan Kent Oyuncuları'nın doğumuna yol açmıştır. 1958'de Devlet Tiyatrosu ile ilişiği kesilen Muhsin Ertuğrul, yine Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan iki değerli sanatçı, Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter bir tiyatro kurmak istiyordu. Bunun için Karaca Tiyatro ile anlaşılmıştı. Topluluk 1959-60 süreminde Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde temsillere başlamıştı. İlk kadro şöyleydi : Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Güngör, Nevin Akkaya, Lâle Oraloğlu, Sadri Alışık, Kâmran Yüce, Zihni Rona. Daha sonra Karaca'nın oluşturduğu bir kadro ile aynı tiyatroda Birleşik Sanatçılar adı altında temsiller vermişlerdir. 1960-61'de Cemil Filmer'in Şişli'deki Site Sineması'nın üstündeki çatı katında bir tiyatroya geçildi. Topluluk Site Tiyatrosu olarak anılıyordu. Ertesi tiyatro süreminden yeniden Karaca Tiyatrosu'na dönmüşlerdi. 1961-62 süreminde topluluğun adı Kent Oyuncuları olmuş ve günümüze dek bu adla anılmıştır. 1962-63 süreminde Dormen Tiyatrosu'nun binasını, saat 18 temsillerini alarak bu toplulukla paylaştılar. 1968-69'da ise kendi ve şimdiki tiyatroları Kenter Tiyatrosu'na geçtiler. 1969-70 süreminde Kent Oyuncuları kuruluşlarının 10. yıldönümünü kutladılar. Bu 10 yıl içinde bu toplulukta çalışmış sanatçılar şöyledir: Sirarpi Acemyan, Erdoğan Akduman, Mustafa Alabora, Sadri Alışık, Cenap Aydınoğlu, Genco Erkal, Erdoğan Ersever, Naci Girgin, Erol Günaydın, Şükran Güngör, Cahit Irgat, Çolpan İlhan, Çetin İpekkaya, Candan İsen, Gülsün Kamu, Müşfik Kenter, Yıldız Kenter, Güler Kıpçak, Alev Koral, Bülent Koral, Göksel Kortay, Pekcan Koşar, Tuncer Kurtiz, Sema Özcan, Erdal Özyağcılar, Ali Poyrazoğlu, Salih Sarıkaya, Uğur Say, Çiğdem Selışık, Nisa Serezli, Suphi Tekniker, Gülsen Tuncer, Kâmran Yüce. Topluluk baştan sona, özellikle oyunculuk bakımından üstün bir sanat düzeyini korumuştur. Sürüm oyunları yanında Harold Pinter, Jean Anouilh, John Osborne, E. Ionesco, Çehov, Adward Albee, Bertolt Brecht, Shakespeare, Arthur Miller gibi seçkin yazarlardan, ayrıca Güner Sümer, Necati Cumalı, Hidayet Sayın, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Melih Cevdet Anday, O. Zeki Özturanlı, Sadık

[235] Bkz. *Yeni Gazete*, 23 aralık 1969.

Şendil, Aziz Nesin gibi yerli yazarlardan, içlerinden çok önemlileri de bulunan, ilginç eserler sunmuşlardır. Yurt dışında ve içinde temsiller de vermiş olan topluluk, 10. yıldönümünden sonra Meral Taygun gibi değerleri içine alarak güçlenmiştir. Ancak 1972-73 süreminde tiyatro içinde anlaşmazlık çıktığı ve Yıldız Kenter ile Şükran Güngör'ün topluluktan ayrıldığı söylentisi basında yansımış, bu topluluğu sevenleri üzmüştür[236].

Yeniden geriye dönersek, bir tiyatro süremi varlık gösteren bir topluluk da 1958'de kurulmuştu: Sahne 8. Sekiz kişiden oluşan bu toplulukta şu sanatçılar vardı: Nur Sabuncu, Tolga Tiğin, Fikret Hakan, Senih Orkan, Esen Emekci, Can Kolukısa, Suphi Kaner, Yılmaz Tüloz. İlk oyunları Ugo Betti'nin *Kraliçe ve Âsiler*'ini Ankara'ya getirdiklerinde, işin tuhafı Devlet Tiyatrosu da aynı oyunu oynuyordu. 1959-60 süreminde İstanbul'da Fındıkzade'de bir düğün salonundan Bulvar Tiyatrosu adiyle 320 kişilik bir tiyatro yapılmıştı. Burada Tevhid Bilge Topluluğu bir sürem oynadı. Sonra Münir Özkul ve arkadaşları iki tiyatro süremi burada oynadılar. Bunu, başka bir topluluk izledi.

1959'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına Muhsin Ertuğrul geldi. 1959'dan 1966'ya kadarki dönem, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun en parlak dönemi olmuştur. Özdemir Nutku'nun haklı olarak "Şehir Tiyatrosu'nun Altın Çağı" diye adlandırdığı[237] bu dönemde en önemlisi, bu eski tiyatroya yeni kan aşılanmıştı. Oyuncu ve sahneyekor ve dekorcu olarak Engin Cezzar, Beklan Algan, Aylâ Algan, Ergun Köknar, Asaf Çiyiltepe, Nüvit Özdoğru, Tunç Yalman, Şirin Devrim, Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Genco Erkal, Çetin İpekkaya, Doğan Aksıl, Duygu Sağıroğlu, Muhsin Ertuğrul'un çevresinde toplanarak İstanbul Şehir Tiyatrosu'na yepyeni bir hava ve atılım gücü getirdiler. Gerek Batı'dan, gerek yerli yazarlardan seçtikleri oyunlarda büyük bir özen ve titizlik görülüyordu. Pekçok yerli yazarın oyunu bu dönemde sahnelendi. Oyun yazarı Güngör Dilmen Kalyoncu'nun, danışman olarak önemli katkısı oldu. Yine bu dönemde "Seyirci" bölümünde değindiğimiz semt tiyatroları açılmıştı[238]. Bunlar Kadıköy Tiyatrosu, Üsküdar Tiyat-

---

[236] Örneğin bkz. *Dünya*, 6 şubat 1973.

[237] Bkz. *Darülbedayi'in 50 Yılı*, s. 77.

[238] İstanbul Şehir Tiyatrosu bundan önce de 1952 yılında Eminönü Halkevi binasını ve 1955'de de eski İpek Sineması'nı onararak Yeni Komedi Tiyatrosu adıyla, 1959'da Lâle Sineması'nı kullanmış, bugün bunlardan yalnız Yeni Komedi Tiyatrosu'nda temsiller vermektedir.

rosu, Fatih Tiyatrosu, Zeytinburnu Tiyatrolarıdır. Ayrıca Rumelihisarı'nın yaz aylarında tiyatro olarak kullanılmasının başlangıcı da bu dönemdedir. İlerde "Yönetim" bölümünde göreceğimiz gibi Muhsin Ertuğrul, 1966'da tiyatrodan uzaklaştırılmıştır. Yukarıda adlarını verdiğimiz genç değerlerin kimi bu tarihten önce ayrılmışlardı, kimi Muhsin Ertuğrul'un ayrılması üzerine bir tepki olarak ayrıldılar, kimi ise kaldı.

1959'dan başlayarak günümüze değin yeni topluluklar kuruldu, dağıldı, ad ve yer değiştirdi. Lâle Oraloğlu ve Arkadaşları 1960-61 döneminde Elhamra Sineması'nda 6 Tiyatrosu'nu kurmuşlardı. İlk kadroları şöyleydi: Lâle Oroloğlu, Cahit Irgat, Çolpan İlhan, Turgut Boralı, Sadri Alışık, Tolga Tiğin, Erol Keskin vb. Tiyatro Pangaltı Tiyatrosu (Tan Sineması)'nda temsillerini verdi. 1961'de 6 Tiyatrosu'nun kadrosu şöyledir: Lâle Oraloğlu, Lâle Belkıs, Yıldız Alpar, Mahir Özerdem, Pekcan Koşar, Erol Keskin, Burçin Oraloğlu, Erdinç Üstün. Ertesi yıl Tünel'e yakın Peremeci sokakta 280 kişilik tiyatroda Oraloğlu Tiyatrosu adıyle günümüze dek gelen topluluk kuruldu. Bu kadroda şu sanatçılar vardı: Lâle Oraloğlu, İbrahim Delideniz, Cansen Usman, Yağız Tanlı, Burçin Oraloğlu, Can Dirim, Mümtaz Ener, Sadi Alışık, Esin Ender, Güngör Duracan, Ani İpekkaya, İsmet Barlas, Alev Oroloğlu. Bu kadro sık sık değişti. Örneğin 1963'de Oraloğlu Tiyatrosu'nda şu sanatçılar vardı: Lâle Oraloğlu, Âtıf Kaptan, Mahir Özerdem, Yağız Tanlı, Yüksel Şengenç, Abdurrahman Palay, Saim Alpago. 1966'da ise topluluk Lâle Oraloğlu, Yağız Tanlı, Lâle Belkıs [Koşar], İhsan Yüce, Melih Lâçinkaya, Erdoğan Tuncel'den oluşmuştu. Oraloğlu Tiyatrosu 1971'de Maçka'da LCC Okulu'nun sahnesinde temsiller vermiş, sonra bir Anadolu turnesine çıkmış, 1972'de kapalı kalmış, 1973 yılında Alkazarda temsiller vermektedir. 1973'deki kadrosu şöyledir: Lâle Oraloğlu, Ahmet Uz, Orhan Parlakkaya, Bâki Tamer, Nevin Güler, Mümtaz Ener, Maritza Boralı, Emel Gözne.

1961 yılında Ankara'da yeni bir özel topluluk kuruldu. Önce Birleşmiş Oyuncular (Meydan Sahnesi) adını taşıyan topluluk, daha sonra Ankara Meydan Sahnesi diye adını değiştirmiş, günümüze dek bu adla gelmiştir. Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Çetin Köroğlu, Üner İlsever, Kartal Tibet, Devlet Tiyatrosu baş sahneyekoru Mahir Canova ve yazar Adalet Ağaoğlu'nun kurduğu bu topluluk, 1961 yılının mart ayında çalışmalarına, Terzioğlu Hanı'nın bodrumunda meydan sahnesine yakın bir biçimde kurulmuş



Orhan Hançerlioğlu'nun yönetmen, Max Meinecke'nin sahneyekor olduğu 1952 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu Sanatçıları.



Basri Dedeoğlu'nun yönetmen, Vasfi Rıza Zobu'nun sanat yönetmeni olduğu 1971 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları Sanatçıları.

170 kişilik bir tiyatroda başlamıştı. Toplulukta yukarıda adlarını verdiğim kuruculardan başka şu sanatçılar vardı: Esin Avcı, Nur Sabuncu, Güneşi Akol, Suzan Ustan, Erol Kardeseci, Mediha Köroğlu, Ülkü Ülkümen, Nejat Boren, Yunur Tarhan, Oyda Odabaşı. Onlara sonradan Ali Özoğuz, İlhan Akan, Teoman Özer, Ayşe Erbilen, Tolga Tiğin, Yılmaz Gruda katıldı. Bu kadro ayrılmalar ve katılmalarla sık sık değişti. Bugüne dek yöneticisi Çetin Köroğlu'dur. 1966'da Necatibey Caddesi'nde Büyük Meydan Sahnesi adı altında ikinci bir tiyatroda da aynı zamanda temsiller verdiler. Öğle tatillerinde memurların hem yemeklerini yiyecekleri, hem de tiyatro seyredekleri bir "Sandviç Tiyatrosu" ilk kez denendi. 1966'da Meydan Sahnesi'nin kadrosu şöyledir: Çetin Köroğlu, Teoman Özer, Erdinç Üstün, İhsan Sanıvar, Esin Avcı, Semiramis Pekkan, Mediha Köroğlu, Altay Tanur, Zihni Göktay. 1968'de ise kadroda şu adları okuyoruz: Çetin Köroğlu, Esin Avcı, Yılmaz Gruda, Mediha Köroğlu, Teoman Özer, İhsan Sanıvar, Tanju Turunç, Muhittin Yılmazer, Savaş İncer, Meral Özen, Ayşe Erman Gruda, Uğur Erkır, Tomris Atıcı, Zihni Göktay, Aykut Taluy, Şansal Gürsakarya, Işık Ertan. 1972'de her iki tiyatrodan da ayrılan Meydan Sahnesi Topluluğu önce değişik yerlerde sonra Kavaklıdere'de Hanif Tiyatrosu'na yerleşmiş, 1961'de başlayan temsillerini 1973'de de sürdürebilmektedir. 1973'de, Meydan Sahnesi kuruluşunun 14. yılını kutluyordu[239]. Bu kutlama için, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin *Ceza Kanunu*'nu sahneye koydu. Aynı zamanda bu yazarın da doğumunun 100. yıldönümünü kutlamış oluyordu[240]. Bu temsilde şu sanatçılar bulunuyordu: Çetin Köroğlu, Mediha Köroğlu, Zihni Göktay, Gülgûn Ok, Ferhat Ara, Lütfi Kopan, Raif Hikmet, Minay Gültekin, Güler Kazmacı, Kurtuluş Şakiroğlu, Ülker Ergöksel.

1961'den sonra çıkan çeşitli topluluklardan bir önemlisi de 1962'nin ikinci yarısında kurulan Arena Tiyatrosu'dur. Amatörlükten gelen oyuncuların kurduğu bu topluluk, bu adı taşıyan Sıraselviler'deki tiyatroda temsillerine başlamıştı. Topluluğun bir önemi de bu adı taşıyan ya da aynı tiyatroya değişik tiyatro süremlerde yerleşen topluluklardan ayrı olarak, bu topluluğun içindeki

[239] Bkz. *Yeni Ortam*, 19 mart 1973; Meydan Sahnesi 1961'de kurulduğuna göre, 14. yılına nasıl eriştiğini anlamak güçtür.

[240] İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci 1874'de doğduğuna göre, bu kutlulama bir yıl önceye alınmış oluyor.

sanatçıların kiminin 1963'de Ankara Sanat Tiyatrosu gibi bu dönemin en önemli özel topluluğunu kurmuş olmalarıdır. Arena Tiyatrosu kadrosu, ilk kuruluşunda şu sanatçılardan oluşuyordu: Asaf Çiyiltepe, Genco Erkal, Ege Ernart, Çetin İpekkaya, Ergun Köknar, Tunca Yönder, Şevket Altuğ, Umur Bugay, Erol Tezeren, Oya Eren, Nurhan Nur, Ani İpekkaya, Mehmet Güleryüz, Remzi İnanç, Tuncer Necmioğlu, Tolga Aşkıner, Başar Sabuncu, Serpil Gence, Attila Tokatlı. 1963'de tiyatronun sahibi Abdullah Kozanoğlu ile anlaşamayan sanatçılar dağıldılar. Yeni Arena Tiyatrosu'nda şu sanatçılar vardı: Ayten Ürkmez, Pekcan Koşar, Işık Yenersu, Nurhan Damcıoğlu, Uğur Uyguner, İlgi Adalan, Attilâ Ergün, Yıldırım Önal, Üner İlsever, İlhan Çolpan, Bilge Şen, Aysel Dinmez, Erhan Gökgücü, Esen Günay, Alp Öyken, Türker Tekin, Sezer Sezin, Nezih Kunt, Cüneyt Örs, Tuncay Eranay, Atillâ Oyat. Bundan sonra da bu tiyatroya aşağıda göreceğimiz çeşitli tiyatro toplulukları değişik adlar altında gelip temsiller verdiler.

1962'de Küçük Sahne'de Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu kuruldu. Bu topluluk da bu ad altında günümüze gelebilmiştir. 1973 yılında 10. yıldönümünü daha önce başarıyla ve uzun sürede oynadıkları *Keşanlı Ali Destanı* ile kutladılar. Topluluğun ilk kadrosu şöyle oluşmuştu: Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Seden Kızıltunç, Pekcan Koşar, Mine Cezzar, Orhan Alkan, Ali Yalaz, Celâl Ersöz, Nural Kovaçoğlu, Mehmet Akan, Özcan Er, Madelet Tibet, Cüneyt Türel, Nur Nursal, Başar Sabuncu, Ahmet Koman. Birçok toplulukların yaptığı gibi Gülriz Sururi - Engin Cezzar daha sonra Elhamra Tiyatrosu'nu, saat 18 temsilleriyle, İstanbul Tiyatrosu ile paylaşmıştır. Ayrıca iki topluluk arasında bundan önceki bölümde değindiğimiz gibi aile bağları vardır. Burada başarılı temsiller verdikten sonra 1967 yılında Fatih'te Halıcılar Caddesi'ndeki Fatih Tiyatrosu'nda temsiller vermiş, daha sonra da Şişli'de Ümit Tiyatrosu'na geçmiştir. 1973'de Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu'nun kadrosunda şu oyuncular vardır: Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Turgut Boralı, Hadi Çaman, Suna Keskin, Orhan Aydınbaş, Merih Gökçe, Bengü Çaman, Anta Toros, Selâmi Kaplan, Raşit Hazer, Serim Oral. Topluluk, özellikle Güngör Dilmen Kalyoncu, Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Refik Erduran, Haldun Taner gibi Türk yazarlarından sunduğu oyunlarla Cumhuriyet döneminin en seçkin topluluklarından birisidir.

1961-62 süreminde bir başka önemli topluluğun temeli atıl-

mıştır. Ulvi Uraz Site Tiyatrosu'nda kurulan Dost Oyuncular, daha sonra da Ulvi Uraz Tiyatrosu adıyle çalışmıştır. Dost Oyuncular adıyle kurulduğu zaman şu sanatçılar vardı: Güneşi Akol, Emel Ergör, Altan Karındaş, Aliye Rona, Altın Terim, Tolga Tiğin, İsmail Biret, İbrahim Delideniz, Yılmaz Gruda, Oğuz Oktay, Senih Orkan, Güven Şengil, Mehmet Ulusoy, Kayhan Yıldızoğlu, Ayberk Çölok. Topluluk Ulvi Uraz adıyle Küçük Sahne'de başlamış, daha sonra Arena'da, Aksaray'da Küçük Opera'da, Elhamra Tiyatrosu'nun saat 18 temsillerinde 1972'ye kadar sürmüş, 1972'de özel tiyatrolar bunalımında kapanmış, şimdilik küçük turneler düzenlemektedir. 1972 yılında toplulukta şu oyuncular vardı: Ulvi Uraz, Erdal Özyağcılar, Kutay Köktürk, Zeki Dinçsoy, Emin Şahin, Celile Toyon, Ayben Uz, Yavuz Şeker, Haşmet Zeybek, Tunca Aykut. Kuruluşundan kapanışına dek değişik kadrolarla çalışan topluluğu ayakta tutan, Ulvi Uraz'ın büyük sanat yeteneğidir. Denebilir ki Ulvi Uraz Topluluğu'nun Cumhuriyet döneminde oyun dağarının tutarlılığı, Türk yazarlarına en büyük saygıyı göstermesiyle, önemli bir yeri vardır. Kiminden birden çok oynadığı Türk yazarları şunlardır: Haldun Taner, Rıfat Ilgaz, Orhan Kemal, Necati Cumalı, Mehmet Akan, Refik Erduran, Hüseyin Rahmi Gürpınar (Kemal Bekir uyarlaması), Oktay Rıfat, Aziz Nesin, Melih Cevdet Anday - Oktay Rıfat.

1962'de birçok yeni topluluklar buluyoruz. Bunlardan biri Azak Tiyatrosu'dur. Burada temsil veren toplulukta Necabettin Yal, Vahi Öz, Renan Fosforoğlu, Müşerref Çapın, Sühendan Tek, Jâle Öz, Birsen Menekşeli, Orhan Erçin, Gazanfer Özcan, Handan Adalı, Doğu Erkan vardı. İstanbul'un yanan Eski Oda Tiyatrosu karşısında açılan 130 kişilk tiyatroda Gong Tiyatrosu adında bir tiyatro süremi yaşayan bir topluluk vardı. Kadrosundaki oyuncular şunlardı: Pekcan Koşar, Lâle Belkıs, Seden Kızıltunç, Tanju Gül, Yılmaz Gruda, Ferit Eylik, Ender Doruk, Coşkun Delikan, Orhan Aydınbaş. Yine 1962'de Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Saim Alpago, Alpago Tiyatro adiyle Aksaray Opera Tiyatrosu'nda temsillere başladı. Ertesi yıl Elhamra'da saat 18 temsillerini verdi. Bu topluluk şu sanatçılardan oluşmuştu: Saim Alpago, Altan Karındaş, Merih Dinçsoy, Üner İlsever, Ergun Özcan, Ekrem Dümer, Gürdal Onur, İlhan Daner, Erdoğan Sıcak, Selim Naşit. 1962'de Aksaray Bulvar Tiyatrosu'nda kurulduğunu söylediğimiz Münir Özkul'un topluluğunda Sadettin Erbil, Birbahar Kerigan, Sunay Uslu, Hatice Soydan gibi adlar bulunuyordu. 1963'de Bulvar Tiyatrosu'nda Asuman Korad, Suzan Ustan, Kenan Büke, Ayten Güvenç, Na-



Devlet Tiyatrosu sanatçıları ustaları Carl Ebert'le

ci Girgin, Oğuz Oktay, Zamir Manisa, Sait Yersu, Sevim Girgin, Birbahar Kerigan'dan oluşan bir topluluk vardı. Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu'nda ise Orhan Erçin, Fikri Göze, Necabettin Yal, Ayten Güvenç, Gazanfer Özcan, Doğu Erkan, Zeyneb Hün'den oluşan topluluk 1963'de şöyle bir değişiklik gösterdi: Gazanfer Özcan, Gönül Ülkü, Neşe Yulaç, Orhan Erçin, Zafer Önen, Mesude Soley, Tevfik A. Gelenbe, İlhan M. Hemşeri, Meriç Başaran, Necmi Tarlan, Kadri Yükselen, Umran Ertok, Yavuz Şeker. 1962-63 süresinde Cahide Sonku ile Cahit Irgat'ın kurduğu Cahitler Tiyatrosu kısa ömürlü oldu. Topluluk *Dişi Örümcek* ile *Ocak*'ı oynadıktan sonra Lüleburgaz'da Trakya Tiyatrosu'nu kurmaya gittiler.

1963'de Eskişehir'de Belediye'nin desteği ile tasarlanan tiyatro 1964 nisanında perdelerini *Yerma* ve *Bulvar* adlı oyunlarla açtı. 1965'de ise sanatçıların huzursuzluğu, Belediye'nin zarar ettiği gerekçeleriyle tiyatro çözüldü. Eskişehir Belediye Tiyatrosu'nun sahneyekoru Ergin Orbeydi. Toplulukta Devlet Tiyatrosu'ndan Gönül Peyman, Özant Gürsoy, Sema Aybars, ayrıca Çiğdem Türkeş, Zeki Gülsoy, Mete İnselel, Yener Büyükerşen, Atalay Şener, Erol Şay-

kol vardı [241]. Bir ara tiyatronun başına Saim Alpago geçmiş, huzursuzluk başlamış ve Belediye de bunu fırsat bilerek topluluğu dağıtmıştır [242]. İzmir, Adana, Eskişehir ile bundan sonra Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yörel topluluklar kurulmuş, dağılmıştır. Burada kısaca bunlardan örnekler verelim. Örneğin 1966'da Samsun Şehir Tiyatrosu açılmıştır. Sanatçıları arasında Orhan Erçin, Meriç Başaran, Ayten Erman, Halit Akçatepe, Şemdi İnkaya, Ertem Bimen, Ayhan Erçin bulunmaktadır [243]. Aynı yıl Fikri Silâhtaroğlu, Ahmet Güzelses, Ragıt Güler, Mehmet Sunak ve Recep Akar'ın kurduğu Diyarbakır Şehir Tiyatrosu 1968'de kapanmıştır [244]. 1965' de Gaziantep'de bir salondan Oda Tiyatrosu yapılmış ve içlerinde Nabi Atay, Orhan Pişkin, Feriha Uman, Osman Kiper ve başkalarının bulunduğu bir topluluk burada temsillere başlamışlardır [245]. 1964'de Konya'da da bir Oda Tiyatrosu kurulmuştur [246]. Bunlardan en ilginci ve dayanıklısı İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarından Ergun Köknar ve eşi Suna Pekuysal'ın hazırlıklarında çalıştıkları Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu olmuştur. Tiyatro 1965 yılının şubat ayında *Hülleci* ile perdelerini açmıştır. İzmit'de [247], Balıkesir'de, Erzurum'da ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde böyle tiyatrolar kurulmuştur. Çoğu yarı amatör yarı profesyonel ya da amatör olan bu denemelere yer vermek olanağımız bulunmadığından bu kadarla yetiniyoruz. Bir fikir vermek için örneğin 1970' deki Ankara ve İstanbul ile Devlet Tiyatrosu'nun dışındaki bu türdan amatör ya da yarı profesyonel tiyatroların adlarını verelim: Adana Dost Oyuncuları; Balıkesir Sanat Tiyatrosu; Diyarbakır Bölge Tiyatrosu; Büyük İzmir Sahnesi; İzmir Halk Tiyatrosu Çocuk Bölümü; Samsun Oda Tiyatrosu; Tarsus Meydan Oyuncuları; Turhal Sahne 10; Sahne Anadolu. Yönetime ayırdığımız bölümde de göstereceğimiz gibi bu türlü iyi niyet çabaları bir yandan büyük

---

[241] Eskişehir Belediye Tiyatrosu üzerine bkz. Yalçın Akın, "Eskişehir Belediye Tiyatrosu", *Oyun*, mayıs 1964, sayı 10.

[242] Bkz. *Ulus*, 27 haziran 1965.

[243] Bkz. *Akşam*, 22 şubat 1966; Samsun Oda Tiyatrosu için bkz. Ayçetin Tulgar, "Samsun Bir Oda Tiyatrosuna Kavuştu", *Ulus*, 25 şubat 1966.

[244] Bkz. *Yeni Tanin*, 9 mayıs 1968.

[245] Bkz. *Cumhuriyet*, 25 ocak 1965.

[246] Bunun üzerine bkz. Bülent Habora, "Konya Oda Tiyatrosu", *Oyun*, kasım 1964, sayı 16.

[247] Bkz. Melih Somer, "İzmit Yeni Bir Tiyatroya Kavuştu", *Yelpaze*, 20 ocak 1965.

kentlerin ilgisizliğinden, öte yandan yörel yönetimin çıkardığı güçlükler ve anlayışsızlık yüzünden çok güç koşullar altında çalışmakta, çoğu kez kısa sürede kapanmak ya da dağılmak zorunda kalmaktadırlar.

1963'ün önemli bir kuruluşu yukarda da belirttiğimiz gibi Ankara Sanat Tiyatrosu, kısaltılmış adiyle A.S.T.'tır. Arena Tiyatrosu'ndan ayrılan değerli genç tiyatro adamı Asaf Çiyiltepe, Ankara'da bu topluluğu kurdu. İlk temsil 6 aralık 1963'de *Godot'yu Beklerken* oldu. Asaf Çiyiltepe, tiyatronun dergisinin ilk sayısına yazdığı yazıda topluluğu şu sözlerle tanıtıyordu: *"Ankara Sanat Topluluğu kendi yağıyle kavrulan bir sanat evidir. Devlet, diğer özel topluluklara olduğu gibi ona da yardım etmez. Seyircinin gördüğü eser için ödediği ücret tek ve kesin gelir kaynağıdır. Devletin kendi tiyatrosuna bir yılda sağladığı bütçe ile yirmi tane bize benzer tiyatro kurulup yaşayabilir aslında. Yapacakları hâsılat da cabası... Seyircilerimizin Ankara Sanat Tiyatrosu Topluluğu ile Devlet Tiyatrosu arasında yapacakları karşılaştırmada bu oranı unutmamaları gerekir. Devlet Tiyatrosu'nda kostümler ipekse bizde divitin olacaktır. Orada oyuncular günde altı saat çalışırlarsa bizde on saat çalışacaklardır."*

AST gerçekten kendisinden bekleneni yaptı, özel tiyatrolar içinde sanat düzeyi, tutarlılığı, yönetimi bakımından örnek bir topluluk oldu. Çiyiltepe ne yazık bir kaza sonucu 7 haziran 1967'de öldü, ancak topluluğun genç sanatçılarına sönmez bir ruh, bir ülkücülük aşılamış olduğu için tiyatro gelişmesini sürdürdü, 1968' de topluluk kuruluşunun 5. yıldönümünü Çiyiltepe'siz ama aynı ruh ve çoşkuyla kutlarken ilk oyunu olan *Godot'yu Beklerken*'i yineledi. Yönetime ayırdığımız bölümde belirteceğimiz gibi seyircilerini kurduğu Anonim Ortaklığa paydaş olmaya çağırıyordu. Bu beş yılın süresinde AST kadrosunda şu adlar bulunmuştu: K a d ı n S a n a t ç ı l a r : Vacide Beyhan, Elif Türkân Çölok, Bilge Erkan, Ayla Erkmen, Güzin Evren, Gülşen Girginkoç, Şaika Güney, Nurdan Köklü, Nevzat Okçugil, Semra Marmara, Seden Kızıltunç, Serap Kıran, Sevinç Kürşat, Meral Müren, Filiz Onaran, Tezer Özlü, Semiramis Pekkan, Aysel Sert, Aydan Sümercan, Aysan Sümercan, Hesna Şehler, Zeynep Şenyılmaz, Nevra Şirvan, Serap Tayfur, Tolga Tiğin, Ülkü Toprak, Celile Toyon, Özgül Tuncay, Şükran Türkay, Şeyda Uyar, Suzan Yeğenoğlu, Işık Yenersu, Nisan B. Yönder, Nermin Yücel. E r k e k S a n a t ç ı l a r : Recep Akyel, Şev-



Ses Opereti Sanatçıları. Oturanlar (soldan sağa) Rauf Ulukut, Sıtkı Akçatepe, yazar Selâmi İzzet Sedes, Avni Dilligil, Tevhit Bilge, Mim Baki. Ayaktakiler (soldan sağa) Zafer Önen, Muzaffer Hepgüler, Refet Gülerman, Haşim Evci, İhsan Balkır, Suat Özerden, Renan Fosforoğlu, Turgut Boralı.



Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan topluluğu sanatçıları *Kocamın Nişanlısı* oyununda.

ket Altuğ, İsmet Ay, Rana Cabbar, Asaf Çiyiltepe, Ayberk Çölok, Şener Demir, Ahmet Demirel, Savaş Dinçer, Recep Emregül, Aydın Ener, Korman Erdinç, Aydoğan Ergezen, Genco Erkal, Oben Güney, Ersan Gürses, Gündüz Kalıç, Salih Kalyon, Şener Kökkaya, Tuncer Necmioğlu, Ergin Orbey, Tarık Öcal, Çetin Onder, Birkan Özdemir, Tekin Özer, Ali Özoğuz, Halil Pullu, Cengiz Saner, Tufan Sanlav, Semih Sergen, Ayton Sert, Ertan Soysal, Oktay Sözbir, Güner Sümer, Osman Şengezer, Türker Tekin, Işık Toprak, Vedat Toprak, Abdülkadir Tulun, Nuri Tuncay, Çetin Tuğal, Muammer Tümen, Bülent Türkmen, Mehmet Ulay, Kâmran Usluer, Mustafa Yalçın, Tunca Yönder, Erkan Yücel, Nihat Ziyalan. Bu kutlamadan sonra tiyatro içinde görüş ayrılıkları çıktı. Bundan önceki bölümde belirttiğimiz gibi uzun süren bir grev oldu. Bunun sonucu AST'ı başındanberi yönetmiş Bülent Akkurt ayrıldığı gibi kurucularından ve topluluğun edebî danışmanı, sahneyekoru, oyuncularından, yazarı ve oyun çeviricilerinden Güner Sümer de ayrıldı ve 1970'de İstanbul'da Azak Tiyatrosu'nda İstanbul Sanat Tiyatrosu'nu kurdu. Bu toplulukta şu sanatçılar vardı: Alev Koral, Seden Kızıltunç, Emel Gözne, Emel Çeviren, Orhan Sağman, Ergun Özcan, Ayton Sert, Aydoğan Ergezen, Necmi Koçaklı, Ahmet Mekin, Aykut Oray, Ertem Üçgözen, Osman Çağlar, Yılmaz Gören, Güner Sümer. Ancak İST, AST gibi başarılı olmadı ve çabuk dağıldı. AST'da ise yönetimi ele alan sanatçılar Ergin Orbey'in sanat yönetiminde birbirinden güzel oyunlar çıkardılar, ancak 1971'den sonra Sıkıyönetim bu topluluğun çalışmalarını sakıncalı gördü. Sık sık kapatmalar, yasaklamalar, tutuklamalarla topluluk belini doğrultamadı. 1972-73 başında AST'ın kadrosu şöyleydi: Çetin Öner, Serap Kıran, Engin Köprücü, Meral Miron, İhsan Semerecioğlu, Savaş Yurttaş, Aydın Yamanlar vb. Adlarını Ankara Tiyatrosu'na çevirdiler, bu arada başındanberi temsil verdikleri tiyatroyu da ellerinden çıkardılar. Bu kez bunlar içinden ufak bir topluluk doğdu: Petek Oyuncuları. 1972-73 süreminde iki kişilik bir oyunla ilk temsillerini verdiler. Bundan sonra oynadıkları oyunda şu adları saptıyoruz: Mehmet Keskinoğlu, Rana Cabbar, Serpil Gence, Can Kolukısa, Gülşen Girginkoç, Kurter Tolgay, Oğuz Caneri, Süheyl Caneri, Filiz Onaran.

Yine geriye dönersek, 1965'de Kadıköy Özel Tiyatrosu'nda Gong Oyuncuları adlı topluluğun kadrosunda şu oyuncular vardı: Naci Girgin, Pekcan Koşar, Lâle Koşar, Orhan Erdamar, Sevim Girgin, Erdinç Üstün, Feridun Kınay, Ümit Vurgun.

1966'da birçok toplulukları kurmuş olan Avni Dilligil'in bu kez Halk Tiyatrosu adıyle topluluğu temsillerini sürdürüyordu. Aslında Avni Dilligil bu adı 1946'larda kullanmıştı[248]. Son tiyatrosunu, Avni Dilligil, Aksaray'da Bulvar Sineması'nın yanındaki sokağın sonunda Saydan Oteli'nin altında kurmuştu. Örneğin bu topluluğun burada kuruluşundan 1967'ye dek turnelerle birlikte oynadığı *Kırmızı Fenerler* 1967'de 700. temsilini aşmıştı. İşte 1966'da Avni Dilligil'in Halk Tiyatrosu Topluluğu'nda şu sanatçılar vardı: Avni Dilligil, Belkıs Dilligil, Bülent Yalay, Hasan Taşdelen, Nezih Tuncay, Meral Özen, Turan Tümer, Emire Erhan, Ayla Murahallı, Erdoğan Erdeğer, Kemal İskender, Güneri Kocatepe, Saadettin Selcen, Saadet Eliaçık, Birgüt Yiğit, Ayhan Polat, Ümit İmer, Yüksel Gürler. Yine 1966'da kurulan Halk Oyuncuları Birliği'nin kadrosu şu sanatçılardan oluşuyordu: Gündüz Kalıç, Celile Toyon, Deniz Türkali, Hikmet Karagöz, Binnaz Gürses, İbrahim Bergman, Suzan Yeğenoğlu, Hayri Eroğlu, Erdem Aykanat, Nihat Falay, Ali Özgentürk, Murat Sanlı, Nihat Önat, Reşat Altılar.

Ankara, 1966'da bir özel tiyatro daha gördü. İçlerinde Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan sanatçıların çoğunlukta olduğu bu topluluğun adı Başkent Tiyatrosu idi ve Kavaklıdere içinde biri çok küçük, öteki biraz daha büyük iki tiyatrodan oluşan bu tiyatroda temsillerine başladılar, ayrıca Çocuk Tiyatrosu temsilleri de düzenlediler. Başkent Tiyatrosu'nun sanatçıları şunlardır: Fikret Tartan, Gülsen Çidamlı, Turgut Savaş, Melek Tartan, Argun Çidamlı, Semra Savaş, Hikmet Çam, Atillâ Ergün, Özant Binel, Sermet Serdengeçti, Serap Kıran, Şahap Sayılgan, Osman Daloğlu, Levent Özgüney, Emel Göksu, Osman Gidişoğlu, Güven Sulûkioğlu, Ruhi Çağlayan, Deniz Soley.

1966'da Arena Tiyatrosu'nda Altan Karındaş ve Arkadaşları temsil veriyorlardı. Bu topluluk Altan Karındaş - Cenk Güner Topluluğu olarak anılıyordu. Kadrosu şöyle oluşuyordu: Altın Karındaş, Cenk Güner, Birbahar Kerigan, Sevtap Türkay, Deniz Önal, Baki Turanlı, Mete İnselel, Venüz Biriz, Peyker Usta, Halit Akçatepe, Dinçer Sümer. Yine 1966'da Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu'nu paylaşan iki topluluk vardı. Bunlardan biri Tevhit Bilge - Necdet Tosun Topluluğu, öteki ise Nejat Uygur ve Arkadaşları Top-

[248] Avni Dilligil'in topluluklarının kısa tarihi için bkz. "Avni Dilligil Tiyatrosu'nun Beşinci Yıldönümü Kutlanıyor...", *Yelpaze*, 22 şubat 1967.

luluğu idi. İkinci topluluğun sanatçı kadrosu şöyledir: Nejat Uygur, Sevim Çalışgir, Semiramis Pekkan, Mehmet Özekit, Bahri Bayat, Feza Zerengil, Süheyla Bayat, Oya Mella, Ece Han, Ahmet Açan, Gülçin Güngör, Yasemin Tanyeli vb. Bulvar Tiyatrosu'nda ise Aziz Basmacı - Kenan Büke Topluluğu temsiler veriyordu. Toplulukta Aziz Basmacı ve Kenan Büke'den başka Asuman Arsan, Melâhat Özekit, Davet Yüken, Cihat Tamer, Meral Uygur, Ayhan Aksoy, Güler Alış, Hikmet Karagöz vardı. Küçük bir tiyatro olan Gen-Ar'da iki topluluk vardı. Bunlardan İstanbul Sanat Tiyatrosu'nun[249] sağlam bir kadrosu vardı: Erol Günaydın, Cahit Irgat, Tuncel Kurtiz, Suna Keskin, Şevket Altuğ. Gen-Ar'da bu oyunculardan başka Güzin Özipek, Ege Ernart, Tolga Tiğin, Sermet Çağan, Nurlan San, Aykut Oray, Savaş Yurttaş bulunuyordu. 1966'da Site Sineması'nda temsil veren Yılmaz Gruda ve Arakadaşları, Samsun Şehir Tiyatrosu'nun oluşturan Orhan Erçin, Meriç Başaran, Aytın Erman, Halit Akçatepe, Şemsi İnkaya, Ertem Bimen, Ayan Erçin temsillerini Halk Eğitim Merkezi Tiyatrosu'nda veriyorlardı. İstanbul'un sürüm tiyatrolarından İstanbul Tiyatrosu kadrosu ise eskisinden büyük değişiklik göstermiyordu: Muzaffer Hepgüler, Ali Sururi, Semra Özgü, Hakan Karakaş, İlhan Daner, Nurhan Damcı, Nurten Atakman, Alev Sururi, Toto Karaca, Ekrem Dümer.

1967'de Ankara'da yine Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılmış iki sanatçı, Attilâ Eldem ile Turgut Okutman Maltepe'de yeni bir tiyatroda Küçük Komedi Tiyatrosu adiyle bir topluluk kurdular. Küçük Komedi Tiyatrosu Topluluğu'nun kadrosu şöyle oluşuyordu: Günaydın Yaltırak, Nermin Iraz, Şükran Türkay, Türkân Bora, Süheylâ Zeren, Erol Kasapoğlu, Kaya Akarsu, Emel Göksu, Ümran Ertok, Ayhan Tunagil, Elvan Ermutlu, Ahmet Demirel, Güzin Evren, Yaşar Güner, Dinçer Cangür. Bunun yanısıra Başkent Tiyatrosu Topluluğu da temsillerini sürdürüyordu. Eski Küçük Sahne'nin sanatçılarından Mücap Ofluoğlu da yine Küçük Sahne'de kendi topluluğunu kurdu. İlk kuruluşunda bu topluluk şu sanatçılardan oluşuyordu: Yılmaz Gruda, Suzan Ustan, Erhan Gökgücü, Mücap Ofluoğlu, Zafer Önen, Merih Dinçsoy, Osman Alburk, Baha Pir, Can Dirim, Nurhan Damcıoğlu, Selma Togo. Sürüm tiyatroları arsında Gazanfer Özcan - Gönül Ülkü Topluluğu 1967'den başlayarak önem kazandı. Ziya Keskiner, Selim Naşit Özcan,

---

[249] Bu topluluğun, Güner Sümer'in kurduğunu söylediğimiz İstanbul Sanat Tiyatrosu ile adından başka bir ilişkisi yoktur.



Vahi Öz topluluğu bir temsilde.



İstanbul Tiyatrosu topluluğu sanatçıları.

Adile Naşit gibi sanatçılardan oluşan bu topluluk giderek önem kazanmış, 1971'de hem Şişli'de Ümit Tiyatrosu, hem de Zincirlikuyu'da iki ayrı tiyatroda temsiller vermiştir. 1973 yılında Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan Topluluğu'nda şu sanatçılar bulunuyordu: Adile Naşit, Selim Naşit, Şeniz Gözendor, Sümer Tilmaç, Aliye Tölak, Avni Yalçın, Aynur Yetkin, Kotay Köktürk, Nazan Tilmaç. Aziz Basmacı - Kenan Büke Topluluğu, Bulvar Tiyatrosu'ndaki temsillerini 1967'de de sürdürüyordu. Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu'nda Vahi Öz Tiyatrosu Topluluğu vardı. Bu topluluk Vahi Öz, Jale Öz, Sedat Demir, Hikmet Karagözlü, Meriç Başaran, Cem Özhan, Şemsi İnkaya, Ahmet Şendil, Ayşe Çıkar, Nabi Atay, Ahmet Açar, Nevin Atay'dan oluşuyordu. 1968'de bu adlara Aliye Köşker, Meral Niron, Ethem Temizkan, Süheyla Konda adları katıldı. 1967'de bir de Hasan Taşdelen yönetiminde Tiyatro 6 Topluluğu kuruldu.

1967'nin sonunda Ankara'da yeni bir topluluk kuruldu. Devlet Tiyatrosu'ndan Ekmel Hürol ve Beyhan Hürol'la Devlet Operası'ndan Alp Özbay'ın Mithatpaşa Bulvarı üzerinde yeni yapılan Mithatpaşa Tiyatrosu'nda eskiden başarıyla oynadıkları Recep Bilginer'in *İsyancılar* oyunuyla açılan topluluğun adı da Mithatpaşa Tiyatrosu idi. Topluluğun sanatçı kadrosu şöyle oluşuyordu: Ekmel Hürol, Ziya Demirel, Yalın Tolga, Ertan Savaşçı, Gülyüz Tolga, Günaydın Yaltrak, Osman Daloğlu, Emel Göksu, Oya Öcalı, Oktay Dener, Sermet Serdengeçti, Hikmet Çam, Alev Tolga, Osman Gidişoğlu, Mehmet Sandallı. Topluluk iyi bir oyunculuk düzeyinde, güzel temsiller verdi. Yurtdışına da bir iki turne yaptı. Bu başarılı çalışmalardan sonra 1972'de birçok özel tiyatronun kapanmasına yolaçan tiyatro bunalımında bu topluluk da dağıldı, Devlet Tiyatrosu'ndan gelenler yine oraya döndüler, öteki sanatçılar da çeşitli topluluklara ayrıldılar[250].

Ankara'da AST'tan sonra en önemli topluluk Halk Oyuncuları'dır. Yönetim'e ayırdığımız bölümde de belirteceğimiz gibi bu topluluk, kuruluşundan başlayarak kapanışına kadar türlü olaylara göğüs germek zorunda kalmıştır. İlk oynadıkları oyun olan *Devri Süleyman,* siyasal bir taşlama olduğu için iktidarın şimşeklerini üstüne çekmiş, topluluk turnelerde de çeşitli baskılara, saldırılara hedef olmuştur. Hem İstanbul hem Ankara'da temsille-

[250] Bkz. Özdemir Kalpakçıoğlu, "Mithatpaşa Tiyatrosu Kapandı", *Milliyet,* 12 haziran 1972.

rini veren Halk Oyuncuları Ankara'daki eski Büyük Meydan Sahnesi'nde 1968 yılında koyduğu *Teneke* ve daha sonra *Pîr Sultan Abdal* ile üstün düzeyde temsiller vermiştir. Toplulukta özellikle Tuncer Necmioğlu, Tuncer Kurtiz, Erdoğan Akduman, Vasıf Öngören, Cengiz Tünay, Tunca Yönder, Elif Türkân, Nuran Öngören bulunmaktaydı.

Bu arada önemli bir gelişme de Kabare Tiyatrosu türünde oldu. 1966'da Gen-Ar'da iki topluluk olduğunu söylemiştik. Bunlardan birincisi kadrosunu verdiğimiz İstanbul Sanat Tiyatrosu idi, öteki ise Ulvi Uraz'dan ayrılan Zeki Alasya, Metin Akpınar, Nur Akelli, Kâmran Usluer adlı gençlerdi. İşte bu topluluk, 1967' de Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun başlangıcı oldu. Haldun Taner'in yazdığı *Vatan Kurtaran Şaban* ile çalışmalarına başlayan Devekuşu Kabare Tiyatrosu 1973'e değin çoğunu Haldun Taner'in bu türde yazdığı oyunları büyük bir başarı ile oynadı ve denebilir ki 1973'e değin en gözde, en aranan topluluk oldu[251]. Sıraselviler'de Klüp 12'de açılan Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun başarısına özenen birçok kabare tiyatroları açıldı. Örneğin Klüp Kennedy'de Üç Maymun Kabare Oyuncuları, Şişli'de Klüp B.B.T. de Karagöz Kabare Tiyatrosu, Şişli'de biri Paşam Taverna'da Vâlâ Önengüt'ün Ortaoyuncuları, öteki yine Şişli'de Nuri'nin Yeri'ndeki geçitteki Pisi Pisi Kabare Tiyatrosu, ayrıca Ankara'da da Marko Paşa, Çuvaldız gibi kabare tiyatroları açıldı, kimi ise kapandı. Ancak hiç biri Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun başarısına erişemedi.

Başkent Tiyatrosu'nun yerinde açılan Ankara Drama Tiyatrosu kısa sürede yöneticilerle Deniz Soley, Suzan Yeğenoğlu, Şener Demir ve Attilâ Aybars arasında çıkan anlaşmazlık yüzünden kısa ömürlü oldu[252]. Ankara'da 1968'de kurulan bir başka özel tiyatro da Yenişehir Tiyatrosu'dur. Topluluk, Özdemir Nutku'nun sahneye koyduğu *Kennedy Olayı* ile küçük bir salonda temsillerine başladı. Kadrosu şu sanatçılardan oluşuyordu: İbrahim Bergman, Şener Demir, Betigül Eriş, Semra Erkin, Oben Güney, Şaika Günsel Güney, Sema Özaydın, Aysan Sümercan, Deniz Soley, Noyan Tanju, Emel Tunalı, Demircan Türkdoğan, Maral Üner, Mustafa Yavuz. Yenişehir Tiyatrosu ayrıca bir de Çocuk Tiyat-

[251] Bu tür üzerine Haldun Taner'in düşünceleri için bkz. Suat Türker, "Haldun Taner Diyor Ki", *Milliyet*, 25 ekim 1967.

[252] Bkz. *Zafer*, 17 şubat 1969.

rosu temsilleri veriyordu. 1968'de İstanbul Tiyatrosu'nun en önemli sanatçılarından biri olan Muzaffer Hepgüler, uzun zamandır çalıştığı topluluğundan ayrılarak kendi topluluğunu kurdu. Oraloğlu Tiyatrosu'nu kiralayarak burada temsillerine başladı. Topluluğun ilk kuruluşunda şu sanatçıları buluyoruz: Orhan Alkan, Sevtap Türkay, Muzaffer Hepgüler, Saime Bekbay, Doğu Erkan, A. Cemil Üstün, Nabi Atay, Semra Karaca, Ayten Kayalı, Şükrü Üstün, Salih Kork. 1967'de kurduğu Tiyatrom Tiyatro Topluluğu ile Anadolu'da turneler düzenleyen Devlet Tiyatrosu'nun yetiştirdiği önemli sanatçılardan biri olan Yıldırım Önal'ın topluluğu da şu sanatçılardan oluşuyordu: Tümer Özen, Aktan Doğrar, Doğu Erkan, Fatoş Sayın, Nermin Kaçar, Macit Filordun, Erkan Akın ve Kenan Işık. Yıldırım Önal'ın büyük sanatçı kişiliği ile yönetimindeki düzensizliği çelişiyordu. Yıldırım Önal'ın daha sonra da bu yoldaki denemeleri olumlu sonuç vermedi. Yine Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılıp 1961'de kurulan Meydan Sahnesi'nde, oradan sonra da çeşitli topluluklarda çalışmış olan Üner İlsever'in İstanbul'da kurduğu Kadıköy İl Tiyatrosu daha başarılı oldu. Bu toplulukta Üner İlsever'den başka Tolga Tiğin, Cahit Irgat, Ercan Ulaş, Demiray Erül, Deniz Kalpakçıoğlu, Rıza Atılmaz, Orhan Gencoğlu vardı.

1969'da topluluklar kadroların ya da çalıştıkları tiyatroları değiştirdikleri gibi, yeni topluluklar da kuruldu. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu hem kadrosunu yeniledi, hem Şişli'de Ümit Tiyatrosu'na geçti. *Kanlı Nigâr* oyunuyla başarılı bir dönüş yapmış olan Münir Özkul, Bizim Tiyatro adında kurduğu toplulukla LCC Okulu'nun salonunda temsiller verdi. Bizim Tiyatro'nun kadrosu şöyleydi: Refik Kemal Arduman, Meriç Başaran, Suna Selen, Funda Postacı, Emel Mestçi, Sevil Üstekin, Çetin İpekkaya, Öcal San, Hüseyin Kutman, Zeki Yurtbaşı. Yine 1969'da önemli bir topluluk da Dostlar Tiyatrosu oldu. Bu topluluğu Mehmet Akan, Şevket Altuğ, Genco Erkal, Arif Erkin, Ali Tahsin [Attilâ Alpöke] kurmuştu. Topluluk Harbiye Yapı - Endüstri Merkezi, Dormen Tiyatrosu, Elhamra Tiyatrosu gibi değişik yerlerde, yeni katılan sanatçılarla değişiklikler göstermesine karşın bugüne dek özellikle sahne düzeni bakımından hep üstün düzeyde temsiller çıkaran bir sanat tiyatrosu niteliğini korudu. 1968 yılında kurulan Ayfer Feray - Nisa Serezli Tiyatrosu, 1969'da Nisa Serezli'nin ayrılmasıyla Ayfer Feray Tiyatrosu olarak temsillerini sürdürdü.



Küçük Sahne topluluğu *Godot'yu Beklerken*'de.

Bir fikir edinmek için 1968-69 tiyatro süremindeki İstanbul tiyatrolarına bir göz atalım: Aksaray Küçük Opera'daki topluluk, Alkazar'da Ayfer Feray Tiyatrosu, Arena'da Ulvi Uraz Tiyatrosu, Azak'da Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan Topluluğu, Bulvar'da Kenan Büke Topluluğu, Şehzadebaşı Büyük Tiyatro'da Nejat Uygur Topluluğu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Gen-Ar Tiyatrosu, İstanbl Tiyatrosu, Kadıköy İl Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Küçük Sahne'de Mücap Ofluoğlu, Küçük Tiyatro, L.C.C., Kent Oyuncuları, Muzaffer Hepgüler Tiyatrosu, Oraloğlu Tiyatrosu, Altan Karındaş Tiyatrosu, Üç Maymun Kabare Tiyatrosu vb. 1970'de bir dergide şöyle bir başlık görüyoruz: *"Mantar gibi özel tiyatro bitiyor, 23 vardı 6 tane daha kuruldu, etti 29"* [253] İşte 1969-70 süreminde İstanbul'da belli başlı şu toplulukları buluyoruz; Arena'da Ulvi Uraz, Alkazar'da Ayfer Feray, Aksaray Küçük Opera yangına uğradığı için boştu. Azak'da Gönül Ülkü -

[253] Bkz. *Saklambaç*, 28 eylül 1970.



Kent Oyuncuları topluluğunun sanatçıları, *Hamlet*'in İngiliz sahneyekoru Denis Carey ile.

Gazanfer Özcan Topluluğu, Bakırköy Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Bulvar'da başlarında Kenan Büke'nin bulunduğu topluluk, Şehzadebaşı Büyük Tiyatro'da Nejat Uygur Topluluğu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Gen-Ar'da Orhan Erdamar'ın kurduğu topluluk, İstanbul Tiyatrosu, Kadıköy İl Tiyatrosu, Muammer Karaca Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Şehzadebaşı Küçük Tiyatro'da Tevhit Bilge Topluluğu, Küçük Sahne'de Mücap Ofluoğlu Topluluğu, turneler yapan Oraloğlu Tiyatrosu, Oraloğlu Tiyatrosu'na geçen Altan Karındaş Topluluğu, Üç Maymun Kabare Tiyatrosu ve Güler iz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu. Dostlar Tiyatrosu 1970'de temsillerini sürdürüyordu. Aynı yıl bir de Ocak Tiyatrosu kuruldu, burada şu sanatçılar vardı: Tuncel Kurtiz, Nevzat Şenol, Gökhan Mete, Engin Köprücü, Oktay Sözbir, Celile Toyon, Jale Erdoğdu, Atillâ Gürçay. Bu topluluk *Parti Pehlivan, Çil Horoz* gibi güzel temsiller çıkarmıştır. 1970 yılında tutumu bakımından önemli ve ciddî, ancak yönetimi bakımından başarısız iki deneme

daha vardır. Bunlardan birisi Ankara'da tiyatro adamlarının, edebiyatçıların kurduğu Çağ Tiyatrosu Topluluğu'dur. Topluluğun sanat yönetmeni ve sahneyekoru Ziya Demirel'di, perdelerini Aziz Nesin'in *Fırçacılarla Düdükçülerin Savaşı* oyunu ile açmış, ancak kısa sürede dağılmıştı. İkincisi amatör nitelikte bir denemeydi. Beklan Algan'ın düzenlediği, çağdaşlaştırdığı *Hamlet 70* ile perdelerini açan Bakırköy Halkevi Tiyatrosu şu gönüllü gençlerden oluşuyordu: Ümit Denizer, Kenan Gürhan, Doğan Şahin, Cemal Ünlü, İsmet Ustekin, Süleyman Tınaz, Ü. Aziz Rutkay, Macit Koper, Cezmi Baskın, Yaner Barlas, Sevil Üstekin, Meral Onuktav, Ali Uyandıran, Ümit Atillâ, Betül Yeşilbaş, Fersa Pulhan, Arsun Erdal, Murat Çelikel. Ancak bu topluluk da *Hamlet* denemesiyle büyük ilgi uyandırmasına rağmen kısa ömürlü oldu. 1969'da Yıldırım Önal kendi adına kurduğu toplulukla eski Ankara Meydan Sahnesi'nde bir süre temsillerini sürdürdü. Bu kez kadrosu şöyle oluşmuştu: Yıldırım Önal, Neşe Yulaç Tandoğan, Tunç Ergin, Ülkü Ülkümen, Kenan Işık, Fatoş Sayın, Teoman Özer, Tomris İncer, Kenan Işık, Ayla Oranlı.

1971'de İstanbul'da bir de İstanbul Ses Opereti adıyle bir deneme olmuştur. Bu kısa ömürlü toplulukta şu sanatçılar vardı: Nihat Öner, Serap Dündar, Abdullah Cesur, Lütfi Kopan, Serafet Arıkan, Güneş Çeler, Oğuz Öner, Nurten Köksal, İbrahim Tun, Cenan Şenneyli, Süleyman Esen, Selçuk Tekindal, Nesrin Köksal, Selma Gül, İlknur Saadettin, Ahmet Özölmez. Ankara'da 1971'de iki özel tiyatro kuruldu. Bunlardan biri Devlet Tiyatrosu sanatçısı ve sahneyekorlarından Ahmet Demirel'in kurduğu Kardeş Oyuncular'dır. Kadrosu şöyle oluşmuştur: Ziya Demirel, Ahmet Demirel, Sevgi Onat, Ayşe Demirel, Sermet Serdengeçti, Osman Gidişlioğlu, Belkıs Akçalı, Sertaç Çetiner, Nusret Çetinel, Yaşar Güner, Merhal Orhonsay. 1971'de Ankara Birliği Sahnesi, Halk Oyuncuları'nın oyuncularından kimini de alarak Halk Oyuncuları'nın sahnesinde şöyle bir kadro oluşturmuştur: Işık Toprak, Halil Ergün, Meral Niron, Levent Kırca, Jale Aylanç, Zehra Ersan, Mert Egemen, Mustafa Yavuz, Savaş Yurttaş, Erhan Gökgücü, Kâzım Hün, İsmail İpek, Engin Özpınar, Mustafa San, Alpay İzer, Dursun Sarıoğlu. Yine 1971'de Karaca Tiyatro'da Ali Taygun, Aylâ Algan ve Beklan Algan'ın kurduğu Grup Oyuncuları Gogol'ün *Müfetiş*'i ile temsillerine başlamışlar, ancak topluluk çok kısa ömürlü olmuştur. Şişli'deki Ümit Tiyatrosu'nda 1971'de temsillerine Lehar'ın bir opereti ile başlayan Beş Basamak Tiyatrosu,

daha sonra müziksiz tiyatroya bir geçiş yapmıştır. Bu topluluğun 1973'deki kadrosu şöyledir: Atilla Gürses, Ziya Bayatlı, Sülün Akarsu, Leylâ Ulus, Ömer Oktay, Emre Oktay, Zeyyat Görgan, Savaş Kutluata, Nesrin Bayatlı, Bilge Görgan, Selma Voigt. Topluluğun sahneyekoru Elmar Voigt'tır. 1971'in bir önemli topluluğu da Nisa Serezli - Tolga Aşkıner Topluluğu'dur. Ayfer Feray'dan ayrılan Nisa Serezli'nin eşi Tolga Aşkıner ile kurduğu bu topluluk da 1972 bunalımını atlatarak 1973'e erişebilen topluluklardan birisidir. Bir de yerli oyun oynamışlardır: Başar Sabuncu'nun *Çark*'ı. Topluluğun *Havyar mı, Mermicek mi?* adlı oyunda kadrosu şöyledir: Nisa Serezli, Selma Türkdoğan, Aydemir Akbaş, Tolga Aşkıner, Zerrin Tunçel, Demircan Türkdoğan, Yılmaz Gruda, Hüseyin Kutman, Attilâ Pekdemir, Perran Kanat, Erdinç Akbaş. 1971'in bir önemli topluluğu da Üsküdar Oyuncuları'dır. Üsküdar'da daha önce kurucuları arasında Zihni Küçümen'in bulunduğu Üsküdar Kardeş Sahne'nin temsil verdiği Suna Tiyatrosu'nda Ergun Köknar ile eşi Suna Pekuysal'ın kurduğu bu topluluk özellikle Türk yazarlarına gösterdiği saygı ve Türk Tiyatrosu'nun geleneksel değerlerden kurulabileceğine olan inancı ile ilgiyi çekmektedir. 1972'de kadrosunda şu sanatçılar vardı: Ergun Köknar, Suna Pekuysal, Cihat Tamer, Cenap Aydınoğlu, Süzer İzat, Celile Toyon Uysal, Selmin Barutçu, Ercan Dirikan, Duygu Ankara, Tuncer Yenice. 1971'de Tevfik Gelenbe Topluluğu'nun kadrosu şöyle oluşmuştu: Teoman Aksoy, Ayşen Tekin, Gönül Edgüer, Sevim Özer, Baha Boduroğlu, Gazanfer Gündüz, Yalçın Poyraz. Kenan Büke topluluğu ise şöyle oluşmaktadır: Kenan Büke, Ali Cağaloğlu, Bedii Özerginli, Gülden Kıvanç, Meriç Başaran, Filiz Küçüktepe, Ethem Temizkan, Kadir Taymaz, Ayten İnkaya, Avni Tan.

Yine 1971'de Ankara'da özel tiyatrolar arasında Ankara Birliği Sahnesi ilgiyi çekmektedir. Topluluk, Brecht'in *Adam Adamdır*'ını oynadığı zaman kadrosu şöyle oluşmaktaydı: Erdoğan Akduman, Tanju Çakır, Halil Ergün, Mustafa Alabora, Erdal Özkan, Alpay İzer, Savaş Yurttaş, Meral Niron, Kâzım Hün, Erdal Özkan, Engin Özpınar, Mert Egemen, Mustafa San, Hasan Özdemir. Buna koşut, Kavaklıdere'de Hanif Eğlence Sitesi'ndeki tiyatroda temsiller veren Ankara Sahnesi daha önce aynı yazarın *Asiye Nasıl Kurtulur*'u ile büyük başarıya ulaşan Vasıf Öngören'in yönetiminde onun *Almanya Defteri*'ni oynamıştı. Bu toplulukta şu sanatçılar vardı: Ayberk Çölok, Müjdat Başaran, Elif Türkân Çölok,

Metin Tekin, Mümtaz Sevinç, Gönül Orbey, Oktay Sözbir, Zeki Şahin, Tomris İncer, Necati Köse, Sadık Kavlan. Topluluk, bu oyunun yanısıra, konuk sanatçı olarak Ali Özoğuz'un oynadığı tek kişilik *Böyle de Kurtulamadı*'yı oynamıştır. Ankara Birliği Sahnesi 1971-72 süreminde Erol Toy'un tek kişilik *Meddah*'ının yanısıra, Işık Toprak, Halil Ergün, Jale Aylanç, Gül Akelli, Levent Kırca ile Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi* adlı oyununu sunmuştu. 1971-72 süreminde daha sonra İstanbul'a göçeden Ankara Oyuncuları Aziz Nesin'den iki oyun sunmuştu.

1972 yılı özel tiyatrolar için bir darboğaz olmuştur. Dormen Tiyatrosu, Ayfer Feray Topluluğu, M. Ofluoğlu Topluluğu, Gülsüm Kamu'nun Kamu Tiyatrosu, Ankara'da Mithatpaşa Tiyatrosu Topluluğu gibi. Buna karşın açılanlar olmuştu. 1971-72 Dormen Tiyatrosu'ndan ayrılan Metin Serezli ve Altan Erbulak Kocamustafapaşa'da kurdukları Çevre Tiyatrosu Topluluğu, iyi iş yapan topluluklardan birisi olmuştur. Açılışında kadro şöyle oluşmuştu: Altan Erbulak, Metin Serezli, Nevra Şirvan, Füsun Erbulak, Mete İnselel, Ayşen Gruda, Hikmet Karagöz, Savaş Kalkan, Serpil Şafak, İbrahim Şirin, Demir Serezli, Mehtap Demirci, Filip Bozkurt, Ercan Yazgan, Demir Nuyan. İkinci topluluk ise 1972-73 süreminde Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu'ndan ayrılan Ali Poyrazoğlu'nun Küçük Sahne'de kurduğu Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu Topluluğu olmuştur. Aziz Nesin'in *Hakkımı Ver Hakkı* oyunuyla perdesini açan bu topluluğun bu oyundaki kadrosu şöyle oluşmuştu: Ali Poyrazoğlu, Güzin Özipek, Işık Yenersu, Aydemir Akbaş, Semra Savaş, Turgut Savaş, Alpay İzer, Jale Onat, Ahmet Sezerel. Bu oyunu Umur Bugay sahneye koymuştu.

Eski tulûat tiyatroları ve geleneksel tiyatromuzun çeşnisinde olan Nejat Uygur da seyirci sıkıntısı çekmeden kendine özgü derleme oyunlarla başarısını sürdürüyordu. Bu topluluğun 1972 kadrosu şöyledir: Nejat Uygur, Saime Bekbay, Nejla Uygur, Süheyla Beyat, Mustafa Değhan, Bahriye Beyat, Salih Özmutlu, Hüseyin Salıcı, Tarık Kesmen, Ece Han, Leylâ İnce, Kenan Uygur. Üner İlsever ile Sezer Sezin'in Kadıköy İl Tiyatrosu da ayakta kalabilen topluluklardandır. 1972'de kadrosu şöyle oluşmuştur: Sezer Sezin, Üner İlsever, Aysel Gürel, Turgut Savaş, İsmail Bekir Ağlagü, Güzin Gelenbe, Baha Boduroğlu, Saadettin Selcen, Naci İlgin. Topluluk 1972-73 süreminde Ankara'ya, Mithatpaşa Tiyatrosu'na yerleşmiş, bu tiyatroyu Petek Oyuncuları ile paylaşarak



Üsküdar Oyuncuları topluluğunun sanatçıları.

Üner İlsever Topluluğu olarak çalışmaya başlamıştır. Ankara açılışında kadrosunda Üner İlsever, Sema Aybars, Salih Kalyon, Berin Süngü, Tulâ Çizgen, Tülây Erdinç, Ülkü Ülkümen vardı. 1972'de İstanbul'da Ankara'lı Yeni Sahne Oyuncuları Küçük Sahne'de saat 18 temsillerini veriyorlardı. Tunca Aykut, Tomris İncer, Zeki Şahin, Hale Akınlı, Soner Şahin, Hacer Demirel, Aydın Erel, Metin Tekin, Oktay Sözbir'den oluşan Yeni Sahne Oyuncuları 1973'de dağıldı. 1973'de Kemal Dirim, Kadri Ögelman gibi topluluklar da kapanmak zorunda kaldı. Ayrıca 1973'ün mart ayında başarılı bir topluluk olan Üsküdar Oyuncuları'nın da dağıldığını öğreniyoruz. Kapanan bir diğeri de Kemal Dirim Tiyatrosu'dur. Uzun yıllardır Anadolu'yu kurduğu toplulukla dolaşan Kemal Dirim Şehzadebaşı'ndaki Büyük Tiyatro'da Kemal Dirim, Filiz Dirim, Teoman Aksoy, Erdoğan Dikmen, Alev Aksoy, Zerrin Yüce, Belkıs Dilligil, Tuncel Girer'den oluşan bir kadro ile 1972-73 süremi başında temsiller vermiş, sonra kapanmak zorunda kalmıştır.

1972-73 süremi başında Ankara'da 8 özel tiyatro vardı. Bir önceki süreminde Kardeş Oyuncuları, Meydan Sahnesi, "A" Tiyat-



Nisa Serezli - Tolga Aşkıner topluluğu sanatçıları *Şahane Dul*'da. Soldan sağa: Demircan Türkdoğan, Gülgün Ok, Erdinç Akbaş, Bengüşen Çaman, Selçuk Uluergüven, Ali Yalaz, Nisa Serezli, Yılmaz Gruda, Sirarpi Acemyan, Baki Turanlı, Attilâ Pekdemir.

rosu, Orhan Erçin Tiyatrosu ve bir de adını Ankara Sanat Tiyatrosu'ndan, Ankara Tiyatrosu'na değiştiren eski AST vardı. Bunlara daha önce de belirttiğimiz gibi Üner İlsever, Petek Oyuncuları bir de Yeni Ankara Tiyatrosu katılmıştı. Eski Maltepe Komedi Tiyatrosu'nda temsillerine başlayan Yeni Ankara Tiyatrosu şöyle oluşmuştu: Yaşar Güner, Naci Başsogun, Erhan Gökçügil, Tuncer Delikanlı, Minay Gültekin, Uruk Aydın, Seçil Ertun, Sevinç Saydam, Tülây Şendoğdu, Sevda Akalın, Engin Köprücü, Emin Deniz Şentürk, Levent Kırca, Mümtaz Sevinç, Nusret Çetinel, Bülent Savaş, O. Orhan Güner, Zafer Kumçay. Topluluk, çalışmalarında Çocuk Tiyatrosu'na da yer vermektedir. Bu tiyatroda 1968'de Maltepe Komedi Tiyatrosu adında bir topluluk vardı. Sanatçı kadrosunda şu oyuncular bulunuyordu: Gönül Edgüer, Yıldıral Akıncı, Ümit Güleç, Ünal Gümüş, Levent Kırca, Kaya Akarsu, Dinçer Sümer. Nisan 1972'de oynadıkları *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti* adlı temsilin Ankara Sıkıyönetim Komutanlığınca sakınca-

lı görülerek kapatılması üzerine yukarıda belirttiğimiz gibi adını Ankara Tiyatrosu'na çeviren seçkin AST topluluğun 1972-73 süremi başında kadrosu şöyleydi: Şamil Altan, Yaşar Akın, Rutkay Aziz, Emel Çeviren, Erol Demiröğ, Levent Ersin İmer, Süleyman S. İnanç, Serap Kıran, Şener Kökkaya, Meral Niron, Çetin Öner, H. Vecdi Sayar, Güner Sirer, Muhittin Sirer, Kurter Torgay, Savaş Yurttaş.

İstanbul'a katılan yeni topluluklardan birisi de 1972'de Kocamustafapaşa'da kurulan Türk Yazarları Tiyatrosu'dur. Ali Yürük'ün *Çatallıköy*'ü ile perdelerini açan bu topluluk İshak Bıçakçı, Mefharet Eren, Ali Şen, Nevzat Açıkgöz, Suhandan Tek, Hikmet Salcan, Ali Ramazanoğlu, Hulûsi Kentmen, Fatoş Kara, Nişan Hançer, Perihan Doğal, Murat Ekserci, Y. Keserci, Ay Pek, Dinçel Aydöner'den oluşuyordu. Topluluğun sahneyekorları Şahin Tek ile Nişan Hançer'dir. 1972-73 süremi başında İstanbul'da Tarsus Meydan Oyuncuları'ndan yazar Haşmet Zeybek'in kurduğu ilginç bir topluluk da Gazete Tiyatrosu Topluluğu'dur. Gazetelerin güncelliği üzerine kurulan ve bunu haberlere göre değiştiren topluluk; Sevil Üstekin, Sel Akçalı, Fersa Acar, Hülaru Fahri, Gökhan Mete, Erdal Özyağcılar, Nihat Kahveci, Ayten Hatipoğlu, Ertuğrul Koruyan'dan oluşuyordu. Temsillerine Beşiktaş'ta Aslı Sineması'nda başlayan topluluğun ilk oyunu Haşmet Zeybek'in yazdığı *Bu Kaçıncı Baskı?*'yı Ali Taygun sahneye koymuştu. Topluluk temsillerini Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi'nde vermiş, bir süre aradan sonra, yeniden aynı türden *Düzenbaz* adlı oyunla perdelerini açmak için hazırlığa girişmiştir. Ayrıca kukla gösterileri de düzenlemektedir.

Ankara Oyuncuları ise, İstanbul'a geçmiş, 1972-73 döneminde Harbiye Yapı Endüstri Merkezi'nde çalışmalarına başlamışlardı. Kadrolarında Yurdaer Erşan, Seden Kızıltunç, Mert Egemen, Aydın Yamanlar, Ergin Ocaklı, Asuman Çiyiltepe, Zehra Erşan, Dursun Ali Sarıoğlu, Feyha Nemli, Osman Aslandere, Ferdi Akarnur, Cezmi Baskın, Ali Uyandıran, Ziya Egemen, Yavuz Şeker bulunuyordu. İlk olarak *Bay İzzet'in İzzetinefsi*'ni oynamışlardır. 1973'de Bakırköy'de iki özel tiyatro bulunmaktadır. Bunlardan daha önceki süremde Kocamustafapaşa Küçük Komedi Tiyatrosu'nda temsiller veren Mehmet Özekit Topluluğu; Sıtkı Akçatepe, Suna Soner, Nurol Erkan, Nazan Güner, Mehmet Özekit, Selma Sonat, Necdet Tayfun, Tomris Özekit, Nebahat Gürez, Perihan

Aytan, Haluk Çalışar, Özer Okçu'dan oluşuyordu. Bakırköy'deki ikinci topluluk ise Bakırköy Ali Baba Tiyatrosu'dur. Şu sanatçılardan oluşmaktadır: Gazanfer Ündüz, Ayten Kayalı, Tamer Erhal, Sera Ben, Sevgi Durusoy, Hilda Yücel, Üstün Asutay.

Geçen süremdenberi Fındıkzade Bulvar Tiyatrosu'nda temsiller veren Asuman Arsan ve Arkadaşları Topluluğu'nda Asuman Arsan, Renan Fosforoğlu, Müşerref Çapın, Erten Uçgözen, Hayrünnise Demirel, Sedat Demir, Melâhat Özekit, Orhan Pişkin, Türkân Tumayun'u buluyoruz. Kendi tiyatrosundan ayrılan Muammer Karaca 1973'de temsillerini Azak'da sürdürüyordu. Muammer Karaca Tolpluluğu; Cavidan Dora, Gülsen Sezer, Kadri Ögelman, Refik Kemal Arduman, Nadya Budak, Bevzer Eker, Hakkı Şen, Talât Bozok, Devrim Melek, Mehmet Eruzman, Mehmet Özdemir'den oluşuyordu. Bir zamanların çok seyirci çeken sürüm tiyatrolarından İstanbul Tiyatrosu önemli sanatçılarını yitirmiş, seyirci de azalmıştı. Kadroda şu sanatçılar vardı: Ali Sururi, Serpil Şafak, Selma Türkdoğan, Şemsi İnkaya, Ekrem Dümer, Ece Örge, Abdullah Şahin, Oya Başar. Son yılların en başarılı topluluklarından biri olan Devekuşu Kabare Tiyatrosu 1973 yılında şu sanatçıları içeriyordu: Bilge Şen Ayverdi, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan. Kenan Büke Topluluğu ise Üner İlsever'in bıraktığı Kadıköy İl Tiyatrosu'nda temsiller veriyordu. Kadrosu şu sanatçılardan oluşmaktaydı: Kenan Büke, Ali Cağaloğlu, Bahri Beyat, Sabriye Kara, Meriç Başaran Onat, Filiz Küçüktepe, Kadir Taymaz, Ethem Temizkan, Ayten İnkaya, Avni Tan.

Son yılların başarılı sürüm topluluğu Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan Topluluğu, kuruluş yılını 1962-63'den başlatarak 1972-73 süreminde 10. yılını kutluyorlardı. 1972-73 süreminde bu topluluğun kadrosunda şu sanatçılar vardı: Gönül Ülkü, Gazanfer Özcan, Adile Naşit, İlhan Hemşeri, Selim Naşit Özcan, Şeniz Gözendor, Aliye Tölak, Sümer Tilmaç, Aynur Yetkin, Kutay Köktürk, Avni Yalçın. Yukarıda da belirttiğimiz gibi kuruluşunun 10. yıldönümünü kutlayan bir başka topluluk da Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu idi. Bu kutlama için topluluk, daha önce başarıyla ve uzun süre oynadığı *Keşanlı Ali Destanı*'nı seçmişti. Bellibaşlı rolleri bu kez Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Güzin Özipek, Turgut Boralı ve Hadi Çaman paylaşıyordu. Dostlar Tiyatrosu ise 1972-73 süremine *Abdülcanbaz* oyunu ile girmişti. Bu sü-

remde temsillerini Elhamra'da veren Dostlar Tiyatrosu'nun çok tutunan ve uzun süredir oynadıkları *Abdülcanbaz*'da kadroları şu sanatçılardan oluşuyordu: Macit Koper, Süleyman Tınaz, Ulvi Alacakaptan, Erdoğan Tuncel, Zihni Küçümen, Ahmet Mekin, Mehmet Akan, Genco Erkal, Sedef Bediz, Deniz Çakır, Yavuzer Çetinkaya, Latif Özalp, Erhal Gömüç, Cevza Şipal. 1973'de Kadıköy'de temsiller veren Nihat Erbaş Tiyatrosu (NET) Topluluğu'nun kadrosu şöyledir: Yaşar Tosun, Nihat Erbaş, Sema Eriş, İlhan Hemşeri, Samiha Erbaş, Gülşen Gürsoy.

Harbiye, Yeni Tiyatro, Fatih ve Üsküdar Tiyatrolarında, yazları da Rumelihisarı'nda temsiller veren İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda 1972-73 süreminde rol alan oyuncuların alfabetik listesi şöyledir: Erhan Abir, Kahraman Acehan, Çetin Akcan, Gülçin Akçay, Yalçın Akçay, Engin Akçelik, Adnan Altay, Sezai Alptekin, Leylâ Altın, Fatma Andaç, Betül Aran, Saime Arcuman, Bercis Arseven, Atacan Arseven, Mustafa Aslan, Ayşın Atav, Şükrüye Atav, Atıf Avcı, İsmet Ay, Bora Ayanoğlu, Oya Aydonat, Jeyan Mahfi Ayral, Süleyman Balçın, Lili Baltimur, Ersan Barkın, Doğan Bavli, Nezihe Becerikli, Kemal Bekir, Ertuğrul Bilda, Yavuz Birsen, Yalçın Boratap, Müzehher Çalışkan, Metin Çekmez, Rıdvan Çelebi, Metin Çelikel, Sevil Uluyol Davutoğlu, Cevat Dayıoğlu, Fikret Değerli, İbrahim Delideniz, Nedret Denizhan, Erhan Dilligil, Savaş Dinçel, Hikmet Eldek, Bedia Ener, Nedret Ener, Sait Erneç, Metin Ergünoğlu, Haldun Ergüvenç, Taner Erhal, Jale Erkurt, Koray Ersoy, Sehime Erton, Muallâ Fırat, Ayşe Gaffari, Fadıl Garan, Erdoğan Gemicioğlu, Sibel Göksel, Osman Görgan, Gül Gülgün, Sezai Gülşen, Ünal Gürel, Vildan Gürelman, Engin Gürmen, Hüseyin Kemal Gürmen, Özkan Gürol, Nedret Güvenç, Nahit Güvendi, Gülistan Güzey, Tuncay Halıcıoğlu, Özdemir Han, Melâhat Hasanoğlu, Hümaşah Hiçan, Agâh Hün, Ümit İmer, Ani İpekkaya, Fuat İşhan, Şükran Kahraman, Birsen Kaplangı, Saltuk Kaplangı, Toron Karacaoğlu, Selma Karahan, Feridun Karakaya, Aliye Uzunatagan Kartekin, Cengiz Keskinkılıç, Nevgen Keymen, Gülen Kıpçak, Reha Kıral, Baki Kiper, Müfit Kiper, Canan Konakçı, Artin Korko, Handan Köksalan, Hikmet Körmükçü, Şaziye Moral, Bedia Muvahhit, Oya Ocakaçan, Burçin Oraloğlu, Necmi Oy, Ünal Ozdoğan, Nüvit Özdoğru, Nilgün Özhan, Tijen Par, Devrim Parscan, Zihni Rona, Nigâr Sevener, Tuncer Sevi, Doğan Sevsevil, Fethiye Sezer, Mete Sezer, Uğur Sezerli, Uluer Süer, Cemil Şahman, Nazif Şen, Şener Şen, Perihan Tedü, Bilkay

Tekben, Türker Tekin, Suphi Tekniker, Candan Teksoy, Kemal Tözem, Jeyan Mahfi Tözüm, Tanju Tuncel, Dilek Türker, Engin Uludağ, Muzaffer Uygun, Deniz Uyguner, Yaşar Ünlüer, Yavuz Ünsal, Gül Vergon, Ayşegül Yalçın, Necdet Yakın, Fehmi Yaşar, Tevfik Yenici, Zafer Yenitürk Mehdi Yeşildeniz, Zeki Yıldırım, Kayhan Yıldızoğlu, Yılmaz Zafer, Bilge Zobu, Vasfi Rıza Zobu.

1972-73 süreminde Devlet Tiyatrosu Ankara'da Büyük Tiyatro, Küçük Tiyatro, Altındağ Tiyatrosu, Yeni Sahne'de, yerleşik kadro ile Bursa ve İzmir'de, ayrıca sürekli İstanbul'da ve bir de gezici bir iki toplulukla Anadolu'nun çeşitli yerlerinde temsiller veriyordu. Yeni Personel Kanunu ve Emekli Kanunu'nun getirdiği birtakım kolaylıklar yüzünden pekçok sanatçı, yaşları dolunca emekliliklerini isteyerek ayrılmışlardı. Yeni süremde sahnelerimizde gördüğümüz Devlet Tiyatrosu sanatçılarının alfabetik listesi şöyledir: Kerim Afşar, Emine Ağın, Şakap Akalın, Kaya Akarsu, Suna Akbel, Nihat Akçan, Ayşe Akıncı, Yıldıral Akıncı, Ejder Akışık, Tekin Akmansoy, Ali Algın, Önder Alkım, Gülsen Alnıaçık, Raik Alnıaçık, Saim Alpago, Nuri Altınok, Erol Amaç, Orhan Aral, Meliha Ars, Ayşegül Arsoy, Suna Artuk, Tülây Artuk, Sönmez Atasoy, İlyas Avcı, Sema Aybars, Erdoğan Aydemir, Bahattin Aydınoğlu, Tansu Aytar, Çetin Bağcıer, Nur Bartu, Leylâ Tokay Barutçu, Savaş Başar, Adnan Başer, İstemi Betil, Güven Besimoğlu, Jale Birsel, Oğuz Bora, Türkân Bora, Cihan Büyükışık, Münir Canar, Mahir Canova, Vedii Cezayirli, Celâl Cumurgul, Âli Cengiz Çelenk, Feyha Çelenk, Turgut Çetiner, Sevinç Aktansel Çetinok, Muammer Çipa, Güven Çulhaoğlu, Osman Daloğlu, Mithat Demokan, Umut Demirdelen, Ertan Dinçer, Fikret Ergin, Zafer Ergin, Selçuk Ertan, Enis Fosforoğlu, Nurşen Girginkoç, Ayten Gökçer, Cüneyt Gökçer, Deniz Gökçer, Mediha Gökçer, Muzaffer Gökmen, Arsen Göze, Erdoğan Göze, Meral Gözendor, Bayazıt Gülercan, Gültekin Gülkan, Emin Gümüşkaya, Aktan Günalp, Fevzi Gür, Can Gürzap, Ragıp Haykır, Haşim Hekimoğlu, İsmet Hürmüzlü, Beyhan Hürol, Ekmel Hürol, Lütfi Ilkıcı, İnci Melis İçelli, Coşkun Kara, Erol Kardeseci, Vacide Kılan, Sadrettin Kılıç, Ümit Kiper, Tahsin Konur, Asuman Korad, Nur Köksal, Halûk Kurtoğlu, Bozkurt Kuruç, Gülgûn Kutlu, Haldun Marlalı, Pınar Melik, Ferdi Merter, Zekâi Müftüoğlu, Babür Nutku, Meral Üner Nutku, Nurtekin Odabaşı, Tomris Oğuzalp, Kemal Okurer, Attila Olgaç, Coşkun Orhon, Hikmet Orhon, Değer Osman, Yavuz Osman, Metin Oyman, Birol Ök, Ardan Öktem, Alp

Öyken, Refika Özbayer, Vedat Özkök, Işıl Leki Poyraz, Olcay Poyraz, Nur Sabuncu, Baykal Saran, İlkay Saran, Turgut Sarıgöl, Nermin Sarova, Ertan Savaşçı, Semih Sergen, Alev Sezer, Aykut Sözeri, Defne Subaşı, Nur Subaşı, Dinçer Sümer, Elçin Şanal, Oytun Şanal, Mustafa Şekercioğlu, Macide Tanır, Melek Tartan, Reha Taşman, Çetin Tekindor, Yalın Tolga, Suha Tuna, Leylâ Türkantos, Ergun Uçucu, Handan Uran, Umran Uzman, Erhan Ülkü, Cihan Ünal, Şener Ünal, Selâmi Üney, Şükrü Üstün, Mustafa Yalçın, Cengiz Yılmaz, Işıl Yücesoy.

IV. Tiyatro Binaları

Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en eleştirilecek yanı, bu dönemdeki tiyatro binalarıdır. Bunu anlamak için önce genel olarak oyun yeri ve tiyatrolar üzerine konuyu aydınlatacak açıklamalar yapalım. Bir oyun yeri veya tiyatronun, tiyatro açısından tanımı üç önemli nokta ile saptanabilir:

— Oyuncuların seyirciye göre nerede oynadıkları,
— Oyuncuların oynadıkları alana nereden girip çıktıkları,
— Seyircilerin temsili nereden seyrettikleri.

Cumhuriyet dönemindeki tiyatro binaları üzerine bilgi vermeden önce tiyatro mimarisi uzmanı Richard Southern'in[1] gösterdiği gelişim çizgisini özetleyelim. Bu görüşe göre oyun yerleri 7 dönem göstermiştir. Bir sonra gelen dönem bir öncekinin yerini almış olabileceği gibi kimi çağlar ve kimi ülkelerde bir döneme bağlı kalınmış, yüzyıllar boyunca bu tek dönem, kendi içinde geliştirilmiştir. Bir ileri dönemden geriye dönüldüğü de olmuştur. Şimdi bu yedi dönemi örnekleriyle görelim.

1. İlk dönemde, tiyatroda yalnız kılık değiştirmiş oyuncu vardır. Kendi kişiliğinden başka bir insanı veya yaratığı canlandıran bunun için de giyim kuşamdan başka hiç bir araç, gereç kullanmayan kılıklanmış oyuncu. Denebilir ki bu günümüzde Anadolu köylüsünün de oynadığı köylü seyirlik oyunlarında görülür. Durağan bir yerde oynandığı gibi geçit alayı gibi durağan olan seyirci veya evlerin önünde de oynanmaktadır. (Anadolu'da saya gezmesi gibi). Bir noktadan ötekine oyun yinelenerek ilerlenmektedir. Böylece ya oyuncular durağan bir noktaya, çevreleri

[1] *The Seven Ages of the Theatre*, London 1962.

seyirciyle kuşatılmış yuvarlak bir düzenin ortasında oynamakta veya değişik noktalarda kendilerini bekleyen seyircinin önünden geçilerek, her bir seyirci kümesi için oynanmaktadır. İslâm'da Şii inancında halk arasında Muharrem'in ilk on gününde Kerbelâ olayını çeşitli oluntularını canlandıran ve bir çeşit acı çekme dramları olan *Taziye*'ler yuvarlak biçimde, hem de geçit alayı biçiminde oynanmaktadır. XVIII. yüzyılda Osmanlılar'da oynandığını bildiğimiz sokak güldürülerinde oyuncular sokaklarda her bir dükkânın önünde durup oyunu her kez yineliyerek geliştirmektedirler. Bu dönem yarı kılıklanmış oyuncu giderek daha da gelişmiştir. Yine açıklıkta verilmekte ancak öğeler daha geliştirilmiş, vesile daha zenginleşmiştir. Oyuncunun daha iyi görülmesi için oyun alanı yükseltilmiş, seyircilerin daha iyi görmesi için seyirciyi yerleştirmede düzen aramaları vardır. Oyuna müzik ve dans katılarak, makyaj veya giyimde gelişmeler yapılarak ilk biçimine göre daha zenginleşmiştir. Örneğin Hindistan'daki Kathakali dans dramı birinci dönemin gelişken aşamasıdır ve yüzyıllar boyu da hep bu dönem içinde kalınarak geliştirilmiştir. Bali Adası'ndaki Barong oyunu da böyledir.

2. İkinci dönemde işin çapı genişliyor. Uygarlığın daha ileri bir aşamasında görülüyor. Bir bakıma Antik tiyatrolar bu büyük dinsel şenliklerin dönemine girer. Bu dönemde Ortaçağ'da Avrupa'da Hıristiyanlık, Asya'da ise Budizm gelişmektedir. Bu inanca katılanların sayısı arttıkça seyirci sayısı gitgide artıyor, temsil süresi günlerce sürüyor. Tibet'te, Ağustos ve Eylül aylarında yapılan şenlikteki dram, çapı 35 ile 70 metre arasında değişen bir alanda yanları açık çadırlar içinde oynanıyor. Geniş seyirci kalabalıkları ile oyun alanı arasındaki bağlantı çizgisini koruyabilmek için eli kamçılı kolluklar vardır. Osmanlı şenliklerinde, düğünlerinde de böyle binlerce seyirciyi oyun alanı dışında tutmak için tulumcu adında görevliler bulunmaktadır. Ortaçağ Avrupa tiyatrosu da yuvarlak bir düzendedir. 1455'de oynanmış *The Castle of Perseverance*'da geniş bir toprak alanın çevresine çukur kazılıyor, çıkan toprak çepeçevre yığılarak bu alan dışardan ayrılıyor, gerekirse hendeğe su dolduruluyor, meydana *platea* adı veriliyor. Oyuncular çeşitli barakalar içindedir, bu barakaların birinden ötekine seyirci arasından geçerek gitmektedirler. Luzerne'de 1583'de oynanmış bir Ortaçağ gösterisi bir meydanda yapılmış, meydan evlerle çevrilidir, seyirciler pencerelerden veya meydana yerleş-

tirilmiş yerlerden seyrederler. Dekor ve oyun düzeni Ortaçağ'da çok görülen zamandaş biçimdedir. Valencienne'daki, Mons'da, Bourge'daki temsiller de bu düzendedir. Ayrıca geçit alayı ve arabalarla gezegen biçime de rastlanır.

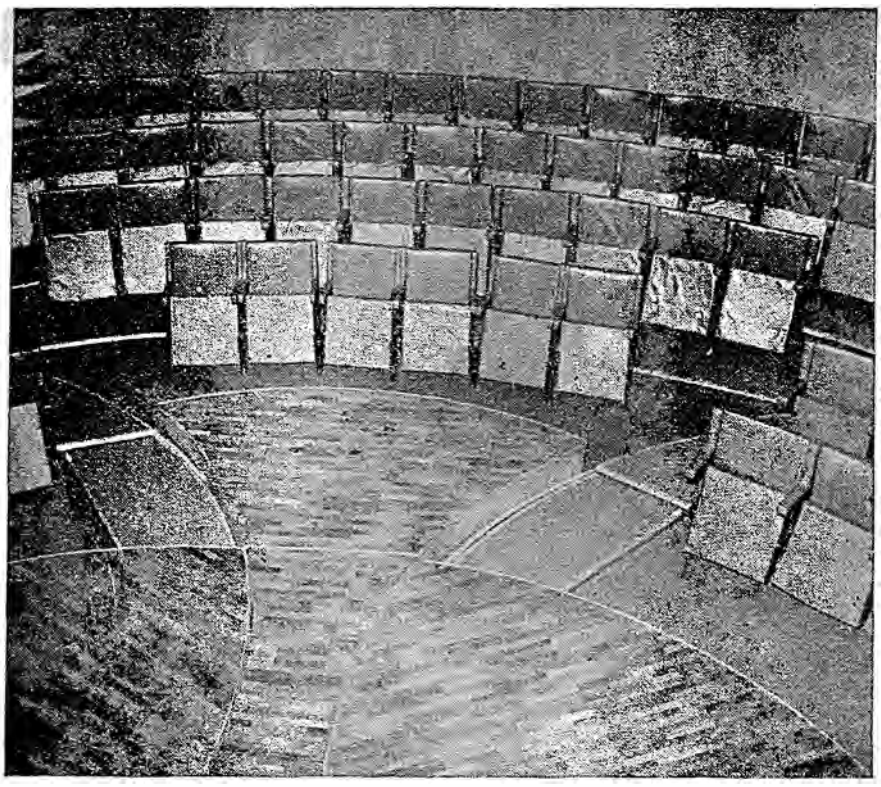
3. Üçüncü dönemde işin çapı küçülüyor, buna karşın oyuncu profesyonel oluyor. Eskiden belirli vesilelerle ve mevsimlik olarak verilen temsiller, yerini profesyonel temsillere bırakıyor. Oyun yerinin çapı da küçülüyor, küçük boyutlu yerlerde oynanıyor. Zengin kimselerin konaklarında, şölenlerde oynanan *interlude*'ler gibi.

4. Dördüncü aşamada artık oyun yerinin, tiyatro binasının örgütlenmiş bir biçime girmesi isteniyor. Bu gereksinmeyi duyuran konular şunlardır :

— Oyuncu için çok önemli olan sahneye girişi en etkili biçimde sağlayacak bir giriş düzeni.
— Geri plânın sağlanması. Oyuncu açıklıkta oynandığında seyircinin ilgisi dağılır, arkadaki doğa ilgisini çeker, ayrıca ses, soğuk bakımından da koruyucu bir yararı vardır geri plânın veya geri perdesinin.
— Oyuncunun ve temsilin seyirciye göre bir üstünlük kazanması için oyun alanının yükseltilmesi.
— Oyuncuların kılık değiştirmeleri için bir yer.
— Oyun gereçlerinin, donatımının saklanması için bir yer.
— Oyunculardan birinin ötekine göre daha yukarıda oynaması gerekebilir. Örneğin *Romeo* ve *Juliet* oyunundaki balkon sahnesi gibi. Bunu sağlayacak bir düzen.
— Tiyatronun seyirciyi çekebilecek bir duruma gelmesi.

İşte bu gereksinmeleri karşılamak için baraka tiyatro 1542'lerde çıktı. Bu, örgütlenmiş tiyatronun temeli sayılabilir. Yerden yükseltilmiş, geride bir perdesi ve soyunma ve gereçleri, donatımı saklamak için yerleri, geri perdesindeki yırtmaçlarla perdenin karşısında yükselmiş bir oyuncu sahne üzerindeki oyuncuya göre yüksekte olabilmesi, giriş ve çıkışların perdeden sağlanması, taşınabilir oluşu gibi çeşitli nedenlerle baraka tiyatro çok işe yarar bir düzendir. Ancak iki eksiği daha vardı:

— Gözden yokolması istenen oyuncu için döşemede delikler.
— Sahnenin üstünün örtülmesi. Bu daha çok dekor perdelerinin asılışını gizlemek için.



Tuncay Çavdar'ın buluşu olan değişken ve devinimsel LCC Tiyatrosu.

Baraka tiyatro İspanya ile Fransa arasında Bask'larda çobansı pastorallerin oynandığı Tardets Tiyatrosu'nda günümüzde bile kullanılmaktadır. Commedia dell'arte oyuncularının baraka tiyatrosu da bir başka örnektir. Aşağıda tarihçesini göreceğimiz Elisabeth çağı tiyatrosu, baraka tiyatrosunun gelişimidir. Japon Noh Tiyatrosu, Çin Tiyatrosu, Hint Tiyatrosu da buradan gelişmiştir.

5. Beşinci dönemde gelişim daha çok dekor ve dekor değiştirmeleriyle ilgili olmuştur. Bu dönem İtalyan biçimi çerçeveli sahneyi, kulis düzenini getirmiştir. Seyircinin yerleştirilmesi de, sahne de, dekorun perspektif görünümüne göre uygun olması gerekmiştir. Bunun için en uygun biçimin atnalı olduğu düşünülmüştür. Ayrıca hava koşulları yüzünden tiyatronun üstünün bir



Ferah Tiyatrosu'nun hem Darülbedayi-i Osmanî, hem Konservatuar, hem de Yeni Sahne olarak kullanıldığı yıllardaki resmi.

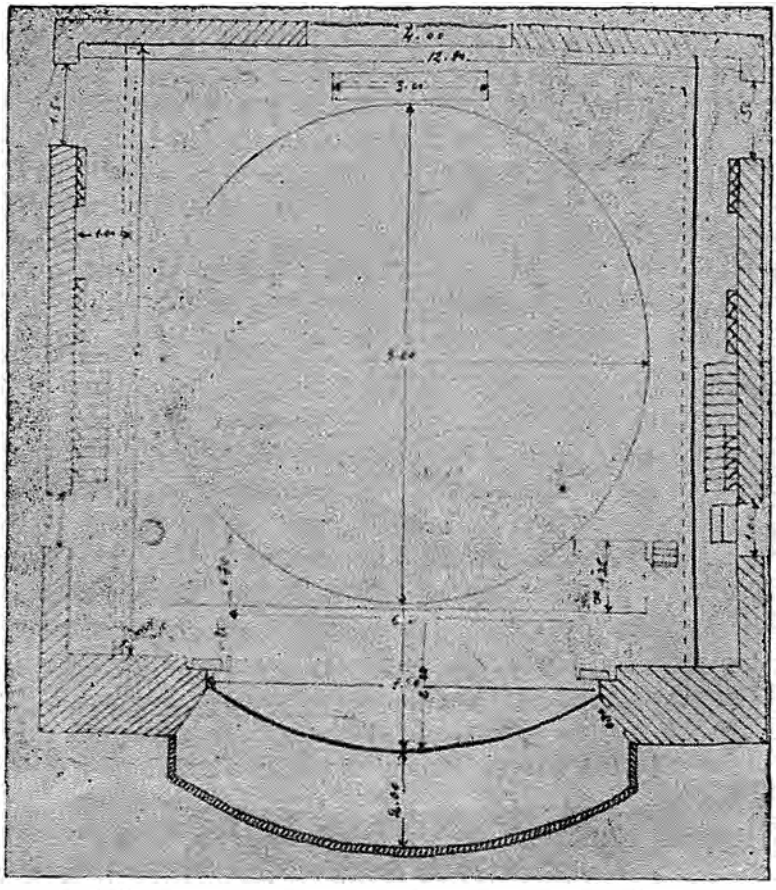
damla kapatılması gerekmiştir. İtalyan tiyatrolarının yanısıra Fransa'da Laurent Mahelot, Michel Laurent ve başkalarının çizdiği düzenler, Restoration'da İngiliz tiyatroları Barok Tiyatro, Kabuki Tiyatrosu bu dönem düzenine örneklerdir.

6. Altıncı dönem sahne artık gerçekçiliğin getirdiği sahne yanılsaması (veya *illusion*'u) önemlidir. Çerçeve sahneli tiyatroda artık seyirci ile oyuncu birbirinden ayrılmışlardır. Seyircinin bulunduğu yer kararmakla sahne ise aydınlatılmakla, seyirci kendini unutur, sahne ağzı bir dördüncü duvardır, dekor da gerçeği tam verecek biçimde yapılmaktadır, üç boyutlu *decor fermé* veya *box set* denilen dekor düzeni gelişmiştir.

7. Yedinci dönem ise altıncı döneme bir tepki olarak karşımıza çıkar. Buna *anti-illusion* sahnesi diyoruz. Yanılsamayı yıkmak, tiyatroyu göstermecilik yolundan, benzetmecilikten kurtarmak, sahne çerçevesini kaldırmak, bu karşı tepkinin başlıca yöntemleridir. Bu arada Berthold Brecht çerçeveyi yıkmadan seyirci yönelişi, koro, oyuncuların çerçeve dışına taşması, dekor ile se-

yirciye doğrudan doğruya seslenme, yarım perde gibi yöntemlerle yanılsamaya karşı çıkabilmiştir. Manzum dram, abes tiyatro, oyunculuk, sahne düzeni ile yanılsama çeşitli yollardan da yıkılmıştır. Ancak bu yolda en büyük çaba tiyatro mimarisinde görülür. Yuvarlak veya meydan sahnelerine, açık biçimde dediğimiz üç yanı seyirciyle kuşatılmış Elisabeth çağı tiyatrosuna günümüzde ilginin artması, bu çeşitli türleri aynı tiyatroda toplayıp birinden ötekine geçme olanağı sağlayan değişken tiyatrolar hep bu yedinci dönemin belirtileridir.

İşte Batı Tiyatrosu Türkiye'ye, 6. aşamada girmişti. Tanzimat döneminin tiyatrolarının bu görüş üzerine çerçeveli, ya da İtalyan biçimi sahneler olması, bir bakıma doğaldır. Aslında kendi geleneğimizden bakınca gerek seyirlik köylü oyunları gerek Ortaoyunu oyun düzeni alan ya da meydan sahnesinde olduğu için, taklide kaçmadan bu benimsenebilirdi. Ne var ki o yıllarda yapılan oldukça iyi tiyatrolar daha çok Türkiye'ye gelen yabancı toplulukların temsilleri için yine yabancılar eliyle yapıldıklarından bu konuda söylenecek pek yoktur. Bugün Batı ülkeleri İtalyan biçimi sahneden kurtulmak istiyorlar, yeni yapılan tiyatroların hepsinde yeni biçimler deneniyor. Ancak İtalyan biçiminde öylesine çok tiyatro yapılmıştır ki bunlardan vazgeçmek kolay olmuyor. Oysa Cumhuriyet döneminde, eski dönemlerden kalan yapıları bir yana bırakırsak, yenilerin hep aynı örnek üzerine İtalyan sahnesi olarak yapılması hoşgörüyle karşılanamaz. Bunun sorumluluğu tiyatroları yaptıran kamu, ya da özel kesimin yöneticilerinden çok mimarlarımız, daha da önemlisi mimarları uyarması gereken tiyatro adamlarımızındır. Bu konuda Tanzimat'ın körükörüne Batı taklitçiliğinden Cumhuriyet döneminde de kurtulamadığımız anlaşılıyor. Muhsin Ertuğrul bu dönemin başından beri sık sık Avrupa'ya, Amerika'ya gider, orada gördüğü temsilleri sıcağı sıcağına sahnelerimize aktarırdı. Öyle ki tiyatro mimarisindeki bu yenilikler bu dönemin başlarında gittiği Rusya'da, Fransa'da, Almanya'da, İsveç'de izlenebilecek gelişimlerdi. Muhsin Ertuğrul çoğunlukla ödenekli tiyatrolarımızın başında tek yetkili adamdı. Binalar yapılırken onun oyu alınırdı. Hele bundan önceki bölümde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunduğu ve Altın Çağ diye nitelendirilen 1959-1966 yıllarında birbiri ardına yeni semt tiyatroları yaptırırken hiç değilse bunlardan birini değişik biçimde, alışılanın dışına çıkarak yaptırmış olsaydı, Cumhuriyet dönemi tiyatro mimarisi için ileriye bir adım atmış, da-



1971'de yanan Tepebaşı Tiyatrosu'nun sahne plânı.

ha sonra tiyatro yaptıracaklara İtalyan biçimi çerçeveli sahnenin dışında da tiyatro binalarının bulunduğunda bir örnek vermiş olacaktı. Tanzimat'ta ortaoyuncular kendi tiyatrolarıyla Batı tiyatrosu arasındaki en önemli ayrımı metinsiz oynamakla, sahne üzerinde, perdeli oynamak sanarlardı. Bunun için de tiyatroya çıkmayı 'perdeliye çıkmak' diye adlandırırlardı. Anlaşılan Tanzimat'ın ortaoyuncularını bu konuda hiç de aşabilmiş değiliz. Yalnız bina yaptırmak da değil, binanın kullanış amacını saptamakta da tiyatro adamlarımız olumsuz örnekler vermiştir. Yine Muhsin Ertugrul'u söz konusu edelim. 1972 de yazdığı bir yazıda [2] Muhsin Er-

[2] Muhsin Ertuğrul, "Kalkınma ve Tiyatro", *Cumhuriyet*, 22 eylül 1972



Tepebaşı Tiyatrosu dış görünümü.

tuğrul Devlet Tiyatroları'nın, çağdaş tiyatronun deney, laboratuar tiyatrosuz olamayacağını, bu nedenle Ankara'da Devlet Tiyatrosu'nun Oda Tiyatrosu'nun kapanışına akıl erdiremediğini söyliyerek bu kapanışı eleştiriyordu. Muhsin Ertuğrul'un kendi Genel Müdürlüğü sırasında açtığı bu 67 kişilik tiyatronun kapalı kalması karşısında duyarlılık göstermesini anlayabiliriz; ancak bunun bir deney tiyatrosu olduğunu söylerken kendi Genel Müdürlüğü sırasında Oda Tiyatrosu'nu bu amaçla kullanmış mıydı? Her 67 kişilik Oda Tiyatrosu bir deneme sahnesi midir, yoksa bu kullanışa göre değişir mi? Oyun yöneticiliğinde bu tiyatroda neler oynamıştı, bir bakalım: *Bir Yastıkta, Devlet İşleri, Cinayet Var, Samanyolu* ve *Sevmek*. Bu oyunların tümü sürüm oyunlarıdır. Değil Oda Tiyatrosu, belki de Devlet Tiyatrosu'nun hiç bir sahnesinde oynanmamaları gerekecekti. Bunlara deney sahnesi için yerinde seçimler diye kabul edebilir miyiz? Tersine böyle çok seyirci çekecek sürüm oyunlarını 67 kişilik bir tiyatroya tıkmak sakat bir uygulama olmuştur. Muhsin Ertuğrul ayrıldıktan sonra bu sahnede zaman zaman sürüm oyunlarına (ama değerce daha üstün) yer verildiği olmuştur: Osborne, Green, O'Neil gibi. Ama daha çok deney niteliğine yakın oyunlar oynanmıştır. Yabancı

öncü yazarlardan Arabal, Albee, Beckett, Pinter, Genêt, Frish, Mortimer, Tardieu'nün eserleriyle daha da önemlisi genç Türk yazarlarının ilk denemeleri bu sahnede oyanmış, bu yazarlar ilk burada filizlenmişlerdir. Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları*, Cahit Atay'ın *Pusuda*'sı, Başar Sabuncu'nun *Kargalar*'ı (ve *Şerefiye*'si), Turan Oflazoğlu'nun *Keziban*'ı, Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*'su, Aydın Arıt'ın *Bal Sineği* ve daha nicesi bu sahnede seyirci karşısına çıkmışlardı. Önemli olan tiyatro yapmak değil, bunun nasıl yapıldığı (bu Oda Tiyatrosu da bir İtalyan biçimi sahnedir) ve nasıl kullanıldığıdır.

Yalnız estetik yönden değil ancak toplumsal yönden de İtalyan biçimi çerçeveli sahne çağımıza aykırı düşmektedir. Seyirciyle ilgili bölümde Asaf Çiyiltepe'nin Altındağ Tiyatrosu üzerine eleştirilerini kendi kaleminden vermiştik. Bu tür tiyatroların kimi kesim seyirciye ayrıcalık tanıdığı, üstelik seyirci-oyun yer bağlantısının da çağdaş tiyatro anlayışına aykırı düştüğü, bilinen bir gerçektir. Günümüzde yine seyirciyle ilgili bölümde belirttimiz gibi "Halk Tiyatrosu", "Halka Yönelik Tiyatro"nun çokça sözü ediliyor, ama hiç bir tiyatro adamımız da bu konuda hiç bir araştırma yapıp bu sakat uygulamaya yön değiştirmeyi akıl etmiyor. Hiç kuşkusuz bu konuda en iyi çözüm yolu değişken tiyatrolardır. Günümüzde sayısı gitgide artmaktadır. Değişken derken bunun çeşitli türleri vardır. Örneğin Finlandiya ve Çekoslovakya'da görüldüğü gibi, kendi ekseni çevresinde 360 derece dönebilen seyircisiyle, bütün doğa parçasını çepeçevre kendisine sahne kılan tiyatro türü bunlardan birisidir. Ancak burada sözkonusu etmek istediğimiz değişkenlik, tiyatronun kullanış amaçlarına ve isteğe göre değişebilmesidir. Sözgelimi İtalyan biçimi çerçeveli sahneden, dört bir yanı seyirciyle çevrilmiş meydan sahnesine, ya da meydan sahnesi iken, üç bir yanı seyirciyle çevrili açık sahneye geçebilen tiyatroyu anlamak gerekir. Cumhuriyet'denberi yapılan tüm tiyatro binalarının İtalyan biçimi çerçeveli sahneler olduğunu söylemiştik; bunun biri gerçekleşmiş, biri de yapılması tasarıda olan iki tiyatro dışında, kesinlikle bu böyledir. Bunlardan yapılmış olan İstanbul'da Emlâk Caddesindeki LCC salonudur. Mimar Tuncay Çavdar'ın bir buluşu olan ve onun çizdiği ve uyguladığı bu salon hem değişken, hem devingendir. Bir başka deyişle, hem yukarıda belirttiğimiz değişik olanaklardan biri seçilebilmekte, hem de bu değişiklik temsil sırasında gerçekleşebil-

mektedir. Çok ucuza çıkmış olması[3], ayrıca seyircilerin üstündeki çepeçevre galeriyi temsil alanının bir parçası olarak kullanabilmesi ile bu tiyatro Batı için bile önemli bir yenilikti. 280 kişilik bu tiyatroda yanyan iki döner daire bulunmaktadır; bu dairelerin bir kesiminde seyirciler de oturmaktadır. Daireleri döndürmekle seyirci de birlikte dönmekte, böylece seyirci - oyun alanı ilişkisi isteğe göre değiştirebilmektedir. Bu ilginç tiyatroda yalnız Peter Weiss'ın *Marat-Sade* oyununun temsilinde bu olanaklardan yararlanılmış[4], daha sonra bu sahnede temsiller veren topluluklar bu olanakları kullanmamışlardır. Bundan da tiyatro adamlarımızın İtalyan sahnesi ile ne denli koşullandıkları anlaşılmaktadır. İkinci değişken tiyatroya gelince, bu henüz tasarı durumundadır. Ankara'da Devlet Konservatuarı'nın yeni binası için açılan yarışmayı Arman Güran ve arkadaşları kazanmıştır. Bu binadaki müzik dinletici, tiyatro, opera ve çeşitli gösteriler için öngörülen 800 kişilik salonu Arman Güran değişken olarak çizmiştir. Burada oturma birimlerinin yer değiştirmesiyle salonun kullanış amacına göre düzeni değişmektedir. Ancak Tuncay Çavdar'ınki gibi temsil sırasında devingen olarak değil de, temsilden çok önce uzunca bir hazırlıkla sağlanmaktadır.

Cumhuriyet dönemindeki tiyatroları dört kesimde toplayabiliriz: A) Geçen dönemden miras kalan tiyatrolar; B) Bu dönemde doğrudan doğruya tiyatro olarak yapılanlar; C) İlk kuruluşu tiyatrodan başka bir amaçla olup, sonradan tiyatroya çevrilenler; bunlar içinde sinemadan tiyatroya, ya da tiyatrodan sinemaya çevirlenler de vardır; D) "Her yer tiyatrodur" ilkesine uyularak tiyatro olmayan yerlerde tiyatro temsillerinin verilmesi.

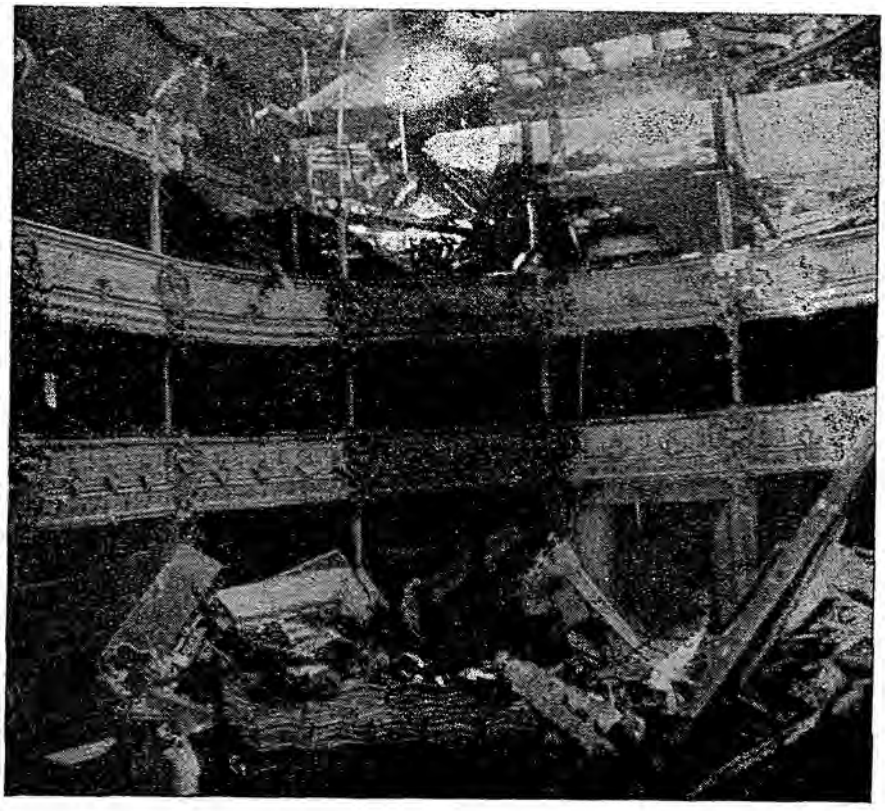
Şimdi bunlardan sırayla örnekler görelim :

A) İstanbul'da geçen dönemlerden kalan tiyatrolar sayıca çok olmamakla birlikte, bunlar Cumhuriyet döneminde geniş ölçüde kullanılmıştır. Üstelik Cumhuriyet döneminde bu mirasla yetinilmiş, onları aşacak, hiç değilse onlar ayarında binalar pek yapılmamıştır. Bunlardan biri bugün sinema olarak kullanılan Odeon Tiyatrosu'dur[5]. Dönemin başında Ekler Sineması, bugün

[3] Saptayabildiğimiz kadariyle bu yapı, donatımıyla birlikte 400.000 liraya çıkmıştır.

[4] Bkz. "İstanbul'da Yeni Bir Tiyatro: LCC", *Ses*, 22 haziran 1968.

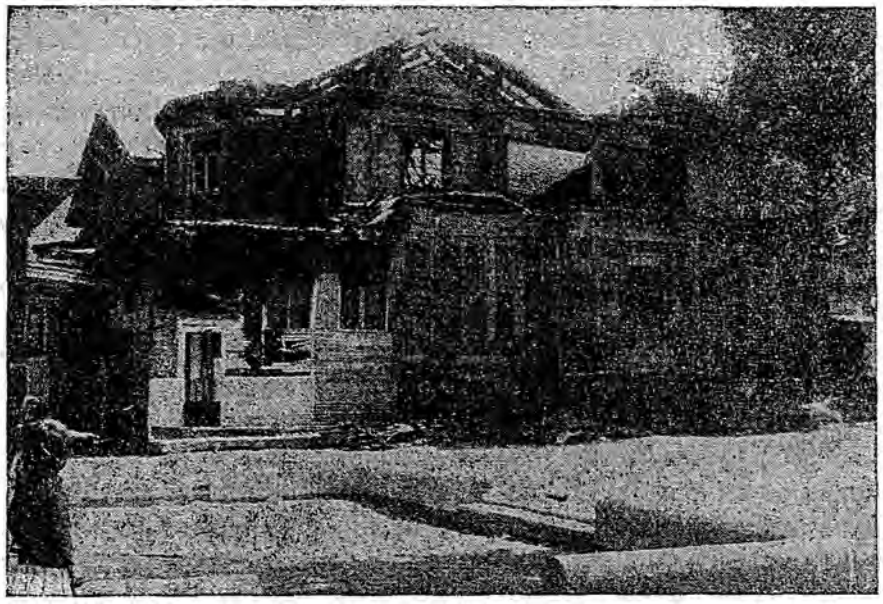
[5] Bunun tarihçesi için bkz. *Tanzimat ve İstibdat...*, ss. 210-212.



Tepebaşı Tiyatrosu'nun yangından sonraki durumu.

de Lüks Sineması olarak bilinen bu eski yapı bundan önceki bölümde belirtildiği gibi dönemin ilk yıllarında Darülbedayi'ce kısa süre kullanılmıştı. Bugün ise burası sinemadır. Yine Tanzimat'tan günümüze kalan yapılardan birisi de eski Varyete, dönemin başındaki Fransız Tiyatrosu diye bilinen tiyatrodur[6]. Burayı da Darülbedayi bir süre kullanmış, daha sonra Ses Opereti buraya gelmiş bundan sonra Dormen Tiyatrosu'nca onarılarak bu tiyatro ve ayrıca onunla birlikte tiyatroyu paylaşan Kent Oyuncuları gibi topluluklarca da kullanılmıştır. 1972'de Dormen Tiyatrosu Topluluğu'nun dağılmasından sonra burası yeniden sinema olarak kullanılmaya başlanmıştır. İstiklâl Caddesi üzerinde bugün Elhamra diye bilinen tiyatro, aslında bir bakıma İstanbul'un

[6] Bunun tarihçesi için bkz. *a.e.*, ss. 212-213.



Tepebaşı Tiyatrosu'nun ilk yangından sonraki görünümü.

en eski tiyatrosudur[7]. Bu yüzyılın başında bu tiyatronun nasıl kullanıldığı karanlıktır. Tanzimat'da bu tiyatro İstiklâl Caddesi 320 numaradaydı. Aynı yere bu dönemin başlarında bir müzikhol yapılmıştı[8]. Tiyatronun kapısına giden geçidin de bugün de buranın eski Sırça Saray adına uygun olarak üzeri camla kaplı olması ve bugün de bitişiğinde Kallavî sokağının bulunuşu buranın sonradan çok değiştirilmiş de olsa İstanbul'un en eski tiyatrosu olabileceği görüşünü pekiştirmektedir. Bina müzikhol olarak bir süre kullanıldıktan sonra sinema olmuştur. Daha sonra bu tiyatroya İstanbul Tiyatrosu Topluluğu yerleşmiş ve bugüne dek burayı çeşitli toplulklarla paylaşmıştır. Tiyatronun parteri 362, balkonu 200 kişi almaktadır. Beyoğlu'nda geçen dönemden kalan tiyatrolardan ikisi de Tepebaşı Tiyatrolarıdır[9]. Bunlardan eski Amphi, Asri Sinema adıyle sinema olarak kullanılıyordu, bunu İstanbul Şehir Tiyatrosu daha sonra uzunca bir süre Komedi

[7] Bir adı da Sırça Saray olan bu tiyatro üzerine bilgi için bkz. *a.g.*, 199-200.

[8] Buranın açılışı ve bir resmi için bkz. *Süs*, 29 eylül 1339, sayı 19.

[9] Her iki tiyatronun tarihçesi için bkz. *Tanzimat ve İstibdat...*, 206-209.

Bölümü olarak kullandı, 1958'de de yıktırıldı. Bu yıktırılış karşısında bir yazar, tiyatronun sahnesinin dar, sanatçılar için de oda bulunmaması, seyircinin sahneyi görüşünün iyi olmaması, sokağın gürültüsünün içeriden duyulması gibi sakıncalarına rağmen yine de işe yaradığını belirterek yıkılmasından duyduğu üzüntüyü dile getirmektedir[10]. Eski Tepebaşı kışlık tiyatrosuna gelince, burasını İstanbul Şehir Tiyatrosu dönem başından beri kullandı, yadırganacak bir ad olmakla birlikte adı Dram Bölümü diye bilinen bu eski yapının parteri 268 kişi, alt ve üst locaları toplam 182 kişi alıyordu[11]. 1934'de tiyatroda yangına karşı birtakım düzeltimler yapıldı[12]. 1936'da da sahnenin dönerliği üzerine yenilikler ve düzeltime gidildi[13]. Ancak bu emekli binanın eskiliği gözönünde tutularak 1970'de İstanbul Şehir Tiyatrosu burayı bırakarak, daha ilerde üzerine bilgi vereceğimiz Harbiye'de yeni tiyatrosuna geçti, 7 ocak 1970'de bir törenle bu eski yuvasını bıraktı. Son olarak burada Daphne de Maurier'nin *Sonbahar Fırtınası*'nı oynamıştı. 55 yıl içinde İstanbul Şehir Tiyatrosu burada 368 eser sahneye koymuş, 13.273 temsil verilmiş, 1 milyon 680 bin 928 seyirci gelmişti. Eskiliği gözönünde tutularak burasının bir tiyatro müzesi olması kararlaşmıştı[14]. Aynı yılın 17 nisanında Tepebaşı binasında nedeni anlaşılamayan bir yangın çıktı, 2,5 saat süren yangın binayı yıkıntıya çevirdi[15]. Ancak bu önemli bina yine de onarılabilirdi, ne var ki 3 kasım 1971'de ikinci bir yangınla büsbütün yandı. İstanbul Belediye Başkanı yangın yerinde basına, arsaya 600 odalı bir iş yeriyle (?) bir tiyatro müzesi (?) yapılmasının düşünüldüğünü söylemiştir[16].

Eski tiyatroların bulunduğu bir semt de Şehzadebaşı, ya da Direklerarası'dır. Burada dönemin başlarında Ferah Tiyatrosu,

---

[10] Burhan Arpad, "Bir Tiyatro Yıkıldı", *Vatan*, 29 ağustos 1958.

[11] Tiyatronun Sahne gerisi ve donatımı üzerine bilgi için bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Sahnenin İç Yüzü. Darülbedayi'de Son Yenilikler. Eski Sahne İle Yeni Sahne Arasındaki Farklar", *Muhit*, ocak 1930, sayı 15; tiyatroda düzeltimin gerekli olduğu üzerine bkz. Hikmet Feridun, "Tepebaşı Tiyatrosu", *Akşam*, 5 ocak 1934.

[12] *Akşam*, 4 ağustos 1934.

[13] *Akşam*, 30 eylül 1936.

[14] *Haber*, 6 ocak 1970.

[15] *Tercüman*, 18 nisan 1970. Sanatçıların, yazarların bu yangın karşısındaki izlenim ve anıları için bkz. *Dünya*, 21 nisan 1970; *Hayat*, 30 nisan 1970.

[16] Bkz. *Milliyet*, 4 kasım 1971.

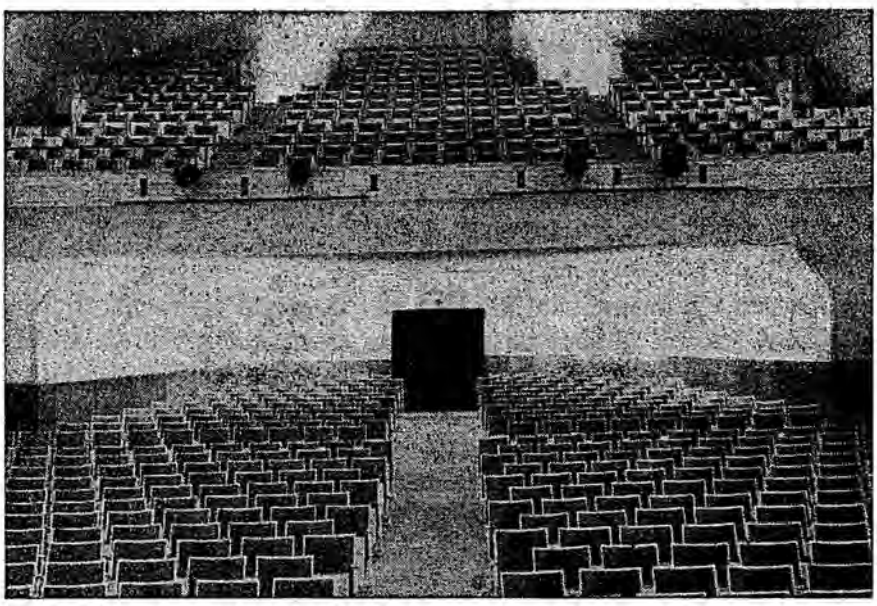
Hilâl Tiyatrosu, Millet Tiyatrosu, sonraki adıyle Turan Tiyatrosu[17] vardı. Bunlardan, sonra bir yangınla yokolan Ferah Tiyatrosu'nun önemli temsillere sahne olduğunu ve burayı bir ara Şadi Fikret'in işlettiğini bundan önceki bölümde görmüştük. Bunlardan bugün yalnız sinema oynatılan Turan Tiyatrosu kalmıştır. Bugün Şehzadebaşı'nda Nejat Uygur Topluluğu ile başka toplulukların temsil verdikleri Büyük Tiyatro ile Küçük Tiyatro bulunmaktadır.

Kadıköy yakasında da eskiden kalma böyle tiyatrolar bulunmaktadır. Kuşdili dönem başında yine tiyatroların temsil verdiği bir yerdi. Mısırlıoğlu Tiyatrosu, Hâle Tiyatrosu da bu arada sayılabilir. Pangaltı'daki tiyatro da, kimi Tan Sineması adıyle kimi Pangaltı Tiyatrosu adiyle tiyatro ve sinema olarak kullanılıyordu. İstanbul dışındaki kentlerde eski tiyatrolar hemen hemen hiç kalmamıştı. Bursa ve İzmir'in tiyatroları Yunan savaşı sırasında Yunanlıların çıkardığı yangınlarla yokolmuştu.

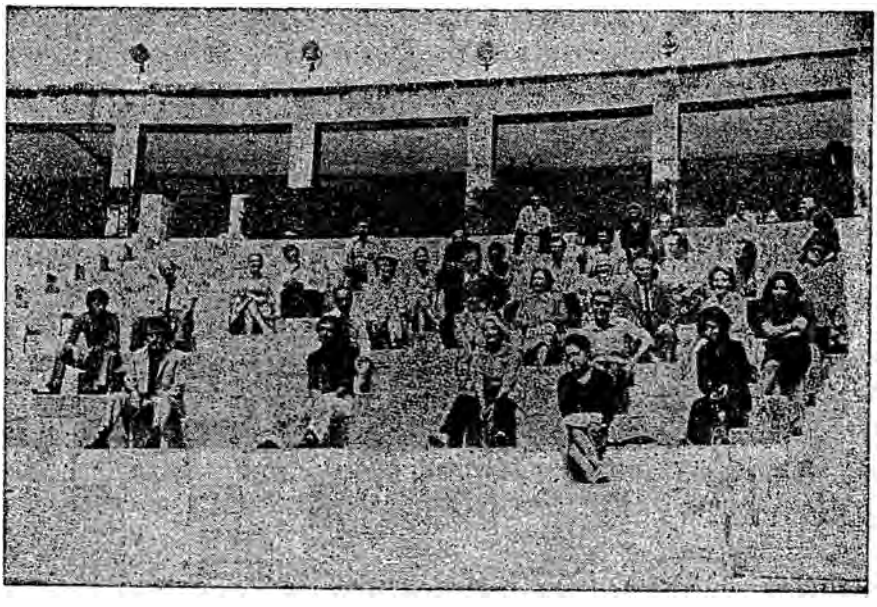
B) Bu dönemde yapılan tiyatrolara gelince, başta da belirttiğimiz gibi bu konuda sonuç pek parlak değildir. Önce ikisi de yılan hikâyesine benzeyen İstanbul ve İzmir'in tiyatro yapımının serüvenini adım adım izleyelim. Cumhuriyet döneminin başındanberi kente güzel bir tiyatro kazandırmak, kentin ödenekli tiyatrosu İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu Cumhuriyet Türkiyesine yakışır bir binaya kavuşturmak sözkonusuydu. Bu konuda bir Alman yapım ortaklığı İstanbul Belediyesi'ne başvurmuştu[18]. Bunu Belediye kimi sebze hali ile birlikte inceliyor, kimi kez de Konservatuar binası ile birlikte. 1930'da tiyatronun Tepebaşı'nda yapılması düşünülüyordu: *"Tiyatro ve hal projeleri yapmak üzere bir Alman grubu ile mukavele aktedilmiştir. Alman grubu projelerin tanzimi için faaliyete başlamıştır. Mukavelename mucibince projelerin azamî 7-8 ay zarfında teslimi lâzımdır. Yalnız tiyatro binasını evvelce Taksim'de inşası takarrür etmişti. Fakat bilâhare burasının uzak olduğu anlaşılmış ve daha yakın bir yerde inşası münasip görülmüştür. Bunun için en iyi yerin Tepebaşı Bahçesi olduğu görülmüş ve binanın burada yapılması kabul edilmiştir. Tiyatro binası şimdiki Darülbedayi Tiyatrosu'nun yerine*

[17] Naşit'in kullandığı bu tiyatronun adının Turan Tiyatrosu olması, 1934 yılındadır. Bkz. *Akşam*, 1 ocak 1935.

[18] *Hakimiyet-i Milliye*, 18 ekim 1929.



İstanbul Şehir Tiyatroları Yeni Komedi Tiyatrosu.



İstanbul Açık Hava Tiyatrosu (sıralarda oturanlar İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçıları).

yapılacaktır. Esasen burası Belediyeye aittir. Proje de buna göre yapılacaktır." [19]

Bir başka neden de Taksim'de arsa alınamamıştı, Tepebaşı'ndaki Garden Bar'ın yıktırılması düşünülüyordu [20]. Birkaç gün sonra bundan vazgeçilmiş, önce Sultan Ahmet meydanı düşünülmüş, ancak buraya Müzeler Müdürlüğü izin vermemiş, bundan sonra Sürp Agop Ermeni mezarlığı da bir olasılık olarak düşünülmüştür [21]. Yeniden vazgeçilmiş, projeler yapılıncaya kadar (?) uygun bir yerin bulunacağı sanılmaktadır [22]. Az sonra bunu bir başka haber izledi: *"Emlâk Şirketiyle itilâf bozuldu. Belediye, şirket döneklik ettiği için tiyatroyu Taksim'de yaptırmaktan vazgeçti. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun inşası için evvelce Taksim Emlâk Şirketi ile uyuşmuştu. Fakat şirket sonradan sözünü tutmadığı için Belediye bu şirketle münasebetlerini katetmiş ve bir daha sözünü yapmayan bu şirketle iş görmemeye karar vermiştir. Bu mesele hakkında İstanbul Belediyesi Fen Müdürü Ziya Bey bir muharrimize şu şâyanı dikkat izahatı vermiştir. "— Biz yeni tiyatroyu Taksim meydanında Emlâk Şirketine ait arsada inşa etmeye karar vermiş ve bunun için Taksim Emlâk Şirketi ile görüşmüştük. Hattâ aramızda itilâf bile hâsıl olmuştu. Şirket itilâfa nazaran tiyatro ve tahtelarz halâ için lâzım olan arsayı bize 50.000 liraya bırakıyordu. Şirket Müdürü bunun için artık mesele kalmadığını, hattâ buradaki meclisi idareden başka Paris'teki meclisi idareye de bunu kabul ettireceğini vadetmişti. İş bu suretle kararlaşmış iken günün birinde şirketten bir mektup aldık. Bu mektupta mezkûr arsanın Belediye'ye 200.000 küsur liraya verilmesi lâzım geldiği fakat bir cemile olmak üzere 160.000 liraya verileceği bildiriliyordu. Bu suretle aramızda takarrür eden fiyattan 110 bin lira fazlalık vardı. Tabii bu parayı veremezdik. Şirketle, Belediye müessesesine verdiği sözü tutmadığından dolayı alâkamızı katettik. Onlar bizim tiyatroyu muhakkak orada yapmamız gerektiğini zannederek bu işi yaptılar. Fakat aldandılar. Biz tiyatroyu orada değil, Tepebaşı'ndaki Darülbedayi'in yerinde yapacağız. Çünkü bu tiyatro zaten vaktini geçirmiş ve çok eskimiştir."* [23] Bu iş için 8 değişik firma başvurmuştu. Bunlardan

[19] *Cumhuriyet*, 5 ekim 1930.
[20] *Cumhuriyet*, 18 ekim 1930.
[21] *Cumhuriyet*, 21 ekim 1930.
[22] *Cumhuriyet*, 25 ekim 1930.
[23] *Cumhuriyet*, 2 kasım 1930.

Alman firmasının yapacağı proje kamuoyuna duyurulacak, ötekilere de hazırlıkları için süre tanınacaktı. Plânlar hep Tepebaşı Tiyatrosu'nun olduğu yere düşünülüyordu. Burası yıkılacaktı, zaten o süreye kadar buranın kiracısı M. Lehmann'ın kira süresi de bitmiş olacaktı[24]. Ayrıca burada bir de resim galerisi yapılması kararlaştı[25]. Az sonra projeleri yapan Alman firmasıyla "teminat akçesi" üzerinde anlaşmazlık çıktı[26]. Bu anlaşmazlık ertesi yıl da bir çözüme varamamıştı[27]. Yeni bir anlaşmazlık çıkmıştı. Firma işe ortak da olmak istiyordu. Yapım 5 milyon olarak hesaplanmıştı[28]. Alman firma gerekli "teminat akçesi" ni vermiş ancak yapım için gerekli parayı sağlayamamıştır. Başvurmaları sonuçsuz kalırsa 30 bin liralık projeyi Belediye'ye parasız verecektir[29]. Bütün bunlardan sonra iş suya düştü[30]. Bundan sonra tiyatronun Şehzadebaşı'nda Konservatuar ile birlikte yapılması düşünüldü[31]. İş 1935'e kadar bırakıldı. Bir Alman mimarı yapacaktı. Türkiye'ye inceleme yapmak için geldi[32]. Ancak mimar aynı yıl Berlin'de öldü[33]. Binanın yapılmasını ölen mimarın karısı üzerine aldı[34]. Yapılan plân ve resimler gümrükten çıktı[35]. Bina için yine Şehzadebaşı seçilmişti, buradaki arsanın kamulaştırılmasına başlandı, yakında yapıma geçilmesi bekleniyordu[36]. Şehzadebaşı'ndaki binanın yalnız konservatuar olması kararlaştı[37]. Şehircilik uzmanı Prost ise tiyatronun Tepebaşı'nda yapılmasını uygun gördü, yerini saptadı[38]. Bu yer de eski Amphi, sonraki Asri Sinema'nın bulunduğu yerdi[39]. Aynı yıl bu kez tiyatronun Taksim'de geniş cadde açıldıktan sonra yapılacağını öğreniyoruz[40].

---

24 *Cumhuriyet*, 5 kasım 1930.
25 *Cumhuriyet*, 12 kasım 1930.
26 *Cumhuriyet*, 6 aralık 1930.
27 *Cumhuriyet*, 22 şubat 1931.
28 *Cumhuriyet*, 27 şubat 1931.
29 *Cumhuriyet*, 16 nisan 1931.
30 *Cumhuriyet*, 4 temmuz 1931.
31 *Son Posta*, 29 ağustos 1931.
32 *Akşam*, 4 şubat 1935.
33 *Akşam*, 25 haziran 1936.
34 *Akşam*, 31 temmuz 1936.
35 *Akşam*, 17 eylül 1936.
36 *Akşam*, 26 kasım 1937.
37 *Akşam*, 21 nisan 1939.
38 *Akşam*, 28 mayıs ve 22 haziran 1939.
39 *Akşam*, 31 ağustos 1939.
40 *Akşam*, 16 ekim 1939.

Ertesi yıl ise tiyatronun Şişhane'de yapılması düşünüldü[41]. Şişhane'de Şişhane sokağında geçen dönemden kalma bir Apollon Tiyatrosu vardı, bu dönemde aynı tiyatro olduğunu sandığımız tiyatronun adı Millet Tiyatrosu olmuştu. Yeni yapılması düşünülen binanın ise Şişhane'de İtfaiye'nin bulunduğu yerde yapılması kararlaştırılmıştı[42]. Yine fikir değiştirildi. Taksim'de 1750 kişilik bir tiyatro yapılması, Belediye Başkanı Lütfi Kırdar ile Prost arasında kararlaştırıldı, projeyi Fransız mimarı Auguste Pérès yapmıştı[43]. Aşağıda göreceğimiz gibi gerçekten bunca yıldan sonra tiyatronun yeri saptanmıştı. Bu arada Şehzadebaşı'ndaki Konservatuar binası için kararsızlık sürüp gidiyordu. 1940'da Şehzadebaşı'ndaki yerin bina yapımına elverişli olmadığı için burasının bahçe yapıldığını okurken[44] 1942'de Prost'un burada bir 1000 kişilik tiyatro binası için proje çizdiğini öğreniyoruz[45]. Bu da gerçekleşmemiştir. Taksim'de düşünülen binanın temeli ise 29 mayıs 1946'da atıldı. Belediye, bu işin üstesinden gelemiyeceğini anlayınca aradan 7 yıl geçince yapımı Hazine'ye bıraktı. Yapımın % 30'u bitirilebilmişti. Bayındırlık Bakanı işi yeniden düzenledi, plânladı. Önce Profesör Bonatz ile yapılan görüşmeler bir sonuç vermemiş, Profesör Holzmeister ise eldeki kaba yapıdan yararlanılamayacağı görüşünü savunmuştur. Bunun üzerine Hayati Tabanlıoğlu başkanlığında Türk mimar ve mühendisleri yapıyı ele aldılar. 1956'dan tiyatronun hizmete açıldığı 1969'a dek 8 hükûmet, 14 bakan değişmişti. Bitiminde 92 milyon lira harcanmıştı. 1959'da 2 milyon ayrılmıştı; en büyük para 1960'da 10 milyon, 1961'de 4 milyon 300 bin; 1962'de bütçeye para konmadı; 1964 ve 1965'de 4 milyon 300 biner lira, 1966'da 7 milyon, 1967'de 11 milyon, 1968'de 26 milyon harcanmıştı[46]. Böylece temelinin atıldığı 1946 yılından hizmete açıldığı 1969'a dek 23 yıl geçmişti. Ancak işin tasarlanması, araştırılması ise yukarıda tarihçesini verdiği-

---

[41] *Tan*, 1 mart 1940. Aynı gazete tiyatronun nerede yapılması konusunda bir de yazı yayınlandı. Bkz. B. Felek, "Şehir Tiyatrosu Nerede Yapılmalıdır?", *Tan*, 7 nisan 1939.

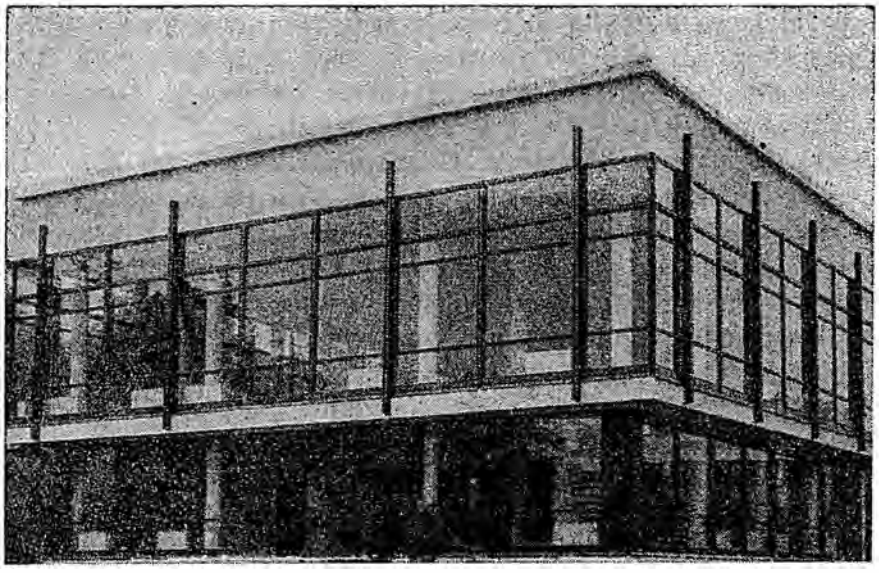
[42] Bkz. Vasfi Rıza Zobu, "56 Yıl Sonra Bir Tiyatro Binasına Kavuştuk", *Türk Tiyatrosu*, [Özel sayı, tarihsiz].

[43] *Tasvirieflkâr*, 19 mayıs 1940.

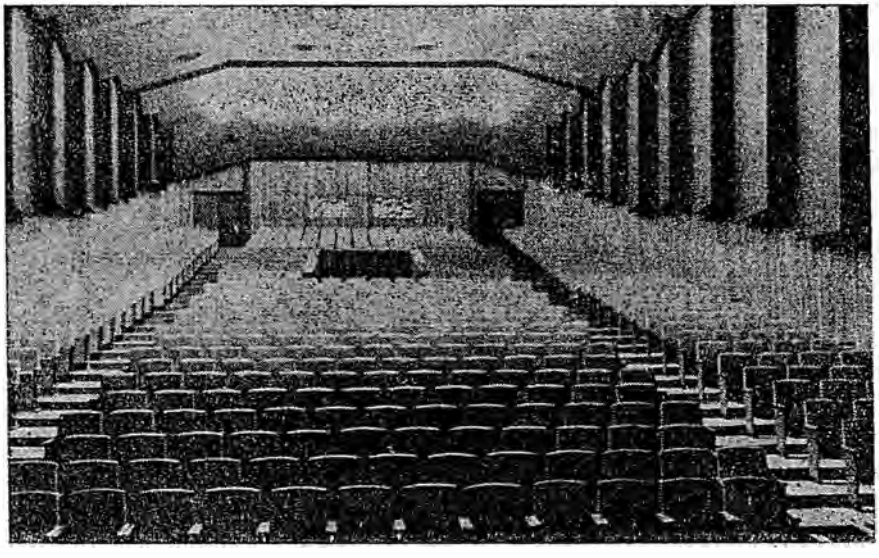
[44] *Vatan*, 24 ağustos 1940.

[45] *Vatan*, 29 ocak 1942.

[46] Tarihçesi için bkz. Aydın Apaydın, "İstanbul Kültür Sarayı", *Vatan*, 13 nisan 1969.



İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Harbiye Tiyatrosu'nun dıştan görünümü.



İstanbul Şehir Tiyatroları Harbiye Tiyatrosu'nun içi.

miz gibi 1929'lara uzanmaktadır, bunu daha da geriye, 1914'e, İstanbul Belediye Başkanı Cemil Paşa'nın hazırlattığı projeye kadar uzatabiliriz. Nisan 1969'da İstanbul Kültür Sarayı adıyle açılan bina, aslında Cumhuriyet döneminin en güzel eserlerinden birisidir. Bina içinde 1350 kişilik bir büyük salon, 750 kişilik bir konser salonu, 350 kişilik stüdyo-tiyatro, 350 kişilik Çocuk Tiyatrosu, ayrıca sanat galerisi, 400 kişilik lokantası, 650 arabalık otoparkı bulunuyordu. Sahne, değişik yükseklikler ve eğilimler verilebilen 6 podyumlu ana sahne ve alt, arka ve iki yan ve döner sahnelerden oluşmaktadır. Ana sahnenin genişliği 25.55 m., derinliği 23.70 m., sahne alanı 605.53 m²'dir. Sahne podyumları, 5 devinimli podyum, iki katlı podyum ve iki orkestra podyumundan oluşmaktadır. Sahne portali genişliği 8.00 - 18.00 m., yüksekliği ise 9.30 metredir. Sahne yüksekliği ise 23.50 m.'dir. Sahnenin teknik donatımını Willi Ehle yapmıştı. Gümrük resimleriyle 93 milyona çıkan bu dev tiyatronun yalnız sahne donatımı için 28 milyon lira harcanmıştı. Ne var ki bina İstanbul Şehir Tiyatrosu, hiç değilse İstanbul'daki tiyatrolar için düşünüldüğü halde, Devlet Tiyatrosu ile Devlet Opera ve Balesi'ne verildi. Yönetim de bir garipti. Üçlü bir yönetim kararlaştırılmıştı. Bir yanda Bayındırlık Bakanlığı temsilcisi olarak binanın mimarı, öteyanda birbirleriyle geçinemeyen Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü ile Devlet Operası Genel Müdürü yönetecekti. Bütün bunlar basında geniş ölçüde tepkiye ve eleştiriye yol açtı. Ayrıca açılışta oynanacak eserlerin seçiminde de eleştiriler yükseldi. Binanın açılmasından az önce Muhsin Ertuğrul binanın bir tarihçesini yaptıktan ve buranın İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun hakkı olduğunu savunduktan sonra şunları söylüyoru: *"Simdi işitiyoruz ki, İstanbul'luların yirmi üç yıl iç çekerek özledikleri bu tiyatro, tam bitmemiş olmasına rağmen şu günlerde açılacakmış. Hattâ böyle bir tiyatronun açılış töreni için seçilen oyunlar üzerinde tartışmalar oluyormuş. Bu tartışmada binayı ellerinden kaçırdıkları için cezaya çarpılan, isimleri bile okunmayan İstanbul'lulara da söz söylemek hakkı verilseydi, ben derdim ki Opera için Adnan Saygun'un* Kerem ile Aslı'*sı, tiyatro içinde Ahmet Kutsi Tecer'in* Köroğlu'*su uygun düşer."* [47] İstanbul Kültür Sarayı 27 kasım 1970 gecesi Devlet Tivatrosu *Cadı Kazanı*'nı oynarken yandı. Önce yönetimin bozukluğu, sorumluların savsaklaması sonucu yandığı kanısına va-

[47] Muhsin Ertuğrul, "Taksim'deki Bina", *Cumhuriyet*, 23 mart 1969.

rıldı, sonra sabotaj olasılığı üzerinde duruldu. Henüz yargılanma aşamasında bulunduğu için bu konuda herhangi bir sonuca varamayacağız. Böylece 1929'danberi konuşulan, tartışılan, İstanbul'da uygun yer aranan, Max Littmann gibi, Hans Poelzig gibi, Bonatz ve Holzmeister gibi tanınmış yabancı mimarların ilgilendiği, temeli atıldıktan sonra da 23 yılda yapımı bitirilebilen İstanbul'un ünlü tiyatrosu bir gecede yokolup gitti. Bir tiyatro dergisi, yangından sonra bir sayısını bu konuya ayırdı [48]. Kapağına sorumsuzluk meşalesinin yaktığı tiyatronun yangından sonraki resmini koyduktan sonra içinde çeşitli yazılar yanında bir de *"Kültür Sarayı'nın Yeniden Yapılmasına Evet Diyenlerle Hayır Diyenler"* başlığı ile soruşturma açtı. Tiyatrocuların kimi yapılmasından kimi bir daha yapılmamasından yana olduklarını gerekçeleriyle bildirdi. Ancak kamu kesimi gerekli ödeneği sağladığında binanın kalıntısından yararlanarak binayı yeniden yapmaya kararlıdır.

Buna benzer bir yılan hikâyesi de İzmir Tiyatrosu üzerinedir. İzmir'de tiyatro yoktu. Elhamra Sineması gibi buraya konuk gelen toplulukların oynadığı binaların dışında tiyatronun yolkuğu çekiliyordu [49]. İlk başta İzmir Valisi Kâzım Dirik Paşa, Türk Ocağı Tiyatrosu'nu yaptırmıştı. Bugün burada Devlet Tiyatrosu temsiller vermektedir. 1946'da bundan önceki bölümde gördüğümüz gibi Avni Dilligil'in kurduğu İzmir Şehir Tiyatrosu için Kültürpark'da Sanayi Odaları pavyonunun havuza bakan kesiminde 640 kişilik bir tiyatro yapılıyor. Ancak bu 1949'da yanınca Avni Dilligil'in Bizim Tiyatro Topluluğu, eski Türk Ocağı, o zamanki Halkevi, bugünkü Devlet Tiyatrosu'nun 230 kişilik salonunda temsiller veriyordu. Bir de İzmir'in Kültürpark'da Açık Hava Tiyatrosu vardır. 1958'de Konak Meydanı'nda 750 kişilik İzmir Tiyatro Sarayı'nın temeli atıldı. Plânını mimar Harbi Hotan çizmişti [50]. Binanın o zaman 7 milyon liraya çıkacağı saptanmıştı. Ancak bina dört duvardan sonra uykuya yattı. Belediye, burasını TARİŞ deposu olarak kullanmayı tasarlamıştır [51]. İzmir Belediyesi daha son-

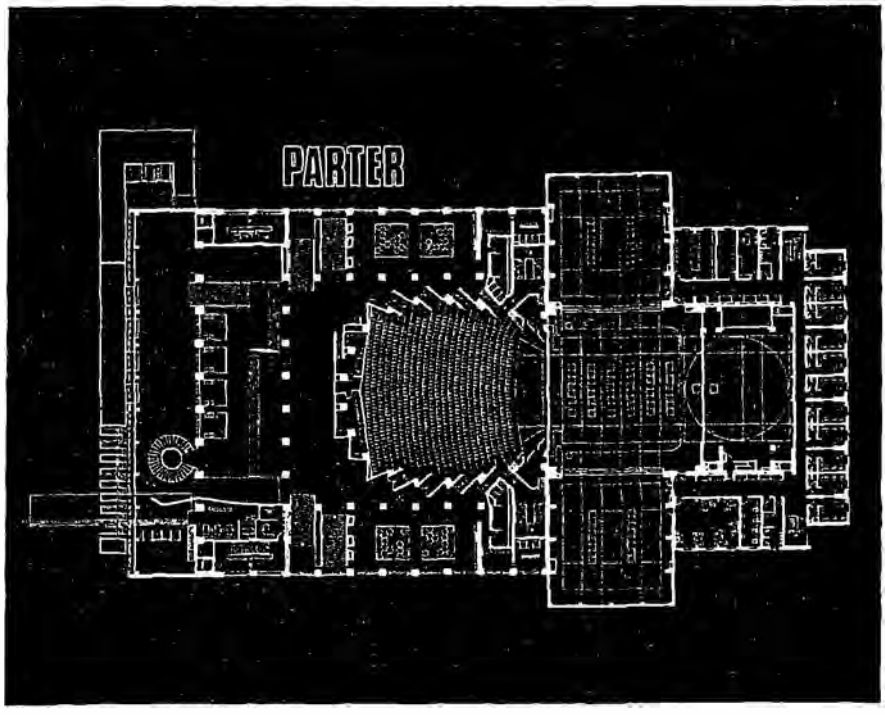
---

[48] *Tiyatro 70*, aralık 1970, sayı 9.

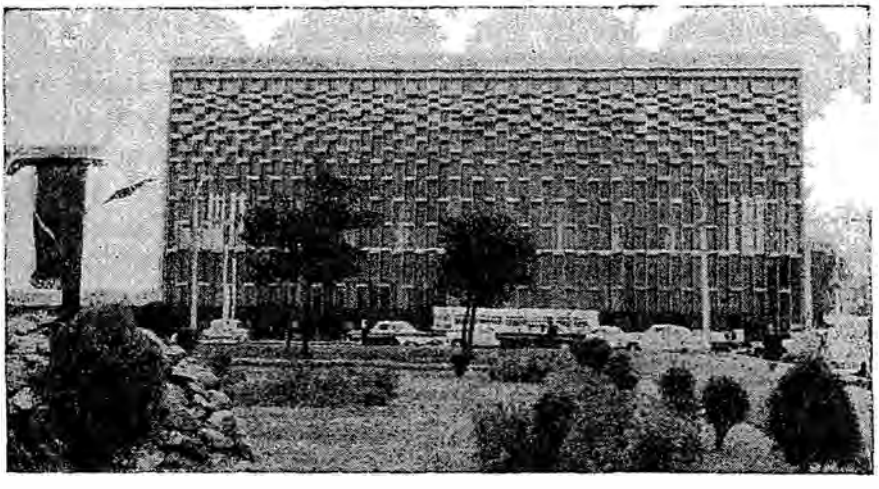
[49] İzmir'deki tiyatroların tarihi için bkz. Özdemir Hazar. "İzmir'de Tiyatronun Tarihi". *Yeni Asır*, I (19 ocak 1973), II (20 ocak 1973).

[50] Binanın bittikten sonra alacağı biçimi gösteren bir resimle, bina üzerine bilgiler için bkz. Sabri Suphandağlı, "İzmir Ve Tiyatro Sarayı", *Devlet Tiyatrosu*, aralık 1958, sayı 3.

[51] Bkz. "İzmir. Belediye ve Kültür". *Akis*. 17 ağustos 1960.



İstanbul Kültür Sarayı'nda Büyük Tiyatro'nun parter planı.



İstanbul Kültür Sarayı'nın dıştan görünüşü.

ra tamamlamak koşulu ile 100 bin lira karşılığında binayı Millî Eğitim Bakanlığı'na devretmişti. 1965'de binanın 1965 programına alınmaması üzerine anlaşmayı bozup binayı geriye istemişti, bunu kendisi yapacak, iki yıl sonra hizmete açacaktı[52]. Millî Eğitim Bakanlığı da 100 bin liraya aldığı binayı Belediye'ye parasız geri vermişti. İzmir Belediye Başkanı Osman Kibar devir işi bitince bunu en kısa zamanda bitireceğini açıklamıştır[53]. 1966'da sekiz yıldan beri yarım duran binanın İzmir Belediyesince 1967'de tamamlanacağı belirtilmiştir. İzmir Belediyesi İmar Müdürlüğü'nün hazırladığı projeler İstanbul Teknik Üniversite ilgililerince incelenip son biçimini almıştır. Tiyatronun bu kez 1500 kişilik olması kararlaşmıştı[54]. Ancak bu kez de binanın sağlamlığı konusunda İstanbul Teknik Üniversitesi ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin uzmanlarının verdikleri raporları yeterli bulmayan Belediye Encümeni, durumu bir başka kurula yeniden inceletmeye karar vermiştir[55]. Bina yine oluruna bırakılmış, İzmir Belediye Başkanı Osman Kibar bunu en kısa zamanda yapmak istediğini ancak elinde ödenek bulunmadığını bildirmiştir[56]. 1971'de Yaşar Holding Yönetim Kurulu Başkanı Selçuk Yaşar, İzmir'in ileri gelenleriyle bir Tiyatro ve Opera Sarayının Yapma ve Yaşatma Derneği kurmuş ve yapıma başlanması için 1 milyon lira ödenek ayrılmıştır. Dernek, İzmir Belediye Başkanı ile sıkı işbirliği yapacaktır. Dernek Yönetim Kurulu'nda İzmir Şehir Meclisi üyesi ve binanın mimarı Harbi Hotan da bulunmaktadır[57]. Ancak Cumhuriyet'in 50 nci yılında 1958'de temeli atılan İzmir Tiyatrosu'ndan olumlu bir kımıltı görülmemektedir.

Yeniden İstanbul'a dönersek İstanbul Şehir Tiyatrosu Tepebaşı'ndaki iki tiyatrodan başka bundan önceki bölümde de belirttiğimiz gibi çeşitli tarihlere Eminönü Halkevi tiyatro salonunu, Lâle Sineması'nı, bir de Yeni Komedi Tiyatrosu olarak eski İpek Sineması'nı kullanmıştır. Emekli Sandığı'ndan kiralanan bu salon 1955'de bir düzeltimle 765 kişilik bir tiyatro olmuştur. 24 mayıs 1967 gecesi, burası bir alaturka konserden sonra çıkan yan-

---

[52] *Akşam*, 6 nisan 1965.
[53] *Son Havadis*, 25 nisan 1965
[54] *Ulus*, 12 aralık 1966.
[55] *Ulus*, 29 aralık 1966.
[56] *Yeni Gazete*, 30 ekim 1970.
[57] *Son Havadis*, 16 nisan 1971.

gınla yanmış[58], Yüksek Mühendis Sümer Karaboğalı tiyatroyu 5 ay içinde onarmış; burası 1968'de yeniden hizmete girmiştir[59]. İstanbul Şehir Tiyatrosu bu saydıklarımızdan başka geçici olarak İstanbul'un çeşitli semtlerinde çeşitli yerlerde temsiller vermiştir. Örneğin 1938'de Gedikpaşa'da Azak Sineması'nda da temsiller verdiğini bilyoruz[60]. Bundan önceki bölümde belirttiğimiz gibi 1959'dan sonra semt tiyatrolarının yapımına başlanmıştır. Saraçhanebaşı'nda Bozdoğan Kemeri'nin hemen yanında yapılan Fatih Tiyatrosu 380 kişiliktir. Yine aynı yıl Üsküdar'da Doğancılar yokuşunda yaptırılan ve Fatih Tiyatrosu'nun bir eşi olan Üsküdar Tiyatrosu ve bu ikisinden bir yıl önce Kadıköy'de Altıyol'da Süreyya Sineması'nın üzerinde yaptırılan 160 kişilik Kadıköy Tiyatrosu vardı. İstanbul Şehir Tiyatrosu, bugün bunlardan yalnız Kadıköy Tiyatrosu'nda temsiller vermiyor. 1965'de de Zeytinburnu'ndaki Bozkurt İlkokulunun zemin katında 145 kişilik bir tiyatro kurulmuştur[61]. Ancak bu tiyatronun 1967'de ilgi görmediğini, temsillerin yalnız haftada üç güne indirilmesine karşın yine de seyirci sayısının 15 - 20 yi geçmediğini öğreniyoruz[62]. İstanbul Şehir Tiyatrosu başka semtlerde de tiyatrolar açmayı denemiştir. Örneğin 1966'da Bakırköy'de Tınaztepe Sineması'nın üst salonunu 80 bin liraya kiralayarak burada temsiller vermek için bu yolda bir girişimi olmuştur[63]. İstanbul Şehir Tiyatrosu ile ilgili önemli bir yapım da İstanbul Açık Hava Tiyatrosu olmuştur. Bu tiyatro Dolmabahçe ile Harbiye arasında antik tiyatroların biçimine yakın bir tiyatrodur. Temeli 15 temmuz 1946'da atılıyor ve 9 Ağustos 1947'de İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Lûtfi Kırdar'ın bir açış söylevinden sonra Muhsin Ertuğrul'un sahneye koyduğu *Kral Oidipus* ile açılıyor. Bir milyon liraya çıkan bu 3972 kişilik tiyatroda ilk başlarda İstanbul Şehir Tiyatrosu temsiller verdi, bu arada Oktay Rifat'ın *Oyun İçinde Oyun*'u da oynandı. Aynı yıllarda Devlet Tiyatrosu da burada temsiller verdi[64]. An-

---

[58] *Milliyet*, 25 mayıs 1967.

[59] Bkz. *Türk Tiyatrosu*, kasım 1968, sayı 382.

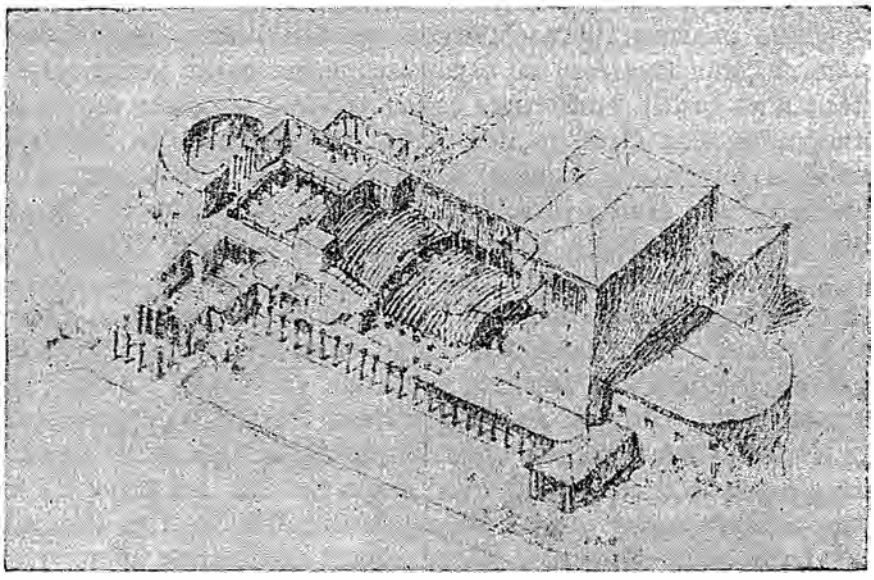
[60] Bunun duyuruları için örneğin bkz. *Akşam*, 28 mart 1938.

[61] Bunun üzerine bkz. Ayhan Yetkiner, "Şehir Tiyatrosu Zeytinburnu'nda", *Ulus*, 27 ekim 1965.

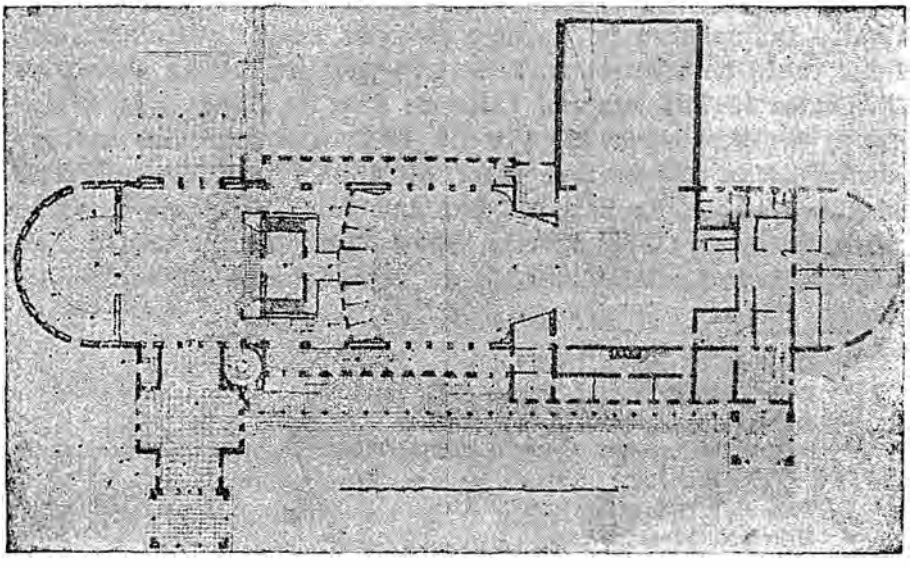
[62] Bkz. *Haber*, 5 mart 1967.

[63] *Hürriyet*, 16 ekim 1966.

[64] Bkz. Necdet Mahfi Ayral, "Açık Hava Tiyatrosu'nda Bugüne Kadar Temsil Edilen Tiyatro Eserleri", *Türk Tiyatrosu*, 6 ağustos 1949, sayı 227.



Ankara Devlet Tiyatrosu Büyük Tiyatro Kesiti.



Ankara Devlet Tiyatrosu Büyük Tiyatro planı.

cak bu tiyatro da çevresinin gürültülü oluşu, seyirciler bölümünden Boğaziçi'nin görkemli görünüşünün sahnedeki temsili öldürmesi bakımından seyircilerce de, tiyatrocularca da tutulmamış, daha çok tiyatro dışı gösteriler için kullanıldı.

İstanbul Şehir Tiyatrosu, yukarıda da belirttiğimiz gibi eski Tepebaşı Tiyatrosu'ndan ayrılıp Harbiye'deki yeni tiyatrosuna taşınmıştı. 3 milyon 314 bin liraya malolan ve 3000 m^2 yüzölçümünü kaplayan bu bina, 650 kişiliktir. Ayrıca yönetim bakımından binanın kullanışlı kesimleri vardır. Sahne alanı 258 m^2 dir [65].

İstanbul Şehir Tiyatrosu ile ilgili binaları gördükten sonra kısaca İstanbul'da daha çok özel girişimle yapılan tiyatrolar üzerine de kısaca bilgi verelim. Bu dönem başındanberi böyle girişimleri buluyoruz. Örneğin 1931'de şu haberi okuyoruz: *"Beyoğlu'nda Bir İtalyan Tiyatrosu Yapılıyor: İstanbul Belediyesi tiyatro binası inşası için öteye beriye başvurmakla meşgul oladursun, İstanbul'da bir Fransız Tiyatrosu mevcut olduğuna göre İtalyan buna rağbet maksadiyle Tepebaşı'nda Garden Bar karşısındaki sâbık İtalyan Konsoloshanesi binasını ve bahçesini ihtiva etmek üzere muazzam bir tiyatro binası inşasına başlamışlardır. Bu muazzam tiyatronun ismi İtalyan Tiyatrosu olacaktır".* [66] Nitekim aynı yılın kasım ayında bu tiyatronun bittiğini ve açılacağını şu haberden öğreniyoruz: *"İtalyan Tiyatrosu Bugün Merasimle Açılıyor: İtalyanların Fransız Tiyatrosu'na mukabil Garden Bar'ın karşısındaki sâbık İtalyan Sefarethanesi'ni İtalyan tiyatro ve klübü haline kalbetmekte olduklarını yazmıştık. Bu inşaat ahıren nihayet bulmuş ve bu bina muntazam bir klüp ve tiyatro haline kalbedilmiştir. Mezkûr küşatta hazır bulunmak üzere İtalyan ricalinden M. Maropi küşad merasiminde Musolini'yi temsilen bir nutuk irat eyliyecek ve Türk - İtalyan dostluğundan bahsedecektir."* [67]

Özel girişimle yeni yapılan üç tiyatro ilgimizi çekmektedir. Bunlardan ilki bundan önceki bölümde de belirttiğimiz gibi Yapı ve Kredi Bankası'nın kazandırdığı Küçük Sahne'dir. Atlas Sinemasının üstünde yapılan bu tiyatro 380 kişiliktir ve 120 bin lira-

---

[65] Bu açılış için çıkarılan *Türk Tiyatrosu*'nun özel sayısında [ocak 1970] bilgi bulunmaktadır.

[66] *Cumhuriyet*, 19 nisan 1931.

[67] *Cumhuriyet*, 8 kasım 1931.

ya çıkmıştır. Burasını önce Küçük Sahne Topluluğu, daha sonra Dormen Tiyatrosu Topluluğu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Ulvi Uraz Topluluğu, Mücap Ofluoğlu Topluluğu gibi çeşitli kuruluşlar kullanmış, bugün de Ali Poyrazoğlu Topluluğu'nun elindedir. İkinci özel girişimle yapılan tiyatro ise Muammer Karaca'nın 1955'de yaptırdığı Karaca Tiyatrosu'dur. Mimar Perran Doğancı'nın çizdiği tiyatro on ay gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır. Parteri 352 kişi, balkonu 131 kişi almaktadır. Üçüncü tiyatronun yapımı ilginçtir. İstanbul'un en değerli topluluklarından bir olan Kent Oyuncuları, Karaca, Tiyatro, Site Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu gibi çeşitli tiyatrolarda konuk olduktan sonra kendi tiyatrolarını yaptırmaya karar vermişlerdir. Harbiye'deki tiyatronun yapımı için paranın önce 500 bin lirasını banka vermiş, gerisi için Kent Oyuncuları bir koltuk kampanyası açmışlar, koltukları önce 3 bin liraya satışa çıkartmışlar, 1968'de tiyatronun 485 koltuğundan 127 sini çeşitli kişi ve kurumlar almış, kampanyaya Ankara, Gaziantep, Adana, Samsun, Burhaniye, Söke, Edremit'ten katılan tiyatroseverler olmuştur[68]. Tiyatro perdesini 9 aralık 1968'de açmış, bu arada 285 seyirci 855 bin lira vermiştir. Denebilir ki Kenter Tiyatrosu her bakımdan İstanbul'un en güzel tiyatrosu olduğu gibi, Kent Oyuncuları'nın seyircisine kendisini ne denli sevdirdiğini de gösteren ilginç bir örnektir.

İstanbul'da böyle çeşitli yapılar vardır. Örneğin, Mimar Melih Koray'ın çizdiği Kadıköy'de Süreyya ile Opera Sinemaları arasındaki 300 kişilik tiyatroyu da bunlardan biri olarak saymak gerekir[69]. Ayrıca şu tiyatrolar vardır: Fatih Halıcılar caddesindeki 378 kişilik Fatih Tiyatrosu, Aksaray'da 530 kişilik Küçük Opera Tiyatrosu, Sıraselviler'de 270 kişilk Arena Tiyatrosu, İstiklâl Caddesi'nde 165 kişilik Gen-Ar, Beyoğlu'nda uzun zaman Oraloğlu Tiyatrosu'nun barındığı 261 kişilik tiyatro, eski Gedikpaşa Tiyatrosu'nun bulunduğu yerin yakınında yapılan 342 kişilik Azak Tiyatrosu, Aksaray'da 300 kişilik Bulvar Tiyatrosu, Harbiye'de Site Sineması'nın üzerinde bulunan 192 kişilik Site Tiyatrosu, Üsküdar'daki Sunar Tiyatrosu, Sıraselviler'de Devekuşu Kabare Ti-

[68] *Cumhuriyet*, 22 şubat 1968.

[69] Bunun üzerine bkz. Hayati Asılyazıcı, "Kadıköy Modern Bir Tiyatroya Kavuştu", *Dünya*, 25 haziran 1964; Kadıköy'deki tiyatrolar için bkz. "Kadıköy'de Tiyatro Hareketleri", *Kadıköy*, 17 ekim 1972. Sözkonusu yazıda Kadıköy yakasında 7 tiyatro sayılmaktadır.

yatrosu, Kocamustafapaşa'da Çevre Tiyatrosu Topluluğu'nu barındıran 450 kişilik tiyatro ve başkaları vardır. Bunlardan kimi kapanmış, değiştirilmiş veya Küçük Opera gibi yanmıştır. Bugün bir de Şişli'de Samanyolu sokağında Ümit Tiyatrosu kimi kez dört tiyatro topluluğunu birden barındırabilmektedir. Todori Todoriyadis adlı birinden on yıl için burayı kiralayan Ümit Utku ve ortakları, burayı sinema ve tiyatro yapmıştır. Bugün Ümit Tiyatrosu'nda birinde Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu'nun temsil verdiği 624 koltuklu, öteki Nisa Serezli - Tolga Aşkıner Topluluğu'nun temsil verdiği 518 koltuklu iki salon bulunmaktadır.

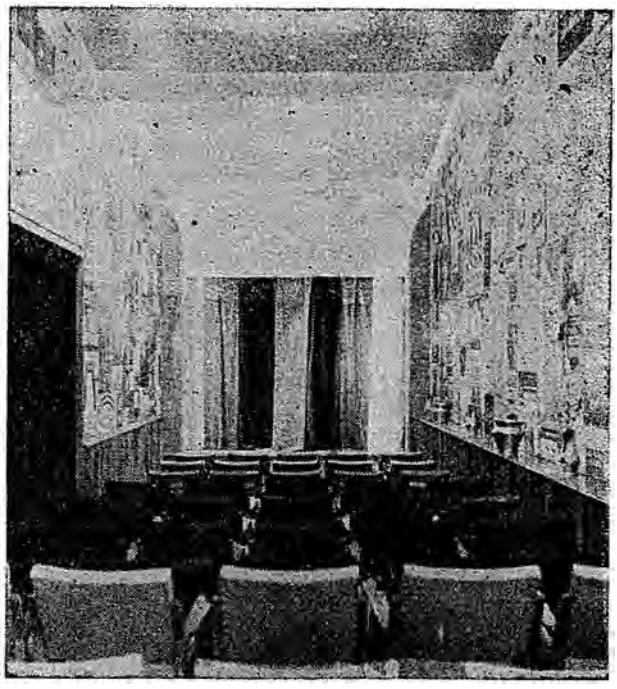
Ankara'ya gelince, burada ilk başlarda tiyatro sıkıntısı çekiliyordu. Dışardan temsil vermeye gelen topluluklar ya Yeni Sinema'da, ya da Bentderesi'ndeki Cumhuriyet Tiyatrosu adlı salaşta[70] temsiller veriyorlardı. İki tiyatro yapıldı. Bunlardan biri Türk Ocağı binasındaki tiyatrodur. Ankara'da Türk Ocağı binasının açılacağı günlerde bu binaya bir milyon harcanmasını sert olarak eleştiren bir yazı yayınlandı[71]. Böyle mermerden tiyatrosu, kütüphanesi olan binanın yoksul bir ülke için gereksiz bir lüks olduğu, ayrıca bundan gerçek Ocaklıların yararlanamayacakları, yine yozlaşmış aydınların işine yarayacağı görüşüne yer verilmiştir. Hamdullah [Suphi Tanrıöver] Bey'in Sarayı adı verilen bu binanın yapımı için bir Amerika'lının yüz bin dolar verdiğini, bu para yetmeyince Ocaklılardan borç alındığı, bu da yetmeyince hükûmetten de para alınarak bitirildiği, böylece başta 200 bin liraya çıkacağı hesaplanan binanın bir milyon liraya bitirilebildiği belirtilmektedir. Burası sonra Halkevi'ne geçmiş, Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi, temsillerini burada vermiştir. Sonra Üçüncü Tiyatro adıyle Devlet Tiyatrosu'nca kullanılmış, bugün ise boş durmaktadır. 590 kişilik bir tiyatrodur. İkinci bir tiyatro ise[72] Mimar Mahmut Kemalettin'in Evkaf apartımanına yaptığı tiyatrodur. Bu tiyatro uzun zaman Devlet Konservatuarı'nın deposu olarak kullanılmış, pek az kimsenin aklına bu tiyatrodan

---

[70] Burası 1929'da düzeltilip sinema yapılmıştı. Bkz. *Hakimiyet-i Milliye*, 26 aralık 1929.

[71] "Görüyoruz, Duyuyoruz", *Resimli Ay*, aralık 1929.

[72] Nahit Sırrı Örik bir yazısında Ankara'daki iki tiyatro bulunduğunu, bunlardan birinin Halkevi, ötekinin de Evkaf apartımanındaki bina olduğunu belirtiyor. Bkz. Nahit Sırrı, "Tiyatro İhtiyacı Ve Ankara", *Varlık*, 15 kasım 1934, sayı 33.

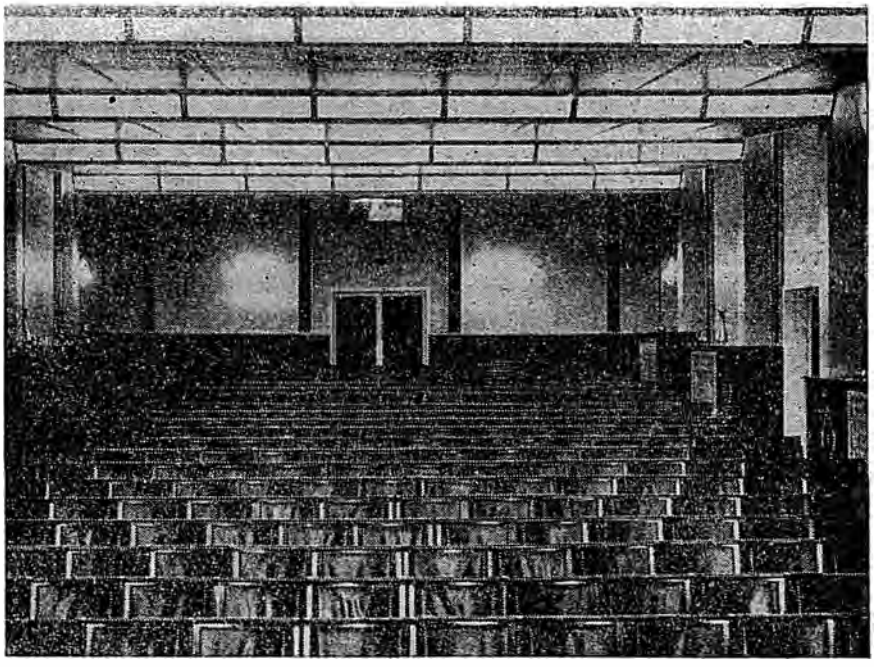


Ankara Devlet Tiyatrosu Oda Tiyatrosu

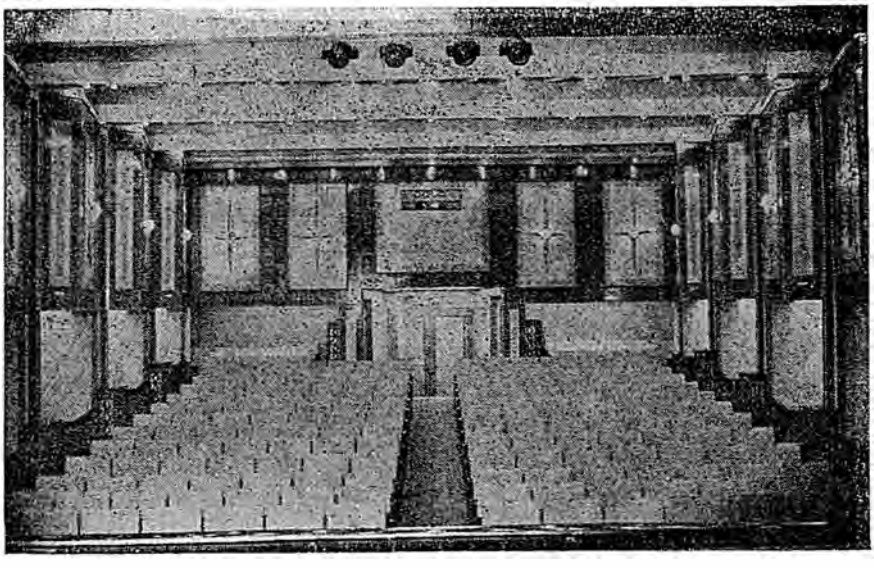
yararlanmak gelmiştir. Eleştirmen Lûtfi Ay yazılarında sık sık buranın düzeltilerek işe yarar bir duruma getirilmesini savunmuştur[73]. Nitekim istediği olmuştur: 27 aralık 1947'de onarımı biterek Küçük Tiyatro adıyle perdelerini *Köşebaşı* ile açmıştır. 605 kişilik Küçük Tiyatro açılışından bugüne dek sürekli bu ad altında Devlet Tiyatrosu'nca kullanılagelmiştir. Bundan önceki bölümde de belirttiğimiz gibi Sergievi'nden değiştirilerek yapılan Büyük Tiyatro'nun açılışı ise 1949'da olmuştur. Profesör Paul Bonatz'ın çizdiği bu sergievinden bozma tiyatro, 762 kişiliktir[74]. Süsleme, elektrik donatımı gibi yönlerden çok güzel olan bu yapı aslında opera ve bale temsilleri için çok küçük, tiyatro temsilleri için ise seyirci ile oyun yeri arasında bir orkestra çukuru ve

[73] Örneğin bkz. Lûtfi Ay, "Mevsim Sonunda", *Ulus*, 26 temmuz 1946.

[74] Tiyatro üzerine tarihsiz, başlıksız, bol resimli ve plânlı Almanca güzel bir dergi yayınlanmıştır. Burada R.P. imzalı ve "Die Neue Oper in Ankara" başlıklı yazıda tiyatronun nasıl tasarlandığı, yapıldığı, boyutları üzerine geniş bilgi verilmektedir.



Ankara Devlet Tiyatrosu Altındağ Tiyatrosu.



Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Yeni Sahne.

enli bir öne sahnenin bulunması, ayrıca sahne ağzının dış çevresindeki süslemeler yüzünden, hiç bir zaman elverişli bir sahne olarak kabul edilemez. Devlet Tiyatrosu'nun bunlardan başka yine Evkaf apartımanındaki 67 kişilik Oda Tiyatrosu, Yenişehir'de eski Beşinci Tiyatro'nun yerindeki 205 kişilik Yeni Sahne, Altındağ'da bir lisenin salonundan tiyatroya çevrilen 400 kişilik Altındağ Tiyatrosu vardır. Bu arada çeşitli tiyatrolar yapılmıştır. Terzioğlu Hanı'nda uzun süre Meydan Sahnesi'nin kullandığı 180 kişilik, İtalyan sahnesinden biraz değişik bir türde olan tiyatro ile en başta yine Meydan Sahnesi'nin kullandığı Necatibey'deki 250 kişilik tiyatroyu sayabiliriz. Bugün her iki tiyatro da bozulmuştur. AST'ın kullandığı 320 kişilik Ankara Tiyatrosu da bunun gibi içinde bulunduğumuz yılda değiştirilmiş, başka amaçlar için kullanılmaktadır. Bir de Kavaklıdere'de, ilk önce Başkent Tiyatrosu Topluluğu'nun kullandığı, daha sonra da Ankara Drama Topluluğu, Cemal Vuruşkan Tiyatrosu gibi toplulukların kullandığı, bugün ise kullanış amacı değiştirilmiş bulunan iki salonlu tiyatroyu sayabiliriz. Bunlardan biri 215 kişilik, öteki 140 kişiliktir[75]. Ayrıca Mithatpaşa Tiyatrosu, Hanif Eğlence Sitesi'ndeki tiyatro, Maltepe'de 294 kişilik Küçük Komedi Tiyatrosu, Ankara'nın bellibaşlı tiyatrolarıdır. Ancak bu saydıklarımızdan hiç biri Başkent Ankara'ya yaraşır tiyatrolar değildir. Ankara'nın en güzel tiyatrosu: Tarım Kredi Koperatifleri Yardımlaşma Birliği Sitesi'nin Bahçelievler Son Durak'da Eğitim Sitesi adı altında yaptığı binadaki tiyatrodur. Burada 2000 kişilik güzel bir sinema ile 608 kişilik bir tiyatro vardır. Sahne ağzı 11 m., yüksekliği 5.55 m., sahne yüksekliği 13 m. olan bu salonun sahne önünde 25 kişilik bir orkestrayı alabilecek orkestra çukuru da vardır. Rahmi Bediz-Demirtaş Kamçıl Mimarlık Bürosunun eseri olan bu tiyatro yalnız Ankara'nın değil, bugün Türkiye'nin en güzel tiyatro binasıdır[76]. Ancak işletmeye hazır olduğu 1969'danberi Devlet Tiyatrosu ve hiç bir özel tiyatro bu bina ile ilgilenmemiş, tiyatrolar burayı TRT'ye kaptırmışlardır. Bugün burası TRT'nin Büyük Stüdyo adıyle televizyon yayınları için kullanılmaktadır.

Yeni tiyatro yapılarında Halkevleri'nin de büyük katkısı ol-

---

[75] Bkz. "Ankara'da Çift Salonlu Bir Tiyatro Kuruldu", *Ulus*, 21 şubat 1966.

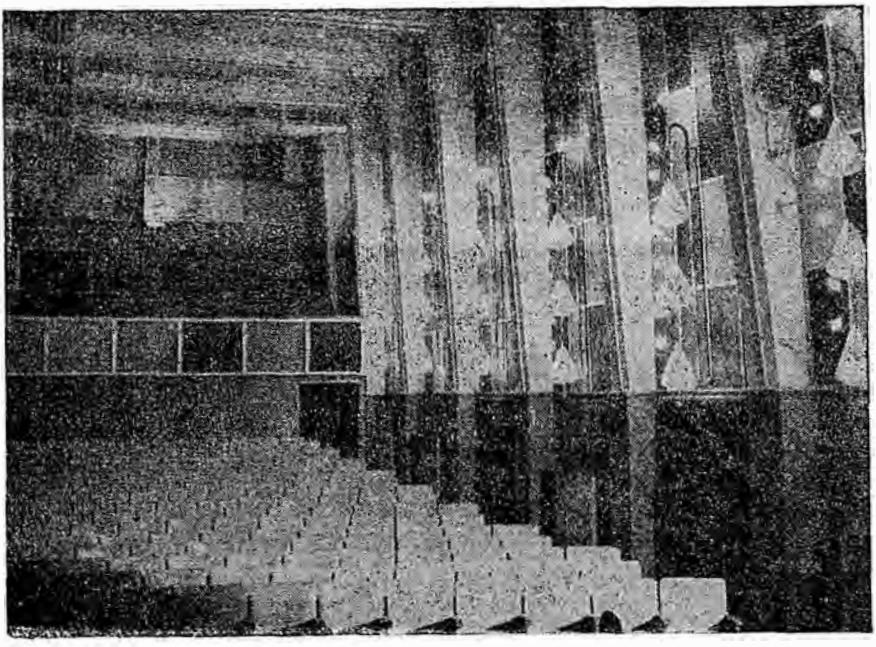
[76] Bunun üzerine bilgi için bkz. "Ankara'da Modern Bir Tiyatro Binası", *Tiyatro*, mart 1969, sayı 1.

muştur. Halkevleri için yapılan tiyatrolar yurt yüzeyine yayılmış, bunlardan zaman zaman profesyonel topluluklar da yararlanmıştır[77]. Örneğin İstanbul'da Eminönü ve Kadıköy Halkevi tiyatro binaları gibi. Bursa'da Tayyare Cemiyeti'nin yaptırdığı tiyatro da Bursa'nın uzun zaman tiyatro gereksinmesini karşılamıştır. Bunun hazırlığını şu haberden okuyoruz: *"Bursa'ya gıpta ediyoruz. Şehirde muazzam bir tiyatro binası yapılıyor. Bursa'da büyük inşaat vardır. Tayyare Cemiyeti tarafından muazzam bir tiyatro binası yaptırılıyor. Ankara Türk Ocağı binasındaki tiyatronun bir numunesi olan bu binanın inşaatı bitmek üzeredir. Resmini gönderdiğimiz kısım, inşaatı bitmek üzere olan cephedeki kiralık odalar dairesidir; arka kısım, elektrikli sahnelere ait dairedir ve inşaatı devam etmektedir."*[78]

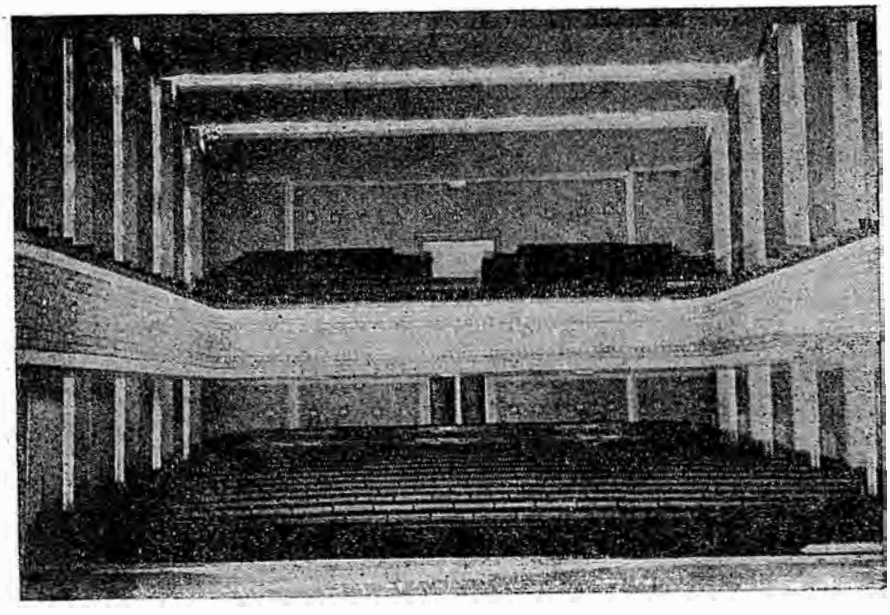
Aynı gazete, tiyatronun bitimini şu satırlarla bildirmektedir: *"Bursa'da Asrî Tiyatro: Tayyare Cemiyeti tarafından yaptırılan yeni tiyatro asrî vesaitle mücehhezdir. Tayyare Cemiyeti'nin burada 2000 metrekarelik bir saha üzerinde muazzam tiyatro binasının inşaatı bitmiştir. Şimdi binanın tefrişine başlanmıştır. Bu cesamet ve bu sistemde bir tiyatro binası İstanbul'da da yoktur. Bina, hariçten çok basık görünmesine rağmen, dahilen çok geniş ve büyüktür. İnşaatın calibi dikkat hususiyetlerinden biri de temel aksamı gayrı mütecanis topraklara isabet ettiği için binanın altı parça olarak birbirine ekli olarak yapılmış bulunmasıdır. Tiyatronun dört kapısı vardır. Cephe'deki hol ve pasajdan yanlardaki vestiyerlere, localara, alt kat umumî salona ve gazinoya girilmektedir. Şano yirmi metre irtifaa ve elektrikli sahne tertibatına maliktir. Yanlarda 11 artist odası, dekor yapmak için bir atölye ve bir dekor deposu vardır. Tiyatro salonu sadasının kuvvetle nakli için fotoğraf körüğü şeklinde geriye doğru genişletilerek yapılmıştır. Burada sinema için de tertibat mevcuttur. Altlı üstlü anfieater şeklinde ikişeryüz kişilik iki balkonla umumi salon 1200 kişi istiap etmektedir. Tiyatronun üçüncü katında biri kapalı, diğeri açık iki tarasa vardır. Açık tarasanın manzarası çok muhteşemdir. Kapalı tarasada icabında suare de verilecektir. Kapılar-*

[77] Halkevleri, tiyatro binaları üzerine bilgi ve bunların resimleri için bkz. Refik Ahmet [Sevengil], *Türk Tiyatrosu Tarihi*, cilt II, İstanbul 1934, ss. 83-94.

[78] *Cumhuriyet*, 17 eylül 1931; gazete tiyatronun iki fotoğrafını da koymuştur.



Devlet Tiyatrosu Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'nun içi.



Kayseri Tiyatrosu (iç döşem ve süsleme Refik Eren'indir)

dan biri Tayyare Cemiyeti için tahsis edilmiş kısma aittir. Diğeri kiralık odalara, arka kapı da artistlerin girip çıkmasına mahsustur. Binanın dahili kâmilen karton piyerden yapılmıştır. Alt kat cephede kiralık mağazalar vardır." [79] Tiyatro 19 mayıs 1932'de açılmış, ilk temsili Raşit Rıza Topluluğu vermiştir [80]. Bursa'da, Bursa Valisi İhsan Sabri Çağlayangil, Bursa Belediyesi ve Devlet Tiyatrosu'nun işbirliği ile bir tiyatro yaptırıldı ve adına buraya ilk tiyatroyu yaptıran Ahmet Vefik Paşa'nın adı kondu [81]. Bu 492 kişilik tiyatro, perdelerini 28 eylül 1957 gecesi *Üçüncü Selim* ile açtı. Yakın zamana kadar Ankara'da oynanan oyunlar, Bursa'ya da götürülürken, daha önce de belirttiğimiz gibi son yıllarda Devlet Tiyatrosu için yerleşik kadro ve kendi yöneticisi ile Bursa'daki tiyatroya da daha bir önem verdi. Bursa'da bir de Halkevi'nin yüz kişilik bir Oda Tiyatrosu bulunmaktadır [82]. Hemen belirtelim ki Anadolu'da çeşitli illerde böyle Oda Tiyatroları vardır. Örneğin 100 kişilik Samsun Oda Tiyatrosu [83], Gaziantep'te Âdil Özdemir'in girişim ile kurulan Oda Tiyatrosu [84]; Niğde'de il merkezinde bir Oda Tiyatrosu yapımı için hazırlık olduğunu öğreniyoruz [85]; Bandırma'da, Bandırma Kütüphanesi'nde kurulan Oda Tiyatrosu'ndan başka, bir de Bandırma Belediyesi, Belediye Sarayı'ndaki 500 kişilik toplantı salonunu tiyatroya çevirmek için bütçesine on bin lira koymuştur [86]. Eskişehir'e de önce bir Oda Tiyatrosu kurulmuş, ayrıca Şeker Şirketi'nin salonu, Kız Sanat Okulu'nun sahnesi, Belediye'nin yardımıyla yapılan tiyatrolar bulunmaktadır [87]. Es-

---

[79] *Cumhuriyet*, 3 ocak 1932.

[80] *Cumhuriyet*, 20 mayıs 1932.

[81] Bu, basında çok olumlu karşılandı, çeşitli yazılarda olayın önemi belirtildi. bkz. Vedat Nedim Tör, "Bir Kültür Zaferi", *Tercüman*, 3 ekim 1957; Prof. Bedrettin Tuncel, "Açılışı Münasebetiyle Vefik Paşa Tiyatrosu", *Cumhuriyet*, 29 eylül 1957; Siyavuşgil, "Vefik Paşa Tiyatrosu", *Yeni Sabah*, 28 eylül 1957; Hasan Âli Ediz, "Bursa Tiyatrosu ve Ahmet Vefik Paşa", *Cumhuriyet*, 28 eylül 1957.

[82] Bkz. Güzer, "Bursa Oda Tiyatrosu Kadın Eleman Sıkıntısı Çekiyor", *Kadın Gazetesi*, 5 ağustos 1963.

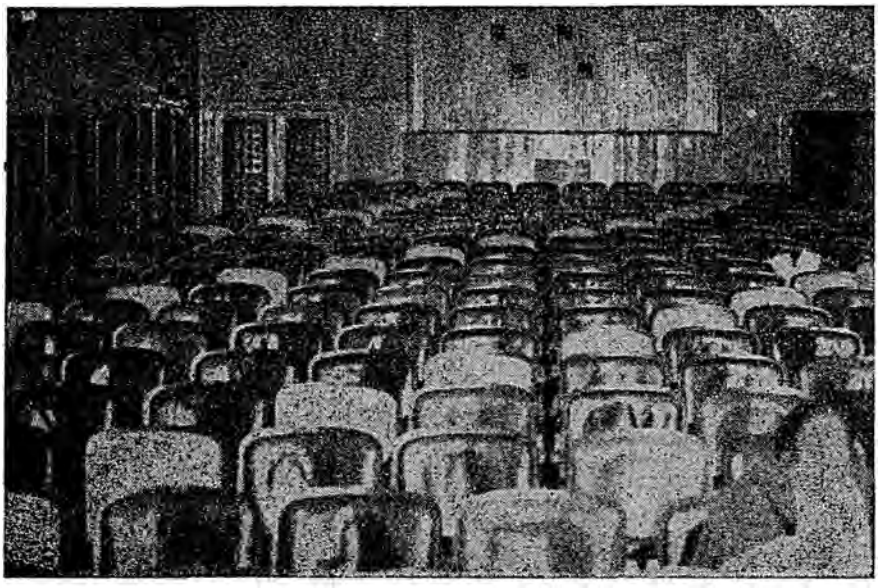
[83] Ayçetin Tulgar, "Samsun Bir Oda Tiyatrosu'na Kavuştu", *Ulus*, 25 şubat 1966.

[84] Reşat Zorbas, "Gaziantep Nihayet Bir Tiyatro'ya Kavuştu", *Milliyet*, 1 şubat 1965.

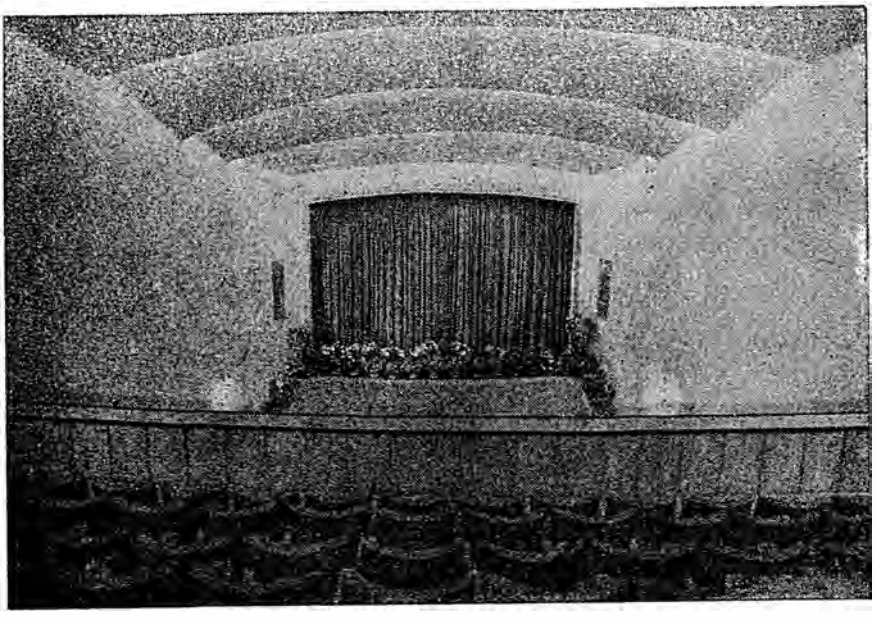
[85] *Zafer*, 5 ocak 1965.

[86] *Cumhuriyet*, 12 mart 1964.

[87] Bkz. Özdemir Nutku, "Eskişehir Tiyatrosu'nda İki Oyun", *Vatan*, 28 nisan 1964.



Küçük Sahne.



Karaca Tiyatro 15 mart 1955'te ilk açılışında.

kişehir Belediye Tiyatrosu kapandıktan sonra[88], 1972 yılında Eskişehir İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi, Devlet Tiyatrosu ile işbirliği yaparak 2,5 milyon liraya 500 kişilik güzel bir tiyatro ortaya çıkarmışlar; tiyatro, perdelerini Devlet Tiyatrosu sanatçılarının oynadığı *Yağmur Sıkıntısı* ile açmıştır[89]. Balıkesir'de önce bir Sanat Tiyatrosu açılmış, sonra da Küçük Komedi Tiyatrosu adıyle ikinci bir tiyatro kurulmuştur[90]. Balıkesir'de ayrıca 1967'de 125 bin liraya 750 kişilik bir Açık Hava Tiyatrosu yapılmıştır[91]. Adapazarı Belediyesi 1967'de dört milyon liraya çıkacağı saptanın bir tiyatro çabasına girişmişti[92]. 1972'de bir de Erzurum'da Özel İdare'nin yaptırdığı Dadaş Sitesi'ndeki Erzurum Tiyatrosu'nu sayabiliriz.

Devlet Tiyatrosu çoğu kez Anadolu'da açılan tiyatrolar için açılışında işbirliği yapmış, ancak, sonra olanaksızlıklar yüzünden elini çekmiştir. Örneğin Kayseri'de Tiyatro Kurma ve Yaşatma Derneği; Kız Lisesi'ne bağlı eski Halkevi sahnesinin ve salonunun bir düzeltimle yeni bir tiyatro yapılmasını istiyordu. 1960'da gelen bu istek ancak 1966'da gerçekleşebilmiştir. Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü Teknik Yönetmeni Refik Eren tiyatroyu salon, döşem ve donatım bakımından 695 kişilik yepyeni bir biçime sokmuştur[93]. Kayseri Tiyatrosu 1966 yılının kasım ayında perdelerini Devlet Tiyatrosu'nun oynadığı *Kral Oidipus* ile açmıştır[94]. Bunun gibi Gaziantep Belediyesi'nin yaptırdığı 260 kişilik tiyatro da 1972 yılının aralık ayında Devlet Tiyatrosu sanatçılarının oynadığı *İbiş'in Rüyası* ile açılmıştır[95]. Aynı yıl Devlet Tiyatrosu Isparta'daki Kültür Sitesi'nin 1052 kişilik tiyatrosunun da açılışını 11 ekim 1972'de Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi* adlı oyunu ile yapmıştı.

C) Başta da belirttiğimiz gibi bir çok tiyatrolar aslında tiyatro olarak yapılmamışken sonradan tiyatroya çevrilmiştir. Ör-

---

[88] Bu tiyatro 1968'de yanmıştır. bkz. *Cumhuriyet* 24 ocak 1968.

[89] *Bugün*, 31 ekim 1972.

[90] *Dünya*, 29 eylül 1970.

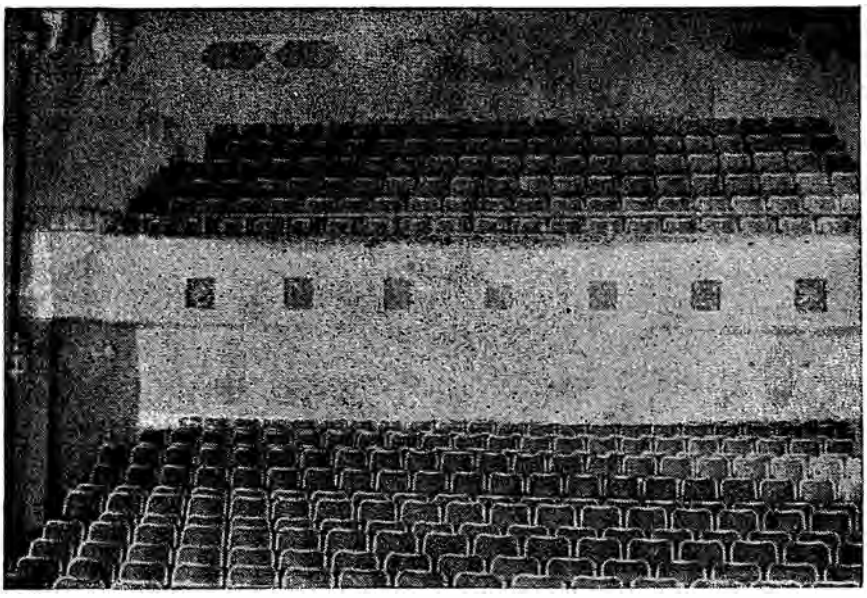
[91] *Yeni Gazete*, 8 ocak 1967.

[92] *Yeni İstanbul*, 4 mart 1967.

[93] Kayseri Tiyatrosu üzerine bilgi için bkz. Refik Eren, "Kayseri Tiyatrosu", *Devlet Tiyatrosu*, şubat 1967, sayı 35.

[94] *Haber*, 4 kasım 1966.

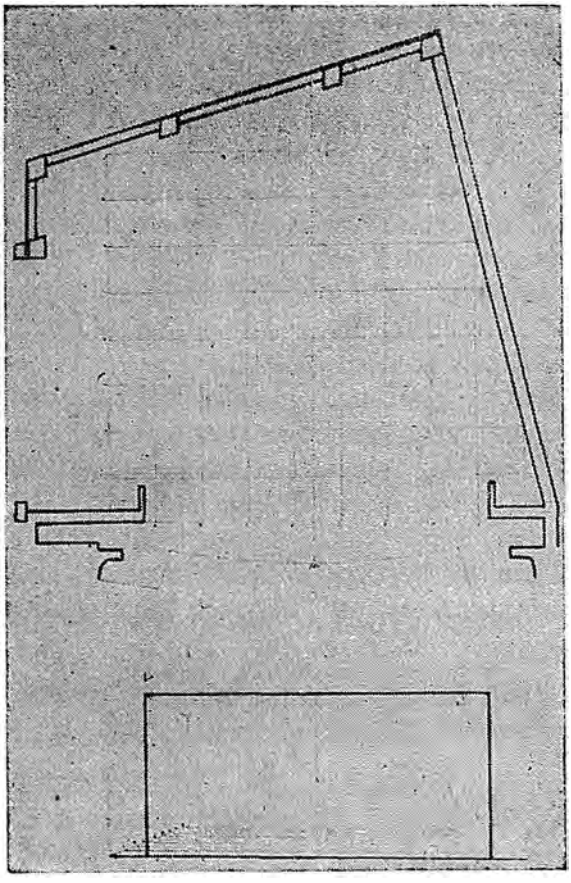
[95] *Ekspres*, 29 aralık 1972.



Kenter Tiyatrosu'nun içi.

neğin yukarıda belirttiğimiz bir çok örnekler arasında bunlara rastlanmaktadır. Örneğin Gedikpaşa'daki Azak Tiyatrosu garajdan, Oraloğlu Tiyatrosu ise bir bardan bozmadır. 1967'de Opera Sineması'ndaki Klüp Holiday'den bozma 200 kişilik Güneri Kocatepe Opera Tiyatrosu yapıldı. Ankara'nın en önemli tiyatrosu, Sergievi'nin değiştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Kimi kez de ya sinemadan tiyatro yapılıyor, ya tiyatro iken sinemaya çevriliyordu. Örneğin Şehzadebaşı'nda geçen dönemden kalma bir tiyatro, sonradan Millî Sinema olmuş, 1932'de Raşit Rıza burayı kiralamış, onararak ve tiyatro için gerekli donatımı yaptıktan sonra burada temsiller vermişti[96]. Yeniden sinema olduktan sonra bugün Millî Sinema'dan iz kalmamıştır. 1968'de İstiklâl Caddesi üzerindeki Alkazar Sineması onarılıp tiyatro olarak kullanılmıştır. Birçok tiyatrolar; apartmanların, iş hanlarının bodrumlrından ya da başka katlarından bozularak yapılmıştır. Gazinolar, bahçeler de tiyatro olarak kullanılmıştır. İstanbul Kültür Sarayı yandıktan sonra Devlet Tiyatrosu Venüs Sineması'nı, Devlet Opera ve Bale-

[96] *Cumhuriyet*, 10 ocak 1932.



Kenter Tiyatrosu sahne planı ve perspektivi.

si de Maksim'i onararak tiyatro olarak kullanmışlardır. Halk Opereti Eski Çağlayan Gazinosu'nu, bir başka operet topluluğu yine bir gazino olan ve bugün yıkılmış bulunan Taksim'deki Kristal'i kullanmıştır.

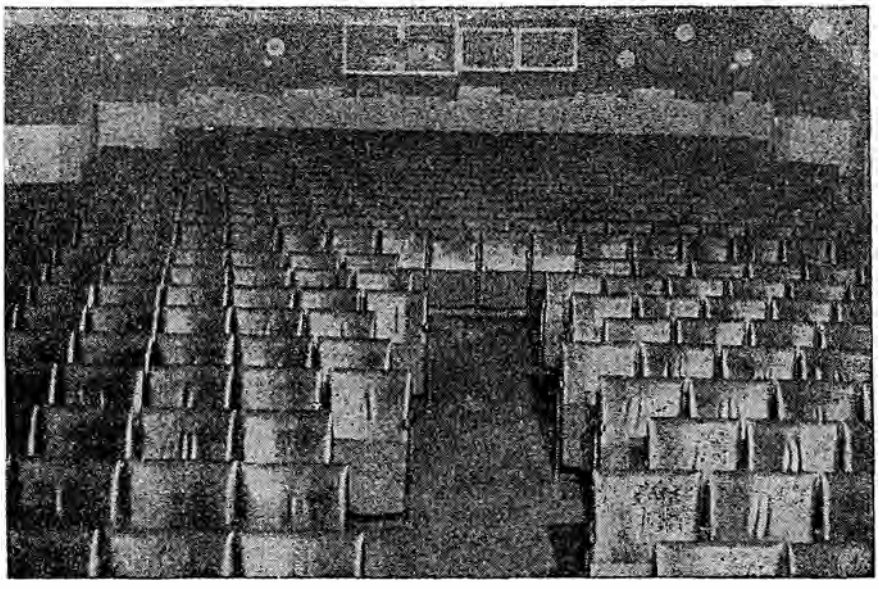
Bir fikir vermek üzere 1930 ile 1940 arasında İstanbul'da tiyatro topluluklarının yukarıda saydıklarımızdan başka nerelerde temsiller verdiklerini gösterelim: Erenköy Sineması, Süreyya Sineması, Kuşdili Tiyatrosu, Mulen Ruj, Beşiktaş Yeni Sinema, Üsküdar İnşirah Bahçesi, Suadiye Plajı Tiyatrosu, Bakırköy Miltiyadi, Opera Sineması, Beşiktaş Suat Park Tiyatrosu, Tepebaşı Bahçesi, Taksim Belediye Bahçesi, Saray Sineması, Kadiköy Hale Sineması, Üsküdar Hale Sineması, Beşiktaş Sümer Tiyatrosu, Üs-

küdar Beyleroğlu Bahçesi, Bostancı Aile Bahçesi, Kız Kulesi Parkı, Büyükada Aile Bahçesi, Büyükdere Aile Bahçesi, Büyükada İskele Tiyatrosu, Beylerbeyi İskele Tiyatrosu, Bebek Belediye Bahçesi, Heybeliada İnşirah Bahçesi, Anadoluhisarı İdman Bahçesi, Heybeliada Plaj Gazinosu, Yeşilköy Aile Bahçesi, Bakırköy Çankaya Sineması, Pangaltı Kurtuluş Tiyatrosu, Samatya Şen Sinema, Narlıkapı Şafak, Beykoz İskele Tiyatrosu, Şehremini İnşirah, Suadiye Şenyol, Taksim Altıntepe Tiyatrosu, Yenişehir Aile Bahçesi, Kadıköy Kızağacı Sineması, Kadıköy Lâle Bahçesi, Tophane Karabaş Yüksek Aile Tiyatrosu, Ortaköy Aile Bahçesi, Büyükdere Beyaz Park, Ortaköy Emek Bahçesi, Aksaray Yusufpaşa Emek Sineması, Mecidiyeköy Tiyatrosu, Karagümrük Zafer Tiyatrosu, Yeşilköy İstasyon Bahçesi, Defterdar İskele Bahçesi, Karagümrük Zafer, Ortaköy İpek Bahçesi, Yenişehir Cumhuriyet Bahçesi, Yedikule Pınar Bahçesi, Fatih Saraçhane Özen Bahçesi, Kasımpaşa Yıldız Sineması, Beşiktaş Yeni Bahçe, Kasımpaşa Yavuz Sineması, Yenikapı Yalı Sineması, Beşiktaş Güler Sineması, Çemberlitaş Sineması, Çifte Saraylar Tiyatrosu, Üsküdar Doğancılar Aypark, Harbiye'de Belvü.

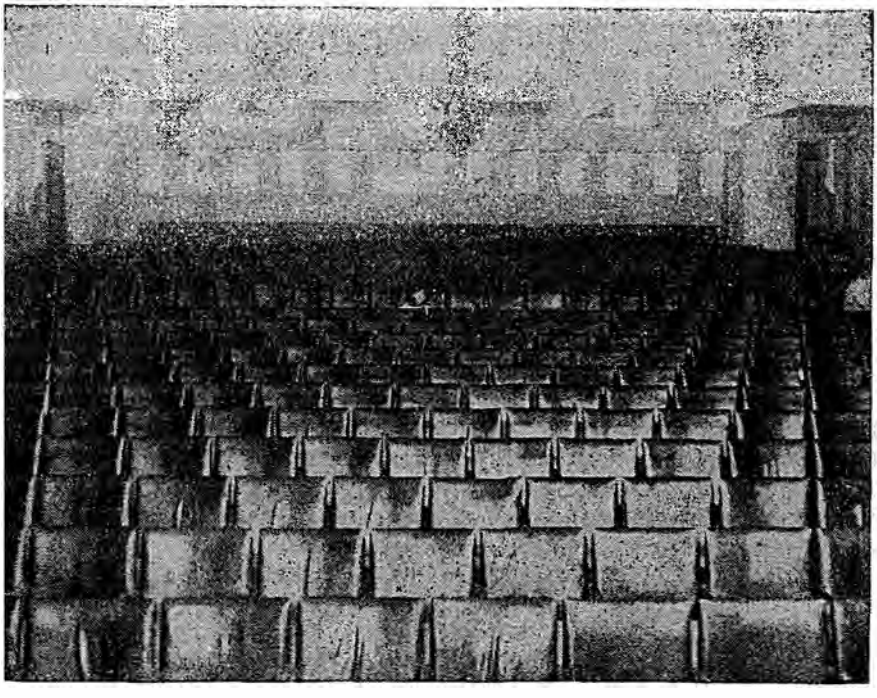
Bugün de İstanbul'da ve başka kentlerde tiyatro toplulukları, özellikle yaz aylarında bu tür yerlerde temsil vermektedirler.

D) "Her Yer Tiyatrodur". Bu, 1964'de eleştirmen Memet Fuat'la Günay Akarsu'nun ortaya attığı bir savsözdür. Aslında bu, bizim geleneksel tiyatromuzun yapısına da uymaktadır. Aslında bunun gerek kuramcılığını gerekse uygulamasını ilk yapan, İsmail Hakkı Baltacıoğlu olmuştur[97]. 1964'deki "Her Yer Tiyatrodur" çağrısı ve seslenişi daha çok amatör tiyatrolar içindi, ancak bu çağrı profesyonel tiyatrolar için de uyarıcıdır. Bundan önceki bölümde belirttiğimiz gibi Haldun Dormen'in yarı profesyonel Cep Tiyatrosu Topluluğu ilk başta Goldoni'nin *Yalancı*'sını her yerde oynuyordu. Bu görüş herşeyden önce tiyatronun baş öğesinin seyirci ve oyuncu olduğu ilkesine dayanmaktadır. Günümüz Batı tiyatrosunda da bu uygulama gelişmektedir. Yakın yıllarda kurulmuş olan Sokak Tiyatrosu da bunun bir türüdür. Özellikle alan veya meydan sahnesi diyebileceğimiz Ortaoyunu gibi bir uygulama, üstelik bizim için yeni bir şey değildir. İstanbul Şehir Ti-

[97] Bkz. Metin And, "Her Yer Tiyatrodur", *Oyun*, temmuz 1964, sayı 12; İsmail Hakkı Baltacıoğlu. *Tiyatro*, İstanbul 1941.



Ümit Tiyatrosu'nun 624 koltuklu salonu.



Ümit Tiyatrosu'nun 518 koltuklu salonu.

yatrosu'nun değerli sahneyekorlarından Hamit Akınlı, Harbiye Tiyatrosu'nda *Ay Battı* ile böyle bir deneme yapmıştır [98]. Devlet Tiyatrosu da 27 mart 1965'de Dördüncü Dünya Tiyatro Günü'nde *Pusuda* oyununu Ankara'nın yakın köylerinde, köy alanında oynamıştır [99]. Yaz temsillerinde İstanbul'a Rumelihisarı'nın kullanılması da bu yolda bir denemedir. 1973 yılı yaz ayları için düzenlenen İstanbul Sanat ve Kültür Festivali de örneğin Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasını Topkapı Sarayı'nda oynatmayı kararlaştırmıştır. Gerçi her biri tiyatro olmakla birlikte, antik tiyatroların kalıntılarında verilen temsiller de bu kesime girebilir. Türkiye'de zaman zaman Bergama, Aspendos, Side Tiyatrolarında temsiller verilmektedir. Ancak Anadolu'da antik tiyatrolar sayıca çok olmakla birlikte bunların çoğu yıkık kalıntılardır [100].

---

[98] Sanatçının bu konuda düşünceleri için bkz. Hamit Akınlı, "Orta Tiyatrosu", *Papirüs*, haziran 1969, sayı 36.

[99] Bu temsillerin resimleri için bkz. *Devlet Tiyatrosu*, nisan 1965, sayı 26.

[100] Anadolu'da ve Kıbrıs'da antik tiyatro kalıntıları arasında bulunduğu eski bölge adlarıyla şunları sayabiliriz: Acmonia (Ahat), Aezani (Çavdarhisar, Phrygia), Alabanda (Araphisar, Caria), Alexandria Troas (Eski İstanbul), Alinda (Karpuzlu, Caria), Anazarbus (Anavarza, Cilicia), Ancyra (Kiliseköy, Phrygia), Anemurium (Anemur Cilica), Antiochia (Yalvaç, Pisidia), Antiphellus (Kaş Andifli, Lycia), Apamea Cibotus (Dinar, Phrygia), Aperlae (Asarköyü - Lycia), Aphrodisias (Geyve, Caria), Arycandra (Arif, Lycia), Aspendus (Belkıs, Pamphylia), Augusta (Sis, Cilicia), Axus (Behramköy, Troas), Balbura (Katara), Bargylea (Asar, Caria), Blaundus (Sülünlü, Phrygia), Bubon (İbecik, Lycia), Caryanda (Üzümlü, Lycia), Castabala - Hieropolis (Bodrum Kalesi, Cilicia), Caunus (Dalyan Caria), Cedreae (Şehir, Caria), Cibyra (Horzum, Caria), Clazomenae (Urla, Lydia), Cnidus (Deveboynu, Tekir, Caria), Colossae (Honaz, Phrygia), Corydalla (Kumluca, Lycia), Cremna (Gürmeg, Pisidia) Cretopolis (Pamphylia), Curium (Episkopi, Kıbrıs), Cyaneae (Yavi, Lysica), Cyzicus (Belkıs), Doliche, Dolichiste, (Kekova adası, Lycia), Diocaesarea (Uzunca Burç, Cilicia), Elaeuse (Selçuk, Lydia), Ephesus (Selçuk, Lydia), Erythrae (İldiri, Lydia), Halicarnassus (Bodrum, Caria), Heraclea Ad Latmum (Kapıkiri, Caria), Hierapolis (Pamukkale, Phrygia), Iasus (Kuren, Caria), Idebessus (Kozağacı, Lycia), Laodicea Ad Lycum (Goncalı, Phrygia), Laodicea Combusta (Lycaonia), Letoon (Lycia), Limyra (Dernek, Lycia), Magarsus (Karataş, Cilicia), Magnesia Ad Maendrum (Tekin, Caria), Mastaura (Mastavra, Caria) Megiste (Meis adası, Lycia), Miletus (Balat), Mopsuestia (Misis, Cilicia), Myra (Demre, Lycia), Apamea Myrlea (Mudanya, Bithynia), Nicaea (İznik, Bithynia), Nysa (Sultanhisar, Caria), Oenoanda (Düger, Lycia), Olba (Ura, Cilicia), Olympus (Musa dağı, Lycia), Patara (Gelemiş; Lycia), Pednelissus (Pisidia), Phaselis (Tekirova, Lysica), Philadelphia (Alaşehir, Lydia), Pinara (Esenku, Lycia), Priene

Bu dönemde zaman zaman tiyatro binalarının önemi üzerinde durulmuş olmakla birlikte [101] bu bölümde örneklerle belirtmeye çalıştığımız gibi Cumhuriyetimize yaraşır tiyatrolar yapılamamıştır. Yalnız yapılmamakla kalınmamış, ayrıca eldekilerin korunması için gerekli özen de gösterilmemiştir. Bunun başında yangınlar geliyordu [102]. Tiyatro ve Sinemalarda yeni koruyucu düzen uygulanmasına başlanmıştır [103]. Yangına karşı tiyatrolarda bir düzeltim kararlaştırılmıştır [104]. Yine bu yolda tiyatroların yangına karşı korunması için saçtan yangın perdeleri uygulanmasına başlanmıştır [105]. Ancak yine de yangınlar önlenememiştir. Örneğin 1934'de Aksaray Belediye Tiyatrosu, elektrik kontağından yanmıştır [106]. Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu da böyle yanmıştır. Eskişehir'de kapatıldıktan sonra nikâh salonu olarak kullanılan Belediye Tiyatrosu da 1968'de yanmıştır [107]. Geçen yüzyıldan kalma Tepebaşı Tiyatrosu daha önce de gördüğümüz gibi iki yangında tümüyle yanmıştır. Aslında yanmaması için her türlü koruyucu önlemi olmasına karşın İstanbul Kültür Sarayı da yanmıştır. Bu arada kimi yangınların kundaklanarak çıkarıldığında kuşku belirtilmiştir. Örneğin Halk Oyuncuları'nın yasaklanmak

---

(Güllübahçe), Prusias Ad Hypium (Üsküb, Bithynia), Rhodiapolis (Şeyhköy, Lycia), Sagalassus (Aglasun, Pisidia), Salamis (Kıbrıs), Sadses (Sart), Seleucia (Cilicia), Selge (Zerk, Pisida), Selinus (Trainapolis, Cilicia), Side (Eski Antalya, Pamphylia), Sillyum (Yanköyhisarı (Pamphylia), Smyrna (İzmir), Pompeiopolis Soli (Mezitli, Cilicia), Soli (Kıbrıs), Stratonicea (Eskihisar, Caria), Telmessus (Fethiye, Lycia), Teos (Sigacık, Lydia), Termessus (Güllük, Pisida), Tieium (Bithynia), Tlos (Düver, Lycia), Tralles (Aydın, Caria), Trois (Hisarlık), Xanthus (Lycia).

[101] Örneğin bkz. Vedat Örfi, "Tiyatro Binası", *Son Saat*, 9 nisan 1925; "Tiyatro Mimarlığının İnkılâpları", *Son Saat*, 17, 23 haziran, 10 temmuz 1925; "Dikkatler: Tiyatro Binası", *Akşam*, 13 aralık 1938; Vasfi Rıza, "Bina Meselesi", *Akşam* 24 temmuz 1934; "Binasızlık Derdi", *Cumhuriyet*, 7 aralık 1945. Bu konularda halkın fikri bile sorulmuştur. bkz. "Halkın Sesi", *Son Posta*, 29 temmuz 1930. Öyle ki, kimine göre Türk tiyatrosunun gelişmesi için, tiyatro binası en zorunlu koşuldur. bkz. *Tasvirîefkâr*, 11 şubat 1941.

[102] Tiyatro yangını üzerinde daha dönemin başında durulmuştur. Örneğin bkz. Celâl Esat [Arseven], "Tiyatro ve Sinemalarda Yangın", *Akşam*, 27 eylül 1924.

[103] Bkz. *Son Posta*, 19 eylül 1930.

[104] Bkz. *Akşam*, 4 temmuz 1934.

[105] Bkz. *Akşam*, 12 şubat 1935.

[106] *Akşam*, 31 ağustos 1934.

[107] *Cumhuriyet*, 24 ocak 1968.

istenilen, sonra Danıştay kararı ile bu yasağın kaldırıldığı *Devr-i Süleyman*'ın oynandığı Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu böyle bir yangınla yanmıştır [108]. Aslında tiyatro daha önce de bir yıkıntıya uğradıktan sonra 1965'de yeniden açılmıştı [109]. Yangınların yokedemediği tiyatroları da kimi tiyatro sevmeyen yöneticilerin yıktıklarına örnekler vardır. Adana'da büyük para harcanarak yaptırılan ve geçen yüzyılda valiliği sırasında Adana'ya tiyatro kazandırmış Ziya Paşa'nın adı verilmiş olan Ziya Paşa Oda Tiyatrosu, Adana Belediye Başkanı'nın buyruğu üzerine yıktırılmıştır [110].

[108] "Devr-i Süleyman'ın Oynandığı Bina Yandı", *Yeni İstanbul*, 28 ocak 1969.

[109] "Küçük Opera Tekrar Açıldı", *Vatan*, 6 mayıs 1965.

[110] Özer Öztep, "Bir Tiyatro Nasıl Yıkılır?" *Cumhuriyet*, 21 şubat 1967.

V. Tiyatro Yönetimi - Sahne Düzeni

Bundan önceki bölümlerde gördüğümüz seyirci, oyuncu, tiyatro toplulukları ve binalarının yanısıra tiyatro yönetimi ve sahne düzeni de Cumhuriyet Tiyatrosu'nun önemli bir öğesidir. Tek kişilik bir oyunun temsilinde bile sahnede oynayan oyuncudan başka sahne gerisinde, yönetimde ve gişede çalışanlarıyla birçok görevli bulunacağı için yine bir topluluktan ve işletmeden sözedebiliriz. Her topluluğun başında bir yönetmen vardır. Bu yönetmen yalnız tiyatro içi değil fakat yönetici topluluğun temsilcisi ve sorumlusu olarak, seyirci, oyuncu, tiyatro sahibi, yazarlar ve kamu kesimiyle de ilişkileri vardır. Kamu kesimiyle olanın dışında bu ilişkilere ilgili bölümlerde değinildiği için burada bunlara yeniden dönmiyeceğiz. Burada kamu kesimiyle olan ilişkiler ve bir de tiyatroların iç sorunları, organları ve ekonomik koşulları üzerinde durulacaktır.

Kamu kesimiyle olan ilişkinin başlıcası, kamunun tiyatroları ödeneklerle ya da başka yollardan desteklemesi, bir de tiyatroları denetimidir. Kamu kesiminin yardımları bakımından Cumhuriyet döneminin büyük katkısı olmuştur. Cumhuriyet döneminde, kamu kesimi, tiyatroyu bir kamu görevi, bir eğitim aracı olduğu, bu bakımdan da tiyatroya yardımın ve onun denetlenmesinin görevleri arasında yer aldığı görüşünü benimsemiştir. Bu konuda basında da zaman zaman uyarılar olmuştur[1]. Reşat

[1] Örneğin bkz. Ertuğrul Muhsin, "Tiyatroyu Kontrol", *Vakit*, 8 kasım 1924; Y[aşar] N[abi], "Tiyatroda Devlet Murakabesi", *Ulus*, 21 mayıs 1934; Y. N. Nayır, "Devlet Tiyatrosu Sorunu", *Ulus*, 21 nisan 1935; Yaşar Nabi, "Tiyatronun Korunması", *Ulus*, 14 ekim 1936; Ulunay, "Tiyatro Himaye İster", *Tan*, 4 mayıs 1934; Mahmut Yesari, "Tiyatroya Yardım", *Yeni Sabah*, 18 nisan 1943; R.A. Sevengil "Devlet Tiyatrosu'nu Korumak Lâzımdır", *Ulus*, 17 haziran 1950; "Tiyatro Ve Opera İçin Verilecek Para", *Ulus*, 20 haziran 1950; Metin And, "Devlet Baba", *Ulus*, I (28 haziran 1960), II (5 temmuz 1960), III (12 temmuz 1960), IV (19 temmuz 1960), V 26 temmuz 1960), VI (2 ağustos 1960), VII (9 ağustos 1960), VIII (16 ağustos 1960), IX (23 ağustos 1960), X (30 ağustos 1960.)

Nuri Güntekin daha 1927'de şöyle söylüyordu: *"Senede üç beş bin kâğıt lira ile tiyatro yapılmasını istemek gülünç şeydir. Emanet, güzel bir tiyatronun medenî bir şehir için en büyük bir süs olduğunu hiç bir zaman ciddî surette düşünemedi. Meselâ şimdiye kadar küçük bir fedakârlıkla başını sokacak bir küçük bina temin edemez miyiz? Tiyatro kumpanyaları için tiyatro binası kadar ehemmiyetli bir şey olmadığını bu işle meşgul olanlar pek iyi bilirler.. Sağa sola bu kadar para dökülürken tiyatroya da küçük bir hisse ayrılamaz mıydı? Hem o kadar çok da değil... Bir bina temin edildiği halde senede yirmi bin lira ile memleketin yüzünü ağartacak, sanat için iyi bir istikbal hazırlayacak tertemiz bir şehir tiyatrosu yapılabilirdi. Maamafih biz asıl büyük muaveneti merkezî hükümetten beklerdik. Cumhuriyet idaresi memlekete hürriyet getirdi, kadın erkek birarada tiyatroya gidebiliyor, Türk kadını artık sahneye çıkıyor. İster ve beklerdik ki Cumhuriyet hükûmeti maarife ve güzel sanatlara ettiği hizmet ve fedakârlığı tiyatrodan da esirgemesin. Liberal bir halk hükûmeti için tiyatro en kıymetli bir yardımcıdır... Halk üzerindeki telkin kuvveti itibariyle memleketimizde ve idaremize en büyük hizmeti îfâ edebilir, kendisi için ihtiyar edilen zahmet ve masrafı derhal ödemeğe başlardı. Şunu iyi bilmek lâzımdır ki tiyatro, sanat tiyatrosu, şahsî teşebbüs ile başarılacak bir iş değildir. Ona ya hükûmet yardım eder, yahut onun kıymetini takdir eden cemaatler... En müterakki Avrupa milletlerinin resmî tiyatroları, hükûmetin muavenetiyle yaşar. Tiyatroya çok ehemmiyet veren Ermenilerin tiyatroları vardır ki cemaatler tarafından idare edilir. Bu bahis üzerinde uzun uzadıya konuşuruz."* [2]

Reşat Nuri Güntekin bunu izleyen ikinci yazısını [3] ilginç bir biçimde, karşıt görüşle kendisi arasında bir söyleşme biçiminde yazmıştır. Karşıt görüş, sözü ilk alıyor ve şunları öne sürüyordu: *"Sana göre tiyatromuzun bugünkü halden hükûmeti mesul etmek lâzım... Ben bu fikri pek doğru bulmuyorum... Bir Cumhuriyet ve halk memleketinde her şeyi hükûmetten beklemek caiz olamaz*[4]*. Bu memleketin münevver zenginleri, muharrirleri, sa-*

[2] Reşat Nuri [Güntekin], "Tiyatromuzun Bugünkü Hali: I", *Hayat*, 3 şubat 1927, sayı 10.

[3] Reşat Nuri [Güntekin], "Tiyatromuzun Bugünkü Hali", *Hayat*, 7 nisan 1927, sayı 19.

[4] Daha sonra da bu fikirde olanlar çıkmıştır. Örneğin Ekrem Reşit Rey bir yazısında herşeyi devletten beklememek gerektiğini, İstanbul'da tiyatro-

natkârları, yok mu? Madem ki mektep gibi tiyatronun da medenî bir memleket için en lâzım bir müessese olduğunu kimse inkâr etmiyor... Şu halde güzel bir tiyatro tesis etmek emeli etrafında küçük bir teşkilât vücuda gelemez mi? Zenginler bir parça para ile, muharrirler sanatkârlar, biraz gayret ve fedakârlıkla müşterek bir eser ortaya koyamazlar mı?" [5] İşte yazı boyunca Reşat Nuri Güntekin ile bu karşıt görüş tartıştıktan sonra ilk yazıda olduğu gibi şu fikirle sona eriyor: *"Sözümü yine başta söylediğimle bağlayacağım. Tiyatromuzu bugün içinde yuvarlandığı tezebzübden kurtarmak için bir tek çare vardır: Merkezî hükûmetin bu işle ciddî surette meşgul olması.."*

Reşat Nuri Güntekin'in dileği önce Devlet Konservatuarı'nın kurulması, sonra da 1949'daki kuruluş kanununun çıkmasıyla Devlet Tiyatrosu ile gerçekleşmiştir. Ancak aşağıda uzun uzadıya göstereceğimiz gibi burada da yine bir sistemsizlik ve plânsızlık vardır. Nitekim Reşat Nuri Güntekin de Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşundan az sonra bu konuda yazdığı dört yazının ikincisini şöyle bitiriyordu: *"Doğrusu aranırsa devlet, tiyatro konservatuarını memleketin umumî tiyatro hayatında bir inkişaf bekliyerek kurmuş fakat böyle bir inkişafın ancak kendi eli ile olabileceğini pek açık düşünmemişti: Yahut problem çözümlemelerinde çetin güçlüklerle karşılaşıldığı zaman çok kere yapıldığı gibi işin bu taraflarını daha sonraya bırakmıştı. Halbuki bu iş sıra plânına konur işlerden değil, aynı plânda hattâ daha önde yürütülmesi lâzım gelen işlerdendi. Netice şu oldu ki, üç dört sene sonra ilk mahsuller yetişince onları koyacak ve kullanacak yer bulamadık; baremlerini ödeyerek belirsiz bir zaman için mekteplerine mihman ettik. Staj diyelim, tecrübe sahnesi diyelim; hâsılı mâneviyat bozucu kararsız ve bulanık durum. Birkaç talebe neslinden sonrası için Devlet Tiyatrosu kifayetsiz görülürken ondan da henüz bir ses seda çıkmamaktaydı. Evkaf apartımanında-*

---

yu koruyanın yalnız Belediye ve bir de Küçük Sahne ile Yapı ve Kredi Bankası olduğunu, buna başka kuruluşların, örneğin bankaların birleşerek katkıda bulunmasını savunmuştur. bkz. Ekrem Reşit Rey, "Sanatı Himaye", *Akşam*, 1 nisan 1953.

[5] Aslında "Giriş" bölümünde değindiğimiz gibi ilk başta böyle bir örgüt denenmiştir. Ankara'da kurulan Tiyatroyu Himaye Heyeti, devletten ilgi görmesi, kurucuları ve üyeleri arasında bakanlar, milletvekilleri, yazarlar ve varlıklı kişiler bulunduğundan çok etkili de olabilirdi.

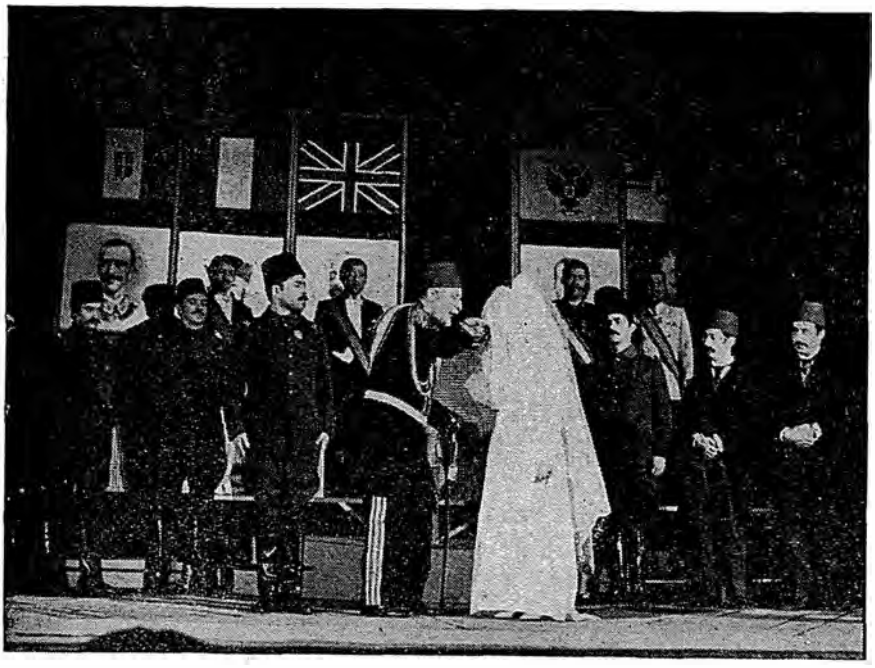
ki küçük tiyatro hazırlanamıyor, mezun yahut misafir talebeler ara sıra Halkevi Tiyatrosu'nu boş buldukça tecrübe temsilleri vermeğe gidiyorlardı. Senelerle bu sıkıntı daha kendini hissettirir bir hale gelince, daha açıkçası bir buhran şeklini alınca, Sergi binası ile Evkaf apartımanındaki salonda bir büyük, bir de küçük tiyatro çıkarmanın çaresi bulundu. Biraz geç de olsa netice iyi gelmiştir. Büyük Tiyatro talihimize inci gibi bir şey oldu. Küçük Tiyatro da öyle. İki senedenberi sezon yapmaya başlayan bu iki tiyatro ile Ankara'nın herhangi bir büyük ve modern müessesesi gibi övünmememiz için hiç bir sebep yoktur. Sonra bu neticenin gecikmesini neşe kaçıracak bir şey gibi görmüyorum. Karşımdaki bir oyuncak değil yeni Türk Devleti'nin gerçekten yüzünü ağartacak bir büyük tesistir. Ve ilk tecrübede bu gibi nazik yeni müesseselerde bir acemilik ve hatâ hakkı tanımaktan daha normal ve insaflı bir şey olamaz. Yalnız onu da hemen ilâve etmeli ki buhran savrulmuş değildir. Sadece kapının arkasına saklanmıştır. Memlekette geniş bir tiyatro hayatının inkişafını görmek arzumuzdan vazgeçmiş olamayız. Konservatuarı da birkaç düzine talebe yetiştirdikten sonra kapamak için açmadık. O, Cebeci'de sessiz sedasız çalışmalarına devam etmektedir. Yıldan yıla çoğalıyoruz.. Mesele gerçekten başdöndürücü gibi görünür. Fakat benim kanaatimce pek o kadar ümitsiz değildir. Eğer devlet, memlekete tiyatro hayatını yeter derecede geliştirmek işinde kendinden başkasından medet umulmayacağını açıkça teslim eder ve bu işi gelişigüzel değil fakat değişmez plânlı bir çalışma konusu yaparsa... Tiyatro politikası da denebilecek bu plân hakkında düşünebildiklerini becerebilirsem bir, olmazsa ikinci yazıda anlatmaya uğraşacağım." [6]

Önce devlet, tiyatro konusunda yalnız kendine bağlı Devlet Tiyatrosu'nu görmüştür. Ona paraca hiç bir esirgemezlikten kaçınmadığı gibi, bütün ilgisini ona yöneltmiştir. Ayrıca kendine bağlı olmasına karşın, Devlet Tiyatrosu'nun kuruluş gerekçesine uygun çalışıp çalışmadığını, bir işletme olarak verimliliğini denetleyecek örgütü de kurmadığı gibi bu yolda da hiç bir olanağı

[6] Reşat Nuri, "Devlet ve Tiyatro", *Cumhuriyet*, 7 aralık 1950. Öteki üç yazının başlıkları ve günlemleri şöyledir: "Tiyatronun Ana Dâvâları", *Cumhuriyet*, 25 kasım 1950; "Devlet, Tiyatro İçin Ne Yapabilir?", *Cumhuriyet*, 16 aralık 1950; "Tiyatromuzun, Sakat ve Tehlikeli Tarafı", *Cumhuriyet*, 17 kasım 1951.

sağlamamıştır. İlk başlarda tiyatro işlerine Matbuat Umum Müdürlüğü bakıyordu; bu da daha çok sıkıdenetim bakımından oluyordu. Tiyatro işleri Millî Eğitim Bakanlığı'na geçtiğinde de gerçi bir Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştur, ne var ki burası yalnız Devlet Konservatuarı ve Güzel Sanatlar Akademisi ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi kuruluşlarla ilgilenmiş, bütün yetki Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğüne bırakılmıştır. Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü ise ancak kendi kuruluşunun sorunlarıyla ilgilenip, bunun dışındaki tiyatro sorunlarıyla ilgilenmesi kendisinden beklenemeceğine göre, üstelik bir örgütün hele kanun kuruluşu olan bir kurumun kendi kendisini denetlemesinin ne denli sağlıklı sonuç vereceği kuşkulu bir durum olduğu düşünülürse, kamu kesiminin aslında ülkenin tiyatro sorunlarını karşılamak için hiç bir hazırlığı ve olanağı bulunmadığı sonucuna kolaylıkla varabiliriz. Birtakım denemeler yapılmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı içinde bir Kültür Müsteşarlığı kurulmuş, sonra 1971'de bir Kültür Bakanlığı kurulmuş, henüz kuruluşu tamamlanmadan ve gerekçesi açıklanmadan bu Bakanlık kaldırılmış, daha sonra Kültür Müsteşarlığı başında bir Devlet Bakanlığına ve böylece Başbakanlığa bağlandı. Ancak hiç bir aşamada tiyatro işleri bu bakanlık ya da müsteşarlıkta danışma kurullarından, yetkililerden yararlanmak düşünülmemiş, günlük işler tiyatro konusunda hiç bir artyetişimi ya da görüşü bulunmayan masa memurlarına bırakılmıştır. Zaten ne bakanlığın, ne de dışardan bir gözlemcinin Devlet Tiyatrosu için bir görüş sahibi olması olanağı da yoktur. Devlet Tiyatrosu'nun temsillerinin oyun seçimi, oynayış düzeyi üzerine bu temsilleri görerek bir kanıya varsak bile bir işletme olarak verimliliğini bütçesinin incelenmesinden anlama olanağı yoktur. Genel Bütçeye bağlı olduğu için Devlet Tiyatrosu'nun bütçe çizelgelerinde örneğin hademelere verilen ayakkabı ile orkestra üyelerine verilen frak ve smokini görürsünüz de bir oyunun temsilinde bu bütçeden bu oyuna düşen harcamalar, giderler ve oyunun temsillerinde bunu kaç kişinin seyrettiğini kaç para getirdiğini saptamak olanağı yoktur. Bu bakımdan ülkenin tiyatro sorunları olarak yalnız Devlet Tiyatrosu'nu tanıyan kamu kesiminin, ya da Reşat Nuri Güntekin'in deyimiyle *"merkezî hükûmet"*in bu tek kuruluş için bile denetim olanakları bulunmadığı, bir acı gerçektir.

Aslında kamu kesiminin ülkenin tiyatro sorunlarında Devlet Tiyatrosu yanında tiyatronun yurda yararlı bir biçimde ya-



Dormen Tiyatrosu ile Gülriz Sururi - Engin Cezzar topluluğunun ortak girişimi: Güngör Dilmen Kalyoncu'nun *İttihat ve Terakki*'sinden bir sahne.

yılması, tiyatro eğitimi, özel tiyatrolar, oyun yazarları gibi çeşitli konuları vardır. Tiyatro topluluklarına ayırdığımız bölümde değindiğimiz gibi 1972'de birçok özel tiyatronun kapanmasına yolaçan[7] bir bunalım olmuştur, üstelik bu bunalım henüz önlenememiştir de... Bu konuda; yazılarda, açık oturumlarda çeşitli görüşler ileri sürülmüştür[8]. Aslında konuya bunalımdan daha önce eğilinmişti. Daha ilerde göreceğimiz gibi özel tiyatroların belini büken konulardan biri de yüzde 35'e kadar alınan eğlence rüsumudur. AP milletvekillerinden İsmet Sezgin, Nihat Kürşad ve arkadaşları bu rüsumun kaldırılması, bunların korunmasını sağlamak için bir kanun tasarısını Meclis Başkanlığı'na vermiş-

[7] Bkz. Hilmi Kurtuluş, "Geride Kalan 1972'de Türk Tiyatrosunun Geride Bıraktıkları", *Son Saat*, 2 ocak 1973.

[8] Örneğin bkz. Metin And, "Tiyatrolar Neden Kapanıyor?", *Özgür İnsan*, ağustos 1972, sayı 3; "Tiyatrolara Devlet Yardımı", *Özgür İnsan*, ekim 1972, sayı 5.

lerdir, bununla Devlet ve Belediyeler özel tiyatroları koruyacak ve bunlardan en çok %10 rüsum alabilecektir[9]. Ancak bu tasarı kanunlaşmamıştır. 1969'da özel tiyatrolar Milet Meclisi'ne başvurarak 5541 sayılı Devlet Tiyatrosu kuruluş kanununa şöyle bir madde eklenmesini kararlaştırmışlardı: *"Türkiye'de mevcut özel tiyatrolar da bu kanunun 14. ve turne esnasında 13. maddelerindeki hükümden istifade ederler. Özel tiyatrolar hakkında da 394 Sayılı Hafta Tatili Kanunu'nun 8. ve Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu'nun 7. maddesi uygulanmaz."*[10] Bundan da bir sonuç alınamamıştır. Aslında belki de bu girişimlerin sonuçsuz kalması iyi de olmuştur. Çünkü tiyatro adı altında her kuruluşa aynı kolaylığı göstermek, iyinin aleyhine, kötünün lehine bir koruma olacaktır. Bu türlü ters bir görüşü aslında ülkemizin en iyi topluluklarından birisinin kurucusu ve en iyi sahne sanatçılarımızdan Yıldız Kenter de savunmuş; 1967'de Oyun Yazarları Derneği'nin ancak belli bir oranda yerli yazarların eserlerini oynayan tiyatrolara yardım yapılması görüşüne karşı çıkmış, *Özel tiyatrolara, hiç bir istisna tanınmaksızın, yani sanat tiyatrosu, ya da halk tiyatrosu gibi sınıflandırmalara gidilmeksizin"* yardım yapılmasını istemiştir[11].

Buna karşın kimi yazarlar sanat niteliğinin aranmasını istemişlerdir[12]. 1971'de ilk Kültür Bakanlığı'nın ilk Kültür Bakanı Talât Halman, Bakanlığa geldiğinde verdiği ilk demecinde bütün tiyatrolardan verginin kaldırılacağını duyurmuştur. Tarık Buğra buna karşı haklı olarak şu karşı düşünceye yer veriyordu: *"Peki ama, tiyatro nedir, tiyatro? 'Tiyatro bir mekteptir, halkı eğitir', öyle mi? Tiyatroya da, halk'a da okul ve eğitim'e de karşı çıkacak cesaret bizde ne arar, ama insan yine de düşünmeden yapamıyor: İstanbul'daki otuz küsur tiyatro aynı fabrikadan mı çıkmıştır? Oynadıkları oyunlar —ve asıl önemlisi— tiyatro anlayışları aynı seviyede midir? Özür dileyerek soruyorum: Seviyesizlik denen şeyin üstüne tüy dikmiş —adı tiyatro— topluluklarla — tutumu ve anlayışı politik yönden de, sanat açısından da*

---

[9] *Adalet*, 13 haziran 1963.

[10] *Hâkimiyet*, 16 mayıs 1969.

[11] "Yıldız Kenter'e Göre", *Yeni Gazete*, 2 ocak 1967.

[12] Örneğin bkz. Siyavuşgil, "San'at Tiyatrosunu Teşvik", *Yeni Sabah* 10 ekim 1958; "Tiyatroyu Kalkındırma", *Yeni Sabah*, 21 aralık 1959.

ne olursa olsun — bir şeyler yapmak, bir şeyler vermek ve belli bir noktayı aşmak için didiniz duran toplulukları bir tutmak, yusyuvarlak bir "tiyatro" kelimesinin içinde aynı potaya dökmek —ayrıca özür dilerim— barbarlık değilse barbarlık nedir Bu soruyu atlayıp geçemezsiniz; zira böyle bir davranış o da tiyatro yazmış, bu da diyerek bütün piyes yazarlarını eşit saymaktan farklı bir şey olmayacaktır. Tiyatro vardır, halkı zehirlemekten, zevk çürütmekten, çürük zevkleri pekiştirmekten başka bir iş yapmamaktadır, tiyatro vardır, seviyesizliklerle, zevksizliklerle didişe didişe, binbir mihneti çeke çeke yaşamaya çalışmaktadır. Vergiyi hangisi için kaldırıyorsunuz? İkisi için de, dediniz mi, lâmı cimi yok, gaddarlık etmiş, tiyatronun hakikî anlamına balta sallamış olursunuz." [13].

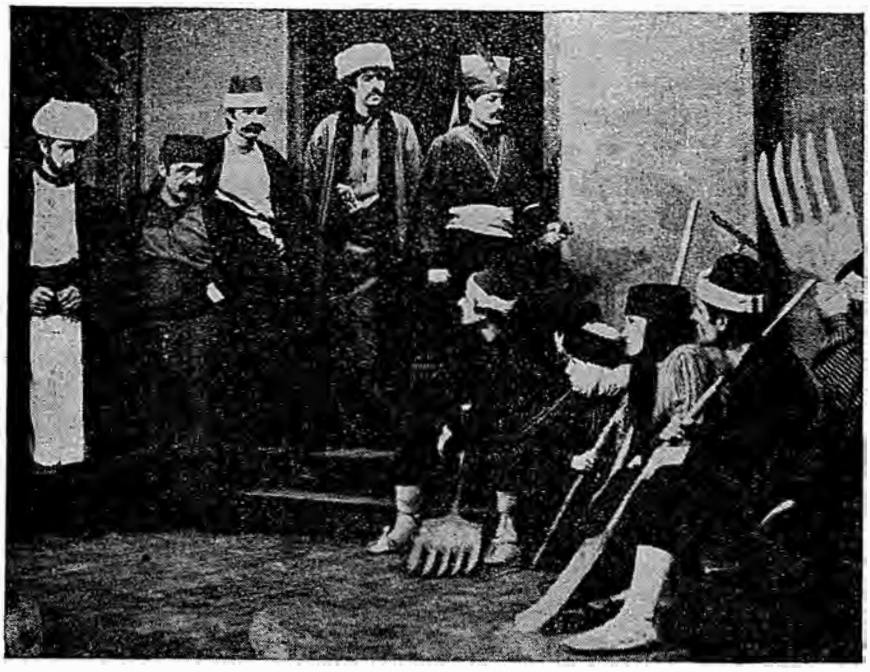
Vergi konusu daha aşağıda ele almak üzere, 1972'de tiyatro bunalımının nedenlerini araştıralım. Tiyatrocular bu konuda ne düşünüyordu? Çok yönlü olan bu konuda bir gazete [14], dört tiyatrocuya bu konuda düşündüklerini sormuştu. Bunlardan biri henüz ayakta durabilen bir özel tiyatronun yöneticisi Gülriz Sururi, ikincisi bir tiyatro eleştirmeni Hayati Asılyazıcı, üçüncüsü ödenekli tiyatronun sanat yönetmeni Vasfi Rıza Zobu, dördüncüsü ise tiyatrosunu kapatmak zorunda kalan Haldun Dormen'di. Şimdi onların düşüncelerini kendi ağızlarından sırayla görelim :

Gülriz Sururi: *"Tiyatro bugün kaçınılması imkânsız olan bir enflâsyonun içine düşmüş bulunmaktadır. Bunun nedenleri çeşitli. Birincisi inanılmayacak bir süratle çoğalması tiyatroların. İkincisi televizyon. Üçüncüsü de Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik düzensizlik. Bu üçü birleşince, tiyatro enflâsyonu ortaya çıkıyor. Seyirci sayısı yönünden, gelişme zannedildiği kadar çok değil. 10 yıl önceki tiyatro seyircisi çok az fazlalaştı. Yurdun dört bir yanından büyük şehirler akın oldu. Örneğin en çok tiyatronun bulunduğu İstanbul'da büyük bir nüfus artışı olmasına rağmen, tiyatro seyircisindeki artış aynı oranda fazlalaşmadı. Buna karşı bu on yılda tiyatrolar çoğaldı ve bu fazlalaşmayan seyirci bunlara bölünmek zorunda kaldı. Sözgelişi seyirci bir tiyatroya gittiği zaman 6-7 sanatçıyı bir arada görebiliyordu. Bu altı-yedi sanatçı her biri kendi tiyatro kurunca, se-*

[13] Tarık Buğra, "Tiyatrolardan Vergi", *Tercüman*, 30 temmuz 1971.
[14] Bkz. *Ekonomi Politika*, 4 eylül 1972.

yirciler ayda 6-7 kez tiyatroya gidemiyeceklerine göre en çok sevdikleri sanatçıyı seçtiler. Ayrıca tiyatro seyircisinin artması için çalışmalar yapılabilirdi. Bu da bölge tiyatrolarının görevi olacaktı. Yani devletin. 10 yıl önce örneğin İzmir'de 12, liraya bilet satarak oynuyorduk. 12,5 lira otel parası ödüyorduk. Gazetede bir ilânımızı 500 liraya çıkartıyorduk. Oyuncu ve teknisyenlerimize harcırah veriyorduk. Bu da 25 liraydı .Bugün de 12,5 liralık bilet 15 lira olmuş durumda. Otel parası 40, oyuncunun ek yevmiyesi 50-60 lira arasında. 500 liraya verdiğimiz gazete ilânını 2000 ya da 2500 liraya verebiliyoruz. Radyo ilânlarında da aynı artış vardır. Bunun yanısıra dekor, kostüm, afiş, çektirdiğiniz bir resim, aklınıza ne gelebilirse herşey fazlalaştı, fakat ne yazık ki tiyatro bileti 2,5 lira artmıştı. Bunun yanısıra birtakım vergiler var. Biz hiç bir kuruluşun ödemediği gibi çift vergi veriyoruz. Eğlence resmi ve oyuncuların stopajlarıyla kazanç vergisi bunlar. Ayrıca yüzde 10 telif veriyoruz ve 10 yıl önce 70-80 bin liraya kiralanan tiyatro binası 315 bin liraya kiralanabiliyor. Bütün bunların altından kalkıp yaşamak lâzım. Bana diyeceksiniz ki "Bilet fiyatlarını neden arttırmıyorsunuz?" Bunu yapamam, çünkü bizim halkımızın veremeyeceği bir şeyi talep etmek ona "Gelme" demek olur. Devlet elini özel tiyatrolara uzatmazsa gelecek iki üç yıl içinde pekçok tiyatro perdesini kapatacak veya hiç kalmayacaktır. Devlet, Devlet Tiyatrosu'na yılda 70-80 milyon lira yardım yapar. Fakat buna rağmen bu tiyatrolar perdelerini, sene sonunda zararla kapatır. Fakat özel tiyatrolara yardım yapılmaz. Ancak Batı ülkelerinde devlet belli Başlı özel tiyatrolara yardım eder. Herşeyde Batı'dan örnek alınırken, tiyatro dalında buna yanaşılmaz. Halbuki bugün artık 10-15 tane tiyatro kalmış durumda. En azından (Tiyatroların büyük bir yükü olan) eğlence resmi kaldırılırsa özel tiyatrolara büyük yardım yapılmış olur. Kaliteli oyunları sürdürmek için böyle bir formülün ya da benzerinin uygulanması inancındayım. Devlet Türkiye'de özel tiyatroların gerekli olup olmadığında bir karara varırsa zaten yardımı yapacaktır. Bütün bu kaşullar altında dahi özel tiyatrolar Türk Tiyatrosu'na son on yıl içinde çok şey kazandırmıştır."

Hayati Asılyazıcı : "Türkiye'de tiyatrolar, yapmış oldukları çalışmalara göre başlıklar gösterirler. Ancak, Türk Tiyatrosu kullandığı yöntemler ve sanat açısından da başkalıklar göstermektedir. Geçen sezonun hemen başında tiyatrolar bir



Tunceli olaylarına yol açan, Halk Oyuncuları'nın
*Pir Sultan Abdal'd*an bir sahne.



Sıkıdenetime uğrayan *Eşeğin Gölgesi*'nden bir sahne.

karmaşıklığın eşiğine gelmişti. Buna karşı tiyatro yöneticileri albenisi olduğunu sandıkları oyunlarla perdelerini açmayı denediler. Çağdaş tiyatronun imkânlarını düşünmeden günümüz Türkiye'sine özgü bir tiyatro anlayışını uygulamayı tercih ediyorlardı. Örneğin, bu uygulanan yöntemin aslında gerçek anlamdaki yöntemle ilgisi yoktu. Düpedüz uygulanan yöntemin, tiyatro anlayışına ne ölçüde yaslandığı, kuralları çiğnemede gösterdiği örneklerle doğrulanıyordu. Kuşkucu davranan tiyatro adamlarının zaman zaman saf dışında bırakılması, tiyatroların sanat açısından iyi yönetilmemesi, giderek bir yerde düğümlenip kalıyordu. Bu tökezlenmenin, düğümlenmenin asıl nedeni "Ekonomik" krizle anlatılabilir ancak. Ödenekli tiyatroların ekonomik krizden yana bir sıkıntıları olmamaları gerekirdi... Oysa, onların problemleri hiç aşağı kalmıyordu özel tiyatrolardan. Ödenekli tiyatroların en az düşünecekleri konu ekonomik sıkıntı olması gerekirken, bu yapılamıyordu. Sanat endişeleri bir yana bırakılmak istenip, gişe oyunlarına yöneliniyordu. Kimi oyunların sanat değerleri, iyi bir seyircinin anlayışını okşayacak, ya da en azından onları yani o soy seyircileri doyuracak biçimde oyunların sahnelenmesi, tutucu, bağnaz denetleyicilerin tepkilerine yol açıyordu. Şehir Tiyatrosu İstanbul'un tek ödenekli kurumuydu başlangıçta ekonomik bunalıma düşmüşlerdir. Seyirciyi eğlendirmek için sahneye koydukları oyunlar birkaç yılda kendi tiyatro anlayışlarına ters düşürmüştür onları. Çözülmelerinin asıl nedeni, dayanacakları ekonomik gücün yokluğudur. Bütçesiz yalnız gişe hâsılatı ile geçinmenin ekonomik kurallara aykırı düştüğü gerçeğini bile hesaba katmamışlardır. Salon kirası, prodüksiyon masrafı, kadronun bordrosu, Belediye rüsumu, bir tiyatronun yıllık kazancının dörtte üçü demektir. Bu kazanç elbette ki normal ölçülerde, normal şartlarda yerine getirilen kazançtır. 450 kişilik bir salonu her gece dolduran bir topluluk, bir oyunu bütün mevsim kapalı gişe oynasa bile oyunu oynayan topluluğun kadro durumunu hesaba katmadan oyun seçmesi sakıncalıdır."

Vasfi Rıza Zobu: *"Türk tiyatrosunun iktisadî durumu geçen yıllara nazaran elbette ki büyük bir artış göstermektedir. Tiyatroların çoğalması, seyircinin çoğalmasından ileri gelir. Seyircinin çoğalması, Türk halkının tiyatro sanatına yatırdığı paranın miktarının arttığını gösterir. Bu maddî artış hiç bir zaman manevî alâkayı örtmez. Zaten manevî alâka yani his, duygu ol-*

masa cebinden nafakasını arttırıp da parasını gişeye bırakmaz. 10-12 sene evvelinden özel tiyatroların çoğalmaya başlayışı beni sevindirmiştir. Hattâ "Bu özel tiyatroların artışı sanat bakımından düşüklüğü mucip olmaz mı?" sorularına maruz kaldığım zaman, kendilerine verdiğim cevap "Evet, acemi amatör aktörlerin iştirâkiyle elbette ki kalitede biraz düşüklük olacak. Ama bu düşüklük bir iki sene sonra kendi kendini kaldıracaktır. Çünkü özel tiyatroların açılması, genç heveskârların kendilerini yani kabiliyetlerini gösterme sahası olacaktır. Ve bundan da Türk Tiyatrosu kazanç temin edecektir. Eğer bu bir ders olur da derlenir, toplanır elele verirler, tiyatro adedini azaltıp sanatkâr kadrosunu kıymetlendirirlerse, gelecek için tiyatronun ekonomik durumu daha çok yükseklere çıkar."

Haldun Dormen: *"Tiyatromu, malî yönden kendini götüremeyecek hale geldiği için kapattım. Ülkedeki ekonomik kriz tüm tiyatroları etkiledi. Bu kriz nedeniyle de seyirci azaldı. Bunun yanısıra tiyatro sayısı arttı. Televizyon da bizi etkiledi. Eğlence merkezleri dağıldı. Bütün bunlara ek olarak masraflarımız çok arttı. Batı ülkelerinde tiyatrolara devletin ne şekilde yardımcı olduğunu, kesinlikle söyleyemem. Ancak, örneğin Fransa'da köklü bir tiyatro kapanırken Kültür Bakanlığı herhalde seyirci kalmazdı. Tiyatronun birçok sorunu var. Bu sorunlar köküne inilmeden çözümlenemez. Bir süre önce tiyatroların vergiden muaf tutulması için çalışmalar vardı. Bu çalışmalar, öylece kaldı. Fakat benim inancım, vergi muafiyetinin tiyatronun sorunlarını çözemiyeceğidir. Hattâ bu tür bir işleyişin tiyatroya zararı da olabilir. Daha köklü çözüm getirilmelidir. Şimdi tiyatro konusunda bazı konuşmalar yapmak istemiyorum. Çünkü halen tiyatronun içinde değilim. Bu nedenle bazı şeyleri söylemeye hakkım da yok."*

Ankara'da Yeni Ankara Tiyatrosu Topluluğu'nun yönetmeni Yaşar Güner ise görüşlerini şöyle belirtiyordu [15]:

"1 — Türkiye'deki özel tiyatroların kapanmalarının nedenleri iki ana noktada toplanmaktadır. Birincisi, yöntemsizlik, ikincisi, ekonomik yetersizliktir. İyi oyuncu ve iyi yönetmen bazı nedenlerle biraraya gelemiyor. Bunlar, kendi adlarına tiyatro kurmayı uygun görüyorlar. Bundan dolayı, oyunların kalitesi düşük

[15] *Yeni Ortam*, 14 ocak 1973.

oluyor. Bu tür sürekli parçalanmalar, seyircide tiyatroya karşı güvensizlik yaratıyor. Dolayısıyla, seyircisi azalan tiyatrolar, yaşama olanaklarını yitirip batıyorlar.

2 — Yurdumuzda sürekli ve tutarlı tiyatronun gerçekleşmesi için, tiyatronun kurumlaşması gerekir. Yani, kollektif işleyişin bütün ünitelerinde uzmanlaşmanın oluşması ile... Gişesinden yer süpürücüsüne kadar uzmanlaşma...

Öteyandan, çağdaş tiyatro sisteminin benimsenmesi zorunludur. Çağdaş tiyatro derken; tiyatronun en önemli işlevlerinden biri olan eğlenceyi, seyircinin kafasındaki sorunları çözümleştirip, onu bilinçlendirecek, doğru düşünceyi kafasında netleştiren biçimde bir tiyatro uygulamasını öngörüyoruz. İşte bu tiyatronun oluşmasını ve gelişmesini sağlayacak düzeyde çalışmalar sürdürülmelidir.

Tiyatroların sürekliliği için, değişen tiyatro olayına göre, yeni ve büyük sahneli tiyatro binaları yapılmalıdır. Mevcut salonların birçoğu, salon sahiplerinin fahiş fiyat istemeleri ve bunu tiyatroların bir yerden sonra karşılama zorluğuna girmelerinden tiyatroların batması sonunda, salon sahiplerinin buraları başka işlerde kullanılmak üzere kiraya vermelerinden dolayı ortadan kalkmıştır. Kalan salonların çoğunun da sahneleri küçük olduğundan sürekli ve tutarlı tiyatroların barınmaları çok zorlaşmıştır. Ayrıca, Belediye rüsumu, vergi ve salon kiralarının, tiyatro kazancının yüzde doksanını alıp götürmesi de, tiyatroların yaşamasına olanak vermiyor. Kalan yüzde on ile, kıt kanaat bu işi sürdürmeye çalışan sanatçılar ezilmeye mahkûm oluyorlar.

Sanatçıların sermayeleri de olmadığından, çoğu zaman; kafası, böbreği, yüreği ve ciğeri sermaye olmaktadır. Bu nedenle, özel tiyatrolar ayakta kalabildiği kadar kalmış sanatçılarının yitirdiği organları ölçüsünde yıkılmıştır.

Ekonomik güçleri ellerinde bulunduranların tiyatro binalarını sadece kazanç amacıyle kullandıklarından, sanatçıların da bina sahibi olacak ekonomik gücü olmadığından, bu düzen içinde sürekli ve tutarlı tiyatronun gerçekleşmesi çok zordur. Ancak, tiyatronun toplumsal gücünü namuslu olarak kullanacak sanatçılara, toplumun ileri kesimlerini temsil eden sendikalar sahip çıkarsa, bu iş gerçekleşebilir. Sendikalar kooperatif evleri yaptırdığı gibi, tiyatro binaları yaptırmalı, bunları belli tiyatrolara vermeli, organizasyon ve yatırımlarla desteklemelidir.

Bence, sürekli ve tutarlı tiyatroların gerçekleşmesi, bu ortamda ancak sıraladığımız sorunların çözümlenmesi için, toplumdaki ileri kuruluşların mutlaka yardım ve desteğine ihtiyaç vardır."

İşte televizyon ve sinemanın rekabeti, özel tiyatroların giderlerinin yüksek oluşu ve bunlar altında ezilişi, tiyatro binalarının yeter sayıda bulunmayışı, özel tiyatroların kendi tutumlarındaki tutarsızlıkları, sanat görüşlerinde, oyun seçimindeki aksaklıkları, kadrolarında yetenekli sanatçı azlığı, kamu kesiminden gelen baskılar ve sanatın gelişmesi için özgür ortamda kısıntılar gibi çeşitli, çok yönlü nedenler bulunabilir. Ancak en önemlisi, kamu kesiminin sanat ve kültür sorunlarında belirli bir politikasının bulunmayışı, belirli bir sistemi olmayışı başta gelen etkendir. Bunu anlamak için önce bir ilkeyi saptamakla işe başlayalım: Devlet her tiyatro eylemini desteklemez, desteklememelidir. Devlet ancak bir kamu hizmeti niteliğinde olan, ulusal kültüre bir katkısı bulunacak, ya da devlete uluslarası düzeyde bir saygınlık getirecek tiyatro eylemini destekler.

Ülkeler tiyatrolara kamu yardımını değişik yollardan ve değişik sistemlerle gerçekleştirirler. Bizde belirli bir sistemin olduğu söylenemez, buna karşı devlet bütçesinde tiyatro için hiç de küçümsenmiyecek bir ödenek ayrılmıştır; öyle ki bu ödeneğin genel bütçeye oranı kimi Avrupa ülkelerinden çok yüksektir. Böylece kamu kesiminin tiyatroya ayırdığı para tek bir kuruma gitmektedir. Bu arada Dışişleri Bakanlığı, Turizm Bakanlığı, Millî Eğitim Bakanlığının da, özellikle Türkiye'yi dışarda tanıtmak için kişilere ve topluluklara zaman zaman verdiği ödenekleri de sayabiliriz. Ancak bu küçük yardımların dışında, devlet bütçesinden tiyatroya ayrılan ödenek, tümüyle Devlet Tiyatrosu'na gitmektedir. Böyle bir sistem —eğer buna sistem denebilirse— yalnız Türkiye'de görülmektedir. Burada şöyle bir gerekçe düşünülebilir; Türk dilinde, Türk tiyatrosunda tek bir ulusal kuruluşla bir örnek yaratmak, bu merkezî örgütün örnekliğinden bütün yurdu yararlandırmak. Bu gerekçeyi böyle belirtsek bile herşeyden önce bu işlevin yerine getirilip getirilmediği denetlenmelidir. Oysa Devlet Tiyatrosu için kamu maliyesi denetimi dışında herhangi bir denetim yoktur. Yalnız oyun seçiminde bir Edebî Kurul vardır, bunun dışında Devlet Tiyatrosu hangi sanat düzeyinde bulunursa bulunsun, seyirci oranı ne olursa olsun, her yıl kendisi için ayrılan ödeneği alacaktır. Böylece Devlet Tiyatrosu'nu



Kültür Müsteşarı'nın sıkıdenetiminden geçen eser: *Çatıdaki Çatlak.* (soldan sağa) Suha Tuna, Gülsen Alnıaçık, Hepşen Akar.

daha çok sayıda seyirciye seslendirecek, gerçekten örnek bir kuruluş olmaya isteklendirecek bir itki yoktur. Bir temsile hiç kimse gelmese veya tersine tiyatro tıklım tıklım dolu olsa, bu ikisi arasında hiç fark olmayacaktır. Tiyatronun zararda olması, sanatçıların da ne yaparlarsa yapsınlar hep aynı aylığı alacakları, hep aynı güvence altında olmalarıyla tiyatroda bir atılım yapmak, gelişmek yolları da kapanmış demektir.

Burada bunun tam tersi, üstelik şaşılacak bir sistemi sözkonusu edelim. Şaşılacak diyorum, çünkü sözkonusu örnek Sovyet Rusya'da görülmektedir. 1959'danberi uygulanmakta olan bu sistem, yüzde yüz devletçi olan Sovyet Rusya'ya çok aykırı düşmektedir. Buna göre devlet 1959'da Bolşov, Maly gibi büyük harcamaları gerektiren tiyatrolar dışında 513 tiyatrodan kamu ödeneğini kaldırmış, (belki bu sayı daha da artmıştır) öteki tiyatroları ticarî bir sisteme sokmuştur. Devlet bu tiyatrolara yalnız binayı vermekte ve oyuncuların emeklilik, hastalık gibi durumlarına yardım etmekte, bunun dışında tiyatrolardan giderlerini gişe gelirleriyle karşılamasını istemektedir. Ayrıca tiyatrolar ara-

sında bir iş bölümü yapılmıştır; kimi klâsikleri, kimi çeviri eserleri, kimi yeni yerli yazarları, kimi de hafif komedyaları oynayacaktır. Her bir tiyatro için seyirci oranı belirlenmiştir. Genellikle ortalama yüzde 85 - 90'ın altına düşülmeyecektir. Gerek bu oranın, gerek tiyatrodan beklenen sanat düzeyinin altına düşülürse, bu bir yönetim başarısızlığı kabul edilerek tiyatronun yönetmeni değiştirilmektedir. Ancak halkın boş vakitlerini değerlendirmesinde seçenekleri çok sınırlı, geleneksel bir tiyatro düşkünlüğü olan Rusya için ilk bakışta güzel görünen bu sistemin bizde ve başka yerlerde uygulanabileceğini sanmıyorum. Ortalama yol, birçok Avrupa ülkelerinde uygulanan sistemdir. Burada ana ilke, kamu kesiminin yardım etmek istediği tiyatrolara onların genel giderleri ile gelirleri arasında aleyhte bir açık varsa, yalnız bunu vermesidir. Diyelim kamu kesiminin yardım kapsamına giren tiyatronun, bir tiyatro süreminde genel giderleri bir milyon, gişe gelirleri 700 bin ise kamu kesimi tiyatroya 300 bin verecektir. Böylece yardım seyirci ile kamu kesimi arasında paylaşılmakta, ortalama bir yol gözetilmektedir.

Diğer bir ilginç sistem de, bir eğlence türünün bir başka eğlence türünü desteklemesidir. Avusturya, İtalya gibi ülkelerde uygulanan bu sisteme "Kültür Meteliği" adı da verilmektedir. Sinema, atyarışı, boks maçı, tiyatro, Spor-Toto gibi baht oyunları, konser vb., hepsini eğlence başlığı altında toplayalım. Kamu kesimi hepsini aynı başlık altında toplamakla birlikte, tiyatronun, müziğin, sinemanın desteklenmesi gereken, sanat değeri olanları için, öteki eğlencelerden küçük oranda bir resim almaktadır, toplanan para ile desteklenmesi istenen alanlara yardım yapılmaktadır. Böylece bir eğlence türü, bir başka eğlence türünü desteklerken, bu nitelikleri verenler oranın küçüklüğünden bunun yükünü duymamakta, ayrıca diyelim atyarışında eğlenirken, bir yandan da ülkesinin sanat eylemine katkıda bulunmanın bilinci içinde kendisine bir övgü payı çıkarmaktadır.

Daha karmaşık sistemler de görülmektedir. A.B.D., İsviçre, Federal Almanya gibi federal devletlerde yardım, üç aşamada olabilmektedir. Önce kentlere bağlı yörel yönetim ve Belediye yardımları, ikinci aşamada bu tiyatronun sınırları içinde bulunduğu eyalet veya devletin yardımları, üçüncü aşamada ise de merkezî ya da federal devlet yardımları. Bu sistemin en uyumlu, en verimli işlediği ülke ise Federal Almanya'dır. Tiyatrolar, Belediye ve

yerel yönetimden başka devletlerden *(Länder)* ve federal merkezî devletten *(Bund)* yardım görür. Fransa'nın oldukça karmaşık bir yardım sistemi vardır. Devlet önce Başkent'teki *Comédie Française* gibi merkezî-ulusal tiyatrolara, bundan başka Bölge Tiyatrolarına *(Centres Dramatiques)* ve Kültür Merkezlerine (*Maison de la Culture*) ve *aide à la premiere piéce* başlığı altında bir genç yazarın ilk oyununu oynayacak topluluğa (vergi indirimi yoluyla) ve *aide aux jeunes compagnies* adıyle de genç topluluklara yardım yaptığı gibi 1963'denberi özel tiyatrolara vergi indirimi gibi dolaylı yardım olanaklarını da araştırmaktadır. *Comité de Sauvegard du Théâtre Privé* (Özel Tiyatroları Koruma Kurulu) Maliye ve İçişleri Bakanlığı ile sendikalar arasında düzenlendi. 1964'de bir yasa çıkarıldı. Buna göre tiyatrolar bir güvence kazanacaklardı. Bu güvenceden yararlanacak olan özel tiyatroları meslekten sahneyekor oyuncu, yazarlar kararlaştıracaktı. Kimi ortak sorunlara bu yoldan çözüm bulunması araştırıldı. 1964'de Özel Tiyatrolara Yardım Birliği kurulması kararlaştırıldı. Bu kurul, koltuk başına konulan ek vergiyi saptamaktadır. Bir seçim kurulu da başvuran tiyatrolara önceden kestirilen giderlerin % 25'i ile % 75'i arasında bir güvence sağlar. Yukarıda sözünü ettiğimiz genç yazarlara ve genç topluluklara yardım başka ülkelerde de görülür. Avusturya'nın *Tribune* adlı tiyatroda genç yazarlara, oyunculara, sahneyekorlara yardımda bulunulmaktadır. Aşağıda göreceğimiz gibi İngiltere'de *Arts Council,* yazara burs verdiği gibi eserini oynayan tiyatroya da yardım yapmaktadır. İtalya bir İtalyan yazarının eserini bir mevsimde ilk olarak on kez oynayan bir tiyatroya büyük yardım yapmaktadır.

Çeşitli sistemler arasında kanımızca bize en uygun olanı İngiltere'deki *Arts Council*'dir (Sanat Konseyi) Burada kısaca bu sistemi görelim. 1946 yılında kurulan *Arts Council*'da en önemli ilke, niteliğin belli ölçüler içinde korunmasıdır. Bütün ulusa örneklik edebilecek nitelikler aranır. Ayrıca sanatların bütün ülkeye yaygın ve her vatandaşın yararlanmasına açık olmasına önem verilir. *Arts Council* siyasal olmayan bir kuruluştur; başkanı, oturumlara başkanlık eder ama belli sanat konularında görüşünü zorlayamaz. Müzik, dram, şiir ve güzel sanatlara ayrılmış üç kurul, ayrıca bale ve opera için bir altkurul vardır. Kurulun üyeleri süreli nöbet değiştirimiyle yenilenir. 70 üyesi vardır, her üç yılda üyeler değişir. Bir de bürosu vardır. Bunlar bir genel yazman, bir yaryazman, bir yazman, bir *malî görevli ve güzel sanatlar, müzik*

ve dram için birer yönetmen; araba sürücüsü, hademesiyle hepsi 100 kişiyi geçmez. Malî danışman Maliye Bakanlığından gelir, görevi malî sorunlarda yardım etmektir. Kurulun hesaplarında bizdeki Sayıştay vizesi gibi bir denetim uygulanır. Her yıl parlâmentonun vereceği ödenek için şu sıra gözetilir: Kurum her yıl Maliye Bakanlığı'na ilerideki programları için projeleri ayrı ayrı sunar, belirli bir ödenek ister. Maliye Bakanlığı bu projeleri parlâmentoya getirmeden iyice inceler. Toptan bir para verilmez; her bir proje ayrı ayrı incelenir. Diyelim Kurum'un her yıl yardım ettiği bir tiyatro veya müzik topluluğuna bu yıl yer vermemişse, Maliye bunun yerine bir başkasını koyamaz. Parlâmento *Arts Council*'in projelerini tartışmasız kabul eder. Gerek Muhafazakâr, gerek İşçi Partisi, her ikisi de, Kurum'u desteklemektedir. Ayrıca Kurum özel kaynaklardan da bir yardım görür. Bu genel bakıştan sonra *Arts Council*'in tiyatroya yardımındaki ilkeleri görelim. Yardım için topluluklarda şu nitelikler aranır:

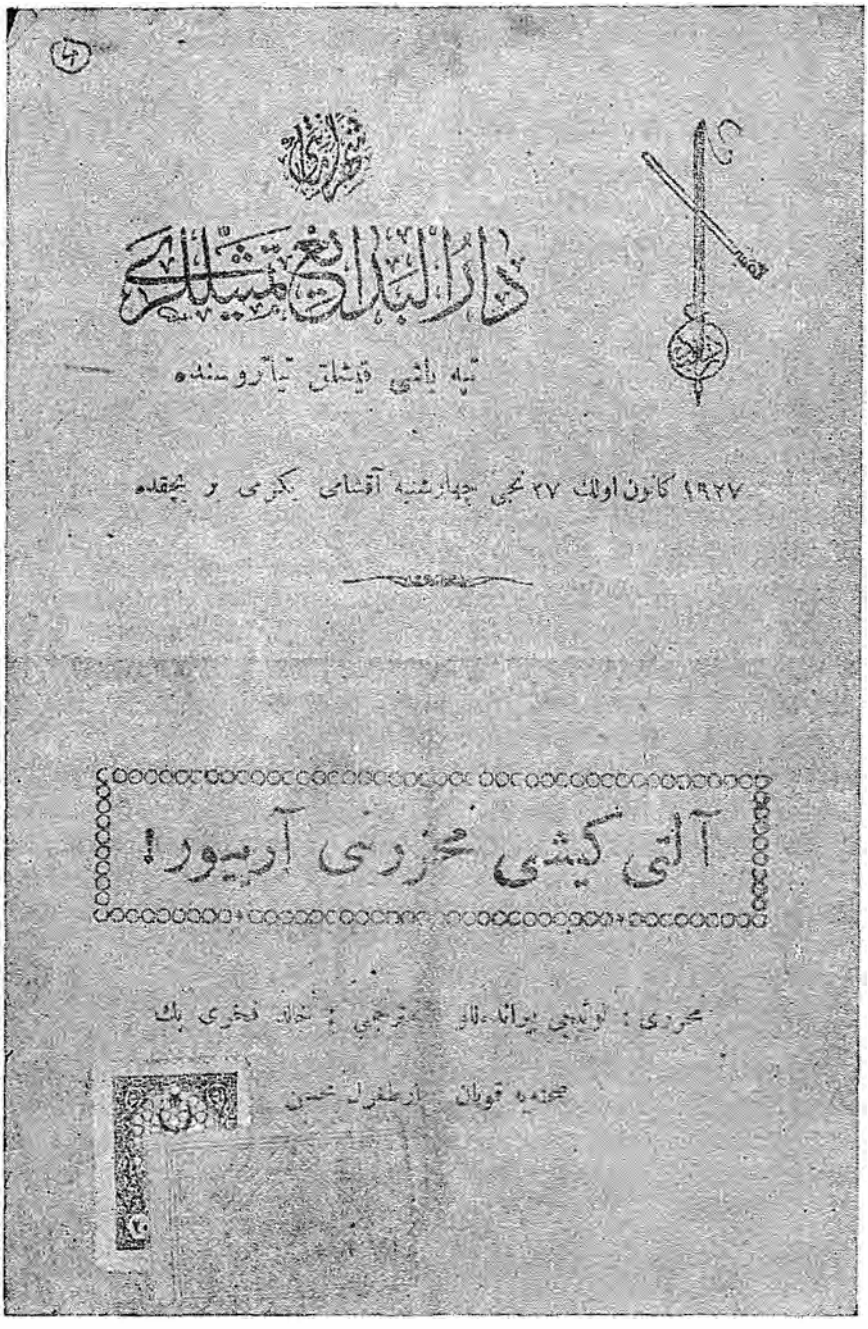
— Topluluğun sanat amacı ve tutumundaki ciddîlik.

— Genellikle oyun dağarında ve özellikle her bir temsilde yüksek bir sanat düzeyi.

— Tiyatronun yönetiminin iyi işler olması.

— İşletmenin kâr etmemesi. (Kâr varsa bu yine tiyatroya ve temsillere harcanacaktır).

Aslan payını, büyük, ulusal merkezî tiyatrolara verdikten sonra, Kurum taşra tiyatrolarına, yakın yöresindeki tiyatrolara gidebilmesi için seyirciye taşıt, yeni oyun yazarlarına (Bu, ya yazarın oyununu oynayan tiyatroya, ya da yazarın kendisine yapılır), sanat şenliklerine yardım yapılır. Böyle bağımsız bir kurumca yapılan yardımların yıllık toplamı belki öteki Avrupa ülkelerindeki ödeneklerden çok azdır, ama alınan sonuç daha parlaktır. Bir tiyatro kurulundaki üyeler, tanınmış eleştirmenler, sanat adamları, üniversitelerin ilgili kürsülerinden öğretim üyeleri gibi bilgisine ve seçimine güvenilir kişilerden oluşursa; bunun, istenen ödeneği verip, hiç anlamadığı tiyatro işlerine karışmayarak başını dinç tutmak gibi kamu kesimine büyük bir yararı vardır. Kurum üyeleri belli sürelerde değiştiğine göre, kişiler ve fikirler aşınmadan da, Kurum'a taze görüşler gelmesi yolu açık tutulmuş olmaktadır.



1927'de Darülbedayi'de *Altı Kişi Muharririni Arıyor.*

İşi somutlaştırmak için Türkiye'deki bir *Arts Council*'in (Sanat Konseyi) 1972-73 tiyatro süremi için şu kararları aldığını düşünelim:

— Yüksek oyunculuk düzeni ve takım beraberliği için Kent Oyuncuları'na,

— İlginç sahne düzenleri için Dostlar Tiyatrosu'na,

— Geleneksel tiyatromuz üzerine araştırmaları için Üsküdar'daki Sunar Tiyatrosu'nda Üsküdar Oyuncuları'na,

— İlginç denemeleri, yerli yazarlara verdiği önem bakımından Ankara Deneme Sahnesi'ne; tiyatro tesisleri ve işletmesi için banka borçları varsa bunların bir yıllık faizlerinin; bir tiyatro süremi boyunca Belediye resimlerinin; Türk yazarlarından oynayacakları yeni oyunların temsil giderlerinin ve tiyatro olmayan bölgelerde verecekleri temsillerin giderlerinin karşılanmasına karar verilmiştir.

Diyelim bir tiyatro süreminde Kurum, bu tiyatroların seçiminde ve onlara güvenmekte yanılmıştır. Ancak kararın ertesi yıl bunların dışında kalan tiyatroların tutumunda etkisi görülecektir. Kimi tiyatrolar ticarî kalmak isteyecekler, kimisi ise Kurum'un aradığı koşullara kendini yakın bularak ayrıntılı bir proje ile yardıma aday olduğu gibi, projesini getirmeden kendine bu ilkelere göre bir çekidüzen verecektir. Başlangıçta yılda bir iki milyonluk yardımla kamu kesimi ulusal tiyatromuzda olumlu gelişmeleri isteklendirmiş olacaktır.

İşte özel tiyatrolara yardım derken, bir bakanın, bir siyaset adamının bol keseden, tiyatrolardan Belediye resmini kaldırmak gibisinden yapamıyacağı, yapsa da hiç bir yararı dokunmayacak vaadleri yerine, bu sistemleri inceleyerek bize en uygununu bulup uygulaması, yıllardır yılan hikâyesi gibi sürüp giden bu soruna yaklaşık bir çözüm olacaktır. Bölge tiyatroları ve bu sistemlerin sinema, müzik, güzel sanatlar gibi başka sanat dallarında araştırılması, tartışılması, yetkili kalemleri bekleyen konulardır.

Böylece tiyatrolarımız, bellibaşlı, bir yanda Devlet Tiyatrosu ile, İstanbul Belediyesi'nden ödenekli İstanbul Şehir Tiyatrosu, öteyandan özel tiyatrolar olarak ikiye ayrılıyor. İstanbul Şehir Tiyatrosu bir bakıma ülkemizde ilk ödenekli tiyatro denemesidir. 1914'de kurulmuş olduğuna göre ilk ödenekli deneme bu dönem-

de değil, bundan önceki Meşrutiyet döneminde yapılmış oluyor. Yönetim bakımından ödenekli tiyatrolarımız Comédie Française örneğinde bir yöneticiden başka başlıca organları Edebî Heyet adı verilen bir oyun okuma kurulu ile bir Yönetim Kurulu'ndan oluşur. Cumhuriyet döneminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başından bugüne dek sonsuz kavga, bu kurullar üzerine olmuştur. Bir yanda sanatçılar kendi kendilerini yönetmek istemişler, öteyanda onların dışında yetkililer yada bir kesim basın, bu organları savunmuştur. Her iki görüşün de olumlu ya da olumsuz yönleri vardır. Edebî Heyet ile Yönetim Kurulu'nu istemeyen, Almanların tek adam dediği Intendant ile yönetmeyi savunanların başında Muhsin Ertuğrul geliyordu. Bunun kavgası tiyatronun 50 yıllık tarihi içinde az huzursuzluğa yol açmadı. Suç hep İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun yönetmeliğinde görülmüş, bunun için de yönetmelik sık sık değiştirilmiştir. Herşeyden önce sanatçıların işinin sahnede olduğu, tiyatronun malî ve yönetim işlerine karışmalarının doğru olmadığı, bunun sanatçıyı sahneden ayırmaya yol açtığını ileri sürenler olmuştur [16]. Aslında Şehir Tiyatrosu'nda yönetmelik baştanberi silik kalmıştır [17]. Kavga daha çok sanatçılar ve onların temsilcisi ile Edebî Heyet'le Yönetim Kurulu arasında olmuştur. Örneğin 1927'de Edebî Heyet'le bir anlaşmazlığında eserleri doğrudan doğruya sahneyekorun seçmesine karar verilmiş, Muhsin Ertuğrul yeni bir Edebî Heyet kurulmasına gerek olmadığını, Edebî Heyet üyelerinin kendi eserlerini oynattıkları yolunda bir görüşünü belirtmiştir. Burada kabul edilen kurala göre, sahneyekor, eserlerin oynanıp oynanmayacağına karar verecektir [18]. Hüseyin Suat da Darülbedayi'in yönetimsizlik ve kayıtsızlık yüzünden bozulduğunu, yönetimin sanatçıların işi olmadığı görüşünü savundu [19]. Bu türlü tartışmalar daha sonra da sürüp gitmiştir. Özellikle Muhsin Ertuğrul'a yönetilen suçlama-

---

[16] Örneğin bkz. İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci], "Temâşa Âleminde Tandır Başı", *Sevimli Ay*, mayıs 1926, sayı 3.

[17] Yönetmenin sorumluluğu üzerine bkz. "Tiyatrolarda Mesul Müdür Meselesi", *Tasviriefkâr*, 12 şubat 1941.

[18] *Cumhuriyet*, 13 kasım 1927.

[19] Bkz. Hüseyin Suat Yalçın, "Temâşamız", *Cumhuriyet*, 25 temmuz 1928. Bu türlü yazılara karşı Darülbedayi'i savunan yazılar da çıkıyordu. Örneğin bkz. "Darülbedayi'i Katletmek İsteyen Adam", *Resimli Ay*, nisan 1929.

lar, eleştirmeler hep onun tek adam olarak hareket ettiği konusundaydı[20].

"Giriş" bölümünde de belirttiğimiz gibi Muhsin Ertuğrul'un tek adam olma isteği, ya da çevresinin onu böyle yapma yolundaki eğilimiyle denebilir ki bu dönemin tarihi bir bakıma Muhsin Ertuğrul'un da yaşam öyküsüdür. Gazete ve dergilere "fa" diye imzasını atan Fikret Adil'in bir yazısında[21] şu görüşe yer veriliyordu: *"Geçen bir özel tiyatroda, perde açılmadan evvel bir genç aktör göründü, Ertuğrul Muhsin'e karşı revâ görülen hareketi protesto eden kısa bir metin okudu. Ömrünü, sevgisini, ihtiraslarını sahneye vermiş bir tiyatro adamına karşı meslektaşlarının bu vefakârlığını, desteklemesini övmeğe hazırlanırken, Muhsin Ertuğrul'a verilmek istenilen "Türk Tiyatrosu'nun kurucusu" sıfatı karşısında duraladım. Bu yakıştırma protestoya daha tesirli bir hale getirmek için mi yapılmıştı? Bir yanlışlık mı? Çünkü başta Ertuğrul Muhsin; tiyatro ile ilgili herkes bilir ki bu gerçek değildir. Ve böyle yersiz bir sıfat, savunulan dâvâyı çürütür. Fakat ertesi gün aynı sıfatın kendisine gazetelerde "Türk Tiyatro Yazarları Derneği" adına yapılan bir bildiride de kullanıldığını görünce büsbütün duraladım. Türk Tiyatrosu nedir? Türk Tiyatrosu denilince aklımıza ne gelir ve neyin gelmesi icap eder? En eski diye bildiğimiz Yunan Tiyatrosu denilince Aristofanes, Euripides, Sofokles, Ahileus gibi isimleri düşünüyoruz. Lâtinlerden Terrence'i, İngilizlerden Shakespeare, Marlow, Ben Jonson'u, Fransızlardan Jodel'den başlıyarak Racine'leri, Moliére, Marivaux ve daha nicelerini hatırlıyoruz. Goethe, Schiller, Lessing Almanları, Alfieri, Goldoni İtalyanları temsil ediyorlar. İspanyol Tiyatrosu Lope de Vega, Calderon'dan başlıyor, Ruslarda Gogol'ler, Puşkin'ler önde geçiyorlar. Biz?*

Biz tiyatroya geç gelmiş milletlerdeniz. Amma Şinasi'ler, Namık Kemal'ler, Hâmit'ler, Ahmet Mithat'lar, Ahmet Vefik Paşalar, Musahipzâde'leri bir tarafa bırakabilir miyiz Ve daha günümüze kadar gelmiş olanları? Eğer bu isimler arasına mütercimler de konulabilirse, o zaman Ertuğrul Muhsin'den bahsedilebilir, birçok piyesi dilimize çevirmiştir. Fakat bu, kendisine "Türk ti-

---

[20] Örneğin bkz. M. İhsan Garan, "Bir Diktatörlüğün Sonu", *Son Havadis*, 25 mart 1965.

[21] Bkz. "Tiyatroda Hegemonya", *Meydan*, 5 nisan 1966.



Türk Tiyatrosunda Taklitçilik

Almanya'daki *Altı Kişi Yazarını Arıyor.* *Türkiye'deki Altı Kişi Yazarını Arıyor.*

yatrosunun kurucusu" denilmesini gerektirmez. Nerede kaldı ki bahis konusu anlaşmazlık onu Belediye'ye karşı piyes mütercimi olarak karşı koymamaktadır.

Türk Tiyatrosu denilince, bütün dünyada olduğu gibi bizim müelliflerimiz değil de başka şeyler, meselâ tiyatro teşekkülleri gelecek olsa, bunlardan hususî ve resmî olanlar da Ertuğrul Muhsin tarafından kurulmuş değildir. O, İstanbul Şehir Tiyatrosu'na, Ankara Devlet Tiyatrosu'na, sonradan muhtelif tarihlerde, Umum Müdür, Intendant, Başrejisörlük gibi değişik sıfatlarla getirilmiş, kendisine geniş çalışma imkânları verilmiştir. Hem de sevilerek, kendisine inanılarak ve en iyi niyetlerle. Fakat otoritesi, idareciliği ile şöhret yaptığı halde, Muhsin Ertuğrul, tepkileri, görenekleri ile birtakım patlakları önleyememiştir. Bu devrelerin muhasebesini yapmak, kıymetleri yeniden tetkike girişmek, bugün için mevsimsizdir ve konuyu dağıtmak olur. Gerçek şudur ki, Muhsin Ertuğrul'u değeri üstünde ve dışında gösteren ve kendisinin de iddia etmediğine emin olduğumuz bir sıfatla savunmağa kalkışmak, onu mahkûm etmek isteyenlerin demagojik zihniyetinden hiç de farksız değildir."

Buna karşın tersine görüşte olan ve yönetimin Muhsin Ertuğrul gibi güçlü, yetkili bir Intendant eliyle yönetilmesinin doğru olacağını savunanlar da vardır. Lûtfi Ay, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun yönetmeliği değiştirilmek istendiğinde yazdığı bir yazıda [22] konuyu enine boyuna inceledikten sonra şu düşüncelere yer veriyor: *"İstanbul'un Belediyesi de böyle yapabilir. Faaliyetine lüzum gördüğü Şehir Tiyatrosu'na maddî ve manevî yardımını yapar. Müessesenin idaresini de kendisine bırakır. Böylece o müessese kendi an'anesi, kuruluşuna hâkim olan sanat zihniyeti içinde gelişir, kendi yolunu kendi çizer. Bunun nasıl gerçekleştirilebileceğini daha açıkça anlatayım: Tiyatro bir bütündür. Sanat işleri kadar idarî işlerin de bir tek görüşle, bir tek gaye ile yürütülmesi gerekir. Bu bakımdan tiyatroda icraî kuvvetin; genel müdür, yahut da Intendant adı verilecek bir tek mesul sanat adamında toplanması lâzımdır. Comédie Française Genel Müdürü, bana, yönetim kurulunu geçen yıl ancak, üç dört defa toplantıya çağırdığını, kurulun meslekî ve inzibatî bazı meselelerin dışında faydalı olamadığını açıkça söyledi. Atina Devlet*

[22] Bkz. Lûtfi Ay, "Talimatname Derdi", *Cumhuriyet*, 5 ağustos 1950.

Tiyatrosu'nun Genel Müdürü M. Rondiris, son aylar içinde rejisörlükle genel müdürlük iki makam halinde birbirinden ayrıldığı ve başka başka şahıslara tevdi edilmek istendiği için istifa etmiş ve müessesenin gerek yönetim kurulundan, gerek sanatkârlarından en mühimleri de, bu görüşe iştirâk ettikleri için, kendisiyle beraber müesseseden çekilmişlerdir. Bugün en demokratik memleketlerde bile tiyatro heyetlerle idare edilemiyor. Çünkü tiyatroda sanatkârlardan en küçük işçisine varıncaya kadar herkesin ve herşeyin bir tek kumandaya boyun eğmesi, işin selâmeti için lüzumludur."

Bu tartışmalar sürekli yapılmıştı. Bu bakımdan bu tartışmaların içine girmeyi bir yana bırakarak tartışmanın başlıca kaynağı olan Edebî Heyet ile Yönetim Kurulları üzerinde duralım. Tiyatrocular oldum olası Edebî Heyet'e karşıydılar. Özellikle 1926'da Darülbedayi Edebî Heyeti'nin, *"Darülbedayi bâdema Heyet-i Edebiye'nin kabul etmediği eserleri temsil edemiyecektir. Bu gibi eserler vaz-ı sahne edildiği takdirde muamele-i lâzimeye tevessül olunacaktır"* yolundaki kararı tepki uyandırmıştı [23]. Yine aynı yıl Edebî Heyet ile İdare Meclisi aynı kuruluş oluşu ve ivedi durumlarda 3 kişinin imza ettiği, Edebî Kurul'a gelen üyelerin içinde Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Suat Yalçın, İbnürrefik Ahmet Nuri gibi oyun yazarlarının bulunduğu, (ya da Hasan Tahsin, Salâh Cimcoz, İbrahim Necmi gibi oyun yazdığı bilinenlerin) üzerinde durulmuştur. Bu durum karşısında Mahmut Yesari, Reşat Nuri Güntekin, Kemal Ragıp eserlerini tiyatroya vermek istemiyorlardı [24]. Bu arada yine aynı yıl *Tunus Gediği, Son Altes, Çapanoğlu, Sürur Apartımanı* gibi oyunların Edebî Heyet'de okunmadığını öğreniyoruz [25]. 1928'de yine Edebî Heyet'le bir çatışma çıktı. Burada ya sahneyekor Muhsin Ertuğrul ya Edebî Heyet gibisinden bir seçenek zorunluluğu doğdu. Olaya yolaçan, Kemal Ragıp'ın *Bir Gönül Muamması* adlı çevirisi oldu. Edebî Heyet üyesi Refik Ahmet Sevengil eseri yaşamımıza uygun görmemiş, Salih Bey arkadaşı olan Kemal Ragıp'ı desteklemiş, Mithat Cemal Kuntay da Refik Ahmet Sevengil'e uymuş. Bu arada hiç bir oyuncu rol almamış, provalarda oyunun kötülüğü anlaşılmış, kaldırılmış, bu yüzden Kemal Ragıp ile Muhsin Ertuğrul'un arası açıl-

[23] "Darülbedayi'de İnhisar", *Cumhuriyet*, 18 şubat 1926.
[24] Bkz. "Darülbedayi Meselesi Hakkında", *Halk Gazetesi*, 9 mart 1926.
[25] Bkz. "Darülbedayi İşleri", *Halk Gazetesi*, 16 şubat 1926.

mış. Edebî Heyet kabul etmiş olmakla birlikte Refik Ahmet Sevengil ile Mithat Cemal sahneyekorun bileceği iş olduğunu söyleyerek durumu tam bir çıkmaza sokmuşlar, ancak Muhsin Ertuğrul'un *"Tiyatro benim işimdir, ben sizden iyi bilirim"* demesi üzerine Mithat Cemal ile araları bozulmuş, Mithat Cemal Kuntay istifa etmiş, yerine de Ahmet Şükrü [Esmer] atanmıştı[26]. Olayların akışı gerek İstanbul Şehir Tiyatrosu gerek Devlet Tiyatrosu'nda zaman zaman Edebî Heyet'e karşı olanları haklı çıkarmıştır. Halit Fahri Ozansoy bir yazısında[27] Edebî Heyet üzerine çıkan kavgaların belirgin dönemlerini özetliyor. Bu arada *Tanin* gazetesinde yapılan bir soruşturmaya verilen cevaplardan örnekler veriyor. Nitekim Mehmet Rauf şöyle cevap vermiş: *"Bir müellif için eserini ikmal edip tiyatroya teslim edince artık provaları beklemek kalmalıdır, değil mi? Halbuki burada asıl yorulmak bundan sonra başlıyor. Türlü dolaplar, türlü müracaatlar, binbir oyun içinde yuvarlanarak piyesin vaz'ı sahne edilmesine çalışmak lâzım geliyor. İşte bu oyunlardan iğrendiğim içindir ki şahsî olarak artık ne olursa olsun tiyatro ile meşgul olmamaya ahdettim."* Mahmut Yesari'nin karamsar düşüncesi de şöyle: *"Müessesenin hayatını tehdit eden o ikide bir darılıp barışmalar, ayrılıp birleşmeler devam ettikçe ilerisi için de hiç bir ümit belirmiyor."* Ozansoy: *"Yine Şehir Tiyatrosu'ndaki Ertuğrul Muhsin'in, Edebî Heyeti dağıtıp ilk tekel devrini açtığı tarihte"*, *Hür Ses* gazetesinin açtığı soruşturmada aynı görüşler yinelenmiştir. Yazı İşleri Müdürü soruşturmanın başına şu başlığı yerleştirmiştir: *"Hükümdarca Bir İdare İle Bu İşler Yürütülemez."* 1930'da Ozansoy, *Servetifünun* dergisinin Yazı İşleri Müdürü iken Şehir Tiyatrosu'nda işlerin yine karışması üzerine bu dergide bir soruşturma açmıştır. Bu soruşturmaya Salâh Cimcoz[28], İbrahim Necmi ve Vâlâ Nurettin[29], Ahmet Hidayet, Refik Ahmet, Selâmi İzzet[30] ve başkaları buna yakın cevaplar vermişlerdi. Örneğin İbnürre-

---

[26] "Darülbedayi Heyet-i Edebî İhtilâfının İçyüzü", *Büyük Gazete*, 2 şubat 1928. Bunalımdan sonra Ertuğrul Muhsin'in yeniden sahneyekor olması karşısında bkz. "Hak ve Adalet Tecelli Etti", *Büyük Gazete*, eylül 1928 sayı 100.

[27] Bkz. Halit Fahri Ozansoy, "Şehir Tiyatrosu'nda Kavuklar Devriliyor", *Tercüman*, 31 ağustos 1967.

[28] Yıl 1929, cilt 67/3, sayfa 150.

[29] Sayfa 182.

[30] Sayfa 198.

fik Ahmet Nuri'nin cevabı şöyleydi: *"Yed-i vâhit ve fikr-i vâhit tarzındaki istibdatın usulünü kaldırmalı. Aktörlere bâziçe olmıyacak iktidarda temaşa sanatına, temaşa edebiyatına vakıf bir müdür tayin etmeli."* Salâh Cimcoz da tek adamla yönetim konusunda şunu söylüyor: *"Herhangi bir kuvvetin diğerleri zararına olarak bir uzviyette tahakkümü, anormal bir vaziyettir. Umuma ait bir varlığın şahıs hesabına geçerek ortadan kalkması olur."* Ozansoy bu soruşturma karşısında "Giriş" bölümünde belirttiğimiz gibi Muhsin Ertuğrul'un fikir gücü yerine fizik güce başvurduğunu şöyle belirtiyor: *"Bu anketin neticesinde gazaba gelen Ertuğrul Muhsin Bey, Güzel Sanatlar Birliği'nde bana karşı bilek ve argo kuvvetini denemeye kalkmıştı. Mahkemelik olmuştuk. Hazin ve eski bir hikâyedir, ama sahne âleminde bir zihniyetin de ifadesidir."* Böylece bir yanda başta Muhsin Ertuğrul [31] olmak üzere Edebî Heyet'e karşı çıkanlar vardı [32]. Bu arada Edebî Heyet'ten yana olanlar ya da bunu savunanlar bulunuyordu [33].

Darülbedayi, sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Edebî Heyet'in kısaca tarihçesi şöyledir [34]: 1924'de Edebî Heyet yine kurul-

---

[31] Örneğin bkz. "Darülbedayi'de Heyet-i Edebiyye Teşkili Yüzünden İhtilâl Çıkıyor", *Cumhuriyet*, 13 kasım 1927.

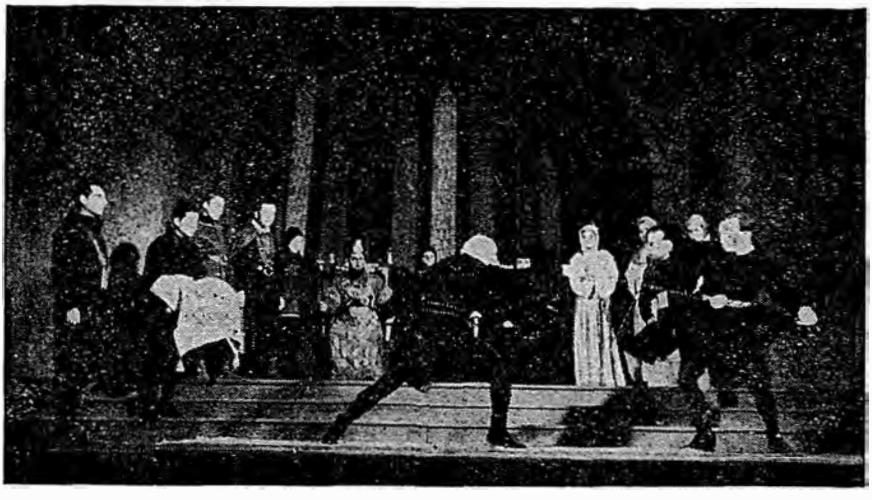
[32] Örneğin bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Bizde Heyet-i Edebiye İsteyenlere!...", *Darülbedayi*, 1 mart 1930, sayı 2; "Bizde Heyet-i Edebiye İsteyenlere!..", *Darülbedayi*, 15 mart 1930, sayı 3; "Tiyatro'da Edebî Heyet Olur mu?", *Yücel*, 1941, sayı 32; "Tiyatroda Edebi Heyet Olur mu", *Türk Tiyatrosu*, 1 ocak 1942, sayı 138; "Tiyatroda Edebi Heyet Olur Mu?", *Türk Tiyatrosu*, 15 mart 1942, sayı 143. Öyle ki, bu arada *Darülbedayi*, yabancı tiyatro yönetmenlerinin de fikirlerini sormuş, olumsuz cevaplardan Comédie Française yönetmeni Emil Fabre (bkz. "Eser Kabulü", *Darülbedayi*, 1 mart 1930, sayı 2) ve Zürich Şehir Tiyatrosu Genel Yönetmeninin (bkz. "Eser Kabulü", *Darülbedayi*, 15 mart 1930, sayı 3.) düşüncelerini yayınlamıştır.

[33] Örneğin bkz. Celâlettin Ezine, "Sahnemizdeki Tezat", *Tasvirieflkâr*, 4 kasım 1941; [imzasız], "Şehir Tiyatrosu'nda Edebî Heyet Konusunun İç Yüzü", *Son Havadis*, 9 nisan 1966; Siyavuşgil, "Tiyatrosu Dedikodusu", *Haber*, 7 mayıs 1966; "Beğenilmeyen Heyet", *Yeni Sabah*, 8 eylül 1958; "Edebî Heyet Macerası", *Haber*, 7 haziran 1966; "Edebî Heyet Düşmanlığı", *Yeni Tanin*, 15 mart 1965; Muvaffak İhsan Garan, "Tiyatromuzun En Büyük Noksanı: Edebî Heyet", *Vatan*, 27 kasım 1946; "Şehir Tiyatrosu'nda Dönenler", *Son Havadis*, 12 mart 1965.

[34] Bu konuda kısa bir yazı da vardır. bkz. "Şehir Tiyatrosu Ve Edebi Heyetin Tarihçesi", *Akşam*, 3 mayıs 1966; ayrıca 1953'de İstanbul Şehir Tiyatrosu genel yazmanı Fazıl Ahmet Aykaç'ın bu kurulun nasıl işlediğini anlatan yazısı için. Fazıl Ahmet Aykaç, "Piyes Seçimi Ve Tenkit", *Akşam*, 27 ocak 1953.



1927'de Darülbedayi'de Muhsin Ertuğrul'un sahneye koyduğu *Hamlet*. Ortada Kral (İ. Galip Arcan) Kraliçe (Şaziye Moral) Rahip (Atıf Kaptan). Önde Mezarcılar (sağda) Vasfi Rıza Zobu, (solda) Kemal Küçük. (Sağda) H. Kemal Gürmen, Muhsin Ertuğrul, Talât Artemel.

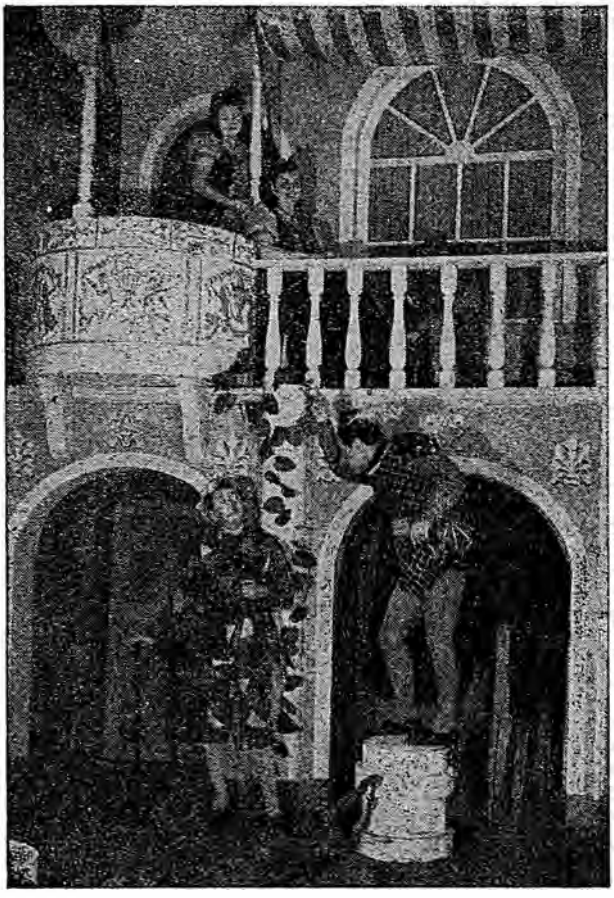


Muhsin Ertuğrul'un sahneye koyduğu *Hamlet* (İstanbul Şehir Tiyatrosu 1941)

muş, kurul Halit Ziya Uşaklıgil, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, İbrahim Necmi Dilmen, Hüseyin Suat Yalçın ve Salâh Cimcoz'dan oluşuyordu. 1926'da yönetmen olarak atanan Celâl Esat Arseven'den başka Reşat Nuri Güntekin, İbrahim Alâettin Gövsa, Halit Fahri Ozansoy vardı. Ancak toplantılara gelmeyen Reşat Nuri Güntekin'in yerine Ercüment Ekrem Talû ve Münir Nigâr Beyler atanmıştı. 1927'de yönetmenliğe Celâl Esat Arseven yerine Suphi Sadık getirildi. Edebî Heyet'e Mithat Cemal Kuntay, Kemal Salih Sel, Refik Ahmet Sevengil atandı. Yukarıda belirttiğimiz istifalar oldu, bu arada Ahmet Şükrü Esmer, Kurul'a katıldı. 1928-29'da Muhsin Ertuğrul'un istediği oldu ve Edebî Heyet kaldırıldı. Bunu izleyen yıllarda dramaturg adı altında Mehmet Şükrü Erden, Musahipzâde Celâl çalıştı. Bu arada Ertuğrul Muhsin'in Küçük Sahne ve Devlet Tiyatrosu'nun başında olduğu yıllarda Edebî Heyet yine canlandırıldı. 1955 yılındaki İstanbul Şehir Tiyatrosu yönetmeliğinin 20. maddesi, 7 kişilik bir Edebî Heyet öngörüyordu. Bunun 4 üyesi dışardan, tiyatro yazarı, eleştirmen ve bu işlerde uzman olan kişilerden Umumi Meclis'çe, öteki iki üyesi birtakım koşullar altında seçilmiş dört sanatçıdan Belediye Başkanı'nın atayacağı iki sanatçı ve başsahneyekordan oluşmaktadır. 21. madde Edebî Heyet'in başkanlığını, oturumları düzenlemektedir. 22. maddeye göre ise Edebî Heyet kendisine dramaturg'un verdiği eserleri inceleyip bunları seçer ve son karar için bunu oyuyla Yönetim Kurulu'na verir. 23. maddeye göre Edebî Heyet gerekirse yazar ve çeviricilerle konuşma yapar. 24. madde ise dramaturg'un niteliklerini ve görevlerini saptamaktadır. İşte bu dönemde Kurul'a Ercüment Ekrem Talû, Halit Fahri Ozansoy, Cevat Fehmi Başkut, Sabri Esat Siyavuşgil, daha sonra Cevdet Perin atanmıştı. Görevlerine son verilen Siyavuşgil ile Ozansoy yerine Refik Halit Karay ile F. Celâl getirildi. 1958-59 süreminde Muhsin Ertuğrul'un yeniden İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına gelmesiyle Edebî Heyet kaldırıldı. Bu dönemin başında Edebî Heyet'de Sabri Esat Siyavuşgil, Asude Zeybekoğlu, Rahmi Duman, Cevdet Perin istifa etmişlerdir. 1966'da yeniden Heyet canlandırılmak istendi. İstanbul Belediye Meclisi'nin C.H.P.' li üyeleri şu gerekçelerle buna karşı çıktılar[35] :

"1 — Belediye Meclisi'nce seçilecek 3 kişilik Edebî Heyet'le-

[35] "İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Buhran Had Safhada", *Ulus*, 10 nisan 1966.



Muhsin Ertuğrul'un düzeni ile Goldoni'nin *Yalancı*'sı
(İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1942)

rin seçimine siyasetin karışacağı tabiidir. Zira Meclis'in üyeleri birer siyasî parti üyesidirler. Bu suretle seçilen 3 kişilik bir Edebî Heyet tiyatronun imkânlarını iyi bilemeyecekleri için eser seçiminde rejisör ve dramatürji heyetinin göstereceği isabeti gösteremiyecektir.

2 — Sanatçının kendi seçtiği eseri temsil etmesi ile emredilen eseri temsil etmesi arasında büyük fark vardır. Emir ile temsil edilen ısmarlama bir tiyatroda duygu ve samimiyet de ısmarlama olur.

İzmir Şehir Tiyatrosu'nda Avni Dilligil'in sahneye koyduğu ve oynadığı *Hamlet* (1946)

3 — Sanatçı, toplumun etkisi altındadır. İlhamı toplumdan alır ve yarattığı sanatı ile toplumu etkiler, ona ilham verir. Toplum ve sanatçı arasındaki bu rabıta, demokratik rejimin bahşettiği hürriyet havası içinde doğru istikamette inkişaf eder ve beklenen fayda elde edilir.

4 — Temsil edeceği eseri kendi seçemiyen sanatçı, hür değildir. Hür olmayan sanatçıların hitap ettikleri toplumun hürriyeti de şüphelidir.

5 — Sanatçı da herkes gibi evvelâ kanun ve sonra da toplum ve sanat kritiği karşısında sorumludur. Bir eserin kanuna, âdâba, ahlâka mugayyir olup olmadığını kanun yolu ile tayin etmek dururken, bu hakkı 3 kişilik bir Edebî Heyet'in takdirine bırakmak, sanatçıyı kanunî sorumluluktan kurtarmıyacağı gibi mevcut hukuk nizamına da aykırıdır.

6 — Nihayet eser seçimi için 3 kişilik bir dramatürji heyeti mevcut iken yine aynı iş için ayrıca 3 kişilik bir Edebî Heyet'in daha tayin edilmesi ve bütçeye 60.750 liralık bir külfetin tahmili lüzumsuzdur.

İşte bütün bu görüş sebebiyledir ki grubumuz, Şehir Tiyatroları'nın temsil edecekleri eserleri sanat ile doğrudan doğruya ilgisi olan rejisör ve dramatürji heyetinin seçmesi tezini savunmakta ve bu sanat organlarının fevkinde 3 kişilik ikinci bir Edebî Heyet teşkil edilerek eser seçiminin bu heyete verilmesini sanat, sosyoloji ve hukuk açısından hatâlı bulmaktadır.

1966 yılındaki yönetmelik ise 6. maddesinin A. fıkrasında, tiyatronun yıllık oyun dağarını düzenlemek işini, dramaturgların da inceleyip kabul ettiği eserlerden tiyatronun yıllık oyun dağarını düzenlemek işini Genel Sanat Yönetmeni (Başrejisör)'ne vermiştir. Ancak oyun dağarının %50'sinin yerli oyunlardan olması koşulu konmuştur. 10. madde ise bir dramaturg bir de yardımcı dramaturgdan kurulu, yine sanat yönetmenine bağlı "dramaturji bürosu"nun işleyişini, görevlerini düzenlemektedir.

Devlet Tiyatrosu'na gelince, burada 1949 yılındaki kuruluş kanunundanberi Edebî Heyet bulunmaktadır. İlk Edebî Heyet'de Refik Ahmet Sevengil, Bedrettin Tuncel ve İrfan Şahinbaş bulunuyordu. Kurulun raportörü de Lûtfi Ay'dı. 1951-54 döneminde Refik Ahmet Sevengil istifa etmiş, yerine önce Remzi Oğuz Arık getirilmiş, onun da istifasıyla açılan üyeliğe Ahmet Muhip Dranas seçilmişti. Bedrettin Tuncel ile İrfan Şahinbaş'ın istifasıyle açılan üyeliklere ise Aka Gündüz ile Munis Faik Ozansoy getirilmişti. 1954-58 döneminde ise Aka Gündüz'ün istifası üzerine İrfan Şahinbaş yeniden üye olmuştu. Bundan sonra da Bedrettin Tuncel'in yerine 5 yıl Özdemir Nutku Edebî Heyet üyesi olmuş, o ayrılınca Edebî Heyet Munis Faik Ozansoy, Muhip Dranas, İrfan Şahinbaş'dan oluşmuş, Munis Faik Ozansoy'un Paris'e Büyükelçi olması üzerine açılan üyeliğe bu satırların yazarı getirilmiştir.

1970 yılında çıkarılan Devlet Tiyatrosu Kanunu'nun 2. maddesi Edebî Kurul'u şöyle düzenlemektedir: *"Devlet Tiyatroları'nda oynanacak eserler Edebî Kurul tarafından seçilir. Bu Kurul, sanat ve edebiyat alanından tanınmış 3 kişi ile genel müdür, baş rejisör, başdramaturg ve bir sanatkârdan teşekkül eder. Kurul, Başkanı'nı kendi üyeleri arasından seçer. Edebî Kurul, salt çoğunlukla toplanır ve bu toplantıda bulunanların salt çokluğu ileverilir Başdramaturg emrinde yeteri kadar dramaturg bulunur. Edebî Kurul'un tiyatroda memur bulunmayan üyelerine her toplantı için 100 lira toplantı ödeneği verilir."* 4. maddenin C fıkrası ise Edebî

Kurul üyelerinin göreve alınışını şöyle düzenlemektedir: *"Edebî Heyet'in sanat ve edebiyat alanında tanınmış 3 üyesi, Millî Eğitim Bakanı tarafından, sanatkâr üyesi ise Devlet Tiyatrosu sanatkârları arasından Genel Müdür tarafından"* göreve alınırlar.

Böylece Devlet Tiyatrosu bu yeni değişiklikle, bir çeşit dramaturglukla ve Edebî Heyet sistemini birleştirmeyi denemiştir. Ancak bugün Devlet Tiyatrosu'nda iki dramaturg (Sevgi Sanlı ile Pınar Kolukısa) çalışmakla birlikte, henüz bir Başdramaturg olmadığı gibi, dramaturgların görevlerini ve Edebî Heyet'le ilişkilerini düzenleyen bir yönetmelik de yapılmamıştır.

Dramaturgluk ya da edebî danışmanlık, Almanya'da gelişmiş bir oyun seçimi yoludur[35]. Bizde uygulanıp uygulanamayacağı tartışma götürür. Henüz bu alanda yetişmiş kimseler pekaz olduğu gibi, kamu ödenekli tiyatrolar için bu yola gidilmesinde birtakım engeller de çıkabilir. Dramaturgluk karar yetkisi olmayıp, danışmanlık olduğu için, burada yine seçim, tiyatronun yönetmenine kalmaktadır. 1969'dan sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu dramaturgluk sistemini kabul etmiştir, bununla birlikte o yıldan bugüne dek tiyatronun oyun dağarı incelenirse uygulamanın pek de başarılı olduğu söylenemez. İlerde Ankara Üniversitesi'nin Tiyatro Kürsüsü'nü bitirenler arasından dramaturgluk yapmaya yetenekli adayların çıkacağı umudu saklıdır. Aslında Edebî Heyet'le ilgili tartışmaların çoğu Muhsin Ertuğrul'un kişiliği çevresinde toplanıyordu. Örneğin, 1929'da Edebî Heyet'in yeniden canlandırılması için zorlamalar karşısında sert bir yazı yayınlandı. Köhne Fransız Tiyatrosu'nun, Antoine'ın hayranı, İstanbul'a gelen Fransız topluluklarını seyredip, tiyatro kültürleri *Petit Illustration* okumaktan öteye gitmeyen kişilerin eski beğenilerinin geri gelmemesinin gerektiği savunularak yazı şöyle bitirilmektedir[37]: *"Yeniye giden, yeniyi yaratan tiyatronun sanat rehberliğini bir tek el, rejisörün eli idare etmelidir. Yeniye giderken yeniyi anlamayan bir heyetin rehberliği, eskinin zaferi yani Darülbedayi'de Kayseri pastırması kokan, kirli*

---

[36] Bunun üzerine şu yazılara bkz. William R. Ellwood, "Preliminary Notes on the German Dramaturg and the American Theater", *Modern Drama*, aralık 1970, sayı 3, ss. 254-258; Günter Skopnik, "Der Dramaturg. Une Institution Proprement Allemande", *Le Théâtre Dans le Monde*, Güz 1960, sayı 3, ss. 233-238.

[37] "Darülbedayii Katletmek İsteyen Adam", *Resimli Ay*, nisan 1929 [sayı 2].

çamaşırların zaferi demektir. Çok eskiden Darülbedayi'i daha ana rahmindeyken katletmek isteyen adamın, bugün artık gürbüz bir delikanlı olan tiyatromuzun midesine bir solucan gibi girmesine müsaade edilmemelidir." Derginin aynı sayısında, Nizamettin Nazif de "Havlayınız Efendiler" başlıklı sert bir yazıyla, aynı konulara değinerek Muhsin Ertuğrul'u savunmaktadır. İntendant mı, yoksa Edebî Heyet'li, Yönetim Kurul'lu bir yönetim sistemi mi? İşte bu dönemin başından beri sürüp giden bu tartışmalara değinmekte yarar buluyoruz. İntendant da, tıpkı dramaturg gibi Alman tiyatrolarının geliştirdiği bir yönetim sistemidir. Bu, belirli estetik görüşü ve yönetim yeteneği olan tek kişinin belirli bir süre içinde sözleşme ve tam yetki ile bir tiyatronun başına getirilmesidir. Tek başına buyurgan, dediği dedik bir kişi olan İntendant yeteneğinde kişiler, Almanya'da çoktur; küçük ya da büyük bir tiyatroyu büyük bir güvenle yönetimine bırakılacak kişiler kolaylıkla bulunur. Bizde İntendantlığı isteyenler, buna karşın Edebî Kurul ile Yönetim Kurulu'nun kaldırılmasında direnenlerin başlıca gerekçesi, tiyatronun ancak tiyatrocularca yönetilebileceği, bu işi yalnız onların bildiği yolundadır. Ancak, Almanya'da İntendant'ların çoğu tiyatrodan gelmekle birlikte artyetişimi sinemacılık, edebiyat eleştirmenliği olanlara da rastlanır. Öyle ki Frankfurt Devlet Tiyatrosu'nun uzun süre İntendantlığını yapmış olan Buckwit'in artyetişimi, hesap uzmanlığıdır. Bu bakımdan Almanya'yı örnek alıp da, tiyatrodan yalnız sahne sanatçıları anlar gerekçesi, bu örnekle çürütülmektedir. Devlet Tiyatrosu ile İstanbul Şehir Tiyatrosu da bugün bir bakıma İntendant sistemiyle çalışmaktadır. Gerçi İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda bir Yönetim Kurulu (madde 7 ve 8), Devlet Tiyatrosu'nda ise Edebî Kurul Kanunu'nun 3. maddesinin A fıkrasına göre "Sanat ve Yönetim" kurulu öngörülmüş olmakla birlikte her iki tiyatronun bir "İntendant"ı vardır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda bu yönetmeliğin 6. maddesine göre Belediye Başkanı'nca atanan Genel Sanat Yönetmenidir. Gerçi bir de müdür vardır, 4. maddeye göre "*Belediye Muhasebe Usulleri Nizamnamesine göre müessesenin itâ âmiridir*", sanat işleriyle ilgisi yoktur. Buna karşın Genel Sanat Yönetmeni'nin yıllık oyun dağarını, oyunların sahneyekor ve oyuncularını, hangi tiyatroda oynayacağını, ne zaman kaldırılacağını, yurtiçi ve yurtdışı turneleri saptamak, geçici sözleşmelerle dışardan konuk sanatçı ve sahneyekor almak, sahne çalışmalarını denetlemek, sanat disiplinini sağlamak, İstanbul Şehir Tiyatroları'nı sanat bakımından temsil etmek gibi görev-

leri vardır. Ayrıca 7. maddeye göre Yönetim Kurulu'nun başkanıdır. Devlet Tiyatrosu'nda ise 1310 sayılı kanunun 4. maddesinin A. fıkrasına göre *"Genel Müdür, Millî Eğitim Bakanı'nın teklifi üzerine sahne hayatında başarılarıyla tanınmış sanatkârlar arasından müşterek kararname ile ve 3656 sayılı Kanunun 6. maddesi hükmüne göre"* göreve alınır. 3. maddenin A fıkrasına göre de Yönetim Kurulu'nun başkanıdır. Görülüyor ki her iki Kurum'da da bu ödenekli tiyatroların başına tiyatrodan biri getirilerek, tiyatro yönetiminden ancak tiyatrocular anlar savı yerine getirilmiş oluyor. Geriye kalıyor Edebî Heyet ile Yönetim Kurulları.

Edebî Heyet'e karşı çeşitli eleştiriler yöneltilmiştir. Bunların çoğu da haklı eleştirilerdir. Edebî Heyet üyelerinin kendi oyun veya çevirilerini oynattıkları eleştirisi bunların başında gelir. 1927'de Darülbedayi'de yeni bir Edebî Heyet kuruluşuna gidilmesi karşısında Ertuğrul Muhsin şunları söylüyordu: *"Yeniden bir Edebî Heyet kurulması kat'iyen doğru değildir. Biz on dört senedenberi bu işi tecrübe ettik. Gerçi heyete dahil olanların eserlerinin Darülbedayi'de temsil edilemiyeceği kaydı varsa da müstear isimle yine pekâlâ mümkün olabilecektir."* [38] Ancak bu görüşün sahibi ve onun gibi düşünen sanatçılar, Edebî heyet üyelerinden esirgedikleri bu hakkı kendileri bol bol kullanmışlardır. Darülbedayi'de başta Muhsin Ertuğrul, Bedia Muvahhit, Vasfi Rıza Zobu, İ. Galip Arcan kendi adlarıyla, ya da takma adlarla, kendi eser veya çevirilerini çalıştıkları tiyatroda oynatmışlardır. Eğer Edebî Heyet için bu bir sakınca ise, onlar için de olması gerekirdi. Üstelik böyle bir sakıncayı önlemek yolları da bulunmaktadır. Yönetim bakımından bize eskidenberi örneklik etmiş olan Comédie Française'de Edebî Kurul (*Comité de Lecture*) 11 üyeden oluşur. Bunların biri tiyatronun yönetmeni, 3 sanatçı üyesi Yönetim Kurulu içinden seçilir, yine üç sanatçı üyesi ise Yönetim Kurulu'ndan olmayan sanatçılardandır. 4 üyesi ise dışardan, edebiyat alanından tanınmış (bunlardan birinin Fransız Akademisi üyesi olması zorunludur) kişilerdendir. Kesin kurala göre bu 11 üyeden hiç biri oyun yazarı olamaz. Görülüyor ki bunu kurulun sanatçı üyelerine de uyguladığı gibi, sözkonusu hüküm, eseri oynanamaz yolunda değil, oyun yazarı hiç olmamaktır. Aslında, her sistem çıktığı toplumun gerçekleriyle yakından ilintilidir. Devlet Tiyatrosu her yıl ortalama 25 değişik eser sahnelediğine göre, yılda bir kez bu 25 oyunun içinde Edebî Heyet üye-

[38] *Cumhuriyet*, 13 kasım 1927.

lerinden birinin eseri ya da çevirisi bulunsa, bu büyük bir sakınca yaratabilir mi? Gerçekten yaratıyorsa o zaman Comédie Française kuralını bizde de benimseyebiliriz, yoksa salt bundan ötürü Edebî Heyet'i kaldırmanın gereği yoktur.

Edebî Heyet'le ilgili bir eleştiri 1965 yılında haklı olarak Belediye Meclisi üyelerinin Edebî Heyet ve Murakabe Kurulu'na seçilmesinin düşünüldüğü sırada yöneltilmiştir. Ayrıca böyle bir duruma *"Belediye Başkanları veya Belediye âzası"* olanların ilişgini olduğu Belediye bütçesinden aylıklı ya da ücretli bir göreve atanamayacaklarını kesinlikle hükme bağlamış 29. maddesine aykırıydı[39].

Yine Edebî Heyet'le ilgili bir sorun da, Edebî Heyet'in kabul edip oynanmış bir oyunun çok daha sonra oynanmak istendiğinde, Edebî Heyet'in bu eseri yeniden onaylaması gerekip gerekmiyeceğidir. Uygulama, yeniden Edebî Heyet'in görüşüne başvurulmasına yer olmadığı yolundadır[40]. İstanbul Şehir Tiyatrosu, Kurum'a dramaturg olarak yıllarca hizmet etmiş değerli yazarımız Musahipzade Celâl'in son günlerinde sıkıntı içinde olduğunu gözönünde tutarak ona bir yardım olmak üzere yazarın daha önce pekçok kez oynamış olduğu *Bir Kavuk Devrildi*'sini sahneye koymuştu. Ertesi günü, Edebî Heyet Başkanı, bunun başkanı bulunduğu kurulun yetkilerine bir karışma olduğu görüşünü ileri sürmüştür[41]. Aslında konu çok yönlüdür. Edebî Kurul'u olan her tiyatroda, Edebî Heyet'ten geçmemiş hiç bir oyun oynanamaz, buna karşın Edebî Heyet'in olumlu oy verdiği her eseri de tiyatro, oynamak zorunda değildir. Eskiden oynanmış bir oyunun aradan uzunca bir zaman geçtikten sonra yeniden Edebî Heyet'ten geçirilmesi, yasal bir zorunluluk olmasa da, Edebî Heyet'in işlevi bakımından gereklidir: Çeviri eskimiş olabilir; dil ve oyunun konusu aşınmış olabilir; toplumdaki değişiklikler bakımından eserle gerçekler arasında sakıncalı çelişkiler doğmuş olabilir; belki Edebî Heyet'in ilk kararında bir yazarı yüreklendirmek gibi birtakım görüşlere yer verilmişken, aradan geçen zamanla bu görüşlerin artık gereksizliği anlaşılmış olabilir; öyle ki bu arada ilk esere olumlu oy vermiş Edebî Heyet'teki üyeler değişmiş, yerine yenileri

---

[39] Bkz. Zeki Coşkun, "Şehir Tiyatrosu'nda Edebî Heyet", *Cumhuriyet*, 26 mart 1965.

[40] Bkz. *Dünya*, 19 mart 1952.

[41] Bkz. Zeki Coşkun, a.g.yz.

gelmiş olabilir... Bu bakımdan kanımızca tiyatronun bu durumda Edebî Heyet'e yeniden başvurması, dürüst bir davranış olur. Edebî Heyet ve oyun seçimiyle ilgili başkaca konulara bundan sonra dramatik edebiyata ayırdığımız bölümde dönülecektir.

Yönetimle ilgili olarak Yönetim Kurulu da bir tartışma konusudur. Yönetim Kurulu'na karşı çıkanlar yine tiyatronun yönetimini elinde tutmak isteyen tiyatro sanatçıları olmuştur. Ancak günümüzde Yönetim Kurulları zaten tiyatronun sanatçılarından oluşmaktadır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun son yönetmeliğinin 7. maddesine göre Yönetim Kurulu bir başkan ve dört üyeden oluşur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Genel Sanat Yönetmeni, Kurulun doğal başkanıdır. Bir üyesi Şehir Tiyatroları Müdürü, öteki üçü ise tiyatronun sahneyekor ve sanatçılarından Genel Sanat Yönetmeni'nin göstereceği adaylar arasından Belediye Başkanı'nca atanır. 9. maddeye göre Yönetim Kurulu'nun görev, yetki ve sorumlulukları, Şehir Tiyatrolarının sanatla ilgili gelir ve gider bütçelerini hazırlamak; tiyatro kadrosundaki görevlileri tiyatroya almak; yükselmelerine ve tiyatroyla ilişkilerinin kesilmesine karar vermek; yönetmelik, iç tüzük ve sözleşme koşullarına uymayan oyuncu, sahneyekor, uzman hizmetli ve öteki sahne personeli için gerekli soruşturmayı yaparak disiplin cezasını vermek[42]; tiyatronun yönetim ve sanat işleri kesimleri arasında uyumlu çalışmayı sağlamaktır. 1310 sayılı Devlet Tiyatrosu Kanunu'nun 3. maddesinin A fıkrasına göre "Sanat ve Yönetim Kurulu" şöyle oluşmaktadır: *"Devlet Tiyatroları'nın sanat, teknik ve bu kanunda gösterilen işlerine bakmak üzere; Edebî Kurulu Başkanı, başrejisör, sanat teknik müdürü, müzik işleri yöneticisi, genel müdürün görevlendireceği bir sanatkârdan mürekkep Sanat ve Yönetim Kurulu vardır. Genel Müdür, bu kurulun başkanıdır."*

Bir yanda Yönetim Kurulu'nun kaldırılmasını önerenler görülürken, bir yandan Kurul'un üyelerinin seçilip toplanmadığı eleştirilmiştir[43]. Aslında tartışmalar daha çok İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun önceleri "Murakabe Heyeti", "İdare Heyeti" adları al-

---

[42] Devlet Tiyatrosu Kanunu'nun 3. maddesinin B. fıkrasına göre, başsahneyekor, hukuk danışmanı, özlük işleri müdürü ve sanatçılarından kendi aralarından seçecekleri bir sanatçıdan oluşan bir Disiplin Kurulu öngörülmüştür.

[43] Bkz. Güner Sümer, "Devlet Tiyatrosu'ndan Beklenen Nedir?", *Dünya*, 13 haziran 1960.



Muhsin Ertuğrul'un sahneye koyduğu *Othello* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1940)



Muhsin Ertuğrul'un sahneye koyduğu ve oynadığı *Kral Lear* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1937).

tında dışardan üyelerle oluşan Yönetim Kurulları'na sesler yükselmiştir. Hep aynı dilek: Tiyatrocuların, tiyatrolarını kendilerinin yönetmesidir istenen. Oysa bu da zaman zaman denenmiş, ama olumlu sonuç alınamamıştır. Örneğin Yapı ve Kredi Bankası'ndan ödenekli bir tiyatro olan Küçük Sahne'yi, 1956'da banka artık yönetmek ve desteklemekten vazgeçmiş, yönetimini sanatçılara bırakmıştı. Üç oyuncu kendi istekleriyle ayrıldıktan sonra kalan 9 sanatçı tiyatroya paydaş olmuşlardı. Yeni bir Yönetim Kurulu seçmişler, bu Kurul aylıkları arttırmış, üstelik çalıştıkları tiyatronun sahibi ile yılda 24 bin liralık üç buçuk yıllık sözleşmeleri ve sözleşmeye göre oynamadıkları aylarda da kira vermemek gibi elverişli durumları vardı, ayrıca daha da elverişli koşullar elde edebileceklerdi[44]. Oysa daha önce de belirttiğimiz gibi, topluluk aynı tiyatro süreminde dağılmıştır. İster İntendantlık, ister Edebî Kurul ya da Yönetim Kurulu olsun, bunlar, her toplumun, her çevrenin koşullarına, gereksinmelerine göre saptanır. Batı'da, şu ülkede İntendant var, burada Yönetim Kurulu yok denirken, yine Batı'da bunların var ya da yok olduğu tiyatrolara da kolaylıkla örnek gösterebiliriz. Örneğin Milano'da La Scala Operası'nın Yönetim Kurulu, Milano Belediye Başkanı'nın başkanlık ettiği Yönetim Kurulu, hepsi de tiyatronun dışından olmak üzere 29 kişiden oluşur. Genel Yönetmeni de bu kurul seçer. Ayrıca bir de küçük Yönetim Kurulu, daha doğrusu, bir Yürütme Kurulu vardır. Tersine, bir zamanlar Yönetim Kurulu çok güçlü olan Comédie Française'de 1959 yönetmeliği ile Genel Yönetmen güçlenmiş, kıdemli oyunculardan oluşan Yönetim Kurulu'na, danışma işlevi verilmiştir. Gerek Genel Yönetmen, gerek bu Kurul'un üyelerini Kültür Bakanlığı atar.

İster İntendantlık, ister Edebî Kurul ve Yönetim Kurulu olsun, bunlar daha çok kamu ödenekli tiyatrolar için sözkonusudur. Özel tiyatrolar kendi diledikleri yönetim sistemini seçerler. Ayrıca bu sistem bunların tüzel kişiliklerinin niteliğine göre, hele ne tür bir ticarî ortaklık olduğuna bağlıdır. Kanunlarımızda bu ortaklık, ya da genel bir deyimle tüzel kişiliğin niteliğine göre yerine getirilmesi zorunlu koşullar da vardır. Ayrıca sendikalarla tiyatro arasında yapılacak toplu sözleşmelerde bu yolda belirleyici ya da kısıtlayıcı hükümler de bulunabilir.

---

[44] Bkz. Yedidağ, "Küçük Sahne Bağımsız Bir Müessese Oldu", *Dünya*, 13 şubat 1956.

Yönetimle ilgili bir konu da, tiyatroların iç çalışmasını düzenleyen iç tüzükler, yönetmeliklerdir. Darülbedayi için 1927'de daha çok sahne çalışmalarında düzen bağını sağlayacak bir sahne iç tüzüğü yapılmıştı[45]. 1932'de İstanbul Şehir Tiyatrosu için bir yönetmelik çıkarıldı[46].

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, 21 ekim 1949'da yeni bir yönetmelik yürürlüğe girdi[47]. Ancak tiyatroda büyük huzursuzluğa yol açtı, basında eleştirildi[48]. Sanatçıların ayrılmasına, tiyatrodan uzaklaştırılmasına yol açan yönetmelik feshedildi[49]. 1951'de yeni bir yönetmelik çıkarıldı[50]. 1955'de yeni bir yönetmelik hazırlandı[51]. 1 haziran 1955'de yürürlüğe giren bu yeni yönetmeliğin 1. maddesine göre tiyatronun niteliği ve amacı şöyle saptanmaktadır: *"Şehir Tiyatrosu, bağlı katma bütçe ile idare olunan bir san'at müessesesi olup dünya devlet ve şehir tiyatrolarını örnek alarak halkın tiyatro ihtiyacını karşılamak ve temaşa zevkini arttırmak, sanat an'anelerini geliştirmek ve genç sanatkârlara ilerlemek imkânını vermek için kurulmuştur."* Çeşitli denemelerden sonra 11 mart 1969 günlem ve 1969/95 sayılı Belediye Meclisi'nin kararı ile kabul edilen yönetmelik[52], bugün yürürlüktedir. Bu yönetmeliğin tiyatronun amacını ve kuruluş niteliğini belirten 1. maddesi şöyledir: *"Şehir Tiyatroları İstanbul Belediyesi'ne bağlı, katma bütçe ile idare olunan bir Sanat Kurumudur. Dünya Devlet ve*

---

45 Bunun metni için bkz. [Sevengil], *Türk Tiyatrosu...*, ss. 35-37.

46 Bu konuda bkz. Selim Nüzhet Gerçek, "1932 Nizamnamesi", *Akşam*, 12 mayıs 1945; bundan sonraki yönetmelik üzerine aynı yazarın şu yazısına bkz. "Yeni Nizamname", *Akşam*, 19 mayıs 1945.

47 Metni için bkz. "İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu Genel Talimatnamesi", *Türk Tiyatrosu*, I (1 kasım 1949, sayı 230), II (16 kasım 1949, sayı 231).

48 Örneğin bkz. A. Nurullah Barıman, "Şehir Tiyatrosu'nda Fırtına Koparan Nizamname", *Tan*, 17 kasım 1949.

49 Bkz. *Vatan*, 13 temmuz 1950; Talimatnameye Dair", *Vatan*, 15 ağustos 1950. Ayrıca sanatçı Ercüment Behzat Lâv, hem feshedilen yönetmeliği eleştirmiş, hem de örnek bir yönetmelik taslağı hazırlayarak, yayınlamıştır. Bkz. Ercüment Behzad [Lâv], *Şehir Tiyatrosu'nun Yeni Talimatnamesi Nasıl Olmalı? Tiyatro Dâvâmız* (2. baskı), İstanbul 1950.

50 Bkz. Sadun Galip Savcı, "Yeni Talimatname", *Türk Tiyatrosu*, ekim 1951, sayı 252; *Cumhuriyet*, 20 haziran ve 28 haziran 1951.

51 *Dünya*, 19 nisan 1955.

52 Bu yönetmeliğin eleştirisi için bkz. Halit Fahri Ozansoy, "Şehir Tiyatrolarının Yeni Talimatnamesi Hüzün Vericidir?", *Tercüman*, 12 haziran 1969.

Şehir Tiyatrolarının Repertuar ve Tiyatro Yönetim tarzını örnek alarak gerek telif ve gerekse halkın kültürünü arttıracak ve toplumumuza yararlı olacak Dünya Tiyatrosu örneklerini oynamak, yeni semt tiyatroları açmak, tiyatroyu halka ucuza oynatmak, tiyatrodan uzak halk topluluklarına turnelerle ulaşmak, tüm olarak Türk Tiyatrosu'nu ileriye götürecek deneme çalışmaları yapmak ve halkın tiyatro zevkini geliştirmek amacı ile kurulmuştur." Çok ayrıntılı olduğu için bu yönetmelik bir iç tüzük niteliğinde de gözükmekle birlikte, yönetmelik 48. maddesinde ayrıca bir iç tüzüğü de öngörmektedir.

Devlet Tiyatrosu'na gelince, Kuruluş Kanunu 16 haziran 1949 günlem ve 5441 sayılıdır[53]. Daha önce de belirtildiği gibi bu kanunla aynı Genel Müdürlük altında hem Devlet Tiyatrosu hem de Devlet Operası ve Devlet Balesi yönetilmiştir. Ancak son yıllarda opera, baleyi de birlikte alarak tiyatrodan ayrılmak istemiştir. Gerekçe de, opera ve balenin herşeyden önce müziğe dayandığı, bunun için de müzikten ayrılanların yönetmesidir[54]. Bu ayrılış, ilk başta kanun çıkarılmadan bir protokolle düzenlenmiş, hukuk açısından sallantılı bir durumda ve eylemli olarak Devlet Operası ve Balesi'ni Aydın Gün yönetmiştir[55]. 1970'de iki kanun çıkarılmıştır. Bunlardan biri 14 temmuz 1970 günlem ve 1309 sa-

---

[53] "Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanununu Meclis Kabul Etti", *Cumhuriyet*, 11 haziran 1949. Kanun üzerine bu kanunun hazırlanmasında emeği geçmiş Refik Ahmet Sevengil'in şu yazılarına bkz. "Devlet Tiyatro ve Opera Kanunu İçin Düşünceler", *Cumhuriyet*, 9 aralık 1947; "Devlet Tiyatrosu Kanunu İle Neler Yapılacak", *Cumhuriyet*, 15 haziran 1949.

[54] Bu gerekçeye rağmen ilkin eylemli olarak başlayan, sonra da, bu ayrılışın kanunla kesinleşmesinden sonra bile, bu iki kurumun başına bir müzik yönetmeni getirilmesi düşünülmediği gibi, bu ayrılmada, hem hizmetlerin de bölünmesiyle giderler yükselmiş, hem de opera ve bale temsillerinin sanat düzeyinde büyük bir düşüş görülmüştür. Yönetim bakımından da öylesine olumsuz sonuçlar vermiştir ki, büyük yolsuzlukların yanısıra 1972-73 süreminde Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğünün, sanatçılarına aylık bile veremediği gazeteler için ilginç haber başlığı olmuştur. En kötüsü, opera bu ayrılmayı gerçekleştirirken bu yanlış adımda ayrı bir sanat dalı olan ve Türkiyemizde büyük bir gelişme gösteren genç balemizi de birlikte sürüklemiş, onun da gerilemesine yol açmıştır. Opera ve bale bu kitabın kapsamına alınmadığı için bu konuya şöyle bir değinmekle yetiniyoruz.

[55] Bu durumun eleştirisi için bkz. Ömer Atilâ [Sav], "Devlet Tiyatrosu'nda Yeni Operasyonlar", *Meydan*, 28 haziran 1966; "Hukuken Mümkün Olmayan Opera Müdürlüğü", *Meydan*, 2 ocak 1968.

yılı 'Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Kuruluşu Hakkında Kanun", öteki ise 14 temmuz 1970 günlem ve 1310 sayılı "5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkındaki Kanunun bazı maddelerinin değiştirilmesine, bir maddesinin kaldırılmasına ve bu kanuna bazı maddelerin eklenmesine dair kanun"dur[56]. Kanun, bu ayrılışı gerçekleştirmekten başkaca önemli yenilikler getirmediği gibi birçok eleştirilecek hükümleri de içermektedir ve kanun daha tasarı iken bile bu eleştiriler ileri sürülmüştür[57]. Birinci kanun, opera ve bale ile ilgili olması bakımından bu kitabın kapsamı dışında kalmaktadır. İkinci kanuna ise bu bölümde sırası düştükçe yeterince alıntılar ve açıklamalar yaptık. Kanunun en büyük eksiği, Devlet Tiyatrosu'nun temel ilkelerinin ve amaçlarının neler olduğunu göstermemesidir. Ancak bunu kanunun tasarısındaki gerekçede buluyoruz[58]. Kanunun 1. maddesinin gerekçesi şöyledir: *"Yerli ve yabancı eserlerle temsiller vererek halkımızın genel eğitimini arttırmak, dil ve kültürünü yükseltmek, tiyatro sanatının gelişmesini ve yayılmasını sağlamak amaciyle, Ankara'da tüzel kişiliği haiz ve bir Genel Müdürle yönetilen "Devlet Tiyatroları" kurulduğu belirtilmiştir."*

İç tüzüğe ya da iç yönetmeliğe gelince, oyunculukla ilgili bölümde de belirttiğimiz gibi ayrı bir iç tüzük olmamakla birlikte, sanatçı ve görevlilerin her yıl Genel Müdürlükle yaptığı sözleşme[59] bir iç tüzük niteliğindedir. Özel tiyatroların da böyle iç tüzükler yaptığı, ayrıca bunları yayınladıklarına dair örnekler bulunmaktadır[60]. Gerek Devlet Tiyatrosu sanatçı ve görevlilerle yapılan "idarî sözleşme" metnindeki iç tüzük, gerek özel tiyatroların iç tüzüklerinde genel hükümler, turneler, sahne ile ilgili hükümler, rol, prova, temsil, hastalık, izin gibi tiyatronun işlerinin sağlıklı işlemesi ve düzen bağıyla ilgili hükümler yer almıştır.

---

[56] Her iki kanunun metni için bkz. *T.C. Resmî Gazete*, 23 temmuz 1970, sayı 13557.

[57] Örneğin bkz. Ömer Atilâ [Sav], "Hiç Bir Kanun Dörtbaşı Mâmur Olmaz". *Meydan*, 25 temmuz 1967.

[58] Millet Meclisi S. sayısı 274.

[59] Bu sözleşmenin Danıştay'ın kararından sonra da 1310 sayılı kanunun 7. maddesinde bunun bir "İdarî sözleşme" olduğu saptanmıştır.

[60] Örneğin AST'ın 102 maddelik ve ayrıca iç tüzüğe aykırı davranışlardan ötürü verilecek cezaları gösteren bir eki ile iç tüzüğü yayınlanmıştır: *Ankara Sanat Tiyatrosu Limited Şirketi Hizmet Yönetmeliği*, Ankara [tarihsiz].

Her tiyatro aynı zamanda bir işletme olduğu için, yönetim bakımından bunların gelir ve gider bütçelerinin de önemi büyüktür. İlk ödenekli tiyatromuz olan Darülbedayi, adı ödenekli olmakla birlikte gerek yönetimi gerek ödeneği bakımından ilk başta ne biçim bir kuruluş olduğu sallantılı bir durum gösteriyordu [61]. Herşeyden önce ya kendine ayrılan ödenek verilmiyor, ya da eksik veriliyor, çoğu kez büyük sıkıntı çekiyordu. Aslında bu ödenek sıkıntısı daha sonraki yıllarda da duyulmuştur. Bir yazıda [62] yine bir Belediye Tiyatrosu olan Zürich Tiyatrosu (Zürich Stadt Theater) [63] ile İstanbul Belediye Tiyatrosu çeşitli açılardan sayısal olarak karşılaştırılmaktadır. Bu yazıdan alıntılarla bunu gösterelim. Bu karşılaştırmanın yapıldığı tarihte Zürich'in nüfusu 250 bin, İstanbul'un nüfusu 1 milyona yaklaşmaktaydı.

	Zurich Şehir Tiyatrosu	İstanbul Şehir Tiyatrosu
Seyirci	201.566	161.650
Gelir	236.248 lira	135.708 lira
Giderler	279.941 »	206.827 »
Bütçe açığı	41.644 »	71.120 »
Belediye Yardımı	46.000 »	62.292 »
Vergi	18.022 »	62.048 »
Sanatçı ve görevli ücretleri	82.042 »	70.093 »
(Ayrıca %12 pahalılık zammı verilmektedir.)		
Donatım, dekor ve giysi	6.545 lira	3.179 lira
Reklâm	19.840 »	1.850 »
Yazar hakkı	6.200 »	4.781 »

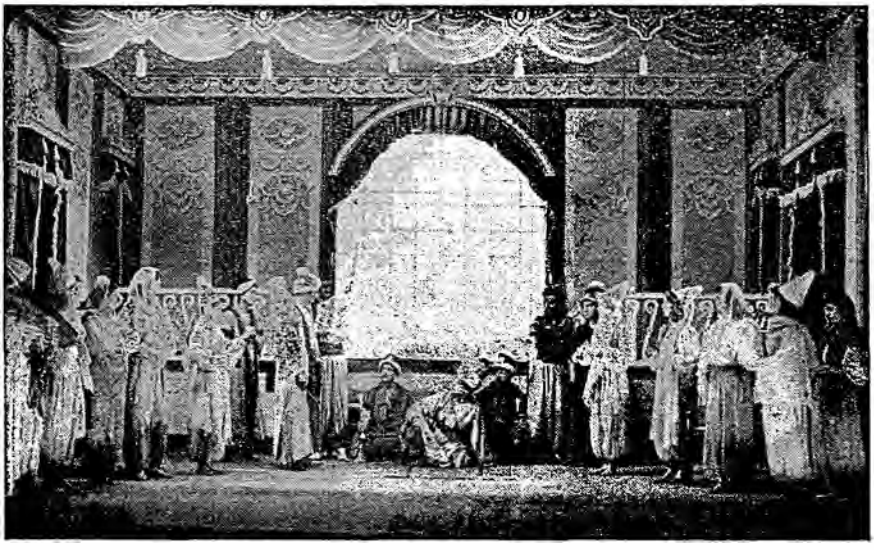
Hele ilk başlarda tiyatrolarımızın durumu özellikle bütçe ve gelir yönünden çok kötüydü [64]. Darülbedayi kuruluş yıllarından aşağı yukarı 1926'ya dek hemen hiç ödenek almamış, ya da çok

[61] Örneğin Darülbedayi'in özel bir kuruluş mu yoksa bir kamu kuruluşu mu olduğu konusunda bkz. Ahmet Şakir, "Temâşa Meseleleri", *Halk Gazetesi*, 16 şubat 1926, sayı 79.

[62] "Biz Neredeyiz, Onlar Nerede?", *Perde ve Sahne*, 15 ekim 1943, sayı 7.

[63] Bir anonim ortaklık olan bu tiyatro üzerine bilgi ve daha yeni sayısal bilgi için bkz. Frederic Dorian, *Commitment To Culture*, Pittsburgh 1964, ss. 115-117.

[64] Bu konuda bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Tiyatromuzun Bu Zamanda Kazancı", *Vakit*, 6 nisan 1927.



Vasfi Rıza Zobu'nun sahne düzeni ile *Kibarlık Budalası* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1954)



Suavi Tedü'nün sahne düzeni ile *Veronalı İki Centilmen* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1954)

az alınıştır. 1933'e dek Darülbedayi'in Belediye'den ödeneği ilk kez 1926'da 10 bin lira olmuş, 1927'de 17 bin lira, ertesi yıl da 17 bin lira, 1929'da 18 bin lira olmuş, 1930'da 25 bin, 1931'de 42 bin 744 lira, 1933'de ise bir yıl öncekinden birkaç yüz lira eksiği verilmiştir[65]. Ancak bu da aldatıcıdır. Örneğin 1930'da Muhsin Ertuğrul, "Perdeci" imzasıyla yazdığı yazıda Darülbedayi'ye İstanbul Belediye'sinin verdiği 20 bin liranın 8 bin lirası Darülaceze vergisine, bir 7 - 8 bin lirası da tiyatro kirasına gitmekte, böylece aldığı ödeneği olduğu gibi Belediye'ye geri vermektedir[66]. Ancak Belediye, kendi tiyatrosu olan Tepebaşı Tiyatrosu'nu kiraya vermiş olduğu için Darülbedayi bu parayı ödemek zorundaydı; 1932 yılında kirası ile biten sözleşmeyi yenilemedi ve burayı Darülbedayi'e ayırdı. Böylece bu para ödeneğe eklenmiş oldu[67]. Aynı yıllarda Vasfi Rıza Zobu da aldıkları ödeneğin dökümünü veriyordu. Henüz daha yukarıda söylediğimiz tiyatro kirasının verilmesi gerçekleşmemişti. Belediye 20 bin lira ödenek veriyor, bu ise, 90, 100 bin lira olan tiyatronun bütçesinin %20'si idi. Ayrıca %10 Darülâcezeye, %2,5 Belediye vergisine, 7 bin lira ise yukarıda belirtildiği gibi Tepebaşı Tiyatrosu'nun kirasına veriliyor, böylece Belediye verdiği ödeneği tiyatrodan geri almış oluyordu[68]. Giderek, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun hem gişe gelirleri, hem de ödenekleri artmıştır. Örneğin 1941-42 süreminde İstanbul Şehir Tiyatrosu 35.051 lira ödenek almış, 31.273 lira vergi vermiştir[69]. Bu ödeneğe gişe gelirleri katılırsa bütçesi 144.433 lira olmaktadır, bundan 55.814 lira vergi düşülürse bu 88.629 liraya inecektir. Bu nedenle dekor, donatım, giysi gibi yalnızca toplam 3.029 lira ödenebilmiştir. Böylece oyun başına bu giderler için 202 lira düşmektedir. Bunu Ankara Devlet Konservatuarı'nın Tatbikat Sahnesi'nin Yalnız *Julius Caesar* temsilinin dekor ve giysilerine 17 bin lira harcandığı düşünülürse, bu yıllarda Tatbikat Sahnesi'nin bir

---

[65] 1933'e dek ayrıntılı bilgi için bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Bütçesi", *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, II, İstanbul 1934, ss. 64-67.

[66] Perdeci, "Senede Yirmi Milyon Lira", *Darülbedayi*, 1 kasım 1930, sayı 7.

[67] [Sevengil], *a.g.e.*, s. 65

[68] Bkz. Vasfi Rıza [Zobu], "Aldığımız Parada Gözü Kalanlara İthaf", *Darülbedayi*, 15 şubat 1932, sayı 27.

[69] Bunda, görevli ve sanatçıların aylık ücretlerinden kesilen 24.541 lira yoktur.

oyununun dekor, donatım, giysi giderleri, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 15 oyun için giderlerinin 6 katına ulaşmaktadır[70]. Gişe gelirleri yıllar boyunca gelişme göstermiştir. Bu, seyirci ve temsil sayısının artışı ile ilgilidir[71]. Örneğin 1934 yılının ekim-kasım gelirleri 17.234,45 lira, 1935 yılının ekim ve kasım gelirleri 12.942,35 lira, 1936 yılının ekim ve kasım gelirleri 18.749,57 liradır[72]. Bunun gibi 1948 yılının 12. ayında Dram Bölümü 79.184,31, Komedi Bölümü 125.044,06 lira toplam 204.228,37 lira getirmiştir. 1949 yılının 14 ay olan gelirleri ise Dram Bölümü 84.828,74 lira, Komedi Bölümü 169.071,93 lira, toplam 253.754,67 lira, ve 1950 yılının bitimine on gün kala 12 aylık gelir 234.372,45 lira olarak kestirilmiştir[73]. Artışlara rağmen İstanbul Şehir Tiyatroları yine de sıkıntı çekmiş, zarar etmiştir[74]. 1967'de İstanbul Şehir Tiyatrosu bütçesi 6.901.994 lira, İstanbul Şehir Operası'nınki ise 4.957.910 liradır[75].

Devlet Tiyatrosu'na gelince; 1310 sayılı Kanunun 12. maddesine göre Devlet Tiyatrosu gelirleri şu kaynaklardan sağlanır:

"a) Genel bütçenin Millî Eğitim Bakanlığı kısmının 'Eğitim Kurumları giderleri' tertibinden ayrılan ödenek,
b) Temsillerden elde edilecek hâsılat,
c) Tanıtıcı ve aydınlatıcı yayınlardan temin olunacak gelirler,
d) Tiyatro faaliyetinden yararlanan il özel idareleri ile belediyelerince yapılabilecek bağışlar,
e) Her çeşit bağışlar ve diğer çeşitli giderler,
f) Tertiplenecek millî ve milletlerarası festivallerden elde edilecek hâsılat."

Aslında burada önemli olan ve aslan payı genel bütçeden verilen ödenektir. Gişe gelirleri büyük değildir. Örneğin 1953-54'de gişe geliri 254.000 lira, 1954-1955'de 423.000 liradır. Devlet Tiyatro-

---

[70] Bkz. Perdeci, "Perde Açılıyor", *Türk Tiyatrosu*, 1 ekim 1942, sayı 148.

[71] 1943'e dek temsil sayılarını sayısal dökümü için bkz. Necdet Mahfi Ayral, "Tiyatromuzun Cumhuriyet'in XX. Yıldönümü Münasebetiyle Bir Statistiği", *Türk Tiyatrosu*, 29 ekim 1943, sayı 160.

[72] Bkz. "Bir Mukayese", *Türk Tiyatrosu*, 15 kasım 1936, sayı 73.

[73] "Atılan İftiraları Reddedelim", *Türk Tiyatrosu* [1951, tarihsiz], sayı 249.

[74] "Şehir Tiyatroları Niçin Zarar Etmektedir?", *Dünya*, 18 şubat 1955.

[75] Bkz. *Vatan*, 2 mart 1967.

su'nun gelirlerine oranla giderinin en büyük kesimi ücret ve aylıklardır. Örneğin 1956-57 süreminde bütçesi 6,5 milyon lira olan Devlet Tiyatrosu'nun gişe gelirleri yalnızca 775.000'dir. Oysa 6,5 milyonun 5,5 milyon lirası ücret ve aylıklara, yalnız 1 milyonu temsil giderlerine harcanmıştır. 1964'de Bakanlığın genel bütçeden verdiği ödenek 18.955.790 liradır, ancak yine paranın önemli bir kesimi opera ve baleye gitmekte, ayrıca belirttiğimiz gibi temsil gelirlerine göre temsil giderleri ve tiyatro binalarının kiraları, büyük bir sayıya ulaşmaktadır[76]. Devlet Tiyatrosu'nun ödeneği hep göze batmıştır. Örneğin Muhsin Ertuğrul 1972'de bir yazısında[77] Devlet Tiyatrosu'nu sert bir biçimde eleştirirken 1972 yılında Devlet Opera ve Tiyatrosu'na 71 milyon lira ödenek verildiğini söyliyerek bundan birtakım sayısal sonuçlar çıkarmıştı. Bu ödenek içinde aslan payı operanın olduğuna göre, yazısında aksaklık örneklerini operadan da vermesi gerekirken, bu konuda susması yanıltıcı olmuştur. Konuyu enine boyuna alsaydı, her yıl hep aynı İtalyan operalarını, yabancı sanatçılar, yabancı yetiştiriciler, yabancı opera yöneticileriyle temsil etmenin Türk sahnesine katkısının ne olduğunun hesabını sorması da gerekirdi. Yok, opera ve baleyi bu konuya katmıyorsa o zaman Devlet Tiyatrosu bütçesini 71 milyonla şişkin göstermesi yanıltıcı olmaktadır. Gerçek şudur: Bu 71 milyondan Devlet Tiyatrosu'nun payına düşen 27 milyon lira kadardır. 3 milyona yakın gişe gelirini de buna katarsak 30 milyon liralık bütçesi olduğu ortaya çıkar. Oysa Devlet Tiyatrosu'nun yalnız aylık ve ücretler için 19 milyon 200 bin lira dolayında gideri bulunmaktadır. Ayrıca gerek Ankara ve İstanbul'da kullandığı tiyatroların kirası, bu arada yanmış olmasına rağmen prova ve yönetim için kullanılan İstanbul Kültür Sarayı'nın ısıtma, aydınlatma gibi giderlerini de katarsak, Devlet Tiyatrosu'nun temsil ve sanat için giderlerinin 7 milyon dolaylarında olduğu açıkça görülür.

Bu arada özel tiyatroların durumunda özellikle vergilerin büyük payı vardır. İlk başlarda bu, Darülbedayi, sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu için de sözkonusuydu. 1926'da tiyatroculuk bir bunalım geçiriyordu. 1 liralık bilet içinde damga resmi, Şehremaneti resmi ve Darülâceze payı gibi üç resim vardı. Aslında bu re-

[76] Bu konuda bkz. "Devlet Tiyatrosu ve Bütçesi", *Yarın*, 15 ocak 1964.

[77] Bkz. Muhsin Ertuğrul, "Kalkınma ve Tiyatro", *Cumhuriyet*, 22 eylül 1972.

simler seyircinin 1 lira değil 120 kuruş ödemesini gerektirdi; %20 oranında resim bir liralık biletin üzerinden alınacağına 120 kuruş üzerinden alınıyordu[78]. Bir de temâşa vergisi vardı, Belediyenin aldığı bu vergiyi hükûmet kaldırmıştı. Oysa Belediye bu gelirini elden kaçırmamak için %11'lik resim koymuştu. Bunu hukuk dışı bulan İçişleri Bakanlığı kaldırdı. Yeniden bu kez %5 oranında kondu. Oysa Belediye Kanununun 4. maddesine göre Belediye oranlı vergi alamaz, ancak kesin vergi alabilirdi[79]. 1927'de B.M.M.'den çıkan 1167 sayılı Kanunla Millî Eğitim Bakanlığı'nca eğitimsel değeri görülen kurumların temsil ve konserlerinden tüketim ('istihlâk') vergisi alınmaması kabul edilmişti; bu, aslında önemli bir adımdır[80]. 1935'de sinema ve tiyatrolardan Darülâceze payının alınmaması tartışılıyordu[81]. 1938'de eğlence yerlerinin (tiyatro da buraya giriyordu) kazanç vergilerinden indirim yapıldı[82].

1939'da sinema ve tiyatroların bilet fiyatlarının Belediyece saptanacağı hükme bağlandı[83]. 1943'de tiyatrolarda bunalımın bir yıldır alınan %56 oranındaki temâşa vergisinden doğduğunu öğreniyoruz[84]. Bu vergi, aynı yıl %56'dan %10'a indirilmiştir[85]. 1955'de tiyatrolardan alınan eğlence resminin %5'e indirilmesi düşünülmüştür[86].

Son yıllarda özel tiyatroların belini büken başlıca vergi, eğlence resmidir. Tiyatrolar zarar da etse, perdelerini kapatsa da yine bu eğlence resmini önceden ödemek zorundadırlar. Muammer Karaca bunu ve özel tiyatroları ezen çeşitli giderleri bir yazı-

---

[78] Bkz. "Tiyatro Buhranı. Temâşa Sanatını Himaye Etmek İçin Ne Yapmalıyız?", *Akşam*, 15 mart 1926. Ayrıca bkz. "Tiyatro, Sinematograf Vergisi, *Vatan*, 4 şubat 1924; "Tiyatro ve Sinema Vergileri Nasıl Olmalıdır?", *Halk Gazetesi*, 3 aralık 1925.

[79] Bkz. "Temâşa Vergisi", *Vatan*, 15 ocak 1924.

[80] Bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Devlet Tiyatrosu", *Türk Tiyatrosu* 1 ocak 1936, sayı 76.

[81] Bkz. *Akşam*, 24 şubat 1935.

[82] Bkz. *Akşam*, 9 nisan 1938.

[83] Bkz. *Akşam*, 17 ağustos 1939.

[84] Bkz. Vecdi Bürün, "Türk Tiyatrosunun Bugünkü Hali", *Tasvirieflkâr*, 25 ocak 1943.

[85] Bkz. İsmet Hulûsi, "Tiyatro Vergileri İnerken", *Perde ve Sahne*, temmuz 1943, sayı 3; yazı özellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu bütçesi ve vergiler üzerine sayısal bilgi vermesi bakımından yararlıdır.

[86] Bkz. *Dünya*, 11 haziran 1955.

sında[87] şöyle açıklamaktadır: *"Özel tiyatrolara gelince, bu topluluklar maalesef hâlâ, bar çalgılı yerler, gece lokalleri, sinemalar gibi birer eğlence yeri sayılmakta. Ve eğlence resmi yalnız tiyatrolardan, sinemalardan tahsil edilmektedir.*

Barlar, çalgılı yerler, sazlı sözlü gece klüpleri de her ne kadar birer eğlence yeri oldukları halde Belediyeler bu gibi mahallerden eğlence resmi almamaktadır.

Hususî tiyatrolar, zararla perdelerini kapatsalar dahi, eğlence resmini peşinen ödemek mecburiyetindedirler.

İstanbul, Ankara umumî hâsılatın yüzde onbeşi, İzmir, Bursa yüzde onu, Samsun, Gaziantep, Mersin yüzde beşi, Giresun yüzde yirmibeşi nisbetinde eğlence vergisi almaktadır. Yukarıda da zikrettiğimiz veçhile bu miktar, peşinen ödenmektedir.

Özel tiyatroların masraf durumlarına gelince:

%40 Tiyatro kirası
%10 Telif hakkı
%25 Belediye eğlence resmî (âzamisi)

%75

Umumî hâsılattan bakiye kalan yüzde yirmibeş ile de, dekor, kostüm, aksesuvar, mobilya, elektrik, su telefon, ısıtma, dekoratör, marangoz, duvar afişleri, gazete ilânları (En basit ilânın santimi yirmi beş - elli liradır), el programları, artist fotoları, broşürler, temizlik işleri, artist maaşları, artistlerin stopaj vergileri (Artistler net ücret alırlar) artist ve müstahdemlerin Sosyal Sigorta bedelleri, hazine bonoları, binanın gayrı safi varidatına göre yüzde on tabelâ resmi, bekçi ücreti 600,— - 1000,— lira, bütün bu masraflar çıktıktan sonra da şayet tiyatro kârla hesaplarını kapatmışsa yüzde yirmi beşden aşağı olmamak üzere Gelir Vergisi ve Hazine Bonosu ödemek zorundadır.

Tiyatro salonlarını dolu olarak görenler, yukarıda anlattığımız hakikatları bilmeyen ve sanatkârları kazancı yerinde zanneden hüsnüniyet sahibi vatandaşlardır.

[87] Bkz. Muammer Karaca, "Özel Tiyatro Ezen Belediye Vergileri", *Adalet*, 22 şubat 1966.

Özel tiyatroları yaşatabilmek ve devamlı faaliyetlerini sağlayabilmek için yukarıda isimlerini saydığımız bar ve emsali eğlence yerlerinde olduğu gibi tiyatrolardan da eğlence resmini almamak veya bazı vilâyetlerde olduğu gibi asgarî haddi olan yüzde beşe tenzil etmek, yerinde bir hareket olacaktır.

Vatandaşın kültür seviyesini yükseltmek, Anadolu'nun en uzak köşelerine kadar giderek temsiller vermek suretiyle binbir meşakkat ve cefaya katlanan Türk Tiyatrosu'nun vefakâr sanatçılarına yukarıda arzettiğimiz Belediye rüsumunu kaldırılmak veya en asgarî haddine tenzil edilmek suretiyle yardım edilmesinin yerinde olacağı kanaatindeyiz."

Eğlence resmini, Belediyeler %35'e kadar almak yetkisinde olmakla birlikte her zaman bu orana yükselmemiştir. Örneğin basında[88] eğlence resminin arttırıldığı duyurulunca ilgililer İstanbul Belediyesi'nin 1961 yılında son Encümen kararı ile tiyatrolarda 1 lirada 20 kuruş eğlence resmi alındığını, ayrıca tiyatroların istekleri üzerine biletlerin de arttırılmış olduğunu açıklamışlardır[89]. Yalnız verginin kendi değil, ayrıca adının "eğlence vergisi" olması da tiyatrocularda sürekli tepki uyandırmıştır[90]. Ayrıca 1967'de hükûmetin T.B.M.M.'ne sunduğu Belediye Gelirleri Kanun Tasarısı'nın 27. maddesinin yalnız nüfusu 10 binden aşağı olan yerlerde düzenlenen tiyatro temsillerine bu vergiden bağışıklık tanınması, 29. maddesinde ise tiyatro, konserler ve benzeri gösterilerden "gayrı safi hâsılat" üzerinden %10 - 20 oranında vergi alınmasını öngörmesi eleştirilmiştir[91].

Aslında yalnız bu vergiler değil, bina yokluğu da, bina bulunsa da buna yüksek kira vermek zorunluluğu tiyatroların belini bükmektedir. Tiyatro binaları ile ilgili bölümde gördüğümüz gibi bina, toplulukların sayısına uymamaktadır. Çoğu tiyatrolar aynı tiyatroyu saat 18 ve gece olmak üzere paylaşmaktadırlar. Ayrıca tiyatro binalarının çoğu küçük boyda olduklarından temsiller do-

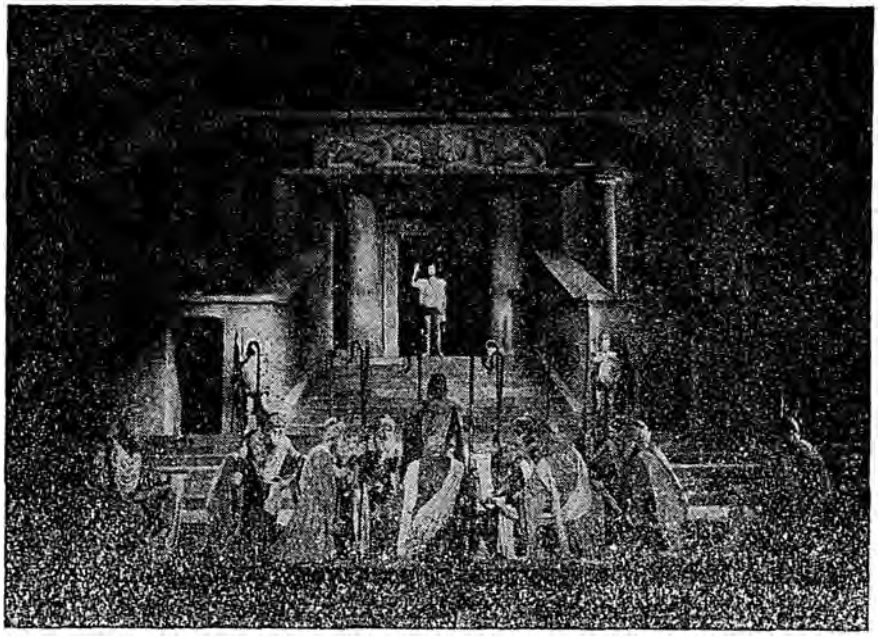
---

[88] Bkz. *Dünya*, 1 mart 1962.

[89] Bkz. *Dünya*, 25 nisan 1962.

[90] Örneğin bkz. Necmi Onur, "Tiyatroculari Ağlatan Eğlence Vergisi", *Son Havadis*, 9 kasım 1967.

[91] Bkz. Füruzan H. Tökin, "Özel Tiyatroların Dertleri", *Ekspres*, 3 kasım 1967. Ayrıca bkz. Recep Bilginer, "Kültür ve Sanattan Vergi", *Cumhuriyet*, 19 haziran 1970.



Devlet Tiyatrosu'nda *Kral Oidipus* (Takis Müzenidis düzeni)



Takis Muzenidis'in sahneye koyduğu *Lysistrata* (Devlet Tiyatrosu, 1970)

lu da gitse tiyatro az seyirci aldığından yine de giderlerini karşılamamaktadır. Üstelik yukarıda Muammer Karaca'nın da belirttiği gibi tiyatro kirası, gelirin %40'ına erişmektedir. Aslında, sözkonusu yük, İstanbul Şehir Tiyatrosu gibi ödenekli tiyatroların turnelerinde de görülmektedir. Bir yazıda[92], İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Ankara'da verdikleri temsiller sözkonusu edilerek her temsil, ortalama 2 bin lira getirse, bunun %25'i Belediyeye vergi, %35'i bina kirasına, %5'i reklâma gider, gelirin ancak %35'i topluluğa kalır. Bundan da yolculuk, dekor taşınması, otel giderleri çıkarılınca sanatçılara pek az kalır. Ayrıca Gelir Vergisi Kanununa göre sanatçılar paylarına düşenden yüzde on beş Kazanç Vergisi ödeyeceklerdir, geriye de bir şey kalmayacaktır. Yazar yine Belediye Vergisi'nin hiç değilse yüzde on beşe, yüzde ona indirilmesinin büyük yarar sağlayacağını ileri sürmektedir. İşte bütün bunlar düşünülürse, kamu kesiminin, kamu yararına gördüğü tiyatrolara çeşitli yollardan - vergi indirimi, ödenek, bina sağlamak, seyirci bakımından kolaylıklar göstermek, yerli yazarları isteklendirmek için yerli yazarları oynayan tiyatroları isteklendirme gibi - yardım etmesi için belirli bir sistemin tezelden uygulanması gerekmektedir. Hele seyirciyle ilgili bölümde üzerinde durduğumuz gibi tiyatro eylemini yurt yüzeyinde yaymak ve bölge tiyatroları konusunda da, amaç bir olduğuna göre, bunu yerine getiren tiyatrolara yardım edilmesi kaçınılmaz bir görevdir; Cumhuriyet hükümetlerine yaraşan da budur. Bütün kusuru, bu elli yıl içinde henüz bir sistemin saptanmamış olmasında aramak gerekir.

Yine özel tiyatrolarla ilgili bir konu da, yurdumuzda özel tiyatroların belli bir ad, belli dondurulmuş bir kadro ile sürekli ve yerleşik topluluklar olmalarıdır. Takım beraberliği, bir uslûp geliştirmek gibi sanat yönlerinden aslında iyi olan bu yol, bizdeki bunalımın bellibaşlı nedenleri arasındadır. Herşeyden önce dondurulmuş bir kadroyu, temsil gerektirsin gerektirmesin, tutmak zorunluluğu ve buna benzer gibi nedenler özel tiyatrolara altından kalkamayacakları ağırlıklar yüklemektedir. Oysa böyle yerleşik ve sürekli topluluklar Batı'da yok denecek kadar azdır. Broadway, West End, Paris tiyatrolarında ise böyle yerleşik ve sürekli topluluklara rastlanmaz. Orada bir oyunun temsili için örgütlenen tecimsel topluluklarda yönetmen, girişimci adını alır. Amerika'da

[92] Lûtfi Ay, "Şehir Tiyatrosu Temsilleri", *Ulus*, 29 mayıs 1950.

producer, Fransa'da *producteur* adını alan girişimci (sinemada buna "yapımcı" deniyor) oyunu seçer, bir sahneye kor bulur, tiyatroyu kiralar ve ayrıca parayı sağlar. Gerektiğinde oyuncuları, dekorcuları, teknik görevlileri de kendisi seçer, oyunu tanıtır, reklâm yapar, gişe gelirlerini, ödemeleri hep o düzenler. Temsiller girişimcinin adı altında duyurulur, daha sonraki girişimlerini başarısızlığa uğratmamak, iyi bir adı korumak için girişimci temsillerinde kendisinden beklenen sanat düzeyini korur. Girişimci, anaparanın tümünü kendisi vermez, çoğu kez pek azını yatırır, gerisini *backers* ya da *angel* denilen çeşitli kimselerden sağlar[93], böylece bir çeşit Kurumlar Vergisi vermeyen bir tek oyunun temsilleri için bir limited ortaklık kurulmuş olur. Ancak girişimci, sözleşmeye göre aslan payı olarak verdiğinin beş on katını kârdan çıkarır[94].

Kamu kesiminin tiyatro ile ilgilenmesi denetimde de görülür. Bu da kamu yararı düşüncesiyle düzenleyici, yön verici bir işlevdir. Herşeyden önce sanat niteliğinin korunması, yurttaşlar üzerinde olumsuz etkiler yapacak eylemlerin önlenmesi, bunların başında gelir. 1925'de hükümet, sıkıdenetime onaylatmak için gönderilen oyun metinlerini temsilde istedikleri gibi değiştirerek oynayan, ya da açık saçık, ahlâk ilkelerine aykırı temsiller veren toplulukları bir düzene sokmak için bir yönetmelik hazırlığına

---

[93] Bunlar bir çeşit ortak olmuş oluyor. AST 1968'de buna yakın bir denemeye girişmiş, seyircisini kendisine ortak olmaya çağırmış, tanesi 500 liralık 1400 payı satışa çıkararak AST Anonim Ortaklığı'na seyircilerini ortak yapmak istemiştir. Toplanacak para ile de bir tiyatro binası sahibi olmak düşünülüyordu. Bkz. *Vatan,* 12 aralık 1968. Tiyatro binalarında görmüştük, Kent Oyuncuları da yaptıracakları tiyatro için gerekli paranın bir kesimini seyircilerine koltuk satarak sağlamışlardı. Bu tür bir girişim daha çok seyirci örgütlenmesine bir örnek olabilir.

[94] Bu bizde iki kez denenmiştir. Bunların *ilki 1969*'da Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu ile Dormen Tiyatrosu Topluluğu'nun ortaklaşa Dünya Sineması'nda yaklaşık olarak yarım milyonla ortaklaşa gerçekleştirdikleri Güngör Dilmen Kalyoncu'nun *İttihat ve Terakki* oyunudur. İkincisi ise tanınmış film girişimcisi Turgut Demirağ'ın Müzikal And firma adı altında 1970'de Musahipzade Celâl'in *İstanbul Efendisi* adındaki müzikli oyunu için girişimidir. Hemen söyliyelim ki, her iki girişim de başarısızlıkla sonuçlanmış, ancak bu başarısızlığı daha çok bu yöntemin henüz bizde yeni olmasıyla açıklayabiliriz. 1972 bunalımından sonra 1973'de Ankara'da Üner İlsever Topluluğu, Petek Oyuncuları, İstanbul'da Nisa Serezli - Tolga Aşkıner Topluluğu'nun bu yöntemi deneme eğiliminde oldukları anlaşılmaktadır.

girişmişti[95]. Ancak başlangıçtan günümüze değin kamu kesiminin denetimi bir türlü olumlu yönde işleyememiştir. 29 mayıs 1934 günlem ve 2559 sayılı *"Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilâtına ve Vazifelerine Dair Kanun"*la tiyatro işleriyle uğraşmak görevi, bu kuruluşa verilmişti. Kanunun 1. maddesinin J fıkrası Matbuat Umum Müdürlüğüne *"radyo, film ve tiyatro gibi efkârı umumîye ile alâkadar olan vasıtaları mürakabe etmek"*, 2. maddesinin K fıkrasına göre, *"memleket sahnelerinin repertuvarlarını kontrol etmek"* görevlerini vermiştir. Genel Müdürlük, bu denetimi yine aynı kanunda yer alan ilkelerin ışığında yapacaktır. İşte bu denetimde Genel Müdürlük tiyatro eylemini olumlu, yararlı yolda yöneltmek amacını gütmüş, niteliği olan tiyatroları kötü tiyatrolara karşı koymak[96], kötü, zararlı tiyatro eserlerinin yerlerine "Giriş" bölümünde de değindiğimiz olumlu etkisi olacak tiyatro eserleri yayınlanmıştır. Ancak bu kuruluş herşeyden önce bir sıkıdenetim kuruluşu idi. Bu bakımdan herşeyden önce bu elli yıllık denemede tiyatro bakımından çok önemli bir konu olan sıkıdenetim uygulamasından örnekler verelim.

İlk başta sıkıdenetim uygulaması, yanlış değerlendirmeler yapmış olsa da, daha çok devrimlerin, Cumhuriyet ilkelerinin korunmasına yönelmişti. Sıkıdenetimin bir yanlış değerlendirmesi de Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1929'da Darülbedayi'de üç dört temsilden sonra yasaklanan *Sağanak*'ı olmuştur. Yasaklama gerekçe gösterilmeden yapılmıştır: *"Darülbedayi'de temsil edilmekte olan Yakup Kadri Bey'in* Sağanak *namındaki piyesi, bazı esbaba mebnî verilen emir üzerine menedilmiş ve onun yerine* Hızır *piyesi temsil edilmiştir"*[97]. İlerde oyunun konusunu incelediğimizde görüleceği gibi, oyunda iki ayrı dünya görüşünün çatışması

---

[95] Bkz. A. Fahri, "Tiyatrolar Hakkında Bir Talimatname Hazırlanıyor", *Akşam*, 11 aralık 1925.

[96] Aslında bu yolda çabalar günümüzde bile olumlu sonuçlar vermemiştir. Özellikle Anadolu'da gezici topluluklar halka, tiyatroyu en kötü biçimde tanıttığı gibi, değeri olan topluluklarla haksız rekabete girişmişlerdir. Örneğin 1972 yılında Kadıköy İl Tiyatrosu Anadolu'da kendi adını kullanan bir tiyatronun varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu korsan tiyatronun Kadıköy İl Tiyatrosu'nun adını Li Tiyatrosu, sahibi Sezer Sezin'in adını Sezer Sezgin, oynadıkları *Karagöz Berber Nonoş* adlı eseri, *Karagöz Berber Minnoş* diye duyurarak, haksız rekabet yaptığını öğreniyoruz. Bkz. "Anadolu'yu Korsan Tiyatrolar Sardı", *Tiyatro 72*, mart 1972, sayı 4.

[97] Bkz. "Sağanak Menedildi", *Cumhuriyet*, 16 aralık 1929.

ele alınırken, bunlardan birinin devrimlere karşı girişimleri ve bunları düzenleyen gericilerin halk üzerinde olumlu bir etki yapacağından kaygulanılmış olabilir.

Ancak yasaklanan eserler her zaman yukarıdaki örnek gibi gerekçesiz değildir. Aşağıda üç yasaklama haberini gerekçeleri de bulunduğu için bir fikir olmak üzere aynen veriyoruz. *"Matbuat Umum Müdürlüğü filim ve piyesleri ehemmiyetli surette gözden geçiriyor* [...] *Bazı kısımları mahzurlu görülen Şehir Tiyatrosu repertuvarındaki* Üç Saat *opereti yapılan tebligat nazarı dikkate alınarak düzeltilmiş ve tasdiki için Matbuat Umum Müdürlüğü'ne gönderilmişti.* Üç Saat*'in yeni şekli kabul edilerek eserin oynanması Şehir Tiyatrosuna tebliğ edilmiştir. Matbuat Umum Müdürlüğü birçok eski piyesleri de tasfiyeye tâbi tutmuştur. Bunlar arasında Halit Fahri'nin* İlk Şair, *Claude Farrère'den tercüme* Katil Kim?, *Mınakyan Tiyatrosu zamanından kalma* Simone Marie *piyesleriyle, misyoner propagandası mahiyetinde olan* Atala *piyesleri sahneden kaldırılmışlardır. Bunlardan başka Ibsen'in* Halk Düşmanı, *Mahmut Yesari'nin* Tatili İşgal, *Octave Feuillet'nin* Kör General, *Darülbedayi repertuvarından* Bora, Devlet Kuşu, Üçüzler, *tulûat kumpanyalarının programlarına giren* Rahibin Aşkı, Lerouge Dâvâsı, Reji Kızı, Karnaval Kokozları, *Namık Kemal'in* Vatan *ve* Kara Belâ, *Aka Gündüz'ün* Muhterem Katil, *Cenap Şehabettin'in* Körebe, Adalar Şarkısı, Bir Millet Uyanıyor, Değirmenci Kızı, Ekmekçi Kadın *piyesleri de oynanamıyacaktır. Bu sıkı kontrol dolayısiyle tulûat kumpanyalarının ekserisi oynayacak oyun bulamadıklarından faaliyetlerini tatil etmişlerdir. Zaten bu kumpanyalar tulûatla işe devam etmek üzere oynayacakları oyunların sadece hülâsalarını tasdike arzettiklerinden, bunların kabul edilmiyeceği alâkadarlara bildirilmiştir."*[98]

"Matbuat Umum Müdürlüğünce filim ve piyeslerin sıkı bir kontrola tâbi tutularak Cumhuriyet Kanunlarına ve Ulusal prensiplerimize aykırı görülenlerin gösterilmesine izin verilmediğini yazmıştık. Bu meseleden bahseden bir refikimiz, oynanmasına müsaade edilmeyen piyesler arasında büyük vatanperver şair Namık Kemal'in bir iki eserinin bulunmasını hayretle karşılıyor ve bir yanlışlık olduğunu ileri sürüyor. Matbuat Umum Müdürlüğü İstanbul Bürosu Şefi Bay Suat, verdiğimiz haberi teyid ederek şun-

[98] "Menedilen Piyesler ve Eserler", *Akşam*, 25 şubat 1935.

ları söylemiştir: — Namık Kemal'in Kara Belâ *ve diğer bir iki piyesi bugünkü kültüre uymayan eski rejimin izlerini taşır yerleri bulunduğu için bunların oldukları şekilde sahneye konması münasip görülmemiştir. Nitekim o rejime karşı bir hamle olmakla beraber, o zaman yapıldığı için eski rejimin izlerini taşıyan* Vatan *piyesinin de o şekilde oynanmasına müsaade edilmemiştir. Fakat bazı yerleri çıkarılarak, gönderildikten sonra müsaade verilmiştir. Tulûat kumpanyalarının bu gibi eserleri sahneye koymalarına mâni olmak, bunların tarihî kıymetlerini muhafaza etmelerini temin noktasından yine büyük bir hürmet gösterilmesine vesile olur. Öğrendiğimize göre Namık Kemal'in* Zavallı Çocuk *piyesi* de *oynanmasına müsaade edilmeyen eserler arasındadır. Çünkü sahneleri Matbuat Umum Müdürlüğünce kanuna aykırı görülmüştür. Peyami Safa'nın Claude Farrère'den tercüme ettiği* Katil Kim? *piyesi Türk kültürüne uygunsuz bulunduğundan, Yusuf Niyazi'nin* İnhidam'ı *kanunu menettiği şekilde olduğundan oynanmasına izin verilmemiştir. Kanuna aykırı görülerek temsiline müsaade edilmeyen piyesler arasında Mehmet Faruk'un* Kanlı Akşam, *Mehmet Cevdet'in* Ahzü Sar, *Arif'in* Kaza ve Kader, *Şehabettin Süleyman'ın* Çıkmaz Sokak'ı *da vardır. Millî Kültüre aykırı görülen* Eski Bir Dost, Namus, Ebedî Hicran, Şahin Giray *piyeslerinin oynanmasına müsaade edilmemiştir.* Kılıbık, Adalar Şarkısı, Şah İsmail *gibi tulûat eserlerinin oynanması menedilmiştir. Türk işçi kızının ciddiyeti aleyhinde olan* Reji Kızı, *devletler dostluk hislerine uymayan* Harb Bittikten Sonra, *din propagandasına hizmet eden* Yusuf *ve* Şah Yolunda *piyesleri oynanamayacaktır"* [99].

"Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından tiyatrolarda oynanacak bütün piyeslerin tetkikine devam edilmektedir. Oynanmasına müsaade edilmeyen piyesler arasında Canavar, Vatan - Silistre *piyesleri de vardı. Bunlardan başka bir de* Üç Saat *opereti vardır.* Canavar *piyesinin oynatılmamasındaki sebep şu suretle izah edilebilir: Halka eşkiyalığı hoş gösterecek yazıların memnuniyetine dair, Matbuat Kanununda sarahat vardır.* Canavar *piyesi Anadolu'da eşraf zulmünden inleyenlerin dağa çıkarak nihayet eşkiya olmağa mecbur olduğunu gösterir. Eşraf tabakasının zulmünden kurtulmak isteyenlerin şakî olmalarını piyeste anlatmağa lüzum yoktur, vatandaşlar arasında bu gibi münasebetlere bakan, hak-*

[99] "Oynanması Yasak Edilen Piyesler", *Akşam*, 28 şubat 1935.

sızlıkları arayan Adliye vardır. Bu itibarla, Anadolu'nun her tarafında oynanan bir tulûat tiyatrosunda halka aykırı bir fikir vermek, haksızlık karşısında dağa çıkmağı telkin etmek hiç de doğru görülemezdi. Vatan-Silistre *piyesinin menedilişi de bazı gazetelerde yanlışlıklara sebebiyet vermiştir. Herkes bilir ki bu piyeste (Padişahım çok yaşa) ve (Yaşasın Osmanlılar) diyen parçalar vardır. Bu devirde hiç bir tiyatroda bu parçalara yer vermek pek gülünç olur. Piyesten bu gibi parçalar kaldırılmış, oynanmasına müsaade edilmiştir.* Üç Saat *operetinde, İran, Irak taklitleri olduğu malûmdur. Belediyenin himaye ettiği bir tiyatroda, komşu memleketlerin şivelerini operete bir mevzu yapmak da müdafaa edilir bir fikir değildir. Bunu da menetmek lâzımdır. Türkiye'de azınlıkların şiveleriyle alay etmek, Kürt, Lâz taklitleri yapmak, bugünün tiyatro, operet mevzularının dışında kalmalıdır. Osmanlı İmparatorluğu devrinde millî şuur teşekkül etmediği için Karadenizli'ye Lâz, Sıvas'tan öte taraftakine Kürt denilir, azınlıkların şiveleriyle alay edilirdi. Bütün bunları, Karagöz, Ortaoyununda pek iyi görebiliriz. Yurtdaşların şiveleri ve kıyafetleriyle, Osmanlı görüşüyle alay etmek, onları operete, tiyatroya geçirmek, bugünkü şiarlarımıza uygun olmayan hareketlerdir. Matbuat Umum Müdürlüğü, Teşkilât Kanunu mucibince Osmanlı İmparatorluğu devrinden kalma bu gibi oyunları tasfiye etmek mecburiyetinde kalmıştır."* [100]

Yukarıdaki üç haberden de görülüyor ki, değerlendirmeler yanlış bile olsa, ilk başlarda sıkıdenetim daha çok kamu yararına gerekçelere dayanıyordu. Bu sıralarda bir de yabancı toplulukların oynadıkları oyunların denetimi bir güçlük çıkarıyordu. Bu ilk yıllarda pekçok yabancı topluluk, özellikle Yunan toplulukları, Türkiye'ye gelip temsil veriyorlardı. 1931'de biletleri de satışa çıkarılmış olduğu halde İstanbul Valiliği bir Yunan Operet topluluğuna izin vermedi, gerekçe olarak da Yunanca bilen yeterince görevli olmadığı için bir gün önce getirilen oyun metinlerinin incelenemediği ileri sürülmüştü [101]. Ancak genellikle yabancı toplulukları sıkıdenetim fazla sıkboğaz etmiyordu. Bununla birlikte çok daha sonra bir sıkıdenetim olayının gerekçesini açıklamak oldukça zordur. 1949'da İstanbul'a Jean Bertran yönetiminde bir Fransız topluluğu gelmişti. Topluluğun oynayacağı oyunlar arasında duyurduğu Euge-

[100] "Temsili Menedilen Eserler", *Akşam*, 4 mart 1935.

[101] Bkz. "Yunan Operetleri", *Cumhuriyet*, 12 ocak 1931.

ne O'Neill'in *Elektra'ya Yas Yaraşır*'ın oynanmasına izin verilmemişti. Oysa bu oyun Türkçe'ye çevrilip yayınlanmış olduğu gibi, yetkililerin yasaklamada öne sürdükleri aile üyeleri arasında sapık ilişkiler bulunduğu yolundaki gerekçe de sağlam değildir. Oyunda, kızın anasını kıskandığı, ananın kızın sevgilisine gönlünün kaydığı gibi konular daha çok bir anıştırmadan öteye gitmediği gibi *Phèdre, Kral Oidipus, Elektra*'da bu ilişkiler çok daha belirgindir. Oysa bunlar Türkiye'de yayınlanıyor ya da oynanıyordu [102]. 1948'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Henry de Gorsse ile Nicolas Nancey'den Vasfi Rıza ile Reşit Baran'ın uyarladığı *Üvey Kardeşler* de bir yıl önce beş hafta oynandıktan sonra ertesi yıl yasak edildi. Basında eseri okuyup içinde sakıncalı hiç bir yer bulamayan, olsa olsa sakıncanın çocukların evlilik dışı olmalarından çıkabileceğini, ancak oyun böyle babasız anasız yetişen çocukların karşılaşacakları tehlikeleri ele alması bakımından üstelik bir öğrenek değeri taşıdığını ileri süren yazarlar, bu arada sıkıdenetimi de eleştirmişlerdir [103].

Böyle bir sıkıdenetim olayını da Vasfi Rıza Zobu anlatıyor [104]. Zobu, Refik Kemal Arduman'ın çevirisini yaptığı, kendisinin de bu çeviri üzerinden 1941'de uyarladığı F. Arnold ile E. Bach'ın *Yürü Ya Kulum* adlı oyununun nasıl ve neden yasakladığını anlatmadan, bu yılların sıkıdenetim anlayışını şöyle çiziyor: *"Bu piyesin mevzuu, şimdi göreceğimiz gibi, bir şirkette değil; Almanya'da Dahiliye Nezareti'nde geçiyordu. Türkiye'de, bu vakayı o vaktin Dahiliye Vekâleti'ne adapte etmeye imkân yoktu... Matbuat Müdüriyeti'nin sansürü, değil böyle aşikâr bir konuya, imâya bile müsaade etmezdi... Sahneye vekil, mebus, vali, hakim, umum müdür filân şöyle dursun resmî kıyafetle polisi dahi çıkaramazdık... Kadınlar namuslu, erkekler faziletli olacak, mümkün olduğu kadar Anadolu veya ekaliyyet şiveleri kullanılmayacak, sahnede*

---

[102] Bkz. Lûtfi Ay, "Jean Bertran Turnesi ve Menedilen *Elektra*", *Cumhuriyet*, 31 mart 1949.

[103] Örneğin bkz. A. Adnan Adıvar, "Yasak Piyese Dair", *Türk Tiyatrosu*, 16 ekim 1948, sayı 281; Lûtfi Ay, *"Kaş Yapayım Derken* ve Menedilen *Üvey Kardeşler"*, *Cumhuriyet*, 6 ekim 1948; Lûtfi Ay, bir yıl sonra sıkıdenetimin kaldırılışını, ve iki yıl sonra da yasakedilen *Üvey Kardeşler*'in oynanabilmesini mutlu bir olay olarak değerlendiriyor. Bkz. Lûtfi Ay, "Üvey Kardeşler", *Cumhuriyet*, 27 nisan 1950.

[104] Bkz. Vasfi Rıza Zobu, *"Yürü Ya Kulum*'un Başına Gelenler", *Türk Tiyatrosu*, [1951, tarihsiz], sayı 248.



Hans Schweikart'ın sahneye koyduğu *Vanya Dayı* (Devlet Tiyatrosu, 1965)

kimse kimseye bey, efendi, hanım diye hitap etmiyecekti... Bu yüzden ilk zamanlar: Bir Muhasip Aranıyor, Büyük Şehir, Küçük Şehir *gibi piyeslere izin verilmemiş,* Üvey Kardeşler, Tebeşir Dairesi, Hanımlar Terzihanesi *büsbütün menedilmiş,* Düğün Gecesi, Müthiş Aile *sahneden kaldırılmıştı. Sansürün böyle sıkı bir zamanında, Dâhiliye Vekâleti'nde bir vodvil mevzuu geçirmek, buna da sansürden izin alabilmek imkânsızdı."* Bütün bu düşüncelerle Vasfi Rıza Zobu uyarlamasında gerekli değiştirmeleri yapıyor ve Matbuat Umum Müdürlüğü'ne gönderiyor. Cevap *"oynanamaz"* dır. Vasfi Rıza Zobu beş maddelik gerekçenin özetini şöyle vermektedir: *"Eser çok açık... Türkiye'de sevgilisiyle gidilen plaj ve otel yoktur... Piyesteki kadınlar, şerefli birer aile kadını olması lâzım gelirken, halleri evlilik birliği ve kudsiyeti hakkında düşüncelerimize aykırı düşmekte ve yeni aile kurmak mevkiinde olanlara cesaret verici bir manzara arzetmemekte... Hususi müessese dahi olsa yüksek mevkiler çıkmak için, aile efradından birini âmirlerine peşkeş çekmek lâzım geldiğini tebarüz ettirmekte.."* [105]

[105] Vasfi Rıza Zobu daha önce de sıkıdenetim konusu üzerinde durmuştur. Örneğin bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Matbuat Direktörlüğüne Yardım Edin!", *Türk Tiyatrosu,* 15 aralık 1935, sayı 64.

Aziz Nesin de bir yazısında bu yılların sıkıdenetimi üzerine örnekler veriyor[106]. Aziz Nesin'in bu yazısından esinlenerek İlhan Tarus da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmasına karar verilen *Karıncalar* oyununa, Matbuat Umum Müdürlüğü'nün izin vermeyişinin gerekçesini şöyle açıklıyor[107]: *"Peki, nedir bu oyundaki korkulu nokta diyeceksiniz; onu da anlatıvereyim: İnsan sayısının hendesî bir ölçü ile arttığını, oysa besi maddelerinin düz dizi halinde, yani aritmetik bir tempoda üreдiğini ileri süren Malthus görüşünü, bir yerli mesele olarak ele alıyordum. Bugün su yüzüne çıktığı için artık herkesin seçtiği tehlikeyi, nâçiz kulunuz, miyop gözleriyle daha 938'lerde - her nasılsa - görmüştü. Görmüştü ki o sıra, elli milyonluk Türkiye Marşları çalınıyordu her yakada Sadri'nin[108] nüfus siyasetimiz dediği o hava idi."*

Sıkıdenetim, 1950'de bu yetkinin Basın Yayın Genel Müdürlüğünden alınmasıyla kalkmış oldu. Burada sıkıdenetim olarak, daha çok kamu kesiminin ön sınırlanmasını, öndenetimini anlamak gerekir. Yoksa dolaylı yollardan sınırlamalar olduğu gibi, tiyatroların da çeşitli baskılarla kendilerine bir öz sıkıdenetim koyduklarına pekçok örnekler vardır. Örneğin Cevat Fehmi Başkut'un *Sana Rey Veriyorum*'unun, Haldun Taner'in *Günün Adamı*'nın, hem de çok partili rejime geçildiği bir dönemde böyle bir yasaklamaya uğramış olması gibi. 1961 Anayasası, 20. maddesi ile herkesin, *"fikir, düşünce ve kanaatlarını"*, söz, yazı, resim gibi bilinen yollarla, ya da bunların dışında kalan başkaca araçlarla, kısacası her türlü araçla anlatabileceğini kabul etmiştir. 22. madde de sıkıdenetimi kaldırmaktadır. Kimi incelemeciler bunu daha dar olarak düşünmüşler, örneğin sinema filmlerinde sıkıdenetimin Anayasa'ya aykırı olmadığını ileri sürmelerine[109] karşın kimi in-

---

[106] Bkz. Aziz Nesin, "Türk Tiyatrosunun Düşmanları", *Akşam*, 28 Ocak 1964.

[107] İlhan Tarus, "Tiyatro Düşmanları", *Zafer*, 10 mart 1964.

[108] Vedat Nedim Tör, Matbuat Genel Müdürü iken Sadri Ertem de iç basın ve tiyatro eserlerinin sıkıdenetiminden sorumluydu. *Karıncalar* için "Nüfus siyasetimize aykırı görüldüğünden *Karıncalar* adlı oyununuzun temsili yasak edilmiştir" yazısının altında Sadri Ertem'in imzası bulunmaktadır.

[109] Bu konuda şu bilimsel incelemelere bkz. Özkan Tikveş, "Basın ve Basın Dışı Haberleşme Vasıtaları İle Yapılan Yayınlarda Sansür ve 1961 Anayasası", *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 3-4, 1965; *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul 1968.

celemeciler hiç bir sınırlama olmadığı görüşündedirler. Örneğin bu incelemecilerden Sait Güran, bunu tiyatro bakımından incelemesinde dayanak noktası olarak Danıştay 12. Dairesince verilmiş, 9 mart 1968 günlem ve E: 521 sayılı önce *Devri Süleyman,* sonra *Devri Küheylân,* adıyle oynanışını "Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu'nun 8/D. maddesine dayanarak durduran Ankara Valiliği kararına karşı açılan iptal dâvâsı ile ilgili olarak yürütmenin durdurulması kararını seçmiştir[110]. Bu kararla, Danıştay tiyatro eserlerini de Anayasa'daki bir anlatım aracı saydığı için tiyatro için de sıkıdenetimi kabul etmemiştir. *Devri Süleyman* olayını aşağıda benzeri başka örneklerle vermeden önce yukarıda adı geçen *"Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu"* nun 8. maddesini olduğu gibi verelim:

"Aşağıda yazılı;

A — Kumar oynanan umumî veya umuma açık yerleri,

B — Uyuşturucu maddeler kullanılan yerleri,

C — Mevcut hükümlere aykırı hareketleri görülen umumî evler, birleşme yerleri ve tek başına fuhuş yapanların evlerini,

D — Ahlâka ve umumî terbiyeye uygun olmayan veya devletin emniyet ve siyasetine mazarratı dokunacak oyun oynatılan veya temsil verilen yerleri, polis kat'î deliller elde ettiği takdirde o yerin en büyük mülkiye âmirinin emriyle kapatabilir.

Kapatmayı mucip sebepler suç teşkil ettiği takdirde, tahkikat evrakı derhal Adliyeye verilir. Mahkemeden aksine bir karar verilinceye kadar bu kapatma en çok üç ay devam edebilir." 8. maddenin D. fıkrasındaki *"oyun oynatılan"* veya *"temsil verilen"* sözlerinden ilk bakışta tiyatro anlaşılırsa da, maddenin öteki fıkralarındaki *"fuhuş", "kumar", "uyuşturucu madde", "umumî evler"* deyimleriyle birarada düşünülürse, bunların tiyatro sanatı ile ilintisini kuramadığımız gibi, Anayasamızın 20. ve 21. maddesi ile de ters düşmektedir. Oysa aşağıda göreceğimiz örneklerden anlaşılabileceği gibi çoğunlukla bu maddeye dayanılarak tiyatro üzerinde çeşitli baskılar, yasaklamalar yapılmıştır. Bundan basını ve kamuoyunu yoğun bir biçimde ilgilendiren üzücü olaylar da

[110] Bkz. Sait Güran, *İfade Hürriyeti Üzerinde İdare'nin Yetkileri,* İstanbul 1969, s. 619.

çıkmıştır. Hem yanlış yorumlanan, hem de 1934'de çıkarılmış bir kanunla, 1961 Anayasasının açıkça çatışmasına yol açan 8. maddenin D. fıkrasının uygulanışına en canlı ve en çok basını ilgilendiren örneklerinden ikisi aynı tiyatro topluluğu olan Halk Oyuncuları'nın oynadığı *Devri Süleyman* ve *Pir Sultan Abdal* ile ilgilidir [111]. Halk Oyuncuları Topluluğu 7 mart 1968'de İstanbul'da Aydın Engin'in yazdığı *Devri Süleyman* siyasal taşlamayı bir gün oynadıktan sonra İstanbul Valiliği'nin yasaklama kararından haberleri olmadan aynı oyunu Ankara'ya götürdüler. Ankara Valiliği ise, İstanbul Valiliği'nin yasaklama kararına dayanarak *Devri Süleyman*'ı yasakladı. Halk Oyuncuları hem Danıştay'a başvurdu, hem de oyunun adını *Devri Küheylân*'a çevirerek oyunu sahneledi; Valilik bunu da yasakladı. Danıştay ise yukarıda belirttiğimiz kararı ile yürütmenin durdurulmasını hükme bağladı. Bu arada, Ankara Savcılığı oyun için soruşturma açtı, Profesör Dr. Uğur Alacakaptan, Doçent Dr. Adnan Güriz ve Doçent Dr. Sevda Şener'den oluşan bilirkişi kurulu oyunda suç bulmadı, savcılık takipsizlik kararı verdi. Halk Oyuncuları, oyunu İstanbul'a yeniden getirdiler, tiyatroya saldırı oldu, saldırıyı yapanlar yakalanamadılar. "Tiyatro Binaları" bölümünde de belirttiğimiz gibi 27 ocak 1968'de sabaha karşı Aksaray'daki tiyatroları yandı [112]. Halk Oyuncuları'nın *Pir Sultan Abdal* ile ilgili olaylara [113] gelince; topluluk Erol Toy'un bu oyununu 21 ağustos 1969'da Elazığ'da oynayacaktı. Önce tiyatro bulunamadı, bulununca da bu kez Elazığ Valiliği oyuna izin vermedi. Topluluk buradan Tunceli'ye geçtiler. Biletler satıldı. 23 ağustos 1969 günü öğleden sonra Valilik sözlü ola-

---

[111] Her iki olayın belgelerle ayrıntılı anlatılışı için bkz. Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara 1970, ss. 206-212.

[112] Hem iyi bir hukukçu, hem de en iyi tiyatro eleştirmeni olan Ömer Atilâ Sav'ın olayı hukuk açısından incelemesi için bkz. Ömer Atilâ [Sav], "Devr-i Süleyman Yasaklandı", *Meydan*, 26 mart 1968; ayrıca bkz. Çetin Altan, "Sıra Tiyatro Sansürüne Geldi", *Akşam*, 19 mart 1968; A. Ülkü Azrak, "Tiyatro Kapatan Zihniyet ve Anayasa", *Cumhuriyet*, 9 nisan 1968.

[113] *Dost* dergisi eylül 1969 günlemli sayısını bu olaylara ayırmıştı; olayla ilgili şu yazarların yazılarına yer verilmişti: İlhan Selçuk, Orhan Seyfi Orhon, Adviye Fenik, Budak Gençosman, Mehmet Dinçer, Hayati Asılyazıcı, Galip Erdem, Bedii Faik, Mehmet Kemal, Ahmet Kabaklı, İlhami Soysal, F[alih Rıfkı] Atay, Güzin Doğan, Refik Özdek, Yaşar Aysev, Çetin Altan, Halil Soyer, Salim Şengil, H. V. Velidedeoğlu, Mehmet Mercan, Şinasi N. Berker ve ayrıca imzasız yazılar, bildiriler ve Türk Hukuk Kurumu'nun görüşü.

rak oyunun yasaklandığını bildirdi. Resmî bir yazı istenince, avukat gözaltına alındı, oyunun oynanmasını isteyen biri karakola alındı, halk ayaklandı, iki kişi öldü, 11 kişi yaralandı, 80 kişi gözaltına alındı.

Bu tür olaylara son yıllarda çok rastlanmıştır. Bir iki örnek verelim. Oraloğlu Tiyatrosu Topluluğu'nun dağarına aldığı *Lady Chatterley'in Aşkı* adlı oyun, resmî açılışından önceki gece bir bilirkişi kuruluna seyrettirilmiş, ancak kurul olumlu rapor vermiş, eserin açık saçık olmadığına karar vermiştir [114]. 1964'de Muammer Karaca İzmit'de *Senatür* adlı oyunu oynamak istediğinde, oyunun İsmet İnönü ve hükümeti küçük düşürdüğü gerekçesiyle izin verilmemiştir [115]. Aynı yıl, yine İzmit'de Oktay Arayıcı'nın *Kondulu Hayriye* adlı eserini oynamak isteyen İzmit Bölge Tiyatrosu'na izin verilmemiştir [116]. 1965'de Adana Şehir Tiyatrosu'nun oynadığı Musahipzade Celâl'in *Kafes Arkasında*'sı kaldırılmıştır. Olaylara Konya Vâizi'nin ve İmam-Hatip Okulu öğrencilerinin kışkırtmaları, tepkilere yolaçmıştır [117]. Oysa Adana Belediye Başkanı Ali Sepici olaylarda din adamlarının bir etkisinin bulunmadığını, bu oyunun bir Ramazan eğlencesi olarak duyurulduğunu, Ramazan bitince de kaldırılmasının doğal görülmesinin gerektiğini belirtmiştir [118]. Aradabir, sağcı görülen oyunlardan da yasaklananlar oluyordu. Gerçi olay bir amatör temsille ilgilidir, ancak bunu da örnekler arasında saymayı uygun buluyoruz. 1966'da Sıvas, Kayseri, Tokat illeri İmam Hatip Okulu öğrencilerinin, Sıvas Müftülük Binası Yaptırma Derneği yararına oynadıkları *Hazreti Ömer'in Adaleti* adlı oyun "şeriatçılık" yapıldığı ileri sürülmesi üzerine Savcılıkça durdurulmuş, soruşturmaya başlanmıştır [119]. Sağcı bir gazete ise "Sıvas Savcısının Adaletsizliği" başlığı altında böyle bir yasaklama ile Savcının solcu olduğunun anlaşıldığını ileri sürmüştür [120]. 1966'da ilginç bir olay da Haldun Taner'in İstanbul

---

[114] Bkz. Zahir Güvenli, "Tiyatroda Sansür", *Yeni Sabah*, 21 mart 1962; aynı topluluğun daha sonra Aristophanes'in ünlü *Lysistrata*'sından uyarlama *Kadınlar I-ıh Derse* için de aynı gerekçe ile soruşturma açılmış, kamuoyunda çeşitli yankılar yapmış, olaylara yol açmıştır.

[115] Bkz. *Yeni İstanbul*, 27 mart 1964.

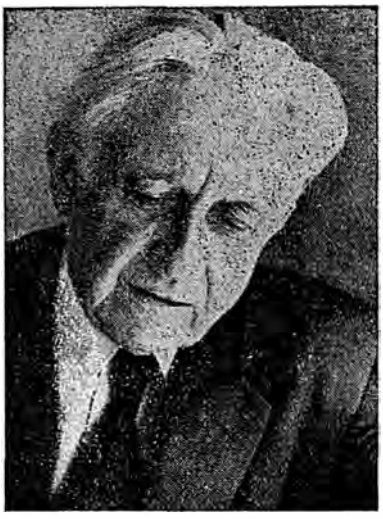
[116] Bkz. *Akşam*, 30 aralık 1964.

[117] Bkz. *Cumhuriyet*, 7 şubat 1965.

[118] Bkz. *Adalet*, 7 şubat 1965.

[119] Bkz. *Milliyet*, 24 temmuz 1966.

[120] Bkz. *Yeni İstiklâl*, 31 ağustos 1966.



Carl Ebert



Şahap Akalın



Mahir Canova



Ertuğrul İlgin

Şehir Tiyatrosu'nda oynanan *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunu için, sınıflar arasında kin yarattığı gerekçesiyle 6. Sulh Ceza Mahkemesi'nde dâvâ açılmış. Duruşmada oyun yazarı Haldun Taner ile sahneyekoru Çetin İpekkaya sanık olarak bulunmuşlar ve savunmalarını yapmışlardır. Mahkeme görevsizlik kararı almıştır [121]. Oyun yeniden dâvâ konusu olmuş, Savcılık bu kez eserin metninin toplatılmasını mahkemeden istemiştir. Daha önce Adalet Bakanı Yargıtay'dan yazılı emirle oyunun yeniden oynatılması yolunda kararın bozulmasını istemiş, ancak Yargıtay, Ceza Mahkemesi kararını onamış, Savcılık buna rağmen Toplu Basın Mahkemesinde dâvâ açmış, Af Kanununun çıkmasiyle dâvâ düşmüştür [122]. Aynı yıl Refik Erduran'ın *Kartal Tekmesi* adlı oyununun Ulvi Uraz Topluluğu'nca oynanması üzerine Savcılık soruşturma yapmıştır [123]. 1967'de Samsun'da Gen-Ar Topluluğu'nun oynamak istediği Nazım Hikmet'in *Yolcu* adlı eserinin temsiline Samsun Valisi izin vermemiştir. Oysa aynı oyun İstanbul'da dört buçuk ay, Ankara'da 35 kez oynanmıştır [124]. 1968'de Meydan Sahnesi'nin oynadığı Musahipzade Celâl'in *Mum Söndü*'sü için Alevî ve Bektaşî vatandaşları küçük düşürdüğü, onlara iftirada bulunduğu gerekçesiyle dâvâ açılmıştır [125]. Aynı yıl, Ankara Basın Savcılığı *Sultan Abdülhamid* adlı oyun için soruşturma açmıştır [126]. 1970'de Avni Dilligil'in yazıp sahneye koyduğu *Bilâli Habeşî* adlı oyununun oynanmasına Kayseri Valiliği izin vermemiştir [127]. Yine 1970 yılında Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu'nun oynadığı ve ünlü zenci yazar James Baldwin'in sahneye koyduğu *Düşenin Dostu* adlı oyun, *"Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu"*na dayanılarak *"Ahlâk ve edebe aykırı görüldüğü"* gerekçesiyle yasaklanmıştır [128].

Bu saydığımız örneklerin yanısıra daha pekçok yasaklama

---

121 Bkz. *Ulus*, 6 mayıs 1966.

122 Bkz. *Akşam* 25 kasım 1966; Yargıtay'ın kararının metni için bkz. Yetkin, *a.g.e.*, ss. 204-205.

123 Bkz. *Akşam*, 24 aralık 1966.

124 Bkz. *Ulus*, 10 mayıs 1967.

125 Bkz. *Yeni Gazete*, 15 ekim 1968.

126 Bkz. *Dünya*, 4 kasım 1968.

127 Bkz. *Bizim Anadolu*, 4 kasım 1970.

128 Bkz. *Haber*, 8 şubat 1970. Olay üzerine Recep Bilginer, Çetin Özek, Kemal Tahir, Ferit Öngören, Hayati Asılyazıcı ve James Baldwin'in görüşleri için bkz. *Akşam*, 11 şubat 1970.

ve sıkıdenetim niteliğinde olaylara rastlanmaktadır. Ancak bunların çoğunda savcılarımız ve özellikle yargıçlarımız iyi sınav vermişlerdir. Son bir olay da Artvin'de olmuştur. 13 mayıs 1972 gecesi Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar, Ne Yaşamaz* adlı oyununu oynayan Ankara Birliği Sahnesi'ne karşı *"Adliyenin mânevî kişiliğini, devletin kolluk güçlerini ve yasalarını küçültücü söz ve davranışta bulunmaktan"* suç atılması karşısında, Artvin Savcı Yardımcısı Ekrem Sezen, metni ve temsili ayrıntılı ve büyük bir yetkiyle çözümleyen uzun takipsizlik kararında ortaya seçkin bir örnek koymuştur[129].

Bu olaylar dışında ödenekli tiyatroların öz sıkıdenetimi de görülmektedir. 1962'de Devlet Tiyatrosu'nda Fakir Baykurt'un ünlü romanı *Yılanların Öcü*'nü sahneye uyarlayan Ergin Orbey, aynı zamanda oyunun sahneyekoruydu. Oyun Edebî Kurul'dan geçmiş, Genel Müdürlük eserin sahneye konmasına karar vermiş, provaların çok ilerlediği bir aşamada eser kaldırılmıştır[130]. Fakat bunların en ilginci ve en garibi yine Devlet Tiyatrosu'nda görülmüştür. 1966'da Kültür Müsteşarı olan Adnan Ötügen, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğüne gönderdiği yazıyla bütün yerli ve çeviri oyunların metinlerinin taranarak öztürkçe kelimelerin atılmasını, yoksa bu oyunların oynatılmayacağını bildirmiştir. Bununla da kalmamış, Devlet Tiyatrosu'nun Edebî Heyeti'nden geçmiş, provalarına başlanmış olan Adalet Ağaoğlu'nun *Çatıdaki Çatlak*'ından kendi ölçülerine göre utanmasız, yakışıksız bulduğu sözlerin çıkartılmasını emretmiştir[131]. Adnan Ötügen daha sonra yazdığı bir yazıda çıkartılmasını istediği sözlerin bir listesini de yayınlamıştır[132]. Bunlar incelenirse bu türlü sözlerin Shakespeare gibi yazarların da eserlerinde rastlanabileceği, ayrıca Müsteşarın üstünde, Millî Eğitim Bakanı'nın atadığı bir Edebî Heyet'in varlığını hiçe sayarak, yetkili bulunmadığı bir konuda böyle bir sıkıdenetim işlemine girişmesi, Cumhuriyet Tiyatromuzun kolayca unutulmayacak garip olayları arasında yer

---

[129] Bunun tam metni için bkz. "Ülkemizde Savcılar da Var", *Tiyatro 73*, şubat-mart 1973, sayı 13.

[130] Bu konuda bkz. M. Şükrü Koç, "Majestelerinin Sansür Nazırı", *Vatan*, 18 şubat 1962.

[131] Bkz. Selâhattin Hakkı Esatoğlu, "Sanata Baskı", *Ulus*, 23 aralık 1966.

[132] Bkz. Adnan Ötügen, "Kafadaki Çatlak veya Ar ve Hayâ Damarındaki Çatlak", *Son Baskı*, 23 kasım 1967.

alabilir. Aslında 1960'lardan sonra[133], denebilir ki tiyatrolarımız Anayasa'nın güvencesi altındaki hak ve özgürlüklerin bir savaşını vermek zorunda kalmışlardır. Bir yanda, kamu kesimi Bölge Tiyatroları tasarısı ile tiyatronun yurt yüzeyinde yayılmasını düşünürken, öte yandan yörel yönetimin, aynı amacı gerçekleştiren özel tiyatrolara çıkardığı güçlüklerdeki çelişkiyi açıklamak kolay değildir. Tiyatro da, bütün yaratıcı sanat ve fikir ürünleri gibi, ancak özgürlük iklimi içinde gelişebilir. Cumhuriyet'in 50. yılına bastığımız 1973'de yakın geçmiş yıllarda yukarıda örneklerini verdiğimiz karamsar görünümün ilerde silinmesi gerekmektedir. Atatürk döneminin ve ondan sonraki İnönü'nün tek partili döneminde devlet adamlarının, kamu yöneticilerinin Türk tiyatrosunu yaratmaktaki coşkulu, yüreklendirici yön verici havasını, ilgisini bugün bulamıyoruz. Öyle ki günümüzde bir Âli Paşa'nın, bir Ziya Paşa'nın, bir Ahmet Vefik Paşa'nın özlemini bile çekiyoruz. Öteyandan tiyatro yönetmenleri de bir yanda iyi bir işletmeci olmaları gerekirken, olamadıklarını, ayrıca; tiyatro sabun, buzdolabı yapımı gibi bir işletme olmadığına göre, estetik görüş açısı olan yaratıcı tiyatro adamlığını da gerektirdiği gözönünde tutulursa, bu yönden de büyük eksikliğimiz olduğu anlaşılıyor.

Bu bölümde, kısaca sahne düzeni üzerine de bilgi verelim. Tiyatronun şimdiye dek incelediğimiz bellibaşlı öğelerinin büyük bir önemi olmakla birlikte, aslında önemli bir öğe de sahneyekor[134] ve onun estetik görüş açısını ve yorumunu bütünleyen dekorcu, giysiçizer, ışıkçı, bir bakıma besteci, gibi sahne sanatçıları ve onların bir temsil de ortaya çıkardıkları estetik sonuçtur. Çeşitli alanlarda olduğu gibi, burada da sahne düzeni Cumhuriyet'in ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul'un önderliğiyle ilk kez yöntemde çağcıl bir anlayış kazanmıştır. Özellikle 1927'de başlayarak *Hamlet, Altı Kişi Yazarını Arıyor* gibi ilk denemelerden giderek, hiç değilse sahneyekorun önemi anlaşıldı, bilincine varıldı. Ancak "Giriş" bölümünde de değindiğimiz gibi Muhsin Ertuğrul yara-

---

[133] 1971'den günümüze dek yurdumuzda yürürlükte olan sıkıyönetim uygulamasının tiyatro üzerindeki etkisine, bunun olağanüstü ve geçici bir dönem olması bakımından örnekler verilmemiştir.

[134] Dilimize Fransızca'dan yanlış olarak rejisör terimi ile giren bu kavramı doğru karşılayacak bir terim yerleştiremedik. "Yönetmen", "Sahneci", "oynatıcı" vb. gibi çeşitli öneriler karşısında biz kendi payımıza sahneyekor terimini öneriyoruz ve şimdilik bunu benimsiyoruz.

tıcı olmaktan çok, aktarmacı, Batı'nın *eclectique* anlamında devşirmecidir. Rusya'ya, Almanya'ya, İsveç'e, Fransa'ya yaptığı yolculuklardan dönüşünde orada gördüğü sahne düzenlerini bizim sahnelerimize aktarmıştır. Aslında, özellikle klâsiklerin, temel eserlerin sahnelenmesinde Batı'nın önemli yorumlarından esinlenmek, ya da onları aktarmak kanımızca yanlış değildir. Ne var ki ilk temsillerde saptayabildiğimiz ölçüde aktarmalar tutarlı bir yorumdan çok, yüzeysel, dış görünümlerin taklidi yolunda olmuştur. Öyle ki bu yüzeysel öykünmeler, fotoğrafların karşılaştırılmasından bile anlaşılmaktadır. Buraya aldığımız *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'un 1928'de Darülbedayi'deki sanatçıların fotoğrafçı karşısındaki düzenleri bile, aynı oyunun o yıllarda aynı eserin Almanya'da oynanışında görev almış sanatçıların düzenine apaçık biçimde uydurulmaya çalışılmıştır. Özdemir Nutku da *Darülbedayi'in Elli Yılı* adlı eserinde bu yolda ilginç öykünme örnekleri vermiştir. Bunlara bir örnek de biz katalım: İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda 1938'de sahneye konan Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*'nın temsil fotoğraflarını, aynı oyunun 1938' de Stratford Festivali'nde Komisarjevsky'nin sahne düzeni fotoğraflarıyla karşılaştırırsak, değil dekorun, giysilerin benzerliği, oyuncuların sahne üzerinde yerleşişleri, çağ anlayışı, tavırları bile tıpatıp bir benzerlik göstermektedir.

Sahneyekor'un, her bakımdan pekçok niteliği kişiliğinde taşıyan bir kişi olması gerekir: Oyunun duygusal ve anlıksal etkisine olan duyarlılığı, karakterleri hem özdeşleşerek, hem de seyirci açısından çözümleyebilmesi; söyleşme ve başkaca sesleri duyabilmesi; oyunun akışındaki tartıma olan duyarlılığı; seyirci tepkisinin ve anlayışını önceden kestirebilmesi; işbirliği yaptığı kimselerle iletişim yeteneği, örgütleme, yönetme ve güdücü yetenek; renk, çizgi ve kütle duyarlılığı vb. Muhsin Ertuğrul görgülü bir oyuncu ve ayrıca kendi kendini yetiştirmiş, çok yönlü, derin genel ve tiyatro kültürüne sahip olmakla birlikte, yetenek yönünden yaratıcı olmadığı gibi, bu dönemin mimarı olarak da "ulusal deyişi" aramamış, ya da aramak gereğini duymamıştır. Bunun için de her yaptığı; olumlu ya da olumsuz iz bırakmamış, ortaya bir taban çıkaramamıştır.

Sahne düzeni de bir dildir ve bu dil herşeyden önce bir ulusun kendi dili olmalıdır. Sahne düzeninde bu dile erişilememiş, başka ulusların diliyle konuşulmuştur. İstanbul Şehir Tiyatrosu,

tiyatro süremlerini Shakespeare ile açmak, sık sık klâsik eserleri oynamak gibi ilk bakışta olumlu uygulamalar, çeviri metinlerine özen gösterilmemesi, klâsiklerde kendi sesimizi, yorumumuzu getirememek, beğeni yoksunluğu gibi eksiklikler yüzünden, Türk seyircisine seslenememişti. İlk başlarda Shakespeare, özellikle onun *Hamlet*'i üzerinde direnişe karşı, basında yükselen sesler aslında yanlış anlaşılmış, bu kimseler Shakespeare düşmanlığı ile suçlanmışlardı. Oysa seyircinin sevmiyeceği, beğenisine erişmeyen bir Shakespeare temsilinin, aslında tiyatromuza hiç bir katkısı olmayacağı anlamını taşıyordu bu tepkiler.

Carl Ebert ve Devlet Konservatuarı ile, yalnız oyunculuk değil, sahneyekorluk açısından da yeni bir çığır açıldı. Oyunculuğa ayırdığımız bölümde değindiğimiz gibi ne yazık ki ilk tasarıda öngörülen Devlet Konservatuarı'nda sahneyekorluk için ayrı bir bölümün gerçekleştirilmemiş olması büyük bir kayıptır. Bununla birlikte Carl Ebert'in yöntemiyle yetişmiş bir Mahir Canova, bir Cüneyt Gökçer, bir Şahap Akalın bu yolda değerli sonuçlar almışlardır. Ancak bugün de Devlet Tiyatrosu'nda sahneyekorluk sorunu çözülmemiştir. 1953'de sahneyekorluk için bir yönetmelik yapıldı [135]. Bu yıllarda basın, sahneyekorlukla yakından ilgiliydi. Sahneyekora değer ve yetki verilmesi savunuluyor [136], bir sorun olarak tartışılıyordu [137]. Tiyatrolarımızda sahneyekorlar daha çok oyunculardan çıkmaktadır, aslında bu en sağlam yoldur. Ancak değerli eleştirmen Adnan Benk'in, Müşfik Kenter'in, *Şarkının Sonu* adlı oyunu sahnelemesi üzerine yazdığı yazının başlığı uyarıcıdır: "Her Oynayan Oynatamaz" [138]. Yazısını Adnan Benk şöyle bitiriyordu: *"Bunlara benzer daha bir yığın aksaklık var Kenter'in sahneye koyuşunda. Oynamak, oynatmağa yetmiyor, besbelli. Bir tiyatro açarken, oyunculardan önce oynatıcıyı seçtiğimiz gün bu çıkmazdan kurtuluruz."* Batıda sahneyekorların artyetişimleri incelenirse önemli bir kesiminin oyunculuktan geldiğini görürüz, ama oyun yazarlığı, tiyatro eleştirmeni, dekorcu, koreograf, sahne yönetmeni olanlar da vardır. Çoğunlukla bunlar da iyi sonuçlar verir. Örneğin artyetişimi mimarlık olan Tuncay Çavdar'ın,

---

[135] Bkz. *Ulus*, 2 ocak 1953

[136] Bkz. *Dünya*, 15 nisan 1953.

[137] Bkz. *Dünya*, 23 nisan 1952; "Devlet Tiyatrosu Rejisörleri Hakkında Bir Sözlü Soru", *Dünya*, 5 haziran 1952.

[138] *Dünya*, 18 mart 1960

Kent Oyuncuları için hem dilimize çevirdiği, hem dekorlarını çizdiği hem de sahneye koyduğu Bertold Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sı, denebilir ki bu topluluğun sahne düzeni bakımından en başarılı temsili olmuştu.

Bugün Devlet Tiyatrosu'nda sahneyekorluk, tiyatronun en güçsüz yönüdür. Oyunculuktan gelme Asuman Korad, Bozkurt Kuruç, Raik Alnıaçık, Tekin Akmansoy, Haşim Hekimoğlu, Âli Cengiz Çelenk vb. zaman zaman eli düzgün sahne düzenleri çıkarmakla birlikte, hiç bir düzen, bir iz bırakacak, yaratıcı güçte olmuyor. Bu uzun bir hazırlık, bir yetişim işidir. Yoksa birden duyuru tahtasında adını bile duymadığı bir yazarın eserini, şu ve bu sanatçılarla ve dekorcuyla bir ayda temsile yetiştirmekle görevlendirildiğini öğrenen bir oyuncunun, bundan daha parlak bir sonuç alması beklenemez.

Sahneyekor sorunu, özellikle her tiyatro süreminde geniş bir oyun seçimiyle çeşitli çağ ve çığırların eserlerini sahneleyen Devlet Tiyatrosu için gittikçe önem kazanmaktadır. Bu konuda çözüm de aranmamaktadır. Bunun zararı yalnız temsiller için değil fakat yetenekli oyuncuların da iyi sahneyekorların olmaması yüzünden yeterince değerlendirilemeyişine de yol açmaktadır. Ancak aynı zamanda bu dönemin en iyi sahne sanatçısı olan Cüneyt Gökçer'in sahne düzenleri gerek opera, gerek tiyatro eserlerinde her zaman üstün bir düzeydedir[139]. Şahap Akalın, Mahir Canova, aynı zamanda dekor sanatçısı olan Tarık Levendoğlu, Asuman Korad, Raik Alnıaçık da zaman zaman başarılı sahne düzenleri çıkarmışlardır.

Sahneyekor eksikliği, yabancı sahneyekorlarla giderilmek yoluna da gidilmiştir. Basın da bu konuyla ilgileniyordu[140]. 1952 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu sahneyekorsuzdu. Tiyatro yazarları, Belediye Başkanına yazdıkları mektupta tiyatronun başına bir yerli sahneyekorun getirilmesini, bunun da ancak Muhsin Ertuğrul olabileceğini ileri sürdüler[141]. İstanbul Şehir Tiyatrosu'

---

[139] Özellikle *Cadı Kazanı, Salome* operası, *Knock, Gelin, Trafik Cezası, Çöpçatan, Su Kızı, Hatıra Defteri, Gergedan.* Nüvit Kodallı'nın *Gilgameş* operası, *Andorra* gibi temsilleri bellekte iz bırakan temsillerdir.

[140] Örneğin bkz. Ulunay, "Mise en scène-Metteur en scène", *Yeni Sabah*, 16 eylül 1949.

[141] Bkz. *Cumhuriyet*, 11 nisan 1952.



Zihni Küçümen

nun yönetmeni Orhan Hançerlioğlu sanatın yerlisi yabancısı olamayacağını, bu bakımdan da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına getirilecek sahneyekorun yabancı olabileceğini ileri sürüyordu. Oysa Tevfik Sadullah yerli sahneyekor üzerinde direnmekte, bunun da Muhsin Ertuğrul olmasını istemektedir[142]. Yine Tevfik Sadullah, o sıralarda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına getirilecek Avusturyalı Max Meinecke'in getirilmesi kararlaştırılınca, buna karşı çıkmış, ayrıca sözkonusu yabancı sanatçının sahneyekor değil dekor sanatçısı olduğunu ileri sürerek, yeniden Muhsin Ertuğrul'un getirilmesini savunmuştur[143]. Aslında bu görüşte haklı yönler yok değildir. Herşeyden önce bir yabancı sahneyekor ne denli yetenekli, üstün nitelikte bir yaratıcı sanatçı olursa olsun, metnin büyük önemi vardır. Yabancı bir sahneyekor dilimizi iyi bilse de getirmek istediği yorum ve sahne düzeninde dili bir araç olarak istediği gibi kullanamaz. Ayrıca sahneyekorluk bir denetim ve düzen bağını gerektirdiği için, özellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu gibi eski bir kuruluşta temelinden varolan düzensizlik ve uyumsuzluk da bir yabancı için ayakbağıdır. Bundan başka nasıl Batı'yı taklit eden sahneyekorlar bu davranışlarıyla bir ulusal deyişi getirememişlerse, bir yabancının getirebilmesi de sözkonusu değildir. Yabancı sahneyekorların ancak yerli sahneyekor-

142 Bkz. Tevfik Sadullah, "Tekrar Yabancı Rejisör ve Müdür Meseleleri", *Cumhuriyet*, 20 nisan 1952.

143 Tevfik Sadullah, "Rejisör Muammasını Çözmeğe Çalışırken", *Cumhuriyet*, 1 mayıs 1952.



Ulvi Uraz



Haldun Dormen



Hamit Akınlı



Ziya Demirel

ları yetiştirmek, onlara yöntem göstermek bakımından bir yararları olabilir. İşte 1952'de gelen[144] Max Meinecke ölüm yılı olan 1972'den az öncesine kadar hep Türkiye'de kalmış, gerek sahne düzeni, gerek dekorları ile yararlı olmuştur. Meinecke yurdumuzda uzunca bir süre İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda çalışmış, birçok eseri sahneye koymuş, ayrıca İstanbul Belediye Konservatuarı'nda ders vermiş, ayrıca, Ankara Devlet Konservatuarı'nda ve Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsü'nde sahne tekniği vermiş, bu arada Devlet Tiyatrosu'nda da iki eser sahneye koymuştur[145]. Max Meinecke[146], özellikle Batı yöntemiyle çalışması çok yararlı olmuştur. Max Meinecke'den sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'na pek yabancı sahneyekor gelmemiştir. Yalnız Amerikalı David Pursley ile 1969'da Goldoni'nin *Yalancı*'sını sahneye koyan İtalyan Renato Padoan'ı sayabiliriz[147]. Devlet Tiyatrosu da Carl Ebert'in ayrılışından bugüne dek çeşitli yabancı sahneyekorlarla işbirliği yapmıştır. Bunların ilki Renato Mordo'dur[148]. Sonra Arnulf Schröder gelmiştir[149]. Carl Ebert bir aradan sonra, 1952'de yeniden gelmiş ve Devlet Tiyatrosu'nda *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nı sahnelemiştir[150]. Ayrıca Rolf Roenneke, Jean Mercure, Takis Müzenidis[151], kendi eseri *Yaz*'ı sahneye koyan Romain Weingarten, Maurizio Scaparro, Julien Bertheau, Hans Schweikart, Ro-

---

144 *Cumhuriyet*, 1 temmuz 1952.

145 Bunlar *Yaşlı Kadının Ziyareti ve Bir Bardak Su*'dur.

146 Max Meinecke üzerine bkz. "Max Meinecke'nin Basın Toplantısı", *Dünya*, 3 temmuz 1952; Adalet Cimcoz, "Meinecke ile Bir Konuşma", *Yeditepe*, 1 ağustos 1952, sayı 18; Lûtfi Ay, "Max Meinecke ile Bir Konuşma". *Ulus*, 16 eylül 1952.

147 Konuk Sanatçı *Yalancı*'daki sahne düzenini bir yazıyla açıklamıştır. Bkz. Renato Padoan, "*Yalancı*'nın Sahne Konuş İlkeleri", *Türk Tiyatrosu*, kasım 1969, sayı 386.

148 Muhsin Ertuğrul, "Büyük Rejisör Renato Mordo Öldü", *Devlet Tiyatrosu*, aralık 1955, sayı 25.

149 Bkz. Lûtfi Ay, "Arnulf Schröder'le Bir Konuşma", *Devlet Tiyatrosu*, aralık 1951, sayı 10.

150 Bu gelişindeki izlenimleri için bkz. İlhan Çevik, "Prof. Carl Ebert ve Devlet Tiyatrosu", *Devlet Tiyatrosu*, nisan 1952, sayı 3.

151 Yunanlı sahneyekor Takis Müzenidis, yurdumuzda çok iyi bilinen bir sanatçıdır. *Güzel Helena*, *Kral Oidipus*, *Lysistrata* gibi biri Türk yazarının, ötekı ikisi antik dram, üç eser sahneye koyduğu gibi ayrıca Karaca Tiyatro için de sahne düzeni yapmıştır. Üzerine bkz. Lûtfi Ay, "Yunanlı Rejisör Neler Anlatıyor?", *Ulus*, 24 kasım 1953.

land Piétri, Todd Bolender[152] sayılabilir. Çoğu tek bir oyunun sahneye konması için gelen bu yabancı sahneyekorların, tiyatromuzun en önemli sorunu sahne düzenine bir çözüm getirmesi zaten beklenemezdi[153]. Bu arada tiyatro içinden de çeşitli Devlet Tiyatrosu sanatçıları bir iki eseri sahneye koymuşlardır: Agâh Hün, Saim Alpago, Salih Canar, Nihat Aybars, Ahmet Evintan, Ragıp Haykır, Ertuğrul İlgin, Suat Taşer, Muazzez [Kurdoğlu] Lutas, Haşim Hekimoğlu, Aclan Sayılgan, Haldun Marlalı, Yıldırım Önal, Melek Ökte ve başkaları gibi. Uzun süredir Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılıp bağımsız olarak çalışan Ziya Demirel de değerli bir sahneyekordur. Dışardan yerli konuk sahneyekorlar da Devlet Tiyatrosu'nda zaman zaman eserler sahneye koymuşlardır: Behzat Butak'ın *Genç Osman*'ı, Coşkun Tunçtan *Kadınlar Mektebi*'ni sahnelemiş olması gibi.

Yeniden İstanbul Şehir Tiyatrosu'na dönersek burada da Muhsin Ertuğrul iş başında olmadığı zamanlarda yine çeşitli sahne sanatçıları oyun sahnelemişlerdir. Örneğin: İ. Galip Arcan, H. Kemal Gürmen, Behzat Butak, Cahit Irgat, Kemal Küçük, Reşit Gürzap, Sami Ayanoğlu, Vasfi Rıza Zobu, Raşit Rıza, Bedia Muvahhit, Hadi Hün, Mahmut Moralı, Kemal Tözem, Talât Artemel, Suavi Tedü[154], Müfit Kiper, Âtıf Avcı, Reşit Baran, Turhan Göker gibi. Bu arada yazar Ekrem Reşit Rey de *Olan Oldu* adlı kendi eserini sahnelemiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1959-1966'da "Altın Çağ" diye adlandırılan döneminde gerçekten de her yönde olduğu gibi sahneyekorluk bakımından da bir kalkınma görülmüştür. Dışarıdan alınan yeni, genç yetenekler ve tiyatronun kendi içinde bulunan gençlerle gerçekten düzenli bir çalışma yapılmıştır: Ulvi Uraz, Beklan Algan, Şirin Devrim, Nüvit Özdoğru, Tunç Yalman, Hamit Akınlı, Zihni Küçümen, Avni Dilligil, Ergun Kök-

---

[152] Amerikalı koreograf ve sahneyekor Todd Bolender yurdumuza ilk kez koreograf olarak gelmiş, sonra sık sık gelerek çok başarı kazanan Amerikan müzikli oyunlarını sahnelemiştir: *Öp Beni Kate, My Fair Lady, Damdaki Kemancı (Anatevka),* ve *Manchalı Don Quijote.*

[153] Özel tiyatrolar da zaman zaman yabancı sahneyekorlarla çalışmışlardır: Örneğin Ankara'daki Beşinci Tiyatro Topluluğu'nun Amerikalı Edward Mangum, Kent Oyuncuları'nda *Hamlet*'i sahneleyen İngiliz sahneyekor Denis Carey, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu'na 1969'da *Düşenin Dostları*'nı sahneleyen ünlü zenci yazar James Baldwin gibi.

[154] Kimi kez hem sahneye koymuş hem dekorunu çizmiştir. Örneğin *Veronalı İki Centilmen*'de olduğu gibi.

nar, Çetin İpekkaya vb. Bunların çoğu 1966'dan sonra dışarda başarılı çalışmalar yapmışlardır. Bugün İstanbul Şehir Tiyatroları'nda daha çok Vasfi Rıza Zobu, Türker Tekin, Nedret Güvenç, Perihan Tedü, Engin Uludağ, Hüseyin K. Gürmen vb. adlarına rastlıyoruz.

Özel tiyatrolarda çok daha iyi sahne düzenlerine rastlanmaktadır. Örneğin AST'da Asaf Çiyiltepe, Güner Sümer, Ergin Orbey'in çalışmaları, Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu'nda Engin Cezzar'ın; Dostlar Tiyatrosu Topluluğu'nda Genco Erkal'ın; Ulvi Uraz Topluluğu'nda Ulvi Uraz'ın; Üsküdar Oyuncuları'nda Ergun Köknar'ın; Kent Oyuncuları'nda Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter'in vb. gerçekten zaman zaman çok güzel çalışmalar ortaya koydukları görülmüştür. Haldun Dormen ise bu dönemin en seçkin, en değerli sahneyekorlarındandır.

Özel tiyatroların pekçoğunda bir amatör ruhu ve coşkusu ile sahneye konacak metin üzerinde inceleme, araştırma yapılıyor, bir takım beraberliği ve anlayışıyla çalışılıyor, çoğu kez yazarla işbirliği yapılıyor ve sonuç da buna göre iyi oluyor. Buna karşın ödenekli tiyatrolarda genellikle sahneyekorların bir memur gibi çalışması, araştırma, inceleme, bir yorum kaygusu yerine daha çok bir oyuncu işgüdüsü ile hareket edildiğinden, alınan sonuçta bir pırıltı, bir özgünlük izi bulunmuyor. Bu sorunu çözümlemek için bir iki yol düşünülebilir. Herşeyden önce Devlet Konservatuarı'nda ayrıca bir sahneyekorluk bölümü kurulmalıdır. Zaten ilk başta bu öngörülmüş, ama gerçekleştirilememişti. Eski Tatbikat Sahnesi'ne benzer çalışmalar, genç yeteneklerle denenmelidir. Bu arada Devlet Tiyatrosu içinde de sahneyekorluğa eğilimi olan genç yetenekler için bir laboratuar sahnesi düşünülebilir. Burada genç yazarlar, genç oyuncular ve genç sahneyekorlar elele tartışmalı bir yöntemle çalışmalar yapabilirler. Avrupa'ya sahneyekorluk çalışması için öğrenci de gönderilebilir. Gerçi Devlet Tiyatrosu'nun 1310 sayılı kanunun 18. maddesi, görgü, bilgi ve olanaklarını arttırmak amacıyla sanatçıların bir yıla kadar yurtdışına gönderilebileceğini öngörmekte ve nitekim pekçok sanatçı da bu amaçla yurtdışına gönderilmiş olmakla birlikte, sanatçının gideceği ve çalışacağı kurum önceden saptanmadığı, çalışmaları denetlenmediği için bugüne dek bu yurtdışı yolculuklardan elle tutulur bir sonuç alındığını duymuş değiliz. Bir çözüm yolu da, sahneyekorların, çalışmalarında dramaturglarla ve yazarlarla işbirli-



Devlet Tiyatrosu Teknik Yönetmeni Refik Eren

ği yapmalarıdır. Özellikle ödenekli tiyatrolarımızdaki sahneyekorlar; metin çözümlemesine, yorum araştırmasına yeter vakit ayıramadıklarına göre, böyle bir işbirliğinden büyük bir yarar sağlanabileceği doğaldır. Zaman zaman basındaki tiyatro eleştirilerinde buna değinilmektedir. Örneğin 1946'da Fikret Adil, *Gök Korsan* oyununun temsili üzerine yazdığı eleştiriyi şöyle bitiriyordu: *"Bu takdirde yapılacak şey ikidir. Ya da halk karşısında, güle oynaya eseri pişirmek, yahut eseri sahneden muvakkat bir zaman kaldırıp, tashihler, bilhassa tenziller yapmak, sıkı provalarla kıvamına getirerek yeniden oynamak. Fakat hepsinin fevkinde de asıl mesele şudur: Müellif ile rejisör, provaları beraber*

yapmalıdırlar. Birinin niyeti, ötekinin işareti ve ikazları, bir eserin ancak lehine olabilir."[155] Unutmayalım ki sahneyekor Elia Kazan ile yazar Tennessee Williams'ın işbirliği, her ikisi için de iyi sonuçlar vermiştir. Yabancı yazarların eserlerinde de dramaturglar ya da bu türlü çalışmalar yapan görevlilerle işbirliği yapmak da yararlı olabilir.

Sahneyekorların işbirliği yaptığı doğal yardımcıları arasında dekor, giysi ve ışık sanatçılarını da unutmamak gerekir. Tek başına iyi bir dekorcunun, ışıkçının, kimi kez temsile sahneye müziği yazacak bestecinin iyi olması yetişmez, ancak birlikte bir yorum bütünlüğü ve elbirliğiyle çalışıldığı zaman her birinin değerinden ve yaratıcılığından iyi bir sonuç alınabilir. Dekor, giysi ve hele ışık ilk başlarda çok savsaklanmış bir alandı. Zaman zaman bu konularda yazılar yayınlanıyordu [156]. Uzun süre İstanbul Şehir Tiyatrosu dekor ve benzeri sahne sanatlarını oluruna bırakmıştı: Nikola Peroff [157], Muhteşem Sarıcı, A. Alâlemciyan gibi dekorcular hizmet etmişti. Muhsin Ertuğrul'un zaman zaman yabancı dekorculardan da yararlandığı görülmüştür. Örneğin *Kral Lear*'in 1936'daki temsilleri için Münih'ten Adolf Linnebach'dan, Küçük Sahne çalışmalarında yine Münih'den Hallegger'den yararlandığı gibi. Devlet Tiyatrosu daha ilk kuruluşundan başlayarak Turgut Zaim gibi gerçek bir sanatçı olan ve dekorlarında Türk uslûbunu yansıtabilen bir ustayla çalışabilmek mutluluğuna erişmişti. Dekorcularımız arasında oldukça iyileri, ayrıca bunların içinde öğrenimlerini yurtdışında yapmış olanlar da vardır: Refik Eren Fransa'da, Seza Altındağ, Acar Başkut Almanya'da, Tarık Levendoğlu, Yücel Tanyeri İtalya'da. Bunlardan başka dekorculukta bir iki başarılı adı saymak gerekirse, Hüseyin Mumcu, Turgut Atalay, Erkan Kırtunç, Osman Şengezer, Metin Deniz, Duygu Sağıroğlu, Doğan Aksel, Tuncay Çavdar'ı gösterebiliriz. Sahneyekorlukta olduğu gibi dekor ve giysi çiziminde de Batı taklitçiliğine

---

[155] Fikret Adil, "İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda *Gök Korsan*", *Ulus*, 15 kasım 1946.

[156] Örneğin bkz. İ. Galip Arcan, "Piyes Nasıl Hazırlanır", *Perde ve Sahne*, ekim 1941; Selâmi İzzet [Sedes], "Dekor Ya Stilize, Ya Realist Veya Şairanedir", *Akşam*, 17 temmuz 1934; "Işık Sahneye Canvermiş, Aktörün Hayatiyetini Arttırmıştır," *Akşam*, 10 temmuz 1934.

[157] Üzerine bkz. Muhsin Ertuğrul, "35 Yıllık Dekorcumuz Perof", *Türk Tiyatrosu*, ocak-şubat 1964, sayı 354.

zaman zaman rastlanmaktadır[158]. Üstelik bu, sahneyekorluktan daha kolaydır, resimli dekor kitapları pek bol olduğu gibi bunları edinmek de zor değildir. Kısacası arada bir olumlu, parlak sonuçlara rastlanmakla birlikte henüz sahne sanatlarında ve sahne düzeninde bizim diyebileceğimiz ulusal bir deyişe varabilmiş değiliz[159]. Taklitçilikten vazgeçip, işi önemseyip, bir takım ruhu ile, yazarı, sahneyekoru, dekorcusu, oyuncusu, ışıkçısı elele verip aynı coşku ile ortaklaşa belli bir amaca yöneldikleri, kendi "ben" lerini unutup da Türk seyircisinin önüne üstün bir sonuç getirmeye çaba gösterdiklerinde, böyle bir ulusal deyişe varılabileceğinde iyimser olmaya başlayabiliriz.

---

[158] Tiyatro eleştirmenliğim sırasında bu konuda çeşitli uyarılar yapmış, sonunda da örnekler veren bir yazıya "Ayıptır" başlığını koymak zorunda kalmıştım. Bkz. Metin And, "Ayıptır!", *Ulus*, 2 temmuz 1966.

[159] Halit Fahri Ozansoy da sahneyekorlukta ulusal deyişin yokluğu karşısındaki özlemini dile getirmektedir. Bkz. Halit Fahri Ozansoy, "Millî Tiyatro Dâvâsı", *Türk Tiyatrosu*, aralık 1951, sayı 254.

CUMHURİYET'TE DRAMATİK EDEBİYAT

I. Toplu Bakış

1. *OYUN YAZARLIĞI VE YAZARLAR*

Cumhuriyet döneminin en güçlü ve en iyi gelişmiş yanının, dramatik edebiyat olduğunu söyleyebiliriz. Son yıllarda sahnelerimizde yüzde 50'den yukarı bir oranda yerli yazarların eserleri yazarlarımızın eserlerinde gösteriyorlar. Bir ara sahne ve tiyatroculuk önde giderken ve elde oynanacak doğru dürüst yerli oyun yokken, şimdi durum tersine dönmüş, sahne ve tiyatroculuk, yazarlarımızın gerisinde kalmıştır. Ancak hemen belirtelim ki bu görüşe katılmayanlar da vardır. Örneğin değerli tiyatro eleştirmeni Ömer Atilâ Sav, günümüzdeki oyun yazarlığına genel bakış yaptığı yazısını şöyle bitirmektedir: *"Burada kendimize soracağımız soru şu: Bütün bu oyunlar, oyun yazarlarıyla bir Türk oyun yazarlığının varlığından sözedilebilir mi?*

Bir Molière, ya da Giraudoux'yu; Çehov ya da Gorki'yi; Synge ya da O'Casey'yi seyrederken bu yazarların birbirilerinden çok ayrı dünya görüşlerine, kişisel deyişlerine karşın ortak bir yönleri bulunduğunu görüyoruz. Molière, Musset, Giraudoux'yu aradaki yüzyıllara karşın benzer kılan ortak kalıt nedir? Ya da tersine birbirine birçok benzerlikleri bulunduğu halde bir Synge'i Lorca'dan; Strindberg'i Pirandello'dan; Çehov'u Ibsen'den ayıran nedir? Bir Alman klâsiği (diyelim Goethe) ile Fransız ya da İngiliz klâsiği (Racine, Molière ve Shakespeare); bir Alman gerçekçisi ile Fransız gerçekçisi arasındaki ayrılıklar nereden geliyor?

Burada bir "ulusal deyiş" sorunu çıkıyor ortaya.

Bizim oyun yazarlığımızın böyle bir deyişe yöneldiği, ulaştığı söylenebilir mi? Sanırım, bu soruya olumlu karşılık vermek kolay olmayacak. Yukarıda türlü bakış açılarından bakarak ba-

şarılı diye nitelediğimiz oyunları birlikte ele aldığımızda yazarlarımızın böylesine bir ortak ulusal deyişe yönelmediklerini görüyoruz. Belki tek tek birtakım yazarlarımızın kişisel bir deyişe ulaşmakta olduklarını söyleyebiliriz. Kendini arama dönemini geçmiş, belli bir düzeye ulaşmış, bir yatakta akmaya başlamış gözüken ve kişiliklerini belirleyen bir Dilmen, bir Asena ya da Özakman vb'ne karşın Türk oyun yazarlığı çizgisinin bu ulusal deyiş düzeyine ulaşamadığını kabul etmek zorundayız. Bu yönde Şinasi'nin Şair Evlenmesi*'nden çok ileride olmadığımızı söylemek de karamsar ve sert bir yargı değildir, sanıyorum.*

Öyleyse şimdilik tek tek Türk oyunlarından ya da oyun yazarlarından sözedebiliriz; ama bir "Türk oyun yazarlığı"ndan sözetmek için daha bir süre beklememiz gerekecek." [1]

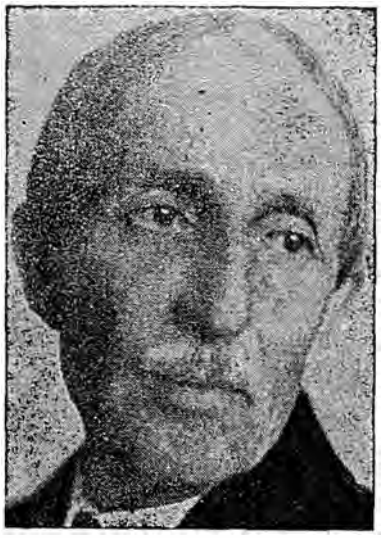
Buradaki *"ulusal deyiş"*de gerçekten Ömer Atilâ Sav haklıdır. Ancak ulusal deyiş, ulusal eserin ne olduğunda da bir görüş birliği yoktur; zaten olması da beklenemezdi. Değerli yazar Aziz Nesin'in 1970'de Kent Oyuncuları Tiyatrosu'nda "Ulusal Tiyatro" üzerine yaptığı bir konuşmayı özetleyen[2] bir yazıdan görüşlerinin şu yönde olduğunu öğreniyoruz: *"Aziz Nesin konuşmasında özetle, çağımızda Ulusal Tiyatronun giderek daha aktüel bir konu haline gelememesinin nedenlerini, böyle bir tiyatronun ülkemizde gerçek niteliği ile ortaya çıkmasının güç olduğunu belirtmiştir.*

Yazar, ulusal akımların Türkiye'de 1. Cihan Harbi ile Cumhuriyetten önce ve 1960'dan sonra olmak üzere üç devrede yayılma eğilimi gösterdiğini söylemiştir. Bu akımların 1960'dan sonra yoğunlaşmasının nedeni, Aziz Nesin'e göre Türk kültürünün Batı'nın kültür emperyalizmine daha şiddetle bağlı olmasıdır.

Ulusal Tiyatro'nun doğmasında içe ve dışa dönük iki koşul vardır. İçe dönük koşul, halkı yansıtması ve halka seslenmesi, dışa dönük koşul ise çağını yansıtmasıdır. İşte, ülkemizde Ulusal Tiyatro yaratmanın güçlüğü burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü, bizde tiyatronun halka seslenme olanakları azdır. Aydın sınıfla halk arasında kültürel bağların olmaması, arada aşılması zor bir uçu-

[1] Ömer Atilâ [Sav], "Türk Oyun Yazarlığının Bugünkü Görünümü", *Türk Dili*, mart 1968, sayı 198.

[2] Bu özetin Aziz Nesin'in fikirlerini ne ölçüde doğru yansıttığını bilemiyoruz.



Musahipzade Celâl



İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci



İki yazar Darülbedayi sanatçılarıyla (1929). Önde oturan Hüseyin Rahmi Gürpınar, onun arkasında gözlüklü Halit Fahri Ozansoy. Soldan sağa bayanlar : Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir, Şaziye Moral. Soldan ikinci Vasfi Rıza Zobu, sağ başta İ. Galip Arcan.

rumun bulunması, halkın alışkanlıklarından kolaylıkla vazgeçmemesi, kendine seslenen, kendini yansıtan oyunlara karşı çıkması, Ulusal Tiyatro'nun ortaya çıkmasının olanaklarını azaltmaktadır. Bu bakımdan önce halkın ne olduğunu anlamak gerekir. Tiyatro oyuncusu ve yazarı; Aziz Nesin'e göre, istese de halka seslenememektedir. Tiyatronun esas seslendiği sınıf küçük burjuva sınıfıdır. Onun için önce seyirciyi, küçük burjuva sınıfını eğitmek gerekir.

Aziz Nesin, daha sonra, Ulusal Tiyatro'nun nasıl olması gerektiği üzerinde durmuştur. Ulusal Tiyatro, belli bir süre içinde değerini kaybetmemelidir. On yılda eskiyen oyun, ulusal olma niteliğini yitirir. Sürekli olması için ise Türk Ulusunda ortak bir davranış ve karakter bulmak gerekir. Bu açıdan bakıldığında Aziz Nesin, Tiyatro'da Ulusallığın, o ulusa özgü genel davranış niteliğinin yansıtılması olduğunu belirtmiştir. İşte bu noktada bazı yazarlarımız hatâya düşmekte, Türkiye'nin belirli bölgelerinde yaşayan halkı yansıtan eserleri "Ulusal" olarak nitelemektedirler, oysa bunlar bölgesel ve yöresel oyunlardır. Bu bakımdan bölge koşullarından ve diğer ekonomik sosyal nedenlerden dolayı, ulusal bir tiyatroda ortaklaşa yönleri olan bir tipi bulmak zordur." [3]

Zihni Küçümen ise aşağıdaki satırlarla oyun yazarlığımızın karamsar bir görünümünü çiziyor: *"Günümüzün yazarları, ya pazar günü oyun yazarlar, ya da gazeteci, şair, hikâyecidir, dünya tiyatrosunun gidişini izlemeye vakti, hevesi yoktur, kaleminin kıvraklığına güvenerek oyun çırpıştırır. Genç kuşağa gelince, Batı dünyasının Beckett, Adamov, Genet, Ionesco gibi yazarlarının dış yapısındaki garip görünüş heyecanlandırır onları. Alt yapısındaki bütün Eski-Yunan-Lâtin, Rönesans kültürünün yoğunluğunu izleyemez, sadece şekilciliğinde kalakalırlar.*

Bugün, oyunları oynanmış, oynanmakta olan yazarlarımızın bâzıları ile yaptığım konuşmalarda hiç birinin esaslı bir değer tablosu tutumu olmadığını hayretle gördüm. Bazıları belirsiz bir şekilde İNSAN'dan bahsediyor - sanki hayvandan, taştan bahsedilebilirmiş gibi -, bâzıları tip, karakter çizmekten, bâzıları en basit anlamda ahlâktan, sosyal adaletten dem vuruyor, ama hiç birisi İNSAN'a hangi gözlükle baktığını açık ve seçik olarak belirtmiyor. Kısacası tutum dediğimiz bir çıkış noktaları yok. Teme-

[3] Bkz. Deniz Banoğlu, "Aziz Nesin'e Göre Ulusal Tiyatro", *Yeni Gazete*, 23 kasım 1970.

linde edebî ve felsefî bir tutumu bulunmayan yazarın sırf diyalog, olay örgüleme ustalığına güvenerek çıkardığı oyundan ne beklersiniz? Ya da yığının peşin yargılarına karşıt çıkacak kanısı, sözü bulunmayan bir yazar, çok usta kalemli de olsa, o toplumun inançlarını desteklemek yoluyla onları afyonlanmış, tatlı bir uykuya daldırmış olmaz mı? Bir kısmı, bu nabza göre şerbeti, bilmeden veriyor. Bâzısı da ucuz başarı peşinde - seyircisiz tiyatro olmaz mâzeretiyle kendini de atlatarak - buz gibi esnaflık yapıyor, siyasî hayatta ayıpladığı gericiliği, tiyatro piyasasına, yazarlık sorumluluğu ve nâmusunu bir yana iterek, sürüyor.

Yalnız Şehir Tiyatrolarına yılda ortalama 80-90 yerli oyun gönderiliyor. Bunların beş-altı tanesi bilinen kişilere ait. Geri kalanın hepsi pazar günü yazarlarının. Yüzbin defa ele alınmış bir konuyu; en bayağı, en çocuksu şekilde yazanlar mı istersiniz, beş perdelik tarihî (!) tragedyalar mı, vodvil özentileri mi, neler yok ki? Sanki binlerce yıldır yeryüzünde hiç oyun yazılmamış, hiç tiyatro yapılmamış, hiç felsefî ve edebî akımlar, sosyal doktrinler gelip geçmemiş gibi. Buna bir de dilin keşmekeşliğini katın, göreceğiniz manzaraya dayanabilirseniz, geniş yürekliliğinizden hiç şüphe etmeyin.

Tiyatrolarımızın, oyun konusunda en esaslı yeri tutan (yüzde doksan dokuz) bir de çeviri oyun hikâyesi vardır: a) Tiyatrolar, oynamak istedikleri piyesleri çeşitli çevirmenlere dağıtırlar. Bu çeşitli çevirmenlerin dil bilgisi, beğenisi, kültürü çok ayrı olduğu için, ne dil, ne de çevirideki incelik bakımından bir ortalama tutturamazsınız; b) Çevirmenler, kendi beğendikleri oyunları gönderirler. Bunlar, ya 30-40 yıl öncesine ait yıpranmış, unutulmuş, değerlerini yitirmiş oyunlardır, ya da ilk çeviri denemeleridir; c) Bu oyunlar on yıllık zaman aşımına uğramamışlarsa, - Devlet Tiyatrosu hâriç - yazarlarına telif hakkı transfer ettirmek için Eyyub sabrına ulaşmak gerekir. Giderek yabancı yazarlar birliğinin protestosuna uğramamız işten değildir; d) Başka ülkelerde, meselâ Fransa'da oyun çevirilerini oyun yazarları yapıyor. Bu, artık bir çeviriden çok, o oyunun Fransız dili ve esprisinde yeniden yazılışıdır ki, bizce de asıl çeviri böyle olmalıdır. Ne yazık ki, böylesine güçlü çevirmenlerimiz de, birçok nedenlerle artık oyun çevirmiyor." [4]

---

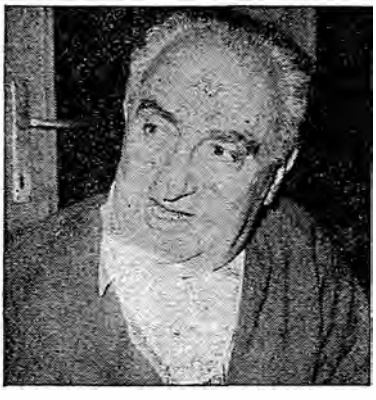
[4] Zihni Küçümen, "Oyun Yazarı", *Türk Tiyatrosu*, ocak 1962, sayı 337.



Vedat Nedim Tör



Necip Fazıl Kısakürek



Faruk Nafiz Çamlıbel



Vedat Örfi

Zihni Küçümen'in bu yazısına tepki, ünlü yazar Cevat Fehmi Başkut'tan geldi: *"Yani sizin anlıyacağınız muharrir bir atom bombası kadar tahripkâr, Türk tiyatro yazarlığı vâdisinde taş taş üstünde bırakmamaktadır. Onun daha çok söyledikleri var ya, biz şimdilik bu kadarını alalım da gücenmeden, kızmadan, onun yaptığı gibi ağzımıza geleni söylemeden ithamları, akıl, sağduyu, realite süzgecinden geçirelim ve kendi düşüncemizi bunlara ekliyelim.*

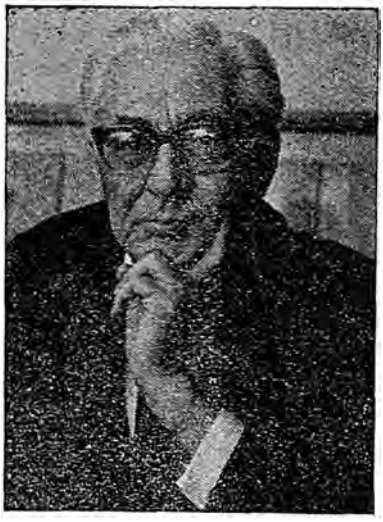
Tiyatro yazmak, en güç edebiyat nev'idir. Ünlü bir şair olabilirsiniz, kudretli bir romancı olabilirsiniz, ama günün birinde bir tiyatro yazmaya heves ederseniz bu güçlüğü daha ilk hamlede farkeder, şaşırıp kalırsınız. Buna rağmen yazmaya devam ederseniz o şöhretinize ve kudretinize rağmen yüzde doksan gülünç bir başarısızlığa uğrarsınız, bu bir.

İkincisi bizde tiyatro çok yeni, tiyatro yazarlığı ise ondan da yenidir. Diğer edebiyat nevileri bizde Batı'ya yönelmemizden evvel de mevcuttu. Ama tiyatro yazarlığı ancak bundan sonra vücut buldu. Sofokles ile Namık Kemal arasında 2300 sene geçmiştir. Batı'lı yazarı yetiştiren, yirmi küsur asırlık bir mâzidir. Bizim tiyatro yazarlığımız ise yüz seneyi daha yeni doldurdu... Batı'lı tiyatro yazarı kendinden evvel gelip geçen yüz binlerce kişi tarafından çiğnenmiş bir yolda yürümektedir. Bu durumda Türk tiyatro yazarı yalnız 100 yıl önce ham toprakta açtığı patikayı genişletmeye çalışırken hor görülmemelidir. Netice: 100 senelik mâziye, bugünkü imzalar az değil, çoktur bile...

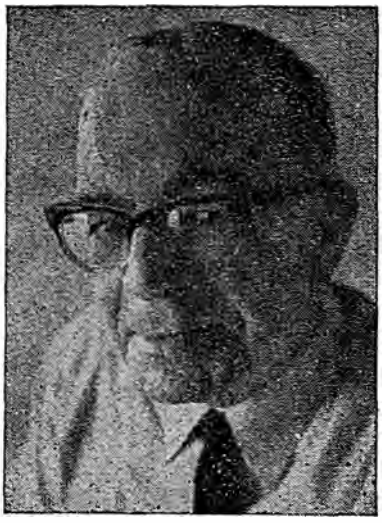
Evet, bizim belki bir büyük tiyatro yazarımız yok, ama bizim bir büyük mûcidimiz de yok. Çünkü biz ilim ve fen de de yeniyiz. Eğer Garpteki şâheserleri okuyarak şâheserler yaratmak kabil olsa idi, iş çok kolaylaşırdı ve herkes piyes yazardı. Bu; bir gelenek, bir kültür, bir mâzi meselesidir.

Türk tiyatro yazarı, bence, Batı ile arasındaki mesafeyi kapatmak için kendisinden beklenilenden fazla gayret harcamakta ve muvaffak olmaktadır.

Muharrir, makalesini intişarından evvel Muhsin Ertuğrul'a gösterse idi (ki göstermesi birkaç cihetten lâzımdı sanıyorum) Türk tiyatro müellifini yetiştirmek için en çok teşvikte bulunmuş, en çok gayret harcamış bu büyük tiyatro adamımız tarafından lâyık olduğu cevabı bizim verdiğimizden kesin şekilde daha o za-



Ahmet Muhip Dıranas



Cevat Fehmi Başkut



Ahmet Kutsi Tecer, Ercüment Behzat Lâv ile. (E. B. Lâv sahne sanatçısı ve şair olduğu gibi bir de *Altın Gazab* adında oynanmamış bir oyunun yazarıdır)

man alacaktı, buna eminim. Ama Clifford Bax'ın dediği gibi aktörler mağrur, kendini beğenmiş kimseler olmasalardı, giderler başka bir mesleğe girerlerdi." [5]

Biz yukarıdaki görüşlere katılamıyoruz. Gerçi 1950'lere değin aşağıda da göstereceğimiz gibi tiyatromuzda bir yazar sıkıntısı çekilmiştir. Ancak 1950'lerden günümüze dek, yazarlığımızda büyük bir gelişme görülmüştür. Zihni Küçümen'in 1962'de yazarlarımızı önemsememesi, bir yorum yanılgısı olarak gözüküyor. Hiç değilse denebilir ki oyun yazarlarımız, tiyatronun seyirci, oyuncu, tiyatro binası sahneyekor, tiyatro adamı gibi temel öğelerinden daha geri değildir. "Giriş" bölümünde tiyatromuzun, yaratıcı, yön verici tiyatro adamları sıkıntısı çektiğini belirtmiştik. Günümüzde, bu boşluğu da bir bakıma oyun yazarlarımız doldurmaktadır. Örneğin bir Haldun Taner hem kuramcılığını, hem uygulayıcılığını birarada yürüterek tiyatromuza yeni bir anlayış, artık bizim diye benimseyebileceğimiz yöneltiler getirebilmiştir. Ergeç yazarlarımızın getirdiği bu görüşler doğrultusunda tiyatrocularımız da silkinerek tiyatromuzda, bize özgü bir estetik açıyı uygulayacaklardır.

İlk baştanberi basında yazar yokluğu sık sık ileri sürülmüştür [6]. Bu arada Meşrutiyet dönemindenberi Türk Tiyatrosu'na değerli düşünceleri ve eserleriyle büyük katkıda bulunmuş Reşat Nuri Güntekin, okuduğu oyunların hiçbirinin sahneye çıkamayacak kadar kusurlu olduğunu ileri sürdükten sonra kendisinden hiç beklenmiyecek bir öneri ile yerli oyundan vazgeçip, çeviri ve uyarlamalara dönülmesini savunuyor [7]. Güntekin daha sonra yazdığı bir yazıda konuyu, kendisinden beklediğimiz gibi, çok yönlü ola-

---

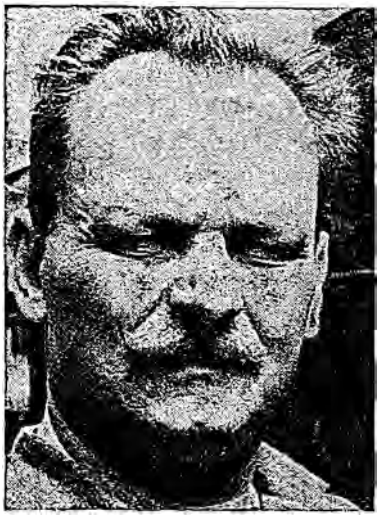
[5] Cevat Fehmi Başkut, "Türk Tiyatro Yazarı Hakkında", *Cumhuriyet*, 13 şubat 1962.

[6] Örneğin bkz. Ahmet Faik, "Sahne Faaliyetleri". *İçtihad*, 15 aralık 1927, sayı 218; Perdeci, "Eser, Eser İstiyoruz!" *Darülbedayi*, 15 mart 1930, sayı 3; Bedrettin [Tuncel], "Bizde Müellif Niçin Az", *Darülbedayi*, 1 ekim 1931, sayı 18, (Yazar bunun nedenini tiyatro kültürünün olmayışı ile açıklıyor): Y. N. Nayır, "Tiyatromuzun Derdi Esersizliktir", *Ulus*, 12 şubat 1935; Selim Nüzhet Gerçek, "Telif Eser", *Akşam*, 27 ocak 1945; "Telif Eser Oynanmayacak mı?", *Akşam*, 29 eylül 1945; "Telif Eser Dâvası", *Akşam*, 20 ekim 1945; E. Reşit Rey, "Müelliflerin Sükûtu", *Akşam*, 7 aralık 1949; E. A. Sevengil, "Tiyatroda Telif Eser", *Ulus*, 11 ekim 1950.

[7] Reşat Nuri [Güntekin], "Millî Tiyatro ve Eserleri", *Darülbedayi*, 15 ocak 1932, sayı 25.



Oktay Rıfat



Melih Cevdet Anday



Orhan Asena



Nazım Kurşunlu

rak ele almıştır[8]. Güntekin, iki önemli neden üzerinde duruyor. Bunlardan birincisi tiyatro eserinin, ancak sahne üzerinde tamamlandığı, öteki edebiyat türlerinden değişik olarak yazılışı, tekniği ile hep sahne için oluşudur. Bunun için de oynanması gerekir. Oynanması için de güçlükler vardır; şiirde, romanda olduğu gibi hatır için, ya da genç bir yazarı isteklendirmek için başarısız bir oyunun sahneye çıkarılması düşünülemez. Bu engeli aşmış bir genç yazarın karşısına ikinci bir engel çıkmaktadır; bu da yeterli, yerli yerine oturmuş bir tiyatro çevresinin, ortamının henüz oluşmamış olmasıdır. Yazar gibi, bu çevrenin de eksiklikleri, kusurları vardır. Birbirlerine yardımcı olamamaktadırlar. Aşağı yukarı bu özet içinde görüşünü açıklayan Güntekin, aslında işin can alıcı noktasına parmak basmaktadır. Tanzimat'da Dolmabahçe Saray Tiyatrosu açılıp, yazarına aynı yıl ısmarlanmamış olsaydı, ilk tiyatro eserimiz *Şair Evlenmesi* doğar mıydı? Bir Güllü Agop'un yerli yazarlığın doğması için çabaları olmasaydı, Namık Kemal, Âli Bey, Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem, Şemsettin Sami, tiyatro alanına el uzatacaklr mıydı? Üstelik kimi yazarların görüşlerine kulak verirsek aslında elde eser vardır, ancak tiyatrocular bunlar üzerine eğilmezler. Örneğin Yaşar Nabi, kitaplıkta değerli eserler olduğunu ancak İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun bunlara el atmadığını ileri sürüyordu[9]. Selim Nüzhet daha da ileri giderek değerli bulduğu, yayınlanmış eserlerden örnekler veriyor[10]: Macit Doğu'nun *Tufan'ı,* Vâlâ Nurettin'in *Tarihin Kaybettiği Kız,* Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Kozanoğlu* ve *Tavşan Başı.* Salih Zeki Aktay'ın *Hallacı Mansur,* Muhlis Koner'in *Gelin Kaynana*'sı[11] vb. gibi. Bedrettin Tuncel de konuyu başka yönlerden ele alıyor[12]. O sıralarda ünlü karikatür ustası Cemal Nadir'in "Tiyatromuzda Leylâ ve Mecnun" adlı bir karikatürü çıkmıştı. Bir erkekle kadın bir maskenin çevresinde birbirlerini kovalıyorlar. Erkek seyirciyi, kadın da yerli eseri temsil ediyor. Bir türlü

---

[8] Reşat Nuri Güntekin, "Niçin Müellif Yetişmiyor?", *Ulus,* 18 aralık 1943.

[9] Yaşar Nabi, "İstanbul Şehir Tiyatrosu'na Dair", *Varlık,* 1 nisan 1934, sayı 18.

[10] Selim Nüzhet Gerçek, "Tiyatro Edebiyatımız", *Akşam,* 17 şubat 1945.

[11] Bu eser ilk kez Meşrutiyet'de yayınlanmış, adı *Anadolu Kadınları*'ydı. Eser üzerine bilgi için bkz. *Meşrutiyet Döneminde ...,* s. 166.

[12] Bedrettin Tuncel, "Telif Piyes Meselesi", *Ulus,* 18 aralık 1943.

birbirlerine kavuşamıyorlar. İşte yazısına bu örnekle başlayan Bedrettin Tuncel, yazarlarımızın sağlam eser veremeyişlerini, oyun kişilerinin gerçek insanımızın dışında kalışı, bağrında yaşadıkları toplumun acılarını, sevinçlerini, coşkularını tatmadan ölü doğdukları, kendi toplumumuzun ruhunu anlayıp, kendi gerçeklerimize yakınlık duymayışlarında buluyor. Ali Süha Delilbaşı ise, tiyatromuzun çeşitli sorunlarına değindiği yazısında [13], tiyatro eseri yazmanın edebiyatın öteki dallarına göre daha güç olduğu, olgunluğu gerektirdiğini ileri sürüyor. Ancak kusurları da olsa özellikle ödenekli bir tiyatro olan Şehir Tiyatrosu'nun yerli yazarları oynamasının, yazarlara yardım etmesinin kaçınılmaz bir görev olduğunda direnen Selim Nüzhet Gerçek gibi yazarlar vardır [14]. 1950'lerde bir edebiyat dergisi, başsayfasına büyük harflerle şu uyarıcı başlığı koymuştur: "İSTANBUL ŞEHİR TİYATROLARI ÜÇ SAHNESİNİ DE FRANSIZ PİYESİYLE AÇTI. KÜÇÜK SAHNE VE ODA TİYATROLARI'NDA TEMSİL EDİLEN DÖRT YENİ ESER DE FRANSIZ - İSVEÇ VE AMERİKAN YAZARLARININ DRAM VE KOMEDİLERİDİR. OYSA! TÜRK TİYATROSU DEMEK TÜRK ESERİ OYNAYAN TİYATRO DEMEKTİR. BİR ÜLKEDE TİYATRO YAZARI, YERLİ ESER OLMAZSA, MİLLÎ BİR TİYATRONUN VAR OLDUĞU İDDİA EDİLEMEZ!" [15]

Yazarlığı ödüllerle isteklendirmek de bir çözüm olarak görülmüştü [16]. 1946'larda Cumhuriyet Halk Partisi'nin çeşitli sanat dalları ve bu arada tiyatroya verdiği ödüllerin yararsız olduğu söylenemez. 1946'da bu yarışmada birinci ödülü Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtaşı* almış, ikinci ödülü ise A. Muhip Dıranas'ın *Gölgeler*'i ve İlhan Tarus'un *Gemi*'si paylaşmıştır. Ancak Kısakürek'in eserini, CHP. duyurmaktan çekinmiş, bu da yazarla parti arasında bir dâvâ konusu olmuştur [17]. Bundan sonraki İnönü Ödülü'nü de 1948'de Cevat Fehmi Başkut'un *Küçük Şehir*'i kazanmıştı. Zaman zaman tiyatrolar da yarışma açmayı denemiştir. Örneğin İstanbul'un alınışının 500. yıldönümü için İstanbul Şehir Tiyatrosu, Fatih için bir oyun yarışması açmıştı [18]. Sonuç alınama-

[13] Ali Suha Delilbaşı, "Bizim Tiyatromuz", *Ulus*, 18 aralık 1943

[14] Bkz. Selim Nüzhet Gerçek, "Telif Eser", *Akşam*, 27 ocak 1945.

[15] *Yeditepe*, 15 ekim 1958, sayı 165.

[16] Bu konuda bkz. Lûtfi Ay, "Piyes Mükâfatı", *Ulus*, 28 şubat 1946.

[17] Bkz. *Varlık*, 1 nisan 1947, sayı 32.

[18] Yarışma koşulları için bkz. *Türk Tiyatrosu*, [1950, tarihsiz], sayı 327.



Aziz Nesin



Sabahattin Kudret Aksal



Haldun Taner



Necati Cumalı

dı. Cumhuriyet'in 50. yıldönümü için Devlet Tiyatrosu yarışma yerine, eserlerini oynamış olduğu yazarlara başvurarak bu yıldönümü için eser göndermelerini istemiş, konu seçiminde de yazarları özgür bırakmıştır. Bu satırların yazıldığı sırada henüz eser gönderme süresi dolmamış olduğu için, sonucun ne olacağı kestirilememektedir. Türk Dil Kurumu'nun yıllık edebiyat ödülü içinde tiyatroya da ayrı bir dal olarak yer verilmiştir. Zaman zaman derneklerin de bu çeşit yarışmalarına rastlanmaktadır[19]. Ancak bu yoldan önemli sonuçlar alınması beklenemez. Muhsin Ertuğrul ise oyun yazarının yetişmesi için nasıl çeşitli okullarda bir meslek öğretimi yapılıyor, oyuncular için de tiyatro okulları varsa, oyun yazarlığı için de Üniversitelerde kurulacak bir tiyatro kürsüsü, bir tiyatro enstitüsünde yazarların yetiştirilebileceğini öne sürmüştür[20]. Gerçekten daha önce de belirtildiği gibi Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsü ile Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün ilk ön çalışmaları, yazarlarımıza Amerikalı tiyatro profesörü Kenneth Macgowan'ın oyun yazarlığı semineri ile başlamıştır. Amerika üniversitelerinde böyle sayısı yüzleri bulan tiyatro kürsülerinde oyun yazarlığı bölümleri bulunmaktadır. Belki burada, yeteneği olan yazarlara bir yön verilebilir, ancak bundan çok önemli sonuçlar beklemek yanlış olur. Bugün Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsü ile Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, tiyatro kültürünün yanısıra Profesör Sevda Şener'in dramatürji ve eser incelemesi dersleri, gerçekten yeteneği olanlar için tiyatro yazarlığında çok yararlı olabilir. Ayrıca Profesör Şener'in yerli oyunlarımız üzerine bilimsel araştırmaları da yol gösterici niteliği ve değeri olan çalışmalardır.

Ne var ki, yine de yazarlığın gelişmesi, ancak yazar ile tiyatrocuların ve tiyatroların uyumlu işbirliğine bağlıdır. Tiyatro adamlarımızın, özellikle Muhsin Ertuğrul'un yerli yazarlara ilgi gösterdiği doğru olmakla birlikte, bu daha çok yakınlık duyulan yazarlara ya da duygusal bağlara dayanan bir ilişkidir[21]. Bu ko-

---

[19] Bunlardan Türk Ev Kadınları Derneği'nin oyun yarışmasının eleştirisi için bkz. Adalet Ağaoğlu, "Tiyatro Eseri Müsabaka Şartnamesi", *Devrim*, 26 ocak 1971.

[20] Bkz. İlhan Çevik, "Memleketimizde Tiyatro ve Eser Buhranı : Muhsin Ertuğrul Konuşuyor", *Devlet Tiyatrosu*, mayıs 1955, sayı 22.

[21] Bir yazar bu davranışı tekelcilik olarak adlandırıyor. Bkz. Vecdi Bürün, "Resmî Tiyatrolarımızda Yazar Tekeli", *Geçit*, 1 mayıs 1970.

nuda oyun seçiminde söz sahibi Edebî Kurul'ların büyük katkısı olabilir. Değerli eleştirmen Adnan Benk bu işin hoşgörü ile olamayacağını İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oynadığı *Buz Dolabı* adlı oyunla ilgili olarak şu satırlarla belirtiyor: *"Heyetin sözcüsü, gerçeği de çıkarına göre âyarlayıveriyor. Sözüm ona, başbaşa vermişler de bundan böyle yerli eserlere "müsamaha" göstermek kararını almışlar.*

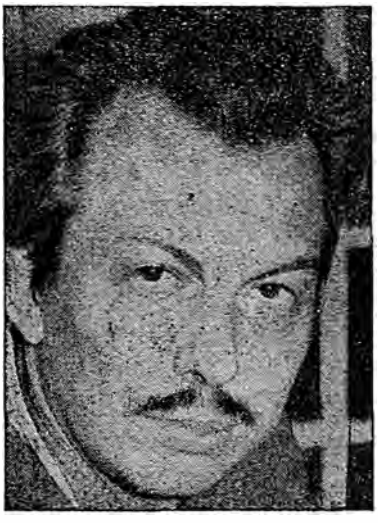
Bu karar yeni alınmış bir karar değil. Edebî Heyet, oldum olası kendine karşı son derece "müsamahakâr" davranır. Bunun en iyi örneği, eserlerinde hiç bir sanat değeri olmıyan birtakım kişilerin Şehir Tiyatrosu'nun gediklisi haline gelmesidir. Yine kendilerine karşı sonsuz bir "müsamaha" ile dolup taştıklarından olacak, zorlu eserleri anlamak için en ufak bir çaba göstermez, yabancı eserler arasında bile en düşüklerini seçip sahneye koydururlar. Kendi anlayışsızlıklarını gizlemek için buldukları tek çare, bu anlayışsızlığı halka yüklemek, seyircinin sözcüsü olduklarına bizi inandırmaktır. Bu kadar kaba bir oyuna kimse gelmez. Şehir Tiyatrosu'nun ödevi halkı avutmak değil, gerçek sanat eserlerini, çeşitli sanat akımlarını halka tanıtmaktır. Hükûmet, tiyatroya bunun için yardım eder. Kâr'a geçen bir kültür tiyatrosu Avrupa'nın her yerinde hâlâ şüpheyle karşılanıyor. Böyle bir amaç güden Edebî Heyet'i ise asla iş başında tutmazlar [...] *Buna karşılık, genç şair ve hikâyecilerin yazdıkları piyesler, çeşitli sebeplerle sahneye konulmadı, geri çevrildi veya "oynatılmamak üzere" kabul olundu. Bu piyeslerin adlarını Edebî Heyet unutmuşsa, ben hatırlatabilirim. Edebî Heyet veya Tiyatro Müdürlüğü, genç değerleri tiyatro'dan soğutmak için elinden geleni ardına koymadı, buna karşılık* Bugün Pazar *gibi değersiz oyunları büyük bir sevinçle kabul etti. Bu hep böyle olagelmiştir; kendilerine güvenmiyenler, kabiliyetleri köstekler, kendi ünlerini gölgelemiyecek kötü eserleri tutarlar* [...] *Heyet, kötü eserleri her sahneye koyuşunda, eleştirmenler seyirciyi bu eserlerden korumağa çalışacaklardır. Sözcü ne derse desin, kusurlu piyesleri seyretmeğe katlanmıyacağız. Bir sanatçının, kötü bir eserle seyircinin zevkini bozmasını, halka sakat bir anlayışı aşılamasını hoş görmiyeceğiz. Halk, sanatçının tecrübe tahtası değildir. Eleştirmen, kötü eserlerden halkı korur, iyi eserleri de halk'a haber verir. Sanatçı yetişecek diye bozuk düzen bir eseri sağlık veremeyiz.* Buz Dolabı'*nı yapan Antan Efendi yetişsin diye eleştirmen seyirciyi bile bile yanlış yola sürükliyemez. Siz yoksa eleştirmen'i*



Güngör Dilmen Kalyoncu



Turan Oflazoğlu



Çetin Altan



Recep Bilginer

topal'ın koltuk değneği, kör'ün bastonu mu sanıyorsunuz? Doğru dürüst yürüyemiyen, gözü görmiyen kişinin sahnede ne işi var? Türk tiyatro yazarı yetişmiyorsa, bundan Şehir Tiyatrosu sorumludur. Deval'leri, Druten'leri, Verneuil'leri, âdi adaptasyonları bir yana bırakıp, tiyatro tarihinin önemli eserlerini sahneye koymağa başladıkları gün tiyatro konusunda söz sahibi olmağa hak kazanır ve yazarlara faydalı olurlar. Bulvar tiyatrolarının repertuarıyla ve kusurlu eserlerle bu iş yürütülemez. Tiyatro, herşeyden önce, bir kültür tiyatrosuna yakışacak değerde bir repertuar kursun ve seyirciye iyi örnekler versin, ileri hamlelere kapılarını kapamasın. O zaman bizde de tiyatro yazarı yetişir." [22]

Gerek Devlet Tiyatrosu'nun, gerek onun okuma kurulunun yazarlar karşısındaki tutumunu oyun yazarı Adalet Ağaoğlu da, şu satırlarla eleştiriyor: *"Bu mevsim başındanberi Devlet Tiyatrosu'nda bir oyunum oynanıyor. Hem de, (seçilişi tüm rastlantısal bile olsa) her yerli oyun yazarının Devlet Tiyatrosu sahnelerinde kolay kolay tanık olamıyacağı üstün bir düzeyde oynanıyor bu oyun. Bununla birlikte yine de ben Devlet Tiyatrosu'na karşı "nankör" davranacağım ve asıl sahip çıkmamız gereken bu kuruluşu yerli oyun yazarlarına karşı gösterdiği ilgisizlik, hattâ saygısızlık yönünden eleştirmekten kaçınmayacağım. Çünkü yerli oyun yazarlarımızdan bazılarının bir, üç, beş oyununun burada sahneye çıkarılmasıyla işin bitmediğine, Devlet Tiyatrosu'nun bu konuda üstüne düşen görevi sadece biçimsel olarak yerine getirdiğine inanıyorum. Ayrıca, hele bugün ve hele bizim gibi ülkelerde, bir oyun yazarının oyunlarından biri bir tiyatro tarafından seçilmiş ve sahneye konulmuştur diye görevinin artık tamamlanmış olduğuna, artık ortalıkta sus-pus dolaşması gerektiğine de inanmıyorum. Yerli oyun yazarlarımızın, asıl sahip çıkmamız gereken Devlet Tiyatrosu'na oyun vermekle bu tiyatroyu gerçek bir Türk Tiyatrosu'nun varedilip geliştirilmesi yönünde iteklemek kadar, bu kuruluşun yerli oyunlara karşı gösterdiği çapaçul davranışını da "ıslâh" yolunda iteklemek görevleri var. Duyduğuma göre Sayın Aziz Nesin yazdığı her oyunu zarflar, pullar, bir dilekçe ile Devlet Tiyatrosu'na gönderirmiş. Bu yıla değin hiç birine hiç bir karşılık alamamış. Ama ilk kez bu yıl Devlet Tiyatrosu yazara oyununun alındığına, okunduğuna dair bir yazı göndermiş. Geri*

[22] Adnan Benk, "Bizde Tiyatro Yazarı Yoksa Bundan Edebî Heyet Mesuldür", *Dünya*, 23 kasım 1955.

kalmış bir ülkeyiz; gemi her yanından su alıyor. Onun için şimdilerde iğneyle kuyu kazmak. Aziz Nesin'in Devlet Tiyatrosu'ndan yazılı bir karşılık alabilmiş olması bile büyük başarı. Hiç, hiç küçümsememek gerek bu başarıyı. Devlet Tiyatrosu'ndaki Edebî Kurul'un nasıl kör-topal yürüdüğünü bilenler bilir. Dört-beş kişi biraraya gelecekler de bir oyunu duru kafayla okuyup dinleyecekler. Ben olsam uykum gelir, memurun biri karşımda bir oyun okurken. Onun için, dedim ya, küçümsememek gerek Aziz Nesin'in bu başarısını. Üstelik temelden bir değişim için de çok gerekli bu iğneyle kuyu kazmalar.

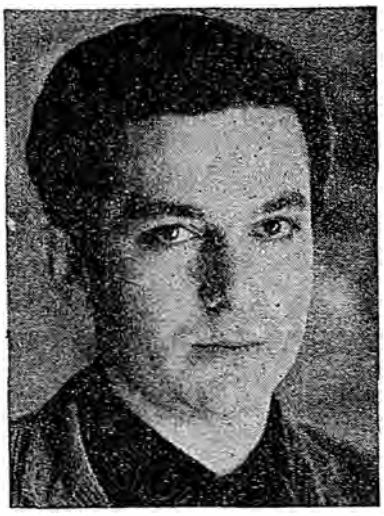
Yerli oyun yazarlarını kim önemsemiş, kim önemsememiş? Onlara kim yüz vermiş, kim vermemiş? Bütün bunlar üstüne yeniden dönecek değilim. Bugün bu konuda şu fikir artık benimsenmiştir: Ulusal bir Türk Tiyatrosu'nun varlığından ancak Türk Oyun Yazarının varlığı ya da yokluğu oranında sözedilebilir. Nitekim bu mevsim başında Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü de basına "Türk Tiyatrosu'nun ancak yerli oyunlarla gelişip bir varlık göstereceğine inanıyorum. Bu nedenle bu mevsim başındaki oyunlarımızı büyük çoğunlukla yerli oyunlar arasından seçtik" gibilerden bir demeç vermişti. Duruma parmak hesabı yönünden bakılınca doğru ve alkışlanacak bir tutum. Ancak bu oyunların nasıl seçildiği ve seçildikten sonra, sahneye çıkarılırken nasıl bir özen, nasıl bir "itibar" gördükleri sayılarının çokluğundan daha önemli. İş bu noktadan incelendiğinde, basında yer alan yukarıki sözlerin kamuoyunu uyutmaktan öte bir anlam taşımadığı hemen ortaya çıkacaktır. Örneğin, bu oyunlardan biri-diyelim ki benimki - "aman bir hazine yakaladık. Kaçırmadan oynıyalım" diye seçilmiş falan değildir." [23]

Ağaoğlu aynı yazısında ayrıca sahnelenirken Türk yazarlarının eserlerine, yabancı oyunlara, özellikle müzikli oyunlara gösterilen özenin gösterilmediğinden de şöyle yakınıyor: *"Güngör Dilmen,* Midas'ın Altınları *sahneye konulurken, yıllardır kanından canından vererek ortaya çıkardığı eserinin sekiz uçtan çekiştirilmesine dayanamıyarak kurtuluşu bütün hızıyla yalnız tiyatrodan değil, Ankara'dan kaçmakta bulmuştu. Belki de kovulmuştu. O ya da bu; örnekler çoğaltılabilir de; sonuç değişmez.*

[23] Adalet Ağaoğlu, "Devlet Tiyatrosunun Biçimsel Tutumu", *Devrim*, 6 ocak 1970.



Adalet Ağaoğlu



Başar Sabuncu



Aydın Arıt



Ahmet Oktay

Devlet Tiyatrosu o sıralarda yabancı bir müzikli oyunu dört yakası birarada çıkarmakla o denli yüklü bulunuyordu ki bir yerli oyunun başına neler geldiğini düşünen bile olmadı. Bütün dünyada gelenektir: Bir tiyatro yapıtı sahnede iyi sanuç verdi mi, başarı, oyunu sahneye koyanda ve oyunculardа, kötü sonuç verdi mi, başarısızlık yazardadır. Ama bütün dünyada bir gelenek daha vardır: Kendi öz değerlerini gözü gibi esirgemek."

Ödenekli tiyatrolara özellikle Devlet Tiyatrosu'na yazarların yönelttikleri eleştiriler pek çoktur. Değerli oyun yazarı Haldun Taner, bir konferansta bellibaşlı şu eleştirileri yapıyor: *"Genç yerli yazarları lanse etmek, yetiştirmek, eğitmek, devlet tiyatrolarının borcudur. Genç trupların, amatörlerin bu yazarları tanıtması mahzurludur. Teknik bakımdan kusurla dolu genç eserleri ancak zengin ve itinalı bir mizansen ve profesyonel aktörlerin usta oyunu bir dereceye kadar yumuşatır, affettirir. Devlet ve şehir tiyatroları hiç bir esbab-ı mûcibe ile bu memleket ve kültür ödevinden kaçamazlar. Kaçarlarsa yanlış bir yola sapmış olurlar.*

Yerli yazarı yetiştirmek için ona karşı iyiniyetli bir tutum zaruridir. Oyunu oynayan yazar büyük bir lûtfa mazhar edilmiş gibi bir durumda bırakılmamalıdır. Kendini tiyatronun rejisörü, aktörleri, Edebî Heyet'inden küçük görmemeli; Türk tiyatrosu içinde değerli ve doldurulmaz bir yeri olduğuna inanmalı, kendine güvenmelidir.

Eseri oynanmayan yazara karşı da, tiyatro sorumlularının bazı ödevleri vardır. Sade eserinin reddolunduğunu yazara bildirmek yetmez. Neden mahzurlu olduğunu, bu mahzurların nasıl tashih edilebileceğini iyiniyetle bildirmek gerekir. Bunun için sadece bir lektür mahiyetinde olan Edebî Heyet yetmez. Bunun yerine Avrupa tiyatrolarının birçoğunda olduğu gibi dramaturg sistemine gitmek yerinde olur.

Dramaturg, piyes tekniği uzmanıdır. Dramaturg; tiyatronun imkânlarının, uslûbunun, seviyesinin, seyircilerinin gustosunun sözcüsüdür. Bir kelime ile, tiyatronun beynidir. Yazarları karşısına alır, bu hususta'ki ehliyetli bilgisi herkesçe müsellem olduğundan, otorite ile, kesinlikle, kaçamaksız, dobra dobra konuşur. Tavsiyelerde bulunur. Teklifler yapar. Oturur bazı pasajları kendi yazar. Kısaltmalar yapar, yazara, eksik bulduğu bir meclisi yazdırır.

Ve sonunda hiç bir yardımda bulunmamışcasına, büyük bir alçakgönüllülükle, gölgeye saklanır. Bunun bütün zevki, kabiliyetli ama acemi bir yeni yazara tiyatro için, tiyatrosu için kazanmış olmaktır

Bütün yerli eserlere kapıyı açmak, tiyatroyu radyonun yahut yerli filmin seviyesine düşürebilir. Bir seviye saygısına hak veririm. Ama ancak böyle bir vukuflu dramaturg, ya da dramaturglar süzgeci, bol yerli eser furyasından doğacak seviyesizliği önlemek için başlıca garantidir. Sağlam, objektif, ihtisasa dayanan değer hükümleri ileri süren böylesine otoriter bir dramaturg heyetinin yargıları, insanda indî ve keyfî imiş şüphesi bırakmaz. İleri sürdüğü esbab-ı mûcibe dikkatle, saygıyla nazarı itibare alınır."[24].

Burada gerçekten oyun seçiminde, oyun yazarının yetişmesi için oyun üzerinde olumsuz ya da olumlu görüşlerin ayrıntılı gerekçelerle belirtilmesinin oyun yazarlarının yetişmesinde yararlı olacağı görüşü haklıdır. Ancak Edebî Heyet, haftada bir toplanan bir kuruldur. Böyle bir çalışma ancak bütün vakitlerini bu işe ayırabilen ve tam gün çalışan dramaturgların çabalarıyla karşılanabilir. Gerçekten Edebî Kurul da yanılabilir, ya da yargıları her zaman nesnel olmayabilir. Ayrıca gerekçe de kandırıcı olmayabilir. Nitekim 1952'de Sabri Esat Siyavuşgil, Halit Fahri Ozansoy, Ercüment Ekrem Talû, Cevat Fehmi Başkut ve M. Şükrü Erden'den oluşan Kurul, Kemal Bilbaşar'ın *Kadırga* adlı oyunu için 15 ekim 1952 gündemli raporda şu gerekçeyi göstermiştir: *"Kemal Bilbaşar'ın* Kadırga *adlı eseri mevzu ve vak'a itibariyle İstanbul seyircilerinin gözünü ve gönlünü doyuracak mahiyette bulunmadığı ve terkibinde tiyatro tekniğinden ziyade hikâye tekniğinin hâkim bulunduğu mülâhazasıyla sahibine iadesine ekseriyetle karar verildi."* [25] Bu konuyu ele alan dergi, tanınmış yazarlardan kendisi bir kurul topladı, eseri inceletti; bu kurul oyunun iyi, ancak düzeltilmesi gerekli olduğuna karar verdi [26].

Edebî Heyetlere karşı bu bakımdan her zaman bir tepki görülmüştür. Bu arada ilginç olaylar da görülmektedir. Pekçok oyunu, gerek İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, gerek Devlet Tiyatrosu'n-

---

[24] [Haldun Taner], "Türk Oyun Yazarlarına Karşı Tiyatroların Tutumu Ne Olmalıdır?", *Tercüman*, 15 nisan 1960.

[25] Bkz. Kemal Bilbaşar, "Mektup", *Yeditepe*, 1 aralık 1952, sayı 26.

[26] Bkz. "*Kadırga* Piyesi Üzerine", *Yeditepe*, 15 ocak 1953, sayı 29.

da oynanmış olan Cevat Fehmi Başkut, 1959'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Perin, Asude Zeybekoğlu, Hüseyin Kemal Gürmen, Rahmi Duman ve Müfit Kiper'den oluşan Edebî Heyet'e, *Tablodaki Adam* adlı son eserinin adını, *Başka Çare Yok* olarak değiştirmiş ve kendi kimliğini gizliyerek Fehmi Şumnulu takma adıyle göndermişti. Edebî Heyet genç bir yetenek bulduğuna sevinmiş; öyle ki içlerinden birisi bu adda bir gençle daha önce Ankara'da çalıştığını bile söylemiştir. Başkut aynı eseri gerçek kimliği ve *Tablodaki Adam* adiyle Devlet Tiyatrosu'na da vermişti. İstanbul Şehir Tiyatrosu Edebî Heyeti eseri kabul ettikten sonra Devlet Tiyatrosu da oynayacağını duyurmuş, iş anlaşılmıştı. Başkut bu hileyi, kendi imzası olmadan da eserlerini kabul ettirebileceğini kanıtlamak için yaptığını söylemiş olmakla birlikte, oyunun adının *Başka Çare Yok* oluşu basında anlamlı gözükmüştür [27].

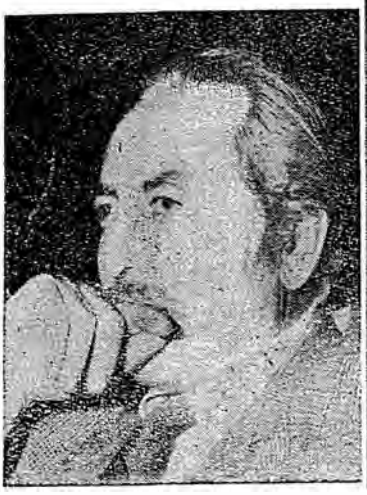
İyi oyunların sahneye konmamasında suçun, Edebî Heyetten çok başka yerde aranmasının doğru olduğu da savunulmuştur. Bir yazıda tiyatronun oyun dağarına alındığı halde siyasal nedenlerinden kaldırıldığı Haldun Taner'in *Günün Adamı* ve Cevat Fehmi Başkut'un *Sana Rey Veriyorum*'u ile örneklenmiştir. Siyasal neden olmadan gişe bakımından iş yapmaz diye, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Konak'ta Oyun*'u da oynanmamıştır. Seçtikleri oyunu oynatmak yetkisi Edebî Heyetlere tanınmamasının bunda başlıca etken olduğu ileri sürülmüştür [28].

Gerçekten çoğunlukla Edebî Heyetin kabul ettiği, üstelik tiyatronun da oynamayı kabul edip kamuoyuna oyunun oynanacağı duyurulmuş nice oyun sonra oynanmaktan vazgeçilmiştir [29]. Örneğin İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oynayacağını, oynamaya karar verdiğini duyurup da çeşitli nedenlerle oynanmasından vazgeçtiği oyunlar arasında şunlar vardır: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Mağara,* Cevdet Kudret'in *İntihar, Danyal ve Sara, Dram Üç Perde,* Nahit Sırrı Örik'in *İki Canda Bir Dert, Oyuncular ve Muharrir,* İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Ölüler* ve *Andaval*

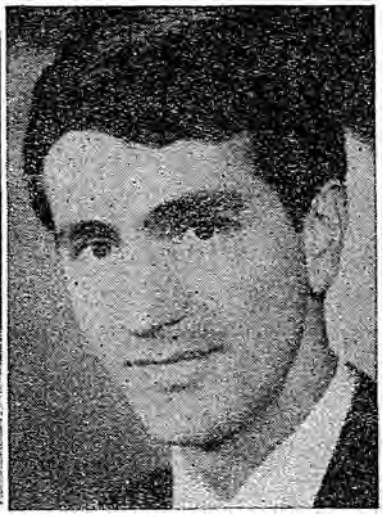
[27] Bkz. "Edebî Heyet. Oyun İçinde Oyun", *Kim,* 30 ocak 1959.

[28] Muzaffer Reşit, "Tiyatro Yazarı Nasıl Yetişsin?" *Varlık,* 1 ekim 1953, sayı 399.

[29] *Darülbedayi'in Elli Yılı,* ss. 256-259'da bunun bir listesi bulunmaktadır, yukarıda bunlara ek olarak biz de bu listede olmayan eserleri kattık.



Tarık Buğra



Ali Yörük



Sedat Veyis Örnek



Yazar-Oyuncu Dinçer Sümer (sağda) kendi eseri *Kâtip Çıkmazı*'nda

Palas, Vedat Nedim Tör'ün *Dağ Başındaki Kız,* Reşat Nuri Güntekin'in *Yolgeçen Hanı,*[30] Sabahattin Kudret Aksal'ın *Konaktaki Oyun,* Sait Âli Bey'in *Sarmaşık,* Tahir Bey'in *Devrilen Dağlar,* Abdullah Ziya [Kozanoğlu]'nun *Kozanoğlu,* Nudiye Nizamettin'in *Beyoğlu 1931,* Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman* ve *Künye,* Hulya Muammer'in *Kendini Yaratan Adam,* Nail Bey'in *Su Değirmeni, İbnürrefik* Ahmet Nuri'nin *Asri Olalım* ve *Ana Kurbanı,* Mahmut Yesari'nin *Operet,* Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İki Dam la Gözyaşı* ve *Tokuşan Kafalar*[31], M. Kemal Küçük'ün *Çınar,* Kemal Günhan'ın *Boyalara Sürmeyin,* Remziye Gülseren ve Daniş Remzi'nin *Cürmümeşhud,* Ahmet Kutsi Tecer'in *Köroğlu,* Yusuf Ziya Ortaç'ın *Mezad,* Muazzez Köksal'ın *Çinli Şanka,* Reşat Benek'in *İnsanlar Arasında,* Adnan Yaltı'nın *Küçük Pavyon,* Haldun Taner'in *Günün Adamı,* Sabahattin Kudret Aksal'ın *Konakta Oyun* vb.

Öyle ki bunlardan provaları ilerlerken kaldırılanlar olmuştur. Haldun Taner'in *Günün Adamı,* Reşat Benek'in *İnsanlar Arasında,* Devlet Tiyatrosu'nda Fakir Baykurt - Ergin Orbey'in *Yılanların Öcü* gibi. İki ödenekli tiyatromuz, İstanbul Şehir Tiyatrosu ile Devlet Tiyatrosu arasında da çoğu kez bir beğeni ayrımı görülmektedir. Birinin kabul etmediği oyunun ötekinde oynandığı üzerine pekçok örnekler bulunmaktadır[32]. Ancak her iki tiyatro da, özellikle Devlet Tiyatrosu, pekçok değerli tiyatro yazarını sahnelerimize kazandırmıştır. Ancak son yıllarda özel tiyatroların bu yolda katkısı daha büyüktür. Ödenekli tiyatrolarımız daha çok gelen eserleri kabul ya da reddederek değerlendirirken, özel tiyatroların pekçoğu yazarlarla işbirliği yapmışlar, onları eser vermeye isteklendirmişler, yaratılışında yapıcı bir ortak çalışmaya girişmişlerdir. Değerli romancılarımızdan Orhan Kemal'in, Yaşar Kemal'in tiyatroya kazandırılması böyle olmuştur. Bu konu-

---

[30] Duyurusu için bkz. *Türk Tiyatrosu,* 16 şubat 1949, sayı 223.

[31] Bu sonuncunun metni yitikken İstanbul Şehir Tiyatrosu bu eserin bulunduğunu gazetelerde duyurmuştur.

[32] Özdemir Nutku, *Darülbedayi'in Elli Yılı* adlı eserinde 1930-31 ile 1962-63 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda kabul edilmeyen eserlerin bir listesini vermiştir. (ss. 239-255). Bu liste iyi incelenirse burada geri çevrilen oyunlardan pekçoğunun Devlet Tiyatrosu'nda oynanmış olduğu görülecektir. Buna karşın Devlet Tiyatrosu'nca geri çevrilen nice oyun da ya İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda ya da özel tiyatrolarda oynanmıştır.

da, başta Ulvi Uraz Topluluğu olmak üzere AST'ın, Gülriz Sururi - Engin Cezzar'ın, Dormen Tiyatrosu Topluluğu'nun, Kent Oyuncuları'nın katkıları önemle anılmaya değer. Ayrıca tiyatrocular toplu oyun yazarak sahneye koymuşlardır. Bu tür çalışmaya ilk kez amatör bir topluluk olan Genç Oyuncular başlamış, sonraları AST ve Dostlar Tiyatrosu'nda da bu çeşit çalışmalar görülmüştür.

Bizim görüşümüze göre, yazarlığımızın gelişmesi, herşeyden önce tiyatrocuların ve dramaturgların yazarlarla sıkı işbirliğine bağlıdır. Bundan önceki bölümde de belirttiğimiz gibi yazarların sahneyekorla birlikte çalışma olanaklarının sağlanması, her iki yanın da yararına olacaktır. Ayrıca ödenekli tiyatroların belirli bir oranda yerli oyunu oynamaları [33], kamu kesiminin Türk yazarlarını oynayan özel tiyatrolara yardım yapması da yararlı olacak yollardır.

Ayrıca diğer bir konuda, yazarların özgür bir hava içinde yazabilmeleridir. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ile gerçekten 1960-1970 yılları, Türk oyun yazarlarının en verimli ve en olgun yılları olmuştur. Ne var ki bir yanda bu özgürlük sonucu, kimi yazarlar bildiri, propaganda tiyatrosuna yönelmişler, tiyatroyu bir amaç yerine bir araç olarak görmüşler, bir yandan da daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi sıkıdenetime benzer olaylara rastlanmıştır. Yazarlar bu ikinci durumda, önce ödenekli tiyatrolara eser vermeme kararı almışlardır. Ayrıca Türk Oyun Yazarlar Birliği'nin şu bildirisi de bu konuda uyarıcıdır: *"San zamanlarda Şehir ve Devlet Tiyatroları'nda siyasî baskı; tüzük, repertuvar, yönetim ve davranış alanlarında kendini kuvvetle duyuragelmektedir. Ne yazık ki buna karşı çıkıp sanatın bağımsızlığını hatırlatmaları gereken bazı yöneticiler, tiyatroya küçük siyasî he sapların karıştırılmasına ya âlet ya destek olmakta, ya da hiç değilse pasif kalmaktadırlar.*

Bilerek ya da bilmeyerek Türk Tiyatrosu'nu yanlış ve kısır bir yola götürenleri Türk Tiyatrosu'nun yazarları olarak bizler bütün iyiniyetimizle son bir kere daha uyarmak istiyoruz:

---

[33] İstanbul Şehir Tiyatrosu Dramatürji Komisyonu bu oranı 2/3 Dünya Tiyatrosu, 1/3 Türk Tiyatrosu örnekleri olarak saptamış, bir tiyatro süreminde 10 Dünya tiyatrosu, 6 da Türk Tiyatrosu'ndan örnekler vereceğini duyurmuştur. Bkz. "Dramatürji Komisyonu Raporu" *Türk Tiyatrosu*, kasım 1967, sayı 375.



Melih Vassaf



Refik Kordağ



Fazıl Hayati Çorbacıoğlu



Sadık Şendil

1 — Resmî tiyatrolarımızı her iktidara geçen partinin bir uydusu haline getirmeye kalkışmak; üniversitenin, adâletin, TRT'nin her iktidara geçen partinin politikasına ayak uydurmasını istemek kadar abestir. Bu tutum, Anayasamızın ruhuna aykırıdır. Resmî tiyatrolarımız şu iktidarın, bu iktidarın değil, milletin tiyatrosudur.

2— Her memleketin tiyatrosu, herşeyden önce o memleketin yazarları ile kurulur ve ayakta durur. Türk yazarını küçümsemek, eserini bir lûtuf gibi oynamak, onu siyasî görüşlerle Kültür Müsteşarlığının hiç de ödevlerinden olmayan özel sansürü ile kısıtlamaya kalkmak, Türk Tiyatrosu'nu baltalamak, kendi bindiği dalı kesmek olur.

3 — Sanat; özgür, bağımsız ve bürokrasiden uzak bir hava içinde yeşerir. Resmî tiyatrolarımızın bir elden yönetilmesi sorunu, yöneticinin tâvizci olduğu, bugünkü gibi şıklarda otomatik olarak bütün sahnelerinde bu gidişten zarar görmesine yol açmaktadır. Oysa resmi tiyatroların her sahnesinin başında özgür bir sanat yöneticisi bulunursa, böyle bir statü olumlu kişilere özgür ve yararlı işleri yapmak şansını verebilir.

4 — Resmî tiyatrolar, repertuvarlarında Türk eserlerine az yer vermeye başlamışlardır. Oysa her ülkede resmî tiyatroların yerli eser oranı yüzde elli civarındadır. Resmî tiyatrolar, özellikle Devlet Tiyatroları, gönderilen yerli oyunları incelemek bakımından çok ihmalkâr davranmakta; kabul ve red cevaplarını gerekçesi ile yazara bildirmek gibi en basit saygıdan yoksun bulunmaktadırlar. Türk yazarının Türk tiyatrosu içindeki vazgeçilmez liği gerçeğini, ancak tiyatroyu kendi çıkarlarından çok sevenler farkedebilir. Resmî tiyatrolarımızda bu alanda da bir tutum değişikliği gerekmektedir.

Kısaca, tiyatrolarımızın siyasî baskıdan kurtarılmasını, Türk yazarlarına saygısızlığın sona ermesini, sansürcülüğe son verilmesini, resmi tiyatrolarımızın ademi merkeziyetçi ve özgür bir zihniyetle yönetilmesini istiyoruz. Milletin parası ile millî kültüre hizmet eden bir kültür müessesi haline gelemiyeceği aşikâr olan tiyatromuzun, iktidarların uydusu haline sokulmak istenmesi devam ettikçe bu durumla mücadele, başlıca ödevimiz olacaktır. Boykot savaşımızın ilk adımıdır. Bu şartlar yerine gelmedikçe

boykotla yetinmeyip fazla güçlü ve çok taraflı bir kampanyaya girişeceğiz. Bu bildiri sadece bir uyarıdır." [34]

Bu da yazarların, tıpkı seyirci, oyuncu gibi örgütleşmesine yol açmıştır. Daha dönemin başında bir "Tiyatro Müellifleri Cemiyeti"nin bulunduğunu öğrenmekle birlikte bunun üzerine bilgi edinemedik [35]. Üstelik böyle bir örgüt yazarların telif haklarını korumak için de gerekliydi. Yazarların kazançları hele ilk başlarda pek düşüktü [36]. Ayrıca bir fikir ve sanat eserleri kanunu olmadığı için özellikle Tulûat tiyatrolarının korsanlığından yazarlar çok çekiyordu [37]. Daha önce belirttiğimiz gibi bir Sanayi-i Nefise Birliği kurulmuştu. Bir de başkanlığını Halide Edip Adıvar'ın yaptığı "Telif Haklarını Koruma Cemiyeti" vardı. 1948'de bakanlara ve milletvekillerine başvurularak yeni bir telif hakları kanunu çıkarılması ve Uluslararası Bern Anlaşması'na katılmamız istenmişti [38]. Daha 1931'de Lozan Antlaşması'nın çevirilere telif hakkı verilmesi konusundaki hükmünün 1931 haziranında biteceği konusunda Muhsin Ertuğrul yazarları uyarıyordu [39]. Bir yıl önce Darülbedayi telif eserlere %10, uyarlamalara %7, çeviriye %5 verirken, telife %12,5, uyarlamalara %5 vermeye başlamıştı [40]. Telif hakları konusunda sürekli yayın yapılıyordu [41]. Nitekim 13 aralık 1951'de yayınlanan 5846 sayılı "Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu" çıktığı gibi ayrıca Bern Birliği Antlaşmasına da katıldık [42]. Kanun 27.

---

[34] *Ulus*, 14 aralık 1966.

[35] Bkz. "Darülbedayi Meselesi Hakkında", *Halk Gazetesi*, 9 mart 1926.

[36] Bu konuda bir fikir edinmek için bkz. Refik Ahmet [Sevengil], "Tiyatromuzun Bu Zamandaki Kazancı", *Vakit*, 6 nisan 1927; ayrıca bkz. "Tiyatro Muharrirlerimiz Ne Kazanırlar?", *Türk Tiyatrosu* Tarihi. II, ss. 56-63.

[37] Örneğin Musahipzade Celâl'in *Lâle Devri*'ni habersiz oynatan Cevdet Güldürücü için para cezası ve 1 hafta hapis cezası verilmişti. bkz. *Vatan*. 18 eylül 1940.

[38] Derneğin kurucularının adları ve yönetmeliğinin bellibaşlı hükümleri için bkz. *Aylık Ansiklopedi*, temmuz 1948, sayı 51, s. 189.

[39] Bkz. Perdeci. "Müellif... Müellif!..". *Darülbedayi*, 15 şubat 1931, sayı 14.

[40] *Darülbedayi*, 15 mart 1930, sayı 3.

[41] Özellikle bkz. Sevengil, "Telif Hakkı", *Cumhuriyet*, 25 ekim 1948, "Milletlerarası Telif Hakları ve Biz", *Cumhuriyet*, 12 aralık 1948; "Milletlerarası Telif Hakları Birliği", *Cumhuriyet*, 21 aralık 1948; "Dünya Telif Hakları", *Ulus*, 22 mayıs 1961.

[42] Bkz. *Resmî Gazete*, 2 haziran 1951 yürürlük tarihi 10 ocak 1952; Gerek Kanun gerekse Bern Birliği Antlaşması üzerine geniş bilgi için bkz. Nüşin Ayiteler. *Hukukta Fikir ve San'at Ürünleri*, Ankara 1972.

madesiyle eser sahiplerinin ortak çıkarları için meslekî birlikler kurulması zorunluluğunu getirmiştir. 1966'da Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Recep Bilginer ve Refik Erduran bir Türkiye Tiyatro Yazarları Derneği kurdular[43]. Ana tüzüğün 3. maddesi, derneğin amaçlarını şöyle saptıyordu:

"a) Tiyatro yazarlarını temsil etmek.

b) Türkiye'deki tiyatro yazarlarının bu faaliyetlerinden doğan her türlü haklarını korumak ve üyelerine yeni imkân sahaları açılmasına çalışmak.

c) Üyelerinin Türkiye'deki ve yabancı ülkelerdeki tiyatrolarla münasebet kurmalarına yardımcı ve aracı olmak.

ç) Meslekdaşlar arasında yakınlaşma ve dayanışma sağlamak.

d) Türkiye'deki Tiyatro meseleleriyle ilgilenmek, etüdler hazırlamak, ilgili mercilere vermek, bunların tatbikine çalışmak.

e) Dernek üyelerinin tiyatrolarla olan telif hakkı münasebetlerini düzenlemek, takip etmek ve bu konuda üyelerinin haklarını korumak için gerekli tedbirleri almak.

f) Üyeleri adına, tiyatrolar, radyo, televizyon ve film şirketleriyle anlaşmalar yapmak, telif haklarını tahsil ve kendilerine tediye etmek. (Bunun için her üyeden ayrı ayrı yetki alması gereklidir.)

g) Tiyatro hayatımızın gelişip yayılması için resmî makamlar nezdinde teşebbüslerde bulunmak.

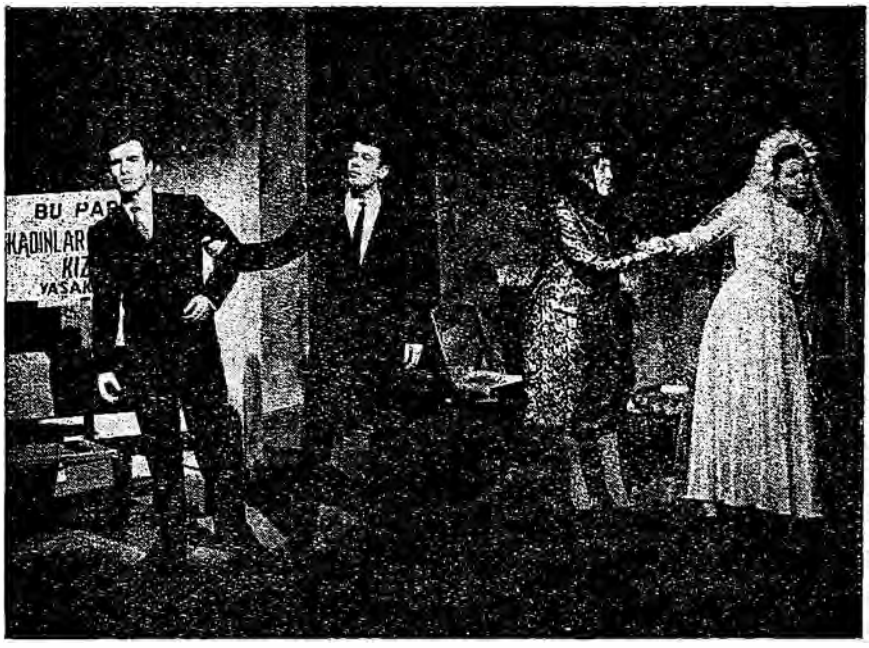
h) Fikir ve Sanat Eserlerini Koruma Kanunu hükümlerine göre kendi üyelerinin doğan ve doğacak olan haklarını idarî ve adlî mercilerde üyeleri adına takip etmek.

i) Dernek, siyaset dışı bir kuruluştur."

Aslında yazarlarımızın eserleri oynandıkça, özellikle Devlet Tiyatrosu'ndan hakları sağlam olarak alınabilmektedir. Bir fikir vermek için Devlet Tiyatrosu'nun yaratıcı hakları için saptadığı oranları aşağıda verelim:

---

[43] Derneğin ana tüzüğü için bkz. *Ekonomi Gazetesi*, 3 ekim 1966.



Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu* (İstanbul Şehir Tiyatrosu 1964)



Ülker A. Köksal'ın *Sacide*'si (Devlet Tiyatrosu 1972)

"Devlet Tiyatroları tarafından oynanacak eserlerin, müellif, mütercim ve bestecilerine verilecek telif, tercüme ve icra hakkı:

I — Yerli piyes müelliflerine hâsılatın %15'i,

I — Eski sahne eserlerimizin yeniden sahneye tatbikini mümkün kılacak bir şekilde piyes hazırlayanlara hâsılatın %10'u,

III — İkinci fıkrada sözü geçen piyeslere esas teşkil eden eski sahne eserlerimizden Domain Public'e düşmemiş olanların ilk müelliflerine veya varislerine hâsılatın %5'i,

IV — Mevzuu veya temaları yerli veya yabancı roman ve hikâye gibi her çeşit edebî eserlerden alınmak suretiyle meydana gelen piyeslerin müelliflerine, roman ve hikâye Domain Public'e *düşmüş ise hâsılatın %10'u* Domain Public'e *düşmemiş ise hâsılatın %15'i verilir. Ancak* Domain Public'e *düşmemiş olan roman veya hikâyeden piyes meydana getiren müellifin, bu roman veya hikâyenin ilk müellifi veya varislerinden müsaade alındığına ve maddî bakımdan da bir anlaşmaya varıldığına dair bir vesikayı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne ibraz etmesi mecburidir.*

V — Aslı manzum olan yabancı eserlerden dilimize nazmen tercüme edilen piyeslerin mütercimlerine hâsılatın %12'5'u, nesir halinde tercüme edilen her çeşit yabancı eserin mütercimlerine de hâsılatın %7,5'u,

VI — V nci fıkrada sözügeçen yabancı piyeslerden Domain Public'e *düşmemiş olanların yabancı müelliflerine hâsılatın %7,5'u,*

VII — Yabancı eserlerden Domain Public'e *düşmüş olan piyeslerin mütercimlerine hâsılatın %7,5'u,*

VIII — Tiyatro Edebiyatı sahasında klâsik olmuş ve dil bakımından özellikler taşıdığı cihetle tercümesi hususî itina ve emek isteyen, ayrıca müellifi bakımından telif hakkı kaydının dışında kalmış bulunan eserlerin mütercimlerine hâsılatın %10'u,

IX — Oda ve Altındağ Tiyatroları'nda temsil edilecek eserler ile Devlet Tiyatroları sahnelerinde temsil edilecek Çocuk Tiyatrosu eserleri için, I-VII maddelerinde yazılı nisbetler; azamî had %25'i geçmemek üzere bu maddelerde yazılı nisbetler, bir misli fazlası ile uygulanır. (Altındağ Tiyatrosu'nda temsil edilen tiyatro eserlerinin bilet ücreti diğer tiyatroların seviyesine çıkarıldığı takdirde bu kayda tâbi değildir.)

X — Herhangi bir temsil, birden fazla eserden müteşekkil olduğu takdirde telif hakları yukarıda kabul edilmiş bulunan nisbetler dahilinde olmak üzere aşağıda fıkralar halinde tesbit olunan esaslara göre hesaplanarak ödenir. Bu hüküm, Devlet Tiyatroları sahnelerinde temsil edilen bütün eserlere şâmildir.

a) Temsil süresi, Genel Müdürlükçe antraktlar hariç net olarak dakikalandırılır. Ve bu süre içinde eserlerin kaçar dakika devam ettiği de tesbit edilir.

b) Eserlerin devam süresi, genel temsil süresine göre nisbetlendirilir. Hâsılat da bu nisbetlere göre bölünür. Ve elde edilen yekûn, hâsılat üzerinden telif hakları yüzdelerine göre ödenir.

XI — Domain Public'*e düşmüş olan bütün eserlerin telif hakları Devlet Tiyatrolarına kalır.*

XII — Hazırlattırılacak orijinal sahne müziklerinin bestecilerine verilecek müzik icra hakkı ile bu eserin orkestrasını şef olarak idare edecek kimseye şeflik ücreti veya müzikal aranjmanlar, varılacak anlaşmaya göre ödenir.

XIII — Oda müziği konserleri için bu konserlerde kendi eserlerinin icrasını idare edecek bestecilere, müzik icra hakkı, varılacak anlaşmaya göre ödenir.

XIV — Devlet Tiyatroları sahnelerinde temsil ve icra edilecek her çeşit müzikli eserlerin nota kiraları bu notaları kiralaya verenlerle varılacak anlaşma hükümleri dairesinde ödenir.

Bu tertip içinde, I-XIV madde halinde sıralanan giderler, bu maddeden karşılanır."

Bugün Türk Tiyatro Yazarları Birliği yalnız üyelerinin tek tek hakları için değil fakat genel konularda, ülkemizin tiyatro sorunları üzerinde de sesini bildirilerle duyurmaktadır. Bir ara ödenekli tiyatrolara boykot yaparak eser vermemişlerdir. 1967'de de Devlet Tiyatrosu Kanunu için Millet Meclisi Başkanlığına, partilerin Meclip Gruplarına ve kimi milletvekillerine kanunu ertelenmesi konusunda yazdıkları mektupta şöyle söylemektedirler: *"Bu kanun, Devlet Tiyatrosu gibi büyük bir sanat müessesesini Batı'daki benzerleri seviyesinde idare edecek prensip ve esaslardan yoksundur. Millî Tiyatromuzu yeni baştan kurarken, daha sağlam temellere dayamak gerekir. Tasarı hazırlanırken, Millî Tiyatromu-*

zun temel unsuru olan Türk Tiyatro Yazarlarının fikri alınmamıştır. Ayrıca, tiyatro konusunda uzman birer organ olan Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye Millî Komitesi ile üniversitelerimizin tiyatro kürsülerinin tavsiyelerinden yararlanmak gerekirken, bu da yapılmamıştır." [44]

Örgütleşmenin yanısıra tiyatro yazarlarının önemli bir girişimi de Copyright ajanslarıdır. Bunların en önemlisi olan Osman N. Karaca'nın kurduğu ONK, aslında daha çok yabancı yazarların haklarını temsil eden bir girişim olmakla birlikte 1968'de Türk Tiyatro Yazarları Derneği, üyelerinin telif hakkı için ONK Ajansına bağlanmıştır[45]. ONK, ayrıca elindeki yabancı ve yerli oyunları bildiren, gerekli haberleri veren bir Yayın ve Tiyatro Haberleri Bülteni yayınlamaktadır.

Bu arada ülkemizde yerli oyun yazarları büyük bir gelişme göstermekle birlikte dış dünyada henüz değerlendirilmemiştir. Oyunlarımızın gerçek değeri ve evrenselliği ancak böyle bir değerlendirme ile ortaya çıkabilecektir. Bu herşeyden önce Türk yazarlarının eserlerinin iyi çevirilerinin yapılmasını, sonra da bu çevirilerin örgütler eliyle dünya sahnelerine sunulmasını gerektirmektedir.

Aziz Nesin, eserleri yabancı dillere çevrilip dışarda sahneye konan yazarlarımızın başında gelmektedir. *Biraz Gelir misiniz?* Herbert Melzig eliyle Almanca'ya *Meister Mateh* adıyle çevrildi, Horst Reinecke'nin sahne düzeniyle Mecklenburgische Staatstheater Schwerin'de 1962'de oynandı. Aynı oyun Romence'ye Carol Romen eliyle çevrildi. D. Dinulescu'nun sahne düzeniyle Braila Devlet Tiyatrosu'nca 1965-66 döneminde oynandı. Rusca'ya Radi Fiş çevirdi, dergide yayınlandı ve Azerbeycan'da Türkçe'ye çevrildi. Fransızca'ya Georges Daniel çevirdi, Paris Devlet Radyosu'nda oynandı, ayrıca Varşova ve Budapeşte, Prag Radyolarında yayınlandı. Allan Gall İngilizce'ye çevirmesine karşın bu dilde yayınlanmadı ve oynanmadı. *Birşey Yap Met!* Gönül Suveren eliyle İngilizce'ye çevrildi, 1964'de The Pasadena Playhouse Association'ın Playbox dizisinden Kenneth Johnson eliyle sahneye kondu. Azerbaycan'da Türkçe oynandı. *Toros Canavarı* Bulgaristan Türk Tiyatrosunda, Yugoslavya'da Üsküp'de Türk ve Şip-

[44] *Akşam*, 23 mayıs 1967.
[45] Bkz. *Son Havadis*, 3 ekim 1968.

tar Halk Tiyatrosu (1966) ve N. Sadıkzade'nin sahne düzeniyle Mingaçevir Devlet Dram Tiyatrosu'nda 1969'da oynandı. Ayrıca son sayılan iki oyun, Rusça antoloji'ye girdi.

Dış dünyada eserleri çevrilen ve oynanan bir yazarımız da Vedat Nedim Tör'dür. Yazarın, *Kör* adlı oyunu 1950'de Paris'de Théâtre de Poche'da Pierre Derouard Topluluğu'nca oynandı. Çeviri, Pierre Derouard ve Feridun Çölgeçen'indir. 1952'de yine *Kör* Almanya'da Iserlohn'da Schauspiel-Studio'da oynandı, çeviri E. Krümmner, sahneye koyan Ferdinand Held-Magney'dir. Ertesi yıl aynı yere ve tiyatroda yazarın *Siyah-Beyaz*'ı oynandı. 1955'de Almanya'da Oldenburg Devlet Tiyatrosu Tör'ün *İstenilmeyen Mucize* adlı oyununu sahneye koyacaktı. Tiyatronun İntendant'ı, eseri sahneye koyması için Muhsin Ertuğrul'u çağırmıştı, Muhsin Ertuğrul'un gerekçe göstermeden gitmemesi üzerine tasarı suya düştü. Frankfurt Radyosu da 1958'de Tör'ün *Halıcı Kız*'ını, Ewald Krümmer'in çevirisi ve Egon Vietta'nın uygulamasıyla yayınladı. Daha pekçok örnek verilebilir. Bunların bir önemlisi de Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena*'sının 1959'da Avusturya'da Bregenz Şenliğinde oynanması ve Burghtheater dağarına kabul edilmesi olmuştur[46]. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* da İngiltere'de Nüvit Özdoğru'nun çevirisiyle oynanmıştı; 1973'de aynı oyunun Prague'da oynanması için hazırlık yapılmaktaydı[47].

Bu bölümde yazarlarımızı tanıtalım[48]. Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu çevresinde toplanmış yazarlar buluyoruz. Bu yazarların kimi ilk oyunlarını Meşrutiyet'de vermişlerdi. Bu yazarları ve eserlerini gösterelim:

Halit Fahri Ozansoy (1891 - 1971): *Sönen Kandiller, Nedim, On Yılın Destanı, Hayalet, Bir Dolaptır Dönüyor, İki Yanda.*

---

[46] Bu temsillerle ilgili olarak Avusturya basınının olumlu yankısı için bkz. Metin And, "Türk Helena'nın Yankıları", *Ulus*, 8 eylül 1959.

[47] Kimi oyunlar çevrilip yayınlanmıştır. Örneğin ITI Türkiye Milli Komitesi, *Midasın Kulakları, Köşebaşı, Ayak Bacak Fabrikası, Keşanlı Ali Destanı*'nı çevirtip yayınlamıştır. Paolo Cerulli de *Tersine Dönen Şemsiye, İnsansızlar, Mine* ve *Nalınlar*'ı İtalyancaya çevirip yayınlamıştır (Roma, 1964).

[48] Yaşam öyküleri için bkz. Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* [6. baskı], İstanbul *1970;* Şükran Kurdakul, *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, [2. baskı] Ankara 1973.

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci (1874-1935)[49]: [Çoğu uyarlamadır] *Nakıs, Şer'iye Mahkemesinde, Hüsmen Ağa, Himmet'in Oğlu, Asi Olalım, Ana Kurbanı, Hacı Mansur Efendi, Yavuz Hırsız, Arayan Belâsını da Bulur Mevlâsını da, Bayramlık, Fakabasmaz, Ferhunde, Fırtınadan Sonra, Huriye'nin Dolabı, Kara Haber, Kaynanaya Hulûl Etme Usulü, Kibar ve İnat, Metres-Zevce, Minnettarlık, Olağan Şey, Zülkarneyn, Zaptiye Nazırı, Zamaneler, Yalancının Mumu, Süruri Apartımanı* vb.

Reşat Nuri Güntekin (1886-1956); *İstiklâl, Ağlayan Kız, Bu Gece Başka Gece, Balıkesir Muhasebecisi, Yaprak Dökümü, Gözdağı, Çalıkuşu* (Necati Cumalı uyarlaması), *Sarıpınar 1914* (Turgut Özakman uyarlaması), *Hülleci, Bir Ördek Avı, Babür Şahın Seccadesi, Eski Şarkı, Bir Yağmur Gecesi, Tanrıdağı Ziyafeti* ve çeşitli okul oyunları ve uyarlamalar.

Musahipzade Celâl (1870-1959)[50]. *Fermanlı Deli Hazretleri, Aynaroz Kadısı, Kafes Arkasında, Bir Kavuk Devrildi, Mum Söndü, Pazartesi-Perşembe, Gülsüm (Türk Kızı*'nın değiştirilmiş biçimi), *Gül ve Gönül, Selma Balabanağa, Genç Osman* (Mehmet Şükrü Erden'le), *Karacaoğlan* (Kemal Samancı ile).

Hüseyin Suat Yalçın (1867-1942)[51]: *Acemi Çaylaklar, Harman Sonu, Bir Zifaf Gecesi, Ahrette Bir Gün, Ballıbaba, Tayyare, Nağme, Ana Karnında Son Gece.*

Mahmut Yesari (1895-1945)[52]; *Antika Tablo, Odalar, Asri Hülyalar, Ayrı Oda, Bay-Bayan, Bekir'in Rüyası, Bir Sukut-ı Hayal, Çürük Merdiven, Hanife Hanım Hizmetçi Arıyor, Kına Gecesi, Modern Kızlar, Sancağın Şerefi, Sürtük, Serseri, Telli Turna, Kadınların Beğendiği* ve çeşitli okul oyunları, uyarlamalar.

---

[49] Eserlerinin listesi için bkz. Baha Dürder, "İ. A. Nuri Sekizinci ve Yapıtları", *Varlık*, 15 mart 1967; Nahit Bilga, "İbnürrefik Ahmet Nuri", *Yeni Türk*, mart, nisan, mayıs 1943, sayı 123, 124, 125.

[50] Musahipzade Celâl için bkz. Sevda Şener, *Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu*, Ankara 1963; Orhan Hançerlioğlu, *Musahipzade Celâl*, İstanbul 1970.

[51] Hüseyin Suat [Yalçın] üzerine bkz. Metin And, "Hüseyin Suat ve Tiyatrosu", *Varlık*, I (1 eylül 1966), II (15 eylül 1966).

[52] Mahmut Yesari'nin tiyatro eserlerinin listesi için Baha Dürder'in *Varlık* (1 eylül 1959)'daki yazısına bakınız.



Perihan Zorlu'nun *Günah Gecesi* (Devlet Tiyatrosu 1957)



Aysel Kılıç'ın *Haremde* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1964)

Kadın Yazarların Eserleri

Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967)[53]: *Aşk Mektebi, Yalı Çapkını, Ben De Bir Gün Sultan Olsaydım, Mezad.*

Celâl Esat Arseven (1875-1972): *Saatçi, Büyük İkramiye* (Yusuf Sururi ile).

Abdülhak Hâmit Tarhan (1852-1937): *Hakan, Yabancı Dostlar, Cünûn-ı Aşk Yahut Mihrace, Kanunî'nin Vicdan Azabı* (bitmemiştir).

Halide Edip Adıvar (1884-1964) *Maske ve Ruh.*

Aka Gündüz (1886-1958) *Beyaz Kahraman, Köy Muallimi, Mavi Yıldırım, Yarım Osman, Yılmazların İkizler, Beyaz Zehir, O Bir Devirdi, Mehmetçiğin Sözü, Tank-Tango.*

Vedat Örfi Bengü (1900-1953) : *Beyaz Baykuş, Bir Doktorun Ödevi, Kanun Adamı, Balo Kaçakları, Fırıldak.*

Refik Halit Karay: *Deli.*

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944)[54]: *Kadın Erkekleşince, İki Damla Yaş, Tokuşan Kafalar.* Yazarın birçok romanı sahneye uyarlanmıştır. Mümin Çamlıbel eliyle *İntihar Uzmanı (Ölüm Bir Kurtuluş Mudur?* romanından), *Evlere Şenlik* (Necdet Özmen eliyle), *Gulyabani, Kuyruklu Yıldız Altında* (Güner Sümer eliyle), *Utanmaz Adam* (Kemal Bekir eliyle), *Şıp Sevdi* (F. Hüsrev Tökin eliyle) vb.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu[55]. *Sağanak, Mağara*

Oyun yazarlığına bu dönemde başlayanlara gelince, bu yazarlar ve oyunları şunlardır:

Faruk Nafiz Çamlıbel: *Akın, Canavar, Dev Aynası, Kahraman, Özyurt, Yaylâ Kartalı, Yangın, Ateş.*

Necip Fazıl Kısakürek: *Bir Adam Yaratmak, Künye* [ilk adı *Yaz Künyeme*], *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Para, Sabır Taşı, Tohum, Reis Bey, Siyah Pelerinli Adam, Sır, Kanlı Sarık, Sultan Abdülhamit, Yunus Emre.*

---

[53] Bkz. Metin And, "Yusuf Ziya Ortaç ve Tiyatro", *Hisar*, haziran 1968.

[54] Bkz. Metin And, "Hüseyin Rahmi ve Tiyatro", *Pastav*, mart 1967.

[55] Yakup Kadri Karaosmanoğlu üzerine bkz. Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu. İnsan-Eser-Fikir-Uslûp*, İstanbul 1960.

Vedat Nedim Tör: *İşsizler, Üç Kişi Arasında, Fevkal'asriler, Kör, Hayvan Fikri Yedi, Köksüzler, İmralı'nın İnsanları, Değişen Adam Sanatkâr Aşkı, Görücü, Sonsuz, Kadın Polis Olursa, Düşürtenler, Çarliston, Hep ve Hiç, Siyah-Beyaz, Aşağıdan Yukarı, Avrupa Ana, İstenmiyen Mucize, Sahte Sultan, Halıcı Kız, Batista, Hacivat Diplomat, Dağ Başındaki Kız.*

Nazım Hikmet [Ran] (1902-1963) [56]. *Kafatası, Bir Ölü Evi, Ocak Başında, Unutulan Adam, Ferhad ile Şirin, Enayi, İstasyon, İnek, Ne Olursa Olsun, Filip Filipek var mıydı, yok muydu?, Var Olup Olmamak, Demokles'in Kılıcı, Yolcu, Sabahat, Yusuf İle Menofis.*

Cevdet Kudret: *Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar, Danyal ve Sara, Hamle Et, Dram Üç Perde, Yaşayan Ölüler.*

Cevat Fehmi Başkut (1908-1971) [57]: *Büyük Şehir, Ayarsızlar, Hacı Kaptan, Küçük Şehir, Koca Bebek, Paydos, Sana Rey Veriyorum, Soygun, Kadıköy İskelesi, Makine, Harput'ta Bir Amerikalı, Kleopatra'nın Mezarı, Tablodaki Adam, Öbür Gelişte, Hacıyatmaz, Göç, Buzlar Çözülmeden, Hepimiz Birimiz İçin, Üzüntüyü Bırak, Ayna, Emekli, Aş Ovağı, Ölen Hangisi?.*

Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967) [58]: *Köşebaşı, Bir Pazar Günü, Satılık Ev, Yazılan Bozulmaz, Didonlar, Avşarlar, Yüzük Oyunu.*

Ahmet Muhip Dıranas: *Üç Kahraman, Gölgeler, O Böyle İstemezdi.*

Selâhattin Batu (1905-1973) : *İphigenia Tauris'te, Kerem İle Aslı, Güzel Helena, Oğuzata, İki Rüzgâr Arasında.*

---

[56] Zühtü Bayar, "Nâzım Hikmet'in Oyunlarında Dramatik Yapı", *Forum*, I (15 eylül 1968, sayı 347), II (1 ekim 1968, sayı 348); Nâzım Hikmet'in Oyunlarında Kişileştirme", *Forum*, 15 ekim 1968, sayı 349. Eserlerinin tam listesi için bkz. Zühtü Bayar, "Nazım Hikmet'in Oyunları", *Yeni Ortam*, 20 Ağustos 1973.

[57] Cevat Fehmi üzerine bkz. Sevda Şener, "Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1972, sayı 3, ss. 5-40; Sevinç Sokollu, "Cevat Fehmi Başkut'un Oyunlarına Komedya Açısından Bir Bakış", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1972, sayı 3, ss. 41-52.

[58] Ahmet Kutsi Tecer üzerine bkz. Metin And, "Ahmet Kutsi Tecer ve Tiyatro", *Hisar*, eylül 1967, sayı 45; Ömer Atılâ [Sav], "Oyun Yazarı Tecer", *Devlet Tiyatrosu*, ocak 1968, sayı 39.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu: *Akıl Taciri, Andaval Palas, İnanmak, Kütük, Ölüler, Profesör ve Uşağı.*

Oktay Rıfat [Horozcu]: *Kadınlar Arasında, Kıskançlar Oyun İçinde Oyun, O Zaman Bu Zaman, Salih Reisin Dulları, Birtakım İnsanlar, Atlar ve Filler, Çil Horoz, Zabit Fatma'nın Kuzusu, Yağmur Sıkıntısı.*

Osman Cemal Kaygılı (1890-1945): *İstanbul Revüsü, Üfürükçü, Bana Benziyor mu?, Büyücü, (Üfürükçü* ile aynı oyun olabilir), *İki Süngü Arasında, Balat'ta Bir Akşam.*

Nahit Sırrı Örik: *Para Uğrunda, İki Canda Bir Dert, Muharrir, Oyuncular, Alın Yazısı.*

M. Feridun [Belisar]: *Bir Başka Yol, Tabo'nun Karısı, Çamlık Otel, Artık Çocuk Değiliz, Siyah Güllü Kadın, Bir Yaz Macerası, Merdivende Bir Işık, Pembe Sokak No. 46.*

Hayri Muhittin [Dalkılıç]: *Gölge, Gazi, Seyhan Taştı, Alev İçinde.*

Ekrem Reşit Rey (1900-1959): Kardeşi besteci Cemal Reşit Rey ile birlikte hazırladıkları pekçok operetlerin, revülerin yanısıra *Dalga, Olan Oldu, La Fontaine Baba, Saadet Sarayı* ve *Fırtına*'yı yazmıştır.

Sermet Muhtar [Alus] (1887-1952): *Duvar Aslanı, Kıvırcık Paşa* (Esat Nermi uyarlaması).

Yukarda adlarını verdiğimiz yazarlar içinde bu kesimde de oyunlar yazmış olanlar vardır. Ancak bu kesimin özellikle genç kuşak yazarları Türk dramına yepyeni bir hava, özgünlük getirmişlerdir. Şimdi bu yazarları ve oyunlarını adlarını görelim:

Haldun Taner: *Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczahanesi, Lûtfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı, Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Vatan Kurtaran Şaban, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Astronot Niyazi* (Zeki Alasya ile), *Dün Bugün, Aşk-u Sevda, Ha Bu Diyar.*

Orhan Asena: *Tanrılar ve İnsanlar (Gılgameş), Korku, Hurrem Sultan, Yalan Garipdede Çıkmazı, Kocaoğlan, Gecenin Sonu, Kapılar, Tohum ve Toprak, Fadik Kız, Toroslardan*



Yazar - Oyuncu Güner Sümer kendi oyunu *Bozuk Düzen'de.* (Ankara Sanat Tiyatrosu 1965).

Öteye, Kurtlar, Kral Düşü, Murtaza, Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler, El Kapısı, Sağırlar Söğüşmesi, Simavnalı Şeyh Bedrettin, Atçalı Kel Mehmet, Adamın Biri.

Turgut Özakman: Masum Katiller, Pembe Evin Kaderi, *Duvarların Ötesi, Güneş'te On Kişi, Tufan, Kanaviçe, Ocak, Paramparça, Karagöz'ün Dönüşü, Hastahane, Sahici Oyun, Bulvar, Ulusal Kolej Disiplin Kurulu, Komşularımız, Sarıpınar 1914* (Reşat Nuri Güntekin'in Değirmen'inden), *Darılmaca Yok, Siz Biz, Berberde.*

Cahit Atay: *Pervaneler, Pusuda, Ormanda, Sahildeki Kanape, Karalar'ın Memetleri, Hamdi ve Hamdi, Ana Hanım Kız*

Hanım, Sultan Gelin, Evlenemeyenler, Gültepe Oyunları, Kırlangıçlar, İnsanlık Ölmedi Ya.

Refik Erduran: *Deli, Karayar Köprüsü, Bir Kilo Namus, Cengiz Han'ın Bisikleti, Büyük Jüstinyen, İkinci Baskı, Aman Avcı, İp Oyunu, Korkunçlar, Ayı Masalı, Direklerarasında, Uçurtmanın Zinciri, Kartal Tekmesi, Sahip, Con Paşa'nın Son Savaşı, Merdiven Konçertosu, Kelepçe, Turp Suyu, Efendimiz Efendimiz!, Azrailin Eceli.*

Çetin Altan: *Çemberler, Tahtaravalli, Beybaba, Mor Defter, Dilekçe, Yedinci Köpek, Suçlular, Komisyon.*

Necati Cumalı: *Boş Beşik, Mine, Nalınlar, Derya Gülü, Ezik Otlar, Vur Emri, Susuz Yaz, Tehlikeli Güvercin, Yeni Çıkan Şarkılar, Masalar, Kaynana Ciğeri, Aşk Duvarı, Zorla İspanyol, Çalıkuşu* (Reşat Nuri Güntekin'den uyarlama), *Gömü, Aşk Duvarı.*

Sabahattin Kudret Aksal: *Evin Üstünde Bulut, Feride Hanım (Konakta Oyun), Şakacı, Bir Odada Üç Ayna, Tersine Dönen Şemsiye, Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Bay Hiç, Sonsuzluk Kitapevi ya da Kuyruklu Yıldız.*

Güngör Dilmen [Kalyoncu]: *Avcı Karkap, Midas'ın Kulakları, Canlı Maymun Lokantası, Ayak Parmakları, Midas'ın Altınları, Akad'ın Yayı, İttihad ve Terakki, Montezuma, Kurban, Bağdat Hatun.*

Nazım Kurşunlu: *Melekler ve Şeytanlar, Branda Bezi, Fatih, Çığ, Dumanlı'da Telâkki Var, İpler Elimizde Değil, Çivi Çiviyi Söker, Merdiven, Yolun Sonu, Anne, Analar Babalar Okulu, Dışardakiler, Gecikenler, Kör Kadı, Baskın.*

Galip Güran: *Fabrika Çalışıyor, Pehlivan, Batak, Ters Yüz.*

Aziz Nesin: *Biraz Gelir Misiniz? Bir Şey Yap Met, Toros Canavarı, Üç Minyatür Oyun, Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, Çiçu, Fotinbağı, Koltuk, Hadi Öldürsene Canikom, Barbaros'un Torunu, Karagöz'ün Berberliği, Tut Elimden Rovni, Gol Kralı Sait Hopsait, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Dümbürdümbelek, Hakkımı Ver Hakkı, Sen Adamı Deli Edersin, Zatı Devletleri İbiş Hazretleri.*

Turan Oflazoğlu: *Keziban, Deli İbrahim, IV. Murat, Socrates'in Savunması, Allahın Dediği Olur, Fatih.*

Orhan Kemal: Daha çok romanlarından yapılan uyarlamalarla *İspinozlar, 72. Koğuş, Eskici Dükkânı, Murtaza, Kardeş Payı.*

Yaşar Kemal: *Teneke, Uzun Dere.*

Hidayet Sayın: *Barış, Bir Dünyamız Vardı, Topuzlu, Pembe Kadın, Kördüğüm, Küçük Devler, Uzak Dünyalar.*

Recep Bilginer: *O ve Kadınlar, Son Misafir, Kardeşler Köyünün Üç İhtiyarı, İsyancılar, Gazeteciden Dost, Ben Devletim, Utanç Dünyası, Sarı Naciye, Taş Bebek, Taş Binada Oturanlar.*

Adalet Ağaoğlu: *Bir Piyes Yazalım* (Sevim Uzgören ile), *Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak, Tombala, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü, Kozalar, Sessiz Bir Adam, Çıkış, Kendini Yazan Şarkı.*

Yıldırım Keskin: *Namus ve Para, Çember, İnsansızlar, Soruşturma, Tut Ki Öleyim.*

Başar Sabuncu: *Kargalar, Şerefiye, Çark, Lâdes ya da Aile Ocağı, Zemberek, Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi.*

Melih Cevdet Anday[59]: *Kıskançlar* (Oktay Rıfat ile), *Yılanlar, İçerdekiler, Mikado'nun Çöpleri, Dikkat Köpek Var, Yarın Başka Koruda, Müfettişler, Ölüler Konuşmak İster.*

İlhan Tarus (1907-1967) : *Ceza Hakimi, Yeşil Deniz, Bir Gemi, Çoban Köpeği, Karıncalar, Suavi Efendi.*

Tarık Buğra: *Akümülâtörlü Radyo, Ayakta Durmak İstiyorum, İbiş'in Rüyası.*

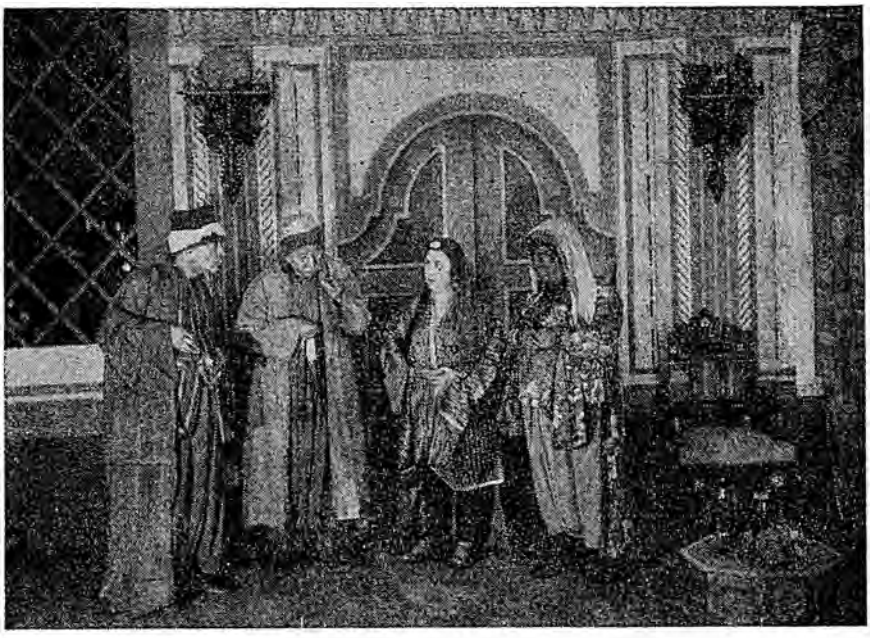
Sedat Veyis Örnek: *Kurt, Pirinçler Yeşerecek, Manda Gözü.*

Güner Sümer: *Bozuk Düzen, Yarın Cumartesi.*

Aydın Arıt: *Bekri Bira İçmezdi, Akbaba, Bir Parmak Bal, Aya Bir Yolcu, Beşgen, Asayiş Berkemal, Uçmayan Kuşlar Tutulur.*

---

[59] Bkz. Selim İleri, "Anday'ın Tiyatrosu", *Yeni Ufuklar*, haziran 1968. sayı 193.



Musahipzade Celâl'in *Mum Söndü'sü* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1944)



Bir Kavuk Devrildi'de İ. Galip Arcan - Vasfi Rıza Zobu
Musahipzade Celâl'in Oyunları

Melih Vassaf: *Aşka Susamışlardı, Sam Rüzgârları, Nuhun Gemisi, Bir Küçük Aslancık Varmış, Yeşilçam.*

Rıfat Ilgaz: *Hababam Sınıfı, Hababam Taburu, Hababam Sınıfı Baskında, Çatal Matal Oyunu, Pijamalılar, Bizim Koğuş, Abbas Yolagiden.*

Selçuk Kaskan: *Dolap Beygiri, Alamanya'dan Bir Yar Gelir Bizlere.*

M. Necati Sepetçioğlu: *Büyük Otmarlar, Trampacılar, Umut Çeşmesi.*

Erol Toy: *Pîr Sultan Abdal, Parti Pehlivan, Meddah.*

Vasfi Uçkan: *Deli Emine, Acılı Toprak.*

İsmet Küntay: *Tozlu Çizmeler, Evler Evler, 403. Kilometre.*

Sabahattin Engin: *Orda Bir Köy Var Uzakta* (Bir başka adı *Kocadağlar Ağası*), *Suçlu* (değiştirilmiş, adı *Tedirginler* olmuştur), *Büyük Dönemeç, İpsizler, Bunalım, Kendi Dünyamız.*

Aydın Engin: *Devr-i Süleyman, Aykırı.*

Bu arada tek tek oyunlarla ilgiyi çeken bir iki yazardan örnek vermek gerekirse şunları sayabiliriz: Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası,* Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu,* Sabahattin Ali'nin *Esirler, O. Zeki Öztural*'nın *Batak Göl,* Vüsat O. Bener'in *Ihlamur Ağacı,* Hüseyin Batuhan'ın *Büyük Çınar,* Abidin Dino'nun *Kel,* Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur,* Haşmet Zeybek'in *Irgat,* Bekir Yıldız'ın hikâyesinden *Umur Bugay*'ın uyarladığı *Üç Arkadaş,* Toygar Akman'ın *Elektronik Beyin,* Celâlettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi,* Nuri Güngör'ün *Osmangiller,* Fikret Otyam'ın *Mayın,* Tuncer Cücenoğlu'nun *Kördöğüş,* Güner Namlı'nın *Görücüye Çıkıyorum,* Ali Yörük'ün *Çatallı Köy* (ilk adı *Ocağı Buydu*), Muzaffer İzgünün *Gece Kondu,* Ersan Uysal'ın *Ramazan Geldi Hoş Geldi,* Kemal Bekir Manav'ın *Düğün,* Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya,* Attila Alpagö'nün *Çürük Elma* vb.

Bir de sürüm ve bulvar tiyatrolarını çok iyi tanıyan, bunlara sürekli olarak kimi uyarlama, kimi üzgün, kimi de müzikli olmak

üzere oyunlar yazan yazarlar vardır. Bunlar arasında burada bütün eserlerinin adlarını veremiyeceğimiz kadar çok oyun vermiş oynanmış Yusuf Sururi [Eruluç] başta gelir: *Gönül Belâsı, Gül Hanım, Heykeller Konuşuyor, Hoşgör, Kalamış Pansiyonu, İçiçe, İşler Askıda, Kadınlardan Bıktım, Kırk Yılda Bir, Kabahat Askıda, Ah Şaban Ah, Aklım Sana Emanet, Bu Hesapta Yoktu, Deniz Havası, Sevda Oteli, Venüs Bar, Yalpa, Yutmazoğlu, Zırdeliler, Horoz Paşa, Bakanın Karısı* vb. Hafif vodvil türünde büyük ün yapmış olan Refik [Nuri] Kordağ da tiyatrolarımıza pek çok oyun vermiştir: *Muhteşem Serseri, Nereden Nereye, Kâtibin Karısı Tekin Değil Misin? Tepeden İnme, Tersine Dünya, Cibali Karakolu, Fenerbahçe Klübü, Kördüğüm, Kırk Yılın Biri, Armatör, Çerkes Anahtarı, Etnan Bey Duymasın.* Bu tür yazarlardan birisi de Sadık Şendil'dir. *İhtilâl Var, Festival, Fuar Yıldızı, Kadınlar Adası, Kadırgalı Leylâ, Kanlı Nigâr, Kart Horoz, Kuyruklu Yıldız, Yedi Kocalı Hürmüz, Çılgın Yenge* vb. Daha çok müzikli oyunları, uyarlamaları ile bu türde ün yapmış bir başka ad da S. Nahit Bilga'dır: *Yaşasın Spor, Yosma, Zibanın Fendi, Domino, Dördüncü, Evvel Zaman İçinde, Gönülden Gönüle* vb. İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynanan *Koca Sinan* adlı oyununu saymazsak Fazıl Hayati Çorbacıoğlu da bu tür yazarlardandır: *Hamido Kaçırıldı, Komando Osman, Nefes, Anahtar Deliği* vb. Süavi Süalp'ı da bu tür yazarı olarak saymak gerekir: *Şehvet Kurbanı Şevket, Üsküdar'ın Karşısında Galata, Aç Koynunu Ben Geldim, Adamını Bul, Altı Kaval Üstü Şişhane, Aman Paşa Biraz Daha Yaşa* vb. Necabettin Yal ve Beliğ Selönü birlikte yazmış oldukları *Demirel'e Söylerim*'den başka her birinin bu türde pekçok oyunu vardır. Bunlar ayrıca tiyatro oyuncusudurlar. Necabettin Yal'ın *Parti'yi Soyanlar* ve *Yolma Beni Belediye*, Beliğ Selönü'nün ise *Geçim Dünyası, Gel Bana, Ümit Dünyası, Şeyhin Encamı* vb.

Pekçok tiyatro oyuncusu Necabettin Yal, Beliğ Selönü gibi oyun yazıp tiyatrolara vermişler, bunlardan kimi oynanmıştır. Çeviri ve uyarlamalarını saymazsak İ. Galip Arcan bunların başında gelir: *Hava Parası, İki Kerre İki*, müzikli *Leylâ İle Mecnun, Paris'li Kız, Sistem He, Ortaoyunu, Bir Komedi*, Kemal R. Tözem de çeşitli oyunlar yazmıştır: *İlk Adım, İki Çekirdek, Sun'i Peyk* (Rıfat Can takma adiyle) *Mahallenin Romanı*, Avni Dilligil'in *Muhalif Odacı* ve *Şeytan Arabası*, Suat



Orhan Asena'nın *Yalan'ı* (Devlet Tiyatrosu, 1959)



Orhan Asena'nın *Korku'su* (Devlet Tiyatrosu, 1956)

Taşer'in *Aşk Ve Barış*, M. Kemal Küçük'ün *İç Acısı*, *Çınar*, Aziz Basmacı'nın *Mini Etekliler*, Dinçer Sümer'in *Üç Derste Aşk*, *Kâtip Çıkmazı*, Sadi Tek'in *Bravo Rejisör*, Lâle Oraloğlu'nun *Anneme Koca Arıyorum*, Ferdi Mertter'in *Silâhlar ve Çiçekler*, Erol Günaydın'ın *Yaygara 70*, *Uyyy Balon Dünya* ve *İstanbul Masalı* adlı müzikli oyunları, Erol Aksoy'un *Otlak'ı*, Vasıf Öngören'in *Almanya Defteri* ve *Asiye Nasıl Kurtulur*'u, Mustafa Yalçın'ın *Sürüp Gider*'i sahne sanatçılarının oyun yazarlığı üzerine örneklerdir.

Karikatür sanatçılarımızın da çabalarına örnek verilebilir. Ünlü karikatürcümüz Cemal Nadir Güler'in *Yüz Karası* adlı oyunu İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır[60]. Ayrıca Turhan Selçuk'un çizgi kahramanı Abdülcanbaz da *Abdülcanbaz* adıyle oyunlaştırılıp, 1972-73 süreminde Dostlar Tiyatrosu'nda büyük başarı kazanmıştır.

Kadın yazarların eserleri de var. Bunlardan yukarıda adını ve eserlerini verdiğimiz Adalet Ağaoğlu'ndan başka Sevgi [Batur] Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili*, *Menevşe Yaprağından İncinen Kız*, *Yazılıkaya*, Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*, Aysel Kılıç'in *Dönek*, *Bir Mektup Geldi*, *Haremde*, Füruzan Toprak'ın *Boğaç Han*, Nihal Karamağralı'nın *Casuslar* (Vâ-Nû ile), *Mirasçılar*, *Kapının Ardında*, Perihan Zorlu'nun *Son Yağmur*, *Günah Gecesi*, Seniha Cemal Kanbay'ın *Kiracılar Saltanatı*, *Ayşe*, *Bugün Pazar*, *Ülker A. Köksal*'ın *Sacide* ve *Yollar Tükendi;* kadın yazarlara örnek arasında sayılabilir.

2. *ETKİLER*

Bundan önceki dönemlerde yaptığımız gibi Cumhuriyet Tiyatrosu dramatik edebiyatında da iki kaynak etkinin sözünü edebiliriz. Bunlardan biri Avrupa tiyatrosu etkisi, ikincisi ise geleneksel etkidir. Aslında gerek Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu, gerekse Cumhuriyet Tiyatrosu Batı tiyatrosu örneğinde olmakla birlikte, dramatik edebiyatta Avrupa etkisi kendini belli çığırla-

[60] Cemal Nadir'in ünlü çizgi kahramanı Amcabey'in *Bay Amca* adıyla sanatçının kendi eliyle oyunlaştırılıp oynanmak üzere Ankara'ya göndermiş olduğunu bir gazete haberinden okuyoruz. Bkz. *Akşam*, 22 kasım 1937.



Aydın Arıt'ın *Bal Sineği* (Devlet Tiyatrosu, 1965)
Öncü Tiyatro

ra, akımlara öykünmede göstermemiştir. Avrupa tiyatrosuna bağlılık yalnız temelden, Aristocu tiyatronun yapısal kuruluşu bakımındandır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarlarımızda esinlenmek yoluyla ya da dolaylı olarak sembolistlerin özellikle Maeterlinck'in Ibsen'in toplumcu gerçekçiliğinin, Strindberg'in ruhsal gerçekçiliğinin, Alman dışavurumculuğunun izlerini bulabiliriz. Ancak bu yolda örneklerin hiç biri için bu çığırları tam uygulandığını söyliyemeyiz. Ne toplumcu gerçekçilikte ne de ruhsal gerçekçilikte kişileştirme, sorunun tabana sağlam yerleştirilmesi bakımından başarılı olmamıştır. Söyleşmeler, karakterlerden çok, yazarın ağzından verilir. Devinimsel bir söyleşme düzeni yoktur. Ele alınan konular çekingenlikle, kişilerin davranışları, gelişimi belirli itkilerle gösterilmeden yazılmışlardır.

Sembolistlerin izlenimini taşıyan oyuna bir örnek olarak, Darülbedayi'de oynanacağı duyurulmakla birlikte sonra oynanmasından vazgeçilen Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Mağara'*-



Cumhuriyet'te Önceki Dönemlerin Oyunları da Zaman Zaman Sahneleniyordu: Abdülhak Hamit'in *Sabır ve Sebat*'ı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1961)

sını [1] gösterebiliriz. Maeterlinck [2] etkisi belirgin olan *Mağara,* Anadolu beyliklerinin çağına çağrışım yapan bir ortamda geçer. Issız bir yerdeki kayalıklar arasında bir mağarada yaşayan bakıcı Arap Bacı, çeşitli dileklerin gerçekleşmesi için kendisine gelenlere yardım etmektedir. Bir bey kızı olan Pınar da başvurur. Pınar'ın babası Tumrul Bey ile komşu arasındaki düşmanlık sona ermiş, Beyle dostluklarını sağlamlaştırmak için kızları ile oğullarını birbirleriyle evlendirmeye karar verirler. Tumrul Bey'in büyük kızı Ülker, Komşu Beyin büyük oğlu Konuralp ile; küçük kızı Pınar ise, komşu beyin küçük oğlu Doğan ile evleneceklerdir. Gençler babalarının kararlarına karşı gelmezler. Söz kesilir. Pınar ile Doğan zaten birbirlerini sevmektedirler. Ancak Tumrul Bey'in büyük kızı Ülker de Doğan'ı sevmektedir. Ülker, babasını kandırarak eşlerin değiştirilmesini ister, bir yandan da kardeşi Pınar'ı kötüler. Pınar da tek dostu dadısıyla birlikte Bacı'ya gider, onun yardımını ister. Ancak Ülker bunu öğrenince

---

[1] *Mağara, Varlık* dergisinin 1934 yılında 13. - 18. sayılarında yayınlanmıştır.

[2] Niyazi Akı daha çok Maeterlinck'in *La Mort de Tintagiles*'e benzerliğine değinir. Bkz. Akı, *a.g.e.,* s. 85.

sadık adamlarıyla Pınar'ın ortadan kaldırılmasına çalışır. Pınar, Bacı'ya ikinci gidişinde, Ülker'in adamları büyük bir kaya ile mağaranın ağzını kapatarak, Pınar'ı burada tutuklarlar. Bir süre sonra oradan geçmekte olan Doğan Bey mağaradan Pınar'ın sesini duyar, bir çobanın yardımıyle kayayı mağaranın ağzından çekmeyi başarmakla birlikte, Pınar kapalı kaldığı yerin etkisiyle kendisini yardan aşağı atar ve ölür.

Tıpkı *Mağara* gibi Darülbedayi'de oynanacağı duyurulup sonra vazgeçilen Cevdet Kudret'in *Danyal ve Sara'sını*[3] da oynanmadığı için, Strindberg'in ruhsal gerçekçiliğine burada bir örnek olarak verebiliriz: Ağırceza Mahkemesi Reisi Danyal, on iki yıl önce karısı Sara'yı öldürmüş, ancak belleğini yitirdiği için öldürdüğü karısı Sara'yı hep iyilikle ve sevgiyle anar. Danyal'ın kızı Belkıs'ı çok seven amcası Şerif, Danyal'a gerçeği anlatmak isterse de başaramaz. Danyal parasını kimsesizler yurduna bağışlamayı ve bu tesisin adını da Sara koymayı tasarlamakta, kızını da kimseyle evlendirmemeye kararlıdır. Oysa Belkıs'la amcasının oğlu Osman birbirlerini sevmekte, evlenmek istemektedirler. Şerif, Danyal'a bir türlü gerçeği anlatamaz. Bu gerçek ise, Danyal'ın karısını öldürdüğünü sandığı bir genci idama mahkûm etmiş olmasıdır; oysa bu genç karısını severmiş; Danyal yalının rıhtımdan ikisini kayıkta sevişirken görmüş ve bunu bir düş sanmıştır. Şerif, kardeşine gerçeği anlatamayınca, olayı bilen bir oyun yazarı bundan bir oyun yapar. İşte ikinci perde bu oyundur. Oyun içinde oyunla, Danyal karısını öldürür; idama mahkûm ettiği adamın kızkardeşi ise kardeşinin kurtulması için kızlığını ve bedenini Danyal'a sunmaktadır. Danyal gerçeği görür, Belkıs'la Osman'ın evlenmesine izin verir ve bir tabancayla kendi canına kıyar.

Avrupa etkisi, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin açtığı bir çığırla Fransız vodvillerine öykünerek yazılan sayıca pekçok oyunlarda görülür. Bunları kimi üstelik adı aslı saklanarak yapılan uyarlamalardır. Bu arada zaman zaman eleştirmenler kimi oyunun adını belirterek bir Batı oyunundan alındığını ileri sürmüşlerdir. Nitekim 1942 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanan Necip Fazıl Kısakürek'in *Para* adlı oyununun *Oro Puro*

[3] *Danyal ve Sara* da *Varlık* dergisinin 1938 yılında 114.-116. sayılarında yayınlanmıştır.



Naşit Ortaoyunu Temsilinde



Naşit Bir Müzikli Temsilde
Tulûat Tiyatrosu

adlı bir İtalyan oyunundan alındığı ileri sürülmüş, basında büyük yankıları olmuş, olay mahkemelik olacak bir kerteye gelmiştir. Bu benzerliği ileri süren Peyami Safa, ikinci bir yazısında[4] durumu yumuşatarak şöyle yazmaktadır: *"Bundan evvelki makalemde* Para *piyesiyle* Oro Puro *arasında bulduğum on altı benzeyişi göstermiştim.* Para*'nın orijinal taraflarını belirtmek için iki piyesi yanyana getireceğim* [...] *Muharririn şu hakkını da verelim:* Para*'daki banker tipinin başka bir eserdekini andırması, orijinal olmasına mâni değildir. Çünkü tiyatro ve edebiyat tarihinde, bütün ahlâk prensiplerini tepen, paradan başka din iman bilmeyen, kurnaz ve küstah maliyeciye adım başında rastlıyoruz: Mirbeau'nun Lechat'sı, Dumas Fils'in Jean Griaud'su, Augier'nin Vernouillet'si ve Maitre Guerrin'i, Balzac'ın Mercadet'si ve tâ onsekizinci asırda Le Sage'ın Turcaret'si... Unutmayalım ki hepsinden de önce koca Shakespeare'in Venedik taciri Shylock'u... Fakat onun da dibini kazırsanız ortaya yine bir İtalyan muharrir çıkıyor: Venedik tacirî hikâyesi onaltıncı yüzyılda, Giovanni Fiorentino'nun Il Pecorone adlı kitabından Londra'da bir şarkıya, ordan yine 1579'da Londra'da Bull Tiyatrosu'nda oynanan bir piyese ve yirmi sene sonra da Shakespeare'in eserine geçiyor. Bu şecere* Para *muharririni tamamiyle kurtaramasa da hiç olmazsa tip bahsinde epeyce teselli eder."*

Lûtfi Ay da, Turgut Özakman'ın Devlet Tiyatrosu'nda oynanmış *Duvarların Ötesi*'ni bundan önce oynanmış Joseph Hayes'in *Ümitsiz Saatler*i'ne benzetiyor: *"Özakman'ın yeni piyesi, bir tezli korku piyesi denemesidir. Evet, geçen yıl Büyük Tiyatro'da temsil edilmiş, yanılmıyorsam sinemalarımızda filmi de gösterilmiş olan Joseph Hayes'in Ümitsiz Saatler*'ini *kuvvetle hatırlatan bir deneme. Ana fikri, dramatik situation'u ile bir yabancı eseri bu derece yakından örnek almış bir başka telif piyesi hatırlamıyorum"*[5] diyerek benzerlikleri sıralıyor.

Bu türlü olaylara başka örnekler de verilebilir; ancak benzerlikler olabilir, üstelik bu doğaldır. Bunun da ayrıca sözkonusu ettiğimiz etkilerle bir ilgisi yoktur. 1960'lardan sonra ise Bertold

---

[4] Peyami Safa, "Şehir Tiyatrosu'nda *Para* Piyesi", *Tasvir-i Efkâr*, 17 mart 1942.

[5] Lûtfi Ay, "Ankara'da *Duvarların Ötesi*", *Cumhuriyet*, 5 ocak 1959. Bu yazı Ay ile Özakman arasında başka konuları da içeren uzun bir tartışmaya yol açmıştır.



Çeşmebaşı balesinde Karagöz ve Hacivat



Aziz Nesin'in *Barbaros'un Torunu* (Kadıköy İl Tiyatrosu, 1970)

Karagöz Sahnede

Brecht'in oyunlarının ve kuramsal yazılarının Türkçe'ye çevrilmesi, bir iki oyunun da sahnelenmesi ile yurdumuzda bir epik salgını çıktı. Aslında bu öykünme baştan aşağı yanlıştı da. Brecht'in epik tiyatro adını, sonra kendisinin de beğenmediği bu terim, ayrı bir dünya görüşünün Avrupa için yeni bir yöntemle sunulmasıydı. Bizde buna üstünkörü öykünen yazar ve tiyatrocuların yaptığı ise daha genel ve kaynak bir tiyatro üslûbu olan göstermecilik ve açık biçimdir[6]. Bu epik tiyatro ve siyasal-belgesel tiyatro öykünmesi ve salgını günümüze dek süregelmiştir. Bununla birlikte konu üzerinde yersizlikten daha çok durmayarak bu yolda gerek yazar, gerekse sahneyekor olarak Vasıf Öngören'in, *Asiye Nasıl Kurtulur?* ve *Almanya Defteri* ile sağlam örnekler vermiş olduğunu belirtelim. Vasıf Öngören'in bu konudaki düşüncelerini kendisiyle yapılan bir konuşmadan[7] aktaralım: *"Bu, aslında kavranılması güç birşey değildir. Zorluk,*

[6] Bu konuda uyarımız için bkz. Metin And, "Epik Tiyatro mu? Göstermeci Tiyatro mu?" *Oyun*, mart 1964, sayı 8.

[7] Bkz. İsmet Goriça, "V. Öngören İle Bir Konuşma: Epik Tiyatro Nedir?", *Ankara Bayram*, 20 şubat 1970.

epik tiyatronun kasıtlı olarak yanlış tanıtılmasından gelmektedir. Bugün birçok devrimci tiyatrocu arkadaşlarımızın konuya karşı sürdürdükleri ters ve gereksiz tavır da bundan...

Bilindiği gibi tiyatroda sahne ile seyirci arasında bir alışveriş vardır. Dramatik tiyatro olsun, epik olsun, bu alışverişin nasıl ve ne yönde olması gerektiğini kendilerince belirlemişlerdir. Bu alışverişte, edindikleri amaca göre, ayrı ayrı metod ve araçlar uygularlar. Seyirci, günlük yaşamından ve içinde yaşadığı toplumun şartlamalarından edindiği bir BİRİKİM'le beraber gelir tiyatroya. Yığınla problemi, sıkıntısı ve düşüncesi vardır. Tiyatroya eğlenmeye, açılmaya gelir. Tiyatronun vazgeçilmez fonksiyonlarıdır bunlar. Dramatik tiyatronun kullandığı gerici sistem, bu birikimlerden seyirciyi arıtmayı sağlar, onu deşarj eder, rahatlatır ve sokağa aktivitesi tükenmiş olarak salıverir

Oysa, bilim çağının tiyatrosu olan epik tiyatroda bu fonksiyon, çağımıza yaraşır bir biçimde düzenlenir. Seyircinin kafasında karmaşık ve düzensiz bir şekilde bulunan bu birikimi, bir düzene sokmaya, problemlerini bilinç düzeyine sıçratıp açıklamaya yönelen epik tiyatronun eğlendiriciliği, işte bu bilinçlenmenin getirdiği çağdaş hazdır. Bilmenin, kavramanın getirdiği tad, kanalize edicidir. Bilimsel bir tavırdır. Aslında bu hazzı bilmeyenimiz yoktur. Bilmediğimiz, bir türlü kavrayamadığımız kimi meseleleri birdenbire kavrayıp, kafamızın belli bir aydınlığa kavuştuğu zamanlar duyduğumuz yüceltici hazzı ve kazandığımız yapıcı aktiviteyi kim bilmez?

İşte epik sistem, sahne-seyirci alışverişinde bunların kazanılmasına yönelir. Türk seyircisini, böyle bir sahne-seyirci ilişkisinden alıkoymaya kimin hakkı olabilir? Alıkoymaya çalışanlara elbette gerekli karşılık verilir, verilmelidir. Bu arada bizim özel deneyimizden hareketle, bütün bir sistemin yanlışlığını ispatlamaya çalışanlar var. Bize ait olan eksikler, sistemin inkârını getirmez elbette. Biz, sadece bu amaca yöneldik ve bunu birkaç yıl geçmeden yolda ilerliyen (şimdilik) tek tiyatro olduğumuzu da biliyoruz. Ve birçok tiyatronun eylemlerini, bu sistemle yürütmeleri için hiç bir engel yoktur. Çoğalacağımıza inanıyoruz.

Biz epik sistemi, oluşturduğumuz sahnenin temel yöntemi olarak benimsedik. Bunu ısrarla ve kesinlikle belirtiyoruz. Belirtmeye de devam edeceğiz. Kimi çevrelerden gelen çeşitli suçlama-



Refik Erduran'ın *Ayı Masalı* (Dormen Tiyatrosu, 1962)



Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr*'ı (Arena Tiyatrosu, 1967)
Ortaoyunu Etkisi

lara rağmen, bunu sürdüreceğiz. Tiyatronun bugünkü kaypak ve gözboyayıcı niteliğinin meydana çıkması için bunun gerekli olduğuna ve bunun tiyatro hareketinde kesin çizgilerin meydana çıkmasına yardımcı olacağına inanıyoruz. Bu bir. İkincisi, bu sistemin kendi gelişmesi içinde vardığı noktaları çok iyi bildiğimiz halde ve bu noktalarda yeni kavramların oluştuğunu bildiğimiz halde, özellikle "epik" sözcüğünü kullanıyoruz. Çünkü, olayın Brecht'in adına bağlı olarak gelişmesini ülkemizde gözden saklamaya çalışan, bundan kendi adlarına yarar umanlar olduğunu biliyoruz. Örneğin, bu gelişme içinde oluşmuş kavramları ve bunların içeriklerini, kendi kişisel bulguları imiş gibi, sunanlara rastlıyoruz. Epik tiyatronun yıllardır, Türk sahnesinden ve Türk seyircisinden bucak bucak kaçırılışında böylesine küçük hesaplar olduğunu bildiğimiz için ve "epik" sözcüğünün her zaman Brecht'in adına bağlı bir gelişmeyi hatırlatacağını hesap ettiğimiz için "epik" sözcüğünün üzerinde ısrarla duruyoruz.

Neden epik tiyatroyu seçtiğimiz sorulursa, bunu kısaca epik tiyatro bilim çağı insanının tiyatrosunu önerdiği için ve bunun gerçekleşmesi adına gerekli teorik ve pratik çalışmalarla bu gelişmeyi başlattığı için diye cevaplıyabilirim."

Bu arada Batı tiyatrosunun *absurd* tiyatro gibi öncü akımları da yazarlarımızı pek etkilememiştir. Bir bakıma Başar Sabuncu'nun *Kargalar*'ı, Aydın Arıt'ın *Bal Sineği ve Beşgen*'ini, Melih Cevdet Anday'ın henüz oynanmamış *Yarın Başka Koruda* ve *Dikkat Köpek Var* gibi son oyunlarını öncü Batı tiyatrosuna yaklaştırabiliriz. Oynanmamış olduğu için Anday'ın *Dikkat Köpek Var* adlı kısa oyununu bir fikir vermek üzere burada tanıtalım: Oyunda, kişiler; mutsuzluğunu, abesliğini hep kendilerinden başkalarında aramaktadır. Kadın hasta olmadığı halde ömrünü yatakta yatalak olarak geçirir, istedikçe de kalkıp dolaşabilir. Adam ise köpek olarak gösterilmek istenmiştir. "Dikkat Köpek var" yaftasından ötürü hiç bir yabancı eve yaklaşamaz. Bu yafta evi satın alırken evle birlikte kendilerine geçmiş, sözleşme gereğince kaldırılamaz. Delikanlı genç kızla evlenmeye adaydır, ancak kendisini bir kez görmüştür. Anne, kızının doktorla evlendiğini söyler, oysa kız ve delikanlı evden birlikte ayrılırlar.

Burada asıl üzerinde önemle durulması gereken şey, geleneksel etkidir. Köklü tiyatro geleneği olan Avrupa, Yakın Doğu ve Uzak Doğu'da tiyatro zaman zaman kendisini yenilese bile bu



Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop*'u
(Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1968)

yenilikler de bir geleneğin tabanına oturtulmaktadır. Avrupa tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosunun ve Aristocu anlayışın süreklilik çizgisi içinde gelişmiştir. Öyle ki Ortaçağ'da yeniden doğmuş olması da yanlış bellendiği gibi Hıristiyan kilisesi ile değil fakat eski geleneği yaşatan mimus oyuncuları ve köylü seyirlik oyunlarıyla gerçekleşmiştir[8]. Geleneğe yaslanmak ve onun temeli üzerine yeniyi kurmak, tutuculuk değildir. Bizim için güçlük, bir tiyatro geleneğimiz olmakla birlikte bir dram geleneğimizin olmayışıdır. Tanzimat'la Batı örneğinde tiyatroyu bir çeşit eğreti ödünç

[8] Bu konuda bkz. Benjamin Hunningher, *The Origin of the Theater*, New York. 1961.

aldık. Yazarlarımız oyunlarını ne denli kendi çevremizle, kendi insanlarımızla, kendi sorunlarımızla kurarlarsa kursunlar, tiyatro herşeyden önce görüş açısının biçimlenmesine, yapısal deyişi gerektirir. Bunun da bizden olması, yüzyıllar boyunca Türk toplumunun beğenisinin geliştirdiği deyiş özelliklerine, uslûbuna uyması gerekir. Bir yanda yalnız Yakın Doğu'da görülen bolluk törenlerinin kalıntılarından Türk köylüsünün yaşattığı köylü seyirlik oyunlarımız var. Bunlar, unutmayalım ki, Antik Yunan tiyatrosunun çıkışında başlık kaynaktı[9]. Ancak bizim için bu antik çağların kaynağından yararlanmamıza, organik bağın kopukluğundan ve bunların işlevlerinin değişmesiyle, pek olanak kalmamıştır. Öteyandan kentlerde oluşup gelişmiş Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatromuz var. İşte son yıllarda ulusal deyişi arayan yazarlarımız, ilgilerini bu kaynağa yöneltmişlerdir. Ancak burada da bir yanılma olmuştur. Burada yapılması gereken bunları yeniden diriltmek, çağcıllaştırmak değildir. Bunların bir kültür değerli olarak bir müzelik parça gibi saklanması çok gerekli olmakla birlikte konumuz aslında bunların yüzeysel öğelerinden, kişilerinden, konularından yeni oyunlar yapmak olmayıp, bunlar içinde yüzyıllar boyunca birikmiş birtakım yapı, biçim, deyiş özelliklerini bulup çıkararak tiyatromuzu bu öğeler üzerine kurmaktır önemli olan. Bu özelliklerin en önemlileri şunlardır: a) Göstermeci uslûp; b) Açık biçim[10]; c) Toplumsal ve siyasal taşlama[11]; ç) Müzik, dans, şarkı ve taklide dayanan ve oyuncu yaratmasına yer veren tümel bir oyun uslûbu. Başka öğeler de bulunabilir. İşte bu temel öğelerin kullanılması, uygulanması ile ulusal deyişe yaklaşılabilir. Bu bakımdan üç aşama olduğunu söyliyebiliriz:

1) Ortaoyunu, Karagöz, Meddah gibi geleneksel türlerimizden kişilerin, olaylar dizisinin alınarak yapıldığı yüzeysel denemeler: Örneğin Oktay Rifat'ın *Oyun İçinde Oyun*, Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr, Yedi Kocalı Hürmüz* denemeleri, Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop*'u, *Milliyet* gazetesinin 1968'de açtığı

[9] Seyirlik köylü oyunlarımızın bu yönleri için bkz. Metin And, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, İstanbul 1962.

[10] Bu biçimin incelenmesi için bkz. Metin And, "Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1970, sayı 1, ss. 19-31.

[11] Bu konuda bkz. Metin And, "Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Siyasal Taşlama", *Özgür İnsan*, 1 haziran 1972, sayı 1.



Haldun Taner'in *Dün - Bugün*'ü (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, 1972)
Kabare Tiyatrosu



Mehmet Keskinoğlu'nun Derlediği *Hamdi* (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1971)
Ortaoyunu Etkisi

"Günümüzün diline, hayatına uygun Karagöz Oyunları" yarışmasında birincilik alan Aziz Nesin'in üç denemesi, Mehmet Keskinoğlu'nun derlediği *Hamdi*, Vedat Nedim Tör'ün tek perdelik *Aşağıdan Yukarı*'sı, Rıfat Ilgaz'ın *Çatal Matal Oyunu*, Halit Fahri Ozansoy'un *Bir Dolaptır Dönüyor*'u ve başkaları[12]. İşin garibi; aslında tutulması gereken yol bu olmadığı gibi, üstelik bu yolda eser verenler kendi yaptıkları denemelere bakarak bu işin bir sonuç vermiyeceği neticesine varmışlardır. Bu bir çeşit "ben yaptım olmadı, öyleyse olmaz" demeğe gelmektedir.

Oktay Rifat, *Oyun İçinde Oyun* üzerine düşüncelerini şöyle belirtiyor[13]: "Oyun İçinde Oyun, *tiyatroyu halka indirme için yapılmış bir gayrettir. Bugün bu imkânlar içinde bundan daha fazla yapılabilir mi bilmem. Yapılsa bile acaba o oyun oynanır mı? Tiyatroyu halka indirmekten bahsettim. Bunu biraz açıklamam gerek. Memleketimizde, halkın hoşlandığı, halktan doğma oyunlar var: Ortaoyunu, Karagöz, Hokkabaz v.s. Bir de bunun yanında, sanat sanat içindir zümresine dahil düşüncelere dayanan tiyatro oyunları var. Biz bugüne kadar, iki, üç deneme bir yana, halk oyunlarına aldırış etmemişiz. Yalnız Şinasi Efendi* Şair Evlenmesi *adlı komedisiyle bu alanda ileri bir adım atmış. Ben,* Oyun İçinde Oyun*'la böyle bir denemeye giriştim. Halk oyunlarından faydalanarak, halk için bir oyun yazmak istedim. Halk oyunlarından nasıl faydalanılır problemini, tabiî kendime göre hallettim. Bence halk oyunlarından konu, tip ve düpedüz diyaloglar alabiliriz.* Ben Oyun İçinde Oyun*'la bu üçünü de yaptım. Piyesimin konusu, Karagöz'ün ve Ortaoyunu'nun meşhur* Çeşme *yahut öteki adıyla* Kütahya *oyunundan alınmıştır. Tiplerimin çoğu Karagözdeki tiplerdir. Meselâ Hoşkadem Kalfa'ya sataşan külhanbeyi, kendi sözleriyle Karagöz'den aktarılmıştır. Demek ki bu oyunla, halka yakın bir tiyatro anlayışını tercih ettim. Bugün sahnemizde toplum adaleti veya hürriyeti gibi meseleleri ele alabileceğimizi sanmıyorum. Halbuki ne var? Bu yola da gidilmeli. Gazetelerde, makalelerde, romanlarda açıkça dokunduğumuz yaralar, sahnede de ele alınabilmeli... Ortaoyunu diriltilebilir mi? Ortaoyununun dirilmesinde de dirilmemesinde de sanat için bir fayda*

[12] Ferit Tüzün'ün müziği üzerine Dame Ninette de Valois'nın düzenini yaptığı *Çeşmebaşı* balesi de sahneye Karagöz ve Hacivat'ı çıkarmış olması bakımından bir örnek olarak gösterilebilir.

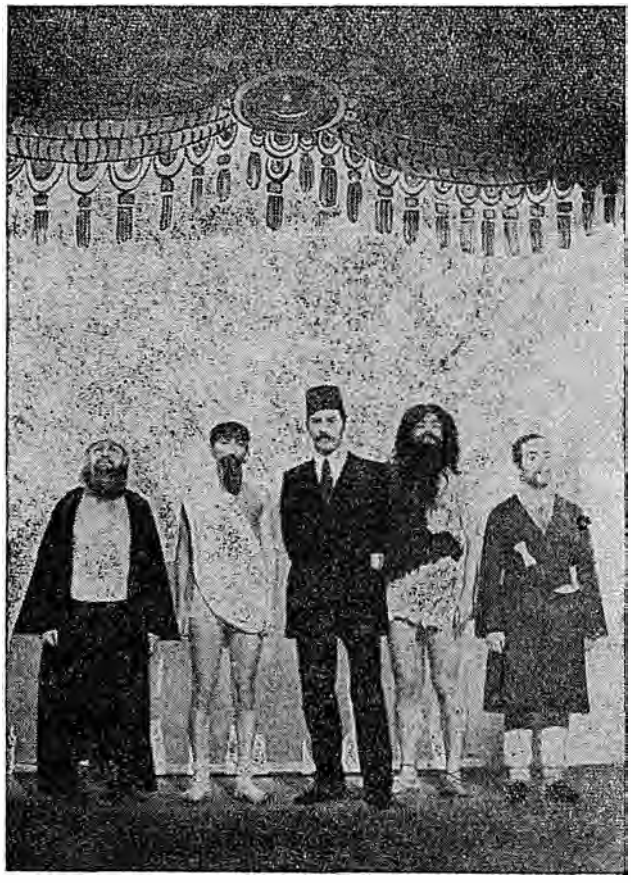
[13] "Oktay Rıfat'la Bir Konuşma", *Varlık*, 1 kasım 1949, sayı 352.



Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (Bizim Tiyatro, 1969)

yok. Ortaoyunu bir folklor olayıdır. Ortaoyunundan, tiyatro yazarı ancak faydalanabilir. Faydalanmak sözünden ne anladığımı yukarıda söyledim. Bu yüzden Oyun İçinde Oyun, *bir Ortaoyunu değildir. Düpedüz hafif bir komedyadır. Yalnız İstanbul Şehir Tiyatrosu oyuncuları, tulûata fazla meraklı oldukları için* Oyun İçinde Oyun'*a lüzumundan fazla bir tulûat ve Ortaoyunu çeşnisi kattılar. Bir gerçek olduğu için üzülerek söylüyorum. Açık Hava Tiyatrosu'nda oynanan piyesin ancak yüzde altmışı benimdi, gerisi ayak üstünde uyduruldu.*"

2) Yüzeyden öğeler yerine yukarıda önemlilerini saydığım öğelerden hareket ederek oyunlar yazanlar daha başarılı olmuşlardı. Bu yolun en başarılı kuramcısı ve uygulayıcısı Haldun Taner'dir: *Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* vb. bu yöntemin güzel örnekleridir. Ayrıca Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası,* Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914,* Aziz Nesin'in *Dü-*



Abdülcanbaz (Dostlar Tiyatrosu, 1972)
Geleneksel Etki

dükçülerle Fırçacıların Savaşı, Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır,* Cahit Atay'ın *Kırlangıçlar*'ı vb. gibi.

Bu sağlam örneklerin yanısıra tulûat tiyatrolarını geleneksel tiyatro ile Batı tiyatrosundan çıkarmak istedikleri bileşim bir yöntem olmakla birlikte, istibdat dönemi ve sıkıdenetimin tulûat oyuncularından onaylanmak üzere metin istemesi, bu uygulamanın daha önce değindiğimiz gibi Cumhuriyet döneminde de sürmesi, ayrıca tulûatçılığın ortadan kaldırılması gereken kötü bir şey olduğu inancının özellikle aydınlar arasında yerleşmesi sonucu tulûat tiyatrosu ölmüştür. Bugün kantolarla, Ramazan

oyunlarıyla, Direklerarası özleminde oyunlarla yapılan çabaların bir sonuç vermesi beklenemez. Ne var ki tulûatçıların Halk Tiyatrosu niteliğini, Muammer Karaca, Gazanfer Özcan, Nejat Uygur gibi güçlü sanatçılar sürdürmektedirler. Bunun yanısıra Haldun Taner'in Kabare Tiyatrosu da yukarıda saydığım geleneksel tiyatromuzun temel öğelerine yaslandığı için başarılı örnekler vermiştir[14].

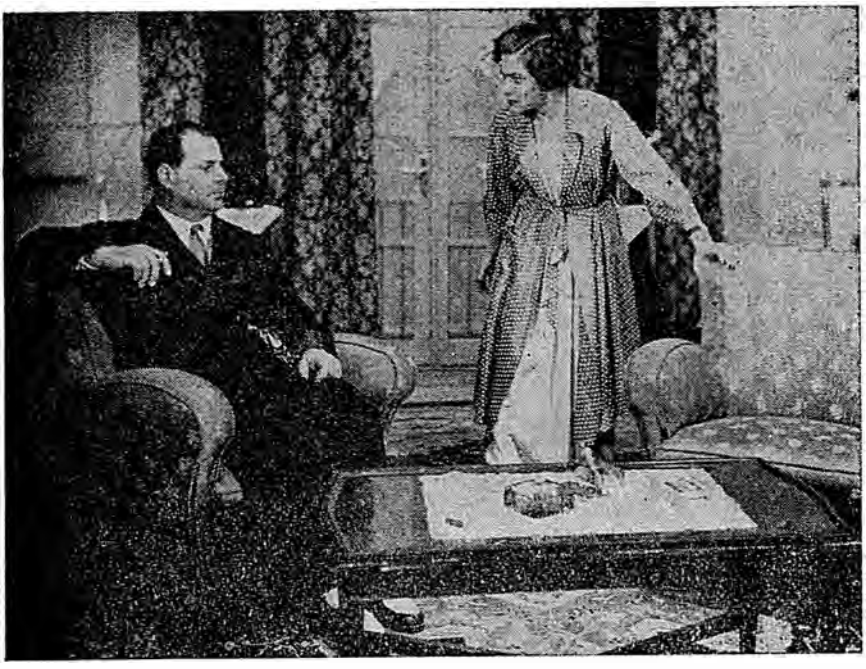
3) Aslında üçüncü aşamaya henüz varılmamıştır, bu ise sorunu sonuçlandıracak olan hedeftir. Burada yalnız geleneksel tiyatromuz değil, yüzyıllar boyunca Türk ulusunun kültürel ürünlerinde ve sanat yaratıcılığında geliştirdiği beğeni ve ana yapısal özelliğini, işin ruhunu, özünü bulup çıkarmaya dayanmaktadır. Bizde henüz bu yolda estetik çalışmalar yapılmamıştır. Bir camide, bir kilimde, bir şiirde bize özgü ortak deyiş ve yapı özellikleri nelerdir? Bir Türk minyatürünü Batı resminden de, başka Doğu-İslâm ülkelerinin minyatürlerinden de ayıran gizli uslûp nedir? Yüzyıllar boyunca Dîvan şiirinde ve halk şiirinde bize özgü uslûp özellikleri hangisidir? İşte bütün bunlardan ortaya çıkacak sonuçlarda oyun yazarımız aradığını veya aranması gerekeni bulacaktır.

3. *KİŞİLER VE ÇEVRE*

Bu dönemin oyunlarında oyun kişileri ve çevre, büyük önem ve çeşitlilik kazanmıştır. Bu dönemin oyun kişilerini, Profesör Sevda Şener değerli incelemesinde[1] enine boyuna büyük bir yetkiyle tanıtmaktadır. Bu kitabın sonucunda Sevda Şener şu düşüncelere yer vermektedir: *"Bu ön bilginin ışığında Çağdaş Türk Tiyatrosunda insan öğesinin nasıl ele alındığını incelediğimizde şunları saptıyoruz: Bu dönem içinde yazarlarımızın ortak eğilimi bir toplum portresi yapmak ve bu portre içinde çeşitli toplumsal değerler simgeleyen tiplerin ilişkilerini sergilemektir. Belli dönemlerde birbirine çok benzeyen tiplerin yinelendikleri görülür. Bu tiplerin birbirleri ile ilişkileri de belli durumlarda ve*

[14] Bu konuda Haldun Taner'le Abdi İpekçi'nin söyleşmesinde geniş bilgi bulunmaktadır. Bkz. "Kabare Tiyatrosu", *Milliyet*, 13 kasım 1972.

[1] Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* (1923-1972), Ankara 1972.



Galip Güran'ın *Batak*'ı (Devlet Tiyatrosu, 1953)



Oktay Rıfat'ın *Atlar ve Filler*'i (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1962)

çatışmalarda dondurulmuştur. Bu durum ve çatışmalar yazarın toplum gerçekleri ve sorunları hakkındaki görüşünü belirtecek biçimde düzenlenmiştir. Toplum eleştirisinin, ahlâk dersinin, öğretinin önem kazandığı bu oyunlarda oyun kişisi, yazarın düşüncesine araç olarak kullanılmaktadır.

Yazarlarımız, oyunlarında belirttikleri, eleştirdikleri, yargıladıkları gerçekleri, güncel olaylardan ve yüzeysel gözlemlerden hareketle saptamışlardır. Sorunları yaratan temel nedenlere nadir olarak uzanılmakta, insanın ve toplumun asal gerçekleri, geçmiş zaman boyutu içinde nadir olarak incelenmektedir. Bu yüzden sunulan toplum portresinden insanın ve toplumun gelişim doğrultusundan çok, belli bir dönemdeki görünümü yansımaktadır. Bu görünüm içindeki karşıtlıklar ve çatışmalar, portrenin taşıdığı anlamı güçlendirmek, düşünceyi pekiştirmek işlemini yerine getirirler.

Bununla birlikte, özellikle son yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olanı yakalamak, insana derinliğine boyut kazandırmak, toplumun gelişim doğrultusunu göstermek ve en önemlisi zor ve karmaşık gerçekleri ustaca biçimlemek yolunda başarılı denemeler yapılmış ve olumlu sonuçlar alınmıştır.

Son elli yıl içinde yazılan oyunların incelenmesi bize toplum gerçekleri konusunda ilgi çekici bir malzeme sağlamıştır. Bu malzeme, aydın kesimini teşkil eden yazarların açısından değerlendirilerek orta sınıf seyircinin anlayışına ve beğenisine göre biçimlendirilmiştir. Bu bakımdan salt nesnel gerçekler olarak kabul edilmese bile, yazıldıkları yılların toplum görünümü ve sorunları hakkında bir fikir vermektedir." [2]

Cumhuriyet tiyatrosu, önceki dönemlerden farklı olarak bütün katlardan ve çevrelerden insanları yansıtmaktadır. Eski çağların efsane kişileri veya tarihî oyunların gerçek kahramanları da daha insancıl yönleriyle işlenmektedir. Artık oyun kişileri gerçekçilikle ele alınıyor, dilleri, davranışları ile içinde bulundukları çevre bakımından daha bir inandırıcılıkla çiziliyorlar. Kadının cinsel içgüdülerini, erkeğe ihanetini, evlilik dışı aşklarını yine buluyoruz: *Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Unutulan Adam, Köksüzler, Sürtük, Serseri, Ceza, Karayar Köprüsü, Yalan, Derya*

[2] Şener, *a.g.e.*, ss. 142-143.



Çetin Altan'ın *Beybaba'sı* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1960)
Çağ ve Çevre İle Uyuşmazlık



Necati Cumalı'nın *Derya Gülü* (Kent Oyuncuları, 1963)



Köy'den Kent'e: Orhan Asena'nın *Fadik Kız'ı* (Kent Oyuncuları)

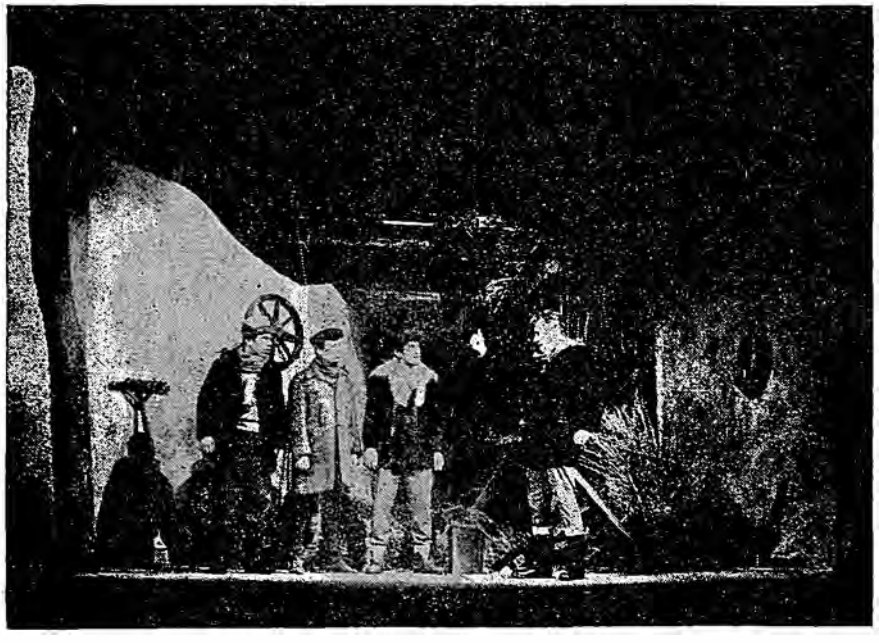
Kadın Sorunları

Gülü, Yarın Cumartesi örneklerindeki kadınlar gibi. Kocasını anlamayan, küçümseyen, yabancı kalan kadınlara rastlıyoruz: *Eski Şarkı, Ihlamur Ağacı, Selma, Paydos, Tablodaki Adam, Bir Misafir Geldi*'deki kadın kişiler. Tutkuları, çıkarları için kocalarını yanlış alanlara iten kadınlara *Günün Adamı, Sana Rey Veriyorum*'da rastlanıyor. Dişiliği için sömürülen kadınları veya kadın olmanın acısını çeken kadın kişilerini *Mine*'de, *Sabahat*'de *Asiye Nasıl Kurtulur*'da, *Fadik Kız*'da, *Çığ*'da, *Yatık Emine*'de, *Direklerarası*'nda, *Kocaoğlan*'daki kantocu kız'da, *Saciде*'de buluyoruz. Toplumumuzdan değişik kadın portrelerini

tek kişilik *Sular Aydınlanıyordu* adlı oyunuyla canlandıran Nezihe Meriç olmuştur. Erkeğine esirgemez kadın en güzel *Korku*'da çizilmiştir. Annelerin çocuklarına aşırı düşkünlüğü ve bunların sonuçları, *Suçlular, Aya Bir Yolcu, Bir Adam Yaratmak*'da en güzel örneklerini bulmaktadır. Buna karşılık yurtseverliği için çocuklarını, kardeşlerini öldüren ana, baba, kardeşlere rastlanır: *Kahraman, Atatürk'e İlk Kurban, Ana*'da olduğu gibi. Ülkücü genç öğretmen kızlara *Dağ Başındaki Kız*'da, direnen yürekli köylü kadınlarını, *Nalınlar, İsyancılar, Yılanların Öcü, Pembe Kadın, Keziban, Mayın*'daki (Mavula Kadın'ın kişiliğinde) buluyoruz. Erkek kişilerin çoğu kez bir ulusun temelden erdemlerini göstermek için yüceltildikleri oluyor: *Akın, Özyurt, Mete, Çoban, Attilâ* gibi. Ataerkil baba tipini Orhan Kemal'in *Eskici Dükkânı*'nda, Reşat Nuri Güntekin'in *Göz Dağı*'nda, *Sağanak*'da, Tuncer Cücenoğlu'nun *Öğretmen*'inde buluyoruz. Maddeci, sömürücü, para düşkünü erkek kişiler *Hep ve Hiç, Ceza, Para Uğruna, Çivi Çiviyi Söker, Branda Bezi, Merdiven, Bugün Pazar, Balıkesir Muhasebecisi, Koca Bebek, Soygun, Paydos*'da çizilmiştir. Sömürülen kişilerin direnme güçlerinin başarısızlığı, onların yenilgileri, hakkını aramayanlar *Kadıköy İskelesi, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Toros Canavarı*'yla örneklenebilir. Değişen durumlara, gününe ayak uyduramayan kişiler: *Yaprak Dökümü, Koca Bebek, Beybaba, Şakacı, Deli* (Refik Halid Karay'ınki), *Kurt Dişi*'nde. Para ve politik çıkarları için karısını bile satılığa çıkaran erkekler vardır: *Para Uğrunda, Hacıyatmaz*'daki kişiler. Kaderin, alınyazısının elinde oyuncak olan kişiler, *Pervaneler, Yazılan Bozulmaz, İpler Elimizde Değil, Mağara, Maske ve Ruh, Gölgeler*'de görülür. Sonunda yenik düşen ülkücü kahramanlar: *Dilsizlerin Dili, İkinci Baskı, Güneşte On Kişi, Gazeteciden Dost.* Topluma karşı sorumluluklarını toplumu tanımadıkları için ya da güçleri oranında kullanmayan kişilere *Karayar Köprüsü, Büyük Jüstinyen, Uçurtmanın Zinciri, Kelepçe, Suçlular*'da rastlanır. Direnen, inançlı, olumlu kişiler ise *Yedinci Köpek, Fazilet Eczahanesi*'nde, *Çınar*'da, *Kel*'de, *Eskici Dükkânı*'nda, *İmralı'nın İnsanları*'nda, *İspinozlar*'dadır. Kişileri ortaya çıkarmak için karşıtlıklardan yararlanılmıştır: Karşıtlıklar ailenin bir kesimi ile ötekisi arasında, ilerici-gerici, eski-yeni kuşak, Kurtuluş Savaşında İstanbul'dakilerle-Anadolu'dakiler, işçi-işveren arasında gösterilir: *Cumhuriyet Çocukları, Çark, Kapılar, Ayna, Ağlayan*



Ataerkil Aile Düzeni: Orhan Kemal'in *Eskici Dükkân*'ı (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1969)



Sedat Veyis Örnek'ten *Kurt* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1964)
Oyun Kişisinin Direnci

Kız, Hürriyet Apartımanı, Sağanak, Şakacı, Şerefiye, Analar-Babalar Okulu, Topuzlu, Hacı Kaptan, Kurt Dişi. Çoğu kez, kendi özel durumlarından, sevgilerinden yola çıkarak sonunda gerçeği bulan, topluma ödevleri için savaşan, ölüme meydan okuyan halk kahramanlarına rastlanır, *Kerem ile Aslı, Esirler, Ferhat ile Şirin, Gılgameş, Suavi Efendi, Bir Şey Yap Met, Biraz Gelir misiniz?* Kimi kez köy, kasaba gibi küçük toplumlarda bir kahramana gereksinme duyulur, ona umut bağlanır. Burada daha çok bir kahraman parodisi buluruz: *Keşanlı Ali Destanı, Buzlar Çözülmeden, Uzundere, Karalar'ın Memetleri*'ndeki *"Ermiş Memet"* ile *"Kerpiç Memet"* gibi. Batı hayranlığının, taklitçiliğinin, süse, kumara, eğlenceye düşkünlüğün, züppe tipleri bu dönemde de çizilmiştir: *Köksüzler, Fevkâlasriler, Bir Ölü Evi, Çarliston, Beyoğlu 1931, Bir Zabitin Onbeş Günü, Gün Doğuyor, Künye, Hayalet, Pembe Sokak No: 46, Yayla Kartalı, Ayarsızlar, Harput'da Bir Amerika'lı, Andaval Palas, Satılık Ev, Mor Defter*'deki tipler. Köydeki ağa, muhtar, yobaz hoca; kentte fırsatçı politikacı, oy avcısı, gerici, salon sosyalisti, bürokrat; bu çağın bellibaşlı toplumsal tipleridir.

Müzikli oyunlarda, vodvillerde bir güldürü öğesi olarak, tıpkı Karagöz ve Ortaoyunu'nda görüldüğü gibi seyircinin hoşuna gidecek tipler bir geçit alayı biçiminde sergilenir: Laz Kaptan, Rum yosma, külhanbeyi, Ermeni pansiyoncu, züppe genç kız, hacıağa, çöpçatan, yobaz, şair taslağı, yaşlı ve zengin aşık vb. gibi. Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* adlı incelenmesinde tiyatromuzda özellikle tipe dayanan kişileştirmenin örneklerle geniş bir sınıflamasını vermektedir. Adı geçen incelemede toplumsal tipler şu başlık ve ara başlıklar altında sınıflandırılmıştır: 1) Kadın Tipleri: a) Varlıklı Züppe Kadın; b) Ortahalli ve Koruyucu Kadın; c) Ortahalli ve Bencil Kadın; d) Ezilen ve Sömürülen Kadın; 2) Genç Kız Tipleri: a) Aydın Genç Kız; b) Züppe Genç Kız; c) Yüzeysel Genç Kız; d) Duygulu Genç Kız; e) Çaresiz Genç Kız; 3) Erkek Tipleri: a) Ülkücü Aydın; b) Olgun Erkek; c) Ortahalli ve Kişiliksiz Koca; d) Züppe Erkek; 4) Genç Erkek Tipi: a) Aydın Genç Erkek; b) Sorumsuz Genç Erkek; c) Duygulu Genç Erkek; 5) Memur Tipi; 6) Emekli Memur ve Asker Tipi; 7) İş Adamı ve Tüccar Tipi: a) Patron Tipi; b) Hacıağa Tipi; 8) Fırsatçı Tipi; 9) Politikacı Tipi; 10) Bilim Adamı Tipi; 11) Sanatçı Tipi; 12) Çeşitli Meslek Tipleri: a) Doktor Tipi; b) Mühendis Tipi; c) Avukat Tipi; d) Öğretmen Tipi; 13) Esnaf Tipi; 14) Emek-



Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı*'sı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1947)



Haldun Taner'in *Fazilet Eczahanesi* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1960)

çi Tipi; 15) Köylü Tipleri: a) Yaşlı Köylü Kadını; b) Yaşlı Köylü Erkeği; c) Köy Anası ve Kadını; d) Köylü Kızı; e) Köylü Genci; f) Ağa; g) Muhtar.

Çevre ve kişileştirmede çoğunlukla oyunlar yurdumuzun çeşitli çevrelerini ve insanlarını başarıyla vermektedir. Öteyandan yazarlarımızın kimi, çevreyi ve kişileri soyutlaştırmaktadır. Aziz Nesin, pekçok oyununda çevre ve kişilerini soyutlaştırmaktadır; kişi adlarını da Mateh Çiçu, Met, Rovni gibi belirli bir toplumda rastlanmayacak adlarla adlandırmaktadır. Kimi yazarlar da kişilerini Kadın, Erkek, O gibi genellikle, soyutlukla adlandırmaktadır. Vedat Nedim Tör'ün *Sanatkâr Aşkı* ve *Hep ve Hiç*'i, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* ve *Kral Üşümesi*, Bekir Büyükarkın'ın *Duman*'ı böyle soyutlaştırılmış çevre ve kişilerle örülmüştür. Kimi soyutlaştırılmış oyunlarda ise, ister istemez kendi toplumumuzun sorunları ve insanları ile yakın bir koşutluk kurabiliriz : Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi*, Necati Cumalı'nın *Tehlikeli Güvercin*'inde olduğu gibi.

Oyunların çevresi, geçen dönemlere göre, her toplumsal kesimden, her çevreden olmak üzere yurdumuzun çok yönlü kesitlerini vermektedir. Bu çevrenin başında aile gelir. Köyler, küçük kasaba çevresi, iş yerleri, gecekondu çevresi en çok rastlanılan çevrelerdir. Bu arada yalnız belli bir çevrenin gerçeğini yansıtmak bakımından değil, fakat dramatik gerilim bakımından etkili dört duvar arasına zorunlu olarak sıkıştırılmış, sınırlanmış çevreler de seçilmektedir. Çağdaş tiyatroda bu, *compressionism* adiyle ayrı bir tür olarak incelenmiştir[3]. Başta aile böyle bir basınç çevresidir : Çetin Altan'ın *Çemberler*'inde, Celâlettin Ezin'nin *Bir Misafir Geldi*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Evin Üstündeki Bulut*'da olduğu gibi. Çoğunlukla bir bunaltıyı, ya da kişinin yalnızlığını vurgulayan bu basınç odasının tersine bir yönde kullanılışına, dar çevrenin güvenceli, dış dünyanın ise tehlikeli olduğunu gösteren biçimine de rastlıyoruz : Adalet Ağaoğlu'nun kısa *Kozalar* adlı oyununda olduğu gibi. Dramatik gerilimin kişilerin patlamalarının verilişinde böyle bir basınç odası en iyi Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi*'nde kullanılmıştır. Ancak bunun için

[3] Bu türün incelenmesi için bkz. Laurence Kitchin, *Drama in the Sixties*, London 1966, ss. 45-74



Recep Bilginer'in *Utanç Dünyası* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1968)

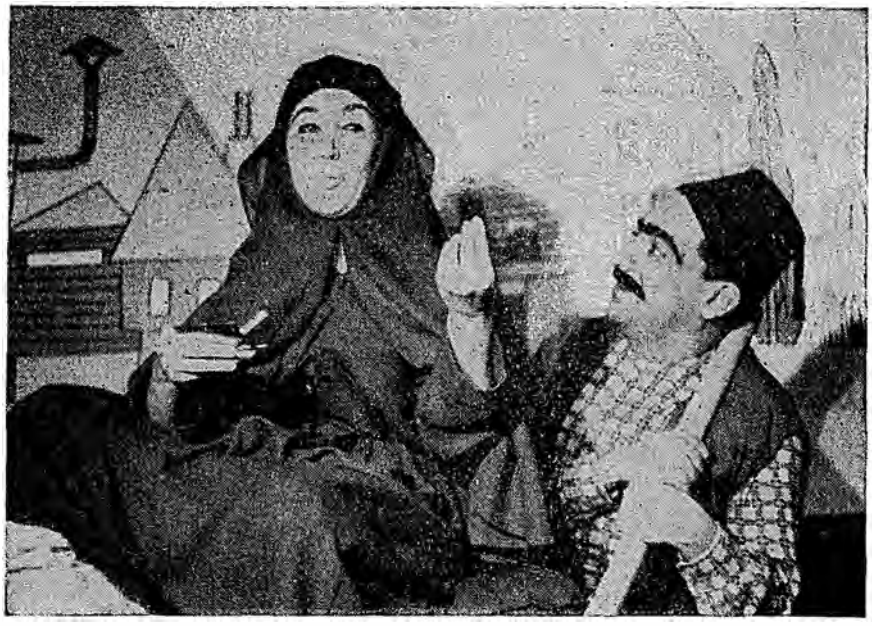


Orhan Kemal'in *72. Koğuş'u* (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1966)
Basınçlı Oyunlar: Cezaevi.

en iyi çevre, cezaevidir : Vedat Nedim Tör'ün *İmralı'nın İnsanları*, Recep Bilginer'in *Utanç Dünyası*, Orhan Kemal'in *72. Koğuş* Kerim Korcan'ın *Linç*'inde olduğu gibi. Buna yakın olarak gözaltındaki genç aydının bunalımını da Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* adlı oyununda buluruz.

Çevre ve kişi ilişkisinde önemli bir konu "yabancılaşma"dır[4]. Felsefede, romanda, tiyatroda çok yönlü bir kavram olarak karşımıza çıkan yabancılaşma gerçi daha önce de görülmekle birlikte belirgin olarak ele alınışı 1939'dan sonraki romandadır. Uluslara göre içeriği değişmektedir; kiminde ya ruhbilimsel felsefe, ya toplumbilimsel açıdan, ya da tarihe karşı bir korkudan; kiminde kişiler arasında iletişim yokluğundan; kiminde değişik kültürlerin ve değerler değişmesinin baskısında ezilmekten, kiminde ise kırsal çevre ile kentleşme arasında kalmaktan gelen bir yabancılaşmadır. Hangi nedenle olursa olsun, roman ya da tiyatro kişisi, kimliğini yitirmekte, gerçek karşısında tedirginleşmektedir. Demokrasi ve endüstrileşme, toplumsal sınıf ayrımını ve uğraş gruplarını kaldırdıkça kişi kendini tanımaz olmaktadır. Romancı ve tiyatro yazarı, giderek ırkça ve dince azınlıklarla, deli, cinsel sapık, ayyaş, cani gibi toplumdışı kişilerle ilgilenmektedir. Burada yabancılaşma temasının bütün yüzlerini göstermeğe yerimiz elvermez. Olsa olsa burada, bu dönemin oyunlarında kişi ve çevre ilişkisi, kişinin çevre ile uyuşmazlığı açısından durabiliriz. Bu, özellikle dramatik yapıya ilginç bir özellik sağlamaktadır. Kimi yazarlar bunu olaylar dizisindeki yapmacık bir buluşla sağlarlar : Refik Halit Karay'ın *Deli*'si ile başlayan bu çığırda birçok ya-

[4] Bir de Brecht Tiyatrosunun seyirci-oyun ilişkisinde kullandığı "yabancılaştırma etmeni" "Verfremdung" aslında bundan değişiktir. Brecht kendi amacı için, oyunlarındaki toplumsal ve siyasal içeriği yeni bir anlayışla etkili olarak iletebilmek için eski göstermeci tiyatroya dönerken, bu yoldan gerçekçi ya da benzetmesi tiyatronun gerçek yanılsamasını kırmak için başvurmaktadır. Özdemir Nutku ise, bir incelemesinde Brecht'in çok özel anlamda kullandığı bu yöntemi bizim Ortaoyunu'na uygulamak istemiştir. Oysa kanımızca burada yabancılaştırma etmeni sözkonusu değildir; çünkü geleneksel Türk Tiyatrosu zaten tümden göstermecidir, geleneksel tiyatromuzun seyircisi de bu tiyatroya alışkındır. Olsa olsa göstermeci tiyatronun kendi kendine koyduğu oyun kurallarını yine kendi eliyle yıktığı durumlarda, belki yabancılaştırma etmeni deyimi kullanılabilir. Bkz. Özdemir Nutku, "Ortaoyunu'nda 'Yabancılaştırma' Kavramı", *Tiyatro Araştırmalar Dergisi*, 1970, sayı 1, ss. 33-47. Yazının Almanca çevirisi için bkz. "Die Verfremdung im Ortaoyunu", *Maske und* Kothurn, xvi, 3-4 Wien 1970.



Oktay Rıfat'ın *Zabit Fatma'nın Kuzusu* (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1965-66)
Cinsel Yabancılaşma

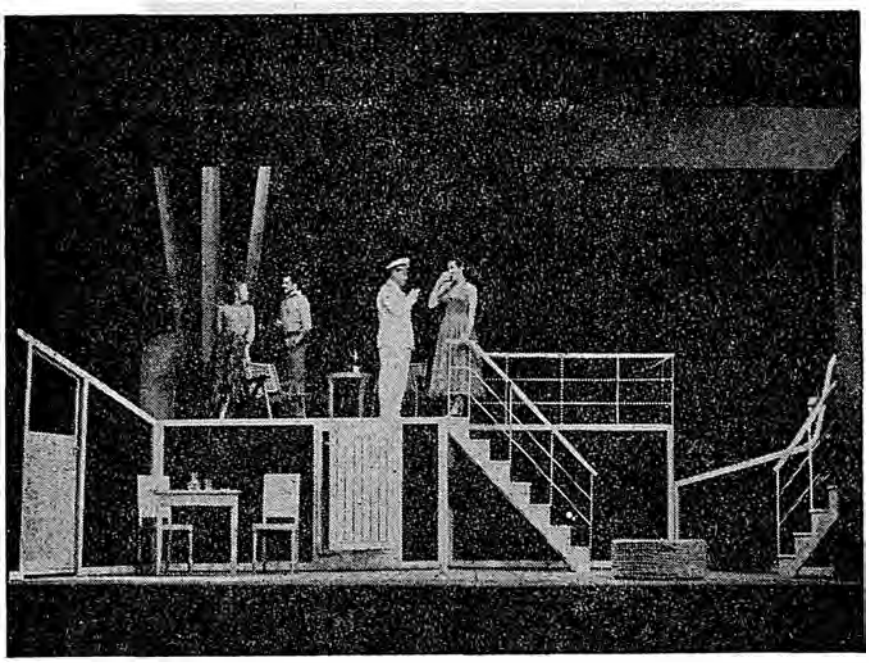
zarlar bunu denemiştir : Çevresinden uzunca bir süre uzak kalan kişi yeniden oraya dönünce ya da yitirdiği bilincine kavuşunca, çevresine ayak uyduramaz olur. Örneğin Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam*'ı gibi. Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek*'inde Ahmet Bey, çok sevdiği karısının sevgilisiyle kaçması üzerine aklını oynatmış, 25 yıl sonra deliler evinden döndüğü evine yabancı kalır, yine çıldırır. Ahmet Kutsi Tecer'in *Satılık Evi* de böyledir. Çağ değişikliğine ayak uyduramayanlar : *Sağanak, Cengiz Han'ın Bisikleti, Kadın Erkekleşince*'de görüldüğü gibi. Çeşitli nedenlerle çevresiyle uyuşmazlığa düşen kişiye bir örnek de Dinçer Sümer'in *Kâtip Çıkmazı*'ndaki Kemal'dir. Kişinin kendi ortamından, çevresinden kopup başka bir çevreye giderek buradaki uyuşmazlığı da örneğin Orhan İyiler'in müzikli oyunu *Şarkıcı Kız*'daki Hacıağa, Ü. Zeki Özturanlı'nın *Batak Gölü*'ndeki Rumelili göçmenler gibi. Ayrıca köyden kente göç edenlerin yabancılaşması Kemal Tözem'in *Kafdağlılar*'ı, Nuri Güngör'ün *Osmangiller*'i, Orhan Kemal'in *Kardeş Payı* ile örneklenebilir. Göç, yurtdışına da



Cevat Fehmi Başkut'un *Küçük Şehir*'i (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1964)



Cevat Fehmi Başkut'un *Göç*'ü (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1962)
Küçük Kasaba - Büyük Kent İnsanları



Ailede Bunalım : Çetin Altan'ın *Çemberler*'i (Devlet Tiyatrosu, 1957)

olmaktadır : Yüksek Pazarkaya'nın *Beklenen Tren'i,* Bekir Yıldız'ın *Üç Vatandaş*'ı (uyarlayan Umur Bugay) gibi. Dışarlıklı insanların büyük kentlerde, özellikle İstanbul'daki yabancılaşmaları bir güldürü öğesi olarak da kullanılır : Seniha Cemal Kanbay'ın *Bugün Pazar*'ında İstanbul'a gelen dışarlıklı hacıağa'ların ve onları kıskançlıkla izleyen çarşaflı karılarının büyük kentteki sürdükleri kendi gerçeklerine ters düşen yaşam gibi. Köylerden, kırsal bölgelerden büyük kentlere yer değiştirişte yabancılaşmanın iki yönlü vurgulandığı da olur : Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Yayla Kartalı*'ndaki köyden çıkıp kente giden kahramanının her iki çevreye de yabancı düşmesi gibi. Birçok oyunlarda büyük kent-küçük kasaba çevresi ve insanları karşılaştırmak biri ya da öteki üzerine olumlu ya da olumsuz sonuçlara varılmaktadır : Cevat Fehmi Başkut'un *"Büyük Şehir, Küçük Şehir"* ve *Göç* oyunlarında olduğu gibi. Bu çevre değişikliği üzerine bir deneme de Cevdet Kudret'in *Kurtlar*'ıdır. Dışarlıklı aile ile kentli ailenin aynı olay karşısında davranışlarındaki karşıtlığın tersinleme ile gösterildiği olur : Örneğin İ. Galip Arcan'ın *Hava Parası*'nda ay-



Soyutlaştırılmış Çevre ve Kişiler: Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz?* (İst. Şehir Tiyatrosu, 1962)

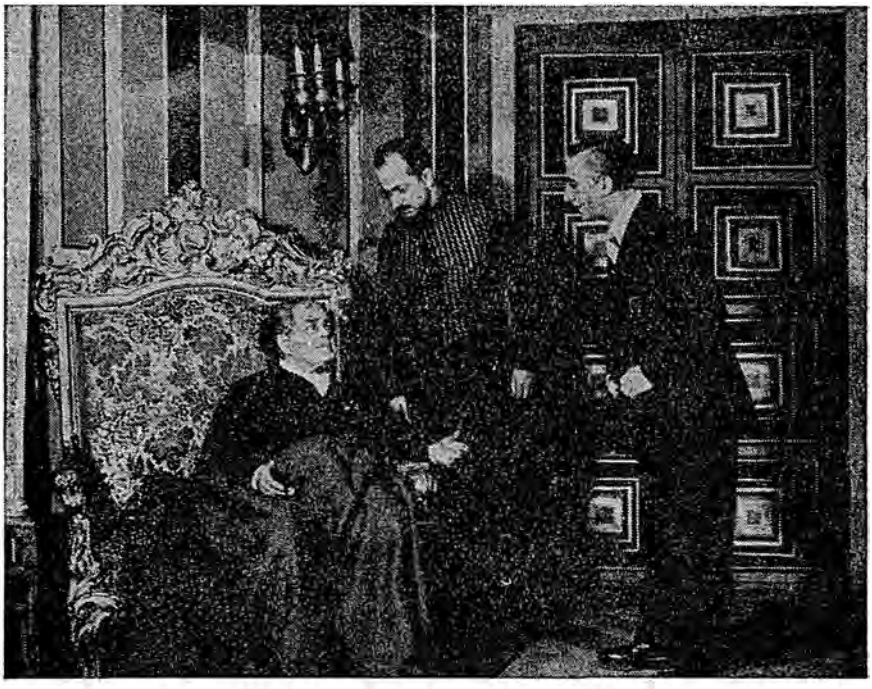
nı evi paylaşmak zorunda kalan, biri dışarlıklı, öteki İstanbul'lu ailenin, çocukları evleneceklerdir. Dışarlıklı ailenin kızı gizlice tiyatrocu olmuştur. Dışarlıklı ailenin bunu öğrendiğinde, hoşgörü ile karşılamasına karşın, İstanbul'lu aile gelinleri olacak kızın tiyatrocu olmasını aynı hoşgörüyle karşılamazlar. Yabancılaşma, çoğunlukla bir artyetişimin sonucu da olur. Örneğin *Casuslar* adlı oyundaki yabancı dilleri kendi ana dilinden daha iyi bilen yozlaşmış genç kadın, kendi toplumunda tam bir yabancı gibidir. Yabancılaşma çoğu kez sanatçının, gazetecinin çevresiyle olan uyumsuzluğunda gösterilir : Mahmut Yesari'nin *Ser-*

seri'si, Nahit Sırrı Örik'in *Muharrir*'i, Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi*'sinde olduğu gibi. Gecekondu çevresini işleyen oyunlarda ne köylülüğünü yitirmiş, ne de kentlileşmiş insanların değer yargısı karmaşası da çevreye yabancılaşma için önemli örneklerdir. Aziz Nesin de, yabancılaşmayı — *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'da, *Toros Canavarı*'nda olduğu gibi — gerek roman ve hikâyelerinde, gerek oyunlarında buruk bir mizah anlayışıyla, başarıyla uygulayan yazarlarımızdandır.

Ayrıca, belirli bir çevreyi bu çevrenin kişileriyle birarada gösteren, bir ortamın görünümünü ve havasını veren çevre oyunlarına başarılı örnekler vardır : *Köşebaşı, Fazilet Eczahanesi, Bir Takım İnsanlar, Alamanya'dan Bir Yâr Gelir Bizlere*'de olduğu gibi. Özellikle *Köşebaşı*'nda uzun yıllar kendi mahallesinden uzak kalmış Yabancı'nın, yeniden oraya döndüğünde duyduğu yabancılaşmadaki hüzünlü özlem, bu çevre oyununun estirmek istediği havayı belirginleştirmektedir.

Yazarlarımızın pek azı gerçek üç boyutlu tiyatro karakterleri yaratmakta ustadır. Kişileri yaratırken, kimi yazarlar oyunlarda bu tipler arasında melodram geleneği doğrultusunda akkara karşıtlığında, olumlu-olumsuz, iyi-kötü ayrımı yapmaktadırlar. Örneğin Nazım Kurşunlu'nun *Melekler ve Şeytanlar* oyununda, bu ayrım, oyunun adında vurgunlanmakla başlayıp, oyunun tümünde görülmektedir : Oyunda, Komşu ve Amca iyiler ya da meleklerin, Sermet ile Semra ise kötüler, ya da şeytanların temsilcileridir. Ancak kişileri böyle ayırırken, gerekçeleri, durumları açıklayacak itkileri de veremeyen yazarlar vardır. Örneğin bir eleştiri yazısı, Sevgi Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili* için şu görüşü ileri sürmektedir : *"Ne yazık ki iki saatten fazla bir zaman müddetince hitabetlerini dinlediğimiz şahıslar kendilerini bize tanıtmadılar. Evet Remzi dürüst bir adamdır. Yahya ise fena bir adamdır. Fakat ne isterler? Emelleri nedir? Niçin mütemadiyen karşılaşırlar ve boy ölçüşürler? Evet Nevin salim görüşlü, hassas bir sanatkârdır. Fakat niçin kendisini bir canavar gibi ürküten, aynı zamanda da cezbeden kötü adam Yahya'yı evine kabul edip resmini yapıyor ve nihayet kollarına düşüyor? Neden düşkün kızların ve zina çocuklarının hamisi Remzi, sevgilisi Nevin'in bir hatâsını affetmiyor? Bu ne tezat ve ne bedbinlik?"* [5]

[5] Ekrem Reşit Rey, "Dilsizlerin Dili", *Akşam*, 12 aralık 1950.



Vedat Nedim Tör'ün *Hep ve Hiç'i* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1951)
İktidar Tutkusu

Kişiler durağan kalmayıp, değişim, sürekli oluşum içinde olduklarına göre, bunun yine doğal bir akışla, kişinin gerçeklerinden çıkması gerekirken, kimi yazarlar gelişimi olaylar dizisi, ya da durumlarla güdümlü olarak yapmaktadırlar. Bu da doğal gözükmeyen, birden değişimlere yol açmaktadır. Örneğin Sedat Simavi'nin *Hürriyet Apartımanı*'ndaki Meşrutiyet Paşası iktidarda oldukça, kaba, ahlâksız, zalim; düştükçe de yumuşak, erdemli, anlayışlı olabilmekte, bu da oyun süresince düşüş ve yükselişlerle yinelenmektedir. Ya da oyunun ortalarına doğru bir olay oyunun eksen kişisinin karakterini birdenbire değiştirebilmektedir. Örneğin Vedat Nedim Tör'ün *Hep ve Hiç*'inde kurbanlarına birer birer acımasız kıyan zalim iş adamı, bir kalp krizinden sonra bir iyilik meleği oluverir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dev Aynası*'ndaki buyurgan Arif Beyin, Muvaffak İhsan Garan'ın *Son Durak*'ındaki avukat Ferit Halim'in böyle değişmeleri gibi. Necip Fazıl'ın *Reis Bey*'indeki, adalete körükörüne inanan acıma-



Turan Oflazoğlu'nun *IV. Murat*'ı (Devlet Tiyatrosu, 1970)
İktidar Tutkusu

sız Ağır Ceza Reisi, idama gönderdiği bir sanığın ölümünden sonra onun suçsuz olduğunun anlaşılması üzerine bambaşka bir insan oluverir; kendisini insanları kurtarmaya adar. Söz Necip Fazıl Kısakürek'e gelmişken onun *Reis Bey*[6] ve sonra yazdığı oyunlarındaki kişilerinin yerine kendisinin konuşması, onlara

[6] Bir zamanların başarılı oyunlarının yazarı Necip Fazıl Kısakürek'in *Reis Bey* ve ondan sonraki oyunları, profesyonel sahnelerde oynanmamıştır. *Reis Bey*'i Muhsin Ertuğrul'un çok beğenmiş olmasına karşın eser İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanamamıştır. Bkz. "Fetvâcı mı, Oyuncu mu?", *Yeni İstanbul*, 23 mart 1964.

söyleşme yerine söylevi yakıştırması yüzünden, kişileri hiç soluk alıp vermeyen cansız kuklalar durumuna geldikleri gibi, oyunları da dramatik güçten yoksundur; ancak okunduklarında, yazarının görüş açısını tanıtması bakımından ilginç olabilirler[7].

Kişilerini güdümlü olarak olaylar dizisi ve durumlarla geliştiren ve bir de kendi sözlerini kişilerin ağzına verdiren yazarlara karşın, kimi yazarlar karakterlerini kendi doğal gelişimleri içinde sunmaktadır. Bu dönemin en başarılı oyunlarından biri olan *Mikado'nun Çöpleri* için yazarı Melih Cevdet Anday, bakınız bu konuda ne söylüyor: *"Yazar, kişilerinin yaratıcısı olduğu için, Tanrı yerine koyuyorlar onu: ıcığını cıcığına değin bildiği kişilerin akıllarından geçeni, söyliyeceklerini, yapacaklarını önceden bir sıraya, bir biçime koyan, rastlantıya, sürprize, tutarsıza, saçmaya, olağandışı'na yer vermeyen bir yaratıcı. Tanrı bile böyle değildir.* [.....] *Ben istiyorum ki, yarattığım kişiler, belki inanılmaz ama, beni de şaşırtsınlar, tıpkı gerçek kişiler gibi. Bunun çaresi, yazarın yarattığı kişileri tam olarak bilmemesidir. Daha doğrusu, onlara biraz da dışardan bakabilmesidir. Ne yapıyorum bunu sağlamak için? Bugüne değin hiç bir insanı anlayamadığımı düşünüyorum; hele bize kendilerini anlatanları ya da rastlantı ile içine girdiğimiz bir olayda, tanık olduğumuz kişileri ancak kendi söyledikleri ile yargıladığımızı, hele hele konuşmalarına sadece kulak misafiri olduğumuz kişilerin yaşam öykülerini bütün bütün kafamızda kurduğumuzu. İnsanlar kendilerini şöyle ya da böyle göstermek istiyorlar; gerçeklikleri nedir, bunu kestirip atamayız."*[8] Anday, bu dediklerini gerçekleştirebilmiştir. *Mikado'nun Çöpleri*'nin Kadın ve Erkeği de işte bu özellikleriyle gerçek birer karakter olarak kendilerini seyirciye kabul ettiriyorlar; oyunun başından sonuna dek onları bu yakalanamayan, bir iki kelimeyle açıklanamayan, türlü yoruma açık, çok yönlülüklerinden oyunu soluğumuz kesilerek ilgi ile izliyoruz.

---

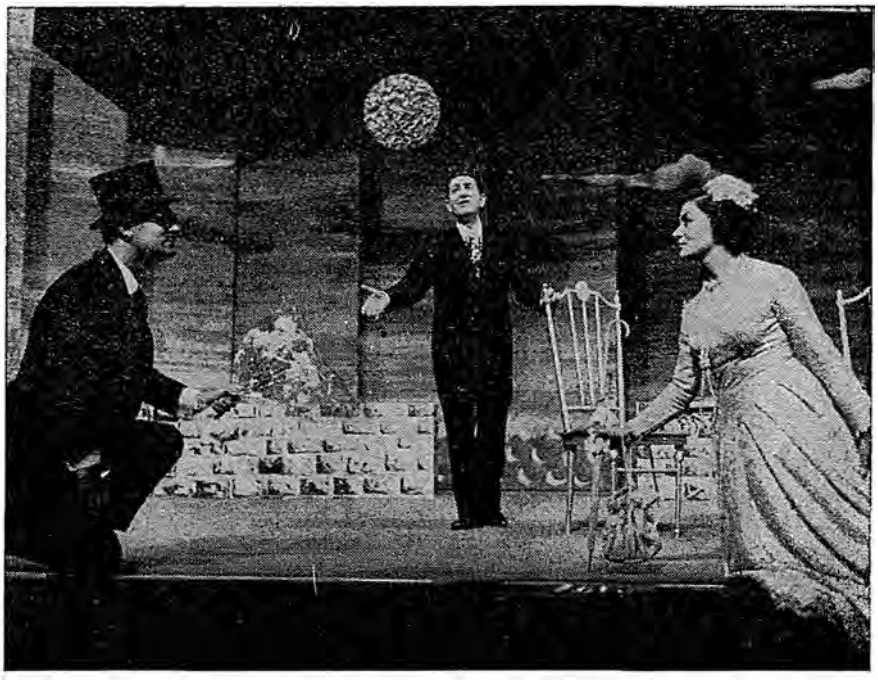
[7] Böyle durağan, dramatik niteliği olmayan oyunlara pekçok örnek vardır. Örneğin amatör tiyatroların oynadığı Reşat Nuri Drago'nun XVII. yüzyıl şairlerinden Azmizâde Haletî Mustafa Efendi'nin kişiliğinden esinlenerek yazdığı *Halet* adındaki kısa oyunu. Haletî Efendi ile dergâh şeyhine gönül veren Sertac adlı genç kadın arasındaki söyleşme ile, dramatik eylemden yoksun ve daha çok felsefî söyleşmeye yaklaşan bir okuma oyunudur. Metni için bkz. *Yeditepe* 15 kasım 15 - aralık 1953, sayılar 73-75.

[8] Melih Cevdet Anday, *"Mikado'nun Çöpleri* Dolayısı İle", *Devlet Tiyatrosu*, şubat 1972, sayı 54.

4. DİL-KONU-TÜR.

Oyun dilinde denebilir ki ilk kez bu dönemin ikinci yarısından sonra bir gelişme görülmüştür. Bundan önceki dönemlerde pek az oyun yazarımız oyun diline uygun bir dil kullanıyorlardı. Oyun dilinin, öteki edebiyat türlerinden değişik olarak, kendine özgü nitelikleri ve işlevleri vardır. Devinim ve ilerleyiş sağlamak, söyleşme yoluyla karakterleri, durumları, duyguları serimlemek, açıklamak; inandırıcı olabilmek; karakterlere ve konuşma diline uygun düşmek; yeğinlik ve yoğunluğu taşımak; kertekerte yükselen bir hareket çizgisini izlemek gibi. Oyunculuğa ayırdığımız bölümde, oyuncuların dilinin yetişimden ve başkaca nedenlerden gelen aksaklığına değinmiştik. Ancak bunun öte yüzü, sahne yazarlarının dilinin henüz sahneye yatkın bir kıvraklığa gelmeyişi ile açıklanabilir. Aka Gündüz 1930'da şöyle yazıyordu [1]: *"Gitmedim, görmedim, dinlemedim ama herkesten şunu işittim: — Darülbedayi sanat cihetinden ne kadar kuvvetli ise, dil cihetinden o kadar zayıftır. Yeni bir 'Sahne Türkçesi' peyda olmuş, eski Mınakyan Türkçesiyle yeni has Türkçe arasında acaip bir şey. Sarf ve nahvin kapıdışarı edilmesi şöyle dursun, açık açık sırıtan bir şivesizlik, bir uslûpsuzluk var. Temiz Türkçe pisleşmemiş, fakat sırtına parçalı bohça biçiminde bir elbise giydirilmiş. Sanatkârın bunda hiç bir suçu yoktur. Bunun bütün suçunu piyesleri okuyup kabul edenlere yükletmeliyiz. Eseri sahneye koyduranın da geniş bir selâhiyeti olmalıdır. Türkçenin mümtazlığı buradadır: Türkçe, hayatta, sahnede ve kâğıtta bir tek Türkçe'dir, onu bozmak cüretini Beyoğlu'ndaki sokak satıcılarına bile affedemeyiz, nasıl olur da yegâne sahnemizde çirkinleşmesini hoş görebiliriz. Darülbedayi bizde şöyle böyle Comédie Française vaziyetindedir. Fransız edebiyat ve dil muallimleri talebelerine has Fransızca öğretmek için Comédie Française'e gitmelerini tavsiye ederler ve bu gidiş adeta lisan ve edebiyat derslerinin bir vecibesidir. En yakası açılmamış küfürlerde bile, dilin, şivenin ve estetiğin hâkim olduğu bir kanun vardır. Meselâ, Cenâbı vacibülvücut belâyı âlinizi versin, cümlesi olsa olsa bir protestan Türkçesi olur, onun has ve doğrusu Allah belânı versin'dir. Mınakyan sahnesinde artist, babasına muhterem pederim diye hitap ederdi; beybaba bile yarım*

[1] Aka Gündüz, "Sahne Türkçesi", *Ulus* [Hakimiyet-i Milliye], 11 nisan 1930.



Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*'ı (Devlet Tiyatrosu, 1965)



Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi* (Devlet Tiyatrosu, 1969)
Dilin Plastikliği

Türkçedir, onun has Türkçesi baba'dır. Türkçe yazanlar, Türkçeyi müdafaa etmek vazifesi ile mükelleftirler, bu bir bakıma da nimetşinaslıktır. Bu vazife Darülbedayi'nin iyi ve muktedir olan sanatkârlarına da şâmildir. Hiç olmazsa kötü Türkçe'ye karşı isyan çıkarsınlar. Sanatkâr iki fazla zahmet çekiyor, biri şivesiz eseri düzeltmek, öteki kötü Türkçeye karşı bedii tahammülünü israf etmek. Eyyyy... Türkçesi kıt ve kötü yazıcıların hatırı için sanatkârlarımızı da daha fazla yıpratmayınız. Önce mahalle mekteplerinde Türkçeyi öğrenmeli, sonra sahneye eser vermeli."

Aslında sahne dilinin işlevine uygun, doğru Türkçe yazmak, yazarın yeteneği ile ilgilidir. Bizde sahne dili üzerine tartışmalar daha çok dilin özleşmesiyle ilintilidir. Özleşmeyi benimseyenlerin bile, oyun diline gelince, duraksamaları, sınırlamalar koymaya kalkışmaları ilginçtir. Örneğin 1971'de hem iyi sahne sanatçısı hem de dilci olan Nüvit Özdoğru şöyle yazabiliyordu: *"Bugünkü durum nedir? Ne yazık ki yerli ve çeviri oyunlarda Arapça, Farsça kelime ve terkiplerle dolu yapma Osmanlıca'nın yerine başka aşırılık almıştır. Yeni kelimelerin deneme yeri gazeteler, dergiler, hattâ radyo ve televizyon olabilir, ama tiyatrolar olamaz, çünkü tiyatroda kişiler kendi kişiliklerine göre konuşmalıdır. Köylü, kentli, tüccar, işportacı -hepsi- Nurullah Ataç gibi konuşursa komik olur. Kaldı ki Nurullah Ataç bile yazdığı gibi konuşmazdı; sizin, benim gibi konuşurdu. Halkça benimsenmiş, sevilmiş seçim, tutum, tepki gibi öz Türkçe kelimeleri tiyatro oyunlarında kullanmak elbette gereklidir. Ancak konuşan çok tutucu biriyse, o zaman* intihap, tarz-ı hareket, aksülamel... *gibi ölü ya da can çekişen kelimelere başvurulabilir. Ama kişileri* "Tüm olanaklarımı kullanacağım; yepyeni bir yaşamım olacak örneğin" *gibi yapma Türkçeyle konuşturmak çok yanlıştır.*

Alışılmamış, yeni denenen kelimelerin yadırganmıyacağı oyunlar da vardır. Eser gerçekçilikten uzak, soyut bir oyunsa, kişileri de iki boyutlu, simgesel (sembolik) kişilerse, cümlelerin gelişinden anlam da çıkıyorsa, yeni türetilmiş, yerleşmemiş kelimelere de başvurulabilir. Özetlemek gerekirse, davranışımızda gayretkeşlik değil, mantık egemen olmalıdır.

Türkçenin yapısı bakımından uzun cümleler çok kez güç anlaşılır. Kısa cümleleri genellikle yeğ tutmalı. Ama bu, baştan sona kopuk kopuk cümleler kurmak anlamına gelmemelidir. Shakespeare'in bir oyununu Türkiye'de sahneye koyan bir yabancı



Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen'i* (Devlet Tiyatrosu, 1961)
Tragedya Denemeleri

uzman, çevirinin kesik kesik olması yüzünden oyun ritminin aksadığından yakınıyordu. Usta elinde çok zaman uzun cümleler etkili olabilir. Hüner, oyun ne gerektiriyorsa, onu verebilmededir.

Çeviriyi yaptıktan sonra yabancı metni bir kıyıya itip yük sek sesle okuyup "çeviri kokusu" nu gidermek gerek. Türkçede, Batı dillerinin tersine, ve, bir, eğer, şayet, benim, senin, onun *gibi kelimeleri sık sık kullanmayız. Ömer Seyfettin* ve *kelimesini yarım yüzyıl önce yazı dilinden bile atmıştı. Hele* ve gerekse'*ye hiç yer yoktur.* "Gerek ben ve gerekse arkadaşlarım" *değil* "Gerek arkadaşlarım, gerek ben" *hattâ daha güzeli,* "arkadaşlarım da, ben de" *demeli,* "Nişanlım ve onun babası" *yabancı dilden tam çeviridir.* "Nişanlımla babası" *olacak tabiî,* "Kötü bir evlâdı ol-



Turan Oflazoğlu'nun *AllahınDediği Olur* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1970)
Tragedya Denemeleri

mak fena bir şey" *yerine* "Kötü evlâdı olmak ne fena (şey)" *demek yeter. Ancak, çizilen kişi konuştuğu dilde yanlışlar yapıyorsa, o zaman aktarırken de Türkçe yanlışlar yapmaktan çekinmemeli.*

Çevirilerde sık rastlanan özürlerden biri de konuşmaları gereğinden çok yerelleştirmektir. İnşallah, maşallah, eyvallah, hamdolsun, yahu, ulan *gibi kelimeleri kullanmamalı. Ana metindeki kişiler bilmediğimiz yemekleri yiyor, içkiler içiyor, başka türlü yıkanıyorsa, tatar böreğinden, rakı masasından, göbek taşından söz etmek doğru olmaz. Fransızca'dan yapılan bir çeviride* bidet (bide) *yerine* taharet ibriği *dendiğini bile görmüşüzdür."* [2]

Bu konu, daha önce *Midas'ın Kulakları* ile ilgili olarak, oyun dilinin özleşmesi ölçüsü üzerine tartışmalara yol açtı[3]. Örne-

[2] Nüvit Özdoğru, "Tiyatromuzun Dili", *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1971.

[3] Bir iki yıl öncesi için bkz. Ömer Atilâ [Sav], "Oyun Yazarının Dili", *Yeditepe*, 1 ağustos 1958, sayı 160, "Gene Tiyatro Dili", *Yeditepe*, 1 temmuz 1958 sayı 158; "Tiyatro Dili İçin", *Yeditepe*, 15 nisan 1958, sayı 153; Sabahattin Kudret Aksal, "Oyun Kişilerinin Dili Üzerine", *Türk Dili*, 1 şubat 1954, sayı 29; Ergun Sav, "Dil Tartışması", *Tercüman*, 6 eylül 1958; "Sahne Dili", *Tercüman*, 26 mart 1960. Tartışmalar ve oyun dilinin özleşmesine karşı olanlara Cevdet Kudret'in cevapları için bkz. Cevdet Kudret, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*, Ankara 1966, ss. 98-124.

ğin o yıllarda Özdemir Nutku, *"Öz Türkçe kelimelerle kurulu bir diyalog düzeninin sahne için çok tehlikeli olabileceğini", "böyle bir dilin (bir efsane kahramanı olan) Gilgameş için uygun"* olduğu halde, *"konusu çağımızda geçen bir toplum komedyası ve tragedyası için hiç bir şekilde uygun olmadığını"*, ileri sürdükten sonra bunun konusu Osmanlı tarihinden oyunlara da gitmeyeceğini belirterek düşüncesini örneklemek için *Hurrem Sultan*'ı ele alıyor[4]. Cevdet Kudret, bütün bu görüşlere karşı çıkmıştır. Özetle şu düşüncelere yer veriyor: *"Her eser ancak kendi çağının diliyle yazılır... Konusunu değil bugünkü hayattan, tarihten alan eserler dahi yazarın kendi çağındaki dille yazılır* [.....] *Kendi ulusumuzun eski çağlardaki dilini de, gerçeğe uygunluk kaygısıyle, bugün kullanamayız; o çağların havasını, ancak yerinde kullanılmış birkaç sözcük ya da birkaç cümle biçimiyle verebiliriz."*[5]

Aslında sahne dilinde özleşmeyi, oyunun konusu, türü ve çağına göre sınırlamayı savunmuş yazarlar daha sonra gerek oyunlarında, gerek yazılarında bundan vazgeçmişlerdir. Oyun dilinde özleşmeyi sınırlamak isteyenler, önce günlük konuşmamızda öz Türkçe konuşmadığımızı, sonra da oyun dilinin günlük konuşma olduğunu ileri sürerek iki yanılgıya birden düşmektedirler. Önce özleşmiş ve arı Türkçe artık yaygınlaşmıştır, buna karşı olanlar bile zaman zaman bilmeyerek yazılarında ve konuşmalarında öz Türkçe kullanıyorlar. Ancak asıl yanılgı, sahne dilindeki söyleşmelerin konuşma dili olduğunun sanılmasıdır. Oysa oyun dili nazım, ya da nesirdir, yani herşeyden önce yazı dilidir, konuşma dili değildir. Molière'in *Kibarlık Budalası*'ndaki Monsieur Jourdain'in, Felsefe Hocası'ndan dilin ya nazım ya da nesir olabileceğini, günlük konuşmalarında bilmeden nesirle konuştuğunu öğrendiğindeki şaşkınlığı yüzyıllardır seyirciyi güldürmektedir. Oysa günümüzdeki dilbilimcileri, Monsieur Jourdain'i bu konuda gülünç değil tersine haklı bulmaktadırlar. Nesir (ya da düz yazı) sesli olarak da söylense yine yazı dilidir ve günlük konuşma dilinden farklıdır[6]. Konuşulan düz yazı ile konuşma dili arasında çok önemli farklar vardır: Birincinin tonlama ve ses bükü-

[4] Bkz. *Tiyatro ve Yazar*, ss. 137-138.

[5] Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 118.

[6] Bu konuda bkz. David Abercrombie, *Studies in Phonetics and Linguistics*, London 1965, ss. 1-9.



Güngör Dilmen Kalyoncu'nun *Canlı Maymun Lokantası* (Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu, 1964)



Güngör Dilmen Kalyoncu'nun *Kurban*'ı (Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu, 1967)

münün kurallaşmamış oluşuna karşın, ikincinin belirli kurallara bağlı olması; birincinin akışındaki, tartımındaki eşitsizliğe ve dengesizliğe karşın, ikincinin düzenli oluşu; birincinin duraklarının dilbilime aykırı olabileceğine karşın, ikincinin dilbilime ve noktalamaya uygun olduğu; birincide, uzun suskunlukların (duraktan farklı olarak) olmasına (yüz kırıştırması, el hareketleri vb. için) karşın, ikincide buna yer verilmemesi; birincide kekelemeler, boğumlama yanlışları, yinelemeler, anlamsız şaşırma sesleri, ünlemler çok duyulmasına karşın, ikincide bunların bulunmayışı ve başkaca ayrımlar... Oyun dili; seyircide konuşma dili dinlediği yanılsama ve izlenimini uyandıran yazı dilidir. Aynı gerekçe ile, oyunlarını nazımla yazan İngiliz şairi T. S. Eliot, aslında nazım, nesir ve günlük konuşma dili olmak üzere üç çeşit dil olduğunu, kişilerin sahnede nazımla konuşmaları ne denli yapmacıksa, nesirle konuşmuş olmalarının da o denli yapmacıklı olduğunu söyler; bu durumda da sahnede nazmın daha savunu götürür bir dil olduğunu ileri sürer[7].

Konu nazma gelince, bu dönem oyunlardan nazımla yazan oyun yazarlarının da bulunduğunu belirtelim. Bu nazım dili ilk başlarda Halit Fahri Ozansoy, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi yazarların elinde, oyuna gereksiz, ona hiç bir şey katmayan bir çaba gibi gözükürken, günümüzün genç yazarları, Özellikle Güngör Dilmen Kalyoncu, Turan Oflazoğlu, manzum oyunlara başarılı örnekler vermiş, şiir dramına yaklaşmışlardır[8]. Bu türde en başarılı örnek ise Ahmet Oktay'ın *Kurt Dişi* adlı manzum oyunudur[9]. Kimi yazarlar nazım dilini günümüzde tragedya yazmak için denemişlerdir. Örneğin, Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen*'i gibi. Şive ve ağız taklidine de yer verilmiştir. Geleneksel tiyatromuzda bir güldürü öğesi, kişiler arasında bir çatışma aracı olan ağız taklidi, günümüz tiyatrosunda özellikle köy oyunlarında kişilerin ve çevrenin verilmesi için kullanılıyor[10].

---

[7] Bkz. T. E. Eliot *On Poetry and Poets*, London 1957, s. 73.

[8] Manzum oyun üzerine bkz. Aziz Nesin, "Manzum Oyuna Değgin", *Tiyatro 70*, şubat 1970, sayı 1; Turan Oflazoğlu, "Manzum Oyun Üzerine", *Tiyatro 70*, mart 1970, sayı 2.

[9] Yayınlanmamış Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

[10] Köy oyunlarında şive taklidine karşı çıkanlar olmuştur. Örneğin bkz. Burhan Arpad, "Türk Halkı İçin Tiyatroda Dil", *Türk Dili*, 1 ağustos 1968, sayı 203; Güngör Dilmen'in *Medea* konusunu Türk köyüne uyguladığı *Kurban*'da köylü ağzı kullanılmadığı gibi, yazar bunu oynayacak tiyatroları, oyuncuların ağız taklidi yapmamaları konusunda uyarmıştır.



Manzum Oyun : Ahmet Oktay'ın *Kurt Dişi* (Devlet Tiyatrosu, 1971)

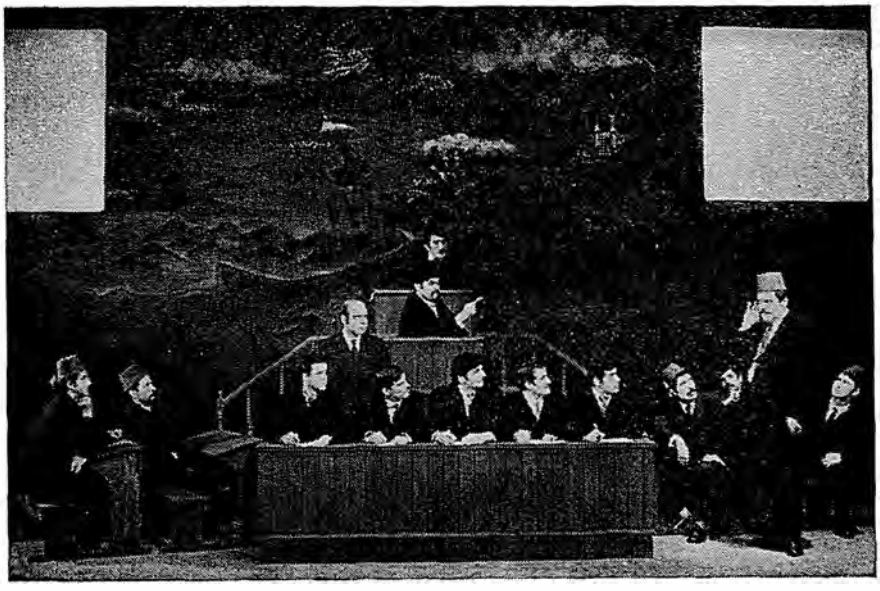
Bu dönem oyunlarının ele aldıkları konular, temalar üzerinde kısaca duralım [11]. Cumhuriyet dönemi, kendi tür ve konularını birlikte getirmiştir. Burada artık komedya, melodram, tragedya gibi türler yerine, oyunlara, konu öbeklerine göre örnekler vermek kaçınılmaz oluyor. Kimi oyunlarda birden çok tema bulunduğu için ve kısa bir bölümde bu dönemin tüm oyunlarını ele almak güç olduğundan yalnız belirli bir eğilimin ana çizgilerini vermekle yetineceğiz.

Kurtuluş Savaşı ve bunu izleyen devrimlerin, bu dönemin en öneml konusu olması doğaldır. Kurtuluş Savaşı ve Atatürk üzerine oyunlar yalnız savaştaki Türk kahramanlığını göstermekle

[11] Bu konuda çok değerli bir araştırma yapılmıştır. Değerli incelemeci Profesör Dr. Sevda Şener, çağdaş tiyatromuzun oyunlarını konularına göre büyük bir bilimsel titizlik ve yetkiyle incelemiştir. Bkz. Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923 - 1970)*, Ankara 1971. Ayrıca bkz. Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, Ankara 1968; Christa-Ursula Spuler, "Das türkische Drama der Gegenwart", Die Welt Des Islams, 1968, xı/1-4, ss. 1-219.

yetinmemiş, birçok oyunlarda İstanbul'un işbirlikçi, Osmanlı kalıntısı, yozlaşmış çevresi ile Anadolu'nun ülkücü, yurtsever insanları arasında güzel bir karşıtlık da yaratılmıştır: Hayri Muhittin'in *Gazi Mustafa Kemal*'i, Mecdettin Kâmi'nin *Sakarya Kahramanları, Sakarya Cihad-ı Ekberi, Şeyh Said Sehpa-i Adalette, İrticaın Yedi Başlı Ejderi - Şeyh Said,* İsmail Zahit'in *İzmir'de Şanlı Hilâl,* Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman*'ı *Ateş*'i, Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklâl*'i, *Aka Gündüz*'ün *Mavi Yıldırım*'ı, Osman Türkoğlu'nun *Tipi*'si, Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş*'i, Kâzım Nami [Duru]'nin *Uyanış*'ı, Nazım Hikmet'in *Yolcu*'su, Yunus Nüzhet'in *Hedef*'i, Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Yaman*'ı, Nihat Sami [Banarlı]'nin *Kızıl Çağlayan*'ı, Miraç Aktuğ'un *Ülküme Doğru*'su Celâl Tuncer'in *Devrim Yolcuları,* Hüsamettin Işın'ın *Atatürk'e İlk Kurban*'ı, Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Bir Zabit'in On Beş Günü, Sakarya*'sı, Erol Toy'un *Parti Pehlivan*'ı, Yaşar Güner'in *Batan Gün,* İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler*'i. Kurtuluş Savaşı'nı izleyen devrimleri yücelten oyunlar arasında şunlar sayılabilir: Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı,* Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılâp Çocukları,* Aka Gündüz'ün *Beyaz Kahraman*'ı, *Yarım Osman*'ı, *O Bir Devirdi*'si, Vasfi Mahir [Kocatürk]'in 10 *İnkılâb*'ı, Aziz Nogay'ın *İstibdattan Cumhuriyete*'si, *Sevr'den Lozan'a*'sı, Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum*'u. Devrimlerle olan değişim, tutucu sağcı ortam ile değerler çatışması, uyuşmazlık için şu oyunları gösterebiliriz: Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci*'si, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak*'ı, Musahipzade Celâl'in *Selma*'sı, Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçı*'sı, Osman Cemal Kaygılı'nın *Üfürükçü*'sü, M. Kemal Küçük'ün *Çınar*'ı, Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti,* Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek*'i.

Kişilerin ruhsal durumlarını, psikanaliz çözümlemelerini, aşağılık duygularını, yalnızlıklarını, cinsel ve para tutkularını, ölüm korkularını, değişen durumlara göre çevreyle uyuşmazlıklarını işleyen oyunlar arasında şunları sayabiliriz: *Muhip Dıranas*'ın *Gölgeler*'i, Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller*'i, *Hayalet*'i, Cevdet Kudret'in *Rüya İçinde Rüya*'sı, *Tersine Akan Nehir*'i, Vedat Nedim Tör'ün *Siyah Beyaz*'ı, *Kör, Üç Kişi Arasında, Hayvan Fikri Yedi, Sanatkâr Aşkı,* Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam*'ı, Refik Erduran'ın *Deli*'si, *Çetin Altan*'ın *Mor Defter*'i, *Suçlular*'ı, *Beybaba*'sı, Turgut Özakman'ın *Paramparça*'sı, *Dışardakiler*'i, *Fazilet Eczahanesi, Huzur Çıkmazı,* Orhan Asena'nın *Korku*'su, *Geç-*



Birinci Kurtuluş'tan (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1970)
Belgesel Tiyatro



İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler*'i (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1970)
Kurtuluş Savaşı Üzerine Oyunlar

kin Kız'ı, *Kocaoğlan*'ı, *Yalan*'ı, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şakacı*'sı, *Evin Üstündeki Bulut*'u, *Tersine Dönen Şemsiye*'si, Oktay Rıfat'ın *Yağmur Sıkıntısı,* Nazım Kurşunlu'nun *Dumanlıda Telâki Var*'ı, Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar*'ı, Galip Güran'ın *Batak*'ı, Cevat Fehmi Başkut'un *Emekli*'si, Adalet Ağaoğlu'nun *Tombala*'sı, Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri,* Aziz Nesin'in *Çiçu*'su. Sapık hasta ruhsal durumlar özellikle şu oyunlarda vurgulanmıştır : Oktay Rıfat'ın *Zabit Fatma'nın Kuzusu,* V. N. Tör'ün *Siyah Beyaz*'ı, Osman Cemal Kaygılı'nın *Bana Benziyor mu?*'su, Aydın Arıt'ın *Aya Bir Yolcu*'su, Çetin Altan'ın *Çemberler*'i, Ahmet Oktay'ın *Kurt Dişi,* Melih Vassaf'ın *Bir Küçük Aslancık Varmış*'ı, Halit Fahri Ozansoy'un *İki Yanda'sı,* Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim*'i. Sanatçının, bilim adamının çevresiyle uyuşmazlığı da ele alınmıştır : Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi*'si, Şahap Sıtkı'nın *Ayrı Dünyalar*'ı, Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak,* Cemal Nadir Güler'in *Yüz Karası,* Refik Ahmet Sevengil'in *Sahne Dışındaki Oyun*'u, Refik Erduran'ın *Karayar Köprüsü,* Behçet Necatigil'in *Kutularda Sinek*'i, Çetin Altan'ın *Yedinci Köpek*'i, Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan*'ı. Toplumdışı kişilerin toplumla uyuşmazlığını çözümleyen oyunlar : Necip Fazıl Kısakürek'in *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'i, *Reis Bey*'i, Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi,* Orhan Kemal'in *72. Koğuş*'u, Recep Bilginler'in *Utanç Dünyası,* Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi*'si. Toplumdaki düzensizlikle savaşmak isteyen, ülkücü fakat çoğu kez sonunda yenik düşen kahramanları ele alan oyunlar : Sevgi Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili,* Turgut Özakman'ın *Güneş'te On Kişi,* Recep Bilginer'in *Gazeteciden Dost*'u, *Ben Devletim*'i, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos*'u, *Soygun*'u, Vedat Nedim Tör'ün *Dağ Başındaki Kız*'ı, Refik Erduran'ın *İkinci Baskı*'sı. Kişilerin toplum içindeki yerlerine göre sorumsuzluklarını ele alan oyunlar : Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım,* Behçet Necatigil'in *Uzun Yol Kaptanı,* Aziz Nesin'in *Toros Canavarı,* Refik Erduran'ın *Uçurtmanın Zinciri,* Reşat Nuri Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi.*

Değer yargılarının değişiminde kuşaklararası çatışma, Batılılaşmanın sindirilmemiş olması, maddeciliğin önem kazanması, kadının gerçek yeri, bu değerlerin cinsel sorunlarda, para, ahlâk, din anlayışında yansıları kimi oyunlarda ele alınmıştır : Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler, Fevkâlasriler, Çarliston,* Nazım Hikmet'in *Bir Ölü Evi, Yusuf'la Menofis,* Necip Fazıl Kısakürek'in



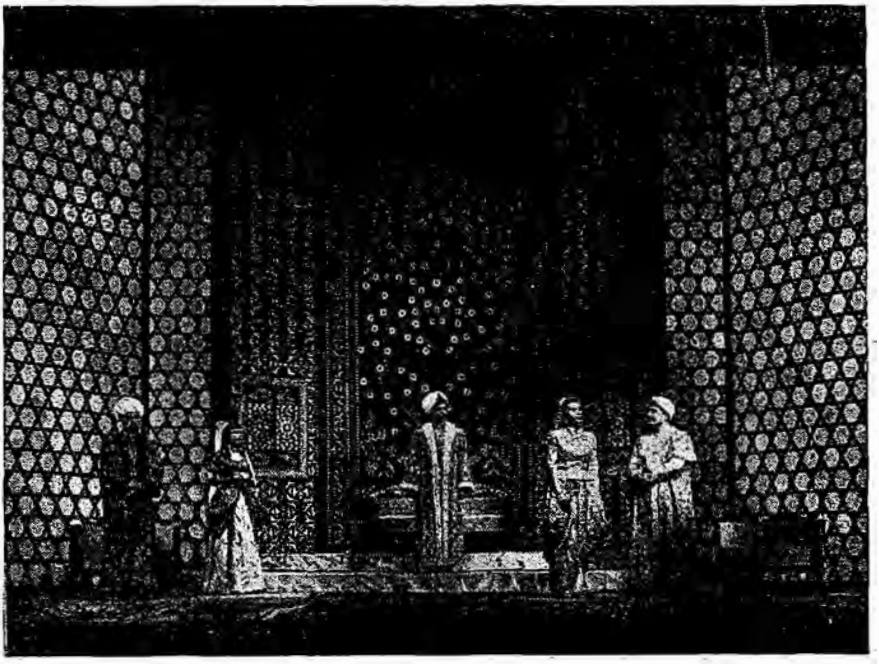
Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* (Gülriz Sururi-Engin Cezzar, 1964)



M. Necati Sepetçioğlu'nun *Büyük Otmarlar*'ı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1969)
Mithos'dan Günümüzün İnsanına

Künye, Para İçin'i, Nudiye Nizamettin'in *Beyoğlu 1931*'i', Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince*'si, Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Şarkı*'sı, Celâlettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi*'si, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Yayla Kartalı,* Cevat Fehmi Başkut'un *Ayarsızlar*'ı, *Makine*'si, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Vardı*'sı, Başar Sabuncu'nun *Çark*'ı, Refik Erduran'ın *Bir Kilo Namus*'u, Melih Vassaf'ın *Nuhun Gemisi,* Çetin Altan'ın *Tahtaravalli*'si, Cahit Atay'ın *Hamdi ve Hamdi*'si, Vedat Nedim Tör'ün *Hep ve Hiç*'i, Necati Cumalı'nın *Masalar*'ı, Turgut Özakmanın *Paramparça*'sı, Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu,* Dinçer Sümer'in *Üç Derste Aşk*'ı, Reşat Nuri Güntekin'in *Bu Gece Başka Gece,* Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı,* Selçuk Kaskan'ın *Dolap Beygiri.* Siyasal alanda özellikle çok partili rejimde kendini gösteren iğreti, yalancı, ikiyüzlü siyasal değerler de ele alınmıştır: Reşat Nuri Güntekin'in *Tanrıdağ Ziyafeti,* Haldun Taner'in *Günün Adamı,* Cevat Fehmi Başkut'un *Hacıyatmaz* ve *Sana Rey Veriyorum*'u, Çetin Altan'ın *Komisyon*'u, Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman*'ı, Vedat Türkali'nin *141. Basamak*'ı.

Toplumsal düzensizlik, ekonomik güvensizlik, bunun yarattığı ahlâk çöküntüsü, bunların aile üzerinde olumsuz etkileri, kişinin kişiyi, bir toplumsal kesimin ötekini, bir devletin bir başka devleti sömürmesi, sayısı kabarık toplumsal oyunlarda ele alınmıştır. Ayrı bir öbekte örneklerini vereceğimiz köy oyunlarında da bunlara koşut durumlar ele alınmaktadır. Kent düzeyindeki toplumsal oyunlar şunlardır: Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler*'i, Sabahattin Ali'nin *Esirler*'i, Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü,* Nazım Kurşunlu'nun *Branda Bezi,* Turgut Özakman'ın *Ocak*'ı, Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*'i, Orhan Kemal'in *İspinozlar*'ı, *Kardeş Payı,* Adalet Ağaoğlu'nun *Çatıdaki Çatlak*'ı, Nazım Hikmet'in *Kafatası*'sı, *Sabahat*'i, Cevat Fehmi Başkut'un *Kadıköy İskelesi,* Çetin Altan'ın *Dilekçe*'si, Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu, Ayak Bacak Fabrikası,* Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası,* Oktay Rıfat'ın *Kadınlar Arasında*'sı, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Bir Odada Üç Ayna*'sı, Başar Sabuncu'nun *Şerefiye*'si, Abidin Dino'nun *Kel*'i, Hidayet Sayın'ın *Kördüğüm*'ü, Vedat Türkali'nin *141. Basamak*'ı, Orhan Asena'nın *Sağırlar Söğüşmesi, Kapılar*'ı, Refik Erduran'ın *Kartal Tekmesi, Kelepçe, Sahip*'i, *Merdiven Konçertosu.* Köyden kentlere, yurtdışına göçler, gecekondular da iki değişik toplum ve kültürün arasındaki insanların çevresi şu oyunlarda ele alınmıştır: Cahit Atay *Gültepe Oyunları,* İbnürrefik Ah-



Orhan Asena'nın *Hurrem Sultan*'ı (Devlet Tiyatrosu, 1959)



Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan*'ı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1970)

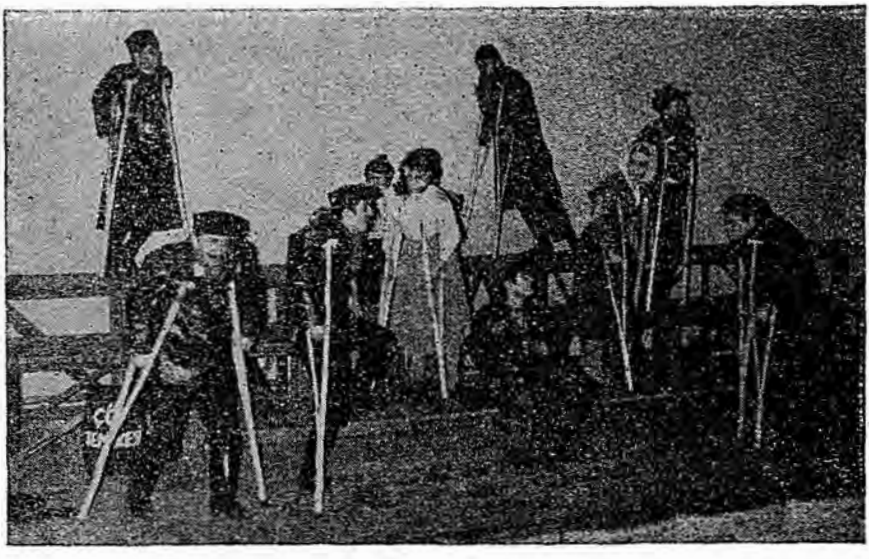
met Nuri Sekizinci'nin *Himmet'in Oğlu,* Oktay Rıfat'ın *Çil Horoz*'u, Tuncer Cücenoğlu'nun *Kör Döğüşü,* Nazım Kurşunlu'nun *Merdiven*'i, Orhan Kemal'in *Kardeş Payı.*

Köy oyunları başlığı altında toplayabileceğimiz pekçok oyun, yukarıda sayılan sorunları köy ve kasaba içinde ele almaktadır. Köy kadınının durumu, kan dâvası, sömürü düzeni, yoksulluk, ekonomik güvensizlik, ağa baskısı, çatışan değerler, gericilik, geleneklerin baskısı gibi sorunlara değinilmektedir: Cahit Atay'ın *Sultan Gelin, Karalar'ın Memet'leri, Pusuda, Ormanda, Ana Hanım Kız Hanım,* Nazım Kurşunlu'nun *Çığ* ve *Yatık Emine* Refik Halit Karay'dan), Orhan Burian'ın *Canın Yongası,* Necati Cumalı'nın *Boş Beşik, Vur Emri, Mine, Susuz Yaz, Ezik Otlar, Derya Gülü,* Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ı *Topuzlu*'su, *Küçük Devler*'i, O. Zeki Turanlı'nın *Batak Göl*'ü, Güngör Dilmen'in *Kurban*'ı, Ali Yürük'ün *Çatallı Köy*'ü, Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ı, *Sarı Naciye*'si, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar*'ı, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü,* Doğan Ayhan'ın *Akçaköy'ün İnsanları,* Cevat Fehmi Başkut'un *Hepimiz Bir Kişi İçin'i,* Turan Oflazoğlu'nun *Keziban*'ı, *Allahın Dediği Olur*'u, Sedat Veyis Örnek'in *Kurt'u,* Fikret Otyam'ın *Mayın*'ı, Yaşar Kemal'in *Uzundere*'si Sabahattin Enginin *Orada Bir Köy Var Uzakta*'sı, *(Kocadağlar Ağası),* Ali Püsküllüoğlu'nun *Mağara*'sı, Münir Hayri Egeli'nin *Sel*'i, Nazif Kurucu'nun *Toprağın Kurbanları,* Aydın Engin'in *Aykırı*'sı, Talip Apaydın'ın *Bir Yol*'u, Haşmet Zeybek'in *Irgat*'ı Vasfi Uçkan'ın *Deli Emine* ve *Acı Toprak*'ı M. Necati Sepetçioğlu'nun *Trampacılar*'ı.

Yazarlarımız mitologya'dan, eski uygarlıkların tarihinden, eski Türklerden, Osmanlı tarihinden, masallardan, efsanelerden yararlanarak bir koşutlukta çağımızı yansıtmayı, birtakım insanlık gerçeklerini bu koşutluklar içinde vermeyi denemişlerdir : Ahmet Kutsi Tecer'in *Köroğlu*'su, Nazım Kurşunlu'nun *Fatih*'i, Orhan Asena'nın *Hurrem Sultan'ı, Tohum* ve *Toprak'ı Simavnalı Şeyh Bedrettin*'i *Atçalı Kel Mehmet*'i, *Tanrılar ve İnsanlar' (Gılgameş)* ı, Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim*'i, *IV. Murat*'ı, Soc*rates'in Savunması,* Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen'i,* Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları, Montezuma, İttihat ve Terakki, Akad'ın Yayı,* Selâhattin Batu'nun *Kerem ile Aslı*'sı, *İfigenia Tauris'te*'si, *Güzel Helena*'sı, *Oğuzata*'sı, *Yüksel* Pazarkaya'nın *Alaban Tanrısı, Erol Toy*'un *Pir Sultan Abdal*'ı



Sadık Şendil'in *İhtilâl Var*'ı (Kent Oyuncuları, 1969)



Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1965)

Toplumsal - Siyasal Düzenin Taşlanması

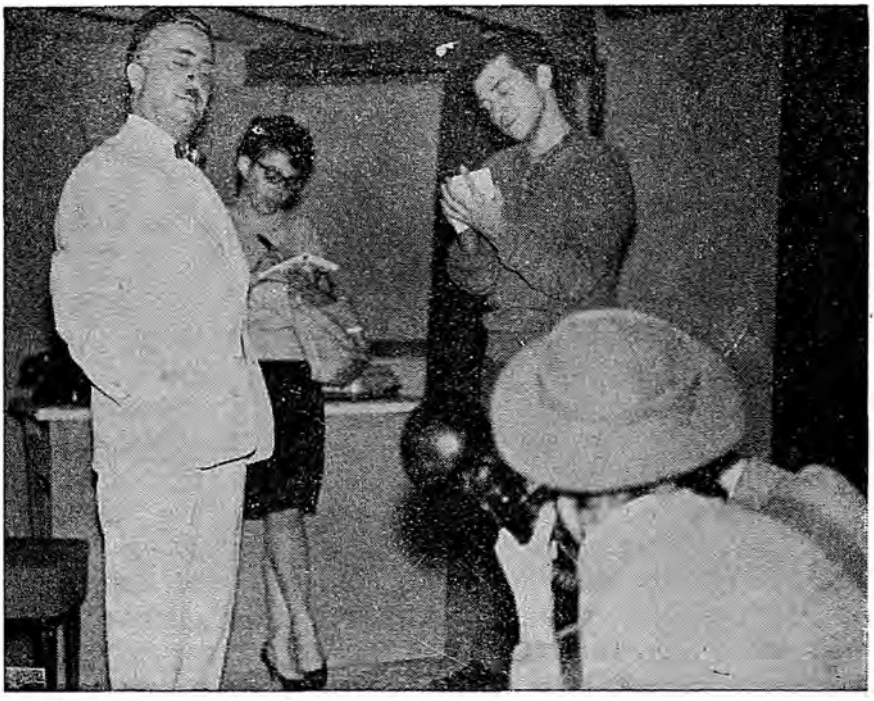
Necati Sepetçioğlu'nun *Büyük Otmarlar*'ı, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*'ı, *Özyurt*'u, Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban*'ı, *Attilâ*'sı, Halit Fahri Ozansoy'un *Nedim*'i, Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayını*, *Eşeğin Gölgesi*, Necip Fazıl Kısakürek'in *Ulu Hakan Sultan Abdülhamit*'i, Musahipzade Celâl, Şükrü Erden'in *Genç Osman*'ı, Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin*'i, Suat Taşer'in *Aşk ve Barış*'ı, İlhan Tarus'un *Suavi Efendi*'si, Salih Zeki Aktay'ın *Hallac-ı Mansur*'u, Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtaşı*, Sevgi Sanlı'nın *Menevşe Yaprağından İncinen Kız*'ı.

Tüm insanlık sorunları ve ülküleriyle evrensel düzlemde ilgilenen, insanoğlunun karşılaştığı tehlikeleri ve kötülük eğilimini yansıtan oyunlar yazılmıştır. Bir bakıma bu oyunlar bundan önceki konu öbeklerini de ilgilendirir, (özellikle toplumsal düzensizlik ve her aşamada sömürü düzenini) : Nazım Hikmet'in *Kafatası*, Turgut Özakman'ın *Tufan*'ı Aziz Nesin'in *Biraz Gelir Misiniz?*, *Bir Şey Yap Met*, *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi*, Yıldırım Keskin'in *Soruşturma*'sı, Refik Erduran'ın *Aman Avcı*'sı, Adalet Ağaoğlu'nun *Sınırlarda*'sı, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası*, İlhan Tarus'un *Karıncalar*'ı, Süleyman Kazmaz'ın *Yarının İnsanları*, Bekir Büyükarkın'ın *Duman*'ı bu türden oyunlardır. Ayrıca insan mutluluğunu din ve Allah'a yönelmekte bulan oyunlar da yazılmıştır: Necip Fazıl Kısakürek'in *Sır*, *Siyah Pelerinli Adam*, *Kanlı Sarık*, *Yunus Emre*'si gibi.

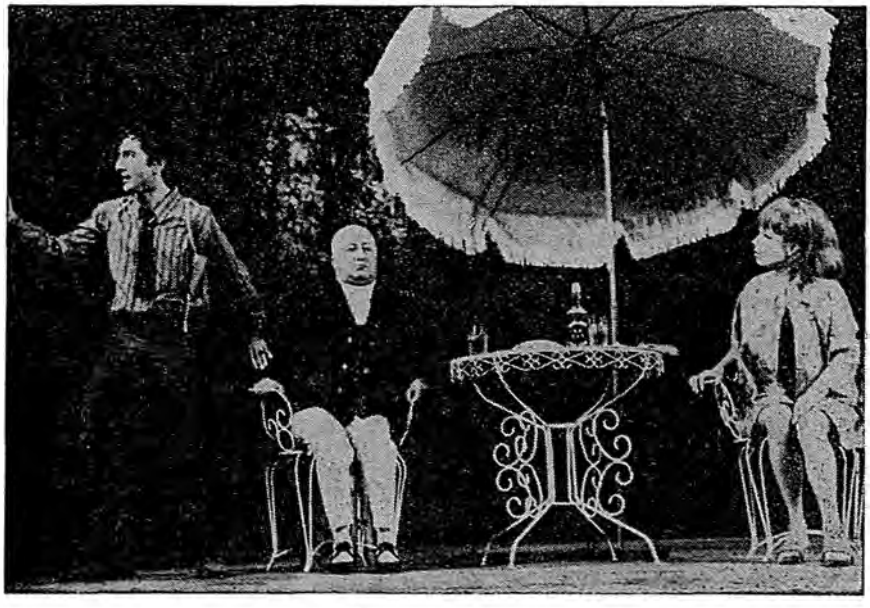
Oyunların bir sınıflaması da, daha çok sahneyekorluk açısındandır. Her oyunun bir ya da iki öğesi ötekilerden daha önemli, daha belirgindir. Buna "odak noktası" diyebiliriz[12]. Oyunun sahne düzeninde daha çok bu odak noktası gözönünde tutulur; öteki öğelere göre daha bir vurgulanır. Ancak bunun saptanması biraz da kişisel bir yoruma elverişlidir. Aşağıda bu odak noktalarına göre bu dönemin oyunlarından örnekler verelim.

Bunlardan biri oyunun havası, ruh durumu, çevre, ortamdır. Kimi oyunlarda belirli bir ruh durumunun verilmesine çalışılır. Örneğin Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler*'inde, Oktay Ri-

[12] Odak noktasının saptanması ve herbirinin özellikleri için bkz. Frank MacMullan, *The Directorial Image*, Connecticut, 1962, ss. 148-174.



Haldun Taner'ın *Günün Adamı* (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1961)



Refik Erduran'ın *Kartal Tekmesi* (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1967)

fat'ın *Atlar ve Filler*'inde olduğu gibi. Kimi kaderci bir düşseldir. Bir bakıma daha önce sözünü ettiğimiz Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Mağara*'sı gibi. Çevre oyunlarında da bu öğe belirgindir. Örneğin *Köşebaşı, Birtakım İnsanlar, Kördüğüm, Mahallenin Romanı, Fazilet Eczanesi, Çemberler, Dolap Beygiri, Ve Değirmen Dönerdi, Pembe Evin Kaderi, Sarıpınar 1914, Tehlikeli Güvercin, Gönü* vb. Kimi de içinde duygusallığa yer verilen komedyanlarda görülür. Reşat Nuri Güntekin'in *Ağlayan Kız*'ı gibi.

Karakterin odak noktası olduğu oyunlarda herşeyden önce karakter ya da karakterler açığa vurulmaya çalışılır. Örneğin *Mikado'nun Çöpleri, Yağmur Sıkıntısı*'nda olduğu gibi. Karakteri tanıtan oyunlarda *Deli Emine;* karakterin istemini zorladığı oyunlarda *Kurt, Teneke, Halıcı Kız, Pir Sultan Abdal, Şerefiye, Koca Sinan* vb; karakter ya da karakterlerin iç çatışımına yer veren oyunlarda *Tersine Akan Nehir, Korku, Yolcu;* karakterin yaşam öyküsünü veren oyunlarda *Fadik Kız, Simavnalı Şeyh Berrettin Suavi Bey, Asiye Nasıl Kurtulur, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*; karakterin iç gelişimini, aydınlanmasını, değişimini veren oyunlarda *Mikado'nun Çöpleri, Yağmur Sıkıntısı,* örnek olarak gösterilebilir. Olaylar dizisinin odak noktası olduğu oyunlar; olaylar dizisinin en önemli değer olduğu, söyleşmenin daha çok olayları anlatmaya yöneldiği, geciktirimin, çatışma ve bunalım noktasının önemli olduğu, olay dizisinin karakteri sürüklediği, fizik eylem ve yeğinliğin vurgulandığı, durumların belli bir hava, duygularla pekiştirildiği oyunlar görülür: *Şakacı, Mor Defter,* Cevat Fehmi Başkut'un hemen bütün oyunları, *Mirasçılar, Turp Suyu* gibi. Söyleşmenin odak noktası olması: Manzum oyunlar, güldürü olan oyunlar, imgelerin, renkli bir dilin, belli bir çağa değgin ya da yörel ağızlara, toplumsal ve belirli meslek gruplarının renkli ve kendine özgü dillerini yansıtan oyunlar: *Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Kurban, İttihat ve Terakki, Güzel Helena, Karalar'ın Memet'leri* gibi.

Konunun, fikrin, temanın odak noktası olması: Karakterlerin ya da olaylar dizisinin bunu kanıtladığı, söyleşmelerin bu fikri ilettiği, temanın belirgin bir biçimde gösterildiği, oyunun anlamının daha adından başlayarak verilmesinde gösterilen özen, oyunun bir orunlama simgelemeye dayanması: *Kurtlar, Mayın İmralı'nın İnsanları, Büyük Çınar* gibi.

Manzum tiyatroya bir yöneliş bu dönemin başındanberi gö-



Refik Erduran'ın *Aman Avcı*'sı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1962)



Bekir Büyükarkın'ın *Duman*'ı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1971)
İnsanlık Sorunları

rülmektedir. Halit Fahri Ozansoy'un *Sönmez Kandiller*'i, *On Yılın Destanı, Nedim, Hayalet,* Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar*'ı, *Akın*'ı ve başka oyunları, Cahit Uçuk'un *Gök Korsan*'ı, maznum olmakla birlikte sahne şiirine ulaşamamış denemelerdir. Oysa günümüz yazarları içinde Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen*'i, Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası, Avcı Karkap, Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları, Kurban* ve başkaları, Turan Oflazoğlu'nun *Keziban, Deli İbrahim* ve başkaca eserleri, Ahmet Oktay'ın *Kurt Dişi,* manzum olarak sahne şiirini yakalayabilmiş başarılı örneklerdir. Şairlerden Behçet Necatigil, Gülten Akın, Necati Cumalı çeşitli denemelerinde sahne şiir diline ulaşabilmişlerdir; artık düz yazıda da şiir dramı yapılabileceğini gösteren örnekler vardır.

Yazarlarımız ilginç biçim denemelerine de girişmişlerdir. Kimi yazarlar oyunlarına "şayet", "eğer", "öyle olsaydı" gibisinden bir varsayımdan yola çıkarak oyunlarını kurmaktadır. Refik Nuri Kordağ'ın *Tersine Dünya,* Galip Güran'ın *Tersyüz,* Cevat Fehmi Başkut'un *Öteki Gelişte, Tablodaki Adam*'ı, Başar Sabuncu'nun *Mütemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi* gibi. Kimi yazarlar düz çizgide bir olaylar dizisi yerine değişik yorumlara, gözlemlere veya oyun içinde oyun gibi yollarda görecelik, değişik düzlemlerde olaylar dizisine değişik bir görünüş vermeyi denemektedirler: Oktay Rifat'ın *Oyun İçinde Oyun,* Refik Erduran'ın *Ayı Masalı,* Haldun Taner'in *Lûtfen Dokunmayın*'ı, C. Atay'ın *Hamdi ve Hamdi*'si, H. Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz* Karısı, O. Asena'nın *Yalan*'ı gibi. Kimi yazarlar çoğu kez bir anlatıcı da kullanarak belirli olaylar dizisi yerine, bir çevrenin kesitini, o çevrenin çeşitli insanlarıyla, bir yaşam dilimini vermektedirler: Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı,* Haldun Taner'in *Fazilet Eczahanesi,* Oktay Rıfat'ın *Birtakım İnsanlar*'ı, Rıfat Can'ın *Mahallenin Romanı* gibi. Ya da olaylar dizisi şimdiki zaman ve geçmiş zaman gibi iki düzlemde gelişmektedir: Adalet Ağaoğlu - Sevim Uzgören'in *Bir Piyes Yazalım,* Nazım Kurşunlu'nun *Dumanlı'da Telâki Var*'ı gibi. Oyunun özüyle bağdaşacak yeni biçimler getiren yazarlara rastlanıyor. Kimi oyunlar her biri ayrı oynanabilecek iki, üç kısa oyundan biraraya gelen, birlikte oynandıkları zaman aralarında konu ya da izlenim birliği bulunan oyunlardır: Cahit Atay'ın *Karalar'ın Memet'leri., Gültepe Oyunları,* Aydın Arıt'ın *Beşgen*'i, Orhan Asena'nın *Sağırlar Sövüşmesi,* İsmet Kuntay'ın *Evler... Evler*'i gibi. Kimi oyunlar tek



Hidayet Sayın'ın *Topuzlu*'su (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1964)



Hidayet Sayın'ın *Küçük Devler*'i (Kent Oyuncuları, 1967)

kişiliktir: Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*'su, Aziz Nesin'in *Çiçu*'su, Orhan Asena'nın *Geçkin Kız*'ı, Necati Cumalı'nın *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette*'i ve *Ahmet'lerim*'i, Erol Toy'un *Meddah*'ı gibi. Kimi yazarlar iki kişi (bir kadın ve bir erkek) arasında tahtaravalliye benzer dengeli inişli çıkışlı ya da "ruhsal saklambaç" diye adlandırabileceğimiz oyunlar yazıyorlar: Hayri Muhittin'in *Gölge*, Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar*'ı, Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri*, Oktay Rıfat'ın *Yağmur Sıkıntısı*, Aziz Nesin'in *Tut Elimden Rovni*'si gibi. Bu arada yazarlarımız daha önce de değindiğimiz gibi geleneksel tiyatromuzun kaynaklarından yararlanıyorlar. Bu, kimi oyunu bir Karagöz oyunu gibi yazmak yolunda görülüyor: Halit Fahri Ozansoy'un *Bir Dolaptır Dönüyor*'u, Aziz Nesin'in *Milliyet* gazetesinin yarışmasını kazanan *Üç Karagöz* oyunu gibi. Yazarlarımız geleneksel tiyatromuzun yüzeyde öğeleri yerine açık biçim, göstermecilik, tipleştirme gibi öğelerinden yararlanarak sağlam oyunlar yazıyorlar: Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Vatan Kurtaran Şaban, Astronot Niyazi* (Zeki Alasya ile), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı, Bir Pazar Günü*, Oktay Rıfat'ın *Oyun İçinde Oyun*'u, Genç Oyuncular'ın *Vatandaş Oyunu, Tavtatikütüpati*, Refik Erduran'ın *Ayı Masalı*, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Cahit Atay'ın *Kırlangıçlar*'ı, Turgut Özakman'ın *Darılmaca Yok*'u, *Sarıpınar 1914*'ü, Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı*, Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr ve 7 Kocalı Hürmüz*'ü, Aziz Nesin'in *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*. Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop* (Midirfillik Oyunu)'u bu türde başarılı oyunlardır. Epik oyun, diyalektik oyun, duraklı oyun gibi çağdaş biçimler, geleneksel tiyatromuzun açık biçim anlayışına uygun düştüğünden bu yolda da güzel örnekler verilmektedir: Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u, *Alamanya Defteri gibi*.. Bir bakıma absurd tiyatroya yaklaşan örnekler de rastlanır: Aydın Arıt'ın *Bal Sineği, Beşgen*'i gibi. Toplumsal ve siyasal taşlama da geleneksel tiyatromuza yatkın olduğundan son yıllarda bu türde de güzel örnekler verilmektedir: Özellikle kabare türü büyük gelişme göstermektedir: Osman Cemal'in *İstanbul*'u, Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman*'ı, Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban*'ı, *Astronot Niyazi*'si, *Bu Şehr-i Stanbul ki*'si, *Dün-Bugün, Aşk u Sevda*'sı sayısı pekçok örnekten bir, ikisidir. Ayrıca son yıllarda kısa oyunlara bir eğilim sezıliyor.



Ali Yürük *Çatallı Köy*'ü (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1966)



Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ı (Kent Oyuncuları, 1964)

Bu saydıklarımız bir bakıma tür de sayılabilir. Aslında çağımızda kesin oyun türleri ayrımı kalmamıştır. Birtakım özelliklerden gidilerek türden sözedilebilir. 1940'larda eleştirmenler her oyunu bir türe oturtmayı denerler, belli bir türe sokamadıkları oyunları da bu nedenle olumsuz değerlendirirlerdi. Örneğin Ulunay, Vedat Nedim Tör'ün *Hep ve Hiç*'i için şöyle yazıyor : *"Dram kısmında bu haftadan itibaren verilen yeni telif eserin ne olduğunu tayin edebilmek hayli müşküldür.* Bir dram mı? *Belki... Bir Pièce à thèse mi? Galiba...* Avant-guard *bir eser mi? İhtimal... Bir* melodramme *mı? Mümkün... Yoksa bunların hiç biri değil de müellifin büsbütün şahsî bir kanaatle ortaya attığı bir tecrübe hamlesi mi? O da varid... Velhasıl ben, tiyatro tasnifinde esere bir yer bulamadım."* [13]

Aslında bu arayışlarında eleştirmenler bir bakıma haklıydılar. Belli bir tür adı altında değerlendirilmese bile her oyun ne olduğunda tutarlı olması gerekir. İşte bu dönem oyunlarında tür olmamakla birlikte daha önce saydığımız türler dışında bir iki tür örneği daha verebiliriz:

— Müzikli Oyunlar: Operet adı altında bu dönemin başındanberi çok tutunan bir türdür. Bu tür, geleneklerimize de yatkındır. İlk başlarda Cemal Sahir, Muhlis Sabahattin'in, Süreyya Opereti'nin, ondan sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun özellikle C. R. Rey'le F. R. Rey'in çok tutulan müzikli oyunları, bunu izleyen Ses Opereti dönemindeki müzikli oyunlar ve bu türde ciddî yazarların ve bestecilerin yarattığı sağlam eserler. Çoğunlukla bu türden bizde anlaşılan, gevşek, gelişigüzel bir olaylar dizisi, çeşitli tipler ve derleme bir müzikten oluşan kalıplaşmış bir uygulamadır. Ses Opereti'nin müzikli oyunlarını Tevhid Bilge, tiyatrosu'nun program dergisinde şöyle tanımlıyor:

"1. Hâdiseler ve tipler mahallî ve beşerîdir,
2. Bir sinema senaryosu gibi bölümlerle hâdise, akışını takip eder,
3. Müzikli eserin atmosferine uygun olup danslar mevzuun akışının durgunlaştığı yerde eseri ilgilendirecek süsler,
4. Karakter giyinişlerinde hâdiseyi anlatmaya yardım ederler,

[13] Refî Cevad Ulunay, "Dram Kısmında *Hep ve Hiç*", *Yeni Sabah*, 5 şubat 1951.



M. Necati Sepetçioğlu'nun *Trampacılar*'ı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1968)



Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*'i (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1964)
Köy Oyunları

5. *Zaman mefhumu sinemadaki gibi sür'atle sahneden sahneye geçer.*

6. *Konuşmalar arasında kelime oyunları, cinaslı cümlelerle eski halk temâşasının hususiyetlerine tesadüf edilir."* [14]

— Uyarlama Oyunlar: Uyarlama bizde daha çok yabancı bir oyunun, bir başka çevreye aktarılması olarak anlaşılır. İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin yaptığı gibi [15]. Bir de başka bir edebiyat türünden sahne eserine çevrilme de uyarlamadır. Çoğunlukla roman ve hikâyeden olduğu gibi. Bu dönemde bu türden güzel eserler verilmiştir. Burada ya romancı romanını kendisi uyarlamaktadır: Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü, Eski Şarkı*'sı, Yaşar Kemal'in *Teneke*'si, Orhan *Kemal'in 72. Koğuş*'u gibi. Ya da bir başkası, genellikle bir oyun yazarı, bir romancının romanını ya da hikâyesini oyunlaştırır. Örneğin Turgut Özakman'ın Reşat Nuri Güntekin'den yarattığı *Sarıpınar 1914*, Nazım Kurşunlu'nun Refik Halit Karay'dan uyarladığı *Yatık Emine*, daha önce adlarını verdiğimiz Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarından yapılan uyarlamalar gibi [16].

— Kısa Oyunlar: Bu da bir türdür. Gerçi sahnelerimiz bunlara geniş yer vermemekle birlikte yayınlanmış oyunlar arasında buna çok güçlü örnekler bulunmaktadır [17].

---

[14] Tevhit Bilge, "Biz ve Operet", *Yeni Ses Opereti*, [2 mart 1952].

[15] Kimi tiyatro toplulukları yakın tarihlerde değerli yabancı oyunlardan böyle uyarlamalar yapıp sahnelemişlerdir. Örneğin Jean Giraudoux'dan Fikret Adil'in *Deli Sarayl*'sı, Bertold Brecht'in *Tebeşir Dairesi*'nden Mehmet Akan'ın uyarladığı *Osmanlı Tebeşir Dairesi ya da Felek naz Hatun'la Gülüzar Kızın Analık Davası*, Goldoni'nin *İki Efendinin Uşağı'ndan*, Göksal Kortay - Hamdi Çaman'ın uyarladığı *İki Yanık Bir Alık*, Ben Johnson'un ünlü *Volpone*'sinden Ülkü Tamer'in uyarladığı *Püsküllü Moruk* gibi.

[16] Romandan oyun çıkarma üzerine bkz. Reşat Nuri Güntekin, Romandan Piyes Çıkarmak", *Ulus*, 1 (13 mayıs 1944), II (21 mayıs 1944). Ayrıca Güntekin'in romanından oyunlaştırdığı *Eski Şarkı*'nın oynanması üzerine yaptığı konuşma: "Reşat Nuri Güntekin ile Bir Konuşma", *Türk Tiyatrosu*, [1951 tarihsiz], sayı 248

[17] Özellikle iki kısa oyun antolojisi için bkz. *Türk Dili* [Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı], temmuz 1969, sayı 214; Ali Püsküllüoğlu'nun hazırladığı *Yeni Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969. Birinci antolojide 24, ikincide 10 oyun bulunmaktadır. Kısa oyunlar için bkz. Metin And, "Dünyada ve Türkiye'de Kısa Oyunlar", *Türk Dili*, temmuz 1969, sayı 214.



Aydın Engin'in *Aykırı*'sı (Güliriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, 1967)



Fikret Otyam'ın *Mayın*'ı (Ankara Sanat Tiyatrosu, 1968)

Anadolu'nun Sorunları

Bu dönemin oyunlarını tanıtırken, bundan önceki dönemlerde yaptığımız gibi türlere ayırmak yerine 50 yıllık dönemi yıllara göre beş döneme ayırarak, oyunlar üzerine bu dönemlere göre bilgi vermeyi yeğledik. Özdemir Nutku, iki ciltlik Dünya Tiyatrosu Tarihi'nde Cumhuriyet Tiyatrosu'na ayırdığı kısa bölümde buna yakın bir dönem ayrımına başvurmuştu [18]. Bu ayrımda yazarları beş kuşakta incelemektedir: *"a) I. Dünya Savaşı - Kurtuluş Savaşı Kuşağı; b) Cumhuriyetin İlk Yirmi Yılında; c) II. Dünya Savaşı Kuşağı; ç) 1950 Kuşağı; d) 1960 Kuşağı.*

Profesör Sevda Şener de "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı" başlıklı yazısında [19] dört dönemi şöyle sıralıyor:

"1. 1923 - 1940 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının Devrimci Görüşü Yansıtması

a) Ülkücü Oyunlar,

b) Osmanlı Dönemini Eleştiren Oyunlar,

c) Toplumdaki Değer Değişimini Yansıtan Oyunlar.

2. 1940-1950 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının Memur Kesiminin Görüşünün ve Duygularının Dile Getirilmesi.

3. 1950-1960 Dönemi: Tiyatro Edebiyatında Nesnel Eleştirinin Egemen Olması.

4. 1960-1973 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının İlgi Alanının Genişlemesi, Yeni Gerçeklere Yönelmesi, Yeni Biçim Denemelerine Girişmesi."

Sevda Şener her bir dönemin kendi içinde ortak özelliklerini, ana çizgiyi saptamakta, örnekler vermektedir.

Bundan sonraki bölümde, birtakım değişikliklerle birlikte bizim de izlediğimiz sıralama, buna yakındır. Bunun başlıklarını vermeden önce bu sıralamada gözönünde tuttuğumuz birtakım ilkeleri burada belirtelim:

---

[18] Bkz. Doç. Dr. Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, II, Ankara 1972, ss. 752-782.

[19] Bu yazı, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin, Cumhuriyet'in 50. yıldönümü için hazırladığı kitapta yer alacaktır. Henüz yayınlanmamış bu yazısını okumak üzere verdiği için bu değerli arkadaşa buradan teşekkür ederim.



Selçuk Kaskan'ın *Alamanya'dan Bir Yar Gelir Bizlere*
(Dormen Tiyatrosu, 1964)



Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci*'si (Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu, 1967) *Töre Komedyası*



Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu* (Devlet Tiyatrosu, 1968) Olcay Poyraz

Tek Kişilik Oyunlar

a) Örnekler, yalnız profesyonel toplulukların oynadıkları oyunlardan seçilmiş, yayınlanmış fakat oynanmamış, ya da yalnız amatör toplulukların sahnelediği oyunlar alınmamıştır. Burada bir oyunun oynanmakla bütünlendiğinden, seyirci karşısına çıkışın tam bir tiyatro olayı sayılmasından hareket edilmiştir. Bunun sakıncaları yok değildir. Yayınlanmış fakat oynanmadığı için nice değerli oyun ele alınmadığı gibi, nasılsa oynanmış fakat hiç bir değeri olmayan oyun üzerine ise bilgi verilmiştir. Bu arada yalnız amatörlerin oynamış olduğu nice değerli oyun da baştanberi izlediğimiz sınırlamaya uyularak bu incelemenin kapsamı dışında bırakılmıştır.

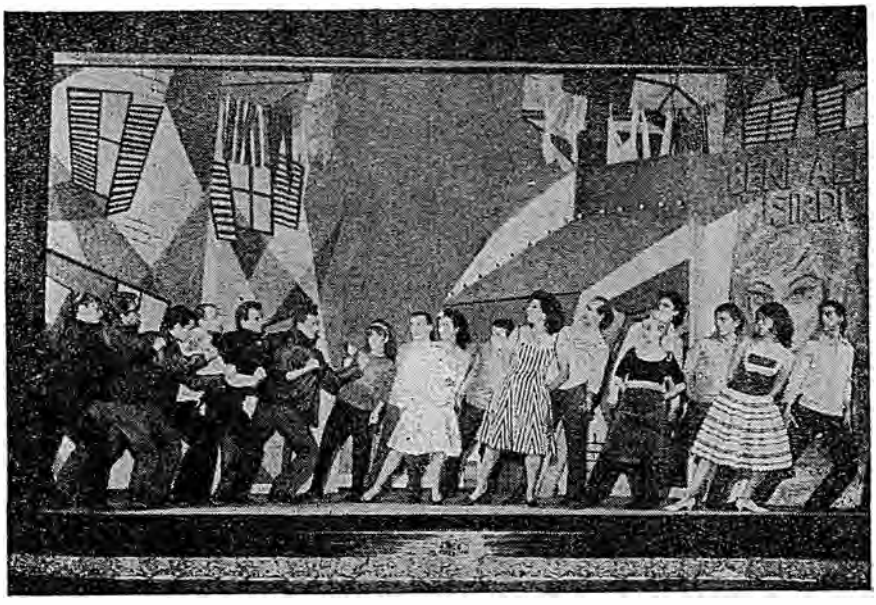


Müşfik Kenter, Aziz Nesin'in *Çiçu*'sunda (Kent Oyuncuları, 1971)
Tek Kişilik Oyunlar

b) Aynı yazarın değişik dönemlerde oynanmış eserleri, her bir ilgili dönem içinde ele alınmıştır. Oyunun yazılmış ya da yayın yılına bakılmaksızın ilk sahneye çıktığı yıla bağlı kalınarak, oyun, bu yılı içeren dönem ürünü olarak tanıtılmıştır. Ancak bir iki yerde gerekçe gösterilerek önceye ya da sonra alındığı olmuştur.

c) Oyunlar üzerinde elden geldiğince bir değerlendirme, bir eleştiri yapılmamıştır. Zaten baştanberi kişisel değer yargılarından bu kitapta kaçındık. Ancak zorunlu bir iki örnekte bu kuralın dışında, o da çok genel olarak bir değer yargısı verilmiştir. Bu oyunların önemli bir kesimi üzerinde eleştirmenlik yaptığımız yıllarda verdiğimiz değer yargılarına burada dönmekten çekindik. Bu değerlendirmeyi, daha sonra yayınlayacağımız bir başka incelemeye bıraktık.

ç) 1923-1973 yılları arasında sahneye çıkmış bütün oyunları tanıtmaya çaba gösterdik. Ancak çok eskiden oynanmış olduğundan sahnede göremediğimiz, ya da okumak için metnini elde edemediğimiz oyunlar bu zorunlu nedenle tanıtılamadığı gibi, özellikle müzikal oyunların konuları birbirine çok benzediğinden, ayrıca önemli bir öğesinin müzik olması bakımından, her dönem için bir iki örnekle yetinildi. Ne var ki bu türde 1960'dan



Turgut Özakman- Bülent Arel'in *Bulvar*'ı (Dormen Tiyatrosu, 1964)



Refik Erduran-Arif Erkin'in *Direklerarasında*'sı
(Gulriz Sururi-Engin Cezzar, 1965)
Müzikli Oyunlar

sonra görülen bir gelişme gözönünde tutularak 1960'dan sonraki müzikli oyunlar tama yakın olarak tanıtıldı. Bu tanıtmada yayınlanmış, çok oynanmış oyunlar, meraklılar için kolayca tanımak olanağı bulunduğundan üzerlerinde kısa durulmuş, tersine yayınlanmamış, ya da eskiden oynandığı, ya da çok kısa süre sahnede kaldıkları için tanımak olanakları daha sınırlı olanlar üzerine daha ayrıntılı bilgi verilmiştir.

d) Her bir dönem içinde yalnız örnekler verilmiş, bu dönemin ana çizgileri, ortak özellikleri üzerinde durulmaktan kaçınılmıştır. Okur, her dönemdeki örnekleri okuyarak bu özellikleri ve ana çizgileri kendisi kolayca çıkarabilir. İşte sınırlamalar içinde bizim saptadığımız dönemler şöyle sıralanmaktadır:

1) Yenileyenler - Yineleyenler: 1923 - 1940

Oyun yazarlığına Meşrutiyet döneminde başlamış yazarlar —Hüseyin Suat, Musahipzade Celâl, Halit Fahri Ozansoy, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi— bir yanda eser verirken, öte yandan yazarlığa bu dönemde başlayan diğer bir kuşak da, ilk adımlarını atıyor, ilk denemelerini veriyorlardı. Musahipzade Celâl Meşrutiyet'de müzikli oyun türünde eser verirken, bu dönemde başlayarak gittikçe tazelik ve günümüzde daha da büyük bir önem kazanan eserlerini yazmış, kendini yenilemiştir. Öteyandan bu dönemin genç kuşağı —Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet, Cevdet Kudret, Necip Fazıl Kısakürek gibi— yepyeni bir ses ve tiyatro anlayışı getirebilmişlerdir. Ancak İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun genç kuşağı isteklendirme yolundaki çabalarına rağmen henüz yazarların gelişmesi için tiyatro ortamı hazır değildi. Bir bakıma tek tiyatro olan İstanbul Şehir Tiyatrosu, eski alışkanlıklarından, sakat beğenisinden silkinememişti. Raşit Rıza Topluluğu, Millî Sahne gibi topluluklar da aslında Darülbedayi'in uzantısı olmaktan gayrı bir başkacılığı olmadığından, bunlar da yine İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Fransız vodvil anlayışındaki uyarlamaları ve benzeri oyunları sahneliyorlardı. Daha önce de belirttiğimiz gibi yeni bir anlayışı getirmek üzere umut verici T.A.T. denemesi de kısa sürede dağılmıştı. Bununla birlikte bu dönem, eğer uygun bir tiyatro ortamı bulunsaydı, yazarlarımızın önemli eserler yaratacağında umut belirtileri taşımaktadır.



Hüseyin Rahmi Gürpınar-Kemal Bekir'in *Utanmaz Adam*'ı.
(Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1967)

2) Yazar Aranıyor: 1940-1950

Oyun yazarlığına ayırdığımız bölümün dip notlarında da belirttiğimiz gibi 1940'larda basında sık sık oyun yazarının yokluğu üzerinde duruluyor, çeşitli önerilerle çözüm yolları gösteriliyordu. Ancak dediğimiz gibi bu, herşeyden önce bir tiyatro ortamı konusuydu. Oyun yazarlığını isteklendirecek tiyatrocular da, tiyatrolar da yoktu. Ne var ki oyun yazarlığımızın kilometre taşlarından *Gölgeler*, *Köşebaşı* bu dönemin ürünleridir. Ayrıca ölüm yılı 1971'e değin sahnelerimizi sürekli besleyen Cevat Fehmi Başkut'un ilk önemli eserlerini verişi de bu döneme rastlar. Bir Türk yazarının sahnede uzun süre kalışı da ilk kez bu dönemde Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* ile gerçekleşmişti.

3) İlk Kımıltılar: 1950-1960

Bir yanda yepyeni bir tiyatro anlayışını getiren Devlet Ti



Orhan Kemal'in *Murtaza*'sı (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1969)
Romandan Sahneye

yatrosu'nun ortaya çıkması, öte yanda, her ne kadar kendisi oyun dağarında yerli oyunlara yer vermemiş olmasına karşın genç tiyatrocu kuşağının yetişmesi ve yeni özel tiyatroların kurulmasına yol açan Küçük Sahne ile, yazarlığımıza gerekli ortamın tabanı kurulmuş oldu. Bu da yeni yeni yazarların çıkmasına yolaçtı. Bu olay da oyun yazarlığının gelişkin bir tiyatro ortamına bağlı olduğu görüşünün ne denli doğru olduğunu göstermektedir. Galip Güran, Orhan Asena, Nazım Kurşunlu, Turgut Özakman, Refik Erduran, Haldun Taner, Çetin Altan, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal vb. yazarların özellikle Dev-

let Tiyatrosu sahnelerinden tanıtılması, bu yeni kuşağı dramatik edebiyatımıza kazandırmıştır.

4) Olgunluk Yılları: 1960-1970

Bir yanda tiyatro ortamının en elverişli duruma gelişi, öte yanda 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ile gerek nitelik, gerek sayıca büyük bir olgunluğa erişti. Hemen her konuda, her türde eser denendiği gibi, ayrıca yazarlarımızın bir kesimi, ulusal deyiş ve yerli yapısallık üzerindeki biçim arayışlarıyla tiyatromuzda yeni yeni yönelişlerin, yeni doğrultuların öncüsü oldular. Sayıca ve sanat bakımından güçlenen özel tiyatroların işbirliğiyle artık yerli oyunlar sahnelerimizi besleyebilecek duruma geldi. Bu dönemin ürünlerine bakarak artık yerli oyunlar sahnelerimizi besleyebilecek duruma geldi. Bu dönemin ürünlerine bakarak artık güçlü bir Türk dramatik edebiyatından söz edebildiğimiz gibi, ayrıca iyi yerli eserlerin çıkması, seyirci anlayışının yenilenmesine ve tiyatrocularımızın güçlenmesine de yardım etti. Üstelik bu parlak sonuç, kamu kesiminin yardımı, desteği olmadan, öyle ki -kimi zamanlarda daha önce örneklerini verdiğimiz olumsuz engellemeler düşünülürse-, kamu kesimine rağmen alınmıştır.

5) Yeni Bir Dönemin Eşiğinde: 1970-1973

Aslında 1970'den 1973'e olan üç yıl, bir bakıma tamamlanmış bir on yıllık yeni dönemin başlangıcıdır. Kitabımız Cumhuriyet'imizin 50. yıldönümü için hazırlandığından, bu üç yılı ayrı bir dönemmiş gibi ele aldık. Ayrıca 1960'ların bir uzantısı olmakla birlikte kendine özgü birtakım özelliklerin belirtilerini de getirmiştir. Sayıca da kabarıktır, üç yılda 1940'ların 10 yılından daha çok oyun oynanmıştır. 1972'de Devlet Tiyatrosunda oynanan *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi,*[20] *Sacide,* özel tiyatrolarda oynanan *Nafile Dünya, Asiye Nasıl Kurtulur?, Alamanya Defteri, Abdülcanbaz* gibi eserler, Haldun Taner'in ka-

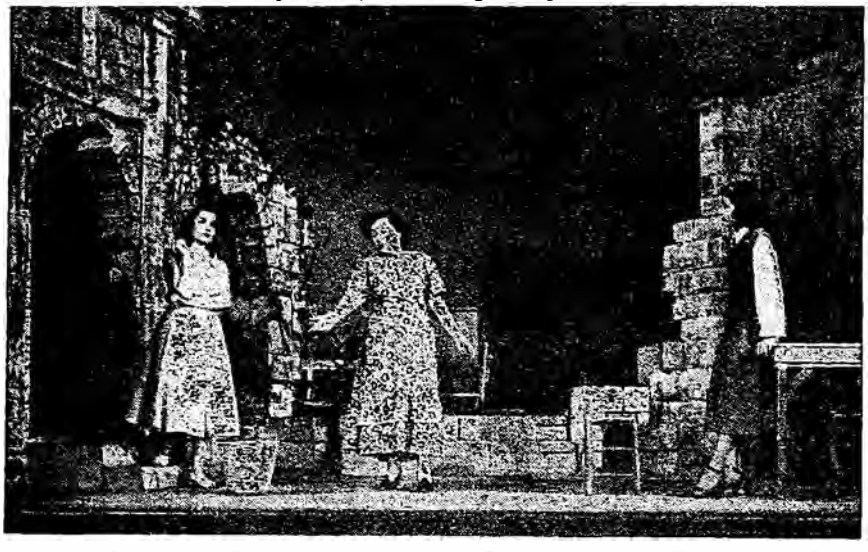
[20] Başar Sabuncu'nun bu çok önemli eserinin ne yazık ki yanlış bir yorum ve özensiz bir sahneleme yüzünden değeri yeterince anlaşılamamıştır.



Refik Halit Karay-Nazım Kurşunlu : *Yatık Emine* (Devlet Tiyatrosu, 1965)



R. Nuri Güntekin-Necati Cumalı : **Çalıkuşu.** (Devlet Tiyatrosu, 1962)



Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Şarkı*'sı (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1951)

Romandan Uyarlamalar

bare tiyatrosu türündeki özellikle *Dün-Bugün denemeleri,* yeni bir dönemin başlangıcında umut kaynaklarıdır. Bir önceki kuşak kendisini yenileme çabası içindeyken, yeni bir genç yazar kuşağı kendisini duyurmaktadır. Bu da 50. yıldönümü için sevindirici bir belirtidir.

II. Evrelere Göre Dramatik Edebiyatımızdan Örnekler

1. YENİLEYENLER — YİNELİYENLER: 1923-1940

Bu dönemin başlangıcında, Meşrutiyet döneminin son yıllarından kalan alışkanlıkla daha çok Fransız vodvillerinin çevirileri ile İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin uyarlamaları oynanıyordu. Bu ilk yıllarda Millî Sahne'de yerli oyunlara çok az da olsa yer veriyordu. Bunlardan birisi çok eşli evliliği ve yaşlı erkeklerin genç kadın almalarını gülünçleştiren, Mehmet Sırrı'nın *Kafes ve Kümes*'idir[1]. *Şair Evlenmesi*'ndenberi gerek Tanzimat, gerek Meşrutiyet oyun yazarlarının üzerinde durdukları evlilik törelerimizin taşlamasını sürdürmekte olan bu oyunun ilginç yönü, Medenî Kanunun yürürlüğe girişinden 2 yıl önce bu sorunu ele almasıdır. 75 yaşında, irat sahibi Asım Bey, 55 yaşındaki karısı Zahide Hanım'ın üzerine, 21 yaşındaki Mediha ile ikinci kez evlenir. Zahide Hanım, İslâm geleneğine karşı gelemiyerek buna boyun eğerse de; sonradan, iki ortak arasında geçimsizlik başlayınca, Asım Bey ilk karısını boşar. Edip Bey, Asım Bey'in çirkin kızı Nesibe Hanım'la, kayınbabasının serveti için evlenmiştir; şimdi gözü başka kadınlardadır. Bir ara, evdeki hizmetçi Zeynep'e sataşır; daha sonra, Asım Bey'in ikinci karısı Mediha'yı kandırıp birlikte kaçarlar. Bu dönemde yazılıp daha sonraki yıllarda da çeşitli tiyatro topluluklarının oynadığı Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci*'si de eski evlilik töreleriyle birlikte din sömürücülerini de taşlamaktadır[2].

---

[1] Kitap olarak yayınlandığı gibi kitaplığımızda da bir yazması bulunmaktadır.

[2] Çok iyi tanınan *Hülleci* üzerinde daha çok bilgi vermeyi gereksiz bulduk. Güntekin'in bu dönemde oynanan tek perdelik, daha çok bir okul oyunu niteliğinde olan *İstiklâl* adlı oyunu, asılmak üzere bulunan bir katili düşman subayları kurtaracakken, onun bunu kabul etmeyip ölümü seçişini canlandırmaktadır.

Millî Sahne, bir de Osman Cemal [Kaygılı]'in *Bana Benziyor mu?* adlı oyununu oynamıştır. İstanbul'un bir kıyı mahallesinden ipsiz, sapsız, sarhoş bir külhanbeyi olan Ömer, karısı Perihan'a kötü davranmaktadır. Ayşe adında bir kadın Perihan'ı kötü yollara itmeğe uğraşır; Perihan, erkek düşmanı sevici kadınların bulunduğu bir eve düşer. Burada Perihan'ı Cemil adında biri de ele geçirmek ister. Polis evi basar, Ömer de Ayşe'den öğrendiği eve elinde bıçakla gelir, çocuk bekleyen karısının karnını bıçakla deşer.

Bu ilk yılların konusu bakımından önemli bir oyunu, Ertuğrul Sadettin [Tek] Topluluğu'nun oynadığı Hayri Muhittin [Dalkılıç]'in *Gazi Mustafa Kemal*'idir.[3] Oyun, Büyük Önder'i sahneye çıkarmadan yüceltmektedir. İzmir'in işgali sırasında oyunun kahramanı Masum Bey, Kuvayî Milliye örgütü kurarken kendisini ve arkadaşlarını ele veren, yurt sevgisinden yoksun çıkarcı, işbirlikçi dostu Kerim Bey'e, Büyük Kurtarıcı'yı Dumlupınar'da nasıl gördüğünü anlatır; onu Mustafa Kemal Mucizesi'ne inandırmaya çalışır. Oyun, Yunanlıların halka baskısı, kurşuna dizmeler, Kurtuluş Savaşı'ndan sahneler ve İzmir'in kurtuluşu ile baştan aşağı Atatürk'ü sahneye çıkarmadan, varlığını sürekli duyurur[4]. Hayri Muhittin [Dalkılıç]'in yine Sadi Tek Topluluğu'nun sık sık oynadığı iki kişilik kısa oyunu *Gölge*'de[5] piyano çalar ve besteci Orhan Nazım'ın geçirdiği bunalım sırasında karısının kendisini aldattığı kuruntusuna kapılıp bahçedeki gölgeyi karısının sevgilisi sanarak, karısını vurmasını göstermektedir.

Muhsin Ertuğrul'un 1924-25'de Ferah Süremi adıyle bilinen ilginç çalışmaları sırasında bir iki yerli oyun da oynanmıştır.

---

[3] Oyunun metnini elde edemeyince, yazarından istedik, ancak aldığımız mektupta yazarında da metninin bulunmadığını öğrendik. Oyun üzerine çıkan eleştirilerden bir fikir edindik. Bkz. "Mustafa Kemal Piyesi", Akşam, 19 eylül 1926; Reşat "Gazi Mustafa Kemal Piyesi" *Akşam*, 7 temmuz 1926; "Gazi Piyesi", *Cumhuriyet*, 11 temmuz 1926.

[4] Masum'u, Sadi Tek'in; Kerim'i de Halet Bey'in oynadığı bu temsilde Kerim Bey'in karısı Samime'yi de, ilk Türk kadın oyuncusu Afife Hanım canlandırmıştır.

[5] Bir yazması kitaplığımızda bulunmaktadır. Daha sonra Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat, Yıldırım Keskin gibi yazarların güçlü bir biçimde ele aldıkları kadın-erkek arasındaki söyleşmeye dayanan bu türün ilk örneklerinden olmakla birlikte aşırı duygusallık ve nedeni belirsiz bunaltıyla yapmacıklı düşmektedir.



Muhsin Ertuğrul, Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler*'inde.



Muhsin Ertuğrul ve Neyyire Neyir, Vedat Nedim Tör'ün Kör'ünde.



Hüseyin Rahmi Gürpınar: *Kadın Erkekleşince* (Darülbedayi, 1932)

Bunlardan Osman Cemal [Kaygılı]'in *İstanbul* adındaki rövüsü bir bakıma günümüzdeki kabare tiyatrosunun bir öncüsüdür. İstanbul'un çeşitli yerlerindeki çeşitli olayları ve İstanbul Belediye Başkanı, Süleyman Nazif, Celâl Sahir, İsmail Hakkı, Ahmet Emin gibi çeşitli ünlü kişileri sahneye çıkaran bir denemedir[6]. Ferah Süremi'nde oynanan ikinci yerli oyun olan Sermet Muhtar [Alus]'ın *Duvar Aslan*'ı, yapı gereçleri müteahhidi kılıbık Baha'nın bir pay satımıyla ilgili olarak Leylâ adında güzel bir kadınla iş ilişkisi, bu işi konuşmak üzere buluşması üzerine Baha'ya soluk aldırmayan cadaloz karısı, kaynanası ve baldızının da oraya gelerek gürültü çıkarmalarını ve bir vodvil havası içinde herşeyin tatlıya bağlanmasını ele alıyor. Ancak Ferah Süremi'nde oynanan Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler*'iyle hem tiyatromuza yeni bir yazar, hem de yepyeni bir ses gelmişti. *İşsizler*, savaş sonrası ahlâk, toplumsal ve ekonomik bunalımı ele almaktadır. Yedeksubay olan Ahmet, savaştan sonra işsiz kalır, hamallığa bile razıdır. Tek umudu, arkadaşı vurguncu ve mirasyedi Rıdvan'dır. Ancak onun öğüdü, Ahmet'in güzel kızkardeşini zengin erkeklere satmasıdır. Annesi hastalanır, Ahmet cezaevine gider, Leylâ da sonunda bedenini satmak zorunda kalır. Cezaevinden çıkan Ahmet bu acı gerçekler karşısında canına kıyar. Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatrosu, Tör'ün pekçok oyununu oynamıştır. Bunlardan *Görücü*[7] kısa bir komedyadır; oyundaki kadın kişilerden birisini, erkek oyuncunun oynaması için yazılmıştır. Metinlerini sağlayamadığımız *Kadın Polis Olursa, Fevkâlasriler* ve *Çarliston* da[8] kısa oyunlardır. Her bir perdesi sırayla, "Tabi-

[6] Bu dergi kapağında temsilin bir resmi yayınlanmıştır. bkz. *Yıldız*, 1 mayıs 1341, sayı 9. Bu resimden anlaşıldığına göre, kişiler, canlandırdıkları ünlü kişilere benzemek için kimi makyaj yerine yüzlerini maske gibi karikatürle örtmüşlerdir.

[7] Bu eserin kitaplığımızda biri eski yazı, öteki Lâtin harfleriyle iki yazması bulunmaktadır.

[8] Metni olmamakla birlikte *Çarliston* üzerine bir eleştiri yazısından bir fikir edinebiliyoruz. bkz. İbrahim Necmi [Dilmen], *"Üç Kişi Arasında — Çaliston"*, *Milliyet*, 3 nisan 1927. Bu yazından edinilen izlenime göre oyunda Alman dışavurumculuğunun etkisi vardır. Sahne, aşağıda orkestra, ortada —asıl sahne— ölüm döşeğinde yatan bir adamın evi, üst katta perdeleri inik, yalnız dansedenlerin bacaklarının göründüğü bir dansing ve çeşitli kişilerin geçerken fikirlerini söyledikleri bir sokaktan oluşan dört kesimli zamandaş bir mekâna bölünür. Dans salgınına düşkün, hasta kocasını evde bırakıp dansa koşan bir kadın, evine dönünce kocasını yatağında ölü bulur.



Nazım Hikmet : *Kafatası*
(Darülbedayi, 1932)



Nazım Hikmet: *Bir Ölü Evi*
(Darülbedayi, 1932)



Cevdet Kudret: *Rüya İçinde Rüya* (Darülbedayi, 1930)

atın İnkârı", "Tabatın Uyanışı" ve "Tabiatın Zaferi" başlıklarını taşıyan *Hayvan Fikri Yedi* adlı oyununda yüzde yüz doğum kontrolünü bulacak bir bilgin, çalışmaları sırasında karısıyla ilgilenmediği gibi buluşu için gerekli parayı sağlamak üzere onu zengin birinin kucağına atar; sonunda yanılgısını anlarsa da artık çok geçtir, karısı değişik erkeklere alışmıştır, bilgin karısını boğar, kendisi de çıldırır. *Köksüzler*'de, Avrupa'ya öykünerek günlerini kumar, birbirinin karısıyla kırıştırmak, dedikodu ile güneden bir çevre içinde kardeş çocukları Leylâ ile Ahmet birbirlerine ilgi duyarlar. Leylâ da bu çevrenin insanıdır. Çevresindeki bayağılıklar, çirkinlikler üzerine Ahmet, Leylâ'nın gözünü açarsa da artık çok geçtir, Leylâ gerçeği görerek kendisini pencereden atarak canına kıyar. *Üç Kişi Arasında* adlı oyunda, savaşta aldığı yara ile erkekliğini yitiren bir koca, aşırı kıskançlıkla karısını bir dağ evine kapatır, yıllarca burada kuşku içinde yaşarlarken, koca, evlerine gelen kardeşine erkeksizlikten yakınlık duyan karısına, kıskançlığı artarak ölür. *Kör*'de ise laboratuarındaki bir patlamadan gözlerini yitiren bir bilginin karısı, geçimlerini sağlayamayan kocanın yükünü üzerine alarak borçlanır ve sonra borçlandığı varlıklı adamın isteklerine boyun eğer. Koca gerçeği öğrenince, kendisini öldürür.

Darülbedayi'de ilk başlarda ne söylemek istediği bile anlaşılmayan oyunlar oynanmıştı. Bunlardan birisi de tiyatronun sanatçılarından M. Kemal [Küçük]'in yazdığı *İç Acısı*'dır. Bu dönemin ilk köy oyunu denemesi olan bu oyunda anası kahbe diye taşlanmış ve Resul adında birinin büyüttüğü Yakup, komşu kızı Zehra'yı sever. Yakup'un düşünde gördüğü Çakır adında biri cezaevinden çıkar. Yakup'a Resul'u boğdurur, kör olur (neden kör olduğu da anlaşılmaz); kız, tılsımlı bir çevre ile Yakup'un gözünü açacakken perde kapanır. Meşrutiyet yazarlarından Hüseyin Suat [Yalçın]'ın uyarlamalarından başka Darülbedayi'de telif iki oyunu da oynanmıştır[9]. Bunlardan uyarlama olduğu izlenimini

[9] Yazarın bir de yazmış olduğunu bildiğimiz *Ballı Baba* adlı bir oyunu vardır. Naşit de bu dönemde *Ballı Baba* adlı bir oyun oynamıştır. Naşit'in oynadığı bu oyunun bir yazmasını ele geçirdik. Oyun yazarı belirtilmemiş olmakla birlikte *"muharrir-i Osmaniyeden bir zatı âlî-kadr tarafından tahrir buyurulup"* dendiğine göre Hüseyin Suat'ın eseri olabilir. Oyun istibdatta Sinop'da geçer. Sinop Hakimi Molla Kemallettin'in halayıklarından İşvebaz, gebe kalır; hakimin küçük oğlundan olduğu anlaşı-

uyandıran *Harman Sonu*, Kâşif Bey'in, Zişan Hanım'a duyduğu sevgiyi, Zişan Hanım'ın ise âşık olarak evlenirse özgür kalamayacağı korkusu- ile, evlilik dışı aşka inanarak evlenmeyi kabul etmemesi üzerine duygularının yaralanıp insanlardan kaçar olması, sonunda çeşitli olaylardan sonra ikisinin evlenmesini ele almaktadır. Yazarın bu dönemde sahneye çıkan ikinci oyunu ise manzum ve kısa *Ahrette Bir Gün*[10], öteki dünya ve mistik bir hava içinde çeşitli ruhları karşı karşıya getirerek insanoğlu denilen gizi çözmeye çalışıyor.

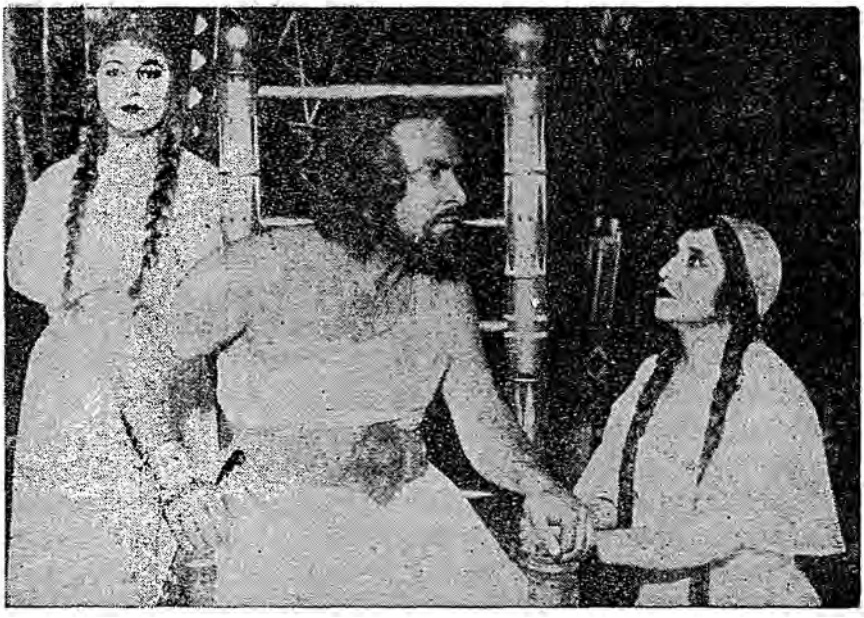
Bu dönemde bunun gibi manzum yazan ve oyunlarının kimi sahneye çıkarılmış iki yazar vardır. Bunlardan Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller*'inde bir paşa konağında evlâtlık olarak büyütülen içine kapanık yoksul bir delikanlı olan Nihat'ın, evin kızı Zehra'ya sevgisini aşağılık duygusu içinde açıklayamaması, evin kızının da sevmediği bir zengin aile çocuğu ile evlendirilmesi, ancak onun da mutsuz oluşu ve Nihat'ın çocukken çalınmasın diye başında nöbet beklediği kandiller gibi yaşamının sönmesini gösteriyor. *Nedim*'de, III. Ahmet çağının ünlü şairi Nedim'in yaşlılığında Mestinaz adında bir yosmaya âşık olması, genç kadının ise yakışıklı bir delikanlı olan Şehlevent ile sevişmesi, Dilâşup adındaki bir kızın Nedim'e âşık olması, şairin gerek karşılık bulmadığı aşkı, gerek Patrona Halil ayaklanmasından duyduğu ölüm korkusu ele alınmaktadır. Ozansoy'un 1933'de Cumhuriyet'in 10. yıldönümü için yazdığı *On Yılın Destanı*, daha çok Kurtuluş Savaşı'nı ve devrimleri anıtlaştırma çabasında olan, dramatik nitelikten yoksun bir kutlulama gösterisi niteliğindedir.

İki manzum oyunu oynayan ikinci yazar ise Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. İlk oyunu *Canavar* Cumhuriyetten önceki köy üzerinedir. Ali Baba'nın kızı Zeynep ile köyün öğretmeni Ahmet nişanlıdır; Ahmet, savaştan yeni dönmüştür. Zeynep'in sütkardeşi Ömer de genç kızı sevmektedir. Ömer, kızı kaçırıp dağa kal-

---

lır. Hakim de İstanbul'dan karısının üzerine ikinci bir kadınla evlenir; Molla'nın kuvvet macunundan herkes alır, konakta herkes biriyle sevişir; Sinop'a bir tiyatro topluluğu gelir; bunlarla birtakım karışık işlerden sonra, Molla'nın İstanbul'daki ilk karısının gelmesiyle işler büsbütün karışır.

[10] Bununla birlikte yayınlanmış ancak oynanmamış *Ana Karnında Son Gece* de kısa manzum bir oyundur. Her ikisi de hece vezniyle yazılmıştır.



Muhsin Ertuğrul, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*'ında.



Necip Fazıl Kısakürek: *Bir Adam Yaratmak*. (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1938)

dırır, Ahmet de yetişip kızı kurtarır, ancak eşraf oğlu olan Ömer'e jandarma da yardımcıdır; tam yetişip Zeynep'i ellerinden alacakken Ahmet sevgilisini düşmanlara vermektense kızı öldürür ve durumu kızın anne ve babasına bildirir. Ahmet artık toplumdışı olmuştur; dağa çıkar, kendi hakkını kendi almak zorunda kalır. Böylece bozuk düzen, bir köy öğretmenini eşkiya yapmıştır. Çamlıbel'in ikinci oyunu *Akın* bu yıllarda büyük ilgi görmüş, yalnız Darülbedayi'de değil, çeşitli Halkevleri ve amatör sahnelerce oynanmıştır [11]. Ortaasya'da su kıyılarında büyük bir uygarlık kuran Türk'lerin suların çekilmesi, kuruması ile büyük kıtlığın başlamasını, Türk Başbuğu İstemi Han'ın ihanete uğraması, kurtulması, İstemi Han'ın güzel kızı Suna'nın aşkı ve hep birlikte Türklerin mutluluğa kavuşmasını anlatan bu oyun, eski Türk soyunu yüceltmektedir.

Bu dönemde iki ünlü romancımız, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın da birer oyunu oynanmıştır. Y.K. Karaosmanoğlu'nun *Sağanak*'ı devrimler karşısında bir ailenin devrimden yana ve devrimlere karşı olmak üzere iki karşıt dünya görüşünün çatışmasını ele almaktadır. Oyunda Afif Molla ile ilk karısından oğlu Lûtfi Tutucu, gerici görüşün, Lûtfi'nin karısı Belkıs ile Afif Molla'nın ikinci karısı Namiye'den doğma oğlu Eşref ise devrimleri savunan kuşağın ilerici görüşlü temsilcileridir. Oyunun eksen kişisi Eşref devrimlere olan bağı ve ödevleri, kardeşinin karısı Belkıs'a olan sevgisi ve kardeşine bağı arasında zor seçenekler karşısında bir iç savaşı vermektedir. H.R. Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince*'si de yine Batılılaşmanın ve devrimlerin geçiş döneminde kadının eldeki eşitliğin ve çalışmasının kadınlık ve annelik ödevlerini engelledikçe bundan doğan acı sonuçları göstermektedir. Oyun bir çeşit "dişi kuş yuvasında kalmalıdır" görüşünü savunur.

Meşrutiyet döneminde daha çok müzikli oyunların yazarı Musahipzade Celâl'in bu dönemde yazdığı pekçok oyun oynandığı gibi, yazar giderek önem kazanmış ve eserleri sık sık oynanmıştır [12]. Biri dışında hepsi yayınlanmış olan bu oyunları, daha

---

[11] *Akın*'ın sahne düzeni üzerine bir kitap da yayınlanmıştır bkz. *Akın Piyesinin Sahneye Konma Tertibatı*, Ankara, 1932.

[12] Musahipzade Celâl'in Meşrutiyet dönemindeki oyunları için bkz. *Meşrutiyet Döneminde...*, ss. 165, 211, 244-245, 262-265.



Reşat Nuri Güntekin: *Hülleci* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1935)



Hülleci'nin daha sonraki bir temsili (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1965)

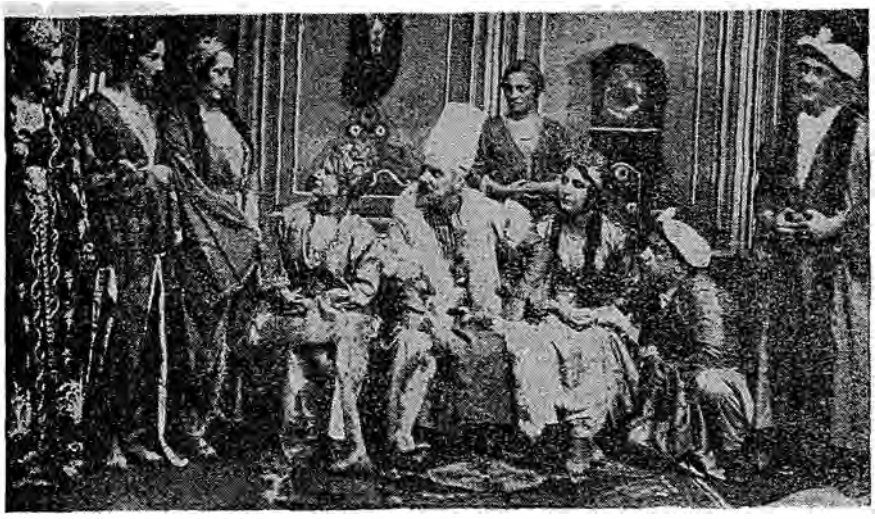
sonra oynanmış olmakla birlikte, *Genç Osman* (Mehmet Şükrü Erden ile) ve *Selma* ile birlikte kısaca tanıtalım: Deli İbrahim çağını ve ünlü Cinci Hoca'yı ansıtan, boş inançların sömürülmesini taşlayan *Fermanlı Deli Hazretleri;* hocalarla papazların din maskesi altında paraya, mala, kadına düşkünlüklerini, rezaletlerini sergileyen *Aynaroz Kadısı;* yönetenlerin, yönetilenlerin geri kalmışlığını, bilgisizliğini, beceriksizliğini, yurt yönetimindeki bozukluğu ve sanatçıların hor görülmesini taşlayan *Bir Kavuk Devrildi;* kaçgöz, kadının eşitsizliği ve üzerindeki baskıyı, birden çok kadınla evlenme gibi eski töreleri gülünçleştiren *Kafes Arkasında;* yozlaşmış tarikatlarda, şeyhlerin, dervişlerin, müritlerin din perdesi altında iğrenç görünümünü çizen *Mum Söndü;* bürokrasi çarkında halkın işlerinin nasıl aksadığını, arkası olan memurların halktan nasıl rüşvet aldıklarını gösteren *Pazartesi-Perşembe;* meddahları, helva sohbetleri, çengileri, kahvehaneleri, sazlı, sözlü toplantılarıyla eski yaşamın folklor renkliliğini sergileyen *Gül ve Gönül;* eğitim sorununu, özellikle medreselerin aksaklıklarını, yurt yöneticilerinin artyetişim bozukluğunu gösteren *Balaban Ağa;* ve tarih gerçeklerine bağlı kalınarak Sultan Osman'ın düzeltim girişimi, ulemanın, zorbanın ayaklanarak uyanık, yenilikçi sultanı tahttan indirmeleri ve öldürmelerini ele aldığı öteki oyunlarından değişik ve ciddî bir tonda yazdığı *Genç Osman;* hepsi çevre, kişileri ve sorunlarıyla hep geçmiş günleri yansıtmasına karşın *Selma* yazıldığı 1930'larda geçer. Bu oyunda, Osmanlı kalıntısı, olumsuz bir kuşağın çıkarcı, işbirlikçi, körükörüne Batı hayranı insanları ile devrimci, ülkücü, ulusal değerlerimize güveni ve inancı olan bir kuşak karşı karşıya getirilmektedir.

Darülbedayi, üç genç şairi de sahneye kazandırmıştır: Cevdet Kudret, Nazım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek. Bunlardan Cevdet Kudret'in üç oyunu oynanmıştır: *Tersine Akan Nehir,* ruhsal saplantılar, kuşkular üzerine bir dramdır. İnsanoğlunun üç yüz yıl sonra yeniden doğduğuna inanan Doktor Nedim'in yaşlı Paşa babası, karısının ihanetini öğrenince göğsü tıkanarak ölmüştür. Nedim'in annesi de kocasının kardeşi Sinan'la evlenmiştir. Nedim amcasının kızı Cavidan'ı sevmektedir ve çocuğu olacaktır, Nedim'in içini kemiren kuşku iki türlüdür: Gerçekten babasının öz oğlu mudur?, Cavidan amcasiyle annesinin evlilik dışı ilişkilerinden doğduğuna göre kızkardeşi midir? Nedim'in sevgilisi, karısı ve kardeşi Cavidan, bu acı gerçeği öğrenince ca-

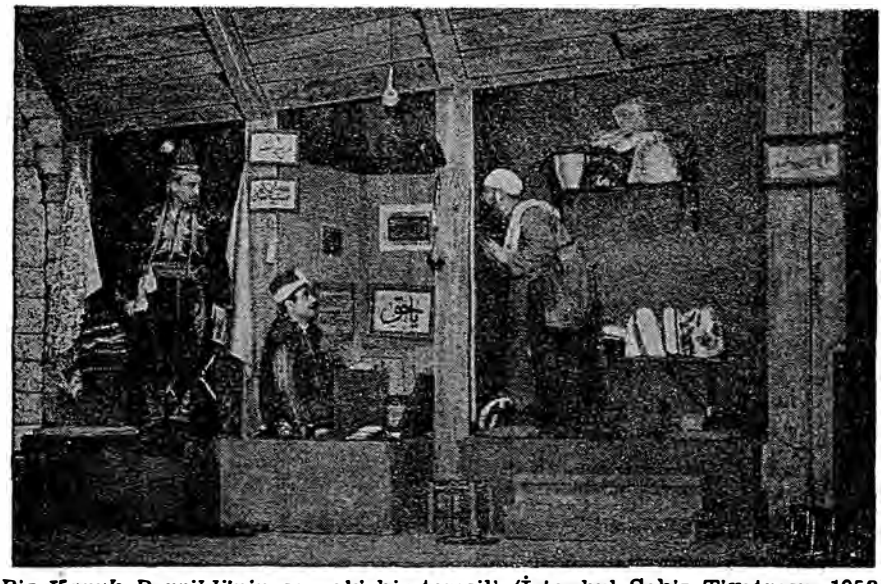


Musahipzade Celâl: *Mum Söndü* (Darülbedayi, 1931)

nına kıyar. Nedim'in annesi oğlunun saldırıları karşısında oğlunu öldürmek isterse de Nedim annesini boğar. Cevdet Kudret, *Rüya İçinde Rüya'da* Phaedra temasını, üvey oğul - üvey anne ilişkisini ele almaktadır. Oyun yazarı Ahmet Kerim, doktorun sözü üzerine 30 gün sonra gözlerinin kör olacağına inanmıştır. Oğlu Halûk, Avrupa'dan dönmüş, sevgilisi bir akraba kızı olan kimsesiz Leylâ'nın babasıyla evlendiğini öğrenmiştir. Ahmet Kerim karısıyla oğlu arasındaki eski ilişkiyi bilmektedir. Phaedra teması üzerine yazdığı oyunu 30 günlük süre içinde bitirmek ister. Sürenin bitiminde gözlerinin kör olduğunu sanar. Karısı ile Halûk'u sevişirlerken görür. Bunu bir düş sanar. Doktorun gerçeği gördüğünü söylemesiyle büyük bir yıkıntı olur. Cevdet Kudret'in *Kurtlar* adlı oyununda kentte haksızlığa uğramış, karısına göz konulmuş, iftira edilmiş işten çıkarılmış, insanlardan nefret eden baba, karısını ev iki çocuğunu alarak bir köye çekilmiş, onları kentin kötülüklerinden uzak yetiştirecektir. Komşusu, ona kurtları örnek vererek bu işin böyle yürümeyeceğini anlatır; ergeç çıktıkları yere döneceklerdir. Kız, romanlardan kenti tanıyarak İstanbullu bir gençle tanışıp kente kaçar. Anne de ardından gider. Köydeki Ayşe adında köyün erkeklerini baştan çıkaran genç kızı yanlarına alırlar, kız oğulu baştan çıkarır. Oğlu yerine kızla



Musahipzade Celâl: *Pazartesi-Perşembe* (Darülbedayi, 1932)



Bir Kavuk Devrildi'nin sonraki bir temsili (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1952)

değirmendeki gizli buluşmaya giden babaya köylü kadınların yaptığı baskına katılan oğul, babasına kuşku duyar. On yıllık bir sürgün artık sona erer, zaten babanın mâsum olduğunu filozof komşu bildirmiştir, kente ve eski işine döner.

Nazım Hikmet'in *Kafatası*[13] adlı oyunu kapitalist ekonomi düzenini bilgiç ve söylevci bir dille eleştirir. Dolaryan adlı ülkede verem sanatoryumları tröstü; verem serumunu bulan yoksul bilgin Dalbanezo'ya, işleri bozulacağı için, karşı koyarlar. Bilginin veremli kızı babasının serumundan yararlanamaz. Açıksaçık sürüm eserleri ısmarlayan yayınevlerine önce direnen genç şair de tröstün buyruğuna girer, veremli sevgilisine bile saldırır, kız ölür. Dalbonezo'yu tutan Gazeteciler Derneğine de tröst baskı yapar. Dalbanezo sirk kafesinde sergilenir, ölümünden sonra bile kafatası satın alınarak sömürü konusu olur. Nazım Hikmet'in ikinci eseri *Bir Ölü Evi,* bir aile babasının ölümü üzerine ölüm gününü, ertesi gün cenazenin kaldırılmasını ve aynı günün akşamını canlandıran üç bölümde, paradan başka bir değer tanımayan aile üyelerinin ikiyüzlü, çirkin davranışlarının gülünçleştirilmesidir. Ölünün parmağından yüzüğü çıkarılmaya çalışılır; sürekli aranan saklı altınlar bulunmadan ağabey, kambur kardeşinin başına bir şamdanla vurarak onu öldürür. Nazım Hikmet'in üçüncü oyunu *Unutulan Adam*'da, uluslararası üne ulaşmış ünlü bir cerrah, ün sarhoşluğu içinde genç asistanıyla düşüp kalkan karısını, evlilik dışı gebe kalan kızının durumuna gözleri kapalıdır. Kızının çocuğunu düşürürken kız ölür, doktor katil olarak yargılanır, cezaevine girer. Beş yıl sonra çıktığı zaman artık unutulmuştur. Karısı sevgilisiyle yaşamaktadır. Evinden yalnız eski parlak günlerini anlatan gazete kesiklerini alıp unutulmuşların dünyasına karışır.

Necip Fazıl Kısakürek'in ilk oynanan eseri *Tohum*'da, Maraş'ın Fransızların işgalinden kurtuluşuna dek geçen sürede, direnç gücünün umudu oyunun eksen kişisi Ferhat Bey'in öyküsü verilmektedir. Ferhat Bey'in kardeşi Osman'ı, çeteciler kaçırmış ve öldürmüşlerdir. Osman'ın karısı da kaçırılır. Ferhat da çetecilerin başını kaçırır ve kadını geriye alır. Kadın aslında Osman'ı değil Ferhat Bey'i sevmektedir. Ferhat Bey de genç kadına

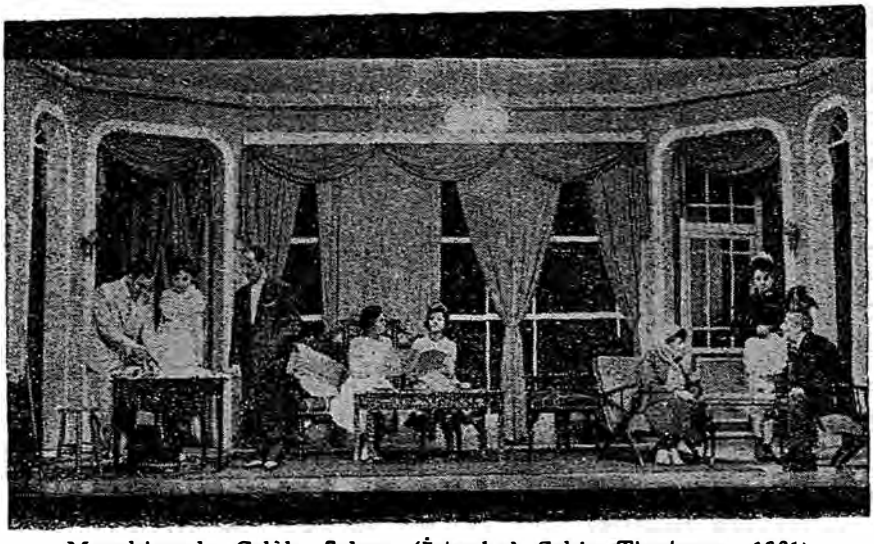
[13] *Kafatası* üzerine bkz. Zühtü Bayar, "*Kafatası*'nın Açıklanışı", *Papirüs*, eylül 1967, sayı 16.



Aynaroz Kadısı'nın sonraki bir temsili (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1969)



Balabağan Ağa'nın sonraki b temsili (İst. Şehir Tiyatrosu, 197



Musahipzade Celâl: *Selma* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1961)

gizli bir aşk duyar. Ferhat, kadını bir yolcu ile İstanbul'a gönderirken Maraş da düşman işgalinden kurtulur. *Tohum*'un oynanışındaki geniş yankılardan sonra ikinci oyunu *Bir Adam Yaratmak* daha da geniş yankılar yapmış, önemli bir tiyatro olayı yaratmıştır. Oyunun eksen kişisi Hüsrev oyun yazarıdır; son yazdığı oyununun kahramanı ile yeni bir insan yarattığına inanmıştır. Bu kahraman ile kendisi arasındaki rastlantısal benzerlikler, kaderci bir görüşle Hüsrev'i bir ölüm saplantısına sürükler. Oyunun kahramanının bir kazâ kurşunu ile annesini öldürmesi sahnesini gösterirken, yanlışlıkla Selma adındaki sevdiği genç bir kadını öldürür. Oyunun son perdesinde Hüsrev, babasının otuz yıl önce kendisini astığı incir ağacının bulunduğu yalılarına gelir, ancak annesi daha önce davranmış, incir ağacını kestirmiştir. Kendi canına bile kıyamadan deliler evine yatırılmaya boyun eğer.

Bu dönemde vodviller de denenmiştir [14]. Bu arada üç yazar ve üç eseri ilgimizi çekiyor. Bunlardan birisi Mahmut Yesari'nin *Sürtük* adlı üç yaşam dilimidir. Oyunun eksen kişisi olan sokak yosması, kendisini çamurdan çıkaran erkeğin olgun, onurlu davranışına karşı, varlıklı yaşama alıştıktan sonra daha zengin birini bulur, kurtarıcısını bırakıp kaçar. Böylece erkek önce birlikte yaşadığı kadının, sonra da sokaktan kurtardığı kadın yüzünden acı çeker. İkinci ilginç oyun, Celâlettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi*'sidir. Dağ başında bir gözlemevinde işinden başka hiç bir ilgisi olmayan Profesör Osman ile, kocasına değer veren, onu seven ancak bu sıkıcı, tekdüze yaşamda evliliğini, kadınlığını anlayamamış karısı yaşamaktadır. Evlerine gelen neşeli bir öbek konuk içinden yakışıklı, züppe, sporcu bir delikanlının varlığı genç kadının dişiliğini uyandırır, onunla kaçmayı tasarlarken, kocasının kendisine sevgisi ve sağduyulu olgun aile dostunun uyarısı ile bu geçici hevesinden vazgeçerek yuvasında kalır. Üçüncü oyun ünlü karikatür ustası Cemal Nadir Güler'in *Yüz Karası* adlı denemesidir. Bu yüzyılın başında dışarlıklı bir ailenin Haydar adlı oğlunun artyetişimi ve çevresine uygun düşmeyen bir tutkusu vardır: Tiyatro sanatçısı olmak. Ailesi onu hâfız, kâtip, esnaf yapmak ister, ama Haydar'ın yeteneğine inancı tamdır. Deli olduğuna inanan ailesi

[14] Örneğin daha sonraki yıllarda bu türde birçok oyun yazacak olan Refik Nuri [Kordağ]'nin *Kördüğüm*'ü oynanmıştır. Bu eser üzerine bkz. S.A., "Tiyatro Tenkidi: *Kördüğüm*", Ankara, 6 şubat 1927. Bu türden ayrıca İ. Galip Arcan gibi yazarların da eserleri oynanmıştır.



Celâl Esat [Arseven] — Yusuf Sururi *Büyük İkramiye* (Darülbedayi, 1932)



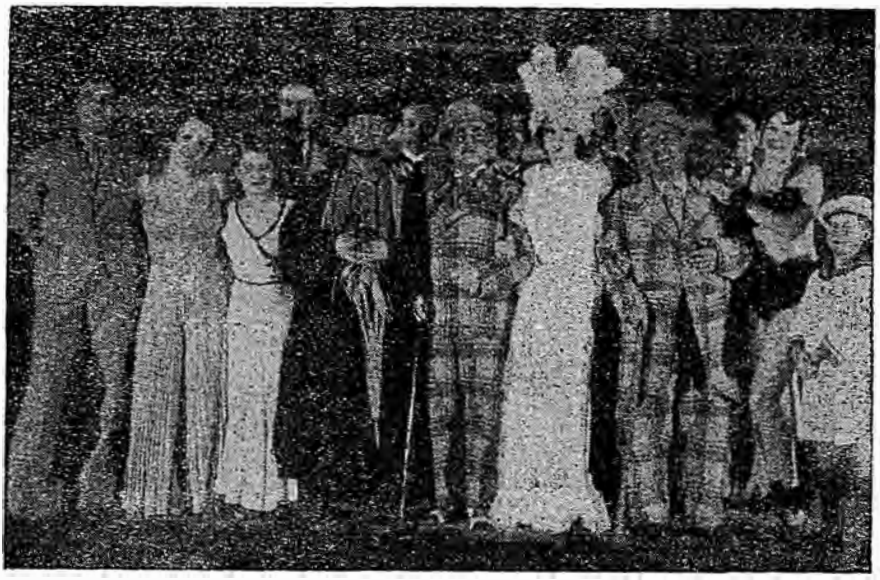
Hava-Cıva'nın sonraki bir temsilinden (Ses Opereti, 1943)

onu Doktor Zırtapozyan adında bir deli doktoruna götürürler. Oyunun en güldürücü sahnesi de bu deli doktorunun odasındaki dışarlıklı tiplerden oluşan sahnedir. Ailenin "yüz karası" damgasını yiyen Haydar, bütün engelleri sanat aşkıyle yenerek yıllar sonra önemli bir tiyatroda önemli bir rolde görülür.

Bu dönemde pekçok müzikli oyun da oynanmıştır. Muhlis Sabahattin'in, Yusuf Sururi'nin, K. Kapoçelli ve başkalarının bu müzikli oyunlarının yanısıra daha önce belirttiğimiz gibi Darülbedayi'in operet temsillerine başlaması ile pekçok müzikli oyun yaratıldı. Bir vodvil düzeni içinde birbirine pek yakın kuruluşta olan bu müzikli oyunlardan bir iki örnek vermekle yetineceğiz. Celâl Esat [Arseven]'la Yusuf Sururi'nin yazıp bestelediği *Büyük İkramiye*'nin kısaca konusu şöyledir: Hanları, apartımanları rehinde olan Cavidan'ı, Şadan adında züğürt bir genç sevmektedir. Şadan'ı seven Kimyonizade adında varlıklı bir tüccar, Cavidan'ın mallarını rehinden kurtarır, ancak karşılığında Cavidan'la evlenecektir. Şadan kara kara düşünürken Laz kayıkçı Daniş'in öğüdüyle bir piyango bileti alır; 500 bin liralık büyük İkramiye Şadan'a çıkar; zengin tüccar bir yolu bulunup savuşturulduktan sonra Şadan ile Cavidan evlenirler.

Bu dönemin büyük ilgi toplayan, her biri oynandığında önemli bir tiyatro olayı yaratan müzikli oyunlar, Cemal Reşit Rey ile Ekrem Reşit Rey kardeşlerin ortak eserleridir: *Üç Saat, Lüküs Hayat, Adalar Revüsü, Deli Dolu, Saz Caz, Maskara, Hava Cıva.* Bundan üçünü kısaca tanıtalım. Rey kardeşlerin ilk oynanan müzikli oyunu *Üç Saat*'de, Hollywood'da çevrilecek "İstanbul Yıldızı" adlı filme oyuncu bulmak için İstanbul'a gelen Amerikalı filmci, bir yarışma açıyor. Bir Tahranlı ile bir Bağdatlı da[15] seçilecek yıldızı alıp ülkelerine götürmek üzere İstanbul'a gelirler. Yarışma Büyükada'da yapılır. Yarışmaya katılan Melâhat kendine güvenir, ancak yargıcılar kurulu kimseyi beğenmez. Melâhat'in bir akrabası olan Saadet yarışmaya girmemiştir; Saadet, Selim adında bir genci sever, oysa Selim, Naile ile ilgilenir; bu durum genç kızı üzer. Yargıcılar kurulunda bulunan Saadet'in amcası yeğenini yarışmaya sokar ve birinciliği Saadet alır. Sonunda herşey tatlıya

[15] Daha önce de gördüğümüz gibi sıkıdenetim bu oyunu yasaklamasına gerekçe olarak dost komşu ülkelerden İran ve Irak ile alay edilmiş olduğunu ileri sürmüştür.





Cemal Reşit Rey-Ekrem Reşit Rey: *Üç Saat*'ten İki Sahne
(İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1932)

bağlanır; Melâhat, Tahranlı; Naile, Bağdatlı; Saadet de Selim ile elvenecektir. Hollywood'a ise birdenbire ortaya çıkan bir sarhoş kız gidecektir.

Hava-Cıva operetinin konusu şöyledir: Kayserili Apostol bir canbazhane işletmektedir. Burada rağbet gören numara Hava-Cıva adındaki yapışık kardeşlerdir, bunların ölümü üzerine işi bozulur. Öteki sanatçılar paralarını alamadıkları için birer birer Apostol'u bırakıp giderler. Bu sırada Antalya Balıkçılar Derneği'nden Şetvan ile Of'dan Temel Reis arttırma ile satılan balıkçı gemisini almak için büyükçe bir parayla İstanbul'a gelirler, bunlar açıkgöz geçinmekle birlikte kumarbaz ve yosmaların tuzağına düşerler, paraları ellerinden gider, memleketlerine dönemez olurlar. Bir rastlantı sonucu Apostol'la tanışır ve Hava-Cıva yapışık kardeş numarasına çıkarlar; canbazhaneye eski rağbet başlar. Ancak memleketlerine dönmeyen bu iki kafadarı bulmak için Of'lu balıkçıların başkanı Memiş Dayı ile Şetvan'ın karısı Şehvar İstanbul'a gelirler. Canbazhane'de iki kafadarı tanıyınca, kıyamet kopar, Temel ve Şetvan memleketlerine dönerler. Ancak yapışık kardeşliğe alışmışlardır. Yeniden İstanbul'a dönerler. Şehvar, Memiş Dayı, Kumarbaz, Apostol'un kapatması Melpomeni de ve daha başkaları da canbazhaneye katılır, zengin bir kadro oluşur.

Saz-Caz'ın konusu şöyledir: Hanry Grey adında bir Amerikalı, Mary adındaki nişanlı kızı alıp Kevork Kanburtıknazyan'ın Kumdöken gazinosuna getirir. Kevork'un karısı Hayganuş, Hanry'yi kandırır, birlikte Amerika'ya giderler. Mary'nin babası kızını bulmak için geldiği zaman Kumdöken suyunun yararını öğrenerek kârlı iş yapmak için Kevork'u Hanry'nin yerine koyar. Öteyandan Hanry'nin arkadaşı Dolores Hanry'yi ararken Ahmet Mehmet'i görür, onu kendine iş arkadaşı seçer, böylece operet mutlu sonuçlanır.

2. *YAZAR ARANIYOR : 1940-1950*

Daha önce de belirttiğimiz gibi 1940-1950 döneminde, basında tiyatronun herşeyden önce yazarla varolabileceği, Türk yazarlarının oyunlarının sahnelerimizde oynanması önemle savunuluyordu. Yazar yokluğundan, ilk yıllarda ne demek istediği, niçin yazıldığı bile anlaşılmayan oyunlar, yazarlarını isteklendirmek için sahneye konuyordu. Örneğin gazeteci ve oyun çevirmeni olarak bilinen

M. Feridun [Belisar]'un iki eseri oynandı. Bunlardan *Pembe Sokak 46 Numara*'da tacir Behçet'in karısı Pervin süsüne düşkündür. Bir kürk alabilmek için arkadaşı Nebahat'e uyarak, Yolanda adında bir muhabbet tellâlının eline düşer, bir buluşma evinde erkeklere kendini satmaya başlar. Yolanda'nın ortağı Yoha, ellerine düşen kadınların gizlice fotoğraflarını çekmektedir. Pervin'e yapılan şantajı kocası öğrenir, Behçet, Yoha'yı öldürür, Yolanda'nın evi basılır, Behçet de cezaevine gider. Yazarın ikinci oyunu *Merdivende Bir Işık*'da, Mekki adında bir otomobil acentası Eskişehir'e bir iş yolculuğu yapar, otelde yer bulamayınca onu bir kanape üzerinde yatırırlar, uykuya dalacakken merdivende bir ışık görür, güzel bir genç kız elinde şamdanla merdivenleri inmektedir. Mekki kıza âşık olur, onunla evlenmek ister; ertesi gün görüşmek üzere kızdan yüzüğünü de alır. Ancak sabah uyandığı zaman kendisini dağbaşında otomobilinde bulur, parmağında yüzük de olmasa bunun bir düş olacağına inanacaktır. Buna bir çözüm bulamamak Mekki'nin sinirlerini bozar; bir emekli komiser kendisine yardım eder, iş anlaşılır: Kız Mekki ile konuşurken, kızın babası onları dinlemiş ve Mekki'inin kızına mutluluk veremiyeceğine inandığı için Mekki'yi uşağı ile uzaklara götürüp bırakmıştır. Komiserin araya girmesiyle baba, Mekki'nin sevgisini denemek için kızını onun karşısına hizmetçi kılığında çıkarır. Mekki, kızı bu kılıkta görünce umut kırıklığına uğrayarak kızı bırakıp kaçar. Yine bu türden oyunlardan Sabih Gözen'in *İşçi Kızı*'nı sayabiliriz. Bir delikanlı maskeli baloya gitmek üzere kapatmasının evinden başında kasket ve eski bir ceket ile dışarı çıkarken, apartımanı silip süpüren genç, güzel işçi kızı onu önce hırsız sanar. Böylesine bir tanışmadan sonra delikanlı kızı sever, sevgisi uğruna kızın çalıştığı temizlik şirketine işçi olarak girer ve her türlü inandırıldıktan yoksun olaylar böylece gelişir. Cahit Uçuk'un manzum denemesi *Gök Korsan* da böyledir. Adalya adında bir efsane kentine güzelliği dillere destan, uğruna türlü kargaşalık çıkan Rodoslu bir tutsak kız getirilir, kentin beyi kıza yakınlık duyar, güzel tutsak kız idam edilecekken, Gök Korsan kızı kurtarır, korsanlığı da bırakır ve birlikte mutlu olurlar.

1923-1940 yıllarında sahnelerimize eser vermiş Vedat Nedim Tör, Reşat Nuri Güntekin, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel'den, bu dönemde ikişer oyun oynanmıştır. Tör'ün ilk oyunu *İmralı'nın İnsanları*, suçluların topluma kazandırılması ve yararlı insanlar olarak hazırlanması ülküsüne kendisini adayan bir

cezaevi müdürünün karşısına dikilen güçlükleri yenerek sonunda başarıya ulaşmasını, İmralı Adası'nda bu toplumdışı insanları mutluluğa kavuşturmasını canlandırmaktadır. İkinci oyunu *Sanatkâr Aşkı*'nda artık öğrenci yetiştirmekten vazgeçmiş ünlü bir piyano ustası, yalnız güzel bir kız olan öğrencisine derslerini kesmemiştir. Sanatçı, genç kıza öğrencisi gözüyle bakmasına karşın, genç kız sanatçıyı sevmektedir. Sanatçının karısı, onların ilişkisinden kuşkulanır ve kuruntularının sonunda kalbten ölür. Karısını çok seven sanatçı büyük sarsıntı geçirir, öğrenci de beş yıldır sanatçıya duyduğu ve gizlediği duygularını açıklar; kızın kendisine erkek olarak değil de müzik yoluyla bağlı olduğunu sanan sanatçıya bu açıklama ikinci bir sarsıntı verir, gururu incinen genç kız bir daha dönmemek üzere ayrılır, sanatçı da karısının hayali ve oğlu ile yalnız kalır. Oyunun üç perdesi ile Beethoven'in ünlü Appassionata sonatının üç bölümü arasında bir koşutluk kurulmuştur.

Reşat Nuri Güntekin'in romanından uyarlama ilk oyunu *Yaprak Dökümü,* 100 temsili aşarak ilk kez bu yolda önemli bir tiyatro olayı yaratmıştır. Kuşaklar arasındaki belirginleşen uçurum, gençliğin Batı hayranlığı ve moda düşkünlüğünün, geçim darlığının bir ailede yarattığı çöküntü, çevresiyle, ailesiyle ve kendisiyle bile uyuşmazlığa düşen Ali Rıza Bey'in eksen kişiliğinde verilmektedir. Oyunun gelişiminin vardığı nokta; artık yaşama gücünü yitirmiş, çökmüş, inançları, değer yargıları altüst olmuş bir Ali Rıza Bey'dir. Güntekin'in bu acı, duygusal aile dramından hemen sonra *Ağlayan Kız* adlı duygusal bir komedyası sahnelenmiştir. Bu da bir bakıma yeni ve eski kuşak arasında anlaşmazlığı ele almıştır. Bu karşıtlıkta eski kuşağa göre genç kuşağı uçarı, çıkarcı, yarını umarsamaz göstermekle birlikte eski kuşağı da yaşlı, önemli yerde bulunanların bir genç kız karşısında çapkınlaşabileceklerine değinilmektedir. Duygun bir genç kız olan Sara, kendisinden yaşça çok büyük Dr. İbrahim ile evlendirilir. Genç kız yitirdiği yaşıtlarından, çevresinden ayrıldığı için üzülür, ağlar. Koca, genç karısının bir delikanlı ile ilişkisi olduğunu, ayrıca bu evliliği kızın değil de kızın babasının istediğini düşünerek kızdan boşanır, mahkeme bir yıl ayrı yaşamalarına karar verir. Ancak bu sürede genç kız çevresinin boşluğunu anlayarak kocasına âşık olur. Dr. İbrahim, ayrıca karısının sevdiğini sandığı delikanlıya da yardım ederek ona güvenli bir yarın sağlamağa çalışır. Çeşitli dolantılardan sonra karısının bu gençle arasında bir şey olmadığını ve ken-



M. Feridun [Belisar] *Pembe Sokak No. 46* (İst. Şehir Tiyatrosu, 1940)



Reşat Nuri Güntekin: *Yaprak Dökümü* (İst. Şehir Tiyatrosu, 1943)



Necip Fazıl Kısakürek: *Para* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1942)

disini gerçekten sevdiğini öğrenerek gerçek sevgi üzerine oturan mutlu bir birleşme yaparlar.

Necip Fazıl Kısakürek'in bu dönemdeki ilk oyunu, daha önce olaylara yol açtığını söylediğimiz *Para*'dır. Oyunun kahramanı, O, türlü fırıldaklarla, ahlâk dışı yollardan zengin olmuş, insanların canıyle oynayan ancak kendisi de ölüm korkusuyla kıvranan bir bankacıdır. Halkın bankaya saldırarak, oyunun kahramanını öldürdüğünü sanarak benzerini parçaladıktan sonra, O, aynı para tutkusunun başkalarında da olduğunu kanıtlamış, miras bekleyen yakınlarını umut kırıklığına düşürerek, parasını yankesicilere, esrarkeşlere dağıttıktan sonra ölür. Kısakürek'in ikinci oyunu *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'dir[1] Oyunun kahramanı Haddehaneli Salih, bir başka adiyle Parmaksız Salih, ünlü bir kabadayı ve kumarbazdır. Parmağındaki bir dolama yüzünden zar tutmadaki ustalığını yitirerek, bir kumarhane işletir. Küçükken bırakıp gittiği ve sonra bulamadığı oğlu Yusuf ise yetişmiş, avukat olmuş, ancak o da babası gibi kumara düşkündür. Yusuf, bir gün babasının işlettiği kumar yerine düşer, babası onu kolundaki bir işaretten tanır, oğlunu bu tutkudan kurtarmak isterse de, oğul, kumar masasında bir hileye kurban giderek kendisini büyük bir yıkıma sürükleyen büyükçe bir para kaybeder. Oğlunu kurtarmak için Salih, bir avizenin üstüne düşmesini bir kazâ gibi hazırlayarak ölümüyle hayat sigortasından oğlunun yararlanamasını sağlar, Yusuf, Salih'in babası olduğunu ölmek üzere iken anlar; artık kumar oynamayacak, karısı ve çocuğuyla mutlu olacaktır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in bu dönemde oynanan eseri, filmi de yapılmış olan *Yaylâ Kartalı*'dır. Yazar "sahne romanı" olarak nitelendirdiği oyununda güzel sesli bir köy delikanlısını İstanbul'un alafranga çevresi içine atacaktır. Hem köyde, hem kentte yadırganan ve bu iki çevrenin dışında kalan bu yarım adamın tedirginliği ve yabancılığı ele alınmıştır. Ancak "Yaylâ Kartalı"nın tulûatçı kıza söylediklerinden daha köyde iken bile kendisini kentli gibi görmüş, duymuş olduğunu anlarız. Çamlıbel, ikinci eseri *Dev Aynası*'nda bir komedya yazmayı denemiştir. Kayışdağı dolaylarındaki köşkünde karısı ve iki kızı ile oturan eski devlet ileri gelenlerinden

[1] Bu oyun da olaya yol açmıştır. Yazar, başrolü oynayan İ. Galip Arcan'ın iyi oynamadığını ileri sürerek, bunun rolünün yedek oyuncuya verilmezse oyunun kaldırılmasını istemiş, oyun da kaldırılmıştır. bkz. Lûtfi Ay, *"Nam-ı Diğer Parmaksız Salih"*, *Ulus*, 2 ocak 1949.

Gazanfer Aslan; zorba, dediği dedik, sözünü geçirmesini seven birisidir. Köşkü ise sevgililerle doludur: Kızları Nermin ile Şermin, amca çocukları Suat ve Fuat ile; evin işçilerinden Hayganoş ile bahçıvan Bayram, Eleni ile araba sürücüsü Temel sevişmektedirler. Gazanfer 65. doğum gününde bu çiftlerin evlenmelerini uygun bulur, ancak yeğenlerinin yaşlarını, adamların da kilolalarını gözönünde tutarak sevişmeyenleri birbirleriyle evlendirmeye kalkar. Bu sıra yakınlara bir uçak zorunlu iniş yapar, uçaktan inen Sema ile kocası Necmi köşke sığınırlar. Sema evdeki çiftler arasındaki bu aykırlıkları görerek Gazanfer'in kendisine eğiliminden yararlanarak onu karısı Çeşmi Ahu'nun gözünde küçük düşürür, Gazanfer'in evinde saygınlığı kalmaz, dev aynası da kırılmış olur; evlilik adayı dört çift de böylece isteklerine kavuşurlar.

Bu dönem, sahnemize yeni yazarlar kazandırmıştır: Sedat Simavi, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Nahit Sırrı Örik, Oktay Rıfat, Sabahattin Kudret Aksal gibi. Hele bunlardan Dıranas'ın *Gölgeler*'i, Tecer'in *Köşebaşı*'sı dramatik edebiyatımızın kilometre taşları sayılabileceğine göre, ayrıca Cevat Fehmi Başkut gibi günümüze dek sürekli sahnelerimizi besleyen bir yazarın bu dönemde ortaya çıkmış olduğu, üstelik Dıranas, Tecer, Oktay Rıfat, Aksal gibi şairlerin sahnemize kazandırıldığı düşünülürse, 1940'ları hiç de verimsiz sayamayız.

Sedat Simavi'nin iki oyunu sahnelenmiştir. Bunların ilki *Hürriyet Apartımanı*'nın eksen kişisi, Abdülhamit'in yaverlerinden Arif Paşa'dır. Oğlu olmadığı için Kâmuran adında bir erkek çocuğu evlât edinmiş, daha sonra Leylâ adını koyduğu bir kız çocuğu olmuştur. Kâmuran, Leylâ'yı sevmektedir, ancak Paşa, kızını yeğeni Firuz'a nişanlıyor. Kâmuran'ın duygularını belirten bir mektubu Paşa'yı öfkelendirdiği sırada Hürriyet ilân edilince Paşa'ya inme iner. Artık varlıkları da elinden alınmıştır. Ancak Kâmuran onlara yardım eder, unutulmuş mallarını satarak parasıyla onlara "Hürriyet Apartımanı" adını verdikleri bir apartıman satın alır. Paşa güçlenince sertliği geri gelir, kızını yine Firuz'a verecektir. Bu kez de apartıman yanar, sigortaya inanmayan Paşa beş parasız kalınca yine yumuşar, Kâmuran apartımanı gizlice sigorta ettirmiştir, parayı getirip Paşa'ya verir. Sedat Simavi'nin ikinci oyunu *Ceza*'da, iyi, olgun kocasını, kundaktaki bebeğini bırakarak bir genç adamla kaçan kadın, aradan zaman geçince yitirdiği yuvasının değerini anlayacak, cezasını ömrü boyunca yalnız



Cevat Fehmi Başkut: *Paydos* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1948)



Cevat Fehmi Başkut: *Ayarsızlar* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1944)



Vedat Nedim Tör: *Sanatkâr Aşkı* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1945)

kalarak çekecek, kundakta bıraktığı oğlundan ona yetişkin bir delikanlı olarak rastladığı zaman da büyük bir esirgemezlikle kimliğini saklayacaktır.

Ahmet Muhip Dıranas'ın ilk oyunu *Gölgeler,* önemli bir tiyatro olayıdır. Oyunun eksen kişisi Baba'nın soyut ve düşsel dünya ile gerçek, geçmişle yaşanan zaman, kader ile istem, yaşamla ölüm arasındaki iç çatışmasını gerek söz, gerek sevgili resmi, camın kırılması, çalar saatin durması, kuruntular gibi belirtilerle, simgelerle veren bir şiir dramıdır. Baba, aynı çatı altındaki yaşayanlarla uzlaşmayan karşıtlıklar içinde yalnızlığı, küskünlüğü, kuruntuları ile sonunda çıldırır ve ölür. Dıranas'ın ikinci oyunu *O Böyle İstemezdi*'de yazar, oyunun eksen kişisi, satılamıyan bir kitabın yazarı Emin'in [2] çevresindeki çeşitli kişilerin ve olayların kopukluğundan, bir şiir dramının bütünlüğünü ve çevre havasını yakalamak istemiştir. Oyun, Emin'in, bir yangın yerinde, yıldız sayarken, Hayriye adında dostu Kâzım'ın bıçakladığı genç kızı evine getirmesiyle başlıyor ve yine Emin'in yangın yerinde yıldızları sayarken, düşünde Hayriye'yi bıçaklayan Kâzım'ın cesedini ter içinde taşımaya çalışmasıyla sona eriyor.

Ahmet Kutsi Tecer'in ilk oyunu, Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin 1946'da oynadığı *Yazılan Bozulmaz*'dır. Zor yaşayış içinde alınyazısının oyun kahramanı çileli Emine'ye etkileri, son umudu olan kocasının kardeşinin de öldürülmesiyle bütün kurtuluş kapılarının yüzüne kapandığı, yazıların bozulmayacağını gösteren küçük çapta bir tragedya denemesidir. Bundan sonra gelen ünlü *Köşebaşı* [3], biçim ve kişileştirme bakımından geleneksel tiyatromuzun yöntemleri için kurulduğu gibi, bir mahallenin yirmidört saatlik yaşayışını yaşam döngüsünün ölüm, evlenme, doğum gibi aşamaları içinde, mahalle geleneklerinin kırılışını, değişimini, yabancılaşmasını usta bir örgü içinde veren bir çevre oyunudur. Dönem sonlarına doğru oynanan *Köroğlu* ise, bu ünlü destan kahramanını üç çatışma ile; Köroğlu'nun amansız düşmanı Bolu Beyi ile; önderi olduğu kendi çevresi ile ve kendisiyle iç çatışması içinde özentisiz bir şiir diliyle canlandırmaktadır.

---

[2] Yazarından öğrendiğimize göre oyunun adı önce *Emin Diye* Bir *Adam* olarak tasarlanmıştır.

[3] Köşebaşı üzerine geniş bir inceleme için bkz. Sevda Şener, *Ahmet Kutsi Tecer'in* Köşebaşı *Adı Oyunu ve Türk Tiyatrosu'nun Ayırıcı Özellikleri,* Ankara, 1972.

Cevat Fehmi Başkut'un ilk çıkışını yaptığı bu dönemde beş oyunu oynanmıştır. Çoğunlukla varsayımlı, bir uydurma kurgu düzeni içinde yürütülen olay dizisine yerleştirilmiş kolayca tanınan iki boyutlu kişiler, sanki bir öğrenek oyunuymuş gibi kötülerle-iyilerin, olumsuzla- olumlunun karşılaştırılmasına dayanan çatışmaları, kaynağını güncel olay ve sorunlardan alan konularıyla Başkut'un oyunları, kendine özgü bir türdür[4].

Bu; kimi kez yineleme ve genellemelerle, kimi kez de bir oyundan ötekine ters düşen görüş açılarıyla yapılır. Bu bakımdan çok iyi bilinen bu oyunların karmaşık düzeni yerine bunları bir iki kelimeyle tanıtmakla yetineceğiz. Bu beş oyunun oynanış sırasına göre Anadolu'dan İstanbul'a gelen dışarlıklı kişilerin büyük kentte nasıl aldatıldıkları, sömürüldüklerini gösteren *Büyük Şehir;* ayrı çevrelerin insanları olan iki kardeşten Aksaray'ın sessiz, tutucu kıyı mahallesindeki kardeşin, zengin olanın züppe, gösterişçi gürültülü, yapmacıklı Şişli çevresine geçişindeki gülünç karşıtlıklara değinen *Ayarsızlar;* Samsun'dan İstanbul'a gitmekte olan bir yolcu gemisindeki görülen olağandışı olaylar ve bu olaylar karşısında çeşitli tiplerin, özellikle yaşlı, alaylı kaptan ile yardımcısı genç, okullu kaptanın davranışlarını ele alan *Hacı Kaptan;* daha önce *Büyük Şehir*'deki gösterilmek istenen büyük kentli-kasabalı karşılaştırmasını bu kez büyük kentlileri küçük kasabaya getirerek yinelediği *Küçük Şehir;* uzun yıllar kaldığı akıl hastanesinden evine dönen aile reisinin, bu sürede evindeki insanların davranış ve yaşayışlarındaki büyük değişikliklere ayak uyduramayışını ve yeniden aklını oynatışını gösteren *Koca Bebek;* İkinci Dünya Savaşı ile bozulan ekonomik ve toplumsal düzen içinde ülkücü, dürüst bir öğretmenin karşısına çıkarcı, maddeci bir muhtar ile bir bakkalı çıkaran *Paydos*'tur.

---

[4] Ulunay, Başkut'un *Ayarsızlar*'ı için yazdığı bir yazıya şöyle başlıyor: *"Evvelâ piyesi tiyatro'nun hangi kısmına mâletmek lâzım geldiğini bilmiyoruz. Umumiyetle komedi diyemeyiz. Çünkü mevzuda hayattan alınmış bir vâkıanın temsili yahut tahlili düşünülmemiştir. "Tez' li bir piyes de diyemeyiz; çünkü ortada müdafaa edilen bir fikir yoktur. Frenklerin comedie du moeurs dedikleri tarz ile de bir münasebet göremiyoruz. Vodvil midir? Hayır. Çünkü eğlendirici yanlışlıklar yok. Comedie Bouffe desek, sahneye beş on dakika için iki züppe rolünü yapan gülünç komedi çıkarmak buna kâfi değildir. O halde bu olsa olsa hafif bir hikâye mevzuunun bazı lehçe ve tipler süslenmiş .... ne bileyim bir şeklidir vesselâm."* bkz. Ulunay, *"Ayarsızlar"*, Tan, 10 mart 1944.



Gölgeler'in sonraki bir temsili (Devlet Tiyatrosu, 1952)



Ahmet Kutsi Tecer: *Köroğlu* (Devlet Tiyatrosu, 1949)

Nahit Sırrı Örik'in bu dönemde oynanmış olan *Para Uğrunda* adlı oyununda, ticarî işlerini yürütmek için karısını erkeklerin kucağına atabilen bir koca, yaşlanınca karısının genç bir delikanlı ile ilişkisini bu kez kıskançlıkla engeller; kadının sağlığı, kocanın da işleri bozulur; bu kez koca, karısının malına göz diker ve bu yoldaki didişmesi kadının ölümüne yol açar; koca ise sorumlusu olduğu bu ölüme üzülecek yerde Ankara'ya yeni işler çevirmek üzere yola çıkar.

Oktay Rıfat'ın bu dönemde iki eseri oynandı. İlki *Kadınlar Arasında,* İkinci Dünya Savaşının yarattığı ekonomik bunalımın, dayanaksız, erkeksiz bir aile üzerindeki çökertici etkilerini inceliyor. Abdülhamit çağı paşalarından Fettah Paşa'nın oğlu Nazım Bey, babasından kalan serveti har vurup harman savurmuş, kızı Saffet Hanım, hiç evlenmemiş kızkardeşi Zülfiye Hanım ve emektar Kevser Kalfa ortada kalmışlardır. İnmeli Nigârın eski evine sığınırlar ve burada hastaya bakarlar, karşılığında eve kira vermezler. Günün birinde tanıdıkları Nevin Hanım'la Nizami Bey onlara konuk gelirler, ev kiraları yüksek olduğu için mutfak giderlerini karşılamayı üzerlerine alıp onlar da kira vermezler. Gelenler ev sahibesi Nigâr Hanım'ı, ona daha iyi bakacaklarına kandırarak buraya yerleşirler. Fettah Paşa ailesi de eşyalarını toplayarak eski ahbaplarına dağılmak zorunda kalır. Oktay Rıfat'ın ikinci oyunu *Oyun İçinde Oyun* daha önce de belirttiğimiz gibi geleneksel tiyatromuz yolunda bir denemedir. Eski Ortaoyunu ustalarından Lemi Bey pişekâr, Faiz Bey de kavukludur. Lemi Bey'in kızı ve oğlu babalarının sanatlarına düşkündürler; hep birlikte eski *Kütahya* ya da *Çeşme* oyununu temsil ederler.

İlerde tiyatro alanında önemli eserler verecek iki şairimiz, Sabahattin Kudret Aksal ile Necati Cumalı'nın ilk oyunları da bu dönemde sahnelenmiştir. Sabahattin Kudret'in *Evin Üstündeki Bulut,* görünüşte huzur içinde olan baba, anne ve üç çocuktan kurulu bir aile çevresinde geçiyor. Ailede, babadan başka herkes, evlerinin havasını boğucu bulmaktadırlar. Evet, babanın yirmi beş yıl önceden arkadaşı beş on gün kalmak için gelir. Onun gelişi ailenin üyelerinde birtakım özlemleri, düşleri, içeri itilmiş istekleri depreştirir: Kadında ve kızları Nilüfer'le Aysel'de dişiliklerini, oğul Metin'de çevresinden kaçmayı, babada gençlik günlerini. Konuğun gitmesiyle evin üstündeki bulut da sıyrılır, aile eski yaşayışını sürdürür. Necati Cumalı'nın *Boş Beşik*'i Güney Batı yö-

rükleriyle ilgili efsaneden esinlenmiştir. Oba Beyi Ali ile karısı Fatma'nın çocuklarının olmayışı; Ali'nin ailesinin çocuk doğurmadığı için Fatma'yı boşamasını yada üstüne kuma getirmesini istemeleri; uzun zamandır bekledikleri çocuğun doğuşu ancak boş bir inanç yüzünden çocuğun ölümünün yarattığı yıkıntı ve Fatma'nın acıyla sularda boğuluşu, efsaneye uygun şiirsel bir hava içinde verilmiştir.

Bu dönemde sözkonusu edilmesi gereken üç oyun daha vardır. Vâ-Nû ile Nihal Karamağralı'nın yazdığı *Casuslar,* artyetişimin insan karakterini yoğurmaktaki önemini göstermek istemektedir. Anadilini bile bilmeyen, soysuzlaşmış bir kadın, karakterce kendisine benzeyen ve topluma yabancı düşen kimselerle birleşerek, kocasının sırlarını çalıp kaçacakken vurulur. Birtakım dolantılardan sonra karısını öldürmek suçundan sanık koca idam sehpasına götürülürken, çetenin ileri gelenlerinden Prens adlı kişiyi öldürecek ve asılmaktan kurtulacaktır. İ. Galip Arcan'ın *Hava Parası,* II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ev bulma zorluğunu ele alıyor. Yazlığa giden Sağlam ailesi, evlerini hava parasıyla geçici olarak Giresun'lu Fındıkçı ailesine kiralıyorlar, dönüşlerinde Fındıkçı ailesinin ev bulup taşınamadıklarını görünce daracık evi üstüste oturarak paylaşıyorlar. Bu arada Sağlam ailesinin oğlu Suat ile Fındıkçı ailesinin kızı Elife arasında bir aşk doğar, birtakım engellerden sonra evlenirler. Ekrem Reşit'in *Olan Oldu* komedyasında, hava parası dalaveralarından eroin yapımına kadar her türlü kanunsuz işi yapan bir haydut çetesinin başı Faruk, karısını öldürdüğünü sanarak kendisine sığınan Tacettin adında temiz, saf bir delikanlıyı, gözdağı vererek kirli işlerinde kullanır. İşte komedya, Tacettin'in bilmeden yaptığı yanlışlıklarla çeteyi zor durumlara sokuşu ve öldürdüğünü sandığı karısının patronu ile seviştiğini öğrenmesi üzerine temiz bir genç kızla evlenip, dürüst ve mutlu bir hayata başlayışı üzerine kurulmuştur.

3. İLK KIMILTILAR : 1950-1960.

Daha önce de belirttiğimiz gibi 1950-1960 yıllarında Küçük Sahne'nin ve Devlet Tiyatrosu'nun kurulmasıyla oyun yazarlığının gelişmesi için elverişli bir ortam yaratılmış oldu, pekçok yazarın ilerisi için umut verecek oyunu sahnelendi. Gerek daha önceki dönemlerin yazarlarının (Vedat Nedim Tör, Reşat Nuri Gün-



Reşat Nuri Güntekin: *Balıkesir Muhasebecisi* (İst. Şehir Tiyatrosu, 1952)



Reşat Nuri Güntekin: *Bu Gece Başka* Gece (Devlet Tiyatrosu, 1956)

tekin, Cevat Fehmi Başkut, Oktay Rıfat, Nahit Sırrı Örik, Mahmut Yesari, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı ve Refik Kordağ) eserleri, gerek bu yeni kuşağın eserleri oynandı. Önceki dönemlerde eserleri oynanmış yazarların eserlerini ilkin, sonra da yeni kuşağın eserlerini kısaca görelim.

Vedat Nedim Tör'ün bu dönemde üç oyunundan ikisi Küçük Sahne'de oynandı. Bunlardan *Aşağıdan Yukarı,* tek perdelik bir Ortaoyunu denemesidir. Sokaktaki iki dilecinin önünden çeşitli tipleri geçirerek bir toplumsal taşlama yapılmıştır. Bununla birlikte oynanan *Siyah Beyaz*'da, aşırı kıskançlığı ruh hastalığına varan bir kadının kendini ve yakınlarını nasıl gergin bir bunalım ve yıkıma sürüklediğini inceliyor. Kadın sonunda kendi öz kızını eliyle boğuyor ve çıldırıyor. Tör'ün üçüncü oyunu *Hep ve Hiç,* paranın insanoğlu için hep mi, hiç mi olduğunu, madde ile ruh arasındaki savaşı gösteren bir öğrenek oyunudur. Oyunun eksen kişisi; para ve iktidardan başka değer tanımayan O, kurbanlarına her türlü yıkıntıyı getirdikten sonra geçirdiği ağır bir kalp hastalığından sonra birden değişir, sürekli kurbanlarının sesleriyle tedirgin olur. Bütün parasını dağıtır ve bir hiç olarak ölür.

Reşat Nuri Güntekin'in de bu dönemde dört eseri oynandı. Bunlardan ilki Akdeniz'de küçük bir adada geçen *Eski Şarkı*'da[1] oyunun kahramanları'ndan Yusuf, Anadolu'nun zor gerçekleri içinde yetişmiş genç adam; Züleyha ise iyi eğitim yapmış ince ruhlu genç kadındır. İkisi de birbirlerini çılgınca sevdikleri ve her ikisi de olumlu kişiler olduğu halde aralarında anlamsız bir gurur duvarı ve görüş ayrılığı bu birbirini seven çifti ayırır. İkinci Dünya Savaşı'nın ahlâk ve ekonomik değerlerdeki olumsuz etkilerini inceleyen ikinci oyunu *Balıkesir Muhasebecisi*'nin eksen kişisi Tahir Bey, Balıkesir'de kendi halinde namuslu bir muhasebeci iken ticarete atılarak savaş günleri'nin elverişli koşullarından yararlanarak zengin olur. Oyun, bu zenginliğin aile üyelerinin birbirleriyle ilişkilerinde ve davranışları üzerindeki etkilerini göstermektedir. Orta Asya'da Karkum diye yapıntı bir Cumhuriyet'de geçen üçüncü oyunu *Tanrıdağ Ziyafeti,* iktidarın tek elde toplandığı ülkelerde, diktatörün çevresinin iç ve dış yüzlerini gösteren siyasal bir komedyadır. Yurtsever diktatör Kantemel, ülkesindeki önemli dev-

[1] Bu yazarın *Eski Hastalık* adlı romanından değişik yan kişilerle değişik bir yere aktardığı kendi sahne uyarlamasıdır.



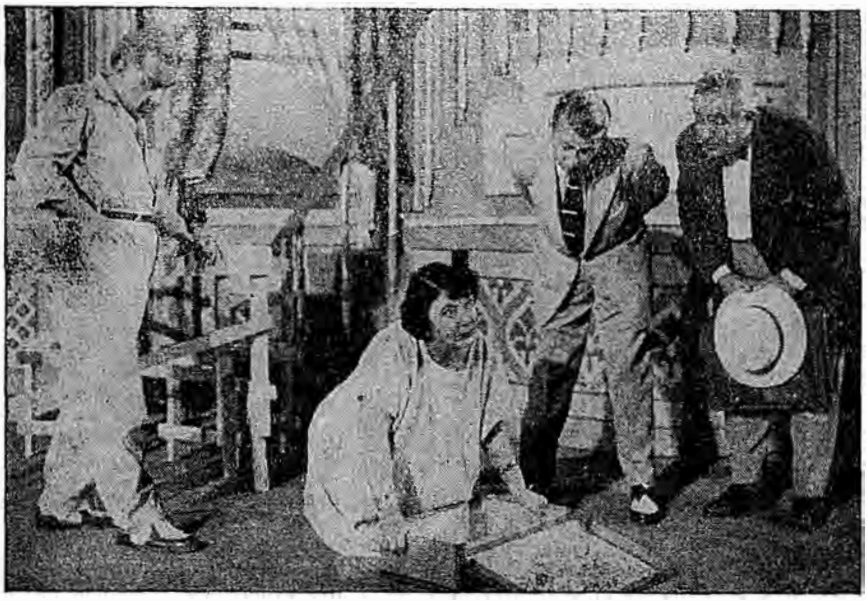
Refik Erduran: *Cengizhan'ın Bisikleti* (Dormen Tiyatrosu, 1959)



Oktay Rıfat-Melih Cevdet Anday: *Kıskançlar*
(Ulvi Uraz Tiyatrosu'nun 1972'deki bir temsilinden)

rimleri gerçekleştirdiği 31 yıllık yönetimden sonra, çevresinin bu eserini nasıl yozlaştırdığını görerek bunları sınamak için bir oyun düzenler. Diktatör beklediği sonucu alır ve çevresindekilere verdiği bu demokrasi dersinden sonra, onlara böyle bir şakanın da gereksiz olduğunu, böyle bir çevrenin diktatörlüğe sıkı sıkıya bağlı olduğunu, filozofça söyler. Yazarın dördüncü oyunu *Bu Gece Başka Gece*'de, oyunun iki eksen kişisinden kimya profesörü Haydar, karısının dırdırından bıkmıştır; karısının aşk mektuplarını ele geçirip oğlu İsmail'in de kendisinden olmadığını öğrenince evinden ayrılır. Arkadaşı Profesör Hüsnü de, deli olan karısını bir sağlık evine kapattıktan sonra, iki kafadar geç kavuştukları özgürlüklerinin tadını çıkarmak, yaşantılarında bir 'başka gece' yi bulmak için Nevrik Hanım'ın pansiyonuna yerleşirler. İşte oyun, kaldıkları pansiyonda bu iki profesörün acemisi oldukları yeni yaşantılarını ve çeşitli kişilerle ilişkilerini göstermektedir.

Bu dönemde Cevat Fehmi Başkut'un 8 oyunu oynanmıştır. Bunlardan ilki *Sana Rey Veriyorum,* çok partili rejime geçişin toplumsal yaşamımıza getirdiği yenilikleri ele alan bir oyundur. Oyunun eksen kişisi Ramazan Cankurtaran adlı, iyi kalbli bir kasaba doktorunun, süse, iyi yaşamaya düşkün karısının zoruyla İstanbul'da karşılaştığı türlü dalaveraları ve milletvekili adayı olarak Anadolu'da başından geçen serüvenleri ele alır. Sonunda seçimleri kazanmayınca yeniden eski mesleğine döner. İkinci oyunu *Soygun*'da, *Paydos*'daki ülkücü öğretmen yerine, dürüst, ülkücü bir yargıcın kötülüklerle çevrili bir ortamda ne durumlara gireceğini göstermektedir. Üçüncü oyunu *Kadıköy İskelesi,* dürüst ve yoksul vatman Arif'in oturduğu küçük kattan, mal sahibinin hile ve baskısıyla nasıl çıkarıldığını, sonra ailesinin başını sokmak için yaptığı gecekondudan da bir vurguncu zengin eliyle atılışını ele almaktadır. Bunu izleyen *Makine*'de emekliye ayrıldıktan sonra eski bir otomobil alıp takside işleterek geliriyle rahat etmek isteyen namuslu Hacı Bey'le; saf, beceriksiz, temiz yürekli şoför Aziz'in başına gelenleri göstermektedir. Sonunda ikisi arabayı denize sürüp sigortadan para çekecek kadar akıllanırlar. Beşinci oyunu *Harput'ta Bir Amerika'lı*'da, Amerika'ya geçim darlığı yüzünden gidip yerleşenlerin, Batı hayranlığının, bir de yine ekonomik ve toplumsal nedenlerle değişime uğrayan, önemini yitiren bir Anadolu kentinin, Harput'un durumunu ele alıyor. Oyunun eksen kişisi Harput'lu zengin İbrahim Müderrisoğlu'nun (yeni adı Abraham Maderus) daha çok bir reklâm amacı ile Türkiye'ye kar-



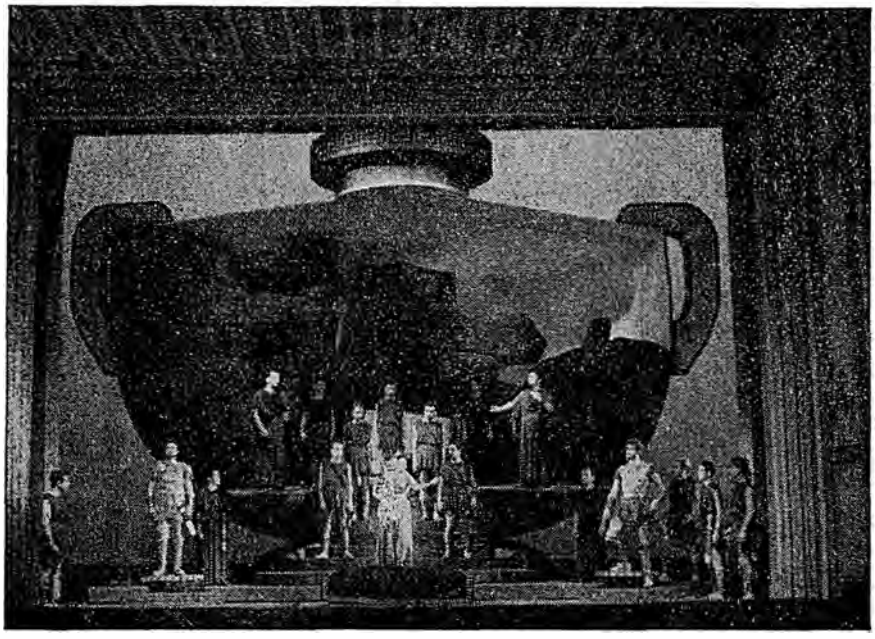
Refik Erduran: *Deli* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1957)



Bir Kilo Namus'un sonraki bir temsili (Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan, 1968)

deşini aramak için gelişinde karşısına çıkan Başkut'un bilinen tiplerini sergilemektedir. Bunu izleyen *Kleopatra'nın Mezarı*, zengin Abdurrahman Ağa'nın kör inançlara ve birtakım dalaveracılara kanarak gömü ararken servetini tüketişini, sonunda kızı, karısı ve sadık adamı Hayati'nin kendisini kurtarışını canlandırmaktadır. Dönemin sonunda oynanan iki oyunun *(Öteki Gelişte* ile *Tablodaki Adam)* her ikisi de Cevat Fehmi'nin bir varsayımla yapmacık kurgu oyunlarındandır. *Öteki Gelişte*'de seçtiği kişilere, öteki dünyadan yeniden dünyaya dönmek olanağı verseler, bu kişilerin oraya nasıl dönmek istediklerini, neler yapacaklarını, nasıl davranacaklarını araştırıyor ve başka kılıkta ve kimlikte de olsalar aynı yanılgılara düşeceklerini gösteriyor. *Tablodaki Adam*'da ise, kimi suçların haklı olarak işlendiğini göstermek için, hacir altına alınmış zengin bir adamın akıl hastahanesinden kaçıp kendi evinde hırsızlık yaptıktan sonra kaçarken girdiği bir köşkte bir paşa portresiyle yer değiştirerek, aynı durumlarda aynı davranışları yerini alan bu paşanın da yapacağını geriye dönüşlere başvurarak savunuyor.

Oktay Rıfat, tiyatroya bu kez Melih Cevdet Anday'la birlikte yazdığı *Kıskançlar* adlı bir komedya ile döndü. Oyunda Ali Cin ve Nuri Sekmez adında iki komşu koca, aşırı ölçüde karılarını kıskanırlar. Birinin hizmetçisi ile ötekinin bahçıvanı sevişmektedir. Kocalar karılarını suçüstü yakalıyorum diye hizmetçi ile bahçıvanı yakalayarak oyuna gelirler ve gülünç bir duruma düşerler. Nahit Sırrı Örik'in de bu dönemde *Alın Yazısı* adlı bir oyunu oynandı. Oyunun eksen kadını Muallâ, mutluluğu ararken cinsel içtepilerinin güdüsüyle yakışıklı, kendinden genç ama ahlâk yargıları kaypak biriyle evlenir. İşte oyun, bu uğurda öz evlâtlarını yanından uzaklaştırmak, yakınlarını kırmak, herşeyini yitirmek uğruna cinsel bağlarla bağlandığı erkekten vazgeçemeyişinin dramını incelemektedir. Muallâ'nın ablası Hadiye, yazarın önemle çizdiği sevecen, sağduyulu, tutucu, sevimli ve daha olumlu ve Muallâ ile ayrımlar gösteren, oyunun ikinci kadın kişisidir. Mahmut Yesari'nin, biraz da kendi yazarlık sıkıntılarından esinlenerek yazdığı *Serseri*'de, dürüst bir fikir işçisinin, bu dürüstlüğünden ötürü 'serseri' diye damgalanarak uğradığı haksızlığı, sömürülmesini ve yalnız kalışını, bunun karşısında çevrenin kayıtsızlığı, patronların ahlâk dışı davranışı, salonlarda her türlü kötülük ve yapmacıklık içinde yüzdüklerini gösteren buruk bir toplum taşlaması-



Selâhattin Batu: *Güzel Helena* (Devlet Tiyatrosu, 1953)



Selâhattin Batu: *Oğuzata* (Devlet Tiyatrosu, 1955)

dır[2]. Sabahattin Kudret Aksal'ın da, bu dönemde iki eseri oynandı. Bunların ilki *Şakacı*'sında orta halli bir ailenin reisi bir ay için bir iş gezisine çıkar, gittiği yerde öldüğü haberi ailesine telle bildirilir. Bu, ailenin kadın ve iki yetişkin çocuğu üzerinde ve onların benliklerinde olumsuz etkiler yapar. Oysa bu, aile reisi Ragıp'ın bir şakasıdır. Ragıp'ın evine dönüşünde, artık gönlünce yaşamaya alışmış yeni bir düzen kurmuş ailesi onu sevinç yerine şaşkınlık, kaygu ve soğuklukla karşılar. Baba yeniden geldiği yere gitmek zorunda kalır. Aksal'ın dönem sonunda oynanan bir ölçüde kaderci ikinci oyunu *Tersine Dönen Şemsiye*'de, bir başına buyruk, hoppaca Sevda, tersine dönen bir şemsiyesini düzelten şair Cem'e tutulur. Üç saatlik bir tanışma ikisinin evlenmeye karar vermesi için yeter. Ancak Cem, Süheylâ ile evlidir, kadın kocasını yuvasına döndürmeye çalışır. Bir gece sarhoş olan Cem yuvaya döner. Bu olay, yaşantıları içinde şairce bir serüven olarak yer alır. Necati Cumalı'nın da dönem sonunda oynanan *Mine*'si ufak bir Anadolu kasabasında istemeden istasyon şefiyle evlenen Mine adında genç, güzel bir kadının dar, dedikoducu çevrenin korkunç baskısı altında, sonunda kendini bir dişi olarak gözaltında tutanlardan birini öldürmek zorunda kalışının dramını vermektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında oynanan *Kördüğüm* adlı oyunuyla daha çok vodvil türünde haklı bir ad yapan Refik Kordağ'ın bu dönemde *Çerkes Anahtarı, Etnan Bey Duymasın*[3], *Tersine Dünya* gibi oyunları oynanmıştır. Bu sonuncusunda, Kâmuran adındaki aynı genç kızı seven üç delikanlı, aile kurmak için gerekli paraya sahip olamadıkları için bir kollektif ortaklık kurarlar; her biri üç yıl süreyle genç kızın kocası olacaktır. Ancak her üç erkek de kolaylıkla gönüllerini başkalarınıa kaptırırlar.

Buraya kadar, bundan önceki dönemlerde eserleri oynanmış yazarların oyunlarını tanıttık. Bir de bu dönemde ortaya çıkan yazarlar vardır. Bunların içinde 1960'lara çok önemli oyunların yazarları da bulunmaktadır. Şimdi de bunları örnekleyelim. Bunlardan Nazım Kurşunlu'nun dört oyunu oynandı. İlki *Melekler ve Şeytanlar*, daha çok iki büyük savaştan sonra beliren değer yargılarındaki sarsılmanın yolaçtığı ahlâk bunalımını ele alıyor. Nil,

[2] Nahit Sırrı Örik'in oynanmamış Muharrir adlı oyunu da bu temayı işlemektedir.

[3] Çok partili rejime geçişte bir siyasal töreler komedyası niteliğinde olan bu oyunun bir ya da birkaç yabancı oyundan uyarlama olduğunu sanıyoruz.



Cevat Fehmi Başkut : *Harput'ta Bir Amerikalı* (Devlet Tiyatrosu, 1955)



Cevat Fehmi Başkut: *Kleopatra'nın Mezarı* (Devlet Tiyatrosu, 1957)

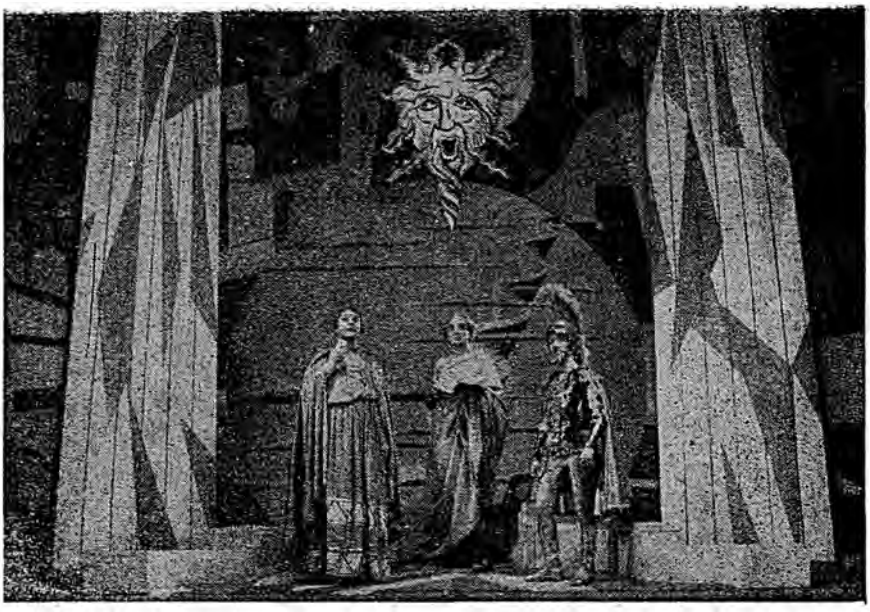


Cevat Fehmi Başkut: *Tablodaki Adam* (Devlet Tiyatrosu, 1959)

genç yaşta dul kalmıştır. Nil'in eski nişanlısı Sermed, başka bir kadın için yüzüstü bıraktığı Nil'in zengin kocasından dul kaldığını öğrenince, kızkardeşi Semra'nın yardımıyla ona yeniden yaklaşır. İyilik, dostluk, dürüstlük gibi değer yargılarına bağlı Nil'in amcası ile dostu Komşu, genç kadını bu tehlikelere karşı korumak isterler. Nitekim Komşunun akıllıca bir oyunu ile "şeytanlar"ın maskesi düşer, gerçek yüzleri gözükür. Kurşunlu'nun ikinci oyunu *Branda Bezi*'nde yuva sahibi olmak isteyen orta halli, dürüst, dört kişilik bir aile, önce ev sahipleri Abdullah Efendi'nin daha yüksek kirayla evi başkasına vermek için türlü yollara başvurması, sonra onların kendi evlerini yapmaya karar vermeleri karşısında, onlara değersiz arsasını satmaya, çürük yapı gereçleri satarak paralarını almak için aynı karakterde bir simsar ve bir kalfa ile her türlü dalaverayı ve kötülüğü çevirmekten geri kalmayışını, bir başka deyişle yine "melekler ve şeytanlar"ın savaşını buluruz. Bu kişilere bir de karısını kaybettiği için kendini içkiye veren oda kiracısı Nuri'yi katabiliriz. Abdullah Efendi bir yıldırımın yıktığı duvarın altında kalarak cezasını bulur. Kurşunlu'nun üçüncü oyunu *Çığ*, Anadolu'da ıssız bir handa geçer. Düğün gecesi zorla evlendirildiği adamdan, sevdiği delikanlı ile kaçan gelin ve sevgilisini, namuslarını temizlemek için bir sürek avıymış gibi kovalayan kızın ağabeyi ile atlatılan koca birbirleriyle karşılaşmadan aynı handa geceyi geçirirler. Sonunda doğa sevgilileri korur, kötüleri cezalandırır: Ağabey ile Koca, çığın altında kalarak ölürler. Yazarın dördüncü oyunu, İstanbul'un alınışının 500. yıldönümü için yazılmış olan *Fatih*, genç sultanı, savaşçılığının yanısıra yeni bir çağ açan, aydın, sanatsever yönleriyle gösteriyor. Fatih'in bir yanda İstanbul'un alınışını hazırlarken, bir yanda da iç ve dış çatışmalar, ikilikle uğraşması dramatik bir yönden ele alınıyor. Oyun, Çandarlı'nın Karamanoğlu'na yazdığı mektubun Bizans İmparatoru'nun eline geçmesi, Fatih'in Prens İren ile ilişkisi gibi yan olaylarla zenginleştirilmiştir. Yazar, 1973 İstanbul Festivali için eserini yeni baştan çok değişik bir biçimde yazmıştır.

Bu dönemde Galip Güran'ın iki oyunu oynandı[4]. Bunlardan ilki *Ters Yüz*'ün yapısal özelliği, bir durumun olumlu ve olumsuz iki yüzünü, iki seçeneği ayrı ayrı göstermesidir. Ahmet Yavuzer adında dürüst, yetenekli bir yöneticinin bir fabrikanın yönetmen-

[4] Yazarın oynanmamış iki oyunu daha vardır.



Turgut Özakman : *Tufan* (Devlet Tiyatrosu, 1957)



Turgut Özakman : *Duvarların Ötesi* (Devlet Tiyatrosu, 1958)



Haldun Taner : *Dışardakiler* (Devlet Tiyatrosu, 1957)



Haldun Taner : *Ve Değirmen Dönerdi* (Devlet Tiyatrosu, 1958)

liğine getirilmesinin ve getirilmemesinin çevresinde yol açtığı değişik tepkileri ve davranışları bir ahlâk sorunu olarak ayrı ayrı incelerken, çeşitli kişilerin yüzlerindeki maskeyi de kaldırıyor. Galip Güran'ın ikinci oyunu *Batak*, morfin düşkünü bir kadının kendi çöküşüyle birlikte ailesi üzerindeki yıkıntıyı inceleyen bir dramdır. Selâhattin Batu'nun bu dönemde ikisi de kaynağını efsaneden alan iki oyunu oynandı: *Güzel Helena* ve *Oğuzata*. Birincisi Yunan mitologyasının iyiliğin, doğruluğun, güzelliğin simgesi Isparta Kraliçesi Helena'ya erişmek için insanların açtığı savaşın gerçek amacını aşıp kine dönüşmesini, yazarın kişisel yorumlarıyla ele almaktadır. *Oğuzata*'da ise şair Türk kaynağına dönerek üç Türk büyüğü, Oğuzhan, Mete ve Atatürk'ü, yaşam öyküleri, düşünceleri içinde insancıl bir anlayışla ve bir bütünde çiziyor.

Rıfat Can'ın[5] *Mahallenin Romanı*, bir Anadolu kasabasının dar, dedikoducu çevresini; kasabı, berberi, sağlık memuru, muhtarı, ebesi, kasap çırağı ile tanıtıyor. İşletme Müdürünün üniversitede öğrenci oğlu kasabaya döner, babasının evlâtlığı kızla bir ilişkisi olduğu dedikodusunu öğrenir. Oysa müdürün ilişkisi muhtarın karısıyladır, bir de ondan çocuğu olmuştur. Evlâtlık genç, güzel, zeki olduğu için ve kendisiyle ilgilenen kasaba erkeklerine yüz vermediğinden bu asılsız dedikodular çıkarılmaktadır. Kız, bir çığ gibi büyüyen dedikodular karşısında kendisini seven, saf, çocuksu kasabın çırağı ile evlenmek üzere yetiştiği evden ayrılarak gider. Melih Vassaf'ın[6] toplumun ahlâk kurallarının, yasakların nasıl biçimci, yüzeyde görünüşleriyle ilgilenip, işin derinine, nedenlerine inmeyen katı yargılarını inceleyen *Sam Rüzgârları*, kocası öldükten sonra yaşlı anne ve babasına, oğluna ve İzmir'de bir kolejde okuyan kızı Rüya'ya bakabilmek için herkesin kadını olan Zeynep'in dramıdır. Muvaffak İhsan Garan'ın *Son Durak*'ında oyunun kahramanı avukat Ferit Halim veremli kızını sağlığına kavuşturmak yolunda gerekli parayı sağlamak için mesleğinde yolsuzluklara başvurur, hem zengin hem de ünlü bir kişi olur. Ancak genç kızını, içine düştüğü bir gönül çıkmazından kurtar-

[5] Aslında bu, İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarından Kemal Tözem'in takma adıdır. Kemal Tözem'in bir de bu dönemde İzmir Şehir Tiyatrosu'nda oynanmış *İlk Adım* adlı bir oyunu vardır. Metnini sağlayamadığımız için sözkonusu edemiyoruz.

[6] Yazarın bu dönemde oynanmış ikinci bir eseri *Aşka Susamışlardı*'nın metnini okuyamadığımız ve seyretmek olanağını da bulamadığımız için tanıtamıyacağız.



Sabahattin Kudret Aksal: *Şakacı* (Devlet Tiyatrosu, 1950)



Sabahattin Kudret Aksal: *Tersine Dönen Şemsiye* (Oda Tiyatrosu, 1958)

mak için büyük bir esirgemezlikle ününden ve mesleğinden vazgeçer.

Bu dönem, daha sonraki yıllarda önemli eserler verecek yeni bir yazarlar kuşağının habercisi olmuştur. Bu kuşaktan Orhan Asena'nın bu dönemde dört oyunu oynanmıştır. Gılgameş destanı üzerine olan bunlardan ilki *Tanrılar ve İnsanlar*[7], tanrıların ölümsüzlüğü ve insanların ölümlülüğü temasını işler. Toplum önderi olan Gılgameş'in Uruk halkını koruyuşu, karakteri ve halkı korumak için tanrılara meydan okuyuşunun ele alındığı eserde, tanrılara eşit olmanın gururu ve ölümsüzlüğü, yalnızlık duygusu içinde yaşamanın ikilemi vurgulanmıştır. Yazarın ikinci oyunu *Korku*'da bir devrim önderinin başarısızlık ve ölüm karşısındaki yılgısı, çöküşü, kendinde üstün insan olmak niteliğini gören, halkı bu yolda araç olarak kullanan insan durumu ele alınmıştır. Bu korku mudur, yoksa insanların nankörlüğünün yarattığı umut kırıklığı mı? Oyunun ikinci eksen kişisi; erkeğini seven, sıradan insanların yaşamını özleyen dişi, sevecen bir kadındır. Yazarın dönem sonunda oynanan iki oyunundan *Hurrem Sultan,* Kanunî Sultan Süleyman'ın tarihteki büyük yerinin yanısıra insanca yönleriyle ve türlü dolantılar, tutkularla örülü bir çevredeki dramını yansıtıyor. Dördüncü oyunu *Yalan*'da, Vicdan adında genç bir kız havagazıyla canına kıyar. Oyun bu ölüm karşısında anne, baba, kızkardeş ve nişanlının vicdanlarıyla hesaplaşmaları, her birinin kendi yalanı açısından ele alınıp gösterilmektedir.

Bu kuşağın yazarlarından Turgut Özakman'ın da dört oyunu oynanmıştır. Bunların ilki *Pembe Evin Kaderi,* büyükbaba ve büyükanne - oğul ve gelin - biri erkek biri kız iki torundan oluşan bir ailede üç kuşak arasındaki görüş ayrılıkları üzerine kurulmuştur. Olayların geçtiği pembe ev, oyunun ana fikrinin temel simgesidir. Yazarın ikinci oyunu *Güneş'de On Kişi,* Güneş gazetesinde çalışan on kişinin öyküsüdür. Bu on yürekli insan kötülüklerle savaşacak, düşmanları da onları satın almaya çalışacaklardır. Yazar kendini toplum sorunları karşısında sorumlu görmesi gereken kahramanı arıyor, ama toplum bu kahramanı oluşturamıyor. Bu nedenle ülkücü gazeteci de savaşında yenik düşer. Yazarın üçüncü oyunu *Tufan*'da, bu efsane ve XX. yüzyılda atom,

[7] Besteci Nevit Kodallı bundan *Gılgameş* adlı bir opera yaratmıştır.



Rıfat Can : *Mahallenin Romanı* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1955)



Necati Cumalı : *Mine* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1959)

hidrojen bombaları yolunda bir koşutluk denenmiştir. XX. yüzyılın Nuh'u kılıbık bir koca, usta bir kaptan, yetkin bir başkandır. İnsanlığı kurtarmak için teknesine kırk örnek insanı ailesiyle birlikte alıp yeni bir uygarlık ve mutlu insanlık için yola çıkar. Ancak tekneye gizlice binen iki serseri Nuh'un bulaşmasını istemediği kötülükleri de birlikte getirir. Nuh'un düşündeki uygar düzen bir türlü kurulamaz, bütün kötülükler yine insanoğluyla birlikte gelişip yerleşir. Nuh da birçok toplum önderleri gibi yalnız kalır. Yazarın dönem sonundaki *Duvarların Ötesi*'nde suçluluğu gerçek ve bilimsel yönüyle anlamamakta direnen toplumun eleştirisi yapılıyor. Dört mahkûm cezaevinden kaçmış, ellerinde rehine bir genç kız vardır. Oyun dört suçludaki iyilik duygusunu, yaşama savaşını, kurtulmayı düşünmekten çok, bir kapan içinde biraz soluk almanın savaşını verişlerini gösterirken, bu mutsuz insanlar için bizleri duygudaşlığa çağırmaktadır.

Yine bu kuşaktan Haldun Taner'in bu dönemde iki oyunu oynandı; bu arada bir üçüncüsü *Günün Adamı* oynanacakken vazgeçildi, ancak 1961'de sahnelenebildi. Her üçü de yabancılaşmayı değişik yüzleriyle alan bu oyunları burada kısa görelim. Bunlardan ilki *Dışardakiler*[8] yaşlılık duygusunu, çıkarlarına düşen insanlar içindeki yabancılaşmayı, bir yaşam kesiti içinde gösteriyor. Eski İttihatçı Yümnü Bey kısa bir süre için kaldığı düşkünler evinden kısa bir süre için dışarıya çıkar, insanlar arasına katılır; biraz umutlanır, ama bu çıkarcı, tutkulu çevrede düşkünler evini özler. Yazarın ikinci oyunu *Ve Değirmen Dönerdi* alışılmış, tekdüze, yavan düzeni içinde Festekiz ailesinin kentsoylu yakasına, öteki yakadan ressam Kürşad bir evlenme ile içgüveyi gelir. O da Festekizlere döner Maddî durumu düzelmiş, ama sanatı, yaratıcılığı kurumuştur. Yeniden kendi yakasına dönmek için bir çaba gösterirse de Festekizliği üzerinden atamaz; bu, artık sanatına sinmiştir. Yarışmayı kazanamaz; canına kıyar. Üçüncü eseri *Günün Adamı* çok partili rejime geçişin izlerini taşır. Bir üniversite profesörü kendisine seçimden sonra bakanlığının kesin olduğu vaadine kapılarak particiliği çeşitli yönleriyle yaşadıktan sonra adaylıktan vazgeçip kürsüsünde kalmaya karar verir. Bu sonucu aslında, iktidar partisi adına ve çıkar karşılığı doçenti sağlamıştır.

[8] Yazarın *Sahib-i Seyf ü Kalem* adlı kısa hikâyesinden oyunlaştırılmıştır.



Nazım Kurşunlu : *Çığ* (Devlet Tiyatrosu, 1953)



Muvaffak İhsan Garan : *Son Durak* (Devlet Tiyatrosu, 1956)

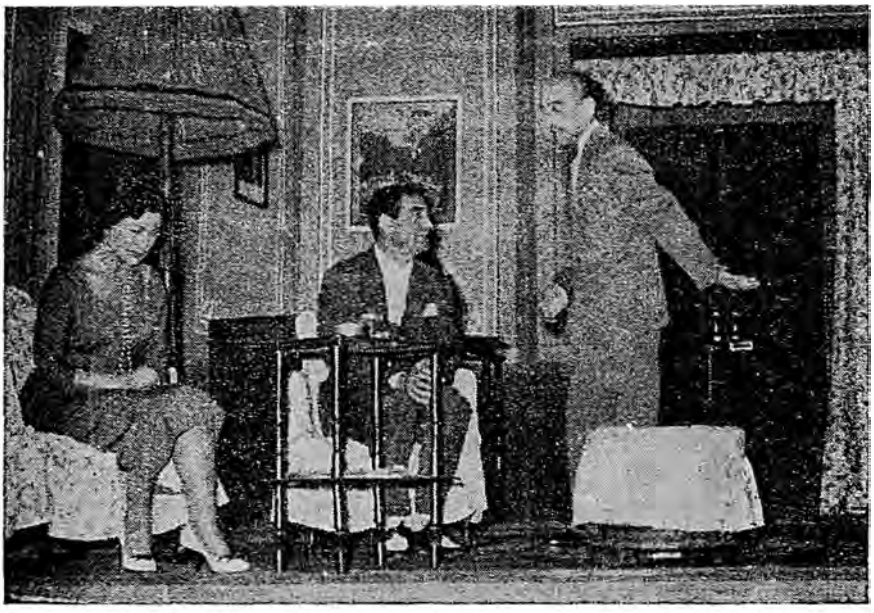
Bu kuşak yazarlarından Refik Erduran'ın dört oyunu sahnelendi. Bunlardan ikisi vodvil türündedir. İlki *Deli*'nin eksen kişisi, para tutkusunun elinde oyuncak olan açgözlü bir paşa kızı Samiye, erkek kardeşi Veli Tumalap'ı[9] baba mirasından uzaklaştırmak için akıl hastası göstererek ona bir oyun oynar, Veli Tumalap da, kızkardeşinin açgözlülüğünün kurbanı yeğenini kurtarmak için karşı dolaplar düzenler ve o da aynı oyunla kızkardeşini bir deli olarak sağlık evine kapatır. Bu türden olan *Bir Kilo Namus*'da karısından ayrılmak isteyen iş adamı Selim Pekpak, erkek düşmanı bir avukat kadının tuzağına düşer, hapse bile girer. Erkeklerin zayıf yanının gülünçlüğünü, kadınlara ilgi duymayan erkeklerden oluşan bir dünyanın boşluğunu göstermek için, Selim de anti-sekstil adında kadın isteğini kaldıran bir ilâç üzerine çalışır. Vodvilin bile mantık dışılığını aşan oyunun sonunda herşey tatlıya bağlanır. *Cengizhan'ın Bisikleti* de bir komedyadır. Erduran bu kez Medenî Kanun'dan önce dört kadınla evlenmiş tutucu, taşkın eski bir Osmanlı kabadayısının çağcıl Türkiye'de yeni değer yargıları karşısındaki yabancılaşmasını bir güldürü havası içinde ele almaktadır. Yazar dördüncü oyunu *Karayar Köprüsü* ile çağcıl bir tragedya yazmak istemiştir[10]. Oyunun eksen kişisi mimar Cem, yersiz bir ölüm korkusuna kapılır. Cem, yazarın ilerde yazacağı oyunlarda da değineceği üstün yetenekli ancak kendi toplumundan kopuk, onun sorumluluklarını, halkının iyiliğini düşünmeyen, halkını anlamayan aydın tipidir. Nitekim Cem de çevre köylülerin gereksinmesi olan ve işe yarayacak bir yatay köprü yerine aynı boğazda kendisini ölümsezleştirecek dikey bir anıt mezar yapmayı yeğler.

Yine bu kuşaktan Çetin Altan'ın bu dönemde iki oyunu sahnelendi. Bunlardan ilki olan *Çemberler*'de yazar; çağımızdaki bunalımı, iç daralımını, tedirginliği dört kişilik bir ailede örnekliyor. Bu bunalımda kendisini yurtdışına atan oğul, aradığını oralarda da bulamamanın mutsuzluğu ile yeniden baba ocağına döndüğünde babası ölmüş, kızkardeşi evlenmiş, annesi yaşlanmıştır.

---

[9] Yazar bu adı tersinden Palamut diye okunduğu için seçmiş.

[10] Yazar çağcıl bir tragedya yazılacağına inanarak *Karayar Köprüsü*'nü kaleme almış, ancak bunda tragedya özelliklerinin eksik olduğunu görerek 1960'dan sonra oynanan manzum *Büyük Jüstinyen*'i yazmıştır. Bu konuda yazarın düşünceleri için bkz. Refik Erduran, "Türk Trajedisine Doğru", *Devlet Tiyatrosu*, ekim 1959, sayı 6.



Melih Vassaf : *Sam Rüzgârları* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1956)



Melih Vassaf : *Aşka Susamışlardı* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1957)



A. Sümer — S. Uzgören : *Bir Piyes Yazalım* (Devlet Tiyatrosu, 1953)



Refik Ahmet Sevengil : *Sahne Dışındaki Oyun* (Devlet Tiyatrosu, 1953)

Delikanlı, çocuğunun doğumunda "Dünyaya bir mahkûm daha indi" derken perde iner. Yazarın ikinci oyunu *Tahtaravalli*'de bodrumda otururken üst kattakilere imrenen dar gelirli bir ailenin mirasa konup düşledikleri üst kata çıkınca gösterdikleri değişimi ele almaktadır.

Bu dönemde kadın yazarların oyunları da sahnelenmiştir: Sevgi Sanlı'nın, Özakman'ın *Güneş'de On Kişi*'si gibi ülkücü gazetecinin kötülüklerle savaşını ele alan *Dilsizlerin Dili*, Perihan Zorlu'nun "katil kim?" sorusu üzerine merak uyandıran *Günah Gecesi*, Seniha Cemal Kanbay'ın özellikle Anadolu'dan İstanbul'a gelen dışarlıklı tiplerin alışık olmadıkları büyük kentteki aykırı davranışlarının güldürüsüne dayanan *Bugün Pazar*'ı ve Adalet Sümer[11] ile Sevim Uzgören'in iki arkadaş genç kızın evlendikten sonra karşılaştıkları olayları, evliliğin acı, tatlı yönlerini birinin daha metin ve anlayışla, ötekinin ruh sarsıntısı, kuşku ile karşılayışını gösteren *Bir Piyes Yazalım*'ı.

Bir sonraki dönemin en önde gelen yazarlarından Cahit Atay da oyun yazarlığına ilk adımını O'Henry'nin bir hikâyesinden oyunlaştırdığı *Pervaneler* ile bu dönemde atmıştır. Yine bu dönemde sahne sanatçılarının iç dünyalarını, özel yaşamlarını inceleyen ve ölüm dirim hastalığından kalkmış, bir süre bilincini yitirmiş kahramanın, bilincine kavuştuktan sonra onu bu duruma düşürenlerin sırayla odasına gelmelerini gösteren Refik Ahmet Sevengil'in *Sahne Dışındaki Oyun*'u gibisinden ne olmak istediği anlaşılamayan oyunlar da yazılmıştır[12].

4. OLGUNLUK YILLARI : 1960-1970

Daha önce de belirttiğimiz gibi, 1960-1970 yılları arasında Türk oyun yazarlığı hem nitelikçe, hem sayıca büyük bir olgunluk ve dolgunluk göstermektedir. Ödenekli tiyatroların, yerli oyunlara daha çok önem vermesi, özel tiyatroların sayısının büyük bir artış göstermesi, 1961 Anayasası ile yazara daha özgür bir ortamın sağlanması, bu gelişimin başlıca etkenleridir. Oyunlar sayıca pekçok olduğundan bunları kısaca tanıtırken; eğilimleri, yaklaşımları bakımından oyunları birtakım öbeklerde topladık.

---

[11] Daha sonra önemli oyunların yazarı Adalet Ağaoğlu.

[12] Bu nedenle *Buz Dolabı*, *Dökmeci* gibi oyunlar üzerinde durmadık.

Bu dönem yazarları oyunlarında mithos'dan, tarihten, masal ve efsanelerden yararlanmışlar, bu kaynakla ya günümüz toplumuna koşutluk sağlamışlar, ya da bunları estetik bir görüşü gerçekleştirmek için araç olarak kullanmışlardır. Genç kuşak yazarlarından Güngör Dilmen Kalyoncu, mithos ve tarih en çok kullananlardan birisidir[1]. Frigya Kralı Midas üzerine tasarladığı üçüzlemenin ilk iki oyunu oynanmıştır. Bunlardan *Midas'ın Kulakları*[2] üç kesimdir: Önce Kral Midas; mutlu azınlığın temsilcisi Apollon ile halkın temsilcisi Pan arasındaki bir müzik yarışmasında Pan'ı tuttuğu için ceza olarak başına eşek kulakları takılır; oyunun ikinci kesimine ise Midas'ın bu gizini öğrenen berberinin, bunu açıklayıp açıklamamak arasındaki iç çatışması; üçüncü bölümde ise, Midas'ın kulaklarını utanç verici liğini yenmek için bunu gizlemek yerine açıklamak yolunu tutuşudur. Bu oluntular bize daha çok Midas'ın kişiliğinde büyüklük tutkusunu göstermektedir. Üçüzlemenin ikinci oyunu olan *Midas'ın Altınları*'nda ise Midas'ın altın tutkusunu, paranın ağır bastığı toplumda bunu birey ve toplum, özellikle ahlâk üzerindeki etkisini göstermektedir. Yazarın mithos'dan yararlandığı bir eseri de *Akadın Yayı*'dır. Bir Finike efsanesinden[3] esinlenen oyun, Kenan'da Av Tanrıçası zalim Anat'ın, Koşar Ustaya bütün insanları yokedebilecek bir yay ısmarlaması; Kadı Danyal'ın bu yayı çalarak oğlu Akad'a 20 yaşına gelince vermesi; Akad'ın ise bu yığınlar için öldürücü silâhı barış için kullanmasıdır. Akad öldükten sonra da onun bu ülküsü yaşayacaktır. Yazar bu efsaneden, günümüzün atom bombası gibi tümden yokedici silâhlara bir koşutluk yaratmak istemiştir. Güngör Dilmen Kalyoncu, pekçok yazara kaynaklık eden "Medea"[4] temasını Türk köylüsüne aktarmış, ayrıca köylerimizde görülen kuma sorunu da doğal bir biçimde oyuna yerleştirerek *Kurban*[5] adında tragedya boyutlarında bir oyun yaz-

---

[1] Bkz. Doğan Hızlan, "Güngör Dilmen-Mitostan Yararlanışı, Kişiliği" *Dönem*, ağustos 1964, sayı 11.

[2] Ferit Tüzün bundan aynı adı taşıyan bir opera bestelemiştir. 1970 yılında oynandı.

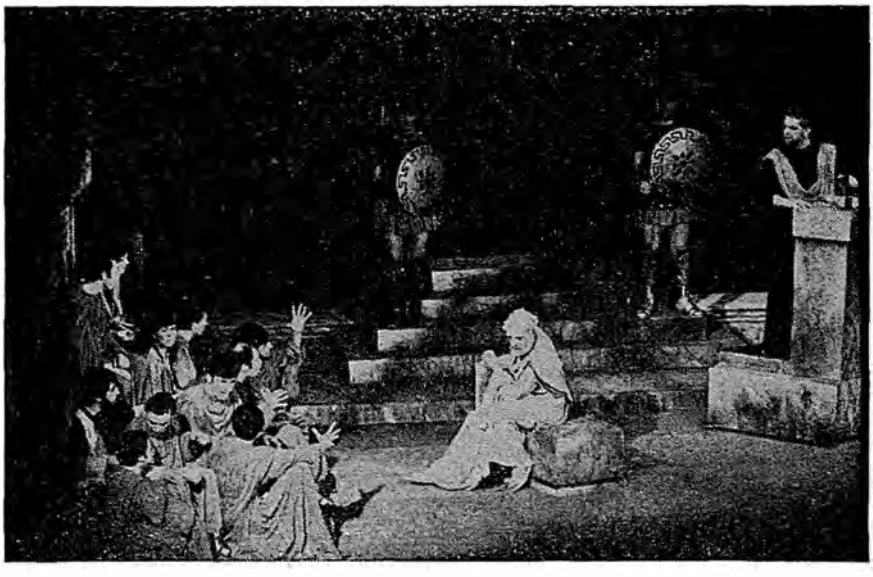
[3] Efsanenin metni ve yorumu için bkz. Theodor H. Gaster, *Thespis*, New York 1961, ss. 316-376.

[4] Bu dönemde aynı tema üzerine Munis Faik Ozansoy'un *Medea* adlı oyunu da oynanmıştır.

[5] *Kurban* üzerine bir inceleme için bkz. Sevda Şener, "*Kurban* Üzerine Bir İnceleme", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1970, sayı 1, ss. 49-68.



Turan Oflazoğlu: *Deli İbrahim* (Kent Oyuncuları, 1967)



Turan Oflazoğlu : *Sokrates'in Savunması* (Devlet Tiyatrosu, 1968)

mıştır. Yazar yakın tarihimizle de ilgilenmiş ve *İttihat ve Terakki* adında belgesel bir şiir dramı yazmıştır. Oyunun kahramanı tek bir kişi değil, bir örgüttür: İttihat ve Terakki. Oyunda, uzantısını günümüze vardıran bu kuşağın Türkiye'yi kurtarmak isteyen bir avuç ülkücü, iyi niyetli insanın, amaçta bir, ama yöntemde, yetenekte, düşüncede, duyguda farklı insanlardan oluşması ve belirli bir görüş açısı bulunmadığından bocalayışları ve yenilgilerinin dramı verilmiştir. Yakın tarihimiz, başka yazarlara da konu olmuştur. Orhan Asena *Tohum ve Toprak*'da yenilikçi Alemdar Paşa'nın çevresindeki çıkarcıların, gericilerin çevirdikleri dolaplar karşısındaki durumu, ve yenilgisiyle yanlış bir ortamda böyle bir tohumun yeşeremiyeceği görüşünü savunmaktadır. İlhan Tarus'un *Suavi Efendi*'si de, Ali Suavi Efendi ve Çırağan olayında yine sorumluluğunun bilincine varmış bir ülkücünü yenilgisini buna benzer bir gerekçeye oturtuyor. Çağdaş bir tragedya yazmak için Bizans tarihine yönelen Refik Erduran, *Büyük Jüstinyen*'de Bizans İmparatoru'nun kişiliğinde, toplumunu iyileştirmek, yükselmek yerine, büyüklük, ün tutkusuyla halktan kopuşunu ve yalnızlaşmasını canlandırmaktadır. Dede Korkut da yazarlarımıza kaynak olmuştur[6]. Suat Taşer *Aşk ve Barış*'da Dede Korkut'daki oluntulardan "Kazılık Koca Oğlı Yigenek Boyı"dan esinlenerek Türkler'in aşkı, doğru sözlülüğü, ulus olarak barışseverliği, ata-ana bağlılığı, gerçek yiğitlik gibi erdemlerini bir destan havası içinde vermektedir. Nazım Hikmet *Ferhat ile Şirin*'de Arzen ülkesi sultanı, Şah Sanem kızı Mehmene Banu'nun kızkardeşi Şirin'i kurtarmak için güzelliğinden vazgeçerek çirkinleşmesi, Ferhat'ın, Şirin'le evlenmek istemesi üzerine aynı genci seven Mehmene Banu'nun Ferhat'ı Demirdağı delerek kente su götürmesi koşulunu ileri sürmesi anlatılırken, Ferhat'ın, Şirin'e aşkı, toplum yararına bir ülküye, insanlara su verme ülküsüne dönüşmektedir[7]. Erol Toy da *Pir Sultan Abdal*'da[8] sağduyunun sesini, haksızlığa karşı başkaldırışı, bir halk önderinin kişiliğinde vermektedir. Orhan Asena *Simavnalı Şeyh Bedrettin*'de çağıyla çatışmaya düşen bir devrimcinin dramını yansıtmaktadır. Turan Oflazoğlu,

---

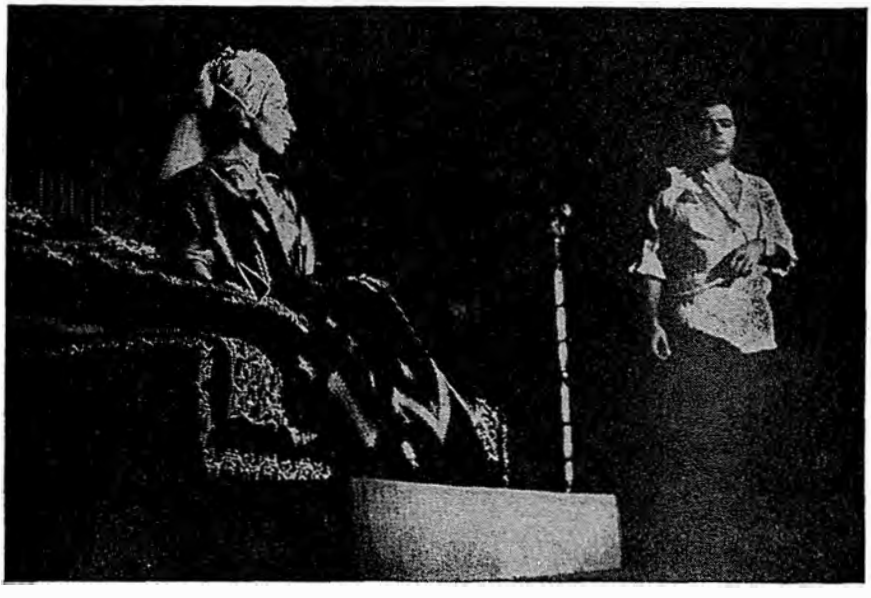
[6] F. Toprak'ın *Boğaç Han*'ı da Dede Korkut'un bir oluntusu üzerinedir.

[7] Kişisel aşkın toplumcu bir ülküye dönüşmesi, daha önce de denenmiştir. Meşrutiyet'de oynanmış olan Celâl Esat [Arseven]'in *Bilyük Yarın*'ı, Sabahattin Ali'nin oynanmamış *Esirler*'i gibi.

[8] Üzerine bir inceleme için bkz. Sevda Şener, *"Pir Sultan Abdal* Oyunu Üzerine Bir İnceleme", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1971, sayı 2, ss. 11-27.



İlhan Tarus : *Suavi Efendi* (Devlet Tiyatrosu, 1961)

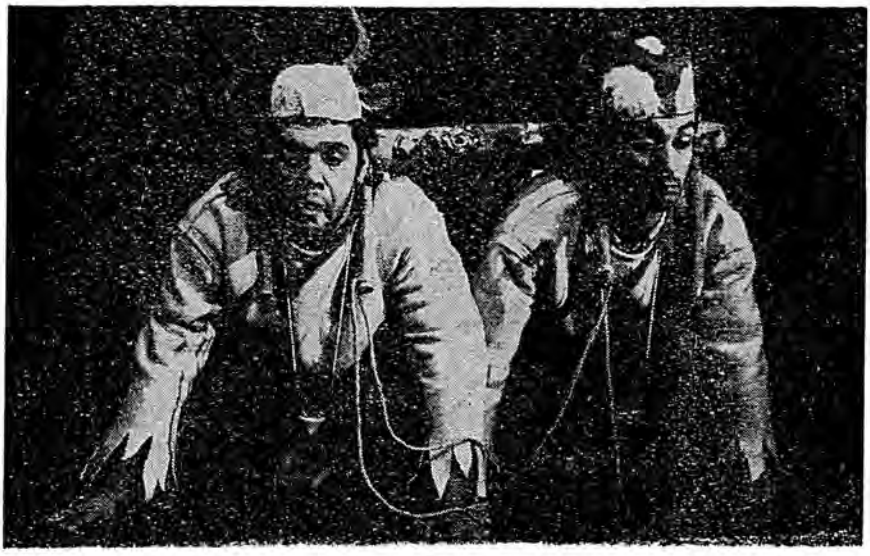


Nazım Hikmet: *Ferhat ile Şirin* (Gülriz Sururi-Engin Cezzar, 1965)

Osmanlı Tarihinin belli bir dönemi üzerine bir üçüzleme tasarlamıştır. Bunun ilk oyunu *Deli İbrahim*'de padişahlığa hazır olmadan tahta çıkan İbrahim'in bilinçli çılgınlığını ve padişah gibi davranmadığı için tahttan indirlişindeki trajik yönünün çizimini vermektedir[9]. Yazarın *Sokrates Savunuyor* adlı eserinde, bilinçsiz bir toplumda, Sokrates'in, yargılanmasında ölümsüzleşmek için iç sesine uyarak kendisini zorla ölüme mahkûm ederek baldıran zehirini içmesini canlandırmaktadır. M. Necati Sepetçioğlu'nun *Büyük Otmarlar*'ı, tarihin eski çağlarında Asurya diye yapıntı bir ülkede geçmekte; bir yanda kör inançları, öteyanda iktidar kavgasını, yönetenlerle yönetilenler arasındaki tarihsel ilişkiyi; büyük halk yığınlarının bir süre nasıl bilinçsiz bir davranış içinde uyutulduğunu, gerçeği göstermek isteyen birkaç yüreklinin bu savaşta nasıl kurban edildiğini ve bu arada ülkenin içine sokulmuş kışkırtıcı, halkı kurulu düzene karşı yönelten Yabancı ile çıkarı uğruna gerçekleri kolayca değiştiren Bilgin'i ile, karmaşık bir yorum oyunudur. Sevgi Sanlı *Menevşe Yaprağından İncinen Kız* adlı masal oyununda kendisini, yaşamın anlamını, salt gerçeği arayan bir kızın masal serüvenini yansıtmaktadır. Erol Aksoy'un *Otlak*'ını da bu kesime koyabiliriz. "Kerim Ustayla Keçisi" ve "Çok Bilmiş Öküzler" olmak üzere iki bölümden oluşan *Otlak,* Alphonse Daudet ile Marcel Aymé'nin birer hikâyesinden esinlenerek keçi, kurt, öküz gibi hayvanların orunlamasını, yazarının özgürlük, bağımsızlık gibi konularda düşüncelerine tutamak yaptığı bir öğrenek oyunudur.

Yazarlarımız bu dönemde evcil dram diyebileceğimiz aile dramlarında, özellikle dar gelirli, orta halli ailenin ekonomik zorlukları, yarına güvensizliği, aile üyeleri arasında uyumsuzluk, kuşaklar arasındaki görüş ayrımının çatışmasını incelemektedirler. Selçuk Kaskan'ın *Dolap Beygiri;* gelişim süreci içinde eski ve yeni arasında bocalayan orta sınıfın aile düzenini, yabancılaşmasını, üç kuşaktan üyelerinin görünümünü çizmektedir. Bütün ailenin yükü, dolabı döndüren aile reisi Selâmi'dedir. Bütün yükü çeken, dolap beygirliğini yapan o olduğu halde, ne eski kuşaktan kaynanasına, ne de yeni kuşaktan başıboş çocuklarına yaranabilir. Nazım Kurşunlu *Merdiven*'de; ortahalli geçim sıkıntısı çeken insanların evsahibi olmak isteklerini, karşılarına çıkan vurguncu,

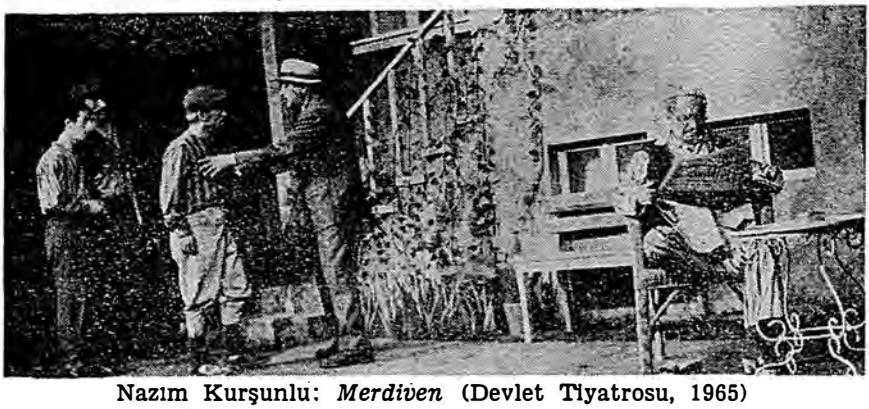
[9] Üçüzlemenin ikinci oyunu *IV. Murat* bu dönem içinde oynanmadığı için burada ele almadık.



Erol Aksoy : *Otlak* (A.S.T., 1969)



Turgut Özakman : *Komşularımız* (Ankara Küçük Komedi Tiyatrosu. 1967)



Nazım Kurşunlu: *Merdiven* (Devlet Tiyatrosu, 1965)

dalaveracı insanlarla savaşını veriyor. Emekli Hamdi Bey, can yoldaşı karısıyla savaştan yenik düşer, kendi evinin bodrumunda evsahibi olamadığı gibi, kiracı bile değildir. İşin içine hastalık da girince bir gecekonduya başlarını sokarlar. Aziz Nesin de *Toros Canavarı*'nda[10]; evsahibinin kurbanı olan emekli bir memurun dramını buruk bir mizah anlayışı içinde veriyor. Bürokrasinin biçim verdiği emekli bir memurun memurluk dışında günlük yaşamda yabancılaşması, bunu etkisiyle akıl hastası oluşunu ele alıyor. Adalet Ağaoğlu, *Çatıdaki Çatlak*'ta düzen bozukluğu nu biri ortahalli esnaftan Arif Beyle, evde kalmış kızkardeşi Fatma Hanım, öteyanda gündelikçi Fatma Kadın'la kocasını içiçe iki aile ile örnekliyor. Güner Sümer *Bozuk Düzen*'de; Erzincan depreminden sonra büyük kente yerleşmiş babasız, hasta bir anne ile üç erkek ve kız çocuğundan oluşan bir ailenin geçim sıkıntılarını, insanca gerçeğini şiirsel bir duygululuk içinde çiziyor. Turgut Özakman da *Ocak*'da; bir otomobil onarıcısı ve ailesinin ekonomik güvencesizliğini ele alıyor. Nazım Hikmet *İnek*'inde; zorlukla geçinen bir ailenin geçimlerine yardımcı olsun diye aldıkları ineğin, tersine başlarına belâ oluşunu, ineğin ölmesinin bir kurtuluş yerine geçtiğini anlatıyor. Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi*'si; işlemediği bir suçtan hapise giren Tarık'ın cezaevinden çıktığında toplumun ve karısının kendisine hazırladığı acı durumların dramıdır. Hidayet Sayın *Kördüğüm*'de; üyeleri arasında anlaşma bağları kalmamış, birlikte yaşayış çekilmez olmuş, birbirini yiyip bitiren ezik, başarısız koca, bencil kadın, kendi havalarında kız ve erkek çocuktan oluşan dört kişilik bir ailenin görünümünü çiziyor. Sabahattin Engin *Suçlu*'da; ana-baba-oğul üçlüsünden oluşan bir ailenin dirliğini, düzenini, mutluluğunu bozan suçluyu arıyor. Nazım Kurşunlu *Gecikenler'de;* bir ailenin, ölmekte gecikmiş, evlenmekte gecikmiş, iş sahibi olmakta gecikmiş üyelerinin ailede yarattığı sorunlara değiniyor. Turgut Özakman *Komşularımız*'da; ortahalli bir ailede düğüne gidiş, kızlarına görücü geliş, buzdolabı almaya karar veriş, yaz tatili yolculuğu, konuklardan kaçış gibi kısa bölüntülerde bu dört kişilik ailenin üzüntülerine, dertlerine, sevinçlerine güleç bir yüzle seyircisini ortak ediyor. Orhan Kemal'in *Eskici Dükkânı*[11]; ekonomik düzene ve toplumsal yapı değişikliğine ayak uyduramayan, ailesinin genç kuşağı

[10] Yazarın aynı adlı hikâyesinden oyunlaştırılmıştır.
[11] Yazarın *Eskici ve Oğulları* adlı romanından uyarlanmıştır.



Güner Sümer: *Yarın Cumartesi* (Kent Oyuncuları, 1961)



Selçuk Kaskan : *Dolap Beygiri* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1964)

ile ters düşen bir ataerkil aile babasının dramıdır. Yine Orhan Kemal'in *İspinozlar'ı*[12]; gecekonduda oturan, baba, anne, 2 oğul ve 2 kızdan oluşan bir yoksul göçmen ailesiyle; ana, baba ve kızdan oluşan zengin bir aileyi biraraya getiriyor. Yoksul delikanlı, zengin aileye içgüveysi giriyor ama bu dünyayı yadırgıyor, yabancılık duyuyor ve ayrılıyor. Değer yargıları değişen bir toplumda insanoğlunun yabancılaşması konusunda Başar Sabuncu'nun *Şerefiye* adlı oyununda bu hem kuşaklar, hem de yoksul ve varlıklı toplumsal sınıf arasında gösteriliyor. Bir gecekonduda, onuruna düşkün fakat değer yargısının değişmesinden tedirgin olan gece bekçisi Sabri, artık işten el çekmiş bir büyükbaba, değişiklik karşısında boyun eğmeyen, direnen genç kuşağın temsilcisi Yılmaz, bir de gecekondulu işçi ailesiyle karşı karşıya getirilen zengin işveren ailesi arasındaki ayrışım gösterilmektedir. Melih Vassaf'ın *Nuh'un Gemisi;* ele aldığı aile reisi Ahmet Nuhgil'le her biri kendi dünyasında altı çocuğundan oluşuyor. Aile reisi tıpkı efsanedeki Nuh gibi bu insan türlerine bir düzen getirmeye çalışırken çeşitli engellerle karşılaşıyor. Oyun, daha çok toplumumuzda bilimin kültürün yerine futbolculuğa, ses sanatçılığına, yıldız sinema oyunculuğuna daha çok değer verildiğine, batılılaşmanın aile içindeki değer yargılarındaki değişikliği ve yapmacıklığı ele alıyor.

Oyunların önemli bir kesimi köy gerçekleri üzerinedir: Köyün geri bırakılmışlığı, köylünün sömürülmesi, yoksulluğu, topraksızlık, susuzluk, kadın sorunu, kan gütme, kör inançlar vb. gibi. Derebeylik düzeninin kalıntısı ağa, bu oyunların vazgeçilmez simgesidir. Yaşar Kemal'in aynı adlı uzun hikâyesinden oyunlaştırdığı *Teneke,* güçlü bir ağa düzeni karşısında, onların kötülükleriyle savaşacak genç kaymakamın ne ölçüde dürüst, ülkücü olursa olsun, artyetişimindeki yanlışlık ve eksiklik yüzünden yenilgiye uğrayışının öyküsüdür. Cevat Fehmi Başkut, *Hepimiz Bir Kişi İçin* adlı oyununda köylü ile ağa arasındaki çatışmayı toprak çatışması, köylünün emeğinin sömürülmesi olarak öne sürüyor, ağa oğlunun öğrenimini Avrupa'da yapsa da değişmeyeceğini, yine ağa ve sömürücü olacağını gösteriyor. Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ında; yalnız, erkeksiz bir kadının ağanın zorbalığına direnişini buluyoruz. Mustafa Yalçın'ın *Sürüp Gider'-*

[12] Yazarın *Devlet Kuşu* adlı romanından uyarlamadır. *Yalova Kaymakamı* adıyle oynanmıştır.



Turgut Özakman : *Ocak* (Devlet Tiyatrosu, 1962)



Başar Sabuncu : *Şerefiye* (Dormen Tiyatrosu, 1970)

inde; köyün Topal Ağası bir tarlayı ele geçirmek için sahibini öldürmüş, suçu da Hatça Kadın'ın oğlu Halil'in üzerine atmıştır. Halil uzun süre hapiste kaldıktan sonra öç alınırken ağaya çevrilen silâhla vurulan ağa değil, bir başkasıdır. Böylece ağa yine köylüyü ezecektir; haklı ise yenik düşmüştür. Köy çevresinin başarılı yazarı Cahit Atay'ın kısa oyunu *Pusuda*'da ise; tersine kurnaz bir ağanın saf bir köylü gencini, arkadaşını öldürmeye kandırması, ancak gencin bilmeden arkadaşı yerine ağayı vuruşunu yer yer mizaha yer vererek anlatıyor. Sabahattin Engin *Orda Bir Köy Var Uzakta* [13] adlı oyununda; ağayı bir sorunun, kötülüğün simgesi olmaktan çok, insancıl boyutlar içinde ele alıyor. Burada köyün ağası, yaşlı karısının üzerine genç bir göçmen kızla evlenir. Ağanın genç kızla evlenmesi köylülerce hoş karşılanmaz, kızın askerden dönen sözlüsü kızı iki kez kaçırmaya yeltenir, ikincisinde ağa genci vurur. Suçu, ağayı seven bir yanaşma üzerine alır. Ancak artık ağanın topluluk içinde saygınlığı, sözünü dinletme gücü de kalmamıştır. Sedat Veyis Örnek'in *Kurt*'daki Halil Ağa'sı ise; yarı bir masal havası, yarı köy yaşamının gerçekçiliği içinde çizilmiştir. Burada temiz, inatçı yaşlı Halil Ağa, ağılına dadanan kurtu öldürmeye kararlıdır. Sonunda başarır, kurtu diri yakalar, kuyruğuna bir teneke bağlar, ona cezaların en yamanını vererek öcünü çıkarır; ancak kurtun kış gecelerinde acı acı uluması, Ağayı tedirgin eder. Köy oyunlarında ele alınan bir konu da kadın sorunudur. Başlık, kuma, kadının insan ve eş olarak görülmeyip bir mal olarak değerlendirildiği gibisinden sorunlar, oyunlara konu olmuştur. Konunun en etkili biçimde ele alındığı oyun, Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*'idir. Oyun, Sultan'ın anasınca babasınca bir baş hayvanı kadar değer verilmeden bir mal gibi açık arttırma ile satılışı; satıldığı hastalıklı kocanın düğün gecesi ölümü, sonra ölenin beş yaşındaki kardeşiyle evlendirilişi, on yıl kocaya dadılık, çocuk-koca büyüyüp tam evlenecekken sevdiğiyle kaçışı, üçüncü kez yeni doğmuş kardeşe varış. İşte çileli Sultan'ın acı serüveni. Orhan Asena'nın *Fadik Kız*'ı köyde başlayıp kentte sürüp gidiyor. Babasının satmayı kararlaştırdığı Fadik Kız, sevdiğiyle kaçıyor, sevdiği adam da kızın herşeyini sömürdükten sonra gecekondudan atıyor, düştüğü genelevde sömürüldükten sonra ilk sevgilisinin

[13] İstanbul Şehir Tiyatrosu oynandığında oyunun adı *Koçadağlar Ağası* idi.



Orhan Kemal : *Yalova Kaymakamı* (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1968)

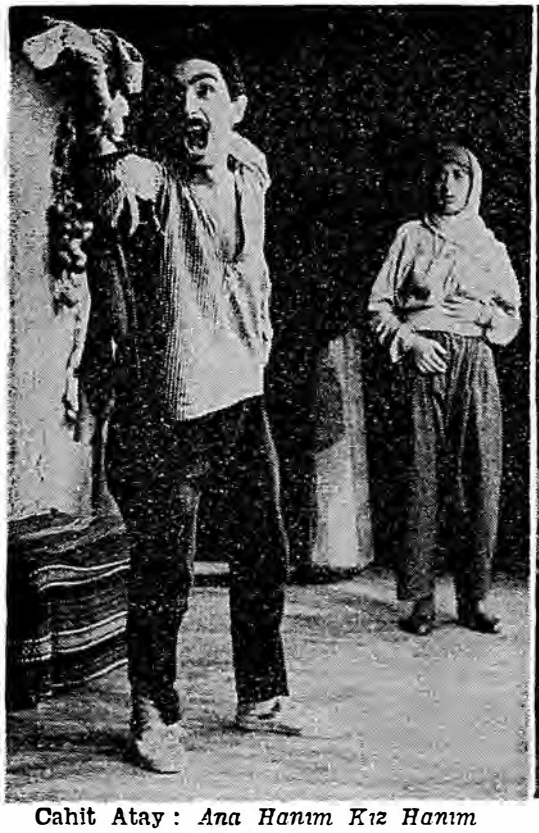


Sabahattin Engin : *Suçlu* (Devlet Tiyatrosu, 1963)

bıçağı altında can veriyor[14]. Necati Cumalı, kız kaçırma konusunu *Nalınlar*'da güleç bir yüzle karşımıza çıkarıyor. Necati Cumalı Derya Gülü'nde ise Anadolu kadını Meryem'i, yaşlı kocası Karadenizli Haşim Kaptan, yardımcısı genç Sinan ile deniz insanlarını çevresinde bir üçgen oyununda karşımıza çıkarıyor. Nazım Kurşunlu'nun, Refik Halit Karay'ın bir hikâyesinden uyarladığı *Yatık Emine* de bir Anadolu kasabasına sürülen bir kadının bencil, bağnaz bir toplum içindeki acılı serüvenini işliyor. Cahit Atay, Anadolu kadınının dramını, *Ana Hanım Kız Hanım*'da öküzünün derdinde bir ana ve kısır kocasına ve kumaya boyun eğen, yine de kocasına yaranmayan kızıyla veriyor. Vasfi Uçkan *Deli Emine*'de; erkeğini yitirmiş, mirasını iki kızı elinden almış, erkeğinin yerine koyduğu horozunun da ölümüyle aklını yitirmiş bir köylü kadınını çiziyor. Kör inançlar, köylünün inançlarıyla sömürülmesi de yazarların üzerinde durduğu bir konudur. Hidayet Sayın *Küçük Devler*'de boş inançlarla halkı sömüren yobazları, biri ölüme bile ilâç bulduğuna çevresini inandıran hekim taslağı Hacı Lokman, öteki yetersiz, alaylı ebe Iraz'ın kişiliğinde tanıtıyor. Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanan *Yer Demir Gök Bakır*[15] köylünün korkularına, sıkıntılarına çözüm bulacak yerde kurtuluşu evliya yaratmakta, kadercilikte, boş inançlar yaratmakta bulmasını ve bunlara körükörüne bağlanışı verilmektedir. Hidayet Sayın'ın *Topuzlu*'su yağmur duası gibi köylünün bilinçleşmesini kör inançlarla engelleyen bir yobaz hocanın karşısına ileri düşünceli Topuzlu'yu çıkarıyor; bu değerler çatışmasında Topuzlu, Hocanın gücünü kendi silâhıyla kırmak için ermişliği deniyor. Aydın Engin'in, *Aykırı* adlı oyunu; Doğu'da Ağa Duranoğlu'nun topraklarını genişletmek için her yola başvururken, bir yanda ırk, mezhep ayrışımını, öteyanda da Duranoğlu'nun kentten gelen Murat'ın kişiliğinde köyden çıkmış aydının yabancılaşmasını vermektedir. Kin, kan dâvâsı gütme de köy oyunlarının ele aldığı bir sorundur. Turan Oflazoğlu, *Keziban*'da Anadolu'daki kan gütmeyi tragedya kuruluşu içinde vermek istemiş. Keziban güçlü bir Anadolu kadınıdır. İki yetişkin oğlunu kan dâvâsında yitirmiş, şimdi de tek erkek torunu

[14] Musahipzade Celâl'in Meşrutiyet'de yazdığı ilk oyunu *Türk Kızı* (daha sonraki adıyle *Gülsüm*) da tıpatıp *Fadik Kız*'a benzemektedir.

[15] Önce oyunu Nihal Asyalı *Uzundere* adıyle tek perdede uyarlamış, sonra Yaşar Kemal'in isteği üzerine ve denetimi altında Nihat Asyalı romanı üç perde olarak yeniden uyarlamıştır.



Cahit Atay : *Ana Hanım Kız Hanım* (CST, 1967)



Sabahattin Engin : *Kocadağlar Ağası* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1967)

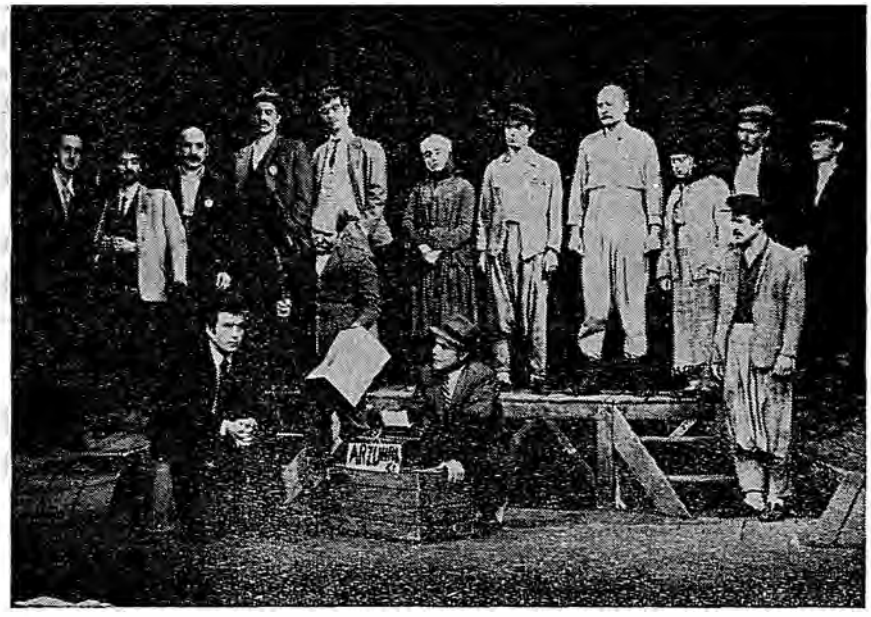


Cahit Atay : *Ormanda* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1964)

olan Ali'yi kan düşmanları Karaosmanlar'dan öcünü almak için kışkırtmaktadır. Ali Yörük, *Çatallı Köy*'de birbirine düşman iki ailenin birbirini seven iki gencinin zor durumunu, karşılıklı kaçırmalar ve öldürmelerle gösteriyor. Bir çeşit "Romeo ile Jüliet" temasını andıran bu durumu Necati Cumalı da *Ezik Otlar*'ında kullanmıştır. Necati Cumalı'nın iki köy oyunu daha vardır. Bunlardan daha karmaşık olan *Susuz Yaz'da,*[16] bir yanda köydeki yaşama kavgası ve sulama sorunu ele alınırken öteyanda cinsel ve aşk sorunu, kardeşler arasındaki ilişkiler incelenmektedir. Cumalı'nın *Vur Emri* ise yaşadığı koşulları değiştirmek için köyden kente giden Halil'in dramıdır. Alışkın olmadığı kentin kargaşası içinde yolunu şaşıracak ve kaçak olacaktır. Recep Bilginer, *İsyancılar*'da topraksızlık, kıtlık, ağa sömürücülüğü gibi konuların yanısıra, yönetilenle yönetenler ilişkisinde, özellikle muhtarın kişiliğinde, aracılığı kötüye kullananlara karşı bağlı iki gerçek olayda, topraksızlıktan göç eden köylülerin, Anayasadaki hakları için direnen Mavula Kadın'ın ve yine topraksızlıktan mayın tarlasından geçerek kaçakçılık yapmak zorunda kalan Mustafa'nın dramını çiziyor. Yoksulluk, yağma, sömürücülük düzenini, Zeki Özturanlı *Batak Göl*'de üç kişilik bir Rumeli göçmen aile çevresinde ele alıyor. Bozuk düzenin somut alanı bu kez toprak değil, Söke dolaylarında bir göldür. Göl ağaları göçmen Hasan'ı elde etmek isterler. O ise gölü topraklara dönüştürmek için uğraşır. Yenilgisini onuruna yakıştıramayan Hasan, canına kıyar. Yenik düşen göçmen Kız Fatma'nın son umudu, askerden dönen yeğen Sadık'dır. Cahit Atay; bir yanda ormanların yokedilmesi, öteyanda yoksul köylünün toprak açlığını Kizir ve Üsük adlı iki saf köylü kardeş ve bir orman korucusu arasında *Ormanda* adlı kısa oyununda ele almaktadır. Orman sorununu; dürüst, ülkücü Bölge Şefi Mehmet Eğilmez'in orman ağalarına açtığı savaşta ele alan Hüseyin Batuhan'ın *Büyük Çınar*'ında, oyunun kahramanı tek başına bu sorunla başedemiyeceğini anlayarak Bölge Şefliğini bırakarak köy öğretmeni olmak ister. Fakir Baykurt'un ünlü romanından Ergin Orbey'in uyarladığı *Yılanların Öcü*'nde; bozuk düzene karşı Irazca Ana'nın önderliğinde direnen köylüyü buluruz. Köy oyunlarının gerek içerik, gerek biçim bakımından en ilginci Cahit Atay'ın *Karaların Memet'leri*'dir[17] *"Ermiş Memet"*,

[16] Yazarın hikâyesinden uyarlanmıştır. Ayrıca filmi de yapılmıştır.

[17] Bu eser üzerine bkz. Sevda Şener, *Karalar'ın Memet'leri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara 1972.



Yaşar Kemal: *Teneke* (Halk Oyuncuları, 1968)



Yaşar Kemal-Nihal Asyalı *Yer Demir Gök Bakır* (Dormen Tiyatrosu, 1967)

"Yangın Memet" ve *"Kerpiç Memet"* adında üç ayrı oyundan oluşmakla birlikte, gerek çevre, gerek oyundaki tersinleme ve mizah havası yönünden bu oyunda bu üçünü tek bir oyun kılan bir izlenim birliği buluruz. *"Ermiş Memet"* artyetişimindeki kör inançlar etkisiyle ermişliğine inanan saf bir köylünün, bir arkadaşını iyilik için öldürmesi ve çevrenin de bu davranışından onun ermişliğine inanmasını ele almaktadır. *"Yangın Memet"* köylerde sert, değişmez bir töre haline gelen bir hiç için kan davası gütme, yine saf, temiz bir köy delikanlısının sevdiği kızla evlenebilmek için istemediği halde birini öldürmek görevinin kendisine verildiğindeki bocalayışıyla göstermektedir. *"Kerpiç Memet"* halkın düşünde bir halk kahramanı olarak yücelttiği eşkiya, aslında rastlantıların zoruyla eşkiya olmuş, çelimsiz, güçsüz saf bir insandır. Hiç bir umudu kalmadıktan sonra teslim olduğunda düş gerçekten baskın çıkar, köyde kimse güvendikleri kahramanın bu sıska adam olduğuna inanmaz, o da yeniden dağa çıkmak zorunda kalır [18].

Köylerden büyük kentlere akın, yeni sorunlar ve değer çatışmaları getirmiştir. Özellikle büyük kentlerin kıyısında kurulan gecekondular, oyun yazarları için yepyeni bir çevre oluşturmuştur. Cahit Atay'ın bu kez çevre olarak köy yerine gecekonduyu seçtiği, *Gültepe Oyunları, Karaların Memetleri* gibi üç kısa bağımsız oyundan oluşmuştur. Üç oyun, birbirine çevre, izlenim birliği ve Ücret Ömer adında gecekondu halkından para koparan çıkarcı bir kişi ile birbirine bağlanmaktadır. Her biri gecekondu halkının yaşantıları üzerine oluşan bu oyunlar *"Amele Hıdır"*, *"Pırlanta Kız"*, ve *"Menekşe Hamit"* adlarını taşıyor. Oktay Rıfat *Çil Horoz*'da kendi değer yargılarını, ahlâk kurallarını kendisinin oluşturduğu gecekondu insanlarının, tutkuları, cinsel sorunları, umutları, kavgalarını şiirsel bir gerçekçilikle vermektedir. Cevat Fehmi Başkut, *Göç*'de gecekondu sorununu ele almamakla birlikte, köylerden kentlere yığınların akımını ters bir yönde inceliyor. Köyden kente türlü sıkıntılardan gelen köylü, Başkut'un oyununda, buyurgan, ezileni ezen, ezene kul köle olan, açıkgöz, saldırgan, hinoğlu hin, günün adamı bir apartıman kapıcısı kişiliğinde çıkarılıyor. Bu durumda orta sınıfın eridiğini, ters yönde, taşraya göç etmek zorunda kaldığını bu sınıfı aşırı duygulu ve dokunaklı çizerek bizi buna inandırmaya çalışıyor.

[18] İncelemek olanağını bulamadığımız başka köy oyunları da vardır. Örneğin M. Necati Sepetçioğlu'nun *Umut Çeşmesi* ve *Tırampacılar*'ı gibi.

Kimi oyunlar ruhsal gerçeklere yönelmiştir. Yaşlılık, ölüm korkusu, küskünlük, emeklilik, yalnızlık, artyetişim ya da toplumsal etkiyle oluşan ruhsal bozuklukları, kadın, erkek ilişkileri, cinsel bunalımları ele almaktadır. Kimi oyunlar da değişik karakter yapılarını incelemektedir. Nazım Kurşunlu'nun, *Dumanlı'da Telâki Var*'ı; bir ara istasyonunda içgüdüleriyle hareket eden bir istasyon şefinin hastalıklı karısının ölümü üzerine evlendiği genç, güzel baldızının yalnızlığının dramıdır. Nazım Hikmet'in *Yolcu*'su da Kurtuluş Savaşı günlerinde ıssız bir tren istasyonunda yaşlı bir istasyon şefi, sevi dolu canlı genç karısı ve topal bir makasçıdan oluşan, tedirginlik, kıskançlık, tutkular içinde yalnızlıklarını bilincindeki üçgenin dramını vermektedir. Oktay Rıfat'ın *Atlar ve Filler*'i; insanların ikinci benlerini somut olarak sahnede göstermeği deniyor. Bunun için oyunda karı-koca ve oğul-nişanlı ilişkisini dört kişi yerine ikinci ben'lerinin kişileştirilmesiyle sekiz kişiyle veriyor. Dış etkenlerin içe gömdüğü ikinci ben'le bir hesaplaşmadır bu. Ancak oyundaki karı-koca eski alışkanlıkları yenip, yeni kişiliklerini üste çıkarmalarına, herşeyi başladıkları gibi bitirmek zorunda kalmalarına karşın, oğul birinci ben'inin düzenli, değişmezliğine karşın, ikinci ben'indeki serseri, umursamazlığı yüzeye çıkacaktır. Ancak bu ikisi arasında üçüncü bir ben'in ortaya çıkmasıyla yazar, gençler için bir umut kapısı açmaktadır. Bu bileşimle nişanlısı için de aynı durumu sağlarsa mutlu bir yaşama kavuşacaklardır. Çetin Altan'ın *Mor Defter*'i; içkiye düşkün suçluluk duygusuna kapılmış, çılgınlığın eşiğindeki Suphi'nin, mor renkli bir karalama defterine yazdıklarını canlandırıyor. Toplumun kurulu düzenine ayak uyduramayan oyun kahramanının sinir hastalığına rağmen yerleşik düzendeki bozukluklara, aksaklıklara başkaldırışını verirken, bir yanda da bir cinayet oyunu havasında merak verici olaylar öncelik kazanmaktadır: Aydın Arıt *Bal Sineği*'nde; çağcıl öncü tiyatronun insanların birbirleriyle ve kendileriyle ilişkilerinde iletişim noksanlığını ve bunun tedirgin edici gerginliğini hastası kızla evlenen ruh doktoru ve onların ilk evlilik günlerini geçirdikleri otel odasına gelen bir musluk onarıcısı arasında kurulan üçgen ilişkisinde veriyor. Bekir Büyükarkın *Yarısı* adlı duygusal oyunda; gazeteci Kâmil Ufuk ikinci karısıyla boşanmaya karar verdiği gece, bir otelde tanıştığı Zehra adında bir bar kadınını sever, ancak zayıf yaratılışlı olduğu için bu büyük aşkı sırasında üçüncü kez bir zengin kadınla evlenir. Yıllar sonu Zehra ile kar-



Necati Cumalı: *Susuz Yaz* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1967)



Recep Bilginer: *İsyancılar* (Devlet Tiyatrosu, 1964)

şılaştığında gerçek sevgisinin bu kadına olduğunu anlayarak iki sevgili bir daha ayrılmamak üzere birleşirler. Aydın Arıt *Aya Bir Yolcu*'da; dünyadaki karmaşık sorunları çözemeden aya gitmeye hazırlanan insanoğlunun aykırı durumunu Ali'nin kişiliğinde bir tersinleme ile veriyor. Ali, günümüzün bunalmış, yabancılaşmış insanının örneğidir. Ali'yi koşullandıran, dış dünyaya kapayan, sevgisi, bencilliği, korkusu, kuşkusu, kıskançlığı, sapık sevgisiyle Ali'nin annesidir. Yazar, Ali'nin bunaltısını, bilinçaltı sayıklamaları, söylenişlerle veriyor. Oktay Rıfat *Zabit Fatma'nın Kuzusu*'nda; cinsel ruhbilimdeki yabancılaşmayı, kişiliğin yokolmasını ele alıyor. Anası ve kızkardeşi ile oturan kalem efendisi Şevki Efendi, erkekleşmiş, kendisine aşırı düşkünlüğünden her davranışı üzerinde baskısını, denetimini gösteren annesinin öylesine etkisi altındadır ki üçüncü kez evlendiği hoppa, dul kadını da annesine benzetir. Bu benzetiş onu büsbütün cinsel yabancılaşmaya götürür, kişiliğini yitirir. Orhan Asena *Kocaoğlan*'da; gezici bir topluluktan bir dansçı kızla, kasabalı delikanlı arasındaki aşkta üçgeni, hayvansı ve çocuksu yaratılışta, ilkel bir geri zekâlının dizginleyemediği cinsel içtepileri tamamlıyor. Melih Vassaf *Bir Küçük Aslancık Varmış*'da; oyununa ruh bozukluklarını gösteren kişileri seçmiş : Aşırma hastası bir bankacı, ayın belirli günlerinde kendisini çocuk sanan karısı; kırkında kendini genç sanan isterik hala ve halanın eve çağırdığı delişmen ruh doktoru. Cevat Fehmi Başkut *Emekli*'de; uzun yıllar eviyle işi arasında gidip gelmenin kanıksanmış yaşantısıyla koşullanmış bir memurun emekli olmasıyla evinde ailesince sanki fazladan biriymiş gibi görülmesinin yalnızlık ve sessizliği içinde ilgiyi üstüne çekmek için tasarladığı mâsum hilenin ortaya çıkardığı gülünç ve buruk sonuçları ele alıyor. Haldun Taner, bir karakter komedyası eğiliminde olan *Huzur Çıkmazı*'nda; abartılmış iyimserliği ve pişkinliğe varan hoşgörüsü, karısına aşırı düşkünlüğü ve sevgisinin bir kadında yaratacağı ters tepkiyi ele alıyor. Çetin Altan *Beybaba*'da; anasına, yalancı kahramanlara, ülkü arkadaşlarına, kızına, damadına, karısına, bütün çevresine küsmüş, bir bodruma kendini diri diri gömmüş bir karakterin görünümünü ve çevresiyle ilişkisini geriye dönüşlerle çiziyor. Cahit Atay *Sahildeki Kanape*'de; düşlerindeki sevgiliyi bekleyen kaçık bir kız ile, yaşamlarını düşlerine göre değiştirmek isteyen üç kadın ile erkeklerinin öyküsünü veriyor. Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler*'i; polisin tutuklama kararı olmadan bir ki-



Turan Oflazoğlu: *Keziban* (Devlet Tiyatrosu, 1965)



Necati Cumalı: *Ezik Otlar* (Devlet Tiyatrosu, 1969)

şiyi süresiz tutuklayabileceği bir ülkede, dış dünyayla ilişkisi kesilmiş, düşüncelerine kelepçe vurulmuş, aydın kişinin bunalımını ve direncinin sınanmasını veren bir ussal oyundur. Beki L. Bahar'ın *Alabora* adlı kısa oyununda; denize, gemiciliğe tutkusunu düşlerinde besleyen, bunun için de evinin bir odasını kaptan köşkü gibi döşeyen karada bir kaptanla, onun bu düşlerini paylaşan genç çırağın çocuksu zengin dünyası ve bu dünyanın verdiği mutluluğu tadamayan, kuru gerçekçiliği ile bu güzel düşleri bir anda paramparça eden kadın arasında geçen bir üçgen oyunudur. Kadın-erkek ilişkileri, cinsel gerçekler, özellikle artyetişim açısından ele alınmıştır. Orhan Asena *Gecenin Sonu* adlı oyununda; ikisi de bir başkasıyla evli bir kadınla bir erkeğin büyük aşklarını canlandırıyor, ancak her ikisi de sonunda eşlerine dönmeyi seçeceklerdir. Bu seçim de törelerin, ahlâk anlayışının bir zorunluğudur. Şahap Sıtkı *Ayrı Dünyalar*'da; aynı çatı altında yaşadığı, herşeyini paylaştığı erkekle arasına dikilmiş anlaşmazlık duvarının verdiği mutsuzluğu, bu açıdan ruhsal durumu, değişin kadın-erkek çiftlerinden örneklerle gösteriyor. Yazarlar kişileri bir kadın ve bir erkekten oluşan oyunlarda bu ilişkiyi daha çok ruhsal bir saklambaç gibi ikili uzun bir söyleşme içinde vermeyi denemişlerdir. Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar*'ı; birbirini tanımayan ve sürekli birbirinden kimliklerini saklayan bir kadınla bir erkek arasında belli bir gelişim yerine kuşku, merak, gerçeklerin değişik yüzlerini göstermeye dayanan bir geciktirim oyunudur. Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri*[19] ise; yine birbirine yabancı bir kadın ve bir erkek, bütün bir gece alkolün yoğunlaştırdığı bir ortam içinde birbirlerini deşmeleri, kurcalamaları, soyul soyulmaları, başarısızlıklarını ve günahlarını ortaya döküyorlar. Geçmişleri bu hesaplaşmada dilleniyor, bu mutsuz, huzursuz iki insanın insan sevgilerini kısırlaştırmış dış dünyaya küskünlüklerinin nedenleri geçmişin derinliklerinden bulunup çıkarılıyor. Durmuş saat, kundaktaki çocuk, oyuna adını veren Mikadonun Çöpleri oyunu, tatlı bir mavilikle yeni bir günün başlaması gibi imgelerle şiirsel bir oyun olan *Mikado'nun Çöpleri*'nde, sabaha doğru bir arınmanın sonunda erkek, yaşayışında bir anlam sezinlemiş, gergin bir zemberek gibi duran nefretinde bir boşalma, bir yumuşama olmuş, kadın ise kendine yarattığı mut-

[19] Bunun üzerine bkz. Sevda Şener, "*Mikadonun Çöpleri* Üzerine Bir İnceleme", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1971, sayı 2. ss. 103-118.



Necati Cumalı: *Nalınlar* (Kent Oyuncuları, 1962)



Oktay Rıfat: *Çil Horoz* (Devlet Tiyatrosu, 1964)

luluk yanılsamasından silkinmiş, toplumda bilmediği yerini ve kişiliğini tanımaya başlamıştır. Erkek kendi kendine yeterliğin, yalnızlığın ötesinde eksikliğinin bir başkasının sevgisi, dayanağı olabileceğini sezinlerken, kadın kendi yönünden hep mutluluğu başkalarının dayanağında aramasını yanlışlığını, kendi kendine yeter olabilmenin gücünü, gerekliliğini anlamaya başlamıştır. Cahit Atay, göstermeci ve açık biçimde yazdığı *Kırlangıçlar*'da evlilik konusunu ele alıyor. Evde kalan kızların, sokaklardaki bekâr erkeklerin evlenmekte karşılarına çıkan engelleri duygusal ve şiirsel bir biçimde seyircinin önüne çıkarıyor. Erkek karısını çalıştırmaz, büyük kız evlenmeden küçük evlenemez gibisinden yerleşmiş önyargılar, evliliğin iki yanlı bir pazarlık konusu olması, karşılıklı huy beğenmezlikleri, kısa oluntularla gelişiyor. Sabahattin Kudret Aksal da *Kahvede Şenlik Var*'da bir kadınla bir erkeği bir aracı (aynı zamanda oyunun ve yazarın sözcüsü) ile karşılaştırıyor; evlilik soğukkanlı bir pazarlık konusu oluyor. Oyunun ayırıcı özelliği soyutlaştırılmış bir çevre ve kişilerle dilin plâstik bir nitelik kazanması, gücünü sözden, sözün şiirinden almasıdır. Gerçi evlilik ve kadın-erkek ilişkileriyle ilgili olmamakla birlikte Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi* de bu nitelikte ve türde bir oyundur. Soyut bir tragedya yansılaması, alegoriye kaçan bir şiir denemesidir. Burada saray çevresiyle koşullanmış bir kralın halkıyla arasında bağın, anlaşma ve söyleşme olanağının, karşı düşüncenin yokluğu ve yürürlükteki düzenin karşısındaki yalnızlığını, bunalımını vermektedir. Bu yalnızlığın fizik belirtisi üşümedir; insan sıcağının yoksunluğunun verdiği üşüme... Oyun, çatışmadan çok, kral üzerine başkalaşmalarla gelişir. Adalet Ağaoğlu'nun iki kişilik kısa *Tombala* adlı oyunu amaçsız, ülküsüz, anlamsız bir yaşamın sonuna gelmiş bir yaslı karı-kocanın başbaşa oynadıkları daha doğrusu oynayamadıkları tombalanın yaşantısından çıkan gerçekleri gösteriyor. Kadın-erkek ilişkilerini ve cinsel sorunları bir artyetişim sorunu, toplumun değer yargılarını koşullandırışını ve baskısını inceleyen oyunlar da yazılmıştır. Sorunu, erkeksiz ve cinsel istekleri içe itilmiş üç yaşlı kızkardeş ile bir genç kız arasında bir komedya havasında işleyen Turgut Özakman'ın *Kanavice*'si ile yine Turgut Özakman'ın cinsel konularda yanlış artyetişimi, cinsel uyuşmazlığı, kadın-erkek ilişkilerindeki düzensizliği üç kadın ve bir erkek açısından inceleyen *Paramparça*, yine kadın-erkek ilişkilerinin toplumun geleneksel tutucu değer yargılarının baskısı



Nazım Kurşunlu: *Dumanlı'da Telâki Var* (Devlet Tiyatrosu, 1962)



Çetin Altan: *Mor Defter* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1961)

ile çok yönlü işleyen Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu*[20], bu sorunun seçkin örnekleridir. Gençliğin yargılanması, eğitim sisteminin bozukluğu da oyunlara konu olmuştur. Turgut Özakman *Ulusal Kolej Disiplin Kurulu*'nda okulun disiplin kurulunun seks partisine katılmış öğrencileri yargılarken, aslında öğretim üyeleri ve tüm eğitim sistemi yargılanmaktadır. Rıfat Ilgaz da *Hababam Sınıfı*'nda[21] bozuk eğitim sistemini taşlamaktadır. Nazım Kurşunlu *Analar Babalar Okulu*'nda kendi düzenini yaratan gençliği, kuşaklararası çatışma ve iki yanlı uzlaşmayla ve sonda davranışları tersyüz ederek bir güldürü havası içinde gösteriyor. Tek kişilik oyunlarda kadın karakterinin yaşantısı, ruhsal tanımı da denenmiştir. Necati Cumalı *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette* adlı tek perdelik tek kişilik oyununda, bir kadın sahne sanatçısının günlük yaşantısında Juliette rolünün kendisine verilip verilmiyeceğinde bir kararın eşiğindeki duygu ve tepkilerini çiziyor. Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu* adlı tek kişilik oyununda dokuz değişik kadın karakterin görüşüyle, sahneye çıkarılmayan güçlü, ülkücü, canlı onun kadın çiziliyor.

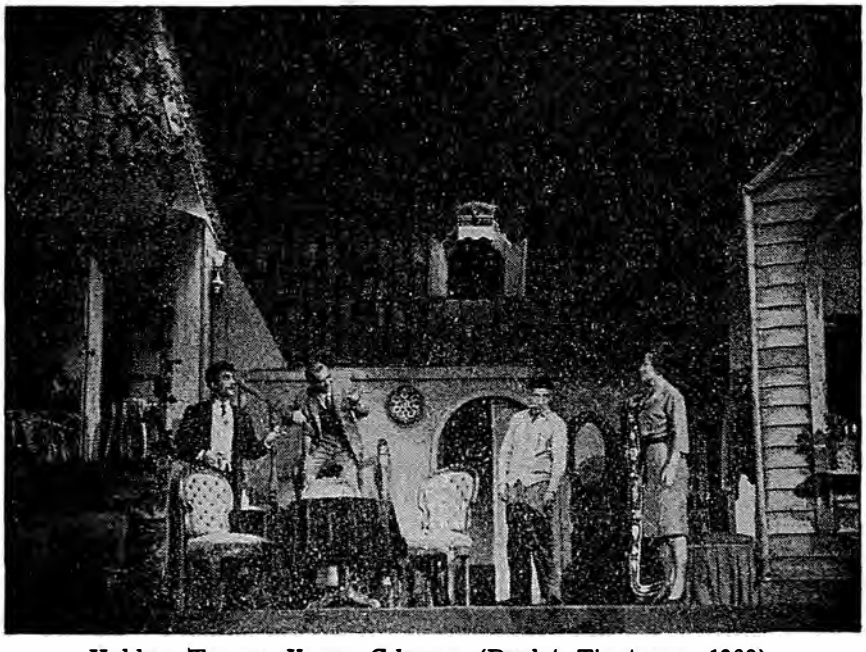
Yazarlar, bireyin toplumla ilişkisinde sorumluluğu ve sorumsuzluğu üzerinde önemle durmuşlar, kimi yazar bunu tek ülkücünün, *"Don Kihote"* temasıyla, yenilgisini, kimi de başka yönlerden ele almaktadır. Yazarlar kimi kez kahramanlarını gazeteciden seçmişlerdir. Recep Bilginer *Gazeteciden Dost*'da; ülkücü bir gazeteci ile yardımcısının dalaveracı iş adamları, avucuna bön bir Bakan düşürmüş bir sosyete kadını, işleri çevirmede yüzde alan yosmalar, politikacılardan oluşan kirli ve dedikodulu bir dünya içinde ödev duygusu ve zayıf anları arasında bocaladıktan sonra ödevini yerine getirmenin rahatlığı içinde kendisini bekleyen genç kıza dönüşünün serüvenini çiziyor. Refik Erduran da *İkinci Baskı*'da dönek kişilerin, gazete patronlarının egemenliğinde kötülüklerle savaşan gazeteciyi basının kirli camaşırları içinde veriyor. Refik Erduran *Uçurtmanın Zinciri*'nde köyden çıkan üstün zekâlı Ömer'in, Amerika'da bilgin,

[20] *Evcilik Oyunu* üzerine bir inceleme için bkz. Özdemir Nutku, *"Evcilik Oyunu* Üzerine Sahne Çalışması", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1972 sayı 3, ss. 53-73.

[21] Oyun seyirciye kendi okul çağındaki anılarına çağrışım yaptığı için bir sürüm oyunu olmuş, yazar buna benzer *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, *Hababam Taburu* gibi başka oyunlar da yazmış, sahneye konulmuştur.



Orhan Asena: *Kocaoğlan* (Devlet Tiyatrosu, 1961)



Haldun Taner: *Huzur Çıkmazı* (Devlet Tiyatrosu, 1962)

uzaya giden bir üstün adam olduktan sonra, uzay gemisiyle köyüne ve sevgilisi Keziban'ın kucağına inişini verirken, çeşitli temalara değiniyor: Geri kalmış ülkelerde geri kalmışlığa çözüm bulacak sıradan insanlar mı yetiştirmeli, yoksa insanlık için çalışacak ulusal sınırların dışına taşacak üstün uzmanlar, bilginler, sanatçılar mı? Bir bakıma gerçekçilik mi, fildişi kule mi? Bu ikilem bir de "donsuzlara don mu, uzaya roket mi?" yollu ileri sürülüyor. Yine Refik Erduran *Kelepçe*'de; Genç Osmanlılardanberi aydınların halkı kurtarma saplantısının taşlamasını yapıyor. Oyunun kahramanı sözde aydın Işık Bey kişiliğinde ağzı lâf yapan, aylâk, halkı bilinçleştireceğim derken halkı tanımayan, asalak, palavracı, yutturmacı, çirkin, sınıfsız bir sınıfın taşlamasını yapıyor. Çetin Altan *Yedinci Köpek*'de; insanlığı kurtaracak bir buluş üzerinde çalışkan ülkücü bir bilgini ve onu yoketmeye uğraşan bir çevreyle ilişkisi üzerinde duruyor. Çetin Altan'ın *Suçlular*'ındaki kahramanı tersine; güçsüzlüğü, hazırlıksızlığı yetersizliği ve eksikliğiyle zorda kalınca sorumluluğunu başkasına yükleyecek, topluma yararı dokunmayacak düşçü birisidir. Ancak kahramanın oğlu babasına benzememekte, direnmekte kararlıdır. Orhan Kemal'in romanından uyarlanmış *Murtaza*'da fabrika bekçisi Murtaza görevine aşırı düşkünlüğünden kendi toplumsal sınıfı ile zıtlığa düşen bir Don Kihote'dir.

Bürokrasinin çarkını, düzenini eleştiren oyunlar da yazılmıştır. Çetin Altan *Dilekçe*'de; "Saatleri Ayarlama Müdürlüğü" nde dilekçelerinin ardında koşan halkın "bugün git yarın gel" le baştan savuşturlmasını gösterirken, devlet dairelerini taşlamaktadır. Necati Cumalı *Masalar*'da; devlet dairelerindeki memurların gereksiz işlerle uğraşmaları, âmir-memur ilişkileri, bu ilişkide memurların Bakandan arkası olup olmadığının önemini göstererek bürokrasinin taşlamasını yapmaktadır. Recep Bilginer *Ben Devletim*'de, halkla ilişkisi olmayan, onu tanımayan, evinde, özel yaşamında karısına tutsak, silikken, kendisini dev aynasında gören, koltuğundan olmamak için çeşitli yolsuzlukları, bayağılıkları yapmaktan çekinmeyen, memurları rüşvete, iş sahiplerinin elinde oyuncak olmaya itekleyen, vatandaşın işlerini aksatan bir devlet kuruluşunun genel müdürünün sonunda bir iş adamının oyunuyla gülünç duruma düşürülüp deliler evini boylamasını anlatmaktadır. Gerçekte yalnız bürokrasiyi yargılayan bu oyunlar daha çok tümden düzen bozukluğuna değinmektedirler. Haldun Taner ise *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da



Melih Cevdet Anday: *Mikadonun Çöpleri* (Devlet Tiyatrosu, 1972)



Melih Cevdet Anday: *İçerdekiler* (Kent Oyuncuları, 1971)



Turgut Özakman: *Kanaviçe* (Adana Şehir Tiyatrosu)

toplum yapısını, 31 Mart olayından günümüze uzanan bir genel görünüm içinde aynı günde doğmuş biri Fedai'nin oğlu Vicdanî, öteki Firuz'un oğlu Efruz'un, biri ezilen öteki ezen; biri olduğu gibi kalan, öteki fırsatlardan yararlanarak yükselen iki eksen kişinin koşutluğunda, toplumun zaman boyunca bir kesiti ile eleştiriyor.

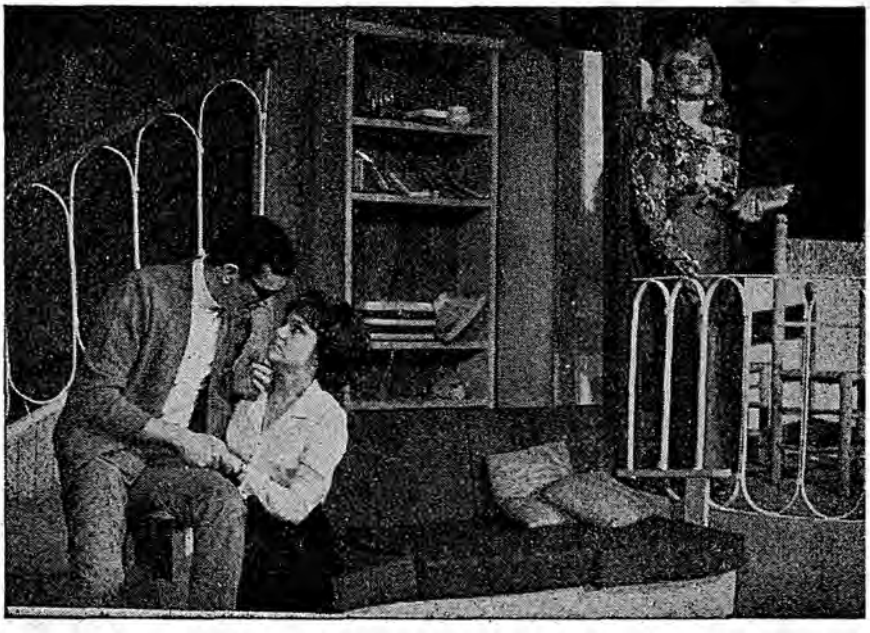
Siyasal nitelikte oyunlar da yazılmıştır; bunları aşağıda değineceğimiz sürüm oyunlarından ve kabare türünde oyunlarda da bulmaktayız. Ali Tahsin'in *H.M.K.H.H.P. (Haysiyetli Millî Kalkınma ve Hak Hukuk Partisi)* adlı oynunda siyasal bir partinin tanışma toplantısında çeşitli kişiler ve düşüncelerle siyasal yaşamımızın bir taşlaması yapılıyor. Cevat Fehmi Başkut, *Hacıyatmaz*'da; çok partili demokrasi denememizde iktidar değişikliklerinin yerinden oynatamadığı, kavuk sallayıcı, esnek kişilikli bir toplumsal tipi, Rıza Şeker'in kişiliğinde çiziyor. Çetin Altan *Komisyon*'da; Meclis'te çoğunluk partisi Beygirciler Partisi ile işçi oylarıyla Meclise gelmiş İşçi Dağyürek'in ilişkilerini verirken siyasal yaşamımızın birtakım gerçeklerine ışık tutuyor. Refik Erduran *Kartal Tekmesi*'nde günün siyasal olaylarından esinlenerek bir kapitalist aile, bu ailenin toplumcu görüşlere inanmış saf kızı, sözde emekçi sınıfı temsil eden dört hamal ve kapitalist çevrenin kaygularını, korkularını sömürerek onlardan para sızdırmak için ortaya attığı bir siyasal çete masalı ile hem bu çevreyi, hem de gizli güvenlik örgütünü oyalayan bir açıkgöz, fırsatçı gizli güvenlik görevlisini bize güldürmece çerçevesi içinde sunuyor.

Bu dönemde çevre oyunları da yazılmıştır. Oktay Rıfat'ın *Birtakım İnsanlar*'ı bir Boğaziçi iskelesindeki yolcuların düşlerini, düşüncelerini, isteklerini, dertlerini, bilinç altında, gerçekle düş, zaman ve mekân geçişleri, anıştırmalarıyla ve oyunun pişekârı bir filozof çımacının yorumlarıyla veriyor. Ne var ki bu kişilerin bu iskelede bulunuşu bir çevreye bağlı olmaktan çok rastlantısal olduğundan, tam bir çevre oyunu örneği sayılamaz. Haldun Taner'in *Fazilet Eczahanesi* de[22] Boğaziçi'nin bir semtinde geçer; bir olaylar dizisinden çok bu çevreyi, dost sıcaklığı ve kötülükleri, kişileriyle gösteriyor. Oyunun eksen kişisi; herkesin yardımına koşan, paranın dışındaki değerlere önem veren, mesleği-

[22] Yazarın, *Eczahanenin Akşam* Müşterileri adlı hikâyesinden oyunlaştırılmıştır.



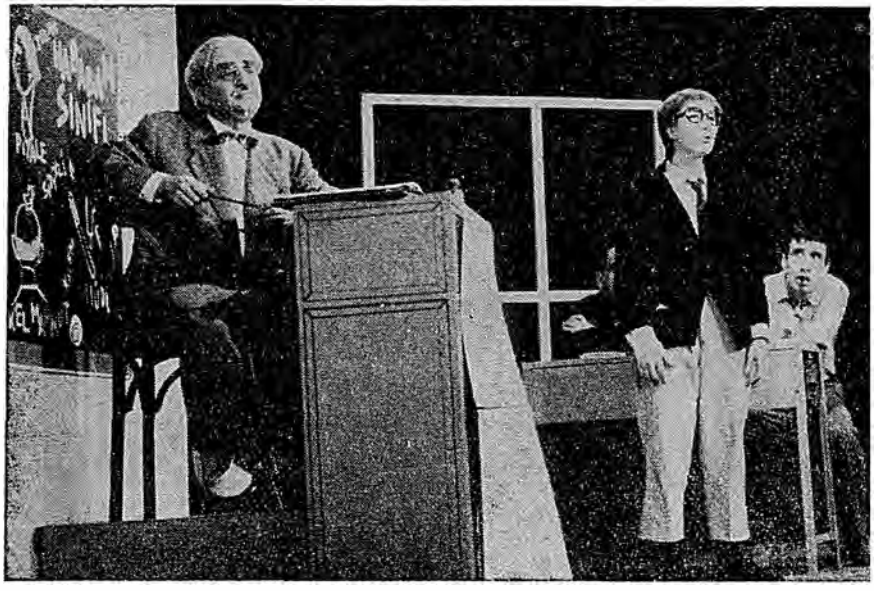
Yıldırım Keskin *İnsansızlar* (Devlet Tiyatrosu, 1962)



Turgut Özakman: *Paramparça* (Dormen Tiyatrosu, 1963)

nin aşığı, semtin ülkücü eczacısı Saadettin Bey'dir. Selçuk Kaskan'ın *Almanya'dan Bir Yâr Gelir Bizlere* adlı güldürüsü de çardaklı kahvesi, ahşap evleriyle Üsküdar'ın bir kıyı mahallesi ve renkli kişileriyle bir çevreyi tanıtmaktadır. Beklenen bir Alman kızı yerine bisikletli, sırt çantalı, sakallı bir Alman delikanlısı çıkagelir. Mahalle ve ev halkının bu beklenmedik yabancıya geleneksel konukseverlikleri; huyu, görenekleri, dünya görüşü alabildiğine değişik olan yabancıya davranışları, tedirginlikleri, sürtüşmeleri bir güldürü havası içinde verilmektedir. Bu arada Orhan Kemal'in *72. Koğuşu* ile Recep Bilginer'in *Utanç Dünyası* da tutukevlerinin kişilerini, dar basınçlı havasını tanıttığı için çevre oyunları arasında sayılabilirler.

Yapıntı kurgulu, varsayımlı oyunlara bu dönemde de Cevat Fehmi Başkut örnekler vermiştir. Başkut'un *Ayna* adlı oyununun kahramanı, eskiye bağlı İsmail Bey'le yeni kuşak arasındaki ayrışımı, ahlâk ve değer bunalımını gösterirken müzedeki Cebecibaşı'nın İsmail Bey'e verdiği kişilerin gizli duygu ve düşüncelerini açığa vuran tılsımlı ayna, oyunun yapıntı noktası. Başkut; çağımızda yapılan böbrek, kalp aktarması gibi yeni buluşlardan yola çıkarak, *Ölen Hangisi* adlı oyununda bir avukatın beynini dalaveracı, hilekâr, kadın düşkünü zengin bir armatöre takıyor; bundan çıkan çelişki ve çatışmaları inceliyor. Yazarın *Buzlar Çözülmeden*'inde ise sonunda açıklanan varsayım, Doğu'da kar yüzünden dış dünyayla ilişkisi kesilen bir kasabanın yönetimini ele alan ve karaborsacısı, particisi, beceriksiz yöneticileriyle savaşan, temel sorunlara çözüm bulan Kaymakamın, kaçak bir deli olduğu, hizmet sevgisiyle bir delinin, akıllıların yapamadığını yapabileceğini kanıtlamak istemektedir. Cahit Atay, *Hamdi ve Hamdi*'de ikisi de değişik nedenlerden mutsuz olan milyoner Hamdi ile yoksul postacı Hamdi'ye, Hızır yer değiştirir, ancak yoksulun milyoner, milyonerin yoksul olmasıyla yine Hamdi'ler mutluluğa erişemezler. Haldun Taner, tarihin göreceliğini gösteren *Lûtfen Dokunmayın*'da, Baltacı Mehmet Paşa ile Katerina ilişkisini bir müzede üç değişik açıdan yorumluyor. Baltacı'yı; tarihçi Nesip, kendi içine itilmiş cinsel iç tepileriyle bir kadın düşkünü; eski diplomat Ekmel Bey, kendi protokol ve diplomasi anlayışı içinde ileriyi gören bir diplomat; olay üzerinde araştırma yapan tarih öğrencisi Sevgi ile sevgilisi Oktay ise barış getirmek isteyen bir ülkücü olarak görürler. Ahmet Kutsi Tecer de *Satılık Ev* adlı oyununda bu türlü bir varsayım kurgusuna



Rıfat Ilgaz: *Hababam Sınıfı* (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1966)



Refik Erduran: *İkinci Baskı* (Dormen Tiyatrosu, 1960)

başvuruyor. Fatin Kaya adında bir aile reisi yorgunluk, eziklik sonucu inme ile bir yıl bilincini yitiriyor. Bu sırada karısı ve çocukları evi haczediyor; bankadaki paraları tüketiyor; evin üst katını Amerikalılara kiraya veriyor; çocuklar Amerika düşleri içinde eğleniyor; kadın, düzenbaz bir politikacıya kapılıyor; bilinci geri gelen Fatin Kaya ise bu çevreye yabancı kalıyor.

"Katil Kim" gibisinden bir merak sorusu üzerine kurulan *policier* türden üç oyunun yazarlarının kadın oluşu ilginçtir. Nihal Karamağralı, *Mirasçılar* adlı oyunda ölüm döşeğinde çocuksuz zengin bir karı-kocanın hangisinin önce öleceği, iki ayrı mirasçı kesimini ilgilendirmektedir. Oyun önce "katil kim olacak?" sorusu ekseninden, cinayet olunca "kim öldürdü?" sorusuna dönüşmektedir. Nihal Karamağralı'nın yarısı meraklı yarısı güldürü ikinci oyunu *Kapının Ardında* açgözlü, zalim, herkesin suçladığı bir Beyefendi ekseninde kapısı sürgülü odada işlenen cinayeti araştırıyor. Perihan Zorlu *Son Yağmur*'unda "katil kim?" sorusunun yanısıra, kişilerin ruhsal bozukluklarının çözümlenmesine de yer veriyor.

1960'larda bir dizi müzikli oyun da yazılıp sahnelenmiştir. Bunlar daha önceki müzikli oyunlardan dramatik yapılarının daha güçlü oluşlarıyla ayrılmaktadır. Devlet Tiyatrosu'nun başarıyla sahnelediği ve *Öp Beni Kate* adlı müzikli oyunla başladığı Amerikan müzikli oyunlarının birtakım yazarlarımızı bu türde isteklendirdiği söylenebilir. Üstelik bunların çoğu genç kuşağın seçkin yazarlarından çıkmıştır. Turgut Özakman'ın Bülent Arel'in müziği üzerine *Bulvar,* özellikle meşin ceketliler denilen çağdaş gençliğin yerleşik düzene ve aileye başkaldırışı, onların sorun ve yaşamlarıyla ilgilidir. Beş delikanlı ve sarhoş babasıyla, sinirli annesinden kaçıp bunlara katılan bir genç kızın bunalımları, amaçsız yaşamları verilmektedir. Haldun Taner'in Yalçın Tura'nın müziğiyle yazdığı *Keşanlı Ali Destanı*[23]; gecekondu çevresi ile zenginler çevresini bir kahraman parodisi ekseninde vermektedir. Haldun Taner'in bu kez Arif Erkin'in müziğiyle yazdığı *Zilli Zarife, Keşanlı Ali Destanı* gibi geleneksel tiyatromuzun örgüsü, havası içinde bir müzikli oyundur. Oyun, namus ve namussuzluk değer yargıları üzerine genelevde geçen bir taşlamadır. Oyunun eksen kişisi genelev kadını Zarife'nin zengin dostu Hurşit'den ev-

[23] Üzerine bkz. Mete Polat, "Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*", *Dönem*, temmuz 1964, sayı 10.



Refik Erduran: *Uçurtmanın Zinciri* (Devlet Tiyatrosu, 1965)



Çetin Altan: *Yedinci Köpek* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1964)

lilik dışı bir oğlu oluyor. Hurşit canına kıyınca, varlığının yarısını Zarife'den olan oğlu Cihangir'e bırakıyor. Hurşit'in nikâhlı karısının bu parayı Zilli Zarife'nin oğluna kaptırmamak için başvurduğu yollarla gelişiyor. Haldun Taner'in Yalçın Tura'nın müziğiyle yazdığı *Eşeğin Gölgesi* de bir müzikli oyun sayılabilir. Samsatlı Lukianos'un bir fıkrasından esinlenerek Abdalya adlı yapıntı bir ülkede adalet, basın, özel girişim, dışişleri, içişleri gibi çeşitli kesimlerinde düzen bozukluğunun bir taşlamasıdır. Refik Erduran'ın, Arif E. Güzelbeyoğlu'nun müziğiyle yazdığı *Direklerarasında* adlı müzikli oyunu, yakın tarihimizin eğlence ve tiyatro merkezi Direklerarası çevresinde bir genç Türk kızının sahneye çıkmak için ve toplumun baskısıyla adını, kimliğini değiştirerek bu isteğini gerçekleştirirkenki serüveni; imamı, bekçisi, kahvecisi, tüccarı, Ermeni kantocusu, Ermeni komitacısı, pehlivanı, Arap bacısı, beli kamalı zorbası gibi tipleri ve cinsel bunalımlarını namus belâsı diye değerlendiren bir toplumun renkli çizgileri içinde veriliyor. Orhan İyiler'in yazdığı ve Tacettin Orturay'ın müziklendirdiği *Şarkıcı Kız;* Edirnekapı meyhanelerinden birinin çevresinde şarkı söyleyen, güzelliğine herkesin vurgun olduğu bir şarkıcı kızın serüveni; köyden kente gelen ağa; kadının mal gibi alıp satılması ve gerçek aşk teması, ilginç bir çevre ve renkli tipleriyle sarmaş dolaş olmuştur.

Kimi oyunlar daha çok çevreyi ve kişileri soyutlaştırarak, evrensel değerleri, insanoğlunun ve toplumların genel görünümlerini, değer yargılarını işletmektedirler. Refik Erduran *Aman Avcı*'da; atom ve uzay çağının insanını bir sınavdan geçirirken, insanlığın karamsar bir görünümünü çiziyor. Oyunun eksen kişisi İsrafil, insanların kendi dünyalarındaki kötülüklerinden sonra şimdi de uzaya yönelerek oradaki yıldızların mutlu düzenini bozacağından kaygılanarak dünyayı yoketmeye karar verecektir. Ancak insanoğluna son bir savunma olanağı tanımak için telefon rehberinden rastgele iki erkekle bir kadını seçip, bunları birer kafese koyar. İsrafil için seçim rastgele olmakla birlikte; bunlardan biri kapitalist, öteki sosyalist, kadın ise keyfince yaşayan bir yosmadır. İki erkek kendi dünya görüşleriyle insanlığı savunurlar, kadın ise dişiliğini kullanırsa da İsrafil'i kararından döndüremezler. Ancak İsrafil'i dünyayı uçurmak fikrinden sağır ve dilsiz bahçıvanı, onun buyruğunu dinlemeyerek sağduyusuyla vazgeçirecektir. Yıldırım Keskin; kişileri, tek başına çeşitli kadınları canlandıran bir kadın bir uşak, bir de efendiden



Refik Erduran: *Kelepçe* (Gülriz Sururi-Engin Cezzar, 1967)



Recep Bilginer: *Ben Devletim*
(Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1965)



Necati Cumalı: *Masalar*
(Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1968)

oluşan *Soruşturma*'da; soyutlama ile insanların toplum içindeki yerleri, katları, dış görünümleri ne olursa olsun ortak bir mayadan, hep aynı kötülük çamurundan yoğrulduklarını göstermek istiyor. Güngör Dilmen Kalyoncu *Canlı Maymun Lokantası* adlı şiirsel dramında, Hongkong'da canlı maymun beyni yenen bir lokantada, Batı'nın maddeci dünyasını temsil eden bir petrol kralı ve karısıyla, Doğu'nun mistik, boyun eğen ezilmişliğinin temsilcisi, çok çocuklu yoksul Çinli şairi karşı karşıya getirirken, bu iki ayrı dünyayı şiirsel bir yoldan inceliyor. Aziz Nesin *Biraz Gelir misiniz?*'de [24]; soyutlaştırılmış bir çevre ve insanlarla iş, sanat sevgisini güzelliğini, ölmeden geride sesini, güzel yararlı şeyler bırakmak isteyen inançlı sanatçının ölüme bile meydan okuyuşunun övgüsünü yapmaktadır. Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası*'nda [25]; Güney köylerimizde yenildiğinde insanları kötürüm yapan karatohumla, Urfa'da içinde dokunulmazlığı olan kutsal balıklı göl gibisinden basına da geçmiş somut olaylardan, soyutlamaya giderek kabare türünde ve göstermeci oyunuyla din, ekonomik ve politik kesimlerinde egemen güçleri, bir ülkedeki vatandaşların ezginliğini ve sömürülüşünü görtermektedir. Sadık Şendil *İhtilâl Var*'da; sık sık hükûmet darbeleriyle tepeden inme yönetilen yapıntı bir ülkede, bu değişikliklerle vatandaşın gittikçe daha kötü durumlara düştüğünü, her sözü kanun olan bir kralın, bir rastlantıyla devrilip iktidarın birkaç kez böyle rastlantılı el değiştirmesinden sonra, yine bir rastlantı sonucu seçim sandığından eski kralın çıkışı gibi bir kısır döngüyü ele almış. Sedat Veyis Örnek *Pirinçler Yeşerecek*'inde savaşın kötülüğünü, çirkinliğini belirtirken, Kore Savaşında dar görüşlü, kültürü kıt, görgüsüz bir Amerikan askeriyle, kendinin ve çocuğunun yaşaması için kendini erkeklere kiralayan bir Koreli kadını karşı karşıya getiriyor. Bu askerle, bu kadın savaş denilen büyük oyunun oyuncakları ve kurbanlarıdır. Kimi yazarlar da yine bir soyutlama ile insan özgürlüğünü kısıtlayan yönetimlerin çirkinliğini gösteriyorlar. Tarık Buğra *Ayakta Durmak İstiyorum*'da [26] 1956'da Macaristan'daki kanlı olaylardan esinlenerek Agonyalıların eline geçmiş, özgürlüğe susamış Mitilya adlı bir ülke-

[24] Bu oyun üzerine bkz. Özdemir Nutku, "Aziz Nesin ve Oyunları", *Dost*, şubat-mart 1969, sayı 52/3

[25] Bkz. Özdemir Nutku, "*Ayak-Bacak Fabrikası*'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1971, sayı 2, ss. 29-76.

[26] Oyunun adı önce "1956 Macar İhtilâline Ağıt" olarak tasarlanmıştı.



Ali Tahsin: *Ha. Me. Ka. Ha. Ha. Pe.* (Dostlar Tiyatrosu, 1969)



Haldun Taner-Yalçın Tura : *Keşanlı Ali Destanı*
(Gülriz Sururi-Engin Cezzar, 1964)

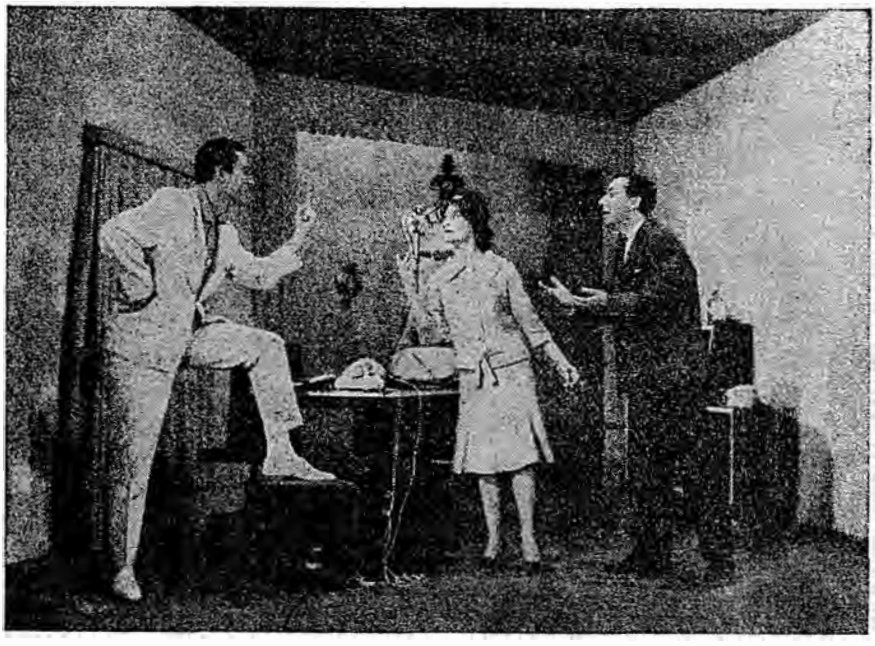
nin dramını bir orta öğretim kurumundaki kişilerle veriyor. Mehmet Arif Demirer ile Aclan Sayılgan'ın, Rus şairi Brodzki'nin yargılanmasının tutanaklarından oyunlaştırdıkları *Parazit* adlı oyun da düşünce özgürlüğünü kısıtlayan tümelci yönetimlerin yergisidir.

Kimi oyunlar da geleneksel tiyatromuzdan esinlenerek yazılmıştır. Refik Erduran'ın *Ayı Masalı;* Ortaoyununda olduğu gibi çeşitli tiplerin, köprübaşını tutmuş bir ayının, kendisine dayı demiyenleri köprüden bırakmaması karşısında temsil ettiği tipin özelliğine uygun davranışlarını sergiliyor. Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop*'u da Ortaoyunu havası içinde ezenlerle ezilenleri, makine-insan savaşı, köyden kente gelen insanlar gibi konuları işliyor. Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr*'ı ve *Yedi Kocalı Hürmüz*'ü de Ortaoyununda esinlenmiş oyunlardır. Aziz Nesin'in güncelleştirdiği ve çağıllaştırdığı üç Karagöz oyunundan ikisi, *Karagöz Berber Nanoş* ile *Barbaros'un Torunu* da sahneye çıkarılmıştır. Ancak bu konuda en ilginç denemeleri Haldun Taner yapmıştır. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyununda Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da kurduğu tiyatro çalışmalarını belgesel olarak verirken. Molière'in *Georges Dandin*'inin üç değişik anlayışla oynanmasından, tiyatromuzun üç yöneliş ve aşamasını değerlendiriyor ve sonuncu aşama olan tulûat tiyatrosunun bu oyuna verdiği özgün biçimle geleneksel tiyatromuzun önemli bir yöntem olduğunu kanıtlıyor. Rıfat Ilgaz'ın geleneksel tiyatromuzdan, özelikle Ortaoyununun öğeleriyle yazdığı *Çatal Matal Oyunu* da Pişekârı, Deli Bekri'si, Kol oyunları, İbiş'in hikâyesini, güncel konular, taşlamalar, açık saçık anıştırmalarla donatmış.

Kabare tiyatrosu da Haldun Taner'in çabalarıyla bu dönemde gelişme göstermiştir. Haldun Taner, Arif Erkin'in müziğiyle yazdığı *Vatan Kurtaran Şaban*'da çok rastlanan bir tipi, kadastro müdürü iken nasılsa kültür müsteşarı olmuş, ancak kültürle ilişkisi olmayan Şaban'ın ekseninde toplumun çeşitli kesimlerine taşlamalar yapıyor. Aziz Nesin'le Sermet Çağan'ın birlikte yazdıkları *Ah... Biz Eşekler* de kısa oyunlardan ve hikâyelerden oluşmaktadır. *Bu Şehr-i Stanbul ki*, İstanbul üzerine Haldun Taner'in, Aziz Nesin'in Adnan Veli'nin, İsmet Küntay'ın oyuncuklarından, Nedim'in, Oktay Rıfat'ın, Orhan Veli'nin, Nazım Hikmet'in şiirlerinden ve Selmi Andak ile Altan İrdel'in müziğinden oluşmaktadır. Suavi Süalp'in, Turgut Dalar'ın müziği



Haldun Taner: *Lütfen Dokunmayın* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1961)



Cahit Âtay: *Hamdi ve Hamdi* (Devlet Tiyatrosu, 1962)

üzerine *Aç Koynunu Ben Geldim*'i, Rasim Gerdek ile Jülide Özördeksever'in aşk serüvenlerinden bir Romeo ile Juliet yansılaması yapılmak istenmiştir. Tarık Dursun K. nın Güngör Palancı'nın seçtiği müzik üzerine Çek yazarı Yaroslav Haşek'in küçük adamın ezilmişliğini veren kısa hikâyesinden yararlanarak ve bizim toplulumumuza uyguladığı *Molla Kendini Kolla* ve buna benzer daha pekçok kabare türünden oyun yazılıp oynanmıştır. Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman*'ı da bu türde güncel bir siyasal taşlamadır.

Bu arada Bulvar Tiyatrosu denilen türde sürüm oyunları da yazılıp oynanmıştır. Bunların hepsinden söz açmak olanağımız bulunmadığından bir iki örnekle yetineceğiz. Refik Erduran'ın *Turp Suyu* adlı vodvili; yaşlı, emekli bir Paşa, onun yozlaşmış ailesi, bu aileye bütün gücüyle yardım etmeye uğraşan iyiniyetli uşak İmdat ve Paşa'yı, ailesinin başına doladığı dertlerden kurtarıp rahata kavuşturan Turp'un ekseninde tutarsız vodvil karışıklığı üzerinedir. Aysel Kılıç'ın *Harem*'de adlı oyununun kahramanı da bir Paşadır. Gülsüm, Mihriban, Şehnaz ve Nigâr adında dört karısı olan yaşlı Paşanın son karısı Nigâr, torunu yaşındadır. Karılarını mutlu kılamadığı için her biri kendisine bir gönül eğlencesi bulmuştur. Nigâr'a âşık olan bir deniz subayı da konağa, Paşaya cinsel güç verecek bir hoca kimliğinde girer. Bu türlü olaylardan sonra Paşa ölüverir, kadınlar suçu birbirlerine atarlarsa da Paşa kalpten ölmüştür. Bu türde en çok oyun yazmış olan Refik Kordağ'dır. Onun *Tepeden İnme*'sinde; Sırma adında bir genç kızın, babasının vermek istediği celep oğluyla evlenmemek için evinden kaçıp bir romancının evine hizmetçi olarak girmesi ve sonunda ikisinin evlenmesi işlenmektedir. Yazarın *Armatör* adlı oyununda; yoksulluktan milyonerliğe gelmiş Karadenizli Armatör Ali Uskur'un, zenginliğinin verdiği özgüvenle her gördüğü kadına evlenmek için söz vermesi üzerine ortaya çıkan vodvil kördüğümü, sonunda çözülerek tatlıya bağlanır. *Şeytan Bunun Neresinde?* adlı oyun ise; zengin amcasından durmadan para sızdıran, hem gizli evlendiği karısı hem kapatması olan bir gencin, amcasının gelişi üzerine işlerin arap saçına dönüşü üzerinedir. *Yenerbahçe Kulübü*'nde spor klübü başkanı zenginin ölümü üzerine çeşitli mirasçılar arasında ölenin yeğeni dışarlıklı bağnaz Molla da bulunmaktadır. *Muhteşem Serseri*'de olaylar, yalancı, düzenci, hovarda bir tipin ekseninde gelişir. İ. Galip Arcan'ın *Paris'li Kız*'ında yaşlı bir adamın gönül eğlendirmek için



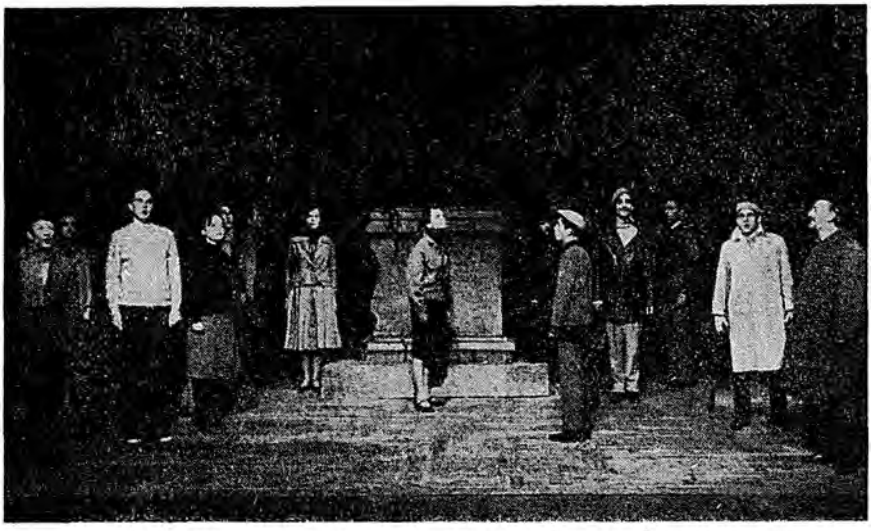
Turgut Özakman: *Sarıpınar 1914* (A.S.T., 1968)



Haldun Taner: *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (Devlet Tiyatrosu, 1973)

Paris'deki bir genç kızla bir dergi aracılığı ile mektuplaşması ve kıza kendi fotoğrafı yerine oğlunun fotoğrafını göndermesi üzerine Türkiye'ye Fransız kızın gelişinden doğan karışıklıklar canlandırılmaktadır. Melih Vassaf'ın *Yat Borusu;* öldüğünü sandığı karısının yerine bir sokak kızı ile evlenen erkeğin sonradan ilk karısının çıkagelişini ele almaktadır. Beliğ Selönü *Hükümetin İşine* adlı oyununda futbolcusu, ocak-bucak başkanı, Rum yosması, vurguncu ile güncel konulara ve siyasal yaşama anıştırmalar yapmaktadır. İlhan Engin'in *Aşk Anahtarı,* bekâr odasının çeşitli anahtarlarını ele geçiren çeşitli çiftlerin birbirleriyle rastlaşmadan güldürücü yaşantılarını konu ediyor. Suavi Süalp'in Turgut Dalar'ın müziği üzerine yazdığı *Şehvet Kurbanı Şevket;* Şehvet Kurbanı adlı duygusal sürüm filminin bir yansılamasıdır. Necabettin Yal'ın *Yetim İstanbul*'u; değişik kişilerin kimliğine bürünerek dolandırıcılık yapan birinin serüvenlerini veriyor.

Bir de roman ve hikâyeden uyarlamalar vardır. Bunlardan kimini daha önce gördüğümüz gibi yazarlarının kendileri yapmıştır. En çok uyarlama yapılan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanları olmuştur: Kemal Bekir'in uyarladığı *Utanmaz Adam,* Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* ile *Evlere Şenlik* romanlarından; Güner Sümer'in uyarladığı *Kuyruklu Yıldız Altında;* Füruzan Hüsrev Tökin'in uyarladığı *Şıpsevdi;* Necdet Özmen'in uyarladığı *Evlere Şenlik - Kaynanam Nasıl Kudurdu?* ve kimin uyarladığını saptayamadığımız *Gulyabani.* Ömer Seyfettin'in ünlü *Bomba* adlı hikâyesi de bu dönemde üç perdelik bir oyun olarak Ekmel Hürol eliyle uyarlanmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in ünlü *Çalıkuşu* romanı Necati Cumalı eliyle, *Değirmen* adlı uzun hikâyesi de *Sarıpınar 1914* adıyla Turgut Özakman eliyle uyarlanmıştır. Ancak Özakman'ın *Sarıpınar 1914*'ü, uyarlamanın sınırlarını aşarak karşımıza yepyeni, özgün bir oyun olarak çıkmıştır. Göstermeci bir biçimde yazılmış olan eserde, çökmenin, parçalanmanın eşiğinde bir İmparatorluğun yöneticileriyle halkı arasındaki kopukluğu, ufak, unutulmuş bir kasabadan giderek bütün bir toplumun görünümünün taşlamasını yapıyor. Bir kıyıda bir başına bırakılmış Sarıpınar kasabasında bir hovardalık eğlentisinde nereden, nasıl çıktığı bilinmeyen bir deprem söylentisi üzerine olayla bütün yurt ve dünya ilgilenir. Artık geriye dönüş yoktur, bu yapıntı olaylar çeşitli korkular, kaygularla beslenir, gerçekten daha gerçek bir görünüme bürünür. Aslında bu yapıntı deprem, İmparatorluğun kendisindeki sar-



Tarık Buğra *Ayakta Durmak İstiyorum* (Devlet Tiyatrosu, 1966)



Refik Erduran: *Turp Suyu* (Dormen Tiyatrosu, 1969)

sıntıyı gösterdiği ölçüde gerçektir. Oyun, bir gecelik değil, altı yüzyılda oluşmuş bu sarsıntının sorumluluğunun payı yalnız Anadolu'yu tanımayan, ona yabancılaşmış, İstanbul'da değil, kasabanın ileri gelenlerinde de aranmaktadır. Yazar, Gogol'vari çizdiği kişileri kat kat, boy boy, canlı tiplerle önümüze sergiliyor.

5. *YENİ BİR DÖNEMİN EŞİĞİNDE : 1970 - 1973*

Aslında son üç yıl 1960'ların bir uzantısı olmakla birlikte, yeni yazarlar getirmiş, üç yıl içinde hem nitelikçe, hem sayıca çok önemli oyunlar yazılıp sahnelenmiştir. Sayı çokluğunu göstermek için, bu üç yıl içinde on yıllık 1940-1950 döneminden daha çok oyun yazılıp oynanmış olduğunu söyliyebiliriz.

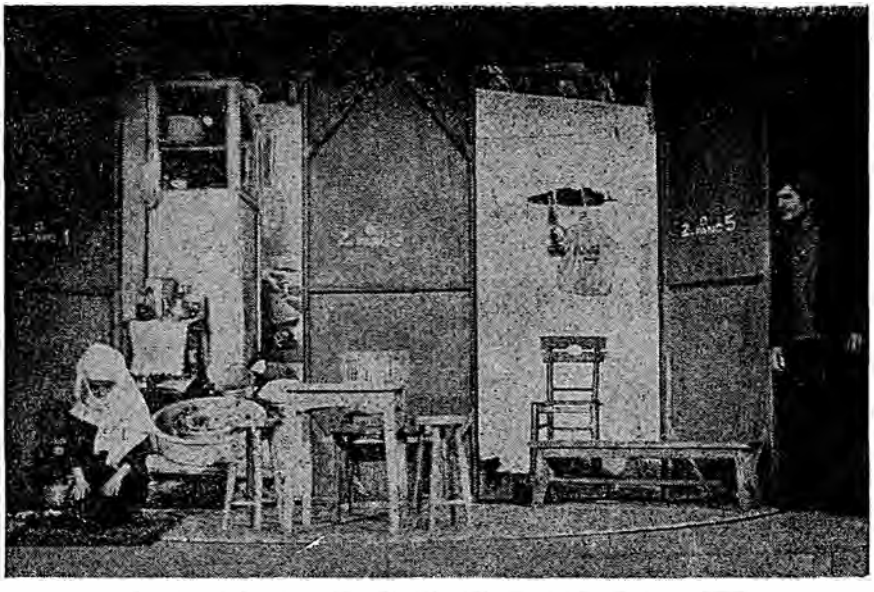
Belirli konulara bir eğilim sezilmektedir. Örneğin bu dönemde Kurtuluş Savaşı üzerine oyunlar yazılmıştır. Erol Toy'un *Parti Pehlivan*'ı; İzmir, Yunanlılar'ın eline düşünce, Salihli'de Çerkez Ethem'in yanına gelmiş Makedonyalı dürüst, temiz, yiğit Parti Pehlivan ve iki arkadaşı Topal Murat ve Halil ile cepheye koşarlar. Yeşil Ordu adıyla kurulan örgütün içindeki bölüşmeler ve Çerkez Ethem'in davranışı karşısında dâvâya inanmış Parti Pehlivan'ın ayrılışı verilirken, oyunda Çerkez Ethem, Tatar Hasan, Galip Paşa, Arif Oruç gibi kişilerin gerçeği de gösterilmektedir İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler*'i de İstanbul'un işgal günlerinin ortamını, işgal kuvvetlerinin taşkın, yasa, saygı tanımaz davranışları karşısında yüzyılların yorgunluğunun, bezginliğinin birikintisi içinde insanların yılgınlığını, subayları, kadınları, fırsatçı iş adamlarıyla çiziyor. Bu ortamdan Anadolu'ya, Kurtuluş Savaşına geçiş, en doğal sonuç oluyor. Engin Orbey'in bir takım çalışmasıyla derleyip sahneye koyduğu *Birinci Kurtuluş'dan*[1] adlı oyun Ulusal Kurtuluş Savaşı gibi tarihimizin ve insanlık tarihinin en önemli olayını çeşitli kesimlerinden halkın, siyaset adamlarının demeçleri, yazıları, tutanaklarıyle ve bunlara hiç bir şey katılmadan, yorum yapılmadan usta bir kurgu ve göstermeci yöntemle sergileniyor. Yaşar Güner'in *Batan Gün*'ü de Birinci Dün-

[1] Biricik Kurtuluş Savaşımızın, böyle birinci diye numaralanması yadırgatıcıdır.





Aziz Nesin: *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* Vasıf Öngören: *Asiye Nasıl Kurtulur?*
(Ankara Birliği Sahnesi, 1971)



Başar Sabuncu: *Zemberek* (Dostlar Tiyatrosu, 1971)

ya Savaşı'ndan düşmanın İzmir'de denize dökülmesine kadar olan dönemi ele alıyor[2].

Kimi oyunlar tek eksen kişinin gerçeğinden ve çıkmazlarından, toplum düzeninin bozukluğunu aydınlatmaktadır. Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı göstermeci oyunu bir orta malı kadının kızı Asiye'nin, kısa oluntularda, düşük kadın olmaya itilişini ve kurtuluş seçeneklerinin çıkmaz yol olduğunun yinelenmesiyle, tartışmalı bir biçimde veriyor. Vasıf Öngören buna benzer bir durumu *Alamanya Defteri*'nde; toplumsal değişime ayak uyduramayan otomobil onarıcısı Recep Usta'nın kişiliğinde veriyor. Bozuk bir toplumu bireylerin tek tek çabalarıyla düzeltmeye kalkışmasının, bunun da temelinden yanlış değer yargılarına oturtulmasıyla ülkücünün yenik düşmesi Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünyası*'ndaki Komiser Ramazan'ın buruk serüveninde veriliyor. Ramazan dikine doğru, ahlâk ve dürüstlüğü kendine bayrak yapmış, rüşvet, kumarhane, yolsuz birleşme evleriyle amansız bir savaş açar, ama güçlü kişilerin kurduğu ve koruduğu bir çete karşısında yenik düşer. Tuncer Cücenoğlu'nun *Öğretmen*'indeki iki yetişkin delikanlının babası, öğretmenin kişiliğinde tek başına dürüstlüğün, namusluluğun değişen toplum yapısında yeterli olmadığı, Anadolu'dan Ankara'ya gelip yerleştiğinde daha iyi ortaya çıkmaktadır. Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ında oyunun kahramanı Yaşar, bürokrasi çarkının durmadan ezdiği bir kişidir. Nüfus kayıtlarına ölü geçirildiği ve nüfus kâğıdı alamadığı için okula gidemeyen, işe giremeyen, babasından kalan mirası alamayan ama buna karşın vatandaş olmanın bütün yükleri sırtına bindirilen, sonunda doğan çocuğuna nüfus kâğıdı çıkarmak için başvurduğunda ölünün çocuğu olamayacağı gerekçesiyle geri çevrilen, toplumun sillesini yiyen ezik insanın buruk serüvenidir. Mert Egemen'in *Bay İzzet'in İzzetinefsi;* köyden kente gelen İzzet'in, çeşitli haksızlıklarla bilenerek yükselişinin, zengin oluşunun, her aşamada kendine daha da yabancılaşmasının serüvenidir. Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi*'nde; dürüstlüğüne inanmış, yıllanmış bir memurun bu değer yargısının sürekli ailesi içinde ve işinde çatışmaya yol açması sonucu umudu hep piyango bileti satıcısında, kör talihindedir. Bu onun

[2] Bu satırlar yazılırken Asaf Çiyiltepe Sahnesi, Erol Toy'un *İzmir'in İçinde Vurdular Beni* — Hasan Tahsin Olayı, adlı oyunu hazırlıyorlardı.



Güner Namlı: *Ayrıklar* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1970)



Vasfi Uçkan: *Acılı Toprak* (Kardeş Oyuncular, 1971)



Recep Bilginer: *Sarı Naciye* (Devlet Tiyatrosu, 1971)

düşüdür, gerçek zimmetine para geçirir. Yazarı oyununda Ali Rıza Beyin yaşantısını, zamandaş bir mekân ve söyleşmelerle, sonucu iki seçenekli göstererek ve toplumsal ve ekonomik bağlantılarla veriyor. Başar Sabuncu *Zemberek*'de; suçluluğun toplumsal, ruhsal, bireysel nedenlerini fabrika işçisi Recep'in yaşantısında araştırıyor. Bu yaşantı, Recep'in yargılanması sırasında geriye dönüşlerle tek bir eksen kişin ve yalın olaylar dizisiyle veriliyor.

Köy gerçekleri üzerine bu üç yılda da oyunlar yazılmıştır. Recep Bilginer *Sarı Naciye*'de Toros Yaylası'nda Türkmen obasında törelere bağlılıkla, değişme isteğini karşılaştırıyor. Toprak ve iş sorunu, yayladan ovaya inme isteği; yabancıyla kaçarak töreleri çiğneyen ve babasıyla ters düşen köylü kızı ve babasının iç çatışmaları gösteriliyor. Vasfi Uçkan'ın *Acılı Toprak*'ı; köylerde ataerkil aile düzeni, toprak ilişkisi ve mülkiyet tutkusunu, Bulgurcu Dede adında yaşlı bir aile başkanının kişiliğinde göstermektedir. Onda aşırı toprak sevgisi; toprağı işlemek, ondan yararlanmak yerine bir mülkiyet tutkusu olarak görünür. Bu yüzden komşularıyla kavga eder, torunu Ulviye ve torununun kocası yoksul Mehmet Ali'yi yine toprak yüzünden evden kovar. Bulgurcu Dede torununun çocuğunun özlemiyle, yalnızlığıyla, felciyle başbaşa kalır, tutsağı olduğu toprak hırsıyla acı bir yaşamın içinde bulur kendini. Turan Oflazoğlu da *Allahın Dediği Olur* adlı kısa oyununda toprak sorununu ve Ağa'nın köylüyü sömürüsünü ele almaktadır. Güner Namlı *Ayrıklar*'da üvey oğluyla uğraşan, yalancı, ahlâksız, tam bir melodram haini olarak çizdiği çiftlik ağası'nı, temizlenmesi gereken bir ayrık olarak tanıtıyor. Köyden kente akın, gecekondular bu dönem yazarlarını da ilgilendirmiştir. Orhan Kemal, ölümünden sonra oynanan *Kardeş Payı*'nda, Anadolu'dan İstanbul'a iş aramaya gelen *'Gurbet Kuş*ları'nın çilelerini gösteriyor. Daha önce İstanbul'a gelip yerleşmiş Gafur Ağa ile onun adamı Topal'ın tuzağına düştüklerini, bu iş ağalarının elinde nasıl sömürüldüklerini, bu ikisinin işlettiği amele koğuşunun çevresi tanıtılırken, işçileri bilinçleştiren tütün işçisi ve bekâr çamaşırı yıkayan yürekli Hacer'in aşkıyle birlikte verilmektedir. Nuri Güngör'ün *Osmangiller*'i; köyden çıkıp kente yerleşenlerin yabancılaşmasını, sorunlarını, dertlerini, bir ailenin iki kuşağında gösteriyor. Muzaffer İzgü *Gecekondu*'da; gecekondu insanlarının sevinçlerini, aşklarını, umutlarını, üzüntülerini, bir çevre oyunu biçiminde sunuyor. Tuncer Cücenoğlu



Erol Günaydın-Cemal Reşit Rey: *İstanbul Masalı* (Dormen Tiyatrosu, 1972)



Kandemir Konduk: *Yüzsüz Zühtü*
(Çevre Tiyatrosu, 1971)



Suphi Tekniker: *Kim Kime Dum Duma*
(Çevre Tiyatrosu, 1972)

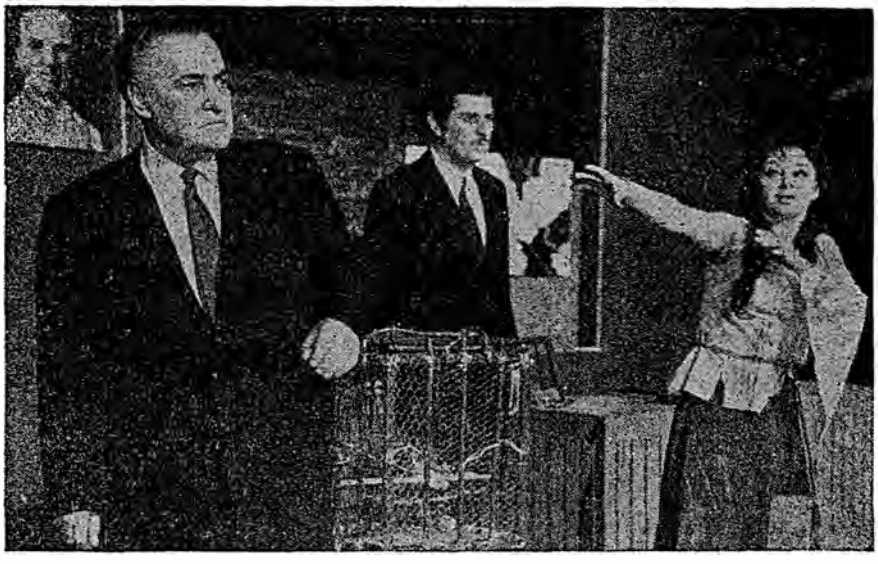
Kör Döğüşü'nde, demiryolu makinisti Cemal Efendi'nin kalabalık ailesiyle gecekondudaki mutsuz, yoksul, yarına güvensiz yaşantısını vermektedir. Bekir Yıldız'ın hikâyesinden Umur Bugay'ın uyarladığı *Üç Vatandaş;* üç işsiz'in Almanya'ya çalışmak için gitmeye hazırlanışları ve sonunda gidemeyişlerini buruk bir anlatımla vermektedir.

Bir bakıma çevre oyunu da sayabileceğimiz oyunlar da yazılmıştır. İsmet Küntay'ın *Evler... Evler*'inde; çevre değil, değişik çevrelerden kesitler veriliyor. Bir köy evi, büyük kentte bir memur evi, balıkçılıkla geçinmeye uğraşan bir çiftin kurulmakta olan gecekonduları, varlıklı bir kentsoylunun evi ve bir işçi evinin içini, bize insanları, sevinçleri, umutları, acılarıyla yaşantı dilimlerinde sunuyor. Dinçer Sümer'in *Kâtip Çıkmazı;* İzmir'in dış semtlerinde, yoksul bir semtte bir gezici fotoğrafçının oğlu Kemal'in çevresiyle uyuşmazlığını, komşu kızı Nermin'le aşk ilişkisiyle birlikte veriyor. Necati Cumalı'nın *Gömü*'sü; Ege'de bir küçük kasabanın sevecen, sevimli insanlarını, bir gömü arayışlarındaki serüvenlerini güleç bir yüzle tanıtıyor. Kerim Korcan'ın *Linç*'i de; cezaevlerinin yaşantısını ele alan ve buradan cezaevinin dışındaki düzenle bir koşutluk kuran bir çevre oyunudur. Oyunun eksen kişisi Arap Kadir bilinçli, gözüpek, uyanık bir önder niteliğindedir. Cezaevinin yönetimine ve buradaki ağalara baş kaldırır.

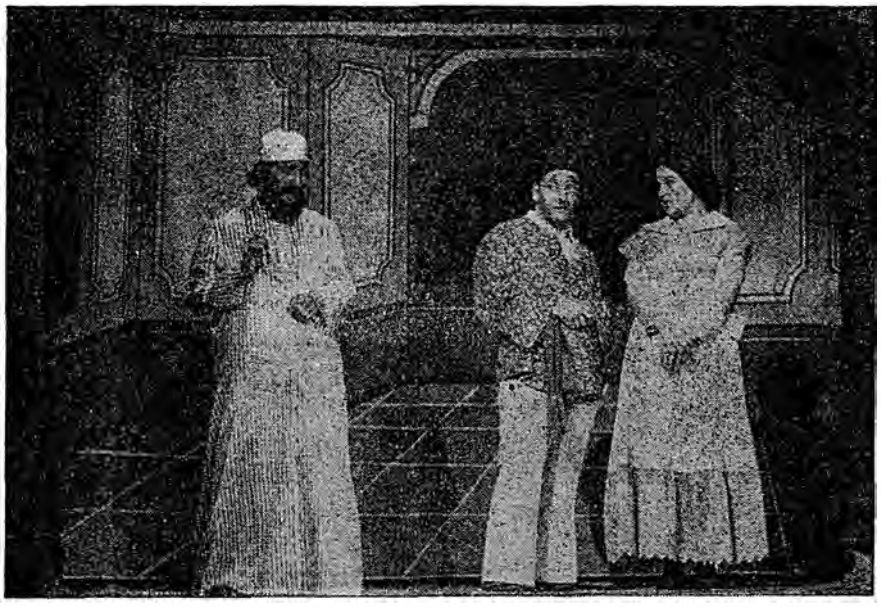
Tarih ve efsane gerçeğine de yer verilmiştir. Turan Oflazoğlu'nun üçüzlemesinin ikinci oyunu *IV. Murat;* iktidar tutkusunu dramlaştırıyor. Orhan Asena *Atçalı Kel Mehmet*'de; ağanın kızını sevdiği için ezilmek istenen Atçalı Kel Mehmet, haksızlığa başkaldırırken başkalarının uğradığı haksızlıklara karşı savaşmak için bilinçleniyor. Ancak ezilen halkı korurken bir yanda kente yerleşerek başkalaşması, bir yanda da sevdiği kızın saplantısından kurtulamaması, onu yenik düşürüyor. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu *Koca Sinan*'da, Mimar Sinan'ın kişiliğinde sanatın ancak özgür bir ortamda yapılabileceğini ve daha çok çıkarcı çevrenin güçleri ile sanatçı arasındaki çatışmayı, tarih dekoru içinde veriyor. Hurrem Sultan'ın ve damat Rüstem Paşa'nın dolantılarının engellemelerine rağmen Sinan, Süleymaniye Camii'ni kendisine verilen süre içinde bitirir, bundan duygulanan padişah, camii açmasını Sinan'dan isterse de o bu hakkın, kubbeye Nur Âyetini yazarken gözlerini yitiren Hattat Karahisarî'ye verilmesini ileri sürer.



Necati Cumalı: *Gömü* (Devlet Tiyatrosu, 1971)



Necati Cumalı: *Tehlikeli Güvercin* (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1970)



Tarık Buğra: *İbiş'in Rüyası* (Devlet Tiyatrosu, 1972)



Güner Namlı: *Görücüye Çıkıyorum* (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1971)

Ruhsal gerçekler, kadın-erkek ilişkileri, cinsel sorunlar da bu dönem yazarlarını ilgilendirmiştir. Oktay Rıfat *Yağmur Sıkıntısı*'nda dört yıldır evli bir karı-kocanın birbirine iki yabancıdan daha yabancı, öldüresiyece düşmanca ilişkilerini, bir yaşam diliminin en bunaltılı ve kısa bir zaman süreci içinde yakalamış. Koca, içinde yaşadığı düzenin batak olduğunu, kendisinin de bu bozuk düzende başka türlü davranamayacağına inanmış, para için en iğrenç işleri çevirebilen, sevgisiz, ülküsüz bir komisyoncu kadın ise yoksul çevreden çıkmış, güçsüz, ezik, evliliğinin daha başında kocasından tiksinmiş, ancak ekonomik bağımsızlığı olmadığı için kendisini bu adamdan koparamamış, yalnızlığını, sıkıntısını bir başka erkekle avutmak istemiş, burada da umut kırıklığına uğramıştır. İşte bu ikisi arasındaki söz düellosunda ikisi de birbirinin kirli çamaşırını ortaya döker, bir yağmur sıkıntısından sonra beklenen yağmurun gelişi bile seyircide bir umut kapısı aralamayacak karamsar bir tonda sona erer. Aziz Nesin; insanın, daha doğrusu, örgütsüz, çağdışı kalmış küçük kentsoylu yalnızlığını, tek kişilik *Çiçu* ile, ve *Hadi Öldürsene Canikom*'da doyurulmamış kadınlıklarının baskısını duyan iki yaşlı kadının yalnızlığı, bir pısırık erkeğin varlığıyle ve baskıdan kurtulan bilinçaltıyla canlandırıyor. Aziz Nesin, *Hakkımı Ver Hakkı*'da erkek olan Resmiye ile kendi halinde kocası Hakkı'nın kadın oluşu, ama eski durumlarını arayarak yine ilk cinsiyetlerine dönüşlerini veriyor. Sadık Şendil'in *Azgın Gelin Zeynelabidin* de; cinsiyet değiştirmek üzerine bir komedyadır. Cinsel artyetişim bozukluğunu Dinçer Sümer *Üç Derste Aşk* adlı oyununda; memur Rıfat Efendi'nin oğlu Cengiz ile komşuları şoför Cemal'in kızı Fatma'nın kişiliklerinde ve cinsel konularda hoşgörüsüz bu iki aile çevresiyle vermektedir. Kadın sorununu ezik bir kadının kişiliğinde ele alan Ülker A. Köksal, *Sacide* adlı oyunu için şunları söylüyor: *"Çoğu kez evlâttan sayılmayan, doğduğu zaman üzülünen, dövülen, kaçırılan, satılan, düşünmesine, işini, kocasını seçmesine izin verilmeyen, bazen bir köle gibi, bazen bir süs eşyası olarak toplum dışına itilen binlerce Sacide'den biri için yazıldı bu oyun."* [3]

Başar Sabuncu *Çark*'da; bir kuşaklararası çatışmada hipiliğe özenen fabrikatör oğlunun bilinçsiz arayışı, babasının kapitalizmine karşı çıkışı ve sonunda onun da aynı çarka kapılışı

[3] Ülker A. Köksal, "Sacide'lerden Biri", *Devlet Tiyatrosu*, ekim 1972, sayı 55.



Başar Sabuncu: *Çark* (Nisa Serezli-Tolga Aşkıner, 1971)



Başar Sabuncu: *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi* (Devlet Tiyatrosu, 1972)

verilmektedir. Ahmet Oktay'ın şiirsel oyunu *Kurt Dişi*'nde güçlü fabrikatörün oğlu ve torunu arasındaki üç kuşaklık bir çatışma, torunun yabancılaşması, cinsel sapıklığının sonucu canına kıymasının dramı verilmektedir. Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası;* ünlü sahne sanatçımız Naşit'in kişiliğinden esinlenerek bir halk sahne sanatçısının sahne üzerinde güldüren, özel yaşamında acı çeken ikili yaşamını ve ruhsal gerçeklerini çözümlüyor. Güner Namlı'nın *Görücüye Çıkıyorum*'u bir aile çevresi içinde aydın, çağcıl düşünceli bağımsız kızları Ayla'nın görücü geleneğine tepkisini, komedi havasında veriyor.

Daha evrensel ve genel konularda yazılmış oyunlar da buluyoruz. Necati Cumalı'nın *Tehlikeli Güvercin*'i; küçük kentin, kasabanın gerçeklerini bir yapıntı ülkede ve çevrede soyutlamalarla veriyor. Bilimsel araştırmalar için kullanılan ve ayağında yabancı dilde bir yazı bağlanmış bir güvercinin kasabada yakalanması ve Başkente kadar bürokrasi zincirinde kaygu yaratan soruşturmalara yol açan bu masum olayın yankılarını veriyor. Bekir Büyükarkın'ın *Duman* adlı oyunu; insanlık tarihinde ezen, ezilen, işgalci ve işgal edenin çatışmasını ilerdeki bir çağda yapıntı bir ülkede inceliyor. Aziz Nesin *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*'nda; görünüşte dost, Limia ve Övreke adındaki iki yapıntı devletin aslında düşman olduklarını, savaşın aslında birtakım kimseleri zengin etmekten başka amacı olmadığını, Sanayi Bakanlarının fırça ve düdük fabrikalarını işletmek için savaşı körükledikleri, Limia ile Övreke arasındaki savaşı önlemek için yapılan toplantıya katılan Zolpon adlı üçüncü devletin bakanlarının kuşkularını bir komedya havası içinde vermektedir. Ferdi Merter de *Silâhlar ve Çiçekler*'de savaşın korkunçluğunu, cephede tek başına yaralı bir askerle göstermek istiyor.

Geleneksel tiyatromuzdan esinlenen oyunlar da yazıldı. Erol Toy, tek kişilik oyunlara ilgiyle geleneksel tiyatromuza duyulan ilgiyi *Meddah* adlı oyununda birleştirdi. *Meddah,* kafiyeli konuşmalar, sazla söylemeler, şive taklidi, 30 kadar kişiyi taklit ederek bir ağanın oğlu Ahmet ile yoksul bir rençberin oğlu Mehmet'in koşut öykülerini anlatıyor. Ankara Sanat Topluluğu'nun Mehmet Keskinoğlu yönetiminde topluca hazırladıkları *Hamdi,* ünlü Ortaoyunu sanatçısı Kavuklu Hamdi'nin kişiliğinde ve çevresinde güncel ve çağcıl bir Ortaoyunu denemesidir. Suavi Süalp'ın Turgut Dalar'ın müziğiyle yazdığı *Üsküdar'ın Karşısında Galata*



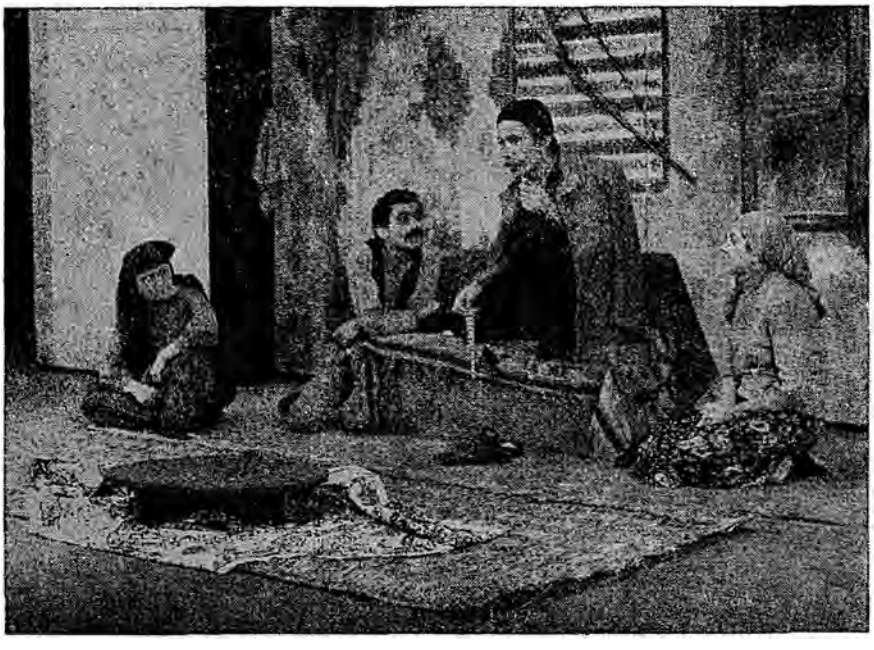
Aziz Nesin: *Hadi Öldürsene Canikom* (Ulvi Uraz Tiyatrosu, 1970)



Aziz Nesin: *Hakkımı Ver Hakkı* (Ali Poyrazoğlu, 1972)



Kerim Korcan: *Linç* (A.S.T., 1970)



İsmet Küntay: *Evler... Evler...* (A.S.T., 1972)

da; çağcıllaştırılmış bir Ortaoyunudur. Ersan Uysal'ın *Ramazan Geldi Hoş Geldi*'si; bir yanda eski tulûat tiyatromuzun kanto gibi öğelerini çağcıllaştırırken, son bölümünde de Brecht'in *Carrar Ananın Silâhları*'ndan bir uygulama sunuyor. Ünlü karikatürcümüz Turhan Selçuk'un çizgi romanı kahramanı Abdülcanbaz'ın Kurtuluş Savaşı'ndaki serüvenini; Mehmet Akan, Engin Ardıç, Genco Erkal, Macit Koper'den oluşan bir kurulun kaleme aldığı *Abdülcanbaz*'da geleneksel tiyatromuzun çeşitli öğelerine yer verilmiştir.

Müzikli oyun türünde Erol Günaydın'la Cemal Reşit Rey'in işbirliği sonucu üç örnek verildi. Bunların ilki *Yaygara 70*, bir Romeo ile Juliet benzeğidir. Burada Verona, Alaybey Sokağı, düşman aileler Montague'lerle Capulet'ler, Özkara'larla Bozkara'lar olmuş, Romeo ile Juliet'in sevgisi Seher ile Ali'nin sevgisine dönüşmüş, Paris'in yerini yaşlı bir mirasyedi almıştır. İkinci oyun *Uyy Balon Dünya* ise; bir miras işini çözmek için Karadeniz'den İstanbul'a gelen Dursun ile Temel'in hoş serüvenleri üzerine kuruludur. Üçüncü oyun ise daha önce de belirttiğimiz gibi Dormen Tiyatrosu'nun Londra'daki Uluslararası Tiyatro Şenliği'ne götürmek için ilk iki müzikli oyundan ve geleneksel tiyatromuzdan ve çeşitli yörel öğelerden yararlanılarak ısmarlama bir karışımın sonucu, *İstanbul Masalı*'dır. Lâle Oraloğlu'nun yazıp müziğini bestelediği *Anneme Koca Arıyorum;* çeşitli damat adaylarını sergilemektedir. Ahmet Üstel'in, Fahri Akdoğan'ın müziği üzerine yazdığı *Sarı Çizmeli;* köyden kente gelip milyoner olan amca ile yeğeni Memiş'in serüvenlerini ele almaktadır.

Kabare türü, özelikle Haldun Taner'in çabaları ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun temsilleriyle büyük bir gelişme gösterdi. Bunlardan *Astronot Niyazi*'de aya giden uzay gemisine bir Türk dolmuşçunun katılmasıyla oluşan olaylar, güncel konulara, taşlamaya bir vesile olmaktadır. *Dün-Bugün;* kısa bölümlerle çeşitli konularda dünle bugünü karşılaştırıyor. *Aşk u Sevda* Altan İrtel'in müziğiyle, kadın-erkek ilişkisini, karşılaşma, sevgi, evlilik, balayı, kıskançlık, sıkıntı gibi seçeneklere evet ve hayırlarıyla seyirciler de ortak ediliyor. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun sunduğu iki oyunun çeşitli bölümlerini değişik yazarlar hazırlamıştır. Bunlardan *Ha Bu Diyar* Altan İrtel'in müziğiyle Haldun Taner, Aziz Nesin, Cahit Atay, Adnan Veli, Muzaffer İzgü, İsmet Küntay, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun; *Dev Aynası* ise Umur



Aziz Nesin: *Gol Kralı Sait Hopsait* (A.S.T., 1972)



İspor Toto Kâzım (Kardeş Oyuncular, 1972)

Bugay, Ferhan Özsoy, Oktay Arayıcı, Erol Günaydın, Muzaffer İzgü, Adnan Veli, İsmet Küntay'ın ortak çabasıdır. Yine kabare türünde Aybars Atillâ'nın, Yeşim Öge'nin müziğiyle yazdığı *Vatandaş Cezmettin*'i sayabiliriz. Çeşitli işlere giren vatandaş Cezmettin'in serüvenini veriyor. Cezmettin sonunda kurtuluşu zengin, aptal bir kızla evlenmede buluyor.

Bu arada çeşitli hafif, sürüm oyunları da yazılmıştır. Bunları örneklemek için kısaca adlarını vermekle yetiniyoruz: Aziz Nesin'in *Gol Kralı Sait Hopsait,* yine Aziz Nesin'in deliler üzerine hikâyelerinden oluşan *Sen Adamı Deli Edersin,* Nazım Kurşunlu'nun *Kör Kadı*'sı, Muzaffer İzgü'nün *Kaynanalar-Kaynatalar* ve *İnsaniyettin*'i Sadık Şendil'in *Çılgın Yenge, Kocamın Nişanlısı* ve *Belâlı Gelin*'i, S. Başol'un *Mühür Gözlüm*'ü, Nuran Şener'in *Kadının Fendi,* Hayati Çorbacıoğlu'nun *Kabzımal Cemile*'si ve *Anahtar Deliği,* Suavi Süalp'ın *Kapalıçarşı'da Şenlik*'i, Sermet Muhtar'ın romanından Esat Nermi'nin uyarladığı *Kıvırcık Paşa,* Kandemir Konduk'un *Yüzsüz Zühtü,* Suphi Tekniker'in *Kim Kime Dum Duma*'sı ve başkaları.

SONDEYİŞ

Ele aldığımız 1923'den 1973'e değin 50 yıllık Cumhuriyet Türkiye'sinin tiyatrosunun nesnel ve genel bir görünümünü çizmeye çalıştık. "Giriş"de de belirttiğimiz gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin eşsiz mimarı Atatürk, kültür değişiminin ve atılımının temel ilkelerini koyarken, bu ilkelerde tiyatroya da önemli yer vermişti: Türk kadını sahnedeki kendine yaraşan yeri bulmuş; halka ve halkın yararına yönelik bir tiyatro; bunun için kamu kesiminin destekleyeceği bir ulusal tiyatro fikri; devrimlerin ve devletin temel ilkeleri doğrultusunda bir tiyatro anlayışı; tiyatro sanatçısına tanınan saygınlık ve onun yetişmesinde kamunun yardımı. Cumhuriyet Hükümetleri; çok partili döneme dek kendine düşeni, bu ilkeler doğrultusunda yerine getirmişti. Ancak bunların gerçekleştirilmesi için bunu planlayacak ve uygulayacak, Türk seyircisinin tiyatro kültürünü geliştirecek, tiyatro sanatçılarını yönetecek, yazarları tiyatroya çekecek, onların yaratıcılık yeteneklerini sahnede geliştirecek, estetik görüşleriyle sahne düzeninde ulusal deyişi araştırıp bulacak, yaratıcı tiyatro adamlarını gerektiriyordu.

Aslında bu elli yıllık tiyatromuzun olumlu, olumsuz her yönüne eli değmiş tek bir tiyatro adamı vardı: Muhsin Ertuğrul. Kitabın daha başlangıcında, onun resmine büyük bir saygı ve içtenlikle "Cumhuriyet Tiyatrosunun Kurucusu" başlığını koyduk. Ama nasıl bir kurucu? Bunu kitap boyunca kişisel görüşlerimizi belirtmeden, ortaya koyduğumuzu sanıyoruz. Muhsin Ertuğrul baştanberi belirttiğimiz gibi tek adam olmak, sorumluluğu tek başına yüklenmek istemiş, tiyatrodan yalnız tiyatrocuların anladığını ama tiyatrocuların içinde de yalnız kendisinin söz sahibi olabileceğini savunmuş, bunun savaşını vermiştir. Tek adam olarak bunu başarabilirdi; ne var ki o, tiyatromuzun hiç bir yö-

nünde ulusal, özgün deyişi getirememiştir. Batı'yı aktarmış, Batı'nın değerlerinin bir çeşit Türkiye'deki tanıtıcısı olmuştur. Seyirci, okuyucu, tiyatro binaları, sahne düzeni ve dramatik edebiyatımızda onun etkisi hep bu yönde olmuştur. Örneğin tiyatro yazarları içinden yakınlık duyduğu genç yazarları tiyatroya yöneltmiş, gerektiğinde onların eserlerini sahneye koyarak, oyunların eksen kişilerini kendisi oynayarak, onları yüreklendirmiştir. Öyle ki bu yazarlardan kimi, tiyatro dergisine yazdıkları yazılarda eserlerini, *"Muhsin oynasın diye yazdım"* diyerek ya da ona adayarak ona borçlarını ödemek istemişlerdir. Ancak ulusal dramatik edebiyatımızın gerçekleşmesi için bu türden bir yüreklendirme yeterli miydi? Tanzimat'ın tiyatro adamı Güllü Agop, kendi çağının koşullarına göre bundan çok daha ileride bir anlayışa sahipti. Yazarlara işbirliğinde, gazeteden duyuru ile onları tiyatroya çağırmanın ötesinde onlarla elele çalışmıştır, bunun sonucu da bir Namık Kemal, bir Ahmet Mithat, bir Şemsettin Sami, dramatik edebiyatımıza kazandırılmıştı.

1960'lardan başlayarak dramatik edebiyatımızda bir güçlülük, ulusal deyişe yaklaşım buluyorsak, bu Muhsin Ertuğrul'un dışında ve ona rağmen elde edilmiş bir sonuçtur. Daha önce de andığımız gibi, 1972'de kendisini Haliç'in çürük sularına demirletilmiş bir yarış teknesine benzeten Muhsin Ertuğrul'un yakınmasınaki acı olan gerçek, onun teknesinin demirletilmiş olması değil, görünürlerde onunkinden başka ikinci bir teknenin bulunmayışıdır. Burada bir başka kurucudan örnek vermek gereğini duyuyorum. Türk balesinin kurucusu, onu yoktan vareden Dame Ninette de Valois, 1963 yılının aralık ayında, yine kurucusu olduğu İngiliz Kraliyet Balesi'nin yönetmenliğinden kendi isteğiyle emekliye ayrılmaya karar verdiğinde, kayguyla ona Kraliyet Balesi'nin onsuz nasıl yürüyeceğini sorduğumda, bana, *"Daha iyi olacak"* demiş ve sonra şu açıklamayı yapmıştır: *"Sağlam temelli ulusal kuruluşlar, kurucularının ayrılmasıyla daha da iyi işleyenlerdir. Ben de şimdi arabanın sürücü yerinden inip, dışardan arabanın nasıl gittiğini görmek istiyorum."*

Ben kendi hesabıma bu sözlerde büyük bir öğrenek payı buldum. Bu kitap da, bir çeşit arabanın dışardan gidişini izleyen gözlemlerin ürünüdür. Bu gözlemlerin sonucunda; seyirci sayısının yüzbinlere varışına Paris'de yeni başlayan bir oyunun onbeş gün sonra sıcağı sıcağına sahnelerimize aktarılışına, şu kadar

semt tiyatrosu açıldığına, bu kadar tiyatro topluluğunun bulunduğuna bakıp kendimizi kandırmayalım derim. Bunlardan elimizde kalan nedir? Seyirciye gerçek bir tiyatro kültürü verilmiş midir? Yapılan tiyatro binaları içinde tiyatro mimarisi bakımından örnek gösterilebilecek bir teki var mıdır? Sahne düzeninde ulusal deyiş, yeni bir estetik görüş, bizim diyebileceğimiz bir görüş açısına varılmış mıdır? Cumhuriyet'in 50. yılını kutlarken bu sorulara kesin ve olumlu cevap verebilmemiz, ancak iyimser bir zorlama ile olabilir.

Çok partili döneme geçişte kamu kesiminin ilgisi de gevşemiş, yok denebilecek duruma gelmiştir. Kültür işlerimize yön verecek bir örgüt kurulmamıştır. Kurulduğunda da başına artyetişimi kütüphane müdürlüğü, müze memurluğundan öteye geçmeyen kimseler getirilmiştir. Müze ya da kütüphane memurundan kültür işlerimize yön verecek değerli kimseler çıkmaz demiyoruz, ancak bilmedikleri konularda bilenlere danışmak gereğini duymadıkça, kamu oyunda bunların uygulamaları olumsuz olarak değerlendirilecektir. Öyle kültür müsteşarı görülmüştür ki, başlıca işinin İstibdat dönemindeki sansür memurluğunun benzeri olduğunu sanmıştır. Daha önce sayısız örneklerle belirttik, kamu görevlileri ve sorumluları, bırakın tiyatroya yardım etmek, ona gölge eden kimseler durumuna gelmişlerdir. Kamu kesimi, bir yanda bölge tiyatroları fikrini benimserken, öteyanda bu fikrin öncü uygulayıcıları olarak Anadolu'yu binbir güçlükle dolaşan tiyatro topluluklarına çıkarmadıkları güçlük kalmamıştır. Yasaklamalar bir yana, tiyatro yıktıran, ya da birtakım gözü dönmüş gericinin tiyatrolara saldırılarına seyirci kalan yöneticilere, Atatürk Türkiye'si için yüz karası olaylara yeterince örnek vermiştik. Bu açıdan bakınca Cumhuriyet Türkiye'sinin yörel yöneticileri içinden Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa'yı, Adana Valisi Ziya Paşa'yı örnek alacak tek birinin çıkmaması insanı karamsarlığa sürüklüyor.

Ancak iyimser ve umutvar olmayı gerektirecek gelişmeler de var: 1960'lardan sonra genç tiyatrocu ve yazarlar kuşağı. Yüzümüzü asıl güldüren, 1960'lardan sonraki dramatik edebiyatımızın seçkin örnekleridir. Tiyatro adamı eksiğimizi onlar kapatıyor. Tiyatromuza ulusal deyişi getirecek araştırmalar yapıyorlar, yeni estetik görüş açıları ve değer yargıları kazandırıyorlar. Batı örneğinde tiyatro ile geleneksel kültür değerlerimiz arasında uyum-

lu bir yaklaşmayı deniyorlar. Melih Cevdet'in *Mikadonun Çöpleri, İçerdekiler*'i, Cahit Atay'ın *Karalar'ın Memet'leri, Sultan Gelin*'i, *Kırlangıçlar*'ı, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*'ı, Güngör Dilmen Kalyoncu'nun *Kurban*'ı, *İttihat ve Terakki*'si, Turgut Özakman'ın *Ocak*'ı, *Sarıpınar 1914*'ü, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı,* Oktay Rıfat'ın *Yağmur Sıkıntısı,* Başar Sabuncu'nun *Şerefiye*'si *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi,* Orhan Kemal'in *72. Koğuş*'u, *Kardeş Payı,* Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*'ı, Hidayet Sayın'ın *Topuzlu*'su, Aydın Arıt'ın *Bal Sineği, Aya Bir Yolcu*'su, Adalet Ağaoğlu'nun *Çatıdaki Çatlak*'ı, *Tombalası*'sı, Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ı ve daha nicesi, iyimser olmamız için yeterlidir. Saydıklarımız ve saymadığımız eserler, Cumhuriyet'in 50. yıldönümünde övünç ve güven duyacağımız kültür ürünlerimizdir. Ancak bu yazarların bu eserleri vermesinde elverişli ortamı hazırlayan oyuncusu, sahneyekoru, dekorcusu, ışıkçısı ile kendini sanatına adamış sahne adamlarını da saygıyla anmak gerekir.

Bu satırların yazıldığı günlerde Devlet Tiyatrosu'nda *Hastalık Hastası* temsilinden çıkarken temsilin oynanışındaki yüksek sanat düzeyi beni öylesine büyülemişti ki, sanki o sırada tamamlamış olduğum bu kitaptaki gözlemlerim bir anda siliniverrniş de, onun yerini 50 yılda varılmış bu temsilin izlenimi almıştı. Gerçi temsilin yazarı bütün insanlığın yazarı Molière, sahneye koyucusu ile dekorçizer'i Fransız'dı, ama oynayanlar bizim sanatçılarımızdı. Onlar uygun ortamda ne büyük bir sanat gücü olduklarını bu temsilde göstermişlerdi. Yeter ki politikacısı, yurtyöneticisi, kültür işlerinden sorumlu görevliler bu sanat gücünün farkında olsunlar. Atatürk'ün kurduğu Devlet Konservatuarı'na bir bakınız, bugün adı var kendi yok durumundadır. Carl Ebert ne yaptıysa orada kalmıştır, kimse bu kaynak kurum için yeni bir atılım gereği duymamıştır. Genç bir yazarın ilk eseri oynandığında kültür işlerimizde söz sahibi olan görevliler, sahneye koşarak onu alnından öpecek yerde, bu genç umudun hangi düşüncesine, hangi sözüne sıkıdenetim uygulayabiliriz araştırması içindedirler. Bunu da nasıl bir atlama taşı yapıp, daha yüksekte bir yere ulaşabilmenin kaygusuna düşerler. Ama bunlar geçicidir, bölmeli kafalı masa memuru unutulacak, genç yazar ise sınırlarımızı aşacak, kalıcı olacaktır. Ulusal değerlerimizi hiçe sayan sıra memurları kültür işlerinde söz sahibi kaldıkça, kültür kalkınmamızda gecikmelerin olması doğaldır. Bu gecikmeye yol

açan bir başka kesim ise, tiyatroyu bir amaç değil de, siyasal düşünceleri için bir araç gibi kullananlar olmuştur. Ama her ikisi de geçicidir; bu savaşta gerçek sanat ve onun gerçek temsilcileri bu engelleri yenik düşüreceklerdir.

Bu arada son yıllarda kapanan tiyatrolar, tiyatroya karşı duyulan bir kanıksama, sanki tiyatronun tükendiği izlenimlerini vermektedir. Batı'da da böyle bir bunalım var. René Giraudon adında bir yazar yeni yayınlanan kitabına "Tiyatronun Çılgınlığı ve Ölümü" başlığını koymuş. Herşeyde Batı taklitçisi olan kimi yazarlarımız, Batı'daki bunalım ile bizdeki arasında bir ilişki görür gibi oldular. Oysa bunların ikisi de birbirinden çok değişiktir. Batı için diyebiliriz ki; insanoğlu tiyatrodan vazgeçemez, gerekirse Ortaçağ'da olduğu gibi tiyatro yeniden doğacaktır. Ama bizim için tükenmek ne söz, daha yeni başlıyor tiyatro bizim için. Tanzimat adamı için terakki, Atatürk için çağdaş uygarlık düzeyine erişmekte zorunlu bir basamaktı tiyatro. Bugünkü bunalım, tiyatronun bu temel gerekçesini unutanların yol açtığı bir durumdur. Sorumlusu yalnız ve yalnız onlardır. Yoksa tiyatronun üç önemli öğesi bütün gücüyle yerinde duruyor: Oyuncusu, yazarı ve onların getirdiği güzellikleri kucaklamaya hazır seyircisi. Bu üçüne güvencimiz tam oldukça, öteki geçici ve önemsizdir. Ne bizim ne de Batı için tiyatro tükenmemiştir, tersine insanlığın ona her çağda olduğundan daha büyük gereksinmesi vardır. Cumhuriyet'in 50. yılında 27 Mart 1973, XII. Dünya Tiyatro Günü'nde ünlü tiyatro adamı Luchino Visconti'nin uluslararası bildirisi bu iyimserliği kökten güçlendirdi. Sözümü onun bildirisinden şu cümlelerle bağlamak istiyorum: *"Tiyatronun öz malı da şudur: Günümüzde birlikte yaşamak dediğimizde ne anlıyorsak o; önemli bir olayı, bir umudu beklemek için toplanmak — tedavi, kurtuluş, belki de, hiç değilse insanlar arasında çok önemli vazgeçilmez bir ilişki — esrarlı bir yüceliğin beklenmesi de diyebiliriz* [....] *Kenara itilmişe benzeyen tiyatro, toplum deneyinin ortasına dönüp oturmuştur. İşte bunun için günümüzde bir tiyatroya girmek demek ayrı bir eylem olmuştur; tiyatroya girmek demek, bir seçme yapmak demek; aydınlık olanın, mutlak olanın rasyonel beklenişini önceden var saymak demek ve heyecanların, gerçeklerin toplumsal kaynağına dönüş, alçakgönüllülük ve sevgi eylemidir."*

OYNANMIŞ OYUNLAR DİZİNİ

(1923-1973)

Bu dizinde gazetelerde, dergilerde, el ilânlarında oynanacağı duyurulup da, oynandığı kesin olarak bilinmeyen oyunlar alınmamıştır. Taşra gazeteleri taranmadığı için, taranan gazetelerde de oyunların oynandığı duyurulmadığı durumlarda, bunların da dizine alınması olanağı bulunamamıştır. (*) işaretli oyunlar kitap, ya da süreli yayınlarda yayınlanmış olanlardır. Bunlar içinde eski yazı olanlar da vardır. Ayrıca çeviri ya da uyarlama oyunların birden çok baskısı olabilmekte, öyle ki bu çeşitli çevirilerden yayınlanmış hiç biri oynanmamış, oynanan metin ise yayınlanmamış olabilir. Yerli oyunlar içinde bile birbirinden değişiklik gösteren değişik baskıları vardır. Örneğin Nazım Hikmet'in, *Ferhat ile Şirin*'inin iki değişik baskısının olması gibi. Oyunu oynayan toplulukların adları kısaltıldığı gibi, oynandığı yıllar da kısaltılmıştır. Örneğin 1923 = '23, 1973 = '73 gibi. Operalar ve baleler dizine alınmamış, operetler ve çocuk oyunları çoğunlukla alınmıştır.

KISALTMALAR

AAA Asuman Arsan ve Arkadaşları
AB Aziz Basmacı Topluluğu
ABS Ankara Birliği Sahnesi
ABT Ali Baba Tiyatrosu
AD Avni Dilligil
ADO Ankara Dost Oyuncuları
AF Ayfer Feray Topluluğu
AGTH Ankara Güneşi Temsil Heyeti
AHO Aksaray Halk Oyuncuları
AK Altan Karındaş
AKKT Ankara Küçük Komedi Tiyatrosu
AKO Ankara Kardeş Oyuncuları
AKOT Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu
Al.T. Alpago Tiyatro
6T Altı Tiyatrosu
AMS Ankara Meydan Sahnesi
AO Ankara Oyuncuları
AOS Ankara Oyun Sahnesi
AP Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu
AR Atilâ Revüsü
Ar.T. Arena Tiyatrosu
Ara.T. Ara Tiyatrosu
ASh Ankara Sahnesi
AST Ankara Sanat Tiyatrosu
AŞT Adana Şehir Tiyatrosu
AYT Ankara Yenişehir Tiyatrosu
AzT Azak Tiyatrosu
BAT Büyük Ankara Tiyatrosu
BBT Beş Basamak Tiyatrosu
BHT Bakırköy Halk Tiyatrosu
BSTS Burhanettin-Seniye Tepsi Skeç Topluluğu
BşT Başkent Tiyatrosu
5T Beşinci Tiyatro
BT Bizim Tiyatro
BvT Bulvar Tiyatrosu
CG Cevdet Güldürür
CO Cumhuriyet Opereti
CS Cemal Sahir
CST Ceyhan Sanat Tiyatrosu
CT Cahitler Tiyatrosu
ç. Çeviren
ÇKT Çuvaldız Kabare Tiyatrosu
ÇS Çığır Sahne
ÇT Çağ Tiyatrosu
ÇvT Çevre Tiyatrosu
d. derleyen-derleme
DKKT Devekuşu Kabare Tiyatrosu
DKTS Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi
Dr.T. Drama Tiyatrosu
DS Dönem Sahne
Ds.T. Dostlar Tiyatrosu
DT Dormen Tiyatrosu
DTGM Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü
E5 Elhamra 5
EBT Eskişehir Belediye Tiyatrosu
EET Erdem Ener Tiyatrosu
ET Ege Tiyatrosu
Et.T. Eti Tiyatrosu
FBT Fındıkzade Bulvar Tiyatrosu
GA Gen-Ar Tiyatrosu
G6T Gurup 6 Tiyatrosu
GgT Gong Tiyatrosu
GKKT Gülsüm Kamu-Kamu Tiyatrosu
GO Gurup Oyuncuları
GSEC Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu
GT Gazete Tiyatrosu
GÜGÖ Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu
HO Halk Oyuncuları
H.Op Halk Opereti
HP Halide [Pişkin] ve Arkadaşları
HT Halk Tiyatrosu
İB İhsan Balkır
İBT İstanbul Güç Birliği Tiyatrosu
İBvO İstanbul Bulvar Oyuncuları
İD İsmail Dümbüllü

İHT İstanbul Halk Tiyatrosu
İl.T. İleri Tiyatrosu
İO İstanbul Opereti
İST İstanbul Sanat Tiyatrosu
İŞT İstanbul Şehir Tiyatrosu (1934'e dek Darülbedayi)
İT İstanbul Tiyatrosu
İz.ŞT İzmir Şehir Tiyatrosu
KB Kenan Büke
KİT Kadıköy İl Tiyatrosu
KKT Karagöz Kabare Tiyatrosu
KKKT Kocamustafapaşa Küçük Komedi Tiyatrosu
KO Kent Oyuncuları
KOT Kadıköy Opera Tiyatrosu
KS Küçük Sahne
KşO Kardeş Oyuncular
KT Karaca Tiyatro
LOT [Lâle] Oraloğlu Tiyatrosu
m. Müzik bestecisi
MB Mim Baki Tiyatrosu
MCT Maltepe Cep Tiyatrosu
MÇ Muhlis'in Çocukları
MHP Muzaffer Hepgüler Tiyatrosu
MK Muammer Karaca
MKT Markopaşa Kabare Tiyatrosu
MkT Maksim Tiyatrosu
Ml.KT. Maltepe Komedi Tiyatrosu
MOT [Mücap] Ofluoğlu Tiyatrosu
MÖ Münir Özkul
MÖT Mehmet Özekit Tiyatrosu
MPT Mithatpaşa Tiyatrosu
MS Millî Sahne
Ms. Muhlis Sabahattin
N Naşit [Özcan]
NET Nihat Erbaş Tiyatrosu
NS Nisa Serezli
NT Necdet Tosun
NU Nejat Uygur
OA Orhan Alkan
OBKT Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu
OcT Ocak Tiyatrosu
OdT Oda Tiyatrosu
18O Onsekiz Oyuncuları
OKT Ortaoyuncular Kabare Tiyatrosu
OO Ozan Opereti
ÖT Özlem Tiyatrosu
ÖY Özdemir Yücel Tiyatrosu
PO Petek Oyuncuları
PPKT Pisi Pisi Kabare Tiyatrosu
PS6O Pendik Sahne 6 Oyuncuları
RR Raşit Rıza
S4 Sahne 4
SKT Sivrisinek Kabare Tiyatrosu
SO Ses Opereti
Sop Süreyya Opereti
SOT Samsun Oda Tiyatrosu
S8 Sahne 8
SŞT Samsun Şehir Tiyatrosu
ST Sadi Tek [Ertuğrul Sadettin]
ŞBT Şevki Bey Tiyatrosu
ŞO Şark Opereti
ŞSO Şen Ses Opereti
ŞT Şehir Tiyatrosu
TAT Türk Akademi Tiyatrosu
TB Tevhit Bilge
TG Tevfik Gelenbe
TO Türk Opereti
TÖST Türkiye Öğretmenler Sendikası Tiyatrosu
TRO Türk Revü Opereti
TT Taşdelenler Tiyatrosu
TYT Türk Yazarlar Tiyatrosu
u. Uyarlayan
UU Ulvi Uraz Tiyatrosu
Üİ Üner İlsever
ÜKS Üsküdar Kardeş Oyuncuları
ÜMKT Üç Maymun Kabare Tiyatrosu
ÜO Üsküdar Oyuncuları
VK Vedat Karaokçu
VlO Vâlâ Önengüt
VÖ Vahi Öz
YAT Yeni Ankara Tiyatrosu
YHO Yeni Halk Opereti
YO Yeni Operet
YÖ Yıldırım Önal
YS Yeni Sahne
YSO Yeni Ses Opereti
YT Yenişehir Tiyatrosu
ZA Zeki Alpan

Abdi ile Memiş İstanbul'da, (Neşet Berküren) İŞT '48-49.
Abdoşun Kızı, N '38
Abdülcanbaz (Turhan Selçuk, u. Mehmet Akan, Engin Ardıç, Genco Erkal, Macit Koper) Ds. T '72 '73.
Aceleci Kalp (John Patrick, ç. Seçkin Çağan), AMS '62 '63, Al. T '63 (ç. Şirin Selvi) BHT '67, KİT '68.
Acemi Çaylaklar (Romain Coolus-M. Hennequin, u. Hüseyin Suat), İŞT '25, '26, RR '31, "2.
Acemi Piyade, N/Ş '32 N '38.
Acılı Toprak, (Vasfi Uçkan) KşO '71 '72.
Acuze, İD '45
Aç Koynunu Ben Geldim (Suavi Süalp), ÜMKT '68
Açan Güller, N '38
Açıkgöz, N '38
Açıkgöz Bahriyeli, N '38
Ada Hilesi, N '37 '38
Ada Tavşanı, ST/HP '39
Adada Aşk Başkadır (A. Roussin ç. Nisa Serezli), AKKT '67
Adada Bir Gece, N '37
Adalar Revüsü (E. Reşit Rey m. C.R. Rey) İŞT '34
Adalar Şarkısı, N '34
Adalet-i İlâhiye, N '33
Adalı Kız (Münir Hayri Egeli, m. E. Cenkmen), SO '46
Adalı Sürpik, N '39
Adam Adamdır (B. Brecht, ç. Vasıf Öngören), ABS '70
Adamını Bul (Suavi Süalp), MK '68 '69
Adana Faciası, N/ST '39
Adanalı Teyze Hanım, İD '39
Aday Adayı (M. Jean, u. Nahit S. Bilga), [bkz. *Beni Öpebilirsiniz — Mebus Olacağım*] TB '69
Adını Çocuklar Koysun (M. Zeki Taşkın m. N. Ülgen — Mehmet Abut), İŞT "55-'56 DTGM '52 '53
Adını Siz Koyun (J. Richardson, ç. Ayşe Barlas), GA '68
Adiyö İstanbul (Melih Doğan), SO '46 ŞSO '52
Afacan (P. Weber-H. de Gorsse, u. Mahmut Yesari), İŞT '26 '28 RR '27 '31 '32 '40 N '34 '37 38 '39 N/ST '35 İD '45 '46
Afacanlar, İD '47
Aferin Ahmet İşine Devam Et (Beliğ Selönü), TB/NT '66
Afrika Güzeli, İD '39
Afrikana, ŞT '25
Afrodit, YSO '50
Ağaçlar Ayakta Ölür (A. Casona ç. Müşerref Hekimoğlu) DTGM '62 '63 LOT '63
Ağamız Eğleniyor, N '26 N/Ş '30 N '38
Ağlayan Çocukla Gülen Kız (Sevim San), DTGM '55
Ağlayan Kız (Reşat Nuri Güntekin), İŞT '46 İzŞT '49
Ağustos Böceği (A. Paso ç. Hâle Kuntay) GSEC '72
Ağustos Böceği N/ST '39
Ağzı Çiçekli Adam (L. Pirandello ç. Ali Poyrazoğlu), DTGM '66
Ah Baba Vah Baba... (A. Kopit ç. Ali Yıldız), İŞT '64
Ah Biz Eşekler (Aziz Nesin u. Sermet Çağan), GA '66
Ah Kavanozum, N '29
Ah Şaban Ah (Yusuf Sururi Eruluç), Mk.T. '56
Ah Şu Kaynanam, ST/MK '43 '44 ST '45 '46
Ahrette Bir Gün * (Hüseyin Suat), İŞT '26
Ahretten Selâm (A. Calantuoni ç. E. Kayılhan), İŞT '51

Ahu Dudu (J. O. Kesserling u. Reşiha Vasfi-V. Rıza Zobu), İŞT '52 AŞT '59-'60 GÜGÖ '68

Aile Saadeti, RR '32

Akad'ın Yayı (G. Dilmen Kalyoncu), DTGM '67

*Akın** (Faruk Nafiz Çamlıbel), İŞT '32

*Akif Bey** (N. Kemal u. R. N. Güntekin), DTGM '55 N '28-'29 İŞT '59 '60

Aklım Sana Emanet (u. Yusuf Sururi Eruluç) Mk.T. '56

Aklın Oyunu (L. Andrei ç. O. Kutlar - Hüseyin Baş), GSEC '63

Aksaray Tramvay Faciası, N '27

Aksaraylı Cin Ali, N '29

Akşam Bülbülleri, N '37 '39

Aktör Kean (A. Dumas ç. Şahinyan Efendi, sonra Mahmut Yesari), RR '26 '27 '31 '32 '40 ST '38 '39 '44

Akvaryum (A. Nikolai ç. H. Levendoğlu), DTGM '69 (A. Nicolai-G. Sonnier ç. M. Sait Kılıççı) İŞT '68

Al Duvak, N '30

Al Şapkalı Kız (Erhan Dilligil), İŞT '71

Al Takke Ver Külâh, ÜMKT '70 '71

Alabora (Beki L. Bahar), DTGM '70

Alamanyadan Bir Yar Gelir Bizlere (Selçuk Kaskan) DT '64 '65

Alan da Kaçan mı? (Vâlâ Önengüt m. Selmi Andak), OKT '68

Albayların Aşkı (P. Ustinov ç. Lûtfi Ay) [bkz. *Dört Albayın Aşkı*] AMS '70

Alceste (Euripides ç. A. Hamdi Tanpınar) İŞT '42 İzŞT '49

Aldattım Sayılmaz ki (G. Feydeau u. Bedia Muvahhit m. Karlo Kapoçelli) İO '54

*Alev** (H. Kistemaeckers u. A. Süha Delilbaşı) RR '38

Alev Gecesi, H.Op '39

Alın Yazısı (N. Sırrı Örik) DTGM '52

Ali Asgarın Spor Klübü, N '36

Ali Baba ve Kırk Haramiler (Vadeha Atiyeh ç. Can Gürzap) DTGM '71 '72

Ali ve Küçük Hafiyeler (E. Kaestner ç. Leylâ Pamir) İŞT '56 '57

Alicenab Amiral yahut Portsmouth Muharebesi İsmail/Ali Rıza '25

Alil Kemancı, AGTH '29

Alis Harikalar Diyarında (Lewis Caroll u. Birkan Özdemir) AST '67 '68

Alkol (J. Robert ç. Mehmet Sait Kılıççı) GSEC '63

Allaha Teşekkür, CS/Fahri '30

Allahın Cezası, (D.H. Psatha u. İ. Mardan) İŞT '46 '47 '49

*Allahın Dediği Olur** (Turan Oflazoğlu) İŞT '70

Almanya Defteri (Vasıf Öngören) A.Sh. '71 İBT '72

Alo... Orası Tımarhane mi? (J. Guitton u. İ. Galip Arcan) AKOT '68 [bkz. *Süt Kardeşler*]

Altı Kaval Üstü Şişhane (Suavi Süalp m. Rifat Birses) NU '69

Altı Şahıs [Kişi] Muharririni [Yazarını] Arıyor (L. Pirandello ç. Halit Fahri, sonra F. Timur) İŞT '28 '63 '64 DTGM '71

Altı Tavuk Bir Horoz, N '30

Altın Arayıcılar, N '29

Altın Aşka Galebe Eder mi? yahut Tarihî Bıçak, Cevdet Bey '28

Altın Başak (u. Mahmut Yesari) MS '26

Altın Bilezik (M. Zeki Taşkın m. Fehmi Ege) DTGM '47 '48

Altın Çaylak Oteli Cinayeti, İD '32

Altın Kalem (Avni Dilligil) İzŞT '46

Altın Kalpli Kız (Dinçer Sümer) DTGM '70-'71

Altın Kız (u. Neclâ Dersan m. Romberg) YSO '50 '51

Altın Kız (Ursula Malin u. Sezai Yalçınkaya) İŞT '68

Altın Kuş (M. Zeki Taşkın) DTGM '54

Altın Yumruk (Clifford Odets ç. Seçkin Selvi) DT '63

Altın Yumurtlayan Horoz (Aleksandru Mirodan ç. Zihni Küçümen) UU '65

Altın Zincir (F. Egemen-Gülbiz Tozer) İŞT '52-'53

Altıncı Kat (Alfred Gehri ç. H.F.Ozansoy) İŞT '55

Altona Mahpusları (J.P. Sartre) LOT '65-'66

Aman Avcı (Refik Erduran) [bkz. *Üç Kafes Üç İnsan*] İŞT '62

Aman Çaktırmayalım, N '28 '29 '30

Aman Hanım [*Biraz*] *Sus* (A. France u. Selâmi İzzet / u. Selim Nüzhet Gerçek), İŞT '24 '25 '26 '37 RR '27 ST '32 '37 '40 N '38

Aman Hayret, Biraz Gayret (Mahmut Yesari), TG '73

Aman İdare Et [bkz *Boeing Boeing*] AKOT '62 MI.K.T. '69

Aman Karım Duymasın (G. Feydeau u. B. Muvahhit - V. R. Zobu) İŞT '73

Aman Paşa Biraz Daha Yaşa (Suavi Süalp) AF '70 '71

Aman Vermez Avni N '34

Amca Bey (P. Gavault u. Mehmet Rauf) İŞT '25 HP/N/ST '35 N '34 İHT '39

Amcalar Eğleniyor (H. Delorme-F. Gally ç. Süleyman İzzet) İŞT '40

Amuca Bey, N '29

Amédée (E. Ionesco ç. Hasan Anamur) DTGM '68

Amerikan Rüyası (Edward Albee ç. Sevgi Sanlı) DTGM '62

Amphitryon * (Molière ç. Ali Teoman) İz.ŞT '50

Ana * (m. Gorki ç. Nihal Yalaza Taluy) İŞT '69

Ana Babalar Okulu (Nazım Kurşunlu) AKKT '67 '68

Ana Beni Eversene (Suavi Süalp) Azak Kabare Tiyatrosu '70

Ana Hanım Kız Hanım * (Cahit Atay) MPT '66 CST '67

Anadolu Akım, Ankara Temsil Heyeti '29

Anadolu Köy Düğünü, Ş. '25 N '38 İD '45

Anafor, YSO '49

Anaforcular, N '26

Anahtar Deliği (J. Tardieu ç. Yıldırım Keskin) DTGM '66

Anahtar Deliği (Fazıl Hayati Çorbacıoğlu) GA '70 '71

Anaların Günahı, ET '39

Anasının Kuzusu * (D. I. Fonvizin ç. Nihal Y. Taluy) DKTS '46

Anasının Kuzusu, ST '39

Anastasia (Marcelle Maurette ç. Ülkü Tamer) Ar.T. '66 '67

Anca Beraber Kanca Beraber (Erden Ener) '71

Andorra * (Max Frisch ç. Sevgi Nutku) DTGM '62 '63 '72

Andromaque (J. Racine ç. M. Faik Ozansoy) DTGM '69 '70

Anlaşılmaz Muamma, N '39

Anna Frank'ın Hatıra Defteri (ç. Bedia Akkoyunlu) [bkz. *Hatıra Defteri*] MK '58 LOT '62 DTGM '57 '58

Anna Christie * (E. O'Neill ç. Avni Canikoğlu) İŞT '33

Anna Karanina (L. Tolstoy ç. Vâ-Nû) İŞT '39 '72 '73

Anneme Koca Arıyorum (Lâle Oraloğlu) LOT '70 '71

Annemi Hatırlıyorum * (J. van Druten ç. Fikret Arıt) İŞT '55

Antigone * (Sophocles ç. Sabahattin Ali) DKTS '42

Antigone [*Diye Bir Küçük Kız*] (J. Anouilh ç. Orhan Veli) DTGM '49 KO '60-'61 PO '73

Antikacı Mahmut [*Efendi*] N/ST/HP '35 İD '46

Anton Usta - Maria Magdalena * (F. Hebbel ç. Selâhattin Batu) DTGM '49 '72 '73

Antonius ve Kleopatra * (Shakespeare ç. İst. Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Semineri) İŞT '48

Apar Topar (Alp Kun m. Fehmi Ege) YSO '49 '50

Apaşlar Kahvesi, N '38

Aptal * (L. Pirandello ç. M. Fuat) İŞT '31

Aptal * (F. Dostoyevski-F. Nozière S. W. Bienstock ç. A. Muhip Dranas) İŞT '40 '41

Aptal Kız * (Marcel Achard ç. Çetin Altan) KO '61 '62

Ar Namus Makinası (T. Vilar u. Zihni Küçümen) AKOT '66 '67

Ara Seçimi, MK '51

Arabacı Hüsmen Ağa, N '38

Arabın İntikamı, N '39

Aranan Şair (F. von Suppé ç. Nihat Kızıltan) DTGM '57

Arap Saçı, ET '39

Arapça Değil mi? [*Uydur Uydur Söyle*] * (T. Bernard u. R. N. Güntekin) RR '24 ŞT '28 MS '26

Arapzade Cevdet, ST '70

Arılar (D. Amiel ç. Bedia Muvahhit) İŞT '33-'34

Arif'in Hilesi (m. D. Çuhacıyan) N '26 '27 '29 AGTH '29 N '38 '39 İD '46 ŞO '25
Arkası Yarın (Frank Marcus ç. Seçkin Çağan) DT '68
Armatör (Refik Kordağ) GÜGÖ '70
Arpa Anbarı (Marcel Achard ç. Adnan Benk) KS '53 Üİ '72 '73
Arsenik [Kurbanları] (J. Kesselring ç. Leylâ Erduran) KS '56 [bkz. *Ahududu*]
*Arşın Mal Alan** AGTH '29 N '23 '25 '27 CS '26 ET '38 N '36 '38 RR '46 Türk Temâşa Heyeti '28 EET '68 Inkılâp Tiyatrosu 29 HP/İB '45 Toto-Sıtkı Akçatepe '47
Artist Aranıyor (K. Ögelman) İŞT '49 '50
Artist Aşkı, N/ST '39
Artist Revüsü, N/ST '38
*Arturo Ui'nin Yükselişi** (B. Brecht ç. Sevgi ve Başar Sabuncu) AST '66
Arzu Adası [bkz. *Küçük Kulübe*] AKT '67 '68
Arzu Tramvayı (T. Williams ç. Halit Çakır) DTGM '60
Arzuhalci Mehmet Efendi (İ. Galip Arcan-R. Nuri Güntekin) İŞT '30 N/ST/HP '35 '36
Asabiye Doktoru [Mütehassısı] (E. Labiche) T.A.T. '30
Asaletmeap (Muhlis Sabahattin) S.Op. '28
Asil Damat, N '38
Asilzadeler, RR '46
*Asiye Nasıl Kurtulur?** (Vasıf Öngören) ABS '70 '71 Ds.T. '70 '71
*Aslan Asker Şvayk** (Jaroslav Haçek u. C. Apothelos ç. Genco Erkal) Ar.T. '63 Ds.T. '71
Asmodée (F. Mauriac ç. M.S. Koray) İŞT '38
Asri Çocuklar, Kuşdili Tiyatrosu '29
Asri İhtiyarlar, İD '25
Asri Kızlar N '33 Komik Cevdet Temsilleri '29
Asrileşen Baba (Spiros Melas ç. A. Hacopulos) İŞT '42 '43 '44
Asteğmen Eğmen (P. Gripari) AMS '64
Astronot Niyazi (Haldun Taner-Zeki Alasya DKKT '70
Aşağıdan Yukarı (Vedat Nedim Tör) KS '52
Aşçıbaşı Tosun Ağa N '23 '26 '27 '29 '34 İD '46 HT '39
Aşık Misafir (Jean de Letraz) İT '60
Aşıklar, N '27 '38 İD '46 '48
*Aşk Acısı** (Marcel Achard ç. Lütfi Ay) DTGM '57
Aşk... Aşk... Aşk... (Roger Ferdinand ç. Orhan Aydınbaş) MÖ '64
Aşk Anahtarı (İlhan Engin) Bv.T. '63
Aşk Borsası (u. Mahmut Yesari H.Op. '39
Aşk Budalası (J. Deval ç. M. Vassaf-M. Dibekli) Bakırköy Tiyatrosu '66 [bkz. *Banko*]
Aşk Çılgınları, Kadıköy Mısırlıoğlu Tiyatrosu '28
Aşk Çorbası [Sevda Salatası] (Jean de Letras u. Zihni Küçümen) GÜGÖ '68 ABT '71 TG '71
Aşk Dilencileri, N '38 İD '38 '39
Aşk Efsanesi (Jean Anouilh ç. Vedat Günyol) KO '61 '62
Aşk Fırtınası, Pangaltı Tiyatrosu '29
Aşk Gibi (S. Howard u. Göksel Kortay-Hadi Çaman) DT '70 '71
Aşk Kadınları [bkz. *Boeing Boeing*] NE '73
Aşk Köprüsü (Şahin Tek) YSO '48
Aşk Kurbanları, ET '39
Aşk Mektebi (Yusuf Ziya Ortaç m. Muhlis Sabahattin) İŞT '36 '37
Aşk Memuru (L. Verneuil u. Burhan Felek) [bkz. *Melek Hanımın Kıskançlığı*] GÜGÖ '67 '71 '72
*Aşk Otu** (N. Machiavelli ç. S. Sinanoğlu) DT '58
Aşk Ölmez (Muhlis Sabahattin) CS '25 '26 '30
Aşk Ölür mü? (Mahmut Yesari) RR '27
Aşk Sönmez, N/HP/Fahri '37
Aşk Resmigeçidi, CS '38
Aşk Trafiği (S. Nahit Bilga m. İsmet Nedim) GA '69
Aşk Tuzağı (M. Sobrul ç. Cavit Yamaç) Ara. T. '52 CS '54 SO '55
Aşk ve Sevda (Haldun Taner) DKKT '73
Aşk Uğrunda, CS '39
*Aşk Uyumaz** (R. de Flers-Caillavet ç. İ. Müştak Mayakon) MS '26 İŞT '49
*Aşk ve Barış** (Suat Taşer) DTGM '61
Aşk ve Kumar, Ferah Tiyatrosu '30

Aşk ve Sevda, Komik Cevdet Temsilleri '30
Aşk Zinciri (A. Schnitzler ç. Basri Feyzioğlu sonra Okan Arınç) GA '64 ADO '71
Aşka Susamışlardı (Melih Vassaf), İŞT '57
Aşkım Günahımdır, N '33
Aşkın Manası (C. Farrère u. Aziz Hüdai [Akdemir] RR '32 '37
Aşkın Ölümü, N '38 İHT '39
Aşktan Daha Kuvvetli, N '39
Aşşşk (M. Schigsal ç. N. Serezli - B. Dormen) DT '66
At Martini (D. Amiel ç. S. Muhtar), İŞT '38
Atçalı Kel Mehmet (Orhan Asena), DTGM '70
Ateş Böceği (F. Molnar ç. K. Necati Çakuş) İŞT '38
Ateş İçinde (Hayri Muhittin [Dalkılıç]) T.A.T. '30
Ateş Kâzım, N/HP '37
Ateş ve Pervane, T.A.T. '32
Ateşle Barut, ST '39
Atı Alan Üsküdar'ı Geçti, N/ST '35 '36 ST '37 '38 '46
Atina Kaçakçıları, N '39
Atinalı Timon * (Shakespeare ç. Orhan Burian) İŞT '38 '44 '61
Atlar ve Filler * (Oktay Rifat) İST '62
Atlı Karınca (M. A. Antoine u. İ. Galip Arcan) İŞT '27
At mı Kısrak mı?, N '33
Ava Giden Avlanır, N '29 '38 İD '47 '48
Ava Giden Avlanır (E. Labiche u. Füruzan Hüsrev Tökin) KOT '69 ABT '70
Avanak (G. Feydeau ç. Lûtfi Ay) DTGM '54
Avluya Bakan Pencere (C. Flotow-H. Pillau ç. S. B. Göknil) İŞT '63
Avrupa Dönüşü, N/ST '39
Avukat Zehra Ferit (L. Verneuil-G. Berr u. İ. Galip Arcan) İŞT '28 '29 '30
Ay Battı (J. Steinbeck u. Levent Dönmez) İST '68 '69
Ay Herkese Gülümser (E. O'Neill ç. Leylâ Turnier) DTGM '62 '63
Ay Mavidir (H. F. Herbert ç. Gül Çiftçi) AMS '61
Aya Bir Yolcu (Aydın Arıt) DTGM '67
Ayak Bacak Fabrikası * (Sermet Çağan) AST '65 İST '70
Ayak Bağı (G. Feydeau ç. Aygen Törüner) DTGM '67
Ayak Takımı Arasında * (M. Gorki ç. Vâlâ Nurettin) İŞT '36 '40 AD '66 KO '71
Ayakta Durmak İstiyorum * (Tarık Buğra) DTGM '66 '67
Âyan Baba, N '38
Ayarsızlar * (Cevat Fehmi Başkut) İŞT '44
Ayda Bir (Y. Noé ç. M. Sandıkçıoğlu) İŞT '58 '59
Aydın Efeleri, İD '45
Ayı (Çehov ç. Bedrettin Tuncel) İŞT '31
Ayı Masalı * (Refik Erduran) DT '62
Ayıptır Söylemesi (u. Şükran Sururi) İT '64 '67
Aykırı (Aydın Engin) GSEC '67
Ayna * (Cevat Fehmi Başkut) AMS '66
Aynaroz Kadısı * (Musahipzade Celâl) İŞT '29 '30 '31 '32 '36 '37 '38 '68 '69 N/İŞT '38 İzŞT '47
Ayrı Dünyalar * (Şahap Sıtkı) DTGM '61
Ayrı Masalar (T. Rattigan ç. Türkkaya Ataöv-M. Tali Öngören) DTGM '60 '61
Ayrı Oda (Mahmut Yesari) İST '28
Ayrıklar (Güner Namlı) İST '70
Ayrılma Tarifesi (d) MHT '71
Ayrılmaksa Maksadın (J. B. Luc u. Ayten Törüner) GÜGÖ '67 '68 '71
Ayşe (Muhlis Sabahattin) Cevdet Bey Temsilleri '29 S.Op. '28 '29 '35 OO '34 YO '35 H.Op. '36 SO '46
Ayşe Pınarı (Mehmet Hukna) PSGO '68
Ayşegül Sihirli Ülkede (ç. Esin Kenter) KO '68
Ayşe'nin Marifetleri (F. Barillet ç. Fehmi Baldaş) İŞT '58
Ayyar Hamza * (Molière u. Âli Bey) N '29 İŞT '42 NU '67 '72
Azap, İD/CS '38
Azarya * (Molière u. A. Vefik Paşa) Ferah T. '25 İŞT '28
Azılı, İD/CS '39
Azrail, ET '39

Azrail Tatil Yapıyor (A. Casella ç. V. Karamürsel) İŞT '39

Baba * (A. Strindberg ç. M. Ertuğrul) İŞT '36 N/ST '35 ŞT '38
Baba Hindi (G. Feydeau u. Yusuf Sururi Eruluç) [bkz. *Avanak/Guguk*] İT '63 '64
Baba Katili, N '38
Baba Ramiz (Jean Aicard) Burhanettin Tepsi '41
Babaları Kim?, N '38 '39
Babaların Günahı, T.A.T. '32 ET '46 İD 48
Babalık, H.Op. '38
Babamızın Evinde Hayat (H. Lindsay-R. Crouze ç. Nurettin Sevin) DTGM '61
Babasının Oğlu (S. Guitry ç. İ. Galip Arcan) İŞT '27 '28
Babayiğit * (J. M. Synge ç. Saffet Korkut) DTGM '65 '66 '71 KS '53
Bacım Beni Kurtarsan, TG '72
Bacının Fendi (u. Tevfik Gelenbe) TG '70 '71
Babil Harabeleri, N '25
Bağdat Bülbülü, İD '45
Bahar Bülbülleri, İD '45
Bahar Çiçekleri, N '36 '38
Bahar Hastalığı (u. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '24 '25 '26 ŞT '27 '28 RR '32 MS '26
Bahar Temizliği (F. Lonsdale ç. Avni Givda) İŞT '37
Baharın Sesi (J. Van Druten ç. Nesrin Karatay) KO '61
Bahçıvan Gülü, N '25
Bahri Muhit-i Hindi Avcıları, Şark *Tiyatrosu* '25
Bahtiyar Âşıklar, İD/A. Güldürür '45
Bakanlık Arabası (d. Nuri Genc m. Fahri Akdoğan VÖ/AKOT '66 '67
Bakkhalar * (Euripides ç. Sabahattin Eyüboğlu) İŞT '65 '66
Bakışların, ST '39
Bakkal mı Avukat mı?, ST '39
Bakkalın Derdi, N 28
Bal Aylarında, N/Fahri '27
Bal Sineği (Aydın Arıt) DTGM '65 '66
Balaban Ağa * (Musahipzade Celâl), İŞT '34 '70 '71
Balatta Bir Akşam (d. Osman Cemal) ŞT '28

Balayı (M. Hennequin-A. Vallarrégue u. İ. Galip Arcan) İŞT '31 N/CS '37 N '38 ST '39
Balayı (J. O'Hare ç. Asude Zeybekoğlu) LOT '66
Balıkçı Kızı, Pangaltı Tiyatrosu '29 N '37
Balıkesir Muhasebecisi * (R. Nuri Güntekin) İŞT '52 '53 '70 DTGM '68 '69
Balina Avcıları, N '34
Balkabağını Evlendirelim N '35
Ballı Baba (Hüseyin Suat Yalçın) İD/Fahri '25 N '30
Balmumcu, N '33
Balo Gecesi, N '33
Balo Kaçakları (y. m. Vedat Örfi) Kadıköy Şehbal Tiyatrosu '25 Türk Opereti '28
Baloz Düşkünleri, N '29
Bana Benziyor mu? (Osman Cemal) MS '26
Bana Çiçek Yollama (Norman Brasch-Carrol Moore ç. Asude Zeybekoğlu) MÖ '62 '63 Orhan Erçin '73
Bana Derler Horoz Nuri (Sedat Demir-Fahri Akdoğan) VÖ '66
Bana Dokundun (T. Williams - D. Windham ç. Sadık Balkan) İŞT '56
Banko (J. Deval ç. M. Vassaf - M. Dibekli) Ar.T. '65
Bar Düşkünü, N '37
Barbaros'un Torunu * (Aziz Nesin m. Selmi Andak) KİT '70 Üİ '73
Baskın, YSO '48 '49 '50
Baskın N '27 ST '39 İD '45 '46
Baskın (u. Halit Fahri Ozansoy) Ferah Tiyatrosu '25
Baş Sayfa (B. Brecht-C. MacArthur ç. Nüvit Özdoğru) İŞT '60 '61
Baş Tacı * (M. Yves-M. Vogler u. Halit Fahri [Ozansoy] MS '26 İzŞT '48
Başbakan ve Uşağı (B. Fekete ç. Altan Öymen) MPT '68
Başı Dumanlı (Hakkı Nezih) T.A.T. '31
Başımın Kara Yazısı, N '33
Başına Gelen, N '38
Başkalarının Kellesi (Marcel Aymé ç. Attila Tokatlı) Ar.T. '63
Batak (Galip Güran) DTGM '53 '72

Batak Göl (Ü. Zeki Özturanlı) KO '69 '70
Batakhane, N/CE '38
Batakhanede Baskın, N '25
Batan Gün (Yaşar Güner) AKO '72
Bavuldaki Adam (L. Velle ç. Ali Suruni) İT '67
Bay Aldatırsa, ST '38
Bay-Bayan (Mahmut Yesari - Necdet Rüştü m. Seyfettin - Sezai Asal) S.Op. '35 H.Op. '35 '36 '38
Bay İzzetin İzzetinefsi (Mert Egemen m. Ahmet Önel) AO '72 '73
Bay Tunç ile Bayan Billûr (H. Duvernois ç. Nahit S. Örik) DTGM '47
Bayader (Yullos Bremer m. E. Kalman ç. Emrullah Nutku) H.Op. '36
Baykuş * (H. Fahri Ozansoy) İŞT '48 ŞT '28 N/ST '35 ET '39 RR '29
Baykuşla Pisi Pisi (Bill Manhoff ç. Orhan Azizoğlu) AMS '68 '69
Baykuşlar Yuvası, N '37
Bazıları Kız Sever (Nuran Şener) BHT '67
Bazıları Musakka Sever, NU '70 '71
Bebeğin Evi * (H. İbsen ç. Haldun Zihni sonra Cevat Memduh Altar) [bkz. *Nora*] İŞT '29
Bebek (M. Braadell-A. Hart ç. Hakkı Bigeç) İŞT '49
Bebiş (Ş. Nahit Bilga m. Muhlis Sabahattin) SO '45 '46
Bebişko (Germain Lefranq u. Zihni Küçümen-Necabettin Yal) Az. T. '62 '63
Becerikli Kaynana (A. Roussin ç. Zahir Güvemli) 6T/LOT '61
Becket yahut Tanrının Şerefi * (Jean Anouilh ç. Lûtfi Ay) DTGM '71 '72 '73
Bedbaht Aşıklar, N '38
Bedel * (Arthur Miller ç. Nüvit Özdoğru) DTGM '68 KO '70 ADO '70
Bekâr Ali Bey (Erckmann-Chatrian u. İ. Galip Arcan) Ferah Tiyatrosu '25 İŞT '24 '25
Bekâr Biti (Vecdi Uygun) VÖ '68 Orhan Erçin '69
Bekârlar (L. Fulda ç. N. Zeki-M. Kemal) İST '28 '29 '30 '31 '33-'34 '38 İzŞT '48
Bekârlar Oteli, N '34
Bekçi Murtaza (Orhan Kemal) UU '69
Bekçi Yusuf, ID '32 '46
Bekir Dö Mesti, ST '37
Beklenmeyen Son, ST '39
Bekri Mustafa, N '27 '29 '30 '38 Şark Tiyatrosu '25 İD '45
Bektaşi Esrarı, N '34
Bel Ami, MK '50
Belâlı Gelin (Sadık Şendil) FBT/KB '71
Bellac Apollonu * (Jean Giraudoux ç. İlhan Berk) DTGM '72
Ben Bir Fotoğraf Makinasıyım (J. Van Drutten ç. Ülker Erginsoy) DT '58
Ben Bir Kadınım (G. Axelrode ç. Nüveyre Gültekin-Orhan Aydınbaş) GSEC '66
Ben Bu İşe Gelemem (A. Chen ç. Nisa Serezli) NS/TA '70
Ben Çağırmadım (N. Coward ç. R. Vafi-V.R. Zobu) İŞT '56 '57 GÜGÖ '63
Ben Çalmadım * (Ferih Egemen m. Rafet Yılmaz) İŞT '44 '45 Ferih Egemen ve Arkadaşları '47 AHO '66
Ben Değilim (G. Ksenepulos ç. Haçopulos) İŞT '44 '45
Ben Devletim * (Recep Bilginer) UU '65
Ben Fahişe miyim? N '34
Ben Kral Kızıyım (Fabrizio Sarazani ç. Fikret Adil) İŞT '71 '72
Ben Vurdum, ET '39
Beni Öpünüz (T. Bernard ç. Bedia Muvahhit) RR '40 '42 '43 '44 '45 '46
Benim de Canım Var (Roger Ferdinand u. Yusuf Sururi Eruluç) İT '69
Benim Üç Meleğim (A. Husson ç. Yılmaz İnal) İŞT '57
Benimle Oynar mısınız? (Marcel Achard ç. Tunç Yalman) KS/DT '58 AMS '67
Benli Kız, N '38
Benli Zeyneb, İD '48
Ben miyim, Başkası mı? N '38
Bernarda Alba'nın Evi (Garcia Lorca ç. İlhan Berk sonra Turan Oflazoğlu) DTGM '61 '62 İŞT '65

Besleme (Ahmet Şefik) ŞT '28
Bestekârın Ölümü, ET '39
Bestekârlar, Karakaş '40
Beş Milyona Kim Ölmez? (Richard Hoffmann u. Ülkü Tamer GÜGÖ '72
Beş Parmak (Peter Schaffer ç. Bedia Akkoyunlu) DT '59
Beşinci Adam (H. Keroul u. Toto Karaca) İT '69
Beşinci Madde, ST '38
Beşte Gelen (M. Hennequin u. Kemal Ragıp) İŞT '25 '26 '27 RR '31 '32 RR/ST '39 N/ST '35 '39
Bey Atladı, RR '34 '41
Beyamcanın Eşeği (Metin Bilgin) Ankara Öncü Çocuk Tiyatrosu '73
Beyaz Baykuş, Vedat Örfi '41
Beyaz Geceler (F. Dostoyevski u. Gil Sandler ç. (Elâ Gültekin) PO '72
Beyaz Gölge, N '38
Beyaz Gömlekliler (Sidney Kingsley ç. Vecihe ve Ziya Karamürsel) İŞT '35 '36
Beyaz Güvercin (Jean Anouilh ç. Yılmaz İnal) İŞT '54 '55
Beybaba (Çetin Altan) İŞT '60 '61
Beyimin Tiyatroya Merakı N '27 '37
Beyin Başına Gelenler, N '38
Beyoğlu Çiçeği, H.Op. '36 '37 '39
Beyoğlu Çiçekleri, İD '25
Beyoğlu Yakasının Hikâyesi, NU '71
Bibinin Yatak Odası, ST '46
*Biçare** (Nuri Bey) İŞT '41
Biçare Bakkal, N '27
Biçare Tüccar, N '25
Bilmece (A. Birabeau-G. Dolley ç. A. H. Akdemir) İŞT '37 '38 İzŞT '48
Bin Bir Dolap, N '33 '34
Bin Dolap (M. Hennequin ç. Sami Namık) MS '26
Bin Frank Mükâfat (Victor Hugo ç. R. Kunt-Ş.S. Bigat) İŞT '63
Binbirdirek [Batakhanesi] N '39
Binbirdirek Kaplıcaları, İD '45
Binlerce Soytarı (Herb Gardner ç. Zehra Ağralı) AMS '67
*Binnaz** (Yusuf Ziya Ortaç) İŞT '25 '26 ŞT '28 N '38
*Bir Adam Yaratmak** (Necip Fazıl Kısakürek) İŞT '38 '39 '45
1+1 = 1 (G. Feydeau u. Mahmut Yesari) İŞT '25 Ferah Tiyatrosu '25
Bir Ana (T. Bernard ç. Mübeccel N. Yarar) İŞT '40
Bir apartmanın Hikâyesi, ST/MK '44
Bir Âşık Lâzım, RR/HP '41
Bir Aşk Hikâyesi (Gabor von Vaszary ç. Asude Zeybekoğlu) KO '67 '68
Bir Avuç Ateş (u. H. Kemal Gürmen HP '35 N/ST '39
Bir Avuç Taş, ST '37
Bir Baba (Paul Bourget ç. Mebrure Hurşit) İŞT '30 '31
Bir Bakkalın Derdi, N '38
*Bir Bardak Su** (E. Scribe ç. Lûtfi Ay) DTGM '68 '70 '71
*Bir Bebek Evi** (H. Ibsen ç. Cevat Memduh Altar) [bkz. *Bebek Evi/Nora*] DTGM '65
Bir Çiçek İki Böcek (u. Tahsin Nahit) İŞT '25 MS '26 '27
Bir Dava Böyle Bitti, HT '39
*Bir Delinin Hatıra Defteri** (N. Gogol u. Sylve Luneau-Roger Coggio ç. Coşkun Tunçtan) AST '65 '66 '67
Bir Devrin Âfeti, OS '54
Bir Doktorun Ödevi, Vedat Örfi '41
Bir Don Kişot (Jean Anouilh ç. Lûtfi Ay) DTGM '62
Bir Donanma Gecesi (u. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '24 '26 '27 ŞT '28 RR '30 '31 '32 ST '37 '52
Bir Eğlence Akşamı, RR/ST '39
Bir Eski Yular İçin (d. Nejat Uygur) NU '71
Bir Fırıldak (Bedia Muvahhit - Muvahhit Bey) İŞT '24 Ferah Tiyatrosu
Bir Garip Çift (Neil Simon ç. Berrin Cumalı) KO '66-'67
Bir Gece ve Bir Hayat (Spiro Melas) RR '31 '32
*Bir Gece Faciası** (F. de Curel ç. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '24 RR '24
Bir Gecede Hicran-ı Ebedi, Hilâl Tiyatrosu '30
Bir Gelin Geldi (Sidney Howard ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '68
Bir Gemim Var (Charles Méré ç. M. Feridun [Belisar] İŞT '51
Bir Gönül Muamması (u. Kemal Ragıp) İŞT '28
Bir Gönül Oyunu, TRO '39
Bir Günahkârın Türbesi, N '29

Bir Halk Düşmanı (H. Ibsen ç. B. Danişmend) *İŞT* '61
Bir Hamamda İki Çıplak, (u. Melih Vassaf) İT '73
Bir Haydudun İntikamı, N '30
Bir İçim Su, N '39
Bir İki Üç (F. Molnar ç. Gazanfer) İŞT '31
Bir İzdivaç Komedisi, ST '40
Bir Kadın Yarattım [*Pygmalion*] (G. Bernard Shaw ç. Melih Vassaf - Gülây Tükel) LOT '64
Bir Kadının Hayatı (S.G. de Bouhélier ç. Bedrettin Tuncel) İŞT '36
Bir Kadının On Senelik Hayatı, Pangaltı Tiyatrosu '30
Bir Kavuk Devrildi * (Musahipzade Celâl) İŞT '30 '31 '35 '38 '52 '61 '62 '67 AŞT '62 MPT '71
Bir Kızım Bilir Bir Ben, N '38
Bir Kilo Namus (Refik Erduran) İŞT '58 '59 AD '67 GÜGÖ '68
Bir Kitap (Sacha Guitry ç. İ. Galip Arcan) İŞT '30 ET '39
Bir Komedi (İ. Galip Arcan) İŞT '30 '31
Bir Komiser Geldi (J. B. Priestley ç. İrfan Şahinbaş) İŞT '49 DTGM '49 '64
Bir Köpek, N '38
Bir Kuyruk Acısı, S.Op. '32
Bir Küçük Aslancık Varmış (Melih Vassaf) AK/Ar.T. '66 '67
Bir Macera (L. Tolstoy u. Ertuğrul Muhsin) Ferah Tiyatrosu '25
Bir Masal, N '38
Bir Masal * [*Turandot*] (C. Gozzi ç. Salp Ali) İŞT '33 '34 '37
Bir Masal Böyle Bitti, ST '38
Bir Melek Geçti (I. Bousquet-H. Falk. ç. Yılmaz İnal) İŞT '56
Bir Misafir Geldi * (Celâlettin Ezine) İŞT '39
Bir Muhasip Aranıyor (F. ve P. Schönthan ç. Nazan Göknil) İŞT '39 '40 '42 ST/HP/MK '44 ST '45
Bir Nisan Balığı, Doğu Tiyatrosu '46
Bir Nokta (G. Feydeau u. İbnürrefik Ahmet Nuri) RR '27 '32 ŞT '28
Bir Ölü Evi * (Nazım Hikmet) İŞT '32
Bir Parmak Bal (S. Delaney ç. Bedia Akkoyunlu) 6T/LOT '61
Bir Piyes Yazalım (A. Sümer - S. Uzgören) DTGM '53
Bir Rüya Gördüm, N/ST/HP '35
Bir Saniyel.. (Charles Méré u. Kemal Ragıp) İŞT '26
Bir Sizden Bir Bizden (Suavi Süalp) ÇKT '68
Bir Söyle İki Dinle, N '38
Bir Şenlik Gecesi, RR '32 N '35 N/HP/ Fahri '36 N/HP/MK '37 N/CS '38 HP/İB '45
Bir Şoförün Cinayeti, N/CS '37
Bir Takım İnsanlar * (Oktay Rifat) İŞT '60
Bir Tavsiye Mektubu (Ephraim Kishon ç. Cahit Okurer) DTGM '72
Bir Tuhaf Misafir (P. Armont-M. Gerbidon ç. A.N. Alyanak) AD '63
Bir Ümit İçin [*Monserrat*] E. Robles ç. Mina Irgat) DTGM '54-'55 KS '55
Bir Vals Hatırası (m. Strauss) CS '26
Bir Varmış Bir Yokmuş (Mebrure S. Koray İŞT '40-'41 '52-'53
Bir Varmış Bir Yokmuş (Cihat Türkoğlu) İŞT '70
Bir Yastıkta (Jean de Hartog ç. Armağan Sancar sonra M.C. Anday) DTGM '56 DT '62
Bir Yaz Gecesi [*Dönümü*] *Rüyası* * (Shakespeare ç. M.Ş. Erden sonra Nurettin Sevin) İŞT '54 '64 DTGM '52
Bir Ziyaret (F. Dürenmatt ç. Kemal Bekata) [bkz. *Yaşlı Kadının Ziyareti*] İŞT '59
Biraz Gelir misiniz? * (Aziz Nesin) İŞT '62
Birinci Kurtuluştan (d. Ergin Orbey) AST '70
Bit Yeniği (G. Feydeau ç. Nisa Serezli) DT '67
Bitirim, CS '39
Bitişik Daire (M. Hennequin u. Ali Sururi) İT '68
Bitmeyen Aşk (A. Roussin ç. Nevin Menemencioğlu) DTGM '64 GA '64
Biz Kadınlar (Otto Fischer ç. Hâle Kuntay) GSEC '72 '73
Bizim Koğuş (Rifat Ilgaz u. Tuna Toprak) SOT '68

Bizim Şehir * (T. Wilder ç. Tarık Levendoğlu) DTGM '45 '46 '48 '67
Blöf (G. Delance ç. M. Feridun) İŞT '32
Bobstil (u. Mahmut Yesari) RR '41 '45 RR/HP '42 ST '45 '47 İzŞT '48
Bobstil Şair, Vedat Örfi '41
Bodosun Karısı, N '28 '29
Boeing-Boeing (M. Camoletti ç. Füruzan Tekil) Ar.T. '63
Boğaç Han * (Dede Korkut'tan Füruzan Toprak) İŞT '70
Boğaziçinde Bir Vak'a, N '27
Boğazoğlu (Y.S. Eruluç m. K. Kapoçelli) YSO '53
Boks Şampiyonu (C. Mathern - O. Schwartz ç. S. Göknil) İŞT '42 '43 İzŞT '47
Bomba (Ömer Seyfettin u. Ekmel Hürol) MPT '68
Bora * (M. Bernstein u. İ. Galip Arcan) İŞT '25
Borazan Kâzım, MK '48 '49
Boş Beşik * (Necati Cumalı) İz.ŞT '49
Boşanma Tarifesi, (d) MHT '71
Boy Friend (Sandy Wilson ç. Fahrünnisa Kadıbeşegil) Ml.KT '68
Boyacı Kız, N '38
Boyacı Kızlar, N/Hakkı Ruşen '37 İD '45 '46
Boyalı Aşıklar, N '38
Bozguncu (A. Defresne ç. B. Danişmend) İŞT '61
Bozkır Güzeli, İD '45
Bozuk Düzen * (Güner Sümer) AST '65 '66 İST '64 '65
Böyle Bir Aşk (Pavel Kohout ç. Sevim Mermercioğlu) DTGM '68
Böyle de Kurtulamadı (Red Lover) A.Sh. '71
Brand * (H. Ibsen ç. S.B. Göknil) İŞT '49
Branda Bezi * (Nazım Kurşunlu) DTGM '52
Brooklyn Köprüsü (A. Miller ç. Galip Kardam) AMS '66 [bkz. *Köprüden Görünüş*]
Bravo Rejisör (Ertuğrul Sadi [Tek]) T.A.T. '30 '32 ST '37
Bu Akşam Semerkant'ta * (J. Deval ç. Fehmi Baldaş) İŞT '53
Bu Bir Rüyadır (Selma Muhtar m. Ferdi von Ştatzer) İŞT '34
Bu Çocuk Kimin? (u. V. R. Zobu-R Baran) ÖT '69
Bu da Benim Kısmetim, N '30
Bu da Geçer, N/ST '39
Bu Gece Başka Gece (Reşat Nuri Güntekin) DTGM '56 İŞT '56 '57
Bugün Git Yarın Gel (Valantin Kataiev ç. Asude Zeybekoğlu) DT '66
Bu Hesapta Yoktu (Y. S. Eruluç m. K. Kapoçelli) RR '34 H.Op. '39 HP '35
Bu Kaçıncı Baskı? (Haşmet Zeybek) GT '72
Bu Masal Böyle Bitti, ST '38 '39
Bu Melek Satılık Değil (T. Wolfeu-K. Frings ç. S. Eyüboğlu-V. Günyol) İŞT '60 '61
Bu Ne Tesadüf (M. G. Sauvajon ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '71 '72 AMS '72 '73
Bu Şehr-i Stanbul ki... (d. Haldun Taner) DKKT '68 '70
Bu Oyun Bu kadar Oynanır (Brecht'ten derleme) SKT '68
Budala Aşıkların Merakı, N '29
Bu Dama Böyle Bitti, HT '39
Bugün Git Yarın Gel (V. Kateyev ç. Asude Zeybekoğlu) DT '66
Bugün Pazar (S. C. Kanbay) İŞT '53
Buhran, N/ST '39
Bulunmaz Uşak (C. M. Barrie ç. Mefharet Ersin) İŞT '40
Bulutlu Bir Yaz Günüydü, AD '67
Bulvar (Turgut Özakman m. Bülent Arel) DT '64
Burada Gömülü (J. Osborne ç. Melih Cevdet Anday) KO '59
Buradan Kaçıyorum (J. Marivaux u. K. Kalkavan) AKOT '63
Burnu Büyükler (Nikolaki Hristudi) [bkz. *Tımarhanede Randevu*] AAA '72
Buyurun Direklerarası'na (Cevdet Yavuzdoğan) ABT '70
Buzlar Çözülmeden * (Cevat Fehmi Başkut) İŞT '64 '65 '72 DTGM '65 MPT '68 OBKT '65
Buz Dolabı (Antan Özer) İŞT '55 '56 Bakırköy Halkevi '68
Bücür (u. I. Bedri) İŞT '27
Bülbül (m. F. Lehar) [bkz. *Köye Dönüş / Yuvaya Dönüş / Eski Yuva / Tarla Kuşu*] CS '25 '26 İs-

İstanbul Opereti Heyeti '23 Şehbal Opereti '24
Bülbül Dalkavuk, İD '45
Bülbülün Çektiği, ST '46
Bülbülün Sesi (R. Lamoureux ç. Orhan Aydınbaş) KS '64
Bütün Gün Ağaçlarda * (Marguerite Duras ç. Salâh Birsel) DTGM '67 İŞT '67
Bütün Kadınlar Güzel (Nusret Safa Coşkun m. Şefik Gürmeriç) Kristal '44 Attilâ Revüsü '45
Bütün Kadınlar Güzeldir (F. Campeaux ç. Melih Vassaf-Muhip Dibekli) GSEC '64
Bütün Oğullarım * (A. Miller ç. Aykut-Ülkü Tamer) Bş.T. '66
Büyü (Michel de Gelderode ç. Atillâ Tokatlı) GA '67
Büyük Adam (G. Kanin u. Orhan Erçin) [bkz. *Dünkü Çocuk*] İT '62 Az.T. '61
Büyük Baba (J.L.E. Watkyn ç. S. B. Göknil) İŞT '49 LOT '63 '64
Büyük Baba (P. Osborn Quentin ç. Varol Özkoçak) AMS '70
Büyük Babanın Pireleri (Afif Obay m. Nazmi Ülgen) DTGM '48
Büyük Cemaat (R. Lothar-L. Liebschutz ç. Şinasi İmre) İŞT '48
Büyük Çınar * (Hüseyin Batuhan) İŞT '60 '61
Büyük Dertler (G. Courtelin ç. Mina Urgan) Fatih Tiyatrosu '59
Büyük Dolab, MS '26
Büyük Hala (G. Kadelburg-F. von Schönthan ç. S. Moray) İŞT '37
Büyük Hala, N '38
Büyük Hatâ, ST '39
Büyük İhtilâl [bkz. *Danton*], Romain Rolland ç. Müfit Kiper) İŞT '42
Büyük İkramiye, Cevdet Bey '28
Büyük İkramiye (C. Esat [Arseven]-Y. Sururi [Eruluç] İŞT '33
Büyük Jüstinyen (Refik Erduran) DTGM '61
Büyük Kongre (ç. Muammer Karaca) u. S. Nahit Bilga) [bkz. *Üvey Baba*] TB/NT '66
Büyük Kulak (P. A. Breal ç. Füruzan Tekil) Ar.T. '63 EBT '66
Büyük Otmarlar * (M. Necati Sepetçioğlu) İŞT '69
Büyük Romulus (F. Durrenmatt ç. Bülent Danişmend) İŞT '67
Büyük Sebastiyanlar (H. Lindsay-R. Crouse ç. Nedim Kenter) KO '62
Büyük Sünnet Düğünü, N '27 ET '39
Büyük Şehir (Cevat Fehmi Başkut) İŞT '43
Büyük Vodvil, N/ST/HP '36
Büyük Yemin, N '38
Büyülü Elma (M. Cordes ç. Süleyman Tamer) ÇT '70

Cadaloz Kadın, İD/CS '39
Cadı Kazanı (Arthur Miller ç. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol) DTGM '58 '69 '70 '71
Cafer Ağa, İD '45
Cahil Pederin Avukat Oğlu, Hâle Tiyatrosu '30
Cakomino Kendine Gel... (L. Pirandello ç. Nazım Dersan) İŞT '51
Caligula * (Albert Camus ç. Yaman Koray) DTGM '60
Cam Kırıkları (T. Williams ç. M. Vassaf-M. Serpen) [bkz. *Sırça Kümes*] MK '57
Canavar * (Faruk Nafiz Çamlıbel) RR '31 İŞT '25 ST '32
Canavar (Yevgeni Schwarz ç. Adalet Cimcoz) İŞT '69 '70
Canavar İni, N '36
Canavar İninde [*Bir Kadının Hayatı*] N '26 '39
Canavar Kadın, İD '46 '47
Canavar Sofrası (Vahe Katcha ç. Mahmut Salt Kılıççı) İŞT '66 '67
Canbazhane Kraliçesi N '26 '30
Canbazoğlu (u. Toto Karaca) İT '62 '67
Candida * (Bernard Shaw ç. Orhan Tahsin Günden) DTGM '67 '68
Caniler Yuvası, N '38
Canlı Karagöz, N '26 '33
Canlı Kelebekler, N '27
Canlı Maymun Lokantası * (Güngör Dilmen Kalyoncu) GSEC '64
Carrar Ananın Silâhları (B. Brecht ç. Teoman Aktürel) G6T '64 YT '69 '70
Casus, N '39
Casuslar (Vâ-Nu - N. Karamağralı) İŞT '45
Caz Çılgınlıkları, İD '44

Cehennem * (A. Strindberg ç. E. Muhsin) İŞT '24 '27 '28 RR '27 Ferah Tiyatrosu '25 ST '37 '38 '39 '46 ST/MK '44

Cehennem Dansı (D. Strindberg ç. Sevil Avcıoğlu) [bkz. *Strindberg Oyunu*] AST '65

Cellâd Kara Mustafa, ET '39

Cellâdın Oğlu, N '38 ET '46

Cendere (J. B. Priestley ç. Yıldız Serpen) İŞT '62

Cengiz Han'ın Bisikleti (Refik Erduran) DTGM '61 '62 '71 AŞT '62 DT '59 '66

Cennet Yolunda (J. Steinbeck u. Halim Ünsal) İŞT '58

Cennetlik Kaynana (Irma-Walter Frinner ç. Hâle Kuntay) NS/TA '71 '72

Cephede Piknik (F. Arrabal ç. Sadun Altuna) DTGM '60 '61 HO '63 GA '64

Cevriyenin Gelin Dolabı, İD '46

Ceyhanlı [*Çoban*], İD/CS '39

Ceza * (Sedat Simavi) İŞT '42

Ceza Kanunu * (G. Courteline u. İ.R. A. Sekizinci), İŞT '24 '26 '27 '28 '37 '46 '47 '53 '54 MS '26 RR '27 '32 ŞT '28 N/ST '30 '39 ST '38 '39 CO '28 AŞT '58-'59 GÜGÖ '66 5T '57 AMS '73 İzŞT '47

Ceza Muhakemesi, İD '46 '47

Cezair Kahramanları [*Yahut Naşit Beyin 48 Saat Askerliği*], N '25 '26 '39

Cezair Kahramanları, İsmail/Ali Rıza/V. Haçikyan/Agavni Necip '25

Chaillot'daki Deli * (J. Giraudoux ç. F. Baldaş-S. Birsel) [bkz. *Deli Saraylı*], İŞT '65-'66 DTGM '72

Cihaz Sandığı, Ferah Tiyatrosu '32

Cibali Karakolu (Nuit de Noces'dan u. Refik Kordağ - Muammer Karaca) [bkz. *Bir Düğün Gecesi*] MK '51-'71

Cici Bayım, N '38

Cici Bey (?) İT '62

Cici Beyim, N '30

Cici Bici, İD '39

Cici Teyze, İD '45 '46

Cici Yenge (d.) BHT '68

Ciğerli Baba, N/ST '39

Cilve-i Kader, ET '39

Cimri * (Molière ç. İ. H. Danişmend sonra Yaşar Nabi Nayır sonra S. Eyüboğlu) İŞT '43 '44 DTGM '48 İŞT '65 '66

Cin (P. Armstrong ç. A. Muhtar) İŞT '30 '31

Cinayet Var (F. Knott ç. Tevfik Sadullah) KS '54 DTGM '57 AŞT '58-'59

Cinayetin Sesi (William Fairchild ç. Bedia Akkoyunlu) DT '62

Cinci Hoca, N/ST '39 İD '45

Ciro (G. Feydeau u. M. Enes m. B. Ristori) YSO '51 '52

Ciscala Hasan, S.Op. '31

Coriolanus * (Shakespeare ç. İst. Üniversitesi İngilizce Semineri) İŞT '45 '64 '65

[*Kollege*] *Crampton* (G. Hauptmann ç. S. B. Göknil) İŞT '42

Curcuna YSO '51

Cübbe Gitti, OO '34

Cürmü Meşhut, (Beliğ Selönü) YSO '51

Cürüm ve Ceza (F. M. Dostoyevski M. Gaston Baty ç. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '34

Cyrano de Bergerac * (E. Rostand ç. S. Esat Siyavuşgil) İŞT '45 '46 '58 DTGM '51 '52

Çağrılmadan Gelen * (M. Maeterlinck ç. Memet Fuat) DTGM '62 '63 '66

Çal Oynasın (Nusret Safa Coşkun m. Haydar Talhuner - Karlo Kapoçelli) Kristal '44

Çalıkuşu * (Reşat Nuri Güntekin u. Necati Cumalı) İŞT '62 DTGM '62 '63

Çam Sakızı (L. Verneuil u. İ. Galip Arcan) İŞT '26 '27 '28 '31 N '37 N/ST '35 HP '35 İHT '39 ST '38 '39

Çamaşırcılar, N '25

Çamasırcı Kızlar, N '26

Çamlıbel Kahramanı, N '38

Çamurda [*Bir*] *Zambak* (Kemal Ragıp) T.A.T. '32 ST '37 '38 '39 '40 '43 '44 '45 '46 '52 RR '40

Çan Göle Sirki, N '38

Çantada Keklik (G. Feydeau u. Orhan Erçin) VÖ '67

Çapanoğlu (u. Hüseyin Suat) İŞT '26

Çapkın (Celâloğlu) ŞSO '55
Çapkın Kız, N '38
Çapkın Kızlar (Mahmut Yesari) YHO '44
Çapkınlar Kralı (M. Camoletti ç. Orhan Erçin) BHT '67
Çardaş Fürstin (m. E. Kalman) N/ Rozalya / Benliyan Operet Kumpanyası '23 CS '25 '26 '28 '31 S. Op. '28 '31 '32 '36 H. Op. '36 '39 Hâle Tiyatrosu '29 Ferah Tiyatrosu '30 DTGM '61 '62 '73
Çareşaz (Muhlis Sabahattin) Hâle Tiyatrosu '29 S.Op. '29 Ferah Tiyatrosu '35 OO '34 '35
Çaresaz'ın Aşkı, İD '48
Çark (Başar Sabuncu) DTGM '70 NS/ TA '70 '71
Çarli'nin Teyzesi [bkz. *Teyzeler Karıştı*] BBT '73
Çarliston (Vedat Nedim Tör) İŞT '27
Çat Kapı (Michel Fermaud ç. Rezan Yalman) İŞT '60
Çatal Matal Oyunu (Rıfat Ilgaz) DAT '69
*Çatallı Köy** (Ali Yörük) DTGM '66 İŞT '66 '67 TYT '72
Çatıdaki Çatlak (Adalet Ağaoğlu) DTGM '66 İŞT '65 '66
Çay ve Sempati (Robert Anderson) Ar.T. '65
Çayhane (J. Patrick ç. Ayşe Sarıalp) DTGM '54 '55 KS '55 '56
Çelik Tabya, N '30
Çember (Somerset Maugham ç. Betül Tekiner) İŞT '53
*Çemberler** (Çetin Altan) DTGM '57 AŞT '58-'59
Çengi Afet, İD '46
Çengi Şehnaz, İD '39
Çerkes Anahtarı (Refik Kordağ) [daha önce *Yukarı Köşk*] MK '53
Çeşmisiyah (Bedia Muvahhit - Mehmet Karaca m. K. Kapoçelli) YSO '52 H.Op. '53
Çevir Kazı Yanmasın, ST '39
Çığ (Nazım Kurşunlu) DTGM '53 '71-'72
Çıldıran Adam, ET '38 '39 Et.T. '46
Çılgın Amanda (Barillet-Grèdy ç. Orhan Aydınbaş) NS/TA '72 '73
Çılgın Bey, '34 '35
Çılgın Dünya (Lope de Vega ç. Adalet Cimcoz) İŞT '60
Çılgın Raziye, İD '49
Çılgın Yenge (Sadık Şendil) İT '70 '71
Çılgınlar Oteli, KİT '71
Çınar Dede ile Ihlamur Nine (Semih Sergen) DTGM '69 İŞT '68-'69
Çıplak Ayak (Neil Simon u. Leylâ Önder) DT '65
Çıplakları Giydirmek, (L. Pirandello ç. Mahmut Abaç) İŞT '61
*Çiçu** (Aziz Nesin) DTGM '71 KO '70 '71
Çiftçi Düğünü, İD '45
Çiftçi Kızının Muaşakası, N '26
Çifte Balayı (Noel Coward ç. Nisa Serezli) AF '71
Çifte Baygınlar, N/ST '39
Çifte Gelinler, N '38 İD '39 '48
*Çifte Keramet** (T. Bernard u. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '25 '26 '27 '29 '50 '54-'55 ŞT '28 N '31 '34 '38 ST '38 AGHT '29 İzŞT '47 '48
Çifte Konferans, N/MK/ Hazım Körmükçü '38
Çifte Kumrular, AGHT '29 N/Ş '30
Çifte Sağırlar, N '30 '34 N/HP/Fahri '36
Çifte Seyyahat (E. Labiche ç. Mehmet Enver) CS '26
Çifte Şairler, N/CS '30
Çifte Vurgun (F. Weber ç. A. Poyrazoğlu - Z. Birsel) GSEC '72
Çifte Yosmalar, N '28
Çifte Yumurcaklar [Fanfan Claudine], N '25 '30 '38 İD '28 '48
Çiftlikte Bir Gece, Operet Kumpanyası '25
Çiklet Kralı, ŞSO '55
Çil Horoz (Oktay Rifat) İŞT '65 '66 DTGM '64 Oc.T. '70 '71
Çin Çin (F. Billetdoux ç. Tunç Yalman) [bkz. *Şerefinize*] İŞT '63 '64
Çin İşi, N/ST '39
Çingene Aşkı (Muhlis Sabahattin) N '38 Atilâ Revü Opereti '45
Çingene Baron (m. J. Strauss ç. S. San - S. Kalender) DTGM '60 '62
Çivi Çiviyi Söker (Nazım Kurşunlu) İŞT '62
Çizmeli Kedi (E. A. Hermann-Sabih Gözen) İŞT '40 '41 '64 '65
Çoban Kızları, İD '48
Çoban Yıldızı, N '38

Çocuğum (Margareth Mayo ç. Cihat Türkoğlu) DTGM '65 '66 '72
Çocuk Fabrikası, N '39
Çocuk Hekimi, N '25
Çocuklar ve Büyükler (L. Hallman ç. Lâle Oraloğlu) LOT '65
Çocuklara İlk Tiyatro Dersi (M. Kemal Küçük) İŞT '35-'36
Çocuklarımın Babası (M.G. Sauvageon u. Bedia Muvahhit - Z. Küçümen) GÜGÖ '70
Çorbamdaki Kız, (Terence Firsby ç. Can Gürzap-Hasan Levendoğlu) GA '68
Çorbamda Güzel Bir Kız Var (u. Sadık Şendil) NU '66
Çökme Tehlikesi Var (T. Williams ç. Tunç Yalman) DTGM '67 '68
Çöküş, N/HP/Fahri '36 N '38 ET '39
Çöl Faresi (L. Fodor ç. S. B. Göknil) DTGM '58 KO '60 '68 '69
Çöl Güzeli, N '33
Çöl Kahramanı, AGHT '29
Çöl Kızı, N '38 '39
Çöpçatan (Thornton Wilder ç. Hâle Kuntay) İŞT '61 DTGM '57
Çöpçatan, Mim Baki '46
Çöpçatan *General* [bkz. *Romanoff'la Juliet*] MÖ '63
Çukolata Asker (G. B. Shaw ç. Mina Irgat) DT '58
Çukolata Sevgilim (François Campaux ç. Orhan Aydınbaş) GSEC '62 AŞT '63 SŞT '66 Bş.T. '72
Çürük Elma (Atilâ Alpagö) OBKT '67

Dadı (A. Sylvane-J. Gascogne ç. Ş. Zincirkıran) İŞT '40
Dağ Haydutları, N '30
Dağlar Kralı, İsmail/Ali Rıza/V. Haçikyan/Agavni Necip '25 İD '39
Daha Bitmiyecek mi? (Claude Magnier ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '69
Daktilo, CS '38
Daktilolar (Murray Schigsal ç. Asude Zeybekoğlu) GA '65
Daldan Dala, N '39
Dalga (E. Reşit Rey) İŞT '38
Dalgalar Arasında, N '38
Dalila yahut Dalmaçya Bülbülü, N '29
Dalkavuk, N '38 İD '45
Dalyancılar, N '34 '35
Dama Çıkmış Bir Güzel (Leopold Marchand ç. M. Feridun) İŞT '39
[*La*] *Dame aux Camelias* (A. Dumas ç. Kemal Ragıp) İŞT '25 RR '32 ST '38 '39 '43 '46 AD '44
*Damdaki Kemancı** [*Anatevka*] Joseph Stein m. İ. Bock ç. F. Sevengil-N. Kodallı) DTGM '69 '70 '71 '72 '73
Damdaki Zurnacı (d.) NU '70
Damgalı Haydut, N '38 '39
Dananın Kuyruğu (Philip King ç. E. Altın) AMS '70 '71 KİT '72
Dans Çılgınlıkları, İD '45 '47
Danseden Eşek (E. Voss ç. Can Gürzap) İŞT '64-'65
Danssız Yaşayamam, İD '48
Danton (Romain Rolland) [bkz. *Büyük İhtilâl*] İŞT '27
Darısı Başımıza (d.) OA '71
Davet (Jane Arden ç. B. Akkoyunlu) İŞT '61
Davetsiz Misafir (u. Kemal Dirim ve Arkadaşları) '72
Davetsiz Misafir, N '38 '39
Dayan Bahriyeli (P. King-F. Cary AB/KB ç. Yıldız Serpen) '38 '39
Debreli Hasan, N/ST '38 '39
Dede, N/HP/Fahri, 37
Dedem Bebek Oldu, KİT '71
Dedikoducular (C. Goldoni ç. A. Dercuffi) İŞT '46
Değirmen Bülbülleri, Türkiye Operet Kumpanyası/Ş '26
Değirmenci Kızı, N '23 '25 İsmail '26
Değirmenciler, Pangaltı Tiyatrosu '30
Değişen Dünya (m. Muhlis Sabahattin) Attilâ Revü Opereti '45
Bahri Efendi, ST '39
Dekolte Kızlar, N '34 CS/N '35
Deli (Refik Erduran) İŞT '57 '60 GÜGÖ '67
Deli (J. Sarment ç. Bedrettin Tuncel) İŞT '30
Deli Dolu (E. Reşit Rey) İŞT '34 '35 '36 '37 '42 SO '44 '45 MK '48 TB '59 AB/KB '67 '68
Deli Emine (Vasfi Uçkan) MPT '68 '70 '71
Deli Gönül (Cemil Cahit Cem m. Fehmi Ege) YSO '49

Deli Hazretleri, Türk Temaşa Heyeti '28

Deli İbrahim * (Turan Oflazoğlu) DTGM '67 '68 '69 KO '67

Deli Saraylı (J. Giraudoux u. Fikret Adil) [bkz. *Chaillot'daki Deli*] İŞT '50

Delikanlı (E. O'Neill ç. Avni Givda) DTGM '71

Demirel'e Söylerim (Necabettin Yal - Beliğ Selönü) MK '66 '67 '68

Demirhane Müdürü (Georges Ohnet ç. Vedat Örfi) RR '32

Denaetkâr Kadın, N '37

Dengi Dengine, N/ST '38 İHT '39

Dengi Dengine [bkz. *Herkes Kendi Yerine*] YSO '52

Deniz Havası (Yusuf Sururi m. K. Kapoçelli) H.Op. '36

Deniz Kadın Gibidir, BSTS '41

Deniz Korsanları, N '30

Denizden Gelen Kadın (H. Ibsen ç. Gönül Suveren) LOT '61

Denize Giden Atlılar * (J. M. Synge ç. Orhan Burian) DKTS ? GA '64

Deniz'in Mektubu (Halim Ünsal) DTGM '58 '59

Deprem, İŞT ? '53

Dereye Vuran Gölge (J. M. Synge ç. Saffet Korkut) DTGM '63 '64

Derin Mavi Deniz (Terence Rattigan ç. Nail Mutlugil sonra Ali Poyrazoğlu) DTGM '53 '55 '56 DT '68

Ders * (Ionesco ç. Fikret Adil) KO '62

Derya Gülü * (Necati Cumalı) KO '63 SOT '70

Dev Aynası (Faruk Nafiz Çamlıbel) İŞT '45 '46

Dev Aynası (Adnan Veli, Umur Bugay, Oktay Arayıcı, Ülkü Tamer, Cengiz Gündoğdu, Ferhan Şensoy, Kandemir Konduk, Sadık Şendil, Zeki Alasya) DKKT '73

Devlet İşleri (Louis Verneuil ç. Bedia Akkoyunlu) DTGM '57 İŞT '59 '60

Devlet Kuşu * (Paul Gavault u. Kemal Ragıp) İŞT '24 '25 '26 '27

Devr-i İstibdatta Ceza Mahkemesi, N '27

Devr-i Sabıkta Sürpik Hanım Ceza Mahkemesinde, N '33

Devr-i Süleyman * (Aydın Engin) HO '68 OcT '71

Deyyus (Grommelynck ç. Ercüment Behzat Lav) İŞT '28-'29

Dışardakiler (Haldun Taner) DTGM '57 '58

Didişelim, ST '39 '44 '46

Dikenli Yol (J. Allen ç. Yıldız Serpen İŞT '71 '72

Dikkat Komonist Var (Branislav Nusiç ?) AKKT '67

Dileğine Erenler, OO '34

Dilek Dağı (Ümit İmer m. M. Abut) İŞT '72 '73

Dilekçe * (Çetin Altan) İŞT '62 '63 AKKT '67 '68

Dilenci Karı, N '38

Dilenciler, N '34

Dilenciler Yuvası, N '29

Dilleri Olsaydı (Halim Ünsal) Adana Sanat Tiyatrosu '66

Dilsizlerin Dili (Sevgi Sanlı) İŞT '50

Dimyata Giderken (D. H. Psathas ç. Nazım Dersan) İŞT '51 '52

Dindar Kahbe, ET '39

Diplomatik Bagaj (John Chapman ç. Orhan Azizoğlu) MO/OT '67

Diplomatlar (S. Yetkin) AB/KB '68 '69 '69

Direkler Arasında (Refik Erduran m. Arif Erkin) GSEC '65

Diri Gömülenler, N '37 '38

Dirilen Ölü, N '36 '38 İD '40

Diskotek (Alfred Savoir ç. Ekrem Dümer) İT '68

Dişi Aşk (E. Bourdet ç. Şaziye Berrin) İŞT '29

Dişi Aşk (u. Ömer Sıtkı) İŞT '29 N '29

Dişi Gazoz (Raoul Praxy ç. Zihni Küçümen) İT '68

Dişi Horoz N '30 '38

Dişi Kuş (J. M. Barrie ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '69 '70

Dişi Örümcek (A. P. Antoine ç. Lütfi Ay) [bkz. *Düşman*] CT '62

Doğan ile Selma (Halit Fahri Ozansoy) İŞT '36 '37

Doğum Günü (H. Pinter ç. B. - C. Kuruç) DTGM '64

Doğum Yarışı (Marcel Frank ç. Asude Zeybekoğlu) MO/OT '69

91. nolu Kadın (F. Langer ç. S. B. Göknil) İŞT '59

Doktor Freud ve Hastası (Henry Danker) LOT '63
Doktor Haybeden, N '38 '39
Doktor İhsan (Foder Laszlo ç. Hazım ve Kemal Necatl) İŞT '31 '32
Dr. Kikota ve Kadınları (Roger Ferdinand ç) Ar.T. '64
Doktorun Hatası (G. B. Shaw ç. İbrahim Hoyi) [bkz. *Doktorun Derdi*] İŞT '44 İŞT '71
Dokuz Doğuran Hayrullah Efendi NU '71
Dokuz Kişi [Kendi İsminde] (Nabi Zeki) İŞT '31
Dokuzuncu (F. Gandera u. İ. A. N. Sekizinci) RR '24 İŞT '25
Dolap (R. Thomas ?) [bkz. *Tuzak*] AMS '61 '62
Dolap Beygiri (Selçuk Kaskan) İŞT '64 '65 AMS '68
Dolap Dereli (T. Bernard u. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '26 RR '27 '32 MS '26
Dolap Mahsulü, N '37
Domino (S. Nahit Bilga m. Yavuz Eneren) SO '47
Domino (M. Achard ç. Elâ Güntekin) İŞT '60
Don Carlos • (F. Schiller ç. S. B. Göknil) İŞT '43
Don Juan • (Molière ç. İ. Galip Arcan sonra A. Vefik Paşa sonra M. Cevdet Anday) RR '27 İŞT '50 DTGM '63
Don Juan'a Oyun (Claude-Andrė Puget ç. Ş. Y. İnal) İŞT '52 '72
Don Juan ya da Geometri Aşkı (M. Frisch ç. Aliye Yenen-S. Nutku) DTGM '62
Donanma Gecesi (A. Savoir u. Reşat Nuri Güntekin) [bkz. *Bir Donanma Gecesi*] N/ST/HP '35 '37 '39 RR/ST '39
Donsuzlar, MS '25
Dostlar • (Cevat Fehmi Başkut) MPT '70
Dostum Harvey (M. Chase ç. B. Feyzioğlu) İŞT '53
Dökmeci (Bekir Arkın) İŞT '54
Dön Bana (William Inge ç. Ülker Erginsoy) DTGM '58
Döner Dolab, ST '39
Döner Yataklar (G. Feydeau) [bkz. *Evdeki Pazar/Onlar Ermiş Muradına/Sevgilime Göz Kulak Ol*] *AKOT '62*
Dönüş (V. Gibbs ç. Boğadır Ayanoğlu) İŞT '67
Dörde Kadar, N '36 '38 CS/N '37 N/ST '39
Dördüncü (S. Nahit Bilga), ST '42
IV. Henri (L. Pirandello ç. Şemsettin Talip sonra Tarık Levendoğlu) İŞT '45 DTGM '55 '56 '68 '69
IV. Murat • (Turan Oflazoğlu) DTGM '70 '71 '72 '73
Dört Albayın Aşkı (P. Ustinov ç. Lûtfi Ay) İŞT '58 DTGM '59 İzmir Küçük Tiyatro '60 AMS '70 '71
Dört Cıhar (T. Bernard u. İ. A. N. Sekizinci) İŞT '24 '25 '26 MS '26 RR/ Şadi '24 RR '27 ET '39
Dört Çiçek İki Böcek, İD '46 '47
Dövme Gül (T. Williams ç. N. Fincancıoğlu) İŞT '63
Dört Köşeli Daire (V. P. Kataev ç. Aygen Törüner) AKKT '68
403. Kilometre (İsmet Küntay) AST '73
Dreyfüs, ST '39
Dragonun Hilesi, İD/CS '39
Dubara, ET '39
Dubara (Ferruh Okur m. K. Kapoçelli) YSO '50
Dudakların (Yves Mirande-M. Yvain ç. Ekrem Reşit Rey) İŞT '36
Duman • (Bekir Büyükarkın) İŞT '71
Dumanlı'da Telâki Var (Nazım Kurşunlu) DTGM '63
Durand Bulvarı (Armand Salacrou ç. Adalet Ağaoğlu) AST '68 '69
Durdurun Dünyayı İnecek Var (A. Newley-L. Bricusse u. Orhan Duru) AST '67
Dusenfon Şatosu Cinayeti, N '29
Duvak Dilşkünü, N '30 '38 İD '45 '48
Duvar Aslanı (Sermet Muhtar Alus) Ferah Tiyatrosu '25
Duvarcılar, N '25 '39
Duvarların Ötesi • (Turgut Özakman) DTGM '58 DT '59 AŞT '59 '60 ÇŞT '67
Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı • (Aziz Nesin) ÇT '70
Düğün Çorbası (Jean de Letraz u. Zihni Küçümen) ABT '71

Düğün Gecesi, İD '45 '48 ST '46
Düğün Gecesi (H. Kéroul-E. Barré ç. Ahmet Muhtar) İŞT '44
Düğünde Mahkumiyet, N '29 '38 '39 N/HP/Fahri '36 İD '32 '44
Dümbürdümbelek (Aziz Nesin m. Onay Ongan) OKT '68
Dün-Bugün (Haldun Taner) DKKT '72
Dün-Bugün-Yarın, N/ST '38 '39
Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Birşey Oldu (Plautus d. Burt Shevelove-Lary Galbert m. Stephen Sondheim) DT '65
Dünkü Çocuk (G. Kanin ç. Leylâ Erduran) KS '54 A Tiyatrosu '72 DTGM '55 '56
Dünya Dönüyor (L. B.-Fekete ç. İhsan Boran) İŞT '43 BT '51
Dünya Dönüyor (Bedii Özerginli) BHT '69 ÖY '68
Dünya Gözüyle (Charles Vldrac ç. N. Ataç) DTGM '50
Dünya Malı Dünyada Kalır * (G. Kaufmann-M. Hart. ç. Fikret Arıt) İŞT '59
Dünya Tersine Dönük N '37
Dünyanın Düzeni (Sean O'Casey ç. İrfan Şahinbaş) DTGM '64 '65 İŞT '72
Düşenin Dostu * (John Herbert ç. Ali Poyrazoğlu-O. Balamir) GSEC '69
Düşkün Kızlar, N '38
Düşman * (A. P. Antoine ç. Lûtfi Ay) İŞT '48
Düşman Çiçek Göndermez (Pedro Bloch ç. H. Tarık Levendoğlu) DTGM '63 GA '64
Düztaban-Bastıbacak, N/CS '38

Eceli Kaza * (Ebüzziya Tevfik) İŞT '42
Ecinniler, (Dostoyevski u. A. Camus ç. A. Muhip Dranas) DTGM '66
Edebiyat Mükâfatı (Barillet-Grédy ç. Gaye Baykal) İST '60
Eden Bulur İnleyen Ölür, N '38
Edouard ile Agrippine (René de Obaldia ç. Salâh Birsel) DTGM '65
Efe Ali (Mümtaz Zeki Taşkın ç. Hasan Müfit İmşir) İŞT '39 '40 '65-'66
Efe Aşkı, TRO '39
Efe Merzuk, İD '46
Efeler Arasında, N '29
Efenin Aşkı (Muhlis Sabahattin) RR '45 Ar Tiyatrosu '46 TRO '39 Attilâ Revü Opereti '45
Ekinler Yeşerince (Emilyn Williams ç. Sami Ferliel) DTGM '67
Ekmek Elden * (Somerset Maugham ç. Ferhunde Gökay) DTGM '68-'69
Ekmek Parası (Felicien Marceau ç. Asude Zeybekoğlu) DTGM '59
Ekmekçi Kadın, Ferah Tiyatrosu '32 İD/Fahri H.Op. '39
Elden Ele (G. Feydeau ç. Erol Günaydın) DT '71
Elektra * (Sophocles ç. Azra Erhat sonra Afif Obay) İŞT '42 DTGM '52 DKTS '45
Elektra (Euripides ç. Ahmet Hamdi Tanpınar) İzŞT '46
Elektronik Beyin (Toygar Akman) İŞT '64 '65
Eller Aya Biz Yaya (Jean de Letraz u. Ahmet Üstel) MHT '69
El Elden Üstündür, N '34
Ellerimin Arasındaki Hayat (P. Ustinov ç. G. Ençer) İŞT '65
Elli Yaşındaki Cıvan, N '39
50.000 Lira (Seniye Tepsi) BSTŞ '41
Elma Dersem Çık Armut Dersem Çıkma (Claude Magnier ç. Melih Vassaf-M. Dibekli) AKKT '67
Elmacı Güzeli (Yücel Tunalı m. Mehmet Abut) İŞT '66
Emekli (C. Fehmi Başkut) DTGM '67 '68
Emilia Galotti * (G. E. Lessing ç. Saim Borman) İŞT '41
Emir [Seviyor] (Yusuf Sururi Eruluç m. K. Kapoçelli) S.Op. '32 '35 H. Op. '36 '38
En Büyük Kumar (F. D. Gilroy ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '73
Enahtaru Bendedir (Albert Carré u. C. Karaca) İT '66
Enayiler (ç. Yusuf Sururi Eruluç m. Sekalaridis) YHO '45 H.Op. '36 '37 '38 '39 '53 SO '45
Eninde Sonunda (L. Verneuil u. Bedia Muvahhit - Vasfi Rıza Zobu) İŞT '32
Enteresan Poz (u. Bedia Muvahhit) İT '62

Erenler (u. Ercüment Ekrem Talû) İŞT '25 N/ST/HP '36
Erkeğin Fendi Kadını Yendi, N '26 '30
Erkek Ayşe, ST '32-
*Erkek Güzeli** (u. Mahmut Yesari) Orhan Erçin '71
Erkek Hala, N '39
Erkek ve Hayaletleri (H. Lenormand u. İ. Galip Arcan) İŞT '37 '38
Erkekler I-Ih Derse (Orhan Erçin) MKT '69 '70
Erkekler Kırkından Sonra Azarlar. ST '37 '38 '43 '45 '46 '70
Erkeklere Yasak (J. Valmy-A. Haguet ç. Mahmut Sait Kılıççı) İŞT '70
Erkeklerin Gecesi (J.-B. Luc. ç. Edip Köknel) Od.T. '59
*Eski Adetler** (İ. A. N. Sekizinci) İŞT '24 '25 N '38
Eski Aşık, N '38
Eski Ceza Mahkemesi, N '38
Eski Çağlayan (u. Mahmut Yesari m. Seyfettin Asal) H.Op. '38
Eski Çamlar Bardak Oldu (B. Naughton u. M. Vassaf-G. Vassaf) DT '68 AP '73
Eski Hamam Eski Tas, H. Op. '36 '37 '39
Eski İmamlar, N '28
Eski Kafalar, Darüttemsil Heyeti '25
Eski Mahkemeler, N '28
Eski Mektepliler, N '38
Eski Rüya Opereti, Komik Cevdet '28
*Eski Rüya** (Reşat Nuri Güntekin) İST '24 AGTH '29
*Eski Sarkı** (Reşat Nuri Güntekin) İST '51 DTGM '51
Eski Terbiye. Türk Temaşa Heyeti '28
Eski Yuva (m. Franz Lehar) [bkz. *Tarla Kuşu*] Hale Tiyatrosu '29 YO '25
Eskici Dükkânı (Orhan Kemal) AST '69
Eskicinin Tazesi (F. G. Lorca ç. Can Yücel) YT '70
Eskisi Gibi Eskisinden Üstün (L. Pirandello ç. Fuat Carım) DTGM '49
Eskiye Rağbet. ST '39
Esmeralda. Attilâ Revü Opereti '45
Esmerim (N. Safa Coşkun m. Sadi Işılay) AR '45 '46
Esrarengiz Adam, N '38
Esrarengiz Cüzdan, Kel Hasan/ŞT '25
Esrarengiz Hane, '33 '34
Esrarengiz Kadın Yahut Naşit Bey Gramofon, N '25
Esrarengiz Karar, N '33
Esrarengiz Madalyon, N '26
Esrarengiz Mektup, N '27
*Eşber** (Abdülhak Hamit) ST '39
Eşeği Saldım Çayıra (Oben Güney), MKT '68
Eşeğin Gölgesi (Haldun Taner) İŞT '65 '66 AMS '65
Et ve Kemik, ET '39
Etnan Bey Duymasın (Refik Kordağ) MK '55
Euridice'in Elleri (Bedro Bloch ç. Lütfi Ay) DTGM '68 '69
*Evcilik Oyunu** (Adalet Ağaoğlu) İŞT '64 DTGM '65
Evdeki Pazar (G. Feydeau u. Bedia Muvahhit - Vasfi Rıza Zobu - Ahmet Üstel) [bkz. *Sevgilime Göz Kulak Ol*] İŞT '31 Az.T. '66 GÜ-GÖ '65 İT '68
Evdeki Yabancı (Claude Magnier ç. Adalet Ağaoğlu) KO '60-'61 AMS '61
Evet-Evet-Evet (Alfonso Paso ç. Hâle Kuntay) GSEC '71
*Evhami** Feraizcizade Mehmet Şakir u. Cevdet Kudret) DTGM '73
Evin İçi (M. Maeterlinck ç. Sabahattin Eyüboğlu) DKTS '40
Evimizde Hayat (H. Lindsay - R. Crouse) DT '72
Evin Üstünde Bulut (Sabahattin Kudret Aksal) İST '48
Evlât Evlâttır (Eduardo de Filippo ç. Mahmut Abaç) DTGM '59
Evlâtlarım. Pangaltı Tiyatrosu '30
Evlenme Tarifesi (Muammer Gözalan m. K. Kapoçelli) YSO '53 İT '65
Evlenmek İstiyorum (Claude Magnier) AMS '61
Evlenmem Tövbe Olsun, N '33
Evler... Evler (İsmet Küntay) AST '72 '73
Evlere Şenlik (H. R. Gürpınar u. Necdet Ökmen) DTGM '68 [bkz. *Kaynanam Nasıl Kudurdu*]
Evlilik Dolabı (Leslie Stevens ç. Arif Özbilen) 6T '61 LOT '66

Evvel Zaman İçinde, N '38
Evvel Zaman İçinde (S. Nahit Bilga m. K. Kapoçelli) YSO '50
Evvel Zaman İçinde (M. Gilbert Suavagon ç. Tülin Törüner) İŞT '67
Eyvah * (Ahmet Mithat) İŞT '42
Eyyub Üzerine Oyun (A. MacLeish ç. Nüvit Özdoğru) İŞT '60
Ezgiler Ezgisi * (J. Giraudoux ç. Tahsin Saraç) DTGM '72
Ezik Otlar * (Necati Cumalı) DTGM '69 '70
Ezilenler (Claude Bal ç. Osman Karaca-Adil Moran) LOT '70

Fadik Kız * (Orhan Asena) KO '66-'67
Fahişe, N '38
Fahişenin Esrarı, Pangaltı Tiyatrosu '29 Mısırlıoğlu Tiyatrosu '30
Fahişenin Kızları, İsmail / Ali Rıza / Kel Hasan '25
Fahişenin Oğlu, Ş '30
Fakir Çamaşırcılar, N/CS '37 N '38
Fakir Talebe (m. K. Millöcker ç. Nazım Engin) DTGM '56 '57
Falaka (Ömer Seyfettin) ÜO '71
Falcı Karı, N '29 '30 '38
Fantastik (E. Rostand u. Jones m. Harvey Schmidt ç. Orhan Azizoğlu) AMS '65
Fare Kapanı (Agatha Christie ç. Ayşe Sarıalp) Dy '59 AMS '62
Fareler ve İnsanlar (J. Steinbeck ç. Mebrure Alevok) DTGM '51 KS '51 '52 HO '63 KO '71 MPT '71
Fareli Köyün Kavalcısı (Menelaos Mavridis ç. N.M.Ayral) İST '63-'64
Farkında Değilim (B. B. Celâloğlu) SŞO '56
Fatih * (Nazım Kurşunlu) DTGM '53 '73 [1973 İstanbul Festivali için yeniden yazıldı].
Fatmacık [Afif Obay m. Fehmi Ege] İŞT '36 '49-'50
Fatoş, ST/HP '39
Faust * (Goethe ç. S. B. Göknil sonra Recai Bilgin) İŞT '36 '49 '50 DTGM '46 '49
Faust ile Yorick (Jean Tardieu ç. Yıldırım Keskin) DTGM '66
Fazilet Eczahanesi (Haldun Taner) İŞT '60
Fazilet Kuklası (Maurice de Cobra ç. Mebrure Hurşit) İŞT '30
Fazilet Mağlup Olur mu?, N '25 '26
Fedakâr Aktris Angelo, Hilâl Tiyatrosu, Pangaltı Tiyatrosu '29
Fedakâr Çoban, N '29
Fedakâr Gemici, N '38
Felekten Bir Gece (Esat Nermi Erendor) Az.T. '72
Felsefe Doktoru (Branislav Nusiç ç. Ö. Cenap Eren) DY '60
Fenerler Fabrikası, N '37
Ferhat ile Şirin * (Nazım Hikmet) GSEC '65
Feridiye Bülbülleri, İD '32
Ferik Muhafız, N '38
Fermanlı Çengi, N '37
Fermanlı Deli Hazretleri * (Musahipzade Celâl) İŞT '28 '29 '30 İO '35 ET '39 İzŞT '50
Festival (Sadık Şendil m. Yavuz Eneren) SO '46 AB/KB '68
Fettan Kız, N '39
Fettan Kız (C. Goldoni ç. Mahmut Abaç) İŞT '59
Fevkâlasriler (Vedat Nedim Tör) İŞT '28
Feylezoflar [*Kulübü*] (K. Kemal Gürmen) İzŞT '48
Fındıkçı Kız, İD/CS '38
Fırıldak (Vedat Örfi Bengü m. F. Ege) SO '49
Fırıldak (T. Bernard ç. Muvahhit-Bedia) İŞT '24
Fırtına * (Shakespeare ç. C. Balkır sonra Haldun Derin) İŞT '46-'47 '52
Fidanaki (Pandeli Horn ç. F. Kulin) İST '38 İzST '46 '47 '49 BT '51 CS '55 TT '71
Figaro'nun Düğünü * (Beaumarchais ç. R. N. Darago) İŞT '55
Finten * (Abdülhak Hamit u. A. Muhip Dranas) DTGM '56 '69
Fizikçiler * (F. Dürrenmatt ç. S. Özakman) DTGM '63 İST '63 '64

Florya (Nezihe Muhittin m. Sezai-Seyfettin Asal) H.Op. '36 '37
Formio * (Terentius ç. N. Ataç) İzŞT '49
Fosforlu Cevriye, İstanbul Vodvil Tiyatrosu '46

Foto Finiş (P. Ustinov ç. Gencay Sav) DTGM '62 '63 YÖ '69
Foyası Bozuk, N '37
Fuar Yıldızı (Sadık-Şendil m. Muhlis Sabahattin) SO '44 MK '45 '46 '49
Fulya Bar, YSO '48

G. Washington Bu Evde Kalmış (G. Kaufmann-M. Hart ç. Orhan Ercem) İŞT '56
Gaip Aranıyor (M. Gerbidon u. Mahmut Yesari) MS '26 RR '27 '31 '32 '39 ŞT '28 ST '39 '45
Garip Bir Çift (Neil Simon ç. Berrin Cumalı) KO '67
Garsonyer (Yves Chatelain ç. Orhan Aydınbaş) Bv.T. '62
Gazebo (Alec Coppell ç. Mehmet Beksan) DT '60 AMS '66 SOT '70
Gazeteciden Dost (Recep Bilginer) İŞT '62
Gazeteye Basılmışım, N '34
Gazi Mustafa Kemal (Hayri Muhittin [Dalkılıç]) ST '26
Gece Bekçileri (Strati Karra ç. İsmet Mardan) DTGM '70 '71
Gece Bülbülleri, N '38
Gece Faciası, ST '32
Gece Karım Beni Aldatırsa, N '34
Gece Kızı, N '27 '28 '30
Gece Kondu (Muzaffer İzgü) TYT '73
Gece Kuşları, N '38 İD '47
Gece Yolcuları, Komik Cevdet '29
Gecenin Sonu * (Orhan Asena) İŞT '62
Gecikcen Ceza (J. D. Forester ç. M. Feridun) İŞT '35 '36
Gecikenler (Nazım Kurşunlu) DTGM '68 '69 İST '70
Geçim Dünyası (Beliğ Selönü m. H. Sevil) YSO '47 '48
Geçmiş Zaman Olur ki (Erol Uras m. Dr. Refet Kayserilioğlu - Erol Uras) BBT '73
Geçti Bolu'nun Pazarı, N '37
Geçti Bor'un Pazarı (F. de Croisset-R. de Flers u. Vasfi Rıza Zobu-Bedia Muvahhit) İST '30 '55 N '37
Gel Bana (Beliğ Selönü) SSO '56
Gel de Borunu Öttür (Neill Simon ç. Nisa Serezli-Betül Dormen) AŞT '64
Gelin (E. Zola u. M. Maurette ç. Bedrettin Tuncel) DTGM '53 '54 İŞT '53 '54 LOT '63
Gelin Bir Güvey İki, N '30
Gelin Kaynana, ŞT '28
Gelin Odası yahut Lezaiz-i Aşk, N '25 '26 İD '46
Gelincik (ç. Beliğ Selönü m. K. Kapoçelli) SO '46
Gelir Vergisi Mektebi (L. Verneuil-G. Berr ç. Lami Yener) İŞT '50
Gelişigüzel, N '39
Genç Osman (Musahipzade Celâl - M. Ş. Erden) DTGM '55 '56
Gene mi Para? (Ahmet Üstel) GÜGÖ '65
General Çöpçatan [bkz. *Ramanoff'la Jüliyet*] MÖ '64 MK '64
Generalin Aşkı [bkz. *Toreodarlar Valsi*] AŞT '62 Bv.T. '61 SOT '70
Generallerin 5 Çayı (Boris Vian ç. Orhan Aydınbaş u. Haldun Taner) UU '67 ? DKKT '69
Georges Dandin (Molière) Cemal Vuruşkan Tiyatrosu '69
Gergedan * (E. İonescu ç. Fikret Adil sonra u. Haldun Taner) DTGM '60 '61 DKKT '71
Geveze Berber * (Ali Bey) İŞT '41 '55 Kel Hasan '25
Gevezenin Kızı, N/HP/Fahri '37
Gevherli Hanım [Batakhanesi] N '28 İD '49
Gigi (Colette u. A. Laos ç. Göksel Kortay) DT '71
Giacomino Kendine Gel (L. Pirandello ç. Nazım Dersan) İŞT '51 '52
Gişe * (Jean Tardieu ç. Yıldırım Keskin DTGM '66
Git Kal Oteli (u. Yusuf Sururi Eruluç) H.Op. '39
Gizli Anne (Edith Warton - Zoe Atkins ç. Sevim Özbora) İŞT '56
Gizli Bahçe (u. Ferih Egemen) İŞT '68 '69
Gizli Mezar, N '38
Gizli Ordu * (Brendan Behan ç. Güner Sümer) AST '63 '64 İST '70
Gizli Oturum * (J. P. Sartre ç. Oktay Akbal) İŞT '55
Gizli Oyun, AMS '69
Gizli mi Gizli (Marc Camoletti ç. M. İpar İŞT '65 '66
Godot'yu Beklerken * (S. Beckett ç.

Ferit Edgü) KS '54 AST '63-'64 '67 HO '64

Gol Kralı Sait Hopsait (Aziz Nesin) AST '72 PO '73

Göç * (C. F. Başkut) İŞT '62 DTGM '62 '63 AŞT '63

Göçmenler (H. Müller u. Necabettin Yal) MK '71 '72

Gök Korsan * (Cahit Uçuk) İŞT '46

Göktaşı (F. Dürrenmatt ç. Özdemir Nutku) DTGM '67

Gökte Ararken, N/ST '39 ST '44

Gökte Bir Kuyu (İan Main ç. Leylâ Turnier) İŞT '67

Gökteki Kaldırımlar (Albert Husson ç. Yılmaz İnal) Od.T. '60

Gölge (Hayri Muhittin [Dalkılıç] ST '32 '37 '40

Gölge (D. Nicodemi ç. A. Muhtar) İŞT '31

Gölgeler * (A. Muhip Dranas) İŞT '45 '46 DTGM '52

Gölgelerin Yarışı (W. von Scholz ç. Piraye Fuat) İŞT '30

Gömü * (Necati Cumalı) DTGM '71 '72

Gömülen Kadın, N '38 N/CS '38

Gönül Avcıları, İD/Ahmet Güldürür '46 İHT '39

Gönül Avcısı (Diego Fabri ç. Tarık Levendoğlu) DTGM '59 UU '62

Gönül Bağı Pansiyonu, ET '38

Gönül Belâsı (Yusuf Sururi Eruluç m. K. Kapoçelli) H.Op. '39

Gönül Hırsızı (Orhan Erçin) ŞSO '60

Gönül İsterse, N '38

Gönül Kaçanı Kovalar (M. G. Sauvajon ç. Oktay Rifat) İŞT '58

Gönül Kısmet (P.C.de C. de Marivaux) İzŞT '48

Gönül Kimi Severse, N/CS '37

Gönül Kiracısı, N '38

Gönül Oyunları (P. Géraldy u. Ercüment Ekrem Talû) İŞT '25

Gönül Pazarı, N '38

Gönülden Gönüle (Nahit S. Bilga m. Yavuz Eneren) SO '44

Görenek * (Mehmet Rifat) İŞT '41)

Görücü (Vedat Nedim Tör) İŞT '25 '26 '29 '30 N '37 '40 MS '26

Gör ve Dinle, Muhlis'in Çocukları '34

Görücüye Çıkıyorum (Güner Namlı) UU '71

Görülen Lüzum Üzerine [*Terkos Hazretleri*] (M. Hennequin d. Necabettin Yal) MK/TB '61 '71

Göz Görmezse Gönül Katlanır, ST '39

Göz Yaşlarım, S.Op. '28 CS '38

Gözlerim Görmemeli, N '38

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım (Haldun Taner) UU '64 '68

Gözyaşları, Üsküdar İnşirah Tiyatrosu '29

Gramofon, N '29

Gros Pot (Victor Hugo) Kuşdili Tiyatrosu '29

Guernica [*Özgürlük Ağacı*] (F. Arrabal ç. Şadan Karadeniz) DTGM '70

Guguk (G. Feydeau u. Saim N. Bilga m. Benedetto Ristori) '51

Guguklu Saat, N '38

Güçlü (A. Strindberg ç. Ülkü Tamer) DTGM '67

Gül ve Gönül * (Musahipzade Celâl) İŞT '33 '35

Gül Fatma (Muhlis Sabahattin) OO '34 TRO '39 RR '45 N '36 H.Op. '38 ST '39 Mim Baki '46

Gül Hanım (Yusuf Sururi Eruluç) S.Op. '28 Halk Tiyatrosu '29

Gül ile Fidan, İD '45

Gül Kız (Osman Daloğlu) DTGM '56-'57

Güler Gözler, N '38

Gülerek Giriniz (J. Stein ç. Nedim Kenter) KO '64

Gillerden Konuşuyorduk (F. D. Gilroy ç. Y. Sargun-L. Duran) İŞT '67 '68

Gülme Komşuna Gelir Başına, AGTH '29 N/ST '35 '38

Gülmeyen Çocuk (M. Kemal Küçük) İŞT '35-'36 '47 '48

Gülmez Sultan (Ziya Şakir) Kristal '45

Gülnihal * (Namık Kemal u. Ergun Köknar) İST '64 N '29 '35 '38 N/Fahri '27 Kel Hasan '23

Gülsümün Oğlu (R. G. - D. R. Kozak) İzŞT '46

Gültepe Oyunları (Cahit Atay) YT '68

Gülünç Kibarlar * (Molière ç. İ. Galip Arcan) İŞT '35-'36 DKTS '40

Gülyabani (Hüseyin Rahmi Gürpınar) LOT '65

Gümrüğe ait bir şey var mı? (bkz. *Yedek Koca*)
Günah Gecesi (Perihan Zorlu) DTGM '57 '58
Günah Yuvası (Ahmet Üstel) Yarasa Korku Tiyatrosu '70
Günahkâr Kadın, İD '48
Günahsız Kadın, İD '46
Günden Geceye (E. O'neill ç. Gencay Sav) DTGM '59
Güneş Batarken * G. Hauptmann ç. S.B. Göknil) İŞT '33 '35 '63 '65
Güneşli Palmiye (P. Carlos Magno) AD '66
Güneş de Batar (Frank D. Gilroy ç. Engin Cezzar) GSEC '71
Güneşte On Kişi * (Turgut Özakman) DTGM '54 '55
Günün Adamı * (Haldun Taner) UU '61 OBKT '67
Güzel Helena * (Selâhattin Batu) DTGM '53 '54

H.M.K.H.H.P. (Ali Tahsin) Ds.T. '69
Hababam Sınıfı * (Rıfat Ilgaz) UU '66
Hababam Sınıfı Baskında (Rıfat Ilgaz) UU '72
Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı (Rıfat *Ilgaz*) UU '71 İBT '70
Hababam Taburu (Rıfat Ilgaz) AOS '70
Habibe Molla, N '37 '38 '39 İHT '39 ST '45
Habibe Teyze (Yusuf Sururi Eruluç) RR '40 '42 '45
Ha Bu Diyar (Haldun Taner) DKKT '71
Hacamat Niyazi (Jean Valmy u. Zihni Küçümen) GÜGÖ '65
Hacıağa, RR/İB '46
Hacıağa, İD '46
Hacıağa Evleniyor, İD '47
Hacı Bektaş Veli, AD '67
Hacı Kaptan * (C. F. Başkut) İŞT '45
Hacıyatmaz (C. F. Başkut) DTGM '60 '61 İŞT '61 '72 '73
Haçik ile Sürpik, N '37
Hadım * (Terentius ç. N. Ataç) İzŞT '47
Hadi Öldürsene Canikom * (Aziz Nesin) UU '70
Hafız Beyati Dümtek (d) MHT '71
Hafta Başı (J. B. Priestley ç. Sevgi Batur) DTGM '57 '58
Hafta Sonu (Claude Magnier ç. Adalet Ağaoğlu) KİT '68 '69 [bkz. *Evdeki Yabancı*]
Haftada Bir Gün (Muriel Resnik ç. Oktay Balamir) GSEC '70
Hain Kadın, ZA '39
Hain Kâhya, İD '45 '46 '47
Hair (James Rado-Gerome Ragni m. G. Mac Dermot ç. Zeyneb Birsel) GSEC - '71
Hakimin Hükmü, ET '38
Hakkımı Ver Hakkı (Aziz Nesin) AP '72 '73
Halanın Mirası (Curt Goetz ç. S.T. Noyan) İŞT '56
Halime [a] (m. Sakelaridis/H.Op. '36 '37 '39 '40 Türk-Yunan '33 SO '45
Halkın Düşmanı * (H. İbsen u. Ertuğrul Muhsin) Ferah Tiyatrosu '25 İŞT '29
Hamdi (d. Mehmet Keskinoğlu) AST '71
Hamdi ve Hamdi * (Cahit Atay) İŞT '62 DTGM '63 OBKT '68
Hamlıumşaralop (Mehmet Akan) UU '68
Hamido Kaçırıldı (Fazıl Hayati Çorbacıoğlu) AB/KB '67
Hamlet * (Shakespeare ç. Muhsin Ertuğrul sonra İstanbul Üniversitesi İng. Semineri sonra Orhan Burian sonra S. Eyüboğlu) İŞT '27 '29 '34 '41 '59 '60 '62 '63 '65 DTGM '50 '61 '62 KS '54 ST '33 '35 '37 '39 '40 '44 '45 KO '68 '69 İzŞT '47
Hamza Efe, İD '39
Han (Fritz Hochwalder ç. Hale Kuntay) DTGM '69
Hangisi, İD '46
Hangisi, MK '48
Hanım Teyze, N/ST '35
Hanımlar Terzihanesi (G. Feydeau u. Mahmut Yesari, sonra ;. Çetin İpekkaya u. Gazanfer Özcan) İŞT '24 '25 '26 '50 '56 ST '28 RR '24 '32 ST '32 '38 GÜGÖ '73 İzŞT '48
Hansel ve Gretel (c. Ulviye Yalım) Binbirgece Çocuk Tiyatrosu '69
Hapşırıklı Kral (Mehmet Keskinoğlu) İŞT '67-'68
Harabede Bir Gece, İD '39
Harabeler, N '38

Harami Çeşmesi (Ferih Egemen) İŞT '56-'57
Haramiler, N '37
Hareli Kız, N '38
Harem Ağası Ut Meşkediyor, N '37
Haremde (Aysel Kılıç) İŞT '64 '65
Harman Sonu (Hüseyin Suat Yalçın) İŞT '26
Harem Ağası Sünnet Düğünü Yapıyor, N '26
Harp (C. Farrère u. P. Frondai ç. Celâl Memduh Öğet) İŞT '26
Harp Dönüşü, N '28 '39 ST '39 N/SC '38
Harp Sonrası (Somerset Maugham ç. S. Behlûl Toygar) İŞT '44
*Harput'ta Bir Amerikalı** (C.F. Başkut) DTGM '55 İŞT '55 '56 AraT '55 AŞT '58-'59 Al.T. '63 BHT '68
Harun Reşit, İGY '39 Et.T. '45
Hasso İstanbul'da, (Nusret Safa Coşkun) Vedat Örfi Bengü '46
*Hastalık Hastası** (Molière ç. İ. H. Danişmend sonra Lûtfi Ay) İzŞT '48 DTGM '73 [bkz. *Meraki*]
Hatıra Defteri (F. Goodrich-A. Hackett ;. Bedia Akkoyunlu DTGM '57 '58
Hatırım İçin (Muhlis Sabahattin) N '36 '37 TRO '38 '39
Hava Bank (ç. R. Kemal Arduman m. K. Kapoçelli) YSO '53
Hava Cıva (Ekrem Reşit Rey m. Cemal Reşit Rey) İŞT '37 SO '43 '44 YSO '49
Hava Oyunu RR '40
Hava Oyunu (Max Maurey) u. İ. Galip Arcan) İŞT '26 MS '26
*Hava Parası** (İ. Galip Arcan) İŞT '46 '52 '55
Havagazı (S. Scott Forbes ç. Tuncel Kurtiz) GA '65
Havana Duruşması (H. Magnus Enzensberger ç. Sezer Duru) Ds.T. '71
Havyar mı? Mercimek mi? (Gulio Scarnacci-Renzo Tarabusi ç. Nisa Serezli) NS/TA '71 BAT/YÖ '70
Hayal Köşkü (J. Anouilh ç. S. E. Siyavuşgil) İŞT '56
Hayaller Limanı (Christian Noah ç. S.T. Noyan) İŞT '56
Hayat Bir Rüyadır (Calderon de la Barca ç. Sait Âli Kural) İŞT '39
Haryat Tatlıdır (Aldo Nikolai ç. Melih Vassaf-Gülây Türker) Al.T. '62
Hayat Yolu, İD '45
Hayatım İçin, H.Op. '38
*Haydutlar** (F. Schiller H.C. Çambel sonra S.B. Göknil) İŞT '30 '39 DTGM '55-'56 '70
Haydutlar Arasında (L. Gross-C. Carpenter ç. Fikret Adil) İŞT '39 '52
Haydutlar Oteli, N '29
Haydutlar Yuvası, AGTH '29
Haylaz Çocuk [*Tom Sawyer*] (Mark Twain ç. Ali Poyrazoğlu) DTGM '63-'64 '64-'65
Hayret Efendi, SY '39
*Hayvan Fikri Yedi** (Vedat Nedim Tör) İŞT '29 '30
Hayvanat Bahçesi (Edward Albee ç. Feridun Altuna) DTGM '61 GA '64
Hazret-i İsa New York'ta (I. Raos ç. Muharrem Şen-Ersan Uysal) AF/NS '68 [İkinci günü sakıncalı görülüp kaldırıldı]
Hazret-i Yusuf, N '30
*Hedda Gabler** (Ibsen ç. Tunç Yalman) DT '57
Hedefsiz Buseler (A. Birabeau ç. M. Feridun [Belisar] RR '34
Hediyelik Gelin (Vedat Ö. Bengü - Zeki Alpan m. Karlo Kapoçelli) YSO '40 '50
Helcimoğlu, N '38
Helsinki 1952, MK '52
Hem Avukat Hem Doktor, N/CS '37
Hem Ebe Hem Gebe (A. İzzet) N/HP '36
Hep Bir Yolun Yolcusu (Kemal Ragıp) İŞT '43
Hep Çocuk Kalacağız (P. C. Magno ç. Şahap Tozan) ÇS '55 AraT '55 AD '67
Hep ve Hiç (Vedat Nedim Tör) İŞT '51
*Hepimiz Bir Kişi İçin** (C.F. Başkut) İŞT '65 '66
Hepimiz Paris'te (Noel Coward ç. Nisa Serezli) DT '61
Hepiniz Soyununuz (u. Hadi Çaman) İT '72 '73
Herdem Taze, RR/Şadi '24 MS '25 ŞT '28
Her Derde Deva, N '39

Herakles • (Euripides ç. L. Ay) İzŞT '47
Herkes Kendi Yerine (ç. İrfan Konur-Saim Çungarya) İŞT '40 RR/VK '47 [bkz. *Dengi Dengine*]
Herkesin Sevgilisi (John Patrick ç. Ahmet-Hasan Levendoğlu) [bkz. *Tatlı Kaçık*] AMS '67
Her Kilidle Oynanmaz, YS '23
Herşeyden Biraz (Sabih Gözen m. Mehmet Abut) İŞT '45
Herşey Yeniden (Michel André ç. Orhan Aydınbaş) Gg.T/KÖT '65
Herşeye Rağmen (Thornton Wilder ç. T. Sadullah) İŞT '54 [bkz. *Ramak Kaldı*]
Heryerde Bulut (H. Herbert) KS '53
Hesapta Bu Yoktu (Arthur Watkyn ç. O. N. Karaca-A. Moran) İŞT '61
Hey Amigo (d) NU '71
Hey Gençlik, Orhan Erçin Tiyatrosu '71
Heyamola (M. Hart-G.S. Kaufman u. Erdinç Üstün) İT '71
Heykel (Lady Gregory ç. Ali Acaml) AST '69
Heykeller Konuşuyor (Yusuf Sururi Eruluç m. Karlo Kapoçelli) Atilâ Revü Opereti '45
Hımhım ile Burunsuz, N '30
Hıntır Hoşnutyan (A. Birabeau u. İ. Galip Arcan) İŞT '26 ŞT '28
Hırçın Kız • (Shakespeare ç. Mehmet Şükrü sonra Nur Sabuncu sonra Nurettin Sevin) İŞT '29 '60 DTGM '72 '73 İz.ŞT. '50 AraT '52
Hırsız (George Tervaque ç. S. Bedri Göknil) DTGM '58
Hırsız Simon, Hilâl Tiyatrosu '29
Hırsız Var (Erol Gürman) İŞT '62-'63
Hırsızlar Balosu (J. Anouilh ç. Muallâ S. Genez) DTGM '69
Hızır [Aleyhisselâm] (Marcel Pagnol) u. İ. Galip Arcan) İŞT '29 '30
Hızır [bkz. *Bulunmaz Uşak*] MK '59 '60
Hızlı Mustafa Pansiyonda (d. Ali Sururi İT '71
Hicran, Hakkı Ruşen '38
Hile ve Sevgi • (F. Schiller ç. Sabri sonra Zahide Özveren-L. Ay) İŞT '28 '33 '55 DTGM '50 '51
Hilekâr, İD/CS '39
Himmet'in Oğlu, N '37 N/ST '39
Hint Mezarı, CS '38
Himmet Ağa, İD '46
Himmet Ağanın İzdivacı yahut Dokuz Numara, N '26
Hindistan Cevizi (Marcel Achard ç. M. Feridun [Belisar]) İŞT '39
Hint Domuzu (Jamaique Yves ç. Muhittin Sandıkçıoğlu) LOT '63
Hint Esrarı, İD '46
Hint Kumaşı (Ronald Miller u. Ali Poyrazoğlu - Oktay Balamir) GSEC '70
Hint Rakkasesi, İD '46
Hisse-i Şayia • (Daniel Riche u. İ. A. N. Sekizinci) İŞT. '25 '39 '53 '66 '67 '73 RR/Şadi '24 ŞT '28 MS '25 '26 ST '32 '38 N/ST '35 '39 İnkılâp Tiyatrosu '39 5T '57 İzŞT '49 '50
Hissiz Kadın, N '33
Hişşşt (u. Orhan Alkan m. Rifat Balıkesirli) OA '72
Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti (B. Brecht) AST '72
Hizmetçi Dolabı, N '38
Hizmetçiler • (Jean Genêt ç. Salâh Birsel) DTGM '64 '65 GA '65-'66
Hocamın Olgunluk Çağı (J. P. Allen ç. Nüvit Özdoğru) KO '70 '71
Hocanın Eşeği (R. de Flers-G. A. de Caillavet u. Sadrettin Celâl) İŞT '26 '27
Hocanın Telâşı, N/ST '39
Hokkabaz, Hilâl Tiyatrosu '29
Horhor Molla, N '34
Horlamak mı Hırlamak mı?, N '29
Horoz Nuri Derler Bana (Alfred Savoir u. Sedat Demir) VÖ '67
Horoz Ölse de, N '33
Horoz Ötünce, ST '39
Horozsuz Köy (u. Süleyman Urer) KKKT '71
Hortlak, Et.T. '46 Cevdet Güldürür '46
Hortlaklar • (H. Ibsen ç. Muhsin Ertuğrul sonra Şaziye Berrin Kurt) İŞT '28 DTGM '60
Hoş Geldin ... Paşam (G. Feydeau u. Necabettin Yal) [bkz. *Avanak*] MK '69
Hoşgör (Yusuf Sururi Eruluç m. Karlo Kapoçelli) YSO '47 '48
Hoşkadem Gebe • N '26 '29 '38 N/HP/Fahri '36 Ş '30

Hoş Medet (u. Beliğ Selönü) MK '51 '52
Humma (Charles Mérè ç. İ. Galip Arcan) İŞT '24 '26 '27
Huriyenin Dolabı (u. İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci) ŞT '28 N '39
Hurrem Sultan * (Orhan Asena) DTGM '59 AŞT '59
Huzur Çıkmazı (Haldun Taner) DTGM '62 '63 UU '70 '71 İŞT '62 '63
Hüdaverdi (M. Hennequin u. Ayten Kayalı) [bkz. *Üçüzler*] ABT '71
Hükümetin İşine (Beliğ Selönü MK '61 '63
Hülle, CS '26
Hülleci * (Reşat Nuri Güntekin) İŞT '35 '36 '64 '65 DTGM '65 HOp. '35 OBKT '67 ST '37 N '38 Bakırköy Tiyatrosu '66
Hürriyet Apartımanı * (Sedat Simavi) İŞT '41
Hüsmen Ağa (u. İ. A. N. Sekizinci) RR '27 MS '28
Hüsnü Mansur, N '37
Hüsnüniyetli Hüsnü (u. Hazım Körmükçü) TG '72

Işıklar Sönünce, N '39
Işıksız Ada (Sabih Gözen m. Mehmet Abud İŞT '42

İbiş'in Rüyası (Tarık Buğra) DTGM '72
İç Acısı (M. Kemal Küçük) İŞT '24
İçerdekiler * (Melih Cevdet Anday) İŞT '64 '65 DTGM '65 KO '71
İçiçe (Yusuf Sururi Eruluç m. Seyfettin-Sezai Asal) HOp. '38
İçimizde Akıllı Kim, N '38 İD '46
İçimizdeki Aslan (T. Thurber-E. Nugent ç. N. Özdoğru) İŞT '61 '62
İçimizden Biri (Michael Mansfeld ç. Bülent Danişmend İŞT '66 '67
İdam Mahkûmu, ET '39
İflâs * (Bjornstjerne Björnson ç. Vâ-Nu) İŞT '43
İftira, N '29 '38
İftira Kurbanları, N '36 '38
İğneyi Kendine Çuvaldızı Ele, N '39
İhtilâl (L. Andreyev ç. Muhsin Ertuğrul) Ertuğrul Muhsin/Ferah Tiyatrosu '24 '25 İŞT '24-'25 ST '37 '39 N/ST/HP '35
İhtilâl Var (Sadık Şendil) KO '69 MPT '69
İhtiras Tramvayı (T. Williams ç. Asude Zeybekoğlu [bkz. *Arzu Tramvayı*] İŞT '50
İhtiyar Aşık, N '39
İki Ahbab Çavuşlar, N '33
İki Ayağı Bir Çukurda (F. Valmaln ç. Halit Akçatepe) 6T '65
İki Başlı Kartal * (Jean Cocteau ç. S.E. Siyavuşgil) DTGM '56 İŞT '47
İki Bedbaht Çocuklar, N '34
İki Canbaz (M. Hennequin-P. Veber u. Mahmut Yesari) RR '27 '30 ŞT '28
İki Çiçek Bir Böcek, N '31
İki Çiçek İki Böcek, ST '39
İki Düzüne Kırmızı Gill (A. Benedetti ç. Nazım Dersan) İŞT '58 '63-'64
İki Efendinin Uşağı * (C. Goldoni ç. S. Moray sonra Haşim Sinanoğlu) İŞT '43 '59 '61 DTGM '58
İki El Ateş (Robert Thomas ç. Zihni Küçümen) GA '66 EET '70
İki Fidan Bir Yılan, İD '39
İki Gönül Bir Olursa, N '38
İki Kadın (P. Breton u. Kemal Ragıp) İŞT '27
İki Kadın Alamam (Refik Kemal m. Yavuz Eneren) ŞSO '55
İki Kıza Bir Cızbız (Suavi Süalp) ÜMKT '71
İki Kere İki (İ. Galip Arcan) İŞT '39
İki Kocalı Kadın, N '34
İki Komşu, N '29
İki Kova Su (A. E. Greidanus ç. Can Gürzap) İŞT '65-'66 DTGM '65-'66 '71-'72
İki Külhanbeyi, N '33
İki Öksüz Kız, Kel Hasan '25
İki Süngü Arasında (Akagündüz) Şevki Şakrak/Mim Baki '45 Doğu Tiyatrosu '46 ET '39
İki Süngü Arasında, ET '39
İki Yanık Bir Alık (C. Goldoni u. Göksel Kortay-Hadi Çaman) [bkz. *İki Efendinin Uşağı*] DT '71
İki Yüzlü Adam, CS '38
İki Yüzlü Kadın, N '38 '39 İD '39
İki Yüzlü Kadın, N/CS '38
İkinci Adam, NU '69
İkinci Baskı (Refik Erduran) DT '60 Bakırköy Halk Oyuncuları '64

İkinci İnönü, YS ,23
İkiz Kardeşim David (R.M. Dougall-T. Alan ç. Orhan Aydınbaş) DTGM '61 GgT '61 '62 MOT '70
İkizler * (Plautus u. Nazan Göknil sonra N. Ataç) İŞT '39-'40 İzŞT '46
İktidar * (Maxwell Anderson ç. Tunç Yalman) İŞT '61 '62
İkizler, AD '43
İleri, ET '39
İleri Kuklalar, ET '39
İlk Adım (Kemal Tözem) İzŞT '49 '50
İlk Göz Ağrısı, N/ST/HP '36
İlk Göz Ağrısı * (Feraizcizade Mehmet Şakir) İŞT '71 '72
İlletli, İHT '39
İmam Nikâhı (M. Amaç) İT '68 TB '63
İmralı'nın İnsanları * (Vedat Nedim Tör) İŞT '41
İmtihan Yılı (J. A. Lacour ç. Çetin *Altan)* İŞT '60
İncili, İHT '39
İncili Çavuş, N '26 '27 '40 İD '45
İndekiler (W. Saroyan ç. Adalet Ağaoğlu) AMS '61
İnek * (Nazım Hikmet) Bv.T./Vâlâ Önengüt '69
İnge - Altın Kız (V. Malin - Sezai Yalçınkaya) İŞT '67-'68
İnsan Denen Garip Hayvan (Çehov u. Gabriel Arout ç. Asude Zeybekoğlu) KO '72 '73
İnsan Kanı, ET '38
İnsan Mabut, ST '38 '39
İnsaniyettin (Muzaffer İzgü) NU '72
İnsanlık Komedisi (H. de Balzac u. E. Guiraud ç. İ. Galip Arcan) İŞT '34 '35
İnsansızlar * (Yıldırım Keskin) DTGM '61 '62
İntikam Külleri, N '28
İntikam Maçı (P. Veber-A. Henze u. A. Muhtar) [bkz. *Hoşmedet*] İŞT '37 '38 İzŞT '46
İpekçi Merhum (A. Bisson u. İ. A. N. Sekizinci) İŞT '25 '26 '47 '48 ŞT '28 RR '46 N/CS '38 HP/İB '47
İpler Elimizde Değil (Orhan Asena) İŞT '62
İsimsiz Yıldız (Mihail Sebastian ç. Ali Yalaz) İŞT '72
İskat-ı Cenin * (Hasan Bedrettin) İŞT '41
İsmet'in Çilesi, İBvO '68
İsmim "63", N/ST/HP '36
İspanya Bahçelerinde (J. F. y. Codina ç. M. Feridun [Belisar] İŞT '37 '38
İspanya Cellâdı, Et.T. '46
Ispanya İhtilâli N '29
İspinozlar * (Orhan Kemal) İŞT '64 '65 [bkz. *Yalova Kaymakamı*]
İspiritizma, N/HP/Fahri '37
İstanbul (Osman Cemal Kaygulu) Ferah Tiyatrosu '25
İstanbul Çapkını, N '29
İstanbul Efendi * (Musahipzade Celâl m. Leon Hancıyan md. Ferdi [von Statzer]) İŞT '34 DTGM '66 '67 İstanbul Operet Heyeti '25 AŞT '66 Muzikal And/Turgut Demirağ '70
İstanbul Gülü (m. Leo Fall) İstanbul Operet Heyeti '25 CS '25 '26 Hale Tiyatrosu '28 SOp '29 Ankara Opereti '28
İstanbul Havası * (M. Hennequin - B. Coolus u. Muvahhit-Bedia Muvahhit) İŞT '24 '25 '26 ST '28
İstanbul Havaları, N '34
İstanbul Kadısı, Ferah Tiyatrosu '30
İstanbul Kızı, HOp '39
İstanbul Masalı (E. Günaydın m. C. R. Rey) DT '71
İstanbul-Paris, ŞSO '54
İstanbul Yosması, N '38 '39 İD 48
İstanbul'dan Londra'ya, ST '39
İstiklâl * (Reşat Nuri Güntekin) İŞT '34 '43 N/HP/Fahri '36 N/CS '37
İsyancılar * (Recep Bilginer) İŞT '64 DTGM '65 OBKT '67 MCT '66
İş Adamı * (O. Mirbeau ç. Reşat Nuri [Güntekin] İŞT '32
İş Becerenin (J. Druon ç. Zahir Güvemli) KS '59 OdT '59
İşaret Yeşil Kurdela, N '34
İşçi Kız (Sabih Gözen) İŞT '42
İş İçinde İş, N '39
İşgüzar (J. Popplewell ç. Yıldız Serpen) İŞT '66 '67
İşkilli Memo * (Molière u. Teodor Kasab) İŞT '42 '55
İşler Askıda (Yusuf Sururi Eruluç) Maksim Tiyatrosu '56

İşletmecilik Derler Adıma (Erkut Babakol) KKT '69
İşsizler (Vedat Nedim Tör) İŞT '24 Ferah Tiyatrosu '25
İşte Buna Talih Derler [*Azais*] (L. Verneuil-G. Berr u. V. R. Zobu - R. Baran) İŞT '55
İtaat İlâmı * (Musahipzade Celâl) CS '26 ST '38 '39
İttihat ve Terakki (Güngör Dilmen Kalyoncu) GSEC/DT '68
İvanov * (A. Çehov ç. Ataol Behramoğlu) İŞT '70
İvaz Ağa, N '28
İyi Saatte Olsunlar (Vedat Tanca m. Muhlis Sabahattin) SO '45 '46
İyi Saatte Olsunlar, N '27
İyi Saatte Olsunlar (E. de Filippo ç. Çetin Altan) İŞT '61 '62
İzdivaç Gemisi, N '30
İzdivaç mı Cinayet mi?, Pangaltı Tiyatrosu '28
İzmir'e, Kel Hasan '24
İzmir'in Kara Günleri, N '27
İzmirli Kız (A. Daudet u. Kemal Emin) İŞT '24 '26

Jan Dark * (*Jean d'Arc*) (G. B. Shaw ç. Necdet Sander) 6T '51
Jeneveja, Nizam Karakaya
Jilolet Kralı (?) SSO '56
Jilet Ömer, N '39
Jöne Viyer, İHT '39
Juliette yahut Yeni Çıkan Şarkılar * (Necati Cumalı) DTGM '67-'68
Julius Caesar * (Shakespeare ç. Orhan Burian, sonra Nurettin Sevin) İŞT '46 '66 DKTS '43 DTGM '64
Jülyet, Komik Cevdet '30

Kaba Bir Adam, N 37
Kabahat Askıda (Yusuf Sururi Eruluç) İT '64
Kabak (F. Scott Fitzgerald ç. Güner Sümer) KO '73
Kâbus * H. Z. Uşaklıgil u. M. Faik Ozansoy) DTGM '59
Kabzımal Cemile (Fazıl Hayati Çorbacıoğlu) AB/KB '66
Kaçak (Fritz Hochwaelider ç. Hâle Kuntay) DTGM '67 İŞT '71
Kaçak (Monte Doyle ç. Nedim Kenter) LOT '63 '64
Kaçamak, ST '39
Kaçamak (C. Laufs-C. Cratz u. A. Sami) Az.T. '63
Kaçık (G. Feydeau u. Seniha Temizkan-F. Tekil) KOT '70
Kaçın Kızlar Baskın Var! (Füruzan Hüsrev Tökin) EET '69
Kader Kısmet (T .Bernard u. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '26
Kadıköy İskelesi * (C. F. Başkut) İŞT '53
Kadın (M. Ferit) İstanbul Operet Heyeti '25 '26 CS '29
Kadın Değil Canavar, N/HP/Fahri '36
Kadın Deniz Gibidir, BSTS '41
Kadın Erkekleşince * (Hüseyin Rahmi Gürpınar) İŞT '32 '33
Kadın İntikamı, İD '39
Kadın İsterse, N '38 AD '44
Kadın İsterse (A. Savoir-E. Rey d. Vahi Öz m. Karlo Kapoçelli) ŞSO '60
Kadın-Kumar (F. de Croisset u. Kemal Ragıp) İŞT '25 '26 N '38
Kadın Parmağı, N '37
Kadın Pehlivan, N '30
Kadın Polis Olursa (Vedat Nedim Tör) İŞT '29 '30
Kadın Şeytanlığı, N/Ş '30
Kadın Terzisi (G. Feydeau) AMS '69
Kadın ve Balık (Michel André ç. Ahmet Üstel) AF/NS '68
Kadın ve Para, EE '70
Kadından Bıktım, S.Op. '31
Kadından Korkanlar, N '38
Kadının Fendi [*Erkeği Yendi*] N '26 '38
Kadının Fendi (Somerset Maugham ç. Ercüment Ovalıoğlu) DTGM '51
Kadının Fendi (d. Nuran Şener) BHT '67 '68 ABT '72
Kadınlar (C.B. Luce ç. Bedia Akkoyunlu) İŞT '63 '70 '71
Kadınlar Adası (Sadık Şendil m. F. Kerten) SO '46 '47
Kadınlar Arasında * (Oktay Rifat) DTGM '48
Kadınlar Düşmez (Max Regnier ç. Orhan Azizoğlu) Vl.Ö. '67
Kadınlar I-Ih Derse [*Lysistrata*] [Aristophanes u. Erol Keskin] LOT '67

Kadınlar Mektebi • (Molière ç. S. Eyüboğlu-Bedrettin Tuncel) İŞT '43 DTGM '67 '68
Kadınlar ve Erkekler, N '30
Kadınlara İnanamam (Nusret Safa Coşkun m. Haydar Telhüner) Attilâ Revü Opereti '44
Kadınlardan Bıktım (Yusuf Sururi Eruluç m. Karlo Kapoçelli) H.Op. '34 '38 S.Op. '34
Kadınların Beğendiği (Mahmut Yesari m. Muhlis Sabahattin) H. Op. '39 '40
Kadınların Çenesi, ST '39
Kadın mı Erkek mi? İD '46
Kadırgalı Leylâ (Sadık Şendil) Az.T. '71
Kaf Dağı Mebusu (G. Feydeau u. Reşad Rıdvan) Ferah Tiyatrosu '25
Kafdağlılar (Kemal Tözem) TB '60
Kafatası • (Nazım Hikmet) İŞT '32
Kafes Arkasında • (Musahipzade Celâl) İŞT '29 '30 '32-'33
Kafes ve Kümes • (Mehmet Sırrı) MS '24
Kafkas Düğünü, N '38
Kâğathane Safası, N '28 '37
Kahbe Dünya, N '38
Kahbenin Oğlu, Et.T. '40
Kahvaltı (Burton Graham ç. Zeyneb Birsel) GKKT '71
Kahvede Şenlik Var • (S. Kudret Aksal DTGM '65 '66 '68 İŞT '66
Kahvehane • C. Goldoni ç. Ekrem Sungar) DKTS '45 İŞT '57 DTGM '71
Kaktüs Çiçeği (Barillet-Grédy ç. Asude Zeybekoğlu) DTGM '66 '67 '71-'72 MO/OT '66
Kalamış Pansiyonu (Yusuf Sururi Eruluç m. Muhittin Fevzi) S.Op. '31 '32 OO '35
Kalbimin Kenarı (Michel André u. Oğuz Aral) TG '71 '72
Kalbin Aynası, N '38 '39
Kalbin Sesi • (A. Bisson ç. Mükerrem Alâettin [Gövsa] İŞT '31
Kalbin Sesi-Halkın Gözü [Peter Shaffer ç. Orhan Azizoğlu) KO '63-'64
Kaldırım Çiçekleri, Cevdet '28
Kaldırım Çocuğu, N '27
Kaldırımcı, N '30
Kamalı Fıtnat Hanım, İD '47
Kamalı Sabbek, N '39
Kamçı (M. Hennequin u. Mehmet Rauf) [bkz. *Oyun İçinde Oyun*] MS '26
Kamerizade, N '36 TRO '39
Kamp 17 • (Bevan-Trzcinski ç. Ayşe Sarıalp) DT '57
Kan (Vedat Örfi) '41
Kan Kardeşler (A. Birabeau ç. Fikret Adil) İŞT '38 '39
Kanaviçe (Turgut Özakman) DTGM '60
Kanlı Düğün (G. Lorca ç. S.B. Göknil sonra Turan Oflazoğlu) KS '51 DTGM '71
Kanlı Gömlek, N '38
Kanlı İzdivaç, N '29
Kanlı Nigâr (Sadık Şendil) Ar.T. '67 '68 OBKT '68 MÖ/AK '70
Kantocular (Cevdet Yavuzdoğan) TT '70
Kanun Adamı (Vedat Örfi) ET '39
Kapalı Çarşıda Şenlik Var (Suavi Süalp) Az.T. '71
Kapan (Yusuf Sururi Eruluç m. K. Kapoçelli) H.Op. '35
Kapan, ST '39
Kapanan Dosya (L. Verneuil u. Ahmet Ustel) İT '62
Kapanan Gözler, ET '38
Kapı Mandalları (E. Labiche u. Muvahhit-Bedia Muvahhit) İŞT '25
Kapı Yoldaşları (Kemal Ragıp) İŞT '43
Kapıcı (H. Pinter ç. Nedim Kenter) KO '60
Kapının Ardında (N. Karamağralı) İŞT '65
Kaplan (M. Schigsal ç. Asude Zeybekoğlu) GA '65
Kaplan Avcı [ları/sı], N '30 N/CS '37 Ar Tiyatrosu '46
Kaplıca Dönüşü, N '38 N/ST '35 ST '39
Kara Boncuk (Mümtaz Zeki Taşkın m. Nazım Ülgen) DTGM '50 '51
Kara Değirmen Cinayeti, N '30
Kara Kız (Tankred Dorst ç. Behçet Necatigil) İŞT '69
Karaağaçlar Altında [Arzu] • (E. O'Neill ç. Orhan Burian) DT '57 AF/NS '68 İzŞT '48

Karabatak, N/ST '39
Karabelâ * (Namık Kemal) N '30 İD '47 '48
Kara Böcek (M. Z. Taşkın m. Nazım Ülgen), '48
Kara Bulut (Selâhattin Küçük) İŞT '43-'44
Kara Değirmen, N '29 '30
Kara Korsan, N '38
Kara Sevda (T. Bernard ç. A. Niğdeli) İŞT '43 '44
Karagöz Amca (Ekmel Hürol m. Mithat Akaltan) DTGM '51 '52 MPT '70
Karagöz Berber Nonoş * (Aziz Nesin) KİT '69 KİT/MPT '73
Karakaya Baykuşu, Karakaş-Kınar '37
Karakolda (S. Kingsley ç. T. Sadullah) KS '52 KO '66
Karalar'ın Memetleri * (Cahit Atay) AMS '63 EBT '65
Karaman Kahvesi [*Karaman Gazinosu*] (T. Bernard u. Reşat Nuri Güntekin) ST '28 '26
Karamazof Kardeşler (Dostoyevski u. J. Copeau ç. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '35 '36
Karambol, VÖ '49 ST '52
Karanlığa Kadar Bekle (F. Knott ç. Yağız Tanlı) KİT '68
Karanlığın İçinde (W. Gibson ç. Gönül Karaca) LOT '62
Karanlığın Kudreti * (L. Tolstoy ç. Rasih) İŞT '28
Karanlık (G. Brewer jr.-B. Bloch ç. Mebrure Alevok) İŞT '49
Karanlık Kuyu (P. Lindau ç. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '24 '25 '26 MS '26 ST '28 RR '32
Karanlıklar İçinde, ST '39
Karanlıkta Bir Buse, Kel Hasan '25 ST '32 '39
Karanlıkta Komedi (P. Shaffer ç. Yıldız Serpen) DT '67
Karatepe Haydutları, N '38 '39
Karayar Köprüsü * (Refik Erduran) DTGM '59
Kardeş Duellosu, N '37
Kardeş Payı (Orhan Kemal) MPT '70 '71
Kardeşim ve Ben (L. Verneuil ç. Mebrure Hurşit) İŞT '31
Kargalar * (Başar Sabuncu) DTGM '62
Kargalar Okulu (R. Ferdinand ç. K. Turen) Ar.T. '64
Karı İsterim, N '40
Karı Koca ve Arkadaş[*lar*]ı (L. Frank ç. Talât Mithat-N. Haiis) T.A.T. '30
Karıların Emrinde, ST '39
Karım Beni Aldatırsa, N '34
Karım Duymasın [bkz. *Onlar Ermiş Muradına*] İŞT '73
Karım Gene Doğurdu (Michael Pertwee u. Ülkü Tamer) GÜGÖ '73
Karım Kaynanam, ST '40
Karım Kızım, ST '37
Karım Namusludur (u. Yusuf Sururi Eruluç m. İskender) H.Op. '34 S.Op. '34 OO '34
Karım ve Kaynanam (d. Mehmet Karaca) ABT '71
Karım ve Sevgilim (d. Toto Karaca) İT '66 '68
Karımı Ben Öldürdüm, T.A.T. '32 N/ST '35 '39
Karımı Evlendiriyorum (Reşit Berkay m. K. Kapoçelli) YSO
Karımın Hediyesi, N/HP/Fahri '36
Karımın Kocası, ST '46
Karımın Kocası [bkz. *İpekçi Merhum*] BHT '68
Karımla Evleniyorum (Eprahim Kishon ç. Hâle Kuntay) MPT '68 '69
Karısından Korkmayan Erkek Yoktur ST. '38
Karmakarışık, ST '38 '39 '44 '45 '46 ST/MK '43 RR '40
Karnaval, N '38
Karnaval Çiçekleri, N '29
Karnaval Düşkünler, Pangaltı Tiyatrosu '28
Karnaval Eğlenceleri, N '26
Karnaval Geceleri, İD/Ahmet Güldürür '45
Karnaval Kokozları, N '26 İHT '39
Karolin Kayboldu (J. Valmy-A. Haguet ç. Aygen Törüner) Ar.T. '69
Kart Horoz (Sadık Şendil) Bv.T. '64 İT '69
Kartal Tekmesi (Refik Erduran) UU '67
Kartal Yuvası, Fahri '30

Kasımpaşa-Maçka (A. Mirbeau - G. Dolly ç. Reşit Baran) İŞT '52
Kasımpaşalı Pembe, İD '44 '45
Kasırga (Vedat Örfi) N '38 ET '39 Vedat Örfi '45
Kaş Yapayım Derken (H. de Gersee-N. Nancey ç. V.R. Zobu-R. Baran) İŞT '48
*Kaşıkçılar** (Musahipzade Celâl m. İsmail Hakkı-Nevit Kodallı) DTGM '71
Kâşif Efendi (L. Verneuil-G. Berr u. Neyyire Neyir) İŞT '25-26 Ferah Tiyatrosu '25
Kâtibin Karısı [bkz. *Kördüğüm-İkizler*] MK '48 '49
Katil (Richard Voss ç. Cemal Rifat) İŞT '29 '30 '31 '50 İz.ŞT '50
Katil Evlât, N '38
Katil Kerime, N '39
*Kâtip Çıkmazı** (Dinçer Sümer) DTGM '71 İŞT '71 '72
Kâtipler, ST '39
Kaybolan Adam, N '38
Kaygısız (J. Cocteau ç. Nisa Serezli) DT '67
*Kayıp Mektubu** (I.C. Caragiale ç. Selâhattin Hilav) Ar.T. '63
Kaynana, ST '32 '37 '38 '39 RR/ST '39
Kaynana Damat Maçı (L. Verneuil u. Kayhan Taşkıran) MÖT '71
Kaynana Saltanatı, N '30
Kaynanalar I-Ih Derse (d) YSO '67
Kaynananlar-Kaynatalar (Muzaffer İzgü) ÜO '73
Kaynanam (A. Bisson u. Mahmut Yesari-Halit Fahri Ozansoy) [bkz. *Evlenme Tarifesi)* İŞT '24 '25 ŞT. '27 '28 MS '26
Kaynanam Nasıl Kudurdu (H. R. Gürpınar u. Necdet Ökmen) ÜO '71 '72
Kaynananın Beceriklisi (A. Roussin) LOT '61
Kayseri Asrileri, İnkılâp Tiyatrosu '30
Kayseri Bülbülleri, N '26 '29 '33 İD '46
Kayseri Gülleri (F. Fonson-F. Vicheler u. H. Suat-Nigâr) İŞT '24 '26 '49 '50 MS '26 RR '27 N '37 '38 '39
Kazâ Çocuğu (Fransız Streicher ç. Hâle Kuntay) İT '72
Kazanova 1968 (d.) NU '68
Kazıklı Humma, N '38
Keçiler Adası [Cinayeti] (Ugo Betti ç. Mahmut Abaç, sonra A.M. Dranas) DTGM '54 '68
Kedi Gözü, N '28 '38
Kediye Peynir (u. Yusuf Sururi Eruluç m. Ricardi) H.Op. '38 '40 SO '45
Kelebek (Sadık Şendil m. Tarık Bulut) SO '46
Kelebek (John Fowles u. David Parker ç. Haldun Dormen) AP '73
Kelebek Okulu (Georgius - ç. N.Y. Taluy-- Vedat Demirci) m. M. Abut '68-'69
Kelebek Zabit (Muhlis Sabahattin) İO '25 CS '26
Kelebekler Gibi (L. Gershe ç. Nüvit Özdoğru) KO '70
Kelepçe, N '38
Kelepçe, (Refik Erduran) GSEC '67
Keloğlan (Sami Ayanoğlu m. Fuat Türkoğlu-Asım Güzey) İŞT '39 '56 '72 '73
Keloğlan (M. Zeki Taşkın) DTGM '49-'50
Keloğlan (E. Cem Güney-Birkan Özdemir) AST '65 '66
Keloğlan'ın Tembelliği (Işıl Türkben) İŞT '71
Kendi Düşen Ağlamaz, N '37 '38
Kendi Gelen, ST '39
Kendini Bulmak (L. Pirandello ç. Tülin Törüner İŞT '67 '68
Kendisinin Gölgesi (u. Yusuf Sururi Eruluç) RR '34 '40 '47
Kennedy Olayı (M. Hastings ç. Ali Özoğuz) YT '68
Kerem ile Aslı (Muhlis Sabahattin) TO '44
Keresteci Tevfik Bey (S.A. Long u. Süreyya Bürgen) LOT '64
Kerpiç Mehmet (Cahit Atay) [bkz. *Karalar'ın Memet'ler*] İŞT '62-'63
Keskinli Hasan. İD/Ahmet Güldürür '46 Doğu Tiyatrosu '46
*Keşanlı Ali Destanı** (Haldun Taner m. Yalçın Tura) GSEC '64 '73 OBKT '67
*Keziban** (Turan Oflazoğlu) İŞT '70 DTGM '65 '66
*Kıl Payı** (E. Albee ç. Sevgi Sanlı) DTGM '68

Kılıbık (E.B. Toché ç. Arapzade Cevdet) [bkz. *Karısından Korkmayan Erkek Yoktur*] MS '25 '26 RR/Şadi '24 RR '32 N/ST/HP '35 ST '32 '37

Kılıbıklar, CS '40

Kına Gecesi (Mahmut Yesari m. Seyfettin Asal) H.Op. '38

Kına Gecesi, İD '46

Kır At (Gyula Hay ç. Özdemir Nutku) GA '68

Kır Atıma Bineyim (Mahmut Yesari) [bkz. *Erkek Güzeli*] AKOT '66

Kır Çiçeği (H. Duvernois-R. Dieudonne u. Muvahhit-Bediha Muvahhit) İŞT '26 '27 '28

*Kırgınlar Evi** (J.B. Shaw ç. Sevgi Sanlı) DTGM '70 '71

Kırık Kalp, ST '39

Kırık Mahfaza, N/HP/Fahri '36

Kırık Oyuncaklar (L. Helmann ç. Sevgi Sanlı) DTGM '61

Kırk Kırat (BarilletGredy ç. Asude Zeybekoğlu) KO '68-'69

Kırk Yılda Bir (Yusuf Sururi Eruluç m. A. İskender) S.Op. '34 '35 H.Op. '36 '37 '39 YHO '44 OO '34

Kırkından Sonra (Peter Coke ç. S. Bigat-R. Kunt) DT '59

Kırkından Sonra (A. Barde ç. Halit Fahri Ozansoy İŞT '24 İHT '39

Kırkından Sonra [*Azarlar*], N '30 '36

Kırlangıçlar (Cahit Atay) DTGM '66

Kırlangıçlar Pansiyonu (M. Ordonneau u. Mehmet Enver m. F. Lehar) CS '26

Kırmızı Değirmen Cinayeti, Kel Hasan '25

Kırmızı Fener, N '30 '35 '38 '39 N/HP/Fahri '36 N/ST/HP '39 İD '45

Kırmızı Fenerler (Aleko Galanos ç. Nevzat Hatkol) AD '66 '68 TT '70 '71

Kırmızı Kale, N '26

Kıskançlar (Oktay Rıfat-Melih Cevdet Anday DTGM '50 UU '72

Kıskançlık, N '29

Kısmet (T. Bernard u. İ.A.N. Sekizinci) MS '26 ST '39

Kısmet Değilmiş (T. Bernard u. İ.A.N. Sekizinci) İŞT '25

Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar, N '26 '30 '37

Kış Masalı (Shakespeare ç. Mefharet Ersin) İŞT '42

Kıtırcı veya Çifte Köy Düğünü, N '25 '26 '27 '28 '33 '38

Kıvırcık Paşa (Sermet Muhtar Alus u. Esat Nermi) Ara T. '53 ÜO '71

Kıyamet Günü, H. Ruşen '38

Kız Jaklin Ne Halt Ettin? (Vâlâ Önengüt m. Selmi Andak) OKT '68

Kız Kardeşim ve Ben (L. Verneuil-G. Berr ç. Mebrure Hurşit) İŞT '31

Kız Kuruları (J. Otto Kesselring u. *V.R. Zobu*) [bkz. *Ahududular*] GÜGÖ '68

Kızıl Gece (C. Méré ç. Vedat Örfi) İŞT '25

Kızıl Korsan, N '31

Kızıl Köprü Cinayeti, Kel Hasan/İsmail/Ali Rıza/Viktorya Haçik/Agavni Necip '25

Kızıl Sultan Abdülhamit, N/Fahri '27 '29 N/HP/Fahri '36

Kızkardeşim ve Ben (L. Verneuil-G. Berr ç. Mebrure Koray) İŞT '31

Kızlaaar (Jean Marsan ç. Adli Moran) LOT '73

Kızlar Eğleniyor (İ. Galip Arcan) İŞT '42 '43

*Kibarlık Budalası** (Ali S. Delilbaşı) İŞT '41 '54 '69-'70 DKTS '44 DTGM '60

Kim Kaçtı (J. Marivaux) Orhan Erçin '71

Kim Kime Dum Duma (Suphi Tekniker) Çv.T. '72 '73

Kim Korkar Hain Kurttan? (Edward Albee ç. Asude Zeybekoğlu) KO '64

Kimse Beni Durduramaz (ç. Toto Karaca) İT '67

Kin Yarası (André de Lorde ç. İ. Galip Arcan) İŞT '24 '26

Kiralar Serbest Olursa (Muzaffer Hepgüler m. K. Kapoçelli) İO '54 Maksim '56

Kiralık Bina (Eduardo de Filippo ç. Çetin Altan DTGM '58

Kiralık Kalp (İbnülyakup Mehmet Celâlettin) Yeni Sahne '23

Kiralık Metres (Ahmet Üstel) MHT '68 KB '71 '72
Kiralık Odalar, MK '49 '50
Kiralık Odalar (O. Laufs ç. S. Zincirkıran) İŞT '41
Kiralık Pansiyon, ST '39
Kiralık Zevce, Cevdet '28
Kireçli Bahçe (E. Bagnold ç. Cahit Okurer) DTGM '66 İŞT '65 '66
*Kirli Çamaşırlar** [A. Valabrègue u. Hüseyin Suat) İŞT '25 N/HP/Fahri '36
Kleopatra, N/ST '35
*Kleopatra'nın Mezarı** (C.F. Başkut) DTGM '57 İŞT '56-'57
Klinik Bir Vak'a [*Olay*] (Dino Buzzati ç. Zihni Küçümen) DTGM '60 '73
Knock [*Hekimliğin Zaferi*]* (Jules Romains ç. A. Süha Delilbaşı) DTGM '49
*Koca Bebek** (C.F. Başkut) İŞT '47 '53 İz.ŞT '49
Koca Bebekler [*Herşey Mary İçin*] (H. Brook-K. Bannermann ç. Nedim Kenter) LOT '63
Koca Eşek (M. Lasaycus-J.J. Brickain u. Zihni Küçümen ç. Zeyneb Erer) GÜGÖ '71
*Koca Sinan** (Fazıl Hayati Çorbacıoğlu) İŞT '70 '71
Koca İsterim, N '34 '39
Kocadağlar Ağası (Sabahattin Engin) [bkz. *Orada Bir Köy Var Uzakta*] İŞT '67
*Kocalar Mektebi** (Molière) İz.ŞT '48
Kocama Bir Metres (Paul Moncussin ç. A. Muhtar [Bastoncu] RR '32
Kocamın Nişanlısı (Sadık Şendil) GÜGÖ '64 '65 '71 ABT '73
*Kocaoğlan** (Orhan Asena) DTGM '61 AŞT '62
Koç Katımı (u. Bedia Muvahhit) YO '35
Koçero (d. Orhan Erçin) AKOT '64
Kokain-Esrar, ET '39
Kokain Faciaları, N/HP/Fahri '36
Kokot [*Taklidi*] N '38
Kokotlar Mektebi (P. Armont-M. Gerbidon ç. Kemal Emin [Bara] İŞT '29 '30
Kokozlar, N '37
Kokteyl (derleme operet) HP/İB
Komando Osman (Fazıl Hayati Çorbacıoğlu) AB/KB '69
Komedi, N/ST '35
Komiser ve Ötesi (Reşit Baran-Kemal Tözem) MK '52 '53
Komisyon (Çetin Altan) HO '69
Komşu (M. Hennequin-Romains Coolus u. Kemal Ragıp İŞT '26
Komşularımız (Turgut Özakman) AKKT '67 '68 CST '68 KİT '69
Komşunun Tavuğu, N '28
Konser Dönüşü, ST '70
Konserve Asker (Alexandre Rivemale ç. Halit Akçatepe) KOT '65
Kont de Luxemburg (?) CS '26 Ankara Opereti '28
Kontak, ET '39 ST '38 '44
Kontes Mariça, CS '27 İŞT '65-'66
Kontesin Aşkı, N '25
Konya Külâhı, N '38
Koparın Bileğimi (Muvaffak İhsan) T.A.T. '30
Korado, Hilâl Tiyatrosu '29
Korkak Avcılar, N '34
*Korku** (Orhan Asena) DTGM '56
Korkunç Gece (Howard Joung ç. Halit Fahri [Ozansoy] İŞT '39
Korkunç Gölge, N '30
Kökler (*Arnold Wesker* ç. Cevat Çapan) İŞT '63
Köksüzler (Vedat Nedim Tör) İŞT '34 [*Köpek Berberi*]
Köpek Kırkıcısı [*Köpek Berberi*] (Jean de Letras ç. Yusuf Sururi Eruluç u. Orhan Alkan İT '61 OA '72
Köprüaltı Mektebi (von Schönthan) AD '65 TT '71
Köprüden Görünüş (Arthur Miller ç. Asude Zeybekoğlu) [bkz. *Brooklyn Köprüsü*) İŞT '58 '59
*Kör** (Vedat Nedim Tör) '28 '29 '31 ST '32 '37 '39 RR/ST '39 CS '40
Kör Kadı (Nazım Kurşunlu) DTGM '70
Kör Kalblerin Fatihi, ST '39
Kör Ressam, N '28
Kördöğüşü (Tuncer Cücenoğlu) ÜO '72
Kördöğüşü (P.B. Hoffman ç. Ş. Zincirkıran) İŞT '41
Kördüğüm (Refik Nuri [Kordağ],

İŞT '26 '27 '28 RR '44 '45 '46 N/ST/HP '35 ET 39

Kördüğüm (Hidayet Sayın) DTGM '65 '66 AŞT '66

Köroğlu * (A. Kutsi Tecer) DTGM '49 '61

Köroğlu (M. Gürses) İzŞT '47 '49

Köroğlu N '23 '29 '37 '38

Köse Kâhya * (m. D. Çuhacıyan) '23 N/Benliyan Operet Kumpanyası '23 N '37 N/Fahri '37

Köşe Kapmaca (Marc Camoletti ç. Yılmaz Çolpan) AMS '61-62

Köşe Kapmaca, N '38 İD '47 İD/H. Ruşen '38

Köşebaşı * (Ahmet Kutsi Tecer) DTGM '47 '48 '52 '66 '68 '69 İŞT '47 48 İzŞT '49

Kötü Tohum (Maxwell Anderson ç. Gönül Suveren) LOT '62

Köy Düğünü, İD '45 '46

Köy Hekimi (H. Bordeaux-E. Denerié u. Mahmut Yesari) MS '26

Köy Yosması, İD '45 '47

Köy Zambağı, İD '46

Köyde Bir Ay * (I. Turgeniev ç. Hasan Âli Ediz) İŞT '47

Köye Dönüş (Muhlis Sabahattin) '41

Köylü Aşkı, AGHT '29

Köylü Nişanlı, N '38 '39

Köylüye Şehirli Gelin, İD '46

Kral Lear * (Shakespeare ç. S.B. Göknil sonra İrfan Şahinbaş İŞT '37 '44 '47 '48 '60-'61 DTGM '58 ST '46

Kral Oidipus * (Sophocles ç. Bedrettin Tuncel) DKTS '43 DTGM '59 '66 İŞT '47 ST (ç. R. Sunay) '38 H Ruşen/Ar Tiyatrosu '38

Kral Ölüyor * (E. Ionesco ç. Fikret Adil İŞT '67

Kral Üşümesi * (S. Kudret Aksal) DTGM '69

Kralın Kısrağı (Jean Canolle ç. Asude Zeybekoğlu) LOT '66

Kraliçe ve Asiler (Ugo Betti ç. Mahmut Abaç) DTGM '58 S8 '58

Krallar da Ölür [*bkz.* Kral Ölüyor] (E. Ionesco ç. Sami Uysal-Bülent Gürkut) İŞT '67

Kudret Helvası (M. Hennequin-Paul Weber u. Mahmut Yesari) İST '25 RR '31 '32 '45 '46 ST '37 '38 '39 '44 '45 '46 N '40

Kuduran Adam, N '38

Kuğular (Lamia Ballı) İŞT '61-'62

Kuklalar (Pierre Wolf ç. Saibe İbrahim Necmi) İŞT '25

Kulaktan Kulağa * (L.A. Gregory ç. M. Fuat) DTGM '63

Kum Banyosu, İHT '39

Kumarbaz, N '30

Kumarbaz (J. F. Regnard ç. Kemal Emin [Bara] İŞT '29

Kumru (u. Mehmet İzzet) İŞT '26

Kumru...lar (u. Cemal Sahir m. Stephan Scharts) İstanbul Operet Heyeti '23 '24 CS '25 '26 Ş. Op. '29

Kunuri Savaşı, ST '52

Kurbağa Prenses (M. Evernden ç. M. C. Türkoğlu) İŞT '71

Kurbağalar (Aristophanes ç. Selim Nüzhet Gerçek) İŞT '43

Kurban * (Güngör Dilmen Kalyoncu) GSEC '67

Kurt (Sedat Veyis Örnek) İŞT '64 '65

Kurt Ağzında Kuzu (M. Hennequin-G. Duval u. Mahmut Yesari) İŞT '25 RR '24 '32

Kurt Dişi (Ahmet Oktay) DTGM '71

Kurt Kocayınca, AMS '71

Kurt Kocayınca [bkz. *Volpone*] İŞT '47

Kurtlar (Cevdet Kudret) İST '34

Kurtlar Kuzular * (A.N. Ostrovski ç. A. Zeybekoğlu) İŞT '55

Kuru Gürültü * (Shakespeare ç. Mehmet Şükrü Erden sonra Hamit Dereli) İST '37 '64

Kuru Sıkı, ST '39

Kutup Yıldızı Polaria (Kurt Conga m. R. Maria Siegel ç. Hale Kuntay) İstanbul Devlet Operası '71

Kuvvet Macunu, N '27

Kuyruk Acısı, N '37

Kuyruklu Yıldız, ST '40 '44 '45 '46 ST/HP/MK '43

Kuyruklu Yıldız (Sadık Sendil m. Pandeli Çitras) SO '47 YSO '49

Kuyruklu Yıldız Altında (H. Rahmi Gürpınar u. Güner Sümer) AST '65-'66

Kuzucu Hasan Ağa, N 26

Küçük Ali ve Hafiyeleri (E. Kaestaar ç. L. Pamir İŞT '56-'57

Küçük Burjuvalar (M. Gorki ç. Güner Sümer) AST '67 '68
Küçük Daktilo, N/CS '39
Küçük Devlet (Hidayet Sayın) KO '67-'68
Küçük Dünyamızı Ziyaret (G. Vidal ç. Gülden Argut) 5T '58
Küçük Gezginler (S. Kaplangu-F. İşhan) İŞT '54-'54
Küçük Hanımın Babası (R. Ferdinand ç. Serap Yenseni İŞT '58
Küçük Kolombus [Jacob Lorey ç. Sevim Özakman m. Sabahattin Kalender] DTGM '57 '58
Küçük Komutan (Ragıp Tok) İŞT '38-'39
Küçük Kulübe (A. Roussin ç. Nisa Serezli) DT '60
Küçük Mozart (Jacob Lorey ç. Saip Saş) DTGM '57-'58
Küçük Prens (A. de Saint-Exupery u. Ayberk Çölok) AST '67 '68
Küçük Prenses Sara (F.H. Burnett-ç. N.Y. Taluy - Y. Gruda) İŞT '67-'68
Küçük Reis (Ferih Egemen m. Refet Yalbaz) İŞT '51
Küçük Şehir * (C. Fehmi Başkut) İŞT '46 '64 DTGM '49 '71 İzŞT '46
Küçük Terzi (Paul Arnold ç. H. Fahri Ozansoy) DTGM '67 '68
Küçük Tilkiler * (Lillian Helmann ç. Sevgi Sanlı) DTGM '71 '73
Kül Kedisi (C. B. Chorpenning ç. Mehtap Uyguner) Binbirgece Çocuk Tiyatrosu '69
Kürkçü Dükkânı (R. Cooney-J. Chapman ç. Ali Yalaz u. Ziya Keskiner) GÜGÖ '71
Küskünler Kahvesi (Carson Moculler u. E. Albee ç. Orhan Azizoğlu) DTGM '66

La Fontaine Baba (Ekrem Reşit Rey) İST '37 '38
La Sonate à Kreutzer [*Bir Macera*] (L. Tolstoy ç. E. Muhsin) İŞT '24-'25
Lady Chatterly'in Aşkı (D. H. Lawrence u. J. Hart ç. Filiz Karabey) LOT '62
Lady Frederick (S. Maugham ç. Sevim Özbora) DTGM '54
Lady Windermere'in Yelpazesi * (Oscar Wilde ç. Bayan x) İŞT '39
Lâf Ebesi (J. Popplewell ç. Yıldız Serpen) MPT '72
Lahmacun Cumhuriyeti (ç. Lütfi Ay u. Beliğ Selönü) MK '63 '64 '70
Lâle Devri (Muhlis Sabahattin) Kristal '41
Lâleli Yangın Yerleri, N '38
Lebleci Horhor Ağa (T. Nalyan m. D. Çuhacıyan) Naşit/Benliyan Operet Kumpanyası '23 CS '25 '26 CO '28 Ş. Op. '31 '35 Ş/Benliyan Operet Kumpanyası '27 İŞT '37 OO '34 ,35 H. Op. '36 '37 '39 '40 YHO '43 TO '27 ET '39 N '38 YSO '50
Lekelenen Aile, N 35
Leonse ile Lena * (G. Büchner ç. Adalet Cimcoz) DTGM '62
Leylâ ile Mecnun (İ. Galip Arcan m. Mesut Cemil [Tel]) İŞT '36 '37
Leyleğin Ömrü (Claude Magnier ç. M. Vassaf-M. Dibekli) MÖ '61 '62 AŞT '64
Leylek Sultan (Haldun Marlalı) DTGM '59-'61
Lezaiz-i Aşk, Kel Hasan '25 N '39 İD '48
Liliom * (F. Molnar ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '53 DTGM '64 AŞT '58 '59
Liliomfi (E. Szeligeti ç. N.S.) İzŞT '47
Linç (Kerim Korcan) AST '70 '71
Lokman Hekim, ET '39
Lokmanzade (Albert Carré u. İ.A.N. Sekizinci) MS '25 '26 İŞT '25 '26 '27 RR '32 '46 ŞT '28 N '36 '37 '38 ST 46 ET 39
Lolita (N. Nabukov u. Melih Vassaf-Muhip Dibekli) NU 68
Lüküs Hayat (E. R. Rey m. C.R. Rey) İŞT '33 '34 '36-'37 SO '44 YSO '47 MK '45 '62 '63
Lûtfen Dokunmayın (Haldun Taner) DTGM '62 İŞT '61
Lysistrata * (Aristophanes ç. S. Eyüboğlu-A. Erhat) DTGM '70

Macbeth * (Shakespeare ç. M. Şükrü, sonra Orhan Burian, sonra S. Eyüboğlu) İŞT '36 '62 AD '48 İzŞT '48

Macbeth 1963-1968 (d. Ö. İnanç-Ç. Köroğlu-Y. Gruda) AMS '68
*Macun Hokkası** (Musahipzade Celâl) DTGM '61 CS '25 N '38 İD '40
Maç (Michel Fermeaud ç. Aygen Türüner) AMS '69 AKOT '66 NS/TA (ç. Nesrin Tuncer) '72
Maça Dokuzlusu Rokambol, N '29
Madame Mongo [*din*] ST '39
Madame Sans-Gêne (V. Sardou-E. Moro ç. Seniha Bedri Göknil) İŞT '34
Mağara (J. Anouilh ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '62
Mahallenin Horozu (R. de Flers-G. A. Caillavet ç. Muvahhit-Bedia Muvahhit) İŞT '25
Mahallenin Romanı (Rifat Can) İŞT '55 ÇS '55
*Mahçupluk İmtihanı** (Ömer Seyfettin) İŞT '28 '29 (özel) '37
Mahut Heykel (Umberto Morucchhio ç. Lûtfi Ay) MK '58
*Makine** (C.F. Başkut) İŞT '54
*Makine** (Jean Tardieu ç. Yıldırım Keskin DTGM '66
Malın Gözü, N '39
Mançа'li Don Quijote (Dale Wasserman ç. Güngör Dilmen Kalyoncu) DTGM '70-'71 '71-'72 '73
Manolita (ç. Y. Sururi Eruluç) S. Op. '29
Marat-Sade (Peter Weiss ç. Cengiz Tuncer) LCC '68 [amatör nitelikte]
*Maria Stuart** (F. Schiller ç. Recai Bilgin) İŞT '46 DTGM '53
Mariana Pineda (F.C. Lorca ç. İ. Özgüden) İŞT '65-'66
*Marianne'nın Kalbi** (A. de Musset ç. B. Tuncel-S. Eyüboğlu) İŞT '43
*Marius** (Marcel Pagnol ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '66
Marko Paşa, ST '39
Mart Kedisi, ST '39
Mart Kedisi (M. Hennequin-G. Mitchel u. Yusuf Sururi Eruluç) İT '67
*Martı** (A. Çehov ç. Behçet Necatigil) KO '62-'63
Martiyella, CS '38
*Mary Dugan'ın Davası** (Bayard Veiller u. H. Torrès-H. de Carbuccia ç. Kemal Emin [Bara] İŞT '29
Mary Mary (Jean Kerr ç. Asude Zeybekoğlu) KO '63
*Masalar** (Necati Cumalı) UU '68
Masif İskemle (N. Manzari u. Beliğ Selönü) [bkz. *Ölüler Vergi Ödemez*] MK '58
Maskara (E.R. Rey m. C.R. Rey) İŞT '36
Maskaralar (S. G. de Bouchéliere ç. Muhsin Ertuğrul) İŞT '31
Maskeli Haydutlara Karşı, N '39
Maskeli Katil, N '29
Maskeli Korsan, N '33
[*La*] *Maskot* (ç. Y. Sururi) [bkz. *Uğurlu Kız*] CS '26 S.Op. '28 '29 '31 H.Op. '39 '40 '43 Muhlis Sabahattin '35
Masum İren (Ugo Betti; ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '55 '56
Maşuk Efendi (M. Hennequin u. Selâmi İzzet Sedes-Mahmut Yesarı) İŞT '25 '26
Matmazel Julie [Miss Julie] (A. Strindberg ç. Piraye Fuat, sonra Aziz Çalışlar) İŞT '28-'29 '30 DTGM '67
Matrak Geçme Komserim (Robert Thomas) Orhan Erçin '71
Mavi Boncuk (M.Z. Taşkın) İŞT '38
Mavi Devriye (Willis Hall ç. Orhan Azizoğlu) AMS '64
Mavi Gözlük (Sabih Gözen m. Mehmet Abut) İŞT '41 '57 '72 '73
*Mavi Kuş** (Maurice Maeterlinck ç. G. Erden, sonra Reşat Gögen) İŞT '53-'54 DTGM '55 '60-'61 '71-'72
Maya (Simon Gantillon ç. Bedrettin Tuncel) İŞT 31
Mayın (Fikret Otyam) AST '68
Mayıs Suluğu, ST '39
Mayk Hammer Şevket, Maksim Tiyatrosu '56
Mazlum Bey, N '25
Mebus Hamza Efendi, MS '26
Mebus Olacağım, TB '59
Meçhul Asker ve Karısı (Peter Ustinov ç. Türkân Turgut) DTGM '68-'69
Meçhul [*Serseri*] *CS/N '35 '38 CS/S.*

Op. '29 N/CS '40 CS '39 Ferah Tiyatrosu '30

Meddah (Erol Toy) ABS '71 '72

Meded * (Munis Faik Ozansoy) DTGM '66

Mehcüre, ET '39

Mektep Arkadaşı (J. Maria Simmel ç. S.B. Göknil) İŞT '60 '61

Mektup * (R. Tagore ç. Sebati Ataman) DTGM '58-'59 '72

Melctup (S. Maugham ç. A. Muhtar) İŞT '30

Melek Hanımın Kıskançlığı (L. Verneuil ç. Burhan Felek) İŞT '54

Melekler ve Şeytanlar (Nazım Kurşunlu) DTGM '50

Melo (H. Bernstein ç. Fikret Adil) İŞT '30

Memiş Çelebi, N '30 '38 İHT '39

Memiş'in Rüyası (Neşet Berküren m. Yavuz Eneren) İŞT '45 '46

Men Dakka Dukka, MS '26

Menekşeler Fırında, (C. Magnier ç. O. Aydınbaş) AF '70

Menevşe Yaprağından İncinen Kız (Sevgi Sanlı) DTGM '67

Merakî * (Molière u. A. Vefik Paşa İŞT '42 '55 '72 '73 DTGM '56 '72 '73 MS '26

Meraklı Kadınlar (C. Goldoni ç. S. Moray) İŞT '38 '44

Merdiven * (Nazım Kurşunlu) DTGM '64 '65 KİT '71 Tekirdağ Namık Kemal Bölge Tiyatrosu '67

Merdivende Bir Işık (M. Feridun [Bellisar) İŞT '41

Merhaba Vatandaş (Suavi Süalp) MK '73

Merhametten Maraz (René Fauchois u. Mahmut Yesari '27

Merkep Yürekli Yaşar (Esat Nermi Erendor) MHT '70

Meşaleler * (H. Bataille ç. M.S. Koray) İŞT '41

Meşhedi ve Sadık Zevce (u. Lûtfullah Sururi) İT '64

Meşhur Alim, CS '26

Meşum Bilezik, N '29

Meşum Gece, N '38

Meteliksiz Milyoner (O. Erçin) Orhan Erçin '71

Meteliksiz Nasıl Milyoner Olunur? [bkz. *Nemo Bankası*] YAT '73

Metrûk Yetimler yahut Notre Dame Köprüsü Cinayeti, N '29

Meyhane Yosması, N '29

Mezara Diri Gömülen Kadın, N '34

Mezarsız Ölüler * (J.P. Sartre ç. Adalet Ağaoğlu) AST '64

Mırnav (Afif Obay m. Adnan Bozer) İŞT '35 '36 SO '47

Midas'ın Altınları (Güngör Dilmen Kalyoncu) DTGM '69

Midas'ın Kulakları * (Güngör Dilmen *Kalyoncu)* DTGM '60 '61 GSEC '64

Midyeci Kaspar, N '28 '30 '37

Mihracenin Aşkı, İD '39

Mihracenin Gözdesi, N/HP/Fahri '36

Mihracenin Kızı, N '38

Mihracenin Kolyesi (Walter W. Ellis ç. Adli Moran) Bv.T. '63

Mikado'nun Çöpleri * (Melih Cevdet Anday) KO '67 '68 DTGM '71-'72

Millete Selâm Zamlara Devam (d. Cevdet Yavuzdoğan) MÖT '71 '72

Milli Fırtına (u. Necabettin Yal) MK '70

Milli İhtikâr A.Ş. (M. Hennequin-P. Veber u. Refik Kordağ MK '56 '57 '58

Miltiyadi, H. Op. '38

Milyoner Damat (Yordan Yofkof ç. Sadık Balkan) İŞT '45

Milyoner Kadın * (G.B. Shaw ç. Avni Givda) İŞT '38 Beş Parmak Tiyatrosu '72

Milyonluk Valiz (Claude Magnier ç. Zihni Küçümen) GÜGÖ '69

Milyonluk Yeğen (Vecihe Karamemet) İŞT '61-'62 '65-'66

Mine * (Necati Cumalı) İŞT '59 '60

Mini Etekliler (Aziz Basmacı) Bv.T. '67

Minna von Barnhelm * (G.H. Lessing ç. S. Ali DKTS '43

Miras (H. James u. Ruth ve A. Goetz ç. R. Vafi-L. Ay) İŞT '51 '52 DTGM '51 KO '64

Miras Peşinde (J.F. Regnard u. Selim Nüzhet Gerçek) MS '26

Mirasçılar (Nihal Karamağralı) İŞT '63

Misafir (Fritz Schwiefert ç. S. Bedri Göknil) DTGM '57 6T/LOT '61

Misk Sokağı Cinayeti, N '29

Mister Nato (George Tabori u. Seniye Keskin) Ar.T. '64
Mister Veli Van (Toto Karaca) İT '66
Mnaechmi (Plautus ç. S.N. Gerçek) İŞT '43-'44
Modern Aile (J. Popplewell ç. Y. Serpen) İŞI '66
Modern Kızlar (Mahmut Yesari m. Seyfettin-Sezai Asal) H.Op. '39 '43 YHO '44 SO '45 Toto '47
Molla İftarda, N '38
Molla Kelleni Kolla (Tarık Dursun K.) ÇKT '69
Mon Bey (Muhlis Sabahattin) Hâle Tiyatrosu '29
Montserrat (E. Robles ç. Mina Urgan) [bkz. *Bir Ümit İçin*] DT '63
Mor Defter * (Çetin Altan) İŞT '61 '62 DTGM '62 '63
Morfin (M.V. Gazzo ç. Tuncay Özinel) GSEC '71
Moruklar Formunda (Orhan Alkan) OA '73
Mucize (R. de Flers-F. de Croisset ç. İ. Galip Arcan) İŞT '32
Muhalif Odacı (Avni Dilligil) İT '66
Muhasebeci Mutedil Efendi (Muhlis Sabahattin) TO '44
Muhataralı Orman, N '38
Muhayyel Hasta [*Merakî*] * (Molière u. Ahmet Vefik Paşa) İŞT '24-'25 '29
Muhteşem Serseri (Refik Kordağ) MK '53 GÜGÖ '64
Mukaddes Alev * (Somerset Maugham ç. A. Gazanfer) İŞT '31 '32
Mukaddes Yemin, N '38
Mukallitler Mahkemede, N '25
Mum Söndü * (Musahipzade Celâl) İŞT '31 '32 '37 '38 '44 '62 '70 ST '45 AKOT '63 GÜGÖ/Neşe Yulaç '63 AMS '68 MPT '66
Murat Reis, MK '48
Murtaza (Orhan Kemal) UU '69
Muteber Paşa (Muhlis Sabahattin) Ms. '30
Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi (Başar Sabuncu) DTGM '72
Mutlu Günler (Claude-A. Puget ç. Vedat Günyol) İST '60 '61
Müddeiumumi (K. Schüler ç. Nabi Zeki) İŞT '30 '31 ET '39
Müfettiş * (N. Gogol ç. Efzal Lutner sonra E. Güney-Melih Cevdet Anday) İŞT '35 '45 DKTS '46 HT '59 AST '68 GO '71
Mühür Gözlüm (S. Yetkin) Bv.T. '69 Az.T. '71
Müjde (L. Verneuil ç. Bedia Muvahhit-İ. Galip Arcan) İŞT '28 '29
Münasebetsiz İzdivaç, İD/Şevki Şakrak/Karakaş '38
Mürai (Molière u. S. Sami-M. Kemal Küçük) İŞT '28 '29 '31 '47 AMS '69
Mürebbiye, N '29 N/ST '35 N/CS '38 ST '37 '38
Müşabehet (Mehmet Celâlettin) Yeni Sahne '23
Müşgül İtiraf (Max Alsberg-O.E. Hesse ç. Nabi Zeki) İŞT '32
Müşterek Ev (D. Dobriçanin ç. Muharrem Şen) UU '67 '68
Mütehakkim (H. Clerc u. Halit Fahri Ozansoy) İŞT '26
Müthiş Aile (Jean Coctêau ç. A.H. Akdemir) İŞT '41
Müthiş İftira, N '29
Müzelik Aile [*7'den 70'e*] (R. Ferdinand) MPT '66
Müzelik Aile (u. Orhan Alkan) OA '73
My Fair Lady (A.J. Lerner m. F. Loewe ç. S. Sanlı-N. Kodallı) DTGM '67 '68 '73

Nafile Dünya (Oktay Arayıcı) AST '71 '72
Nakış Ustası, N '37
Nalınlar * (Necati Cumalı) KO '62 ÜÖ '72
Nam-ı Diğer Parmaksız Salih * (Necip Fazıl Kısakürek) İŞT '48 '49
Namus * (H. Sudermann ç. S.B. Göknil) İŞT '32
Namus Hırsızı Kaptan, Cevdet Bey '30
Namussuzlar (Giralamo Rovette ç. Bedrettin Tuncel) İST '31
Nar Tanesi (M. Zeki Taşkın) İŞT '45-'46
Nasıl Hoşunuza Giderse * (Shakespeare ç. İstanbul Üniversitesi İng. Semineri) İŞT '43
Nasıl İstersenız * (Shakespeare ç. Orhan Burian) [bkz. *Onikinci Gece*] KS '52

Nasıl Milyoner Olunur? (Louis Verneuil) [bkz. *Nemo Bankası*] YAT '72

Nasrettin Hoca, N '25

Nasrettin Hoca (Mümtaz Uygun) İzŞT '47

Naşit Bey Gebe, N '26

Naşit Bey Gramofon, N '26

Naşit Bey Masist yahut Kadın Pehlivanı, N '30

Naşit Bey Rüyada, N '33

Naşit Beyin Sünnet Düğünü, N '25

Naşit Bey Tımarhanede yahut Dokuz Numaralı Deli, N '25 '26

Naşit Beyin 48 Günlük Askerliği, N '27

Nazım ... Lâzım (d) Sürer Tiyatrosu '71

Nazırın Karısı (Branislav Nusiç ç. Kemal Acemi) AKKT '67 KİT '70

Ne Aile Ne Aile (Roger Ferdinand u. Orhan Aydınbaş) GA '71

Ne Çıkarsa Bahtına (A. Lovegrove ç. Asude Zeybekoğlu) LOT '70

Ne Güzel Şey (İsmet Kür) DTGM '71-'72

Ne Sağdayız Ne Soldayız Ortanın Yarısındayız (u. Necabettin Yal u. M. Mercan) TB '65 YT/ÖY '68

Ne Şehittir Ne Gazi, VÖ '68

Ne Umduk Ne Bulduk, ST. '29

Ne Umurun (Noel Coward ç. Leylâ Turnier) İŞT '59

Necati Beyi Gördünüz mü? (u. Göksel Kortay) [bkz. *Bugün Git Yarın Gel*] ÇvT '73

Neden Olmasın (Albert Husson ç. Asude Zeybekoğlu) İST '67

*Nedim** (Halit Fahri Ozansoy) İŞT '29

Nekrasof (J.P. Sartre ç. Cemal Süreyya u. Ali Tahsin) Ds.T. '70

Nel Kulesi Esrarı, N '26

*Nemo Bankası** (Louis Verneuil ç. L. Ay-F. Baldaş) [bkz. *Meteliksiz* Nasıl Milyoner Olunur?] İŞT '49 '50

Nereden Nereye (Refik Kordağ) MK '49

Nereden Nereye [*Azais*) (Louis Verneuil-Georges Berr u. Gəzənfer Özcan-Çetin İpekkaya) GÜGÖ '72 '73

Neron (H. Sivenkieveviç) ST '33 ST/Kemal Sahir '37

New York'ta Bir Pazar (Norman Krasna ç. Asude Zeybekoğlu) AMS '63 MÖ '63 '64

Nibün (Gore Vidal ç. Ali Özoğuz) YT '69

Nikâh Kâğıdı (Ephraim Kishon ç. Hâle Kuntay) GSEC '69

Nikâh Memuru, N '38

Nina (A. Roussin ç. Erol Günaydın) DT '58 '59

Ninoçka (Melchior Lengyel ç. Orhan Azizoğlu) AMS '66

Noel Baba'yı Kim Öldürdü? (Terence Feely ç. Ülkü Tamer) KO '73

Nokta, RR '32

Noktacık (Erich Kastner u. Lâle Oraloğlu) LOT '67

*Nora** (H. Ibsen ç. C. Mehdum Altar) [bkz. *Bir Bebek Evi*] DTGM '55 '56

*Nuh** (André Obey ç. Mübeccel N. Yaşar) İŞT '42

Nuhun Gemisi (Melih Vassaf) İŞT '66 '67

Nur Baba [*Köşkü*] (A. Bisson-Berre de Turique u. İ. A. N. Sekizinci) İŞT '24 '25 RR '24 '27 '31 '32 RR/ST '39 ŞT '28 MS '26 N '38 ST '37 '39 '44

O Adam (P. Lindau ç. Mebrure Koray) SO '44 İz.ŞT '47

O Böyle İstemezdi (A. Muhip Dranas) İŞT '49

O Gece (Lajos Zilahy ç. M. Feridun [Belisar] İŞT '33 RR '40

*O Kadın** (A. Bison ç. M. S. Koray) İŞT '40 '42 ST '45 ST/MK '43 AKOT '60

O Olmasın Bu Olsun, N '37 '38

O Yolun Yolcuları, N/HP/Fahri '36

Obur Arif, N/S '30

Obur İmam, İD/A. Güldürür '46

Obur Müneccim, N/HP/Fahri '36 N '37 '38

*Ocak** (Turgut Özakman) DTGM '62 AŞT '63 HO '63 CT '62 AF '71

Ocak Çekirgesi (Charles Dickens ç. Orhan Selim) İŞT '43

Odalar (Mahmut Yesari) ŞT '38

Oğlum Edward (R. Morley ç. Vedide B. Pars-Sevgi Sanlı) ÇS '54 '55
Oğlum İktidarda (u. M. Tuncalı) İstanbul Sahne 6/Suat Sim '67
Oğlumuz (A. Birabeau ç. Bedia Muvahhit) İŞT '39 '40
Oğuz Ata * (Selâhattin Batu) (DTGM '55
Oidipus Kolonos'ta (Sophocles ç. N. Ataç) İŞT '48
Olağan Şeyler, ST '38
Olan Oldu (Ekrem Reşit Rey) İŞT '49
Oliver (Charles Dickens m. Lionel Bart ç. Nevra Şirvan) DT '68
Olmaz Olmaz Deme, (Suavi Süalp) ÇKT '68
Olur mu Böyle Olur mu?, ÇKT '68
On Bire Beş Var, Maksim '51
On Büyük Yaramaz (A. Christie ç. Reşiha Vafi) [bkz. *On Küçük Zenci*] KS '52
On İki Öfkeli Adam (Reginald Rose ç. Cemal Berk İŞT '59
On İkide Gel, YSO '54
On İkinci Gece * (Shakespeare ç. Mehmet Şükrü, sonra Avni Givda) [bkz. *Nasıl İsterseniz*] İŞT '29 '64 DTGM '49 '55 '64 '65 AŞT '58-'59
On Küçük Zenci (A. Christie ç. I. Şirin) [bkz. *On Büyük Yaramaz*] AMS '66
Onlar Ermiş [*Muradına*] (G. Feydeau u. V. R. Zobu-B. Muvahhit) [bkz. *Karım Duymasın*] İŞT '31 '32 RR RR '32 '34 '40 ST '39 N/ST '35 HP/N ST '35 HP '35
Onlardan Biri (Emile Mazaud ç. İ Galip Arcan) İŞT '30
On Sekiz Kocalı Kadın, N '35
On Yılın Destanı * (Halit Fahri Ozansoy) İŞT '33
Onu Çok Seviyordum (Jean Guitton ç. E. Güven-M. Sandıkçıoğlu) İST '53
Operet Kokteyl (E. R. Rey m. C. R. Rey) İŞT '34
Oppenheimer Olayı (H. Kippardt ç. S. Özakman) İŞT '65 '66
Orakçılar, İsmail/Ali Rıza '25 İD '39
Ord. Prof. Osman Bikes, MK '56
Orda Bir Köy Var Uzakta * (Sabahattin Engin) [bkz. *Kocadağlar Ağası*] *DTGM* '68
Orjani Gölü [*Cinayeti*], N '26 AGTH '29
Orkestra, H.Op. '53
Orman (A. Ostrovski ç. M. S. Kılıççı) İŞT '71
Ormanda * (Cahit Atay) İŞT '64 '65
Orpheus Cehennemde (m. J. Offenbach) DTGM '62
Ortak (V. Marguerite ç. İ. Galip Arcan) İŞT '24
Ortaklar (Enver Kemal) Ferah Tiyatrosu '25 OO '28 Ş '29
Osman Bikes, MK '50
Osmangiller (Nuri Güngör) İŞT '72 '73
Otelci Kadın * (C. Goldoni ç. Nüzhet H. Sinanoğlu, sonra Coşkun Tunçtan) DKTS '46 İŞT '63 '64
Othello * (Shakespeare ç. Salih Fuat, sonra Vahit Turan, sonra Orhan Burlan, sonra Ülkü Tamer) İŞT '24 '40 '41 '51 '67 (özel) '23 DTGM '55 AŞT '64 RR '32 ST/T.A.T. '33 ST '32 '38 '39 '45 N '30 '36 N/ST '35 Hilâl Tiyatrosu '29 Feridun Çölgeçen '47 ET '39 GSEC '63
Otlak (Erol Aksoy) AST '68 '69
Otobüs Durağı (William Inge ç. Y. Ataman-M. Vassaf) İŞT '56-'57
Oturma Odası (Graham Greene ç. Sevgi Batur) DTGM '59
Oyun İçinde Oyun (M. Hennequin-G. Duval ç. Selim N. Gerçek) [bkz. *Kamçı*] İŞT '41 '42
Oyun İçinde Oyun (Oktay Rifat) İŞT '49
Oyun Olmasaydı (A. Roussin ç. Bedrettin Tuncel) KS '55
Oyuncak (H. Bigeç m. Mithat Alkaltan) DTGM '51
Oyuncakçı Dede * (M. Taşkın m. N. Ülgen) DTGM '51 '56 İŞT '58
Oyuncakçı Dükkânı (Jaques Deval ç. A. Tokatlı-D. Sağıroğlu) DT '62
Oyuncaklar (George Michel ç. S. Asılyazıcı) [bkz. *Peşinatsız Taksitle*] İŞT '65
Oyuncu (Muharrem Gürses) İz.ŞT '49
Oyunumuz Bitti, ST '40
Öfke (J. Osborne ç. Leylâ Erduran [Refik Erduran] DTGM '58 '73 KO '60-'61

Öğretmen (Tuncer Cücenoğlu) DTGM '73
Ökse ve Sükse (I. Konur-S. Çungarya) İŞT '42
Öksüzler, ŞT '34
Ölçüye Ölçü (Shakespeare ç. İ. Galip Arcan) İŞT '35
Öldüren Kim?, Et.T. '46
Öldürülen [?] İŞT '29
Öldürün Beni, N/H. Ruşen '38
Ölen Hangisi * (C. F. Başkut) DTGM '69
Ölmeyen Aşk, İD '47
Ölmüş Zannolunan Peder, N '29
Ölü Canlar (N. Gogol u. A. Adamov ç. S. Eyüboğlu-M. C. Anday) AST '64
Ölü Kraliçe * (H. de Montherlant ç. M. Bayramveli) İŞT '51 DTGM '53
Ölüler Vergi Ödemezler (N. Manzari ç. Mahmut Abaç) İŞT '58
Ölüm Çemberi, N '38
Ölüm Karşısında (A. Strindberg ç. S. B. Göknil) İŞT '35-'36
Ölüm Kasırgaları, ET '38
Ölüm Süvarileri yahut Siyah Hızır Çetesi, N '29
Ölüm Tırpanı (Şirvanizade) Kel Hasan '25 N/H. Ruşen/Rıfkı/Eyüp Sabri '38
Ölüm Yolu, ET '39
Ölümden sonra (u. Saibe İbrahim Necmi) Ferah Tiyatrosu '25
Öp Beni Kate (Sam-Bella Spewack m. Cole Porter ç. S. Sanlı-N. Kodallı) DTGM '63 '64
Öpücük, N/ST '35
Örümcek, (J. Kramm) KS '53
Öteki Adam (S. N. Behrman ç. Asude Zeybekoğlu) MO/Od.T. '58
Öteki Gelişte * (Cevat Fehmi Başkut) İŞT '59 '60
Öteye Doğru * (Sutton Vane ç. Suat Taşer [N. Engin]) İŞT '53 DTGM '51 '52
Özel Berberim (G. Feydeau u. Yusuf Sururi Eruluç) VÖ '68

Pabucu Büyük, N '25 İD '47
Pabuççu Ahmet,* UU '67
Paçavracı, N '38
Paçavracı Mortimer, Pangaltı Tiyatrosu '30
Paçavracılar Kralı, İD '45 '46
Padişahım Sen Çok Yaşa (Molière u. F. H. Tökin) NU '68
Paganini (m. F. Lehar ç. Nazım Engin) DTGM '55
Pâk-dâmen, İHT/Kenan Güler '39
Palto * (Gogol u. Jean Cosmos ;. Cemal Süreyya) GSEC '66
Palto (Wolf Mankowitz ç. Şadan Karadeniz) DTGM '65
Pamuk Prenses (Korinas-S. Kaliarhu ç. N. M. Ayral) İŞT '51-'52 DTGM '53-'54
Pamuk Prenses ve Yedi Cüce (u. Şaika Günsel Güney) YT '68
Pansiyoncu Cevriye, Ferah Tiyatrosu '32 İD '46
Papatya Falı * (Jean Anouilh ç. Cahit Külebi) DTGM '66
Papaz Kaçtı (Philip King ç. Leylâ Erduran) [bkz. *Papazlar Trafiği*] DT '55 '59
Papazlar Trafiği [bkz. *Papaz Kaçtı*] MK '56
Para, ST '39
Para * (Necip Fazıl Kısakürek) İŞT '42
Para Delisi, '41
Para İsteme Benden (E. Labiche ç. Sabahattin Eyüboğlu) UU '61
Para Kuvveti, ST '39
Para Uğrunda (Nahit Sırrı Örik) İŞT '49
Paralar Bankada (Curth Platow ç. Hâle Kuntay) İŞT '71
Paramparça (Turgut Özakman) DTGM '63 DT '67 '68
Parasız Seyyahlar, Ş '30
Paris Fıkarası, Pangaltı Tiyatrosu '30
Paris Misk Sokağı Cinayeti, N '26
Paris Paçavracıları. Kuşdili Tiyatrosu '29
Paris Serserileri, N'33
Paris Yolcuları, N '34
Parisli Kız (İ. Galip Arcan) İŞT '64
Parazit (u. Mehmet Arif Demirer-Aclan Sayılgan) Bş.T. '66
Parmak Çocuk (S. Küçük) İŞT '41
Parti Pehlivan (Erol Toy) Oc.T. '70
Partiyi Soyanlar (Necabettin Yal) MK '68
Pasifik Şarkısı (O. Hammerstein-J.

Logan m. R. Rodgers ç. Metin Serezli) DT '62
Paskal, İD/CS '39
Pastırmacı Bodos, Kel Hasan '25
Paşa Hazretleri (F. Schönthan-G. Kadelburg ç. Nazan Göknil) İŞT '40 '41 '43 '55 ST/MK '42 '43 '44 ST '45 İzŞT '48
Paşanın Haremi (Aysel Kılıç) [bkz. *Haremde*] AD '67
Paşaya Söylerim (Hüsamettin Seyhan) NU '68
Patlak Lâstik, ST '39
Pavyoncu Cevriye, N '39
Paydos * (C. F. Başkut) İŞT '48 '49 '62 '63 DTGM '48 İzŞT '49
Pazar Gezintisi (G. Michel ç. Semra Asılyazıcı) AST '66 '67
Pazara Çıkan Kızlar, CS '38
Pazartesi-Perşembe * (Musahipzade Celâl) İŞT '32 '39 '64 '65
Peçeli Kadın, N '37 '38
Peçeli Sahiller, N '26 '38
Peder Nasihati yahut Cani Evlât, Komik Cevdet '30 N '33
Peer Gynt * (H. Ibsen ç. S. B. Göknil) İŞT '33-'34 '35 '36 '38 '56 DTGM '50
Pehlivan Kızı yahut Sarı Ayşe, N 26
Pelleas'la Melisande (M. Maeterlinck ç. Turgut Erem) DKTS '45
Pembe Evin Kaderi (Turgut Özakman) İŞT '51 '52 DTGM '51
Pembe Kadın * (Hidayet Sayın) KO '64 '65 '71
Pembe Kız, N '26 '37 '38 N/HP/Fahri '36
Pembe Köşkün Davetsizi [*Davetsiz Misafirler*], N '25 '27
Pembe Kösk (A. Bisson u. Mehmet Rauf) İŞT '24 '25 N '38 '39
Pembe Sokak No. 46 (M. Feridun [Bellisar]) İŞT '40
Pendik Dönüşü, N '38
Perde Arkası, N '36
Perde Arkası (Y. S. Eruluç m. Muhlis Sabahattin) H.Op. '38 OO '34 Attilâ Revü Opereti '45
Pepsi (Pierette Bruno ç. Asude Zeybekoğlu) MOT '67 '68
Perili Değirmen (Ziya Demirel m. Nazım Ülgen) DTGM '49 '52-'53 Keloğlan Çocuk Tiyatrosu '71
Perili Dükkân, N '27
Perişan Güzellik, N/CS '38
Perişan Rıfkı [bkz. *Beyoğlu Yakasının Hilkâyesi*] NU '71
Pervaneler (Cahit Atay) DTGM '59 '60 '60
Peşinatsız Taksitle [bkz. *Oyuncaklar*] YAT '72
Peter Pan (L. M. Barrie ç. Can Gürzap sonra Bilge Karasu) İŞT '60-'61 DTGM '64-'65
Phaedre (Seneca ç. Fehmi Karatay) İŞT '43-'44
Phillip Hotz'un Büyük Öfkesi * (Max Frisch ç. Hasan Kuruyazıcı) DTGM '66
Pırtık Derler Adıma (Kayhan Taşkıran) MÖT '71 '72
Piç, N/Fahri '24
Piç Kurusu (Jacques Lecrettel ç. Ahmet Üstel) İT '61 '62 MİKT/Orhan Elçin '69
Pijamalılar (Rıfat Ilgaz m. Mehmet Abut) EET '68
Piliç Sekreter (W. D. Home ç. Filiz Ofluoğlu) MO '70
Pinokyo (Gollodi u. Sema Okay - Yılmaz Gruda) Binbirgece Çocuk Tiyatrosu '69
Pipiça, H.Op. '36 '37 '38 '39 '40
Pir Sultan Abdal * (Erol Toy) HO '69
Pirinçler Yeşerecek * (S. Veyis Örnek) İŞT '69 '70 DTGM '69
Pisi Pisi (Bill Manhoff ç. Orhan Azizoğlu) KO '71
Plaj Güzeli, CS '54
Platin Palas (Muammer Karaca) MK '46 '49
Pof'la Paf (Ergun Sav) DTGM '68 '69
Poker Partisi (Hugh Leonard ç. Hasan Levendoğlu) AMS '64 '65
Polisler (Slowomir Mrozek ç. Sedat Veyis Örnek, sonra Sermet Çağan) DTGM '63-'64 GA '67
Politikacı, Orhan Erçin '60
Polly Anna (Eleanor H. Porter ç. Kemal Sönmez) DTGM '56-'57 '60-'61 KİT '70 İŞT '58-'59 İzmir Çocuk Tiyatrosu (Y. Çiftçi) '71
Posta Haydutları, N '25
Pranga Mahkûmu, N '35 '37
Prenses Hazretleri (u. Zihni Küçümen) MK '64

Prenses Sara (ç. Dinçer Sümer) GÜGÖ '71
Prensesin Aşkı, N '38
Prensesle Büyücü (E. Blyton ç. Bozkurt Kuruç) AMS '63
Prensesin Aşkı, İD/H. Ruşen '38
Prof. Kirkor Mırmıryan, AB/KB '66
Profesörün Ölümü, ST '39
Promethe Zincirde * (Aiskhilos ç. S. N. Gerçek) İŞT '42
Pulsuz Mektup, N '38
Puntila Ağa ile Uşağı Matti * (B. Brecht ç. Adalet Cimcoz) DT '65
Pusuda * (Cahit Atay) DTGM '61 '62 '62-'63 '69 İŞT '61 '62
Püsküllü Belâ, N '39
Püsküllü Moruk [bkz. *Volpone*] (u. Ülkü Tamer) UU '71
Pygmalion [*Bir Kadın Yarattım*] (G. B. Shaw) LOT '65

Rafadan (Marcel Frank ç. Asude Zeybekoğlu) MO '68
Rahibenin Esrarı, Pangaltı Tiyatrosu '30
Rahmet Efendi (u. Yusuf Sururi [Eruluç] m. Muhittin Feyzi) [bkz. *Tatlı-Sert*] H.Op. '36 '37 '38 '40 YHO '44
Rahmetli, N '38
Rakım 185, MK '49
Rakibe * (H. Kistemaeckers ç. Tahsin Nahit) RR '24 İŞT '25
Rakibe, N/HP/ST '35
Ramak Kaldı * (Thornton Wilder ç. Valiha Bayülken) DTGM '53 [bkz. *Herşeye Rağmen*]
Ramazan Geldi Hoş Geldi (Ersan Uysal) ÜO '72
Ramazan Geldi Hoş Geldi (d) AMS '68
Ramona, CS '35 '39 N/CS '37 '38
Rampa (C. Sahir) N/CS '37 '38
Randevu [bkz. *Misafir*] KİT '71
Randevu, N '29
Raşamon (F. M. Kamin ç. Ayşe Sarıalp) KO '61 '62
Recebim, N/HP/Fahri '37
Rehin Sandığı (A. B. Shiffrin ç. Fazilet Ete) DTGM '58
Reisin Karısı (M. Hennequin-E. Weber ç. Şaziye Berrin) İŞT '29
Renkli Fener * (Hans Müller u. M. Ertuğrul) İŞT '24-'25 '27 '28 '32-'33 '53 Ferah Tiyatrosu '25
Reyhanın Hilesi, N '38
Robenson Ölmemelidir (F. Forster ç. A. Turkis Noyan) İŞT '54-'55 '64-'65 DTGM '62-'63
Romanoff'la Juliet (P. Ustinov ç. Orhan Aydınbaş) AMS '62 '63
Romeo ile Juliet * (Shakespeare ç. Mehmet Şükrü Erden, sonra Yusuf Mardin, sonra Turan Oflazoğlu) İŞT '39 '64 '68-'69 DTGM '71
Rose Bernd * (Gerhard Hauptmann ç. Melâhat Özgü) DTGM '62
Rosenbergler Ölmemeli (Alain Decaux ç. Zehra Ağralı) Ds.T. '70
Ruh ve Vucud, ET '39
Ruhlar Gelirse (Noel Coward ç. Afif Özbilen) DTGM '55
Ruhlarla Muhabere, N/HP/Fahri '36
Ruhumun Kadını (L.Verneuil ç. Avni Candar) RR '42
RUR [*Yapma Adamlar*] Karel Çapek ç. Halit Fahri Ozansoy) İŞT '29
Rus Gelir Aşka (?) DT '69
Ruy Blas * (V. Hugo ç. S. E. Siyavuşgil) İŞT '48 '49
Rüstem Pehlivan, N '25
Rüya Doğru Çıkınca (Arthur Lovegrave ç. Asude Zeybekoğlu) LOT '63
Rüya Gibi (Anna Bonacci ç. M. Abaç-T. Sadullah) İŞT '56
Rüya İçinde Rüya (Cevdet Kudret) İŞT '30
Rüya Oyunu (A. Strindberg ç. Afif Obay) DTGM '65
Rüya Ülkesi * (Ferih Egemen) İŞT '50-'51
Rüyada Aşk, N '37 '38
Rüyada Taaşşuk, N '25 '29 '38
Rüzgâr Esince (G. Forzano ç. A. Muhtar) İŞT '42

S.O.S., ST '39
Saadet Yuvası (G. A. Görner-Elbe u. Nazan Göknil) İŞT '41 İzŞT '47
Saatçi (m. Celâl Esat Arseven) İŞT '32
Sabık Bakan (G. Feydeau) [bkz. *Baba Hindi/Avanak*] MK '56
Sabr ü Sebat (Abdülhak Hamit Tarhan) İŞT '42 '61

Sacide (Ülker A. Köksal) DTGM '72 '73
Saçlarından Utan (P. Weber u. Mahmut Yesari) RR '32 '39 '40 '42 '45 '46 ST '43 45 İŞT '56-'57
Sadakat, İD '25
Sadakat Zayi Olur mu? N '38
Sadık Zevceler, MK '48 '49
Sadiye Şadiye, ST '39
Sadullah Ağa (Ziya Şakir m. Selâhattin Pınar) Attilâ Revü Opereti '45
Saf Adam ve Kundakçılar (Max Frisch ç. Hâle Kuntay-Özer Göknil) AST '65 '66
Safa Efendinin Şapkası, MS '25
Sağanak (Yakup Kadri Karaosmanoğlu) İŞT '29
Sağırlar Söğüşmesi (Orhan Asena) DS '68
Sahildeki Kanape (Cahit Atay) İŞT '61 '62
Sahipsiz Tekne (A. Casona ç. Yiğit Okur) İŞT '57-'58
Sahne Dışındaki Oyun (Refik Ahmet Sevengil) DTGM '53
Sahne Işıkları (d) TT '70
Sahra Güzeli, N '38 İD '48
Sahra Yıldızı, İD '45
Sahte Prens, N/CS '38
Sait Hopsait (Aziz Nesin) AST '71 '72
Sak Üstünde Damdağan (Cevdet Yavuzdoğan-Erdal Gürel m. Muzaffer Uz) PPKT '69
Sakallı Gelin, Maksim '56
Sakallı Gelin, Cevdet '28
Sakallı Gelin (d) PS6O '68
Saklambaç (G. Feydeau) MS '25 '26 Ferah Tiyatrosu '25 N '37 '38 ST '39
Salacak Gazı, YHO '44
Salıncak Bülbülleri, Operet Kumpanyası '25
Salıncakta İki Kişi (W. Gibson ç. Bedia Akkoyunlu) KO '59 '69 '70
Salozun Mavalı (Peter Weiss u. Can Yücel)) ABS '71
Sam Rüzgârları (Melih Vassaf) İŞT '56 AŞT '59-'60 AD '67
Saman Altından, ST '39
Samanyolu (Karl Wittlinger ç. Sevim Özakman) DTGM '57 '58 '71 '72 '73 GA '68 DT '61 '63 HO
Samson (H. Bernstein) RR '32 ST '39
Samurkaş, İD '45 Ferah Tiyatrosu '32
Sana Rey Veriyorum * (C. F. Başkut) İŞT '51 BT '51 AKOT '60
Sanat Uğrunda (Carl Zuckmayer ç. Müşerref Hekimoğlu) 5T '58
Sanatkâr Aşkı (Vedat Nedim Tör) İŞT '45
Sandalyeler * (E. Ionesco ç. Fikret Adil) KO '62
Saraylı Naime, N '30 '38 İD '46
Sarhoş Mehtap (Faik Kıral m. P. Çitra) SO '46 '47
Sarı Ayşe, N '37
Sarı Çizmeli (Ahmet Üstel) KB '72
Sarı Efe, N '38
Sarı Naciye (Recep Bilginer) DTGM '71-'72 İŞT '72 '73
Sarı Zeybek Oteli (O. Blumental-G. Kadelboroj u. H. Kemal-M. Kemal m. Hasan Ferit) İŞT '32-'33
Sarımsakzadeler (d. Nejat Uygur) NU '72
Sarıpınar 1914 (Reşat Nuri Güntekin-Turgut Özakman) AST '68
Sarmaş Dolaş (u. Y. Zagrafos-S. Arman m. Sakelaridis-K. Kapoçelli) YSO '51
Sarsak Davul (Erol Günaydın m. Şefik Uyguner) DT '67
Sasafra Dallarındaki Rüzgâr (Rene de Obaldia ç. Tülin - Aygen Törüner) Ar.T. '67 AMS '67
Satıcının Ölümü * (Arthur Miller ç. Orhan Burian) DTGM '51 İŞT '62 AMS '69
Satılık Ev (A. Kutsi Tecer) İŞT '61
Satılık Kat (Barillet-Grédy ç. Asude Zeybekoğlu) MOT '71 '72
Satılık-Kiralık (A. Birabeau ç. M. Feridun [Belisar] İŞT '37 '38
Savunma (John Mortimer ç. Şadan Karadeniz) DTGM '67
Savunma (Paolo Levi ç. Hasan Levendoğlu) DTGM '65
Saygılı Yosma * (J. P. Sartre ç. Orhan Veli) İŞT '56 Saat 6 Tiyatrosu '51
Saz-Caz (E. R. Rey m. C. R. Rey) İŞT '35 '36
Scapin'in Dolapları * (Molière ç. Orhan Veli Kanık) DTGM '50 İŞT '62

Se-Yek, H.Op. '36
Sebebini Sormayın (Füruzan Hüsrev Tökin) TB '69
Seçim Arifesi, TB '54
Sefahat, N '38
Sefahat Düşkünü, Ş/İD/Karakaş '38
Sefahatin Sonu, N '38
Sefih Bir Peder, Pangaltı Tiyatrosu '30
Sefih Delikanlı, İD '39
Sefil Familya, N '29
Sefiller, N '29 ST '37 '38 '39
Seine Nehri Cinayeti, N '38
Sekiz Kadın (Robert Thomas ç. C. Tunçtan) İŞT '62 '66
*Sekizinci** (A. Savoir u. İ. A. N. Sekizinci) İŞT '25 MS '25 '26 RR '27 '32 RR/Şadi '24 N/ST '33 '35 ST '37 '38 '44 '45 '46
Selma (Musahipzade Celâl) İŞT '61
Sen Adamı Deli Edersin (Aziz Nesin) ÇKT '69 ÜMKT '70
Sen Öl Ben Yasayayım (C. G. Viola ç. Muhsin Ertuğrul) İŞT '55
Senatür (Muammer Karaca) MK '68
Sepetteki Çocuk (A. Bach u. F. H. Tökin) MÖT '73
Sermet Oğlu İlyas (Robert Thomas u. Ahmet Üstel) İT '68
*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** (Haldun Taner) BT '69 DTGM '73
*Serseri** (Mahmut Yesari) İŞT '52
Serseri (A. Capus ç. A. Muhtar [Bastoncu] RR '32
Sevda Dolabı, İD '25 N '40
Sevda Faciaları, N '26
Sevda Hanım Zevcem (P. Gavault u. Muvahhit-Bedia Muvahhit) İŞT '25 '26
Sevda İlâcı, N '38
Sevda Kurbanları, N '38
Sevda Macunu, ST '38 '39
Sevda Müsabakası, Ş '25
Sevda Oteli (Yusuf Sururi Eruluç m. K. Kapoçelli) H.Op. '35 '36 '37 '38 '39
Sevda Politikası (R. de Flers-G. A. Caillavet u. Reşat Nuri Güntekin) İŞT '30-'31 N '38
Sevda Salatası (Jean de Letraz ç. Zihni Küçümen u. Sadettin Selcen) TG '71
Sevda Ticarethanesi (E. Kalman) CS '26
Sevdalı Talebeler, N '40
Sevda Yosması, N '40
Sevdalılar Pansiyonu, N '38
Sevdalıyım A Dostlar, N '39
Sevdazadeler, İD '46
Severim Öpmeyi [bkz. *Paganini*] Beş Basamak Tiyatrosu '71
Sevgili Gölge (J. Deval ç. M. S. Alevok) DT '56 Bv.T. '60
Sevgili Karısı (A. Joffé-J. Giltène ç. M. Ergün) İŞT '58
Sevgilim (F. Campaux ç. Orhan Aydınbaş) OA '72
Sevgilime Göz Kulak Ol (G. Feydeau ç. Nisa Serezli) [bkz. *Evdeki Pazar*] DT '63
Sevgilimin Kölesiyim, N '32
Sevimli Gelin (G. Feydeau - Derleme) KOT '70
Sevk-i Tabii (H. Kistemaeckers ç. Faruk Nafiz Çamlıbel - S. Muhtar Alus) İŞT '25
Sevmek (Paul Géraldy ç. Ayşe Sarıgöllü) DTGM '58
Sevmek İsterdim Babamı (Robert Anderson ç. Ülkü Tamer) KO '71
Seyhan Taştı (Muhittin Hayri [Dalkılıç] N/ST/HP '35 ST '39
Seylâp, ST '39
Seyyar Otel, N '38
Sezai Uyku Hastalığında, AGTH '29
*Sezar ve Kleopatra** (G. B. Shaw ç. Ahmet Kozanoğlu) Ar.T. '63 '64
*Sezuan'ın İyi İnsanı** (B. Brecht ç. A. Cimcoz-Teo) İŞT '57 '64
00077 Azmi Kont-Ahretten Sevgilerle (Necabettin Yal) VÖ/TB '66
Sınırdaki Ev (S. Mrozek u. Orhan Duru) AST '69 '70
Sırat Köprüsü (A. Birabeau-G. Dolley u. İ. Galip Arcan) İŞT '26 '28 MS '25 '26 47 ŞT '27 Ferah Tiyatrosu '25
Sırça Köşk (u. Orhan Erçin m. Fehmi Ege) YSO '49
Sırça Kümes (T. Williams ç. Can Yücel) 5T '57
Sırık-Obur-Camgöz (Muharrem Şen) İŞT '70
Sigortasız Mağaza, N '29
Sihirbazın Deyneği, ST '39

Sihirli Kılıç (Nuri Işılay) İŞT '48-'49
Sihirli Muska, Hilâl Tiyatrosu '29
Sihirli Pabuç (A. Wagner u. Celâl Balkır) İŞT '54 '55
Sihirli Topaç (Marc Twain ç. Ferih Egemen) İŞT '63-'64
Sil Baştan (Michel André ç. Orhan Aydınbaş) AMS '63
Silâh Arkadaşları, N '29
*Silâhlar ve Çiçekler** (Ferdi Merter) DTGM '70
Silâhşorlar, N '38
*Simavnalı Şeyh Bedrettin** (Orhan Asena) AST '69-'70
*Sinekler** (J. P. Sartre ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '61 '62
Sinirlenme Seyfullah (Noel Coward u. Füruzan H. Tökin) Nihat Erbaş Tiyatrosu '72
Sinop Muharebe-i Bahriyesi [bkz. *Akif Bey*] N '25 '26
Sinop Deniz Harbi [bkz. *Akif Bey*] N '29
Sivrisinekler (İbnürrefik A. N. Sekizinci) İŞT '24
Siyah Beyaz (Vedat Nedim Tör) KS '52
Siyah Köşk (Ziya Bakşan) İzŞT '47
Siyah Menekşe, N '37 '38 İD/CS '39
Siz Ne Yapardınız ?(Gabriel Arout ç. Aygen Törüner) AMS '64 '65
*Size Öyle Geliyorsa Öyledir** (L. Pirandello ç. M. Fuat Carım, sonra A. Muhip Dranas) İŞT '38 DTGM '48 '63 '64
Sizi Seviyorum Madam (S. Weber ç. Tülin Törüner) GA '68 '69
Sizi Tanımıyorum (Michel Durant u. Bedia Muvahhit-V. R. Zobu) RR '32 '46 '49 RR/HP '42
Sizin Sokak, MK '49 '50
Sokak Kızı İrma (A. Brefford m. Margueritte Monnot ç. Nisa Serezli) GSEC '67 DT '61
Sokakta (Elmer Rice ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '54
Sokrates'in Savunması [*Savunuyor*] * (Turan Oflazoğlu) DTGM '68-'69 İŞT '70
Soluk Çiçek, N '38
Son Altes (Muhlis Sabahattin) Muhlis Sabahattin '35
*Son Altes** (H. Lavedan u. İ. A. N. Sekizinci) İŞT '25 '26 ST '46
Sonbahar Fırtınası (D. de Maruier ç. Nihal Yalaza Taluy) İŞT '68 '69
Son Bant (S. Beckett ç. Feridun Altuna) DTGM '61
Son Buse, S.Op. '29 N '39 İD '47 Kadıköy Halk Tiyatrosu '28
Son Durak (M. İhsan Garan) DTGM '55 '56
Son Durak (E. Maria Remarque) MIKT '68
Son Emir, ET '39
Son Gülen (A. Schaffer) DT '70 '71
Son Koz (M. Duran ç. Selâhattin İrdelp) İŞT '52
Son Nefes, (Keramettin m. İsmail Hakkı) Beşiktaş Asri Sahne Operet Heyeti '27
Son Öpüş, N '39
Son Saat, ET '39
Son Ümit, N '37
Son Yağmur, (Perihan Zorlu) DTGM '60
Sonra Anlarsın, N '39
Sonradan Görme, N '38
Sonsuz Sevgi, N '38
Sonuna Kadar (Terence Rattigan ç. Emel Kulen) İŞT '61
Sormagir, MK '51
*Soruşturma** (Yıldırım Keskin) DTGM '64
*Soruşturma** (Peter Weiss [?]) Ds. T. '72
*Soygun** (C. F. Başkut) İŞT '51
Soygunlar, N '26
Soytarı [bkz. *Tokat Yiyen Soytarı*] L. Andreyev ç. Renan Yamacı) KS '56
Soyulan Hırsız, N '38
Sönen Gözler, N '37
*Sönen Kandiller** (Halit Fahri Ozansoy) İŞT '27 '28
Sönen Ocak, N '38 ET '38
Sönmeyen Sevda (Kerameddin) CS 23
Sönmez Ateş, Kadıköy Mısırlıoğlu Tiyatrosu '29
Söyle Geleyim mi? Gelmeyeyim mi? (Somerset Maugham-R. Quintin ç. Asude Zeybekoğlu) İŞT '70
Söyle Kimsin [*Sen*] (K. Waterhause-W. Hall ç. Aygen Törüner [Vicdan Akay]) AMS '67 '68 İŞT '67 '68

Söylemeli mi? (P. Frondaie ç. Mehmet Ener) MS '26
Söylemeli mi? (E. Labiche-A. Duru ç. Reşit Baran) İŞT '45
Söz Bir Allah Bir, N '38
Sözde Melekler (Noel Coward ç. Leyla Turnier) DT '59
Sözün Kısası (F. P. Schönthan ç. S. Moray) İŞT '38 '39 '40 '42 DKTS '49 İzŞT '46 '49
Sözünün Eri (T. Impkhoven - C. Mathern ç. Sabih Gözen) İŞT '44 RR '45
Stella * (Goethe ç. S. B. Göknil) İŞT '32
Strindberg Oyunu (F. Dürrenmat ç. Müşerref Hekimoğlu) [bkz. *Cehennem Dansı*] DTGM '73
Su Kızı [*Ondine*] (J. Giraudoux ç. A. M. Dranas) İŞT '43 DTGM '57
Suavi Efendi * (İlhan Tarus) DTGM '61
Suç ve Ceza (Dostoyevski u. Gabriel Arout ç. Erdoğan Başer) Dr.T. '67
Suçlu (Ünal Akpınar) İstanbul Cep Tiyatrosu '60
Suçlu * (Sabahattin Engin) DTGM '63 [*Tedirginler* adıyle yayınlanmıştır]
Suçlular * (Çetin Altan) İŞT '65 '66
Suçlu mu? * (Strindberg ç. Süleyman Tamer) İz.ŞT '46
Suçsuzlar [*Sacco ve Vanzetti*] (M. Rolé-L. Vincenzoni ç. Seçkin Çağan) TÖST '67
Sular Aydınlanıyordu * (Nezihe Meriç) DTGM '69 '70
Suların Altındaki Yol (Jean Anouilh ç. Yılmaz İnal) İŞT '57
Sultan Gelin * (Cahit Atay) İŞT '64 '65 AST '65 EBT '65
Sur Dibinde (Tankred Dorst ç. S. V. Örnek) DTGM '63
Susuz Yaz * (Necati Cumalı) İŞT '67 '68 OBKT '68
Suzan'ın Oyunu (A. Bach u. H. Kemal Gürmen) [bkz. *Üvey Babam*] TB/S4 '60
Süleiman Bacanak (M. Hennequin u. Melih Vassaf) [bkz. *Üçüzler*] GÜGÖ '66 '67 '71
Sümer Kızı (İskender Fahrettin) N/HP/ST '35
Sümüklü Reis (d. Yalçın Akçay) Maltepe Cep Tiyatrosu '66
Sünbül, AGTH '29
Sünnet Düğünü, Kuşdili Tiyatrosu '29
Sürpik, N '38
Sürpik [*Bekçi Yusuf*], N '38
Sürpik Dudu, N '25 '39
Sürpik Mahkemede, N '39 N/ST '35
Sürpik'le Haçik, N '27 '29 '30 '38 N/ST 39 N/HP '40
Sürtük * (Mahmut Yesari) İŞT '36 '37 '38 RR/HP '40 RR '46 HP/İB '46 '47
Süruri Apartımanı (H. Chavot u. İ. A. N. Sekizinci) İŞT '26
Sürüp Gider (Mustafa Yalçın) İŞT '65 '66
Süt Kardeşler * (H. de Grosse u. İ. Galip Arcan) İŞT '26 '27 '28 '29 '30 '31 '32 ST '38 '40 '42 '43 '44 N '37 N/ST '39
Süveyş Ötelerinde (S. Maugham ç. Vahit Turan) İŞT 52
Swing Fatma (L. Güre m. F. Kerten) SO '46

Şafakta Gelen Kadın (A. Casona ç. C. Irgat-M. Türkmen) İŞT '50 Od.T. '59
Şahane Adres (Marc Camoletti ç. Sermet Sami Uysal) KİT '69 '70
Şahane Dul (Marcel Mithois ç. Asude Zeybekoğlu) DT '67 NS/TA '70
Şahane Züğürtler (J. Deval ç. Asude Zeybekoğlu) DT '64
Şahin (R. Peter-H. Falk ç. A. Muhtar [Bastoncu])İŞT '30 '31
Şahinaz Kadın, İD '49
Şair, N '27
Şair Evlenmesi * (İbrahim Şinasi) İŞT '41 DTGM '71
Şair Ruhu (E. O'Neill ç. Berrin İnsel) DTGM '60
Şairin Fenerleri, N '38
Şairin Kızı [*Kızları*], N '34 '37 '38 İD '45 '48
Şairin Mektupları (M. Redgrave ç. Asude Zeybekoğlu) DT '62
Şaka (L. Verneuil ç. Bedia Muvahhit-I. Galip Arcan) İŞT '32-'33
Şaka, N '37
Şakacı * (S. K. Aksal) DTGM '50 İŞT '52

Şaklaban, N '38
*Şamdancı** (Alfred de Musset ç. B. Tuncel-S. Eyüboğlu) İŞT '42 DTGM '48
Şampanya ve Viski (Max Regnier ç. Orhan Aydınbaş) Ar.T. '65
Şampiyon [bkz. *Boks Şampiyonu*] İzmir Küçük Tiyatro '60
Şans Adası (Vecihe Karamehmet) İŞT '62-'63
Şapka Dolusu Yağmur (M. Gazzo ç. S. Resan Giray) AMS '61-'62
Şarkıcı Kız (Orhan İyiler m. Tacettin Orturay(Ar.T. '65-'66 EBT '66 Pendik Tiyatrosu '67
Şarkının Sonu (Willis Hall ç. Orhan Azizoğlu) KO '60
Şarlatan [*Dr. Knock*] (Jules Romains ç. İ. Galip Arcan) İŞT '31
Şaşkın Âşık (G. Courteline u. F. H. Tökin) ABT '72
Şaşkın Diktatör (Marc Gilbert Sauvagon ç. M. Alevok) [bkz. *Bir Ziyafet*] Ar.T. '66 MÖ '63
Şaşkın Komiser (Jean Guitton ç. M. Vassaf-M. Dibekli [bkz. *Onu Çok Seviyorum*] AKOT '63
Şatırzadeler (Muhlis Sabahattin) Şehbal Opereti '24 S.Op. '32
Şatoda Bir Oyun (F. Molnar ç. N. Zeki-M. Kemal) İŞT '28
Şatoda Kalabalık (J. Tardieu ç. Yıldırım Keskin) DTGM '66
Satoda Kovalamaca (Derek Benfield ç. Yıldız Serpen) İŞT '67
Şatoya Davet (J. Anouilh ç. Vedat Günyol) DTGM '54-'55
*Şehirli Kız-** (A. Daudet ç. Ali Suha Delilbaş 5T '57
Şehirliye Köylü Gelin, N '38
Şehvet Budalası Kadın, N '29
Şehvet Kurbanı Şevket (Suavi Süalp m. Turgut Dalar) ÜMKT '68
Şekerpare, N '39
Şemsiyeli Adam (W. Dinner-W. Morum ç. S. İzzet Sedes) DTGM '53
Şen Bahriyeliler [bkz. *Süt Kardeşler*] ABT '71
Şen Dul (m. F. Lehar) CS '25 '26 '28 S.Op. '32 H.Op. '36 İŞT '64-'65 DTGM '65
Şen Mülâzım, N/CS '38 CS '32 H. Op. '39
Şenlik Gecesi, N '36 '38
Şenlik Palas, MK '60
Şerburg Cinayeti, N '33
Şerefinize [bkz. *Çin Çin*] (François Billetdoux ç. Tunç Yalman) DTGM '60
*Şerefiye** (Başar Sabuncu) DTGM '68 '69 '70 '71-'72 '72 DT '70
*Şeriatçası** (E. Şevket Pişkin), ST '39
Şeriate Âsi, ST '39
Şermin (Claude Socorri ç. M. Sami Koray) İŞT '39
Şeyh Ahmet, N '38 '39 CS '38 '39
Şeyh Sait, Pangaltı Tiyatrosu '26 Ortaköy Aile Tiyatrosu '31
Şeyhin Encamı, (Beliğ Selönü) MK '58
Şeyhin Oğlu, N/CS '35 '37 '38
Şeytan (Sabih Gözen m. Mehmet Abut) İŞT '43
Şeytan (Ali Nihat) N '28 '29 '30
Şeytan (F. Molnar ç. S. B. Göknl) İŞT '39-'40
Şeytan Arabası (Avni Dilligil m. Fahri Akdoğan) YSO '52
Şeytan Bunun Neresinde [bkz. *Kâtibin Karısı*] (Refik Kordağ) İT '66
Şeytan Külâhı, N '38 '39
Şeytan Parmağı, N/ST/HP '35
Şeytan Tohumu (G. Ksenopulos ç. İ. Mardan) İŞT '47
Şeytanın Daveti, N '37 İD '39
Şeytanın Oyunu (L. Fodor ç. Hâle Kuntay) DT '68
Şıngırdaklı Melâhat (d) EET '70
Şıp Sevdi, ST '39 İHT '39
Şıp Sevdi (H. R. Gürpınar u. Hüsrev Tökin) AD '66 '67 '68
Şirin Kız, N '38
Şirin Teyze, H.Op. '36 '37 '38 '39 '40 İHT '39
Şirin Teyze [*Teyzesi*] (Bradon Thomas) DT '56
Şişli Güzeli Mediha, Cevdet '28
Şoför Kız, İD '45
Şoförün Hayatı, N '36
Şöhret Budalası, N '29
Şöminedeki Ceset, İT '61
Şuradan Şuraya Gitmem (R. Vincy-J. Valmy ç. M. Sandıkçıoğlu) İŞT '54
Şüpheli, N '37

Tabana Kuvvet, ST '39
*Tablodaki Adam** (C. F. Başkut) DTGM '59 İŞT '59
Tahir ile Zühre, N '31 '37 Ar Tiyatrosu '47
Tahta Çanaklar (Edmund Morris ç. S. B. Göknil) DTGM '56 KÖT '65 Karaca Tiyatrosu '59 YÖ '67 AMS '67 Elhamra 6 Oyuncuları '68
Tahtaravalli, MS '25
*Tahtaravalli** (Çetin Altan) İŞT '59 '60
Talâk Eğlenceleri (A. Bisson ? u. Mahmut Yesari-H. F. Ozansoy) RR '32
Talih Kuşu (Françoise Dorin ç. Asude Zeybekoğlu) NS/TA '70
Talihi Yar Olanın (d) KOT '70
Talihsiz Kız, N '37 '38
Tango (Slowomir Mrozek ç. Hâle Kuntay) İŞT '69 '70 DTGM '71
Tank-Tango (Aka Gündüz) ET '39
*Tanrı Dağı Ziyafeti** (R. Nuri Güntekin) DTGM '54 İŞT '56-'57
*Tanrılar ve İnsanlar** [*Gilgameş*] (Orhan Asena) DTGM '54
Tapılacak Kadın (S. Maugham u. M. G. Sauvajon ç. A. Zeybekoğlu) Od.T. '59
*Tarık** (A. Hamit u. S. Irmak-B. K. Çağlar) İŞT '62
Tarifenin Aşkı, N '38
Tarla Kuşu (m. F. Lehar) [bkz. *Eski Yuva/Bülbül*] CS '25 '26 OO '34 S. Op. '35 H. Op. '36 '37 '38 '39 N '30
Tarla Kuşu (J. Anouilh ç. A. Zeybekoğlu) İŞT 61
*Tartuffe** Molière ç. Orhan Veli Kanık) [bkz. *Mürai*] DKTS '49 İŞT '53 '64 '65
Taş Binada Oturanlar (Recep Bilginer) OBKT '70
Taş Kovukları, N '37
*Taş Parçası** (R. N. Güntekin) RR '24 RR/Şadi '24 '27 '32 '40 RR/ST '39 MS '26 İŞT '25 '26 ŞT '28 ET '38 '39 ST/N '35 DTGM '72
Taşra Kızı (Clifford Odets ç. Murat Kâmil) DT '61
*Taşralı** (Charles Dyer ç. Sermet Çağan) KO '64 '65
Tatarağası, ST '39
Tatlı Charity (Neil Simon m. C. Coleman ç. H. Levendoğlu-A. Gün) DTGM '71
Tatlı Günler, N '38
Tatlı Kaçık [bkz. *Herkesin Sevgilisi*] AF/NS '68 MÖT '73
Tatlı Kaçıklar (M. André ç. O. Karaca - A. Moran) GSEC '63 AF/NS '67
Tatlı Rüya, N '29
Tatlı Çarşamba (Muriel Resnik ç. Orhan Azizoğlu) AMS '66
Tatlı Sert (m. Gilbert-Okonkowski?) [bkz. *Rahmet Efendi*] SO '45 MK '45 '47
Tavşan Palas, İD/CS '39
Tayfun (M. Lengyel) Ferah Tiyatrosu '25
Tayyarzade, N '38
Tebeşir Dairesi (Kalbund [A. Hensche] u. B. Feyzioğlu) İŞT '49 '50
Tecdid-i Nikâh, AGHT '29 N/ST '35
*Tecimen** (Plautus ç. Nurullah Ataç) Cep Tiyatrosu '60
Tedirginler (W. O. Somin ç. Adalet Ağaoğlu) AMS '62
Tehlike İşareti, N '30
*Tehlikeli Dönemeç** (J. B. Priestley ç. Tunç Yalman) İŞT '52
*Tehlikeli Güvercin** (Necati Cumalı) İŞT '70
Tekin, ST '39
Tekin Değil misin? (Refik Nuri [Kordağ] İŞT '27
*Teklif** (A. Çehov ç. G. Güney) DKTS
Telefon Avı, ST '32
Telefoncu, H.Op. '36
Telefoncu Kız (u. Y. S. Eruluç m. K. Kapoçelli) S. Op. '29 '34 OO '34 H.Op. '36
Telli Turna (Mahmut Yesari m. Sezai-Seyfettin Asal) H.Op. '35 '36
Temel, Ş '25
Tencere Dibin Kara (A. Üstel-B. Oran) İT '65
Teneke (Yaşar Kemal) GSEC '65-'66 HO '68
Teneke Şövalye - Don Kilot (G. Goldoni u. Nejat Uygur) [bkz. *Yalancı*] NU '73
Tepeden İnme (Refik Kordağ) İŞT '64

Tepeden İnme [*Virginie*] (M. André ç. Ahmet Üstel) Gg.T. '62
Tepetaklak (Först Fitzhun ç. Mehmet Sait) AF/NS '68
Terkos Evleniyor, MK '50
Ters Yüz (Galip Güran) DTGM '52 '53 AŞT '58-'59 İŞT '54
Tersine Akan Nehir (Cevdet Kudret) İŞT '30
Tersine Dönen Şemsiye (S. K. Aksal) Od.T. '58 '59
Tersine Dünya (Refik N. Kordağ) İŞT '50
Teyze Hanım, İD '48
Teyze Hanım (Thomas Brandon ç. M. Fahri) [bkz. *Teyzesi/Teyze Hanım/Teyzeler Karıştı*] İŞT '29 '31
Teyzeler Karıştı (B. Thomas u. R. L. Erduran [bkz. *Teyzesi*] AF '70
Teyzesi (B. Thomas ç. Leylâ Erduran) DT '57
*Tezer** (A. Hamit) İŞT '28
Tıflı, İD '25
Tılsımlı Anahtar, N '38
Tımarhane Dönüşü, TB '54
Tımarhanede Randevu (N. Hristidu u. Toto Karaca) [bkz. *Burnu Büyükler*] İO '54
Tilki [*Volpone*] (B. Johnson u. J. Romains-S. Zweig ç. Bedrettin Tuncel) [bkz. *Püsküllü Moruk*] DTGM '55 '63 '64
[*Küçük*] *Tilkiler* (L. Hellman ç. Sevgi Batur) İŞT '69 '73
Timurlenk, Pangaltı Tiyatrosu '31 Et. T '46
Tiyatro Ağzı, N/HP/Fahri '36
Tiyatro Arzusu, N '36
Tiyatro Dersi (M. Kemal Küçük) İŞT '35 '46-'47
Tiyatro Gibi (François Dorin ç. K. Türen-C. Tunçtan) MOT '71
*Tohum** (Necip Fazıl Kısakürek) İŞT '35
Tohum ve Toprak (Orhan Asena) DTGM '63
Toka (E. Bourdet ç. Fikret Adil) İŞT '37 RR '40
Tokat Yiyen Soytarı (L. Andreyev ç. Suat Derviş) [bkz. *Soytarı*] İŞT '28
Tom Sawyer (Marc Twain ç. A. Poyrazoğlu) İŞT '62-'63
*Tombala** (Adalet Ağaoğlu) DTGM '69
Tombik'in Başına Gelenler (Ferih Egemen) İŞT '63-'64
Tombul, N '38
Tombul Komikle Şeyan Muaşakası, N '25
Tombul'un Dürt Maşukası, N '39
*Topaze** (Marcel Pagnol ç. İ. Galip Arcan-H. Rasih) İŞT '30 '31
Toplum Kahramanları (Kenan Öztürkmen) KOT '68
*Topuzlu** (Hidayet Sayın) İŞT '64 DTGM '64
Toreadorlar Valsi (J. Anouilh ç. Lütfi Ay) DTGM '60
*Toros Canavarı** (Aziz Nesin) AD '64 UKS '70 '71 Samsun Oda Tiyatrosu '73
Tosun (J. de Letraz ç. S. Moray) İŞT '36 '38
Tosun Ağa, N '39
Tosun'un Aşkı, N '38
Tozlu Çizmeler (İsmet Küntay) AST '70 '71
Tozpempe (Marcel Achard ç. M. Artun - S. K. Aksal) AMS '65
Tövbeler Tövbesi (Alp. Kun m. Yavuz Eneren) YSO '48
Trafik Cezası (Paolo Levi ç. Tarık Levendoğlu) DTGM '56 AMS '67
Trafik Yüzünden (Ali Sururi) İO '55
Trampacılar (Necati Sepetçioğlu) İŞT '68
Trampetli Raziye (u. R. Baran-B. Belönü m. Sâti Lir) YSO '54
Tufan (Turgut Özakman) DTGM '57
Tufan Ağa, N '34 '37 N/ST/HP '35 N/HP/Fahri '36
Tunus Eğlenceleri, N '33
Tunus Gediği (F. de Croisset u. Kemal Ragıp) İŞT '26
Turandot [bkz. *Bir Masal*]
Tut ki Öleceksin (Yıldırım Keskin) DTGM '72
Tuzak (Robert Thomas ç. Zihni Küçümen) İST '61 PSGO '68
Tuzak, N '29 N/ST '39
Tüccar [bkz. *Tecimen*] (Plautus ç. N. Ataç) DTGM '50
Türediler, VÖ '49

Türkmen Kızı, Kel Hasan '25 N '26 '37 '38 İD '45 '46
Türküm Ne Mutlu Bana, ST '39
Tütün Tüccarı Ağa, N '27
Tütün Yolu (E. Caldwell u. Jack Kirkland ç. Filiz Ofluoğlu) GSEC '62

Uçman Yalçın (M. Z. Taşkın m. Fehmi Ege) İŞT '38 '39
Uçurtmanın Zinciri (Refik Erduran) DTGM '65
Uçurum * (H. Kistmaeckers u. Ertuğrul Muhsin) İŞT '25
Uğurlu Kız [bkz. *La Mascotte*], S.Op. '32 '35 OO '35 H.Op. '39
Ulusal Kolej Disiplin Kurulu (Turgut Özakman) Bş.T. '66
Umut Çeşmesi (M. Necati Sepetçioğlu) İŞT '66 '67
Unutulmaz Hatıra, N '38
Unutulan Adam * (Nazım Hikmet) İŞT '34 '35 ST '37 '38
Usta Çırak, N '29
Utanç Dünyası * (Recep Bilginer) İŞT '68 OBKT '68
Utanmaz Adam (H. R. Gürpınar u. Kemal Bekir) UU '67
Utçu Hamparsum, N/HP/Fahri '36 '37
Uyan Süleyman (Bréal u. Zihni Küçümen) Az.T. '62 AKOT '66
Uyandırma Bakanı (Jean Guitton u. Beliğ Selönü) MK '65
Uyuyan Prens (T. Rattigan ç. Asude Zeybekoğlu) LOT '61 '62
Uyy Balon Dünya (Erol Günaydın m. C. R. Rey) DT '70

Übü * (Alfred Jarry ç. Asaf Çiyiltepe) Ar.T. '62
Üç Arkadaş (Bekir Yıldız u. Umur Bugay) İBT '72
Üç Asabi, N '35
Üç Askerler, İD/CS '39
Üç Âşık, Hilâl Tiyatrosu '29
Üç Çuval Yalan (Süleyman Tamer) DTGM '59-'60
Üç Derste Aşk (Dinçer Sümer) AMS '72
Üç Güvercin (E. Sziglegeti ç. E. N. Erendor m. Kalman - Brahms) YSO '50
Üç Güzeller (A. Kopripescu ç. Ali Yalaz) LOT '68
Üç Hikâye (Ferih Egemen) İŞT '58-'59
Üç Kafadar (u. Yusuf Sururi Eruluç) İT '72
Üç Kafes-Üç İnsan (Refik Erduran) [bkz. *Aman Avcı*] GA '67
Üç Kıza Bir Cızbız (Suavi Süalp) ÜMKT '71
Üç Kızkardeş * A. Çehov ç. Hasan Âli Ediz, sonra Ülkü Tamer) İŞT '44 KO '70
Üç Kişi Arasında * (Vedat Nedim Tör) İŞT '27
Üç Kişiye Bir Yatak (M. Hennequin u. Y. S. Eruluç) İT '64
Üç Kuruşluk Opera * (B. Brecht ç. Tuncay Çavdar) KO '64-'65
Üç Kuyumcu, H.Op. '40
Üç Saat (E. R. Rey m. C. R. Rey) İŞT '32 '35
Üç Silâhşorlar, N '35
Üç Yıldız (u. Y. S. Eruluç) H.Op. '38 '39 '40 YHO '44 SO '45
Üçüncü Selim (Celâl E. Arseven-S. Cimcoz) DTGM '57 İŞT '61
Üçüzler (M. Hennequin u. Selâmi İzzet Sedes) İŞT '24 '25 RR '24 ŞT '28 İnkılâp Tiyatrosu '29 ST '32 N/ST '35 N '37 '38
Ümit (H. Bernstein ç. H. F. Ozansoy) İŞT '37
Ümit Dünyası [*Arsaları*] (Beliğ Selönü m. Kapoçelli) İT '55 '56 YSO '53
Ümitsiz Saatler (J. Hayes ç. Leylâ Erduran) DTGM '57
Ürkmez'in Nişanlısı, İD/CS '39
Üsküdar'ın Karşısında Galata (Suavi Süalp m. Turgut Dalar) GÜGÖ '69
Üvey Ana, N '39
Üvey Baba [*m.*] (F. Arnold-E. Bach u. H. K. Gürmen) İŞT '33-'34 '56 '57 RR '40 '44 '45 '46 RR/ST '39 HP '35
Üvey Kardeşler (A. Birabeau ç. İhsan Boran) İŞT '48 '50
Üvey Valde, N '29 N '36
Üzüntüyü Bırak * (C. F. Başkut) Malatya Bölge Tiyatrosu '68

Vah Canım... sana Ne Oldu? (d. Saim Engin [bkz. *Mihracenin Kolyesi*] AB/KB '66
*Vahşi Kız** (J. Anouilh ç. O. Akbal-S. Birsel) İŞT '52
Vakitsiz Mektup, N '38
Vals Hatıraları (O. Strauss ç. Mehmet Enver) CS '26
Van Gölü, N '36 '37 '39 İD '39 İD/A. Güldürür '46
Van Kedisi (Leman Güre m. Yavuz Eneren) SO '45 '46
Vanlı Kız, N '38
*Vanya Dayı** (A. Çehov ç. G. Güney) İŞT '44 '45 DTGM '65 '66
Varan Üç [*Afife Suzan*] (u. Yusuf Sururi Eruluç) İT '63
Varyemezoğlu (Molière u. Esat Nermi) NU '70 '72
Vatan, N '35
Vatan İsterse [*Ana*] (K. Çapek ç. A. Muhip Dranas) DTGM '53
Vatan Kurtaran Aslan, Et.T. '46
Vatan Kurtaran Şaban (Haldun Taner) DKKT '67 '68
Vatan [*yahut Silistre*]* (Namık Kemal) İŞT '42 LOT '42 LOT '69
Vatandaş Cezmettin (Atila Aybars m. Yeşim Öge) UMKT '71
*Vatandaş Oyunu** (Genç Oyuncular) Malatya Bölge Tiyatrosu '67
Vatansız, N '29
Ve Birden Bahar Geldi (J. Popplewell ç. Yıldız Serpen) İŞT '69 '70
Ve Değirmen Dönerdi (Haldun Taner) DTGM '58
Vefaen Ferağ (u. Vedat Örfi Bengü) İŞT '24
Velinin Çocuğu (Corbaccio M. L. Doillet u. İ. Galip Arcan) İŞT '31 NP '35 N/ST/HP '35 RR '40
*Venedik Taciri** (Shakespeare ç. Mehmet Şükrü sonra Nurettin Sevin) İŞT '30 '64
Venedik'te Bir Gece (m. Johann Strauss. ç. S. İkesus) DTGM '63
Venüs Bar (Yusuf Sururi Eruluç m. Kasım Nay) YSO '54
*Ver Elini Yeni Dünya** (Brian Friel ç. A. Zeybekoğlu) KO '66
*Veronalı İki Centilmen** (Shakespeare ç. Avni Givda) İŞT '54
Very Lokantası [*6,7 Numaralı Odalar*], N '27
Vicdan (*Paul Bourget*) MS '26
Vicdan Azabı, Senlye Tepsi '46
Viktor ya da Çocukların İktidarı (Roger Vitrac ç. Güner Sümer) AST '69
*Vişne Bahçesi** (A. Çehov ç. V. Gültekin-V. Karaboğa sonra Şahap Sıtkı-E. Güney) İŞT '43 '73 DTGM '62
Viyana Kanı (m. Johann Strauss ç. S. İkesus Altan) DTGM '69 '70
Viyana'ya Seyyahat, N '38 İD '39
Volpone (B. Johnson ç. Bedrettin Tuncel) [bkz. *Tilki/Püsküllü Moruk*] İŞT '32
Vur Emri (Necati Cumalı) DTGM '69 '70 İŞT '70
Vur Gözünün Üstüne (derleme) PS6O '68
Vur Patlasın (Nusret Safa Coşkun m. Sezai-Seyfettin Asal) Atillâ Revü Opereti '45
Vurdum Duymaz, ST '39
Vurma Avcı, '54
*Vuslat** (Recaizade M. Ekrem) İŞT '42

*Windsor'un Şen Kadınları** Shakespeare ç. Mefharet Ersin) İŞT '38
*Woyzeck** (G. Büchner ç. H. Kuruyazıcı) DTGM '62

Ya Beni Öpersin (Alfonso Passo ç. Hâle Kuntay) KİT '68 '69 Orhan Erçin '73
Yaban Gülleri, Şanit Bey '31 N '30 '39 '40 İD '45
*Yaban Ördeği** (H. Ibsen ç. Şaziye Berrin) İST '36
Yabancı Olduk Simdi (u. Beliğ Selönü) GÜGÖ '66
Yabani Kız, Kel Hasan '25
*Yabanlar** (C. Goldoni ç. Samim Sinanoğlu) DTGM '64
Yağma (J. Orton) AMS '67
Yağmur Sıkıntısı (Oktay Rıfat) DTGM '70 '71-'72
*Yağmurcu** (N. R. Nash ç. Fıtnat Durusoy) DTGM '56 '57
Yahudi (J. Galsworthy u. V. R. Zobu - B. Muvahhit) İŞT '30
Yahudi Doktorun Metresi, N '25 '29

Yahya Mirzoti, ST/N '39
Yaktın Beni Belediye (u. F. H. Tökin) NET '71 '72
Yakut Balık (Ergun Sav) DTGM '66-'67 İŞT '67-'68
*Yalan** (Orhan Asena) DTGM '59
Yalan Fabrikası, ST '39
*Yalancı** (C. Goldoni ç. S. Moray sonra T. Levendoğlu) İŞT '42 '69-'70 DTGM '49 İzŞT '48
Yalancı Billy (K. Watterhouse - W. Hall ç. Gönül Karaca) LOT '62
Yalancılar (V. Sardou u. İ. Galip [Arcan] İŞT '35
Yalancının Mumu (u. İ. A. N. Sekizinci) ŞT '28 ST '39
Yalancının Mumu (Celâl Balkır) İŞT '47-'48
Yalancının Mumu (T. Dilligil) İz.ŞT '46
Yaldızlı Saat (R. Mitchel ç. N. Özdoğru) İŞT '63
*Yalı Uşağı** (Marcel Pagnol u. Mahmut Yesari) İŞT '40 RR '40
*Yalnız** (H. Duvernois ç. S. Eyüboğlu) İŞT '55
Yalnız Bir Kelime, ET '39
Yalnız Değiliz (A. Salacrou ç. Mina Urgan) Fatih Tiyatrosu '59
Yalnız İnsan, RR '41
Yalova Kaymakamı (Orhan Kemal) [bkz. *İspinozlar*] UU '68
Yalova Kaplıcaları, İD '45
Yalova Şarkısı, N '34 '35 '38 N/ST/HP '35
Yalova Türküsü, (R. Praxy u. İ. Galip Arcan m. H. Ferit Alnar) İŞT '32 '34
Yalpa (Y. S. Eruluç m. Mastora) YHO '44 SO '45
Yaman Şey (Y. S. Eruluç) MK '46 '47
Yanardağ (L. Fulda ç. S. B. Göknil) İŞT '31 '32
Yandım Naciye (d) MHT '71
Yangın, ST '39 N/ST '35
Yangın Var, ID '28
Yangın yahut İftira, N '29
Yangın Yerleri, N/ST '35
Yanlış Hesap (u. Orhan Ercin) [bkz. *Boeing Boeing*] GÜGÖ '70 '71
Yanlış Yanlış Üstüne (Oliver Goldsmith ç. Ali Rıza Seyfi) DTGM '52 '53
Yanlış Yol, N '39
*Yanlışlıklar Komedyası** (Shakespeare ç. A. Givda) İŞT '38 '39 '40 '48 '63 DKTS '45 DTGM '50 '73
*Yapı Ustası Solness** (H. Ibsen ç. Avni Givda) DTGM '71-'72
Yapışkan (u. Suat Servi) İŞT '24 N '38
Yapma Adamlar [*R.U.R.*] (K. Çapek ç. H. F. Ozansoy İŞT '29
*Yaprak Dökümü** (Reşat Nuri Güntekin) İŞT '43 '44
Yaradan ... Seni Affettim (K. Bramson u. İ. Galip Arcan) Ferah Tiyatrosu '25
Yaramaz Çocuk, N '28
Yaramaz Çocuk (J. Popplewell ç. Genco Erkal) İŞT '59 '60
Yarasa (Meilhac-Halévy m. J. Strauss ç. E. R. Rey sonra F. Alnar sonra Mazhar Kunt) İŞT '34 '35 '38 '62 '63 DTGM '50 '51 '52 '68 '70
Yarasalar (Mahmut Yesari) RR '32
Yarım Saat Ödünç, N '38
Yarın Başka Olacaktır, AD '67
*Yarın Cumartesi** (Güner Sümer) KO '60-'61, Tiyatro 6/Handan Adalı '67 İŞT '70 ABS '71
*Yarısı** (Bekir Büyükarkın) İŞT '67 '68
*Yarış** (G. Abbott - G. Holm ç. M. C. Anday) KS '51 Bş.T. '67
Yarış Bitti (P. Ustinov ç. Gencay Sav) İŞT '63
Yasemin, N '38
Yasin Hoca (O. E. Hesse u. Nabi Zeki) İŞT '27 '28 '31
Yaslı Aile (Branislav Nusiç ç. Ö. Akkan-Ö. C. Kiner) DTGM '54 '55 '73
*Yaşadığımız Devir** [*Vatan İsterse/ Ana*] (K. Çapek ç. A. M. Dranas) İŞT '42 OBKT '68
Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz (Aziz Nesin) ABS '71
Yaşasın Fenerbahçeliler, AGTH '29
Yasasın Spor (Nahit Bilga m. Kapoçelli) YSO '48
*Yaşayan Kadavra** (L. Tolstoy ç. Reşat Nuri Güntekin) İST '30
Yasayan Ölü, H. Ruşen '38
Yaşayan Ölüler (T. Krische ç. Sevim Özakman) YT '69 '70
Yasım Yetmiş İşim Bitmiş, N '33

Yaşlı Hanımın Ziyareti (F. Dürrenmatt ç. Zahide Gökberk) DTGM '65
Yaşlı Kız (J. Deval ç. İhsan Boran) İŞT '54
Yat Borusu (Melih Vassaf) İT '71
Yataklı Vagonlar Kontrolörü, RR '40
Yatık Emine (R. Halit Karay u. Nazım Kurşunlu) DTGM '65 '66
Yatıp Durma Birşey Söyle (Michael Pertwee ç. Ülkü Tamer) İT '73
*Yavru Kartal** (E. Rostand ç. S. E. Siyavuşgil) İŞT '53
Yavrum Komiser (G. Courteline u. İ.A.N. Sekizinci) N '28 '29 '30 '37 '39
Yavuz Hırsız (J. Dale ç. Yıldız Serpen) GKKT '71
Yavuzlar Ailesi (u. B. Ergüden m. M. Uygun [bkz. *Boks Şampiyonu*] YSO '52
Yaygara 70 (Erol Günaydın m. C. R. Rey) DT '70
Yayı Bozuk, ST '39
*Yayla Kartalı** (Faruk Nafiz Çamlıbel) İŞT '44 '45
Yaz (Romain Weingarten ç. Salâh Birsel) DTGM '69 '70-'71
Yaz Bekârı (G. Axelrod ç. Leylâ Erduran) KS '54 DTGM '56 Bv.T. '63
Yaz Bitti [*Pendulum*] (Aldo Nicolaj ç. Orhan Altınbaş) UU '69
Yazılan Bozulmaz (A. Kutsi Tecer) DKTS '46
Ye Kürküm Ye (Robert Nouner ç. C. C. Cem) İŞT '42
Yedek Koca (M. Hennequin-P. Weber u. Yusuf Sururi Eruluç) İT '63
*Yedekçi** (Musahipzade Celâl m. İsmail Hakkı-Nevit Kodallı) DTGM '68 CS '25
Yedi Balkonlu Ev (A. Casona ç. Nur Vergin) DTGM '66
Yedi Canlı (Orhan Erçin) AKOT '64
Yedi Deliler, SO '45 İD '45
Yedi Kocalı Bâkire (derleme) GA '71
Yedi Kocalı Hilrmüz (Sadık Şendil) AF '68 MPT '70 '71
Yedi Köyün Zeynebi [bkz. *Rose Berndl*] (G. Hauptmann ç. S. B. Göknil) İŞT '32
Yedi Tavuk Bir Horoz, N '27
Yedide Ev (R. C. Sheriff ç. Orhan Burian) KS '52
Yedikule Mağaraları, Ferah Tiyatrosu '32
Yedinci Köpek (Çetin Altan) DTGM '64 İŞT '64
Yekta [*Efendi Ailesi*] (P. Gavault u. Mahmut Yesari) İŞT '23 ŞT '28 RR '32 N '37 RR/ST '39
Yelpaze [bkz. *Lady Windermer'in Yelpazesi*]
Yelpaze (C. Goldoni ç. Nazım Dersan) İŞT '55
Yemin, ST '39
Yenerbahçe Kulübü (Refik Kordağ) GÜGÖ '64 TG '72
Yengenin Fili (R. Cooney-J. Chapman ç. Ali Yalaz) LOT '73
Yeni Çarşı (A. Bisson(MS '25
Yeni Çıkan Şarkılar yahut Juliette (Necati Cumalı) DTGM '68
Yeni Mabut (F. de Curel ç. S. E. Siyavuşgil) İŞT '43
Yeniçeri Hamza, İD '45
*Yer Demir Gök Bakır** (Yaşar Kemal-Nihat Asyalı) DT '67
Yerebatan Sarayı [*Esrarı*], N '27 '29 '38
Yere Yat, ET '39
Yerli Mallar (Cevdet Kudret) İŞT '30
*Yerma** (F. G. Lorca ç. Tahsin Saraç sonra İlhan Berk) DTGM '65 İŞT '72 '73
Yeryüzü Cenneti (T. Williams ç. Leylâ Erbil) DTGM '70
Yeşilçam (Melih Vassaf) Orhan Erçin '71
Yeşil Kurbağa (Curt Goetz ç. S. B. Göknil) İŞT '62
Yeşil Kurdelâ. Beşiktaş Park Tiyatrosu N '33
Yeşil Ova, İD '38 '39 '45 '46 İHT '39
Yetiiş Sülüman (P. A. Breal u. Zihni Küçümen) AAA '73
Yetim İstanbul (Necabettin Yal) MK '68
*72. Koğuş** (Orhan Kemal) AST '66 '67 '68
Yıkılan Yuva, ET '39 N '38 Et.T. '46
Yılan İzi, N '29
Yılanların Öcü (Fakir Baykurt u. Ergin Orbey) Ar.T. '66
Yıldırım, ET '38

Yıldız Ece (M. Z. Taşkın m. Nazım Ülgen) DTGM '49 '50 İŞT '59-'60
Yıldızlar (S. Atila m. Muhlis Sabahattin) Attilâ Revü Opereti '45
Yine mi Çocuk (A. Roussin ç. M. Bayramveli) İŞT '57-'58
Yirmi Çocuklu Adam, N '38
Yobaz (Molière u. Orhan Tuğsavul) BHT '67
Yobaz İmam, N '34
Yoklar Dağındaki Nar (M. Z. Taşkın) İŞT '60-'61 '61-'62 DTGM '61-'62
Yoksullar Parkı (Oğuz Gözen) İŞT '66-'67
Yolcu (Nazım Hikmet) GA '67
Yolcu (G. Coppee ç. E. Behzat Lâv) T.A.T. '30
Yolculuk Var, MK '47
Yolma Beni Belediye (Necabettin Yal) VÖ '67 '68
Yorgaki Dandini * (Molière u. Ahmet Vefik Paşa) İŞT '25 Ferah Tiyatrosu '25
Yosma (S. N. Bilga m. Emin Cenkman) SO '46
Yosma (Ruzante ç. Yılmaz Çolpan) AST '64
Yörük Emine * (M. Hayri Egeli) SO '45 '46
Yufka Yüreklinin Biri (R. de Flers-G. A. de Caillavet ç. Oktay Rifat) İŞT '61
Yufkacı Mehmet, Kel Hasan '25 İD CS '39
Yukarı Köşk (N. Nancy-H. de Gorsse ç. Bedia Muvahhit - V. R. Zobu) [bkz. *Çerkes Anahtarı*] İŞT '45
Yumurcak (F. Arnold-E. Bach ç. N. Zeki - M. Kemal Küçük) İŞT '29 '31 '37-'38 RR/Ankara Şehir Tiyatrosu '37 RR '40 '45 '48 RR/HP '6 N '37 İD '46
Yumurta (F. Marceau ç. Asude Zeybekoğlu) AF/NS '68
Yunus Efendi Duymasın (u. Y. Sururi Eruluç m. K. Kapoçelli) S.Op. '29 '31 H.Op. '40
Yurt Gezisi (Azize Tözem) İST '50-'51
Yutmazoğlu (Yusuf Sururi Eruluç m. K. Kapoçelli) YSO '54
Yürü Ya Kulum (F. Arnold - E. Bach ç. V. R. Zobu - R. Kemal Arduman) İŞT '51
Yürü Yavrum Yürü, Maksim '56
Yüz Karası (Cemal Nadir [Güler]) İŞT '39
141 Basamak (Vedat Türkali) HO '70
Yüzsüz Zühtü (Kandemir Konduk) Çv.T. '71 '72

Zabit Fatmanın Kuzusu (Oktay Rıfat) UU '65-'66
Zafer Madalyası (J. Logan-T. Heggen ç. Leyla Turnier) DT '60 AMS '61
Zafer Sarhoşları (Strindberg ç. Şaziye Berin) İŞT '29
Zalamea Kadısı (Calderon de la Barca ç. Selâhattin Hilâv) İŞT '64 '65
Zalamos, N '25
Zamane Mektebi (u. Selim Nüzhet Gerçek) MS '26
Zamane Şıklar * (Nuri) İŞT '41
Zararsız Yalan (P. Milo-K. Hochstadt ç. S. B. Göknil) İŞT '45
Zati Devletleri İbiş Hazretleri (Aziz Nesin) UU '72
Zavallı Gülnaz (Süleyman Külçe) İzŞT '47
Zehir (M. Veiller ç. Mebrure Koray) İŞT '47
Zehir Hafiye (u. Şükran Sururi) İT '64
Zehirli Çiçekler, N '30 '37
Zehirli Kucak * (L. le Gouriadec ç. Sait Ali) İŞT '29 '30 '31 '34 '35
Zekiye'nin Aşkı, N/CS '38
Zemberek (Başar Sabuncu) Ds.T. '71
Zemire yahut Söhret Budalası Kadın, N '25
Zenciler (L. Elder ç. Nüvit Özdoğru) İŞT '71
Zenginin Maceraları (Tunca Yönder-Birkan Özdemir) AST '67 '68
Zevcem Bana Sadıktır, İD '45
Zevcem Olunuz, RR/Sadi '24
Zeynebin Aşkı, İD '47
Zırdeliler (Y. S. Eruluç m. Muhlis Sabahattin) H.Op. '39 '40 MK '46 '47 '63 N '39
Zıpçıktı (R. Cooney-T. Hilton u. Ülkü Tamer) İT '69 '70
Zıpçıktılar, İD/İT '63 YHO '44
Zıt Kardeşler, HP/İB '47
Zibanın Fendi (N. Saim Bilga) Bv.T. '72

Zifaf Gecesi, Hilâl Tiyatrosu '29 Pangaltı Tiyatrosu '30 İD '27 N/Ş/ Cevdet '29 İD '45

Zifaf-ı Bâkire (u. İ.A.N. Sekizinci)

Zifaf Marşı (H. Bataille ç. Salt Ali) İŞT '28

Zilli Zarife (Haldun Taner m. Mehmet Akan) GSEC '66

Ziyafet (M. Gilbert Sauvajon ç. M. Sami Alevok) [bkz. *Şaşkın Diktatör*] KS '54

*Zor Nikâh** (Molière u. Ahmet Vefik Paşa) DTGM '56 ST '32 N/ST '35

Zoraki Asker (G. Feydeau ç. Yusuf Sururi Eruluç) İT '65

*Zoraki Tabib** (Molière u. Ahmet Vefik Paşa) DTGM '69 '70 N '38

Zuhal Burcunda (P. Gavault-R. Chavary u. İ.A.N. Sekizinci) RR '24 '32 ST '32

Zurnada Peşrev Olmaz (d) KKKT '70 '71

Züğürt Hovardalar (Barillet-Grédy u. Nisa Serezli AF/NS '68

Züğürt Tesellisi, ST '39

Zühre'nin Aşkı, İD '47 '48

Züppe Beyim, N '38

Züppeler, İstanbul Operet Heyeti '23 CS '25 '26 N '38 '39 H.Op. '39 İD '46

KAYNAKÇA

İncelenen 1923-1973 yılları arasında konuyla ilgili olan ve dip notlarında gösterilen yazılar bu kaynakçaya alınmamıştır. Kitapta en çok başvurulan temel kaynaklar, süreli yayınlar ve oyun metinleridir. Aşağıda taranmış süreli yayınlar gösterilmiştir.

A. Gazeteler: *Adalet, Ankara Gazetesi, Barış, Cumhuriyet, Dünya, Ekspres, Haber, Halk Gazetesi, Hergün, Hürriyet, İkdam, İstiklâl; İşçi Postası, Müstakil Gazete, Öncü, Son Baskı, Son Havadis, Son Posta, Son Saat, Son Telgraf, Tan, Tasviriefkâr, Tercüman, Tevhid-i Efkâr, Ulus, (Hakimiyet-i Milliye), Vakit, Vatan, Yeni Asır, Yeni Gazete, Yeni İstanbul, Yeni Ortam, Yeni Sabah, Yeni Tanin, Zafer.*

B. Dergiler: *Akis, Aylık Ansiklopedi, Büyük Gazete, Çınaraltı, Devrim, Forum, Geçit, Hisar, Hür Fikir, İçtihat, Kim, Meydan; Muhit; Olay, Özgür İnsan, Papirüs, Resimli Ay, Servetifünun, Sevimli Ay, Söz, Süs, Türk Dili, Ülkü, Varlık, Yarın, Yedigün, Yeditepe, Yeni Adam; Yeni Dergi, Yeni Kitap, Yeni Kültür, Yeni Türk, Yeni Ses, Yücel.*

C. Tiyatro Dergi ve Programları: *Alpago Tiyatrosu, 6 Tiyatrosu, Arena Tiyatrosu, Artistik Sine, AST, Başkent Tiyatro Dergisi, Bizim Tiyatro, Bulvar Tiyatrosu, Darülbedayi, Devlet Operası, Devlet Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu, İstanbul Tiyatrosu, Kadıköy İl Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Kent Oyuncuları, Kulis, Küçük Komedi Tiyatrosu, Küçük Sahne, Küçük Tiyatro, Meydan Sahnesi, Mithatpaşa Tiyatrosu, Nisa Serezli - Tolga Aşkıner Tiyatrosu, Oda Tiyatrosu, Oraloğlu Tiyatrosu, Oyun* [Bu adı taşıyan iki dergi yayınlanmıştır], *Pastav, Perde ve Sahne, Raşit Rıza Tiyatrosu Mecmuası, Senaryo, Ses* [Bu adı taşıyan iki dergi yayınlanmıştır], *Ses Tiyatrosu, Sinema - Tiyatro, Site Oyuncuları, Tiyatro* [Bu adı taşıyan birkaç tiyatro dergisi yayınlanmıştır], *Tiyatro ve Musiki, Tiyatro 70-71-72-73, Türk Tiyatrosu* [*Darülbedayi* dergisi 15 ekim 1935 günlem ve 60. sayısından sonra bu adı almıştır]. *Yeni Ses Opereti, Yeni Tiyatro, Yıldız.*

Ç. *Bu dönem üzerine belli başlı danışmalar:*

Niyazi AKI, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, Ankara 1968.

60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı, İstanbul 1969.

Metin AND, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963-64

Metin AND, *100 Soruda Türk Tiyatrosu*, İstanbul 1970.
" " *Ataç Tiyatroda*, İstanbul 1963.

Ankara Devlet Konservatuarı, Otuzuncu Yılı [Otuzuncu Yılı Anma Kitabı], Ankara 1966

Burhan ARPAD, *İlk Gece*, İstanbul 1952.
" " *Perde Arkası*, İstanbul 1959.

Muzaffer GÖKMEN, *Tiyatro Tahlilleri*, Ankara [y.y.]

Orhan Şaik GÖKYAY, "Ankara Devlet Konservatuarı Tarihçesi", *Güzel Sanatlar*, Ankara 1941, sayı 3.

Sadi GÜNEL, *Sanatkârlar Dünyası*, [Ankara 1954]

Komik-i Şehir Naşit Bey, İstanbul 1927.

Şükran KURDAKUL, *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü* [2. baskı], Ankara 1973

A. MADAT, *Sahnemizin Değerleri*, I (İstanbul 1954), II (İstanbul 1944).

Behçet NECATİGİL, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* [6. Baskı], İstanbul 1970.
Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü, İstanbul 1971.

Özdemir NUTKU, *Tiyatro ve Yazar*, Ankara 1960.
" " *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, Ankara 1969.

M. Nihat ÖZÖN-Baha DÜRDER, *Türk Tiyatro Ansiklopedisi*, İstanbul 1967.

Türkân POYRAZ [ve Nurnisa Tuğrul], *Tiyatro Bibliyografyası (1859-1928)*, Ankara 1967.

Ergun SAV, *Tiyatro Yazıları*, Ankara 1964.

Selâmi İzzet [SEDES], *Tiyatro Sanatı*, İstanbul 1935.
" " *Tiyatro Konuşmaları*, İstanbul 1936.
Tiyatroya Dair, İstanbul 1938.

SES Sanatçılar Ansiklopedisi, İstanbul 1970.

Refik Ahmet [SEVENGİL], *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, II. cilt, İstanbul 1934.

Christa-Ursula SPULER, "Das Türkische Drama der Gegenwart", *Die Welt Des Islams*, 1968, XI/1-4, ss. 1-219.

Muammer SUN, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ankara [1969].

ŞADİ [Haftalık Mecmua Yayını], İstanbul 1927.

Sevda ŞENER, *Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu*, Ankara 1963.
" " *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)* Ankara 1971.
Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972), Ankara 1972.
Ahmet Kudsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri, Ankara 1972.

Sevda ŞENER, *"Karaların Memetleri" Üzerine Bir İnceleme*, Ankara 1972.

Suat TAŞER, *Üç Duvarlı Dünya*, Ankara 1951.

" " *Tiyatro Meseleleri*, Ankara 1953.

" " *Bir Dünya ki..* Ankara 1956.

THEATER IN TURKEY (ITI'nin üç kez çıkardığı İngilizce Yıllık).

Tiyatro 1963, [İstanbul] 1963.

Semahat TURAN [ve Behire Abacıoğlu], *Tiyatro Bibliyografyası (1928-1959), Ankara 1961.*