

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/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

DARÜLBEDAYİ'DEN ŞEHİR TİYATROSU'NA

Özdemir Nutku

100.
yıl

DARÜLBEDAYİ'DEN ŞEHİR TİYATROSU'NA

Özdemir Nutku

TÜRKİYE İŞ BANKASI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranney.org>

Kültür Yayınları

KÜLTÜR TARİHİ

**ÖZDEMİR NUTKU
DARÜLBEDAYİ'DEN ŞEHİR TİYATROSU'NA**

**© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2014
Sertifika No: 29619**

**EDİTÖR
ALİ BERKTAY**

**GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM**

**DÜZELTİ
ERKAN IRMAK**

**DİZİN
YAĞMUR BAŞAK SELİMOĞLU**

**GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI**

1. BASIM: ŞUBAT 2015, İSTANBUL

ISBN 978-605-332-384-6

**BASKI
AYHAN MATBAASI**

**MAHMUTBEY MAH. DEVEKALDIRIMI CAD. GELİNCİK SOK. NO: 6 KAT: 3
BAĞCILAR İSTANBUL**

**TEL: (0212) 445 32 38 FAX: (0212) 445 05 63
SERTİFİKA NO: 22749**

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.

**Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında gerek
metin, gerek görsel malzeme yayınevinden izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz,
yayımlanamaz ve dağıtılamaz.**

**TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskulture.com.tr**

Özdemir Nutku

Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na



*103. sanat yılında Muhsin Ertuğrul'a ve
100. yılında Darülbeyti'nin fedakâr sanatçılarına...*

İÇİNDEKİLER

İkinci Baskıya Önsöz	IX
Birinci Baskıya Önsöz	XI
Giriş	1
I	
Kuruluştan Öncesi	7
II	
Kuruluş	21
III	
Tarihçe	41
1. Dağınıklık ve Bocalama Dönemi (1916-1926)	42
2. İlk Düzenli Dönem (1927-1930)	80
3. II. Dünya Savaşı Bitimine Kadar Gelişme Dönemi (1931-1946)	86
4. Savaş Sonrası Dönemi (1947-1958)	94
5. Şehir Tiyatrosu'nun Altın Çağı (1959-1966)	97
IV	
Yönetim	111
V	
Oyun Seçimi	133
1. Edebi Heyet – Dramaturgluk	133
2. Sansür	153
3. Oyun Seçiminde Kaynaklar	160

VI

Oyuncu Kaynakları	177
1. Kadın Oyuncu Sorunu	177
2. Okullu ve Okulsuz Eğitim	184

VII

Teknik Açıdan Temsiller	191
1. İlk Temsiller	192
2. Getirilen Yenilikler	195
3. Büyük Klasik Oyunların Sahnelenişi	202

VIII

Basın ve Seyirci	221
1. Basın	222
2. Seyirci	256

IX

Çocuk Tiyatrosu	265

X

Turneler ve Yurt Çapında Eylem	279

XI

Tiyatro Yapıları	295

XII

1966 Yılından Sonra	303

Sonuç	311

Ekler	317

1. 1930/1931-1962/1963 Dönemleri Arasında Şehir Tiyatroları'nda Kabul Edilmeyen Yerli Oyunların Listesi	319
2. 1930/1931-1962/1963 Dönemleri Arasında Şehir Tiyatroları'nca Seçilen, ama Oynanmayan Yerli Oyunların Listesi	339

3. Afife Jale'nin Üvey Ablası Behiye Hanım'la Yaptığımız Söyleşi.....	343

Belgeler ve Fotoğraflar.....	347
Resim Kaynakları.....	387
Kaynakça.....	389
Dizin.....	399

İkinci Baskıya Önsöz

Aslında bu konuda araştırmalarımı 1964'te başladığıma göre, aradan tam yarım yüzyıl geçmiş. O zamandan bu yana çok şey değişti. Yalnızca tiyatro alanında değil, birçok konuda ülkenin profili değişmeye başladı. Bu kitabı yazmaya başladığımda ne bilgisayar vardı ne cep telefonu ne de nano teknoloji...

Yıl 2014 ve bizler Şehir Tiyatroları'nın yüzüncü yılını kutluyoruz. Tiyatronun bir toplum için öneminin halkın çoğunluğu tarafından anlaşılmadığı bir ülkede, bu bir mucize sayılabilir. Elli yıl önce bulduğum belgeler artık yok. Tepebaşı Tiyatrosu yangını ile onlar da yandı. Yeni kuşaklar için bu kitaptaki belgeler aydınlatıcı olabilir. Ama bu kitap, ilk yazıldığında dağıtım şansı olmayan Ankara Üniversitesi Yayınları arasında çıktığı için, sadece meraklı olan, az kişinin eline ulaşabildi.

Şimdi bu kitabı eklediğim yeni bilgilerle ve 1966 sonrasını kapsayan panoramik bir özetle genişleterek okuyuculara sunuyorum. 1993'te T.C. Kültür Bakanlığı, Tiyatro Araştırma-İnceleme Ödülü'nü kazanan bu kitabın yararlı olmasını dilerim.

Özdemir Nutku, 2014

Birinci Baskıya Önsöz

Konumuz, *Darülbedayi-i Osmani* adıyla kurulan ve daha sonra İstanbul Şehir Tiyatroları adını alan ilk ödenekli tiyatronun elli yılını kapsıyor. Bu konu oldukça geniş, hele bir de elli yıl gibi uzun bir süre ele alınınca konu daha da zorlaşıyor. Ancak bu konuyu belli özellikleri içinde irdeleyince inceleme alanı biraz daha kesinleşiyor. Biz de bunun için, temel düşünce olarak Darülbedayi'in gelişimini saptadık ve bu konunun daha çok EYLEM ve UYGULAMA yanıyla ilgilendik. Başka bir deyişle, bu konunun dram sanatı yanını değil, tiyatro sanatı yanını ön plana aldık. Gelişimi böyle tiyatro sanatı yanıyla ele alınca inceleme için kuruluştaki ilkelerle birlikte, bu kurumun çalışmasını sağlayan çeşitli organlar da söz konusu oluyor. Yönetimi, oyun seçimi, tutumu, oyuncular, gösterileri, yapıları, atılan adımlar vb. Böylece bu konunun organik bölümü oluveriyor.

Darülbedayi'in gelişim süreci içindeki tiyatro edebiyatı konumuz dışındadır; çünkü başlı başına bir inceleme konusu olan tiyatro edebiyatı bu çalışma içine sokulamazdı. Sokulsaydı, çalışma tek temel düşünce üzerinde değil –birbirine bağlı olmakla birlikte– ayrı değerleri olan iki temel düşünce ile gelişir, konu dağılırdı. Kısacası,

bu çalışmanın amacı yok olurdu.¹ Gerçi çalışmamız içinde kısaca yerli oyun konusunda durduk, ancak bunu Darülbedayi'in tutumuna ilişkin olarak söz konusu ettik. Bu sanat kurumunun oyun seçimini ele alırken yerli oyun konusuna değinmemek eksik olurdu.

Bu sanat kurumunun elli yıllık gelişimini daha kesin çizgilerle gösterebilmek için "Giriş"te genel olarak sanat kavramı ve bu kavram açısından Darülbedayi'in kuruluşundaki yöneliş üzerinde durduk. Bunu izleyen ilk bölümde kuruluş öncesinin genel görünümünü vermeye çalıştık. André Antoine'ın Darülbedayi'i kurmak için İstanbul'a geliştinden önce, tiyatromuz ne durumdaydı? Bu soruyu özetleyerek yanıtlamak doğru olurdu. Bunun için, özellikle, 1908'de ilan edilen İkinci Meşrutiyet'ten sonraki havayı göstermek istedik. Çünkü 1914 yılında kurulan Darülbedayi'in ilk sanatçı adayları 1908'den sonra tiyatro alanında ortaya çıkmış kimselerdir. Ayrıca, ödenekli bir tiyatronun açılmasını hızlandıran anlayış 1908 yılından sonra gelişmiştir, diyebiliriz.

İkinci Bölüm, Darülbedayi'in kuruluşunu, yani aşağı yukarı bir yıllık bir süreci kapsar. Antoine'ın İstanbul'daki bir ayı biraz aşkın konukluğu, I. Dünya Savaşı'nın çıkışı ve bu kurumun ayakta durmaya çalışması bu bölüm içinde anlatılmıştır.

Bundan sonraki bölümde kurumun tarihçesi üzerinde dururken, ilk profesyonel gösterisini sunduğu 20 Ocak 1916 tarihinden, Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatroları'ndan ayrılmaya zorunlu tutulduğu 1966 yılının ilkbaharına kadar olan elli yıllık bir çalışma sürecini özellikleri yönünden beş ayrı döneme ayırdık.

Bu sanat kurumunun gösterilerini daha belirgin bir biçimde değerlendirebilmek için oyun düzeni, dekor, giysi, ışık gibi estetik-teknik özellikleri ele aldık. Ancak hiçbir belgelikte Şehir Tiyatroları'nın sahnelemelerinde bir oyun düzeni (reji) defteri tutulmadığı için, gösterileri olabildiğince fotoğraflardan, gazete eleştirilerinden ve arada sırada sanatçılar tarafından yapılan açıklamalardan derlemek zorunda kaldık. Ülkemizde, Carl Ebert'in Ankara Devlet Konservatuarı'ndaki öğretmenlik dönemi dışında, oyun düzeni

1 Tiyatro edebiyatı konusu, meslektaşım, yakında yitirdiğimiz değerli bilim insanı Sevdâ Şener'in *Cumhuriyet Tiyatrosu'nda Fikir Unsuru* adlı yapıtında ele alınmıştır. Bu açıdan Cumhuriyet Tiyatro oyunları konusu başka kitaplarında incelenmiştir.

defteri tutma geleneği kurulmamış olduğundan geçmişteki uygulamaları değerlendirmek kolay değildir.² Ancak elimizde bol sayıda bulunan fotoğraflar, elli yıldır iç ve dış basında çıkan yazılar, oynanışlar üzerinde –genel de olsa– bilgi edinmemize yaramıştır.

Konumuza ilişkin bilgileri toplamak için çeşitli kitaplıklarda, belgeliklerde incelemeler yaptık. Beyazıt ve Fatih Kütüphaneleri, Hakkı Tarık Us Kitaplığı, Ankara’daki Milli Kütüphane, Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi, Şehir Tiyatrosu Kütüphanesi, Viyana Devlet ve Belediye Kütüphaneleri, Washington’daki “Library of Congress” araştırmalar yaptığımız kaynaklar oldu. Araştırmalar sonucu iki yüzün üzerinde belge topladık. Bu belgeler, bize, daha önce aydınlığa çıkmamış bazı konu ve olayları gösterdi. Ancak topladığımız bilgilerin tümünü, dağınık bir biçimde kullanmaktansa –konunun bütünlüğünü zedelememek için– bunların ancak bir bölümünü çalışmamız için yeterli bulduk.

Şehir Tiyatroları geniş bir konudur ve ileride bu daha da genişleyecektir. Bu konunun çeşitli bölümleri ve alt kesimleri vardır. Bu kurumun gelişimi, her yönüyle ele alındığı takdirde ciltler dolusu kitap ortaya çıkabilir. Ancak biz, ilk kez üzerinde durulan bu konuyu dağıtmayı yanlış bulduğumuzdan, bu kurumun yalnızca gelişimi üzerinde durmayı ve bu gelişimin ortaya çıkardığı sonuçlarla yetinmeyi doğru bulduk.

Bu araştırmanın yapılışı sırasında yardımlarını esirgemeyen çağdaş Türk tiyatrosunun kurucusu Muhsin Ertuğrul’a, büyük sanatçı İ. Galip Arcan’a, yararlı düşünceleriyle beni aydınlatan Metin And’a ve belgelerin bulunmasına yardımcı olan Şehir Tiyatrosu Kitaplığı Müdürü Gülsüm Şerif’e ve Hakkı Tarık Us Kütüphanesi Müdürü Sıdika Karadeniz’e teşekkür ederim.

Özdemir Nutku, 1969

2 Oyun düzeni (reji) defteri, bir ulusun kültür kalıtıdır. Bir ülkede tiyatro anlayışının, tekniğinin ve özelliğinin saptanmasında oyun düzeni defterinin çok önemli bir yeri vardır. Bundan bir elli ya da yüz yıl sonra, bugünkü tiyatro uygulamaları ve sahnelemeyi yapan yönetmenler nasıl değerlendirileceklerdir? Yönetmenlerin sonraki yıllarda da zihinlerde yaşayabilmeleri için bu belge niteliğindeki çalışma önemlidir. Dilerim, bir gün yönetmenler, kendileri ve yaptıkları çalışmalar açısından oyun düzeni defterinin ne kadar önemli olduğunu anlarlar.

Giriş

İlkel kavimlerde sanat bir büyü aracıydı; insanın doğaya üstünlük sağlama duygusuna ve toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu. Ancak sanatın kaynağındaki özellik yalnızca bu değildi. Başlangıçta sanat, korkutucu ve ürkütücü gücüyle düşman üzerinde üstünlük sağlamaya da yarıyordu. Kısacası, sanatın işlevi GÜÇ sağlamaktı; doğaya, düşmana, karşı cinse, kötü ruhlara... Yani sanat TOPLU YAŞAMA GÜCÜ'nü ortaya çıkarıyordu; böylece insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne götürüyordu.

Bugün sanatın kaynağında gördüğümüz bu özellikler, daha büyümüş ve çeşitlenmiş bir yolda sürüp gidiyor. Bunun için de, sanat, kendi başına bir toplum gerçeğini yansıtıyor.

Sanat, insanı birleşik bir bütüne götürür dedik. Bir toplumun kendi özgürlüğünü ve egemenliğini sürdürebilmesi için birleşmiş, bütünlenmiş bir anlatım gücünü edinmesi gerekir. Her ulusun, her toplumun bu birleşik anlatım gücü ve rengi öbüründen değişiktir; bu yüzden dünya yüzündeki toplumların birbirlerinden ayrı, ama birbirlerine bir şeyler vererek gelişmiş, kendilerine özgü kültürleri vardır. Öyleyse, ulusal bağımsızlık her şeyden önce kültür bağımsızlığı ile var olur.

Her yönden bir mozaik gibi zengin olan Türkiye kültürü, tarihsel gelişim içindeki siyasal ve ekonomik nedenlerden ötürü, yiti-

rilmemişse bile, dış etkilerin yoğunlaşmasıyla ve “Batılılaşma”nın yüzeyde ele alınışı ile giderek gücünden kaybetmiştir. Bu neden böyledir? İçine kapanık, her yanını kalın bir duvarla örmüş bir kültür kabul edilemez; çünkü böyle kendi kendilerini boğmuş olan kültürler yaşama olanaklarını yitirir. Bir ulusun kültürü, başka kültürlerle alışveriş yolunda olursa gelişir. Ancak bu tek yanlı, yalnızca bir alıcı olma tehlikesine dönmemelidir. Bu alışveriş, başka bir kültüre öykünmek ve başka bir kültür adına davranmak anlamına gelmez. Salt aktarmacılık bir kültürü yozlaştıran, bir ülkeyi ULUSAL KİMLİĞİ'nden uzaklaştıran, onu kendi özelliklerine yabancılaştıran büyük bir tehlikedir. Böyle özentilerle kendi ulusal kimliğini yozlaştıran toplumlarda, halkın kendi kültür bilinci de yok olur. Salt aktarmacılık, bir toplumu parçalanmaya götüren, onu, kültürü içinde bin parçaya ayıran sinsi bir karşıt-güç olarak gelişir ve toplumun karşısına amansız bir düşman olarak çıkarır.

Tarihsel koşullar içinde, Türkiye halkının ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısı, Batılı ülkelerin ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısından farklıdır. Osmanlı İmparatorluğu kendine özgü, birçok farklı kültürü besleyen yapısı içinde, bunları birleştirmiş ve kendi karakterinin getirebileceği tepe noktasına ulaşmış, ama hem kendi koşullarının hem de dünya koşullarının, özellikle de Batı emperyalizmi yoluyla bir gerileme dönemine girmiştir.

Osmanlı toplumunun bölgesel sanatları ile halk sanatları bu gerileme döneminde ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullara da bağımlı olarak bir yandan kendini tekrar eder, yozlaştırır bir durum alırken; öte yandan da gelişme süreci içinde bulunan emperyalist-kapitalist ülkelerin ekonomik, toplumsal ve kültürel etki alanına girmiştir. Bu durumda, eski toplum yapısını oluşturan ekonomik, toplumsal ve kültürel düzen bozulmaya başlamış, yerine getirilmek istenilen aktarmacı, kopyacı, yapmacık düzen de bütün alanlarda çağdaş bir düzenin kuruluşunu sağlayamamış ve büyük bir gecikmeyi de beraberinde getirmiştir.

Çökmekte olan imparatorluğun yıkıntısı üzerine, emperyalizme ve yozlaşmış Osmanlı iktidarına karşı verilen Bağımsızlık Savaşı sonucunda kurulan Cumhuriyet, üstyapı kurumlarına birçok de-

ğişiklik getirmiştir. Ancak Atatürk'ün ölümünden sonra, bu yapı devrimlerinin gelişme süreci durdurulmuş, bu da tutucu ve gerici çevrelerin müdahalelerine yol açmıştır. Türkiye toplumu, bugünkü dünya koşulları içinde çağdaş bir toplum yapısını gerçekleştirme gereksiniminin güçlendiği, yaşamsal önem taşıdığı bir gelişim süreci içinde bulunmaktadır.

1838'deki Ticaret Antlaşması'ndan¹ ve ondan bir yıl sonra çıkarılan Tanzimat Fermanı'ndan beri, emperyalist ülkelerin kültür ve sanat alanındaki tutumları, kendi kültürlerini Türkiye toplumunun yaşamına egemen kılmak ve 19. yüzyılın başından bu yana, süregelen sistemli bir çalışmayla Anadolu halkının yarattığı kültür ve sanat ürünlerini yurtdışına kaçırmak olmuştur.

Bu düşüncelerle şu sonuca varmak istiyoruz: Ulusal kimliğin yaşaması, bir ulusun kültür bilincinin var olması ile orantılıdır. Kültür bilinci ise, ne yalnızca eskiye saplanıp kalmak ne de yabancı ülkelerin baskısı altına girmektir. Canlı bir kültür bilinci, her çağda kendini yenileyerek, yeni güç ve sentezler kazanan, yaşadığı çağın koşullarına yabancı kalmadan doğal tarihsel yolunda ilerleyen, toplumu ilerletici, değişkenliğin yürütücüleri olan sanatçılar tarafından yaratılır.

İnsanlar arasındaki ilişkilerin düzeltilmesi, iyileştirilmesi, toplumun tarihsel gelişiminin devinimi içinde ilerleyen sanat, toplum içindeki kültürel birikimi, dolayısıyla ulusal kimliği sağlar. Böylece, estetiğin temeli de toplumbilimde atılır; çünkü "estetik artık keyfi bir sistem ve güzellik duygusunu, güzellik düşüncesini, güzellik kurallarını tanımlamaya çalışan soyut bir kuram olmaktan çıkar. Somut bir bilim olur gitgide; sanatların gelişimini açıklamak için güçle tarihe yaslanan bir bilim; yazarlarla sanatçıların toplumsal rollerinin iyice bilincine varmalarına yol açan bilim..."²

Sanat yaşamı canlandırdığına göre, sanatın yaşam görevinin toplumla, siyasetle, ekonomiyle ve toplum içinde yaşayan insanla-

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, s. 51-53.

2 Jean Freville, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, çev. Asım Bezirci, May Yayınları, İstanbul 1968, s. 8. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ra ilişkin tüm sorunlarla etkin bir bağı vardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemeye başladığı süreçte toplumsal çöküş kültürün de çökmesine neden olurken, sarayın halktan uzak durması, saraylıların halk sanatçılarından kopmasını beraberinde getirmiştir. Böylece, yüzyıllardan beri süregelen bu ulusun BİRLEŞİK ANLATIM ERKİ parçalanmaya, zayıflamaya ve yozlaşmaya yüz tutmuştur.

Ülkemizde tiyatro eylemini bu düşüncelerle tartışırken, bireysel sanat dallarından çok, birçok kişinin emeği ve çalışması ile ortaya çıkan ve halk topluluklarına yönelen tiyatronun önemini küçümsemek gerekir. Bugün varmış olduğumuz aşamada tiyatro, toplumsal yapımızdaki dengesizliğin bir aynası gibidir. Bu tiyatro, ulusun özelliklerinden uzakta, eylemini daha çok aktarmacılıkla geçiren, kendini yenilemeye korkan ve çağdaş dünyanın gelişimine ayak uydurmakta güçlük çeken bir durumdadır. Ulusal kimliğini ortaya çıkartacak bilinçte olmayan bu tiyatronun eylemi, üstelik birkaç büyük kentle sınırlanmıştır ve bu birkaç kentin tekeli altındadır.

Devlet eliyle kurulmuş olan tiyatrolarımız ise, Tanzimat'tan bu yana gelişen Batılılaşma modası içinde, kendi öz tiyatro özellikleri düşünülmeden hep ünlü yabancılar tarafından yönlendirilmişlerdir. Bu ünlü yabancı uzmanlar, kendi geleneklerini ve hatta kendi özlerini aşılamaya çalışmış, onlara bir Türkiye tiyatrosunun varlığından söz edilmediği için de, hiçbir senteze gidilmeden köksüz bir tiyatro anlayışını kurgulamaya çalışmışlardır. Bu aş, bir süre sonra kendi tiyatro kültürümüzü yozlaştırmış ve tiyatro eylemimizi kimliksiz, aktarmacı bir düzeye oturtmuştur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, kültür alışverişi elbette gereklidir; ancak kültürleri özellikleri açısından çok farklı olan toplumların kültür alışverişleri ince bir dengeye dayanır. Bir ülkenin başka bir ülkeye yaptığı sanatsal ve kültürel etkiler, bu alışverişte karşılıklı olmalıdır ve o ülkelerin toplumsal yapıları arasında bir uygunluk bulunduğu sürece gerçekten verimli olabilir.

İyi niyete dayandığından kuşkumuz olmayan Darülbedayi'in kuruluşu, yukarıda sözünü ettiğimiz Batılılaşma anlayışının bir sonucudur. Darülbedayi'in kurulduğu 1914 yılında, ilgisizlikten ve toplumsal çöküşten dolayı gerilemeye yüz tutmuş, yozlaşma-

sını 19. yüzyılın ilk yarısında başlatmış geleneksel bir tiyatromuz vardı. Ödenekli bir tiyatro kurarken yüzyıllardan beri, Türkiye halkının özünden doğmuş, kendi halkının yöresel renkleriyle kaynaşmış geleneksel tiyatromuz neden düşünülmemiştir? Eğer tiyatromuzun çağdaş bir aç kazanması isteniyorsa, neden bir senteze gidilmesi düşünülmemiştir? Bu soruların çeşitli yanıtları var. Bunun ilki, tiyatronun edebiyatın bir koluymuş gibi görülmesi ve metinsiz tiyatronun tiyatrodan sayılmayışıdır. Tanzimat'ta, ilk tiyatro metinlerinin çoğu Batı'nın etkisi altında yazıldığına göre, bundan yüzyıllarca önceye varan metinsiz tiyatro hiç dikkate alınmadan, Türkiye tiyatrosunun tarihi metinle başlatılmış ve temeli taklide dayanan bir tiyatro eylemi Türkiye tiyatrosu diye adlandırılmıştır.

Başka bir neden, Darülbeyt'in kuruluşu sırasında, ortaoyununun toplumsal ve siyasal içeriğini yitirip³ boş bir güldürü durumuna girmesi, tuluat topluluklarının ise temellerinden sarsılan toplumun yozlaşmış yanıyla gelişmesidir. O zamanın aydınları kendi dönemlerindeki bu duruma eleştirel bir gözle bakmayı gerekli görmeden, geleneksel tiyatromuzu aşağılamışlardır. Hatta birçok kalbur üstü yazarımız, kimi kez ortaoyunu ve geleneksel tiyatro sevgisine "ırkî bir hastalık"⁴ demiş, kimi kez de "tuluat tiyatrosunu asıl sanat ve memleket tiyatrosuna zararlı"⁵ bulduğunu belirtmiştir.

Çökmüş bir toplumun, ekonomik üstünlük ile gelişmiş başka toplumlara duyduğu hayranlık ve aşağılık duygusu, birçok aydınımızın da bilinçsiz olarak, hiçbir sentez düşünmeden desteklediği "Batılılaşma" düşüncesi, II. Meşrutiyet'te kör bir coşkunluğa ve aşırı bir özentiye dönüşmüştür.

Türkiye'nin ilk ödenekli tiyatrosu bu hava içinde kurulmuş, bu anlayış içinde gelişmiştir. Gerçi Cumhuriyet'in ilanından bu yana, çağdaş sentezi yakalama konusunun bilincinde olan yazarlarımız yetişmiştir. İçerik ve uygulama yönlerinden olumlu adımlar atıl-

3 Sultan Abdülaziz'in yasaklamalarından önce, geleneksel "temaşa"nın toplumsal ve siyasal eleştirisi niteliğinde olduğunu Türkiye'ye gelen yabancıların günlüklerinden öğreniyoruz.

4 Bkz. bu kitabın içinde Bölüm II.

5 Aynı yer.

mıştır ve atılmaktadır. Bu olumlu adımlar içinde disiplin duygusu, oyuncu eğitimi, daha çok sayıda tiyatro, bölge tiyatroları düşüncesi, üniversitelerde tiyatro eğitimi, tiyatro gereksinimi gibi konularda ilerleme kaydedilmiştir.

Darülbedayi'in ödenekli bir tiyatro olarak kurulmasından yirmi yıl kadar sonra Ankara'da bir devlet konservatuarı kurulup, oradan ödenekli bir devlet tiyatrosunun var olması yine 1914'teki anlayış içinde olmuştur. Olanakları çok daha geniş bir tiyatronun devlet eliyle kurulması ne kadar büyük önem taşıyorsa, burada da sentez konusunun dikkate alınmaması o kadar büyük bir yanlış getirmiştir. Darülbedayi için André Antoine'ın, devlet konservatuarı için Carl Ebert'in kurucu olması ne kadar büyük bir şanssa, onların yanında bulunan yerli uzmanların kendi tiyatrolarından söz etmemeleri de o kadar büyük talihsizlik olmuştur. Bizim tiyatro eğitmenlerimiz sentez konusunda bu ünlü yabancılara yol göstermiş olsalardı, bugün daha ileride bir Türkiye tiyatrosundan söz etmemiz mümkün olabilirdi.

Darülbedayi'in elli yıllık gelişimini eylem ve uygulama açısından incelerken, bu kurumun elde ettiği sonuçları onun kendine özgü eğilimi içinde ele almayı doğru bulduk. Bize göre, bu eğilim ters olmasına karşın Darülbedayi'in yapısı içinde birçok da olumlu adım atılmıştır.

Kuruluştan Öncesi

Batılı anlamda disiplinli bir tiyatro yaşamına giriş ilk kez 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkar. Gerçi tuluat tiyatrosundan metinli tiyatroya geçiş 19. yüzyılın ortalarında başlamış ve önceleri Ermeni yurttaşlarımızın egemenliği altında Batılı anlamda bir tiyatro var olmuştur; ancak bütün bunlar hiçbir yöntem ve disiplini beraberinde getirmemiştir. Güllü Agop Efendi, Türkçe oyun oynatma ayrıcalık ve tekeli uzun bir süre elinde tutmuş da olsa, bu bizim anladığımız disiplinli tiyatro eylemini getirmemiştir. Genellikle Batı tiyatrosuna körü körüne öykünmeye çalışan ve bugün adı anılmayan değersiz oyunları rastgele dilimize çevirten ve hiçbir temele oturmeyen oyunculuk anlayışı ile var olan Gedikpaşa Tiyatrosu –tarihsel bir değeri ve önemi de olsa– belli bir yöntem ve disiplin sağlayamamıştır. Nitekim ilk başlarda Türkçe temsiller vereceğinden aydınların desteğini arkasına alan Güllü Agop Efendi, bir süre sonra yine aynı aydınların eleştirisi ile karşı karşıya kalmıştır. Gedikpaşa Tiyatrosu’nun eyleme geçmesinden beş yıl sonra, öğrenimini Batı’da yapmış olan, ama aktarmacılıktan nefret eden Teodor Kasap, 12 Kasım 1873 tarihli *Hayal* gazetesinde şunları yazmıştır:

[...] Bundan çend [birkac] sene mukaddem [önce] lisân-ı ecnebiden derme çatma olarak bazı ufak tefek oyunlar gûyâ Türkçeye tercüme olup mevki-i icrâyâ konulmuş ise de, gerek tercümenin şive ve ifâdesi ve gerek oynayanların lisân ve telâffuzları dinleyenleri sâmia-hıraş eder [dinleyenlerin kulaklarını tırmalar] bir halde olduğundan, ragbeti umumîyeye mazhar olmayıp bugünkü orta oyunlarının mâdununda [altında] kalmış ve oynanan oyunlar dahî o makule [çeşit] tercümelere münhasır olarak Osmanlı âdâb ve ahlâkına tevâkuf etmediğinden [uymadığından] seyir ve istimândan [dinlenmesinden] Osmanlılarca bir zevk ve letâfet hâsıl olmamakta bulunmuş idi.¹

1914 yılında ilk ödenekli okulun kuruluşundan önce, aynı konuda ve aynı amaçla atılmış adımlar vardır. Ama bu çabalar da sonuç vermemiş ve Darülbedayî'den önceki tarihlerde yapılan bu girişimler şu ya da bu nedenden başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu girişimlerin ilki, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kuruluşundan bir yıl sonraya, yani 1869 yılına rastlar. O tarihlerde Namık Kemal, Recaizade Ekrem, Ebuzziya Tevfik ve Şemseddin Sami Beyler bir araya gelerek Türkiye tiyatrosunun temelini atmak istemişlerdir. Ama padişah buna izin vermemiş, bu Batı anlayışında tiyatro çalışmaları da sonuçsuz kalmıştır. Böylece, bu eylemi, bir süre daha Ermeni yurttaşlarımız yürütmüşlerdir. Gerçi 1848 yılında, Türk gençleri padişahın sarayında oyun oynamışlardır.² Ne var ki, bu yalnızca saray duvarları içinde kalmış ve bugün, bu oyuncuların adları konusunda bir bilgiye ulaşılammıştır. Sahneye ilk çıkan Türk oyuncular Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kadrosu içinde yetişmişlerdir. Bu oyuncuların ilki, 1871 yılında, *Ayyar Hamza*'daki Muhterem Efendi rolü ile sahneye adımını atan Ahmet Necip Efendi'dir.³ İki yıl sonra, 1873'te kadroya iki Türk oyuncu daha alınmıştır; bunlar [Kavuklu] Hamdi ve [Pişekâr] İsmail Efendilerdir. 1874/1875 döneminde kadroya beş Türk daha eklenmiştir.

1 Bkz. Cevdet Kudret Solok, "Teodor Kasap", *İşkilli Memo*, Elif Yayınları, İstanbul 1965, s. 8.

2 Refik Ahmet Sevensil, *Tanzimat Tiyatrosu*, Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul 1961, s. 240.

3 *Diyojen* gazetesi, Sayı 70, 25 Kasım 1871. <https://rantey.org>

Bunlar da Mehmet Namık, Mehmet Edip, Selim, Hüsnü Edhem ve İbrahim Efendilerdir.⁴ Bu oyuncuların en önemlisi ve en büyüğü 1877’de sahneye çıkan ve ilk Darülbeydi eğitmenlerinden biri olan Ahmet Fehim Efendi’dir.

Gedikpaşa Tiyatrosu’nda sahneye çıkan bütün bu Türk oyunculara karşın, her yönden bütünlüğe erişmiş bir yöntem yine ortaya çıkmamıştır. Yalnızca seyirci daha düzgün bir Türkçe ile karşılaşmıştır. Onun için, Batılı anlamda, disiplinli ve yöntemli tiyatro söz konusu olunca Gedikpaşa Tiyatrosu’nu bir temel olarak değil, bir aşama olarak düşünmek doğru olur.

C. A. Bratter, 1909 yılında yazdığı makalede Türk ulusal tiyatronun başlangıcını 1869 olarak belirtir:

[...] Türk ulusal tiyatrosu, bir sanat biçimi olarak, 1869’da doğdu. Bugünkü Sultan’ın babası Abdülmecit, Orta Oyunu’nun kabalığından nefret ettiği için, Pera’da oturan Avrupalıların Avrupa üslûbunda bir tiyatro kurumlarını desteklemişti. [...] Sultan Abdülmecit, Dolmabahçe sarayına da çok zengin ve gözülcü bir tiyatro yaptırdı.⁵

Bu yazıda üç yanlış var: Biri, Abdülmecit o sırada padişah olan Sultan Mehmet Reşat’ın dedesinin babasıydı; ikincisi, Abdülmecit Dolmabahçe Tiyatrosu’nu 1869’da değil, ölümünden iki yıl önce 1859’da yaptırmıştı. Üçüncüsü, Abdülmecit bu tiyatroyu “Pera’da oturan Avrupalılar” için yaptırmamıştı. Kendisi tiyatro ve operayı sevdiği için yaptırmıştı. III. Selim’den itibaren, Abdülhamit’e kadar bütün padişahlar tiyatroya özel bir ilgi duymuşlardır. Zaten duymamış olsalardı, ne saraylarına tiyatro binaları yaptırırlar ne de çerçeve sahneli tiyatro Osmanlı yaşamında yer alabilirdi. Ayrıca, bu yazarın yazısının bundan sonraki bölümünde bu yazılanlarla çelişki oluşturan ifadeler vardır: “[...] Modern Türk sahnesinin, ilk bakışta bugünün modern ya da modern olmayan sahnelerinden farkı, yani onun göze çarpan ilk özelliği var olmamasıdır.”

4 Sevgil, s. 248.

5 Bratter, “Die Moderne Türkische Bühne”, *Das Literarische Echo*, XI, 1908/1909, s. 397.

Eğer bir ulusal tiyatro, daha önce kurulmuş olsaydı, yazarın sözünü ettiği modern tiyatronun, hiç olmazsa 1908'den itibaren var olması gerekirdi. 1908 Meşrutiyeti'ni öven yazar, yazısının bir yerinde de şöyle der: “[...] Oysa bugün Türkiye’de, Avrupa’da bulabileceğimizden daha çok sayıda yetenekli ve yaratıcı kimseler bulabiliriz.”

Sultan Abdülhamit’in baskısı ve yasaklamalarıyla, dışta ölü toprağı örtülmüş gibi duran, ama için için kaynayan tiyatro, 1908 Meşrutiyeti ile dizginlenemez bir coşkuyla toprağından fıskırdı. Ulusal Türkiye tiyatrosunu kurma isteğı daha da ön plana çıktı. Birden çok sayıda amatör topluluk ve amatör yazar ortaya fırladı. Ama bunların hiçbirisi bu isteğı karşılayacak nitelikte değildi. Uzun ömürlü olmayan, ama bugüne kadar adı kalmış topluluklardan biri “Sahne-i Heves”ti. Ama o da bir heves olarak kaldı. Şehzadebaşı’nda, Ressam Muazzez, İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci], Musahipzade Celal, Behzât Hâki [Butak], Naşit, Hasan, Cavit adlarındaki gençler bir ortaoyunu takımı kurmuşlardı. Bir süre sonra kurulan “Sanayi-i Nefise Kumpanyası”, Şehzadebaşı, Letafet Apartmanı karşısında, Osmanağa Tiyatrosu’nda işbaşı yaptı, ama bu da sürekli olmadı. Bu topluluktan ayrılan gençlerin bir kısmı “Mürebbi-i Hissiyat” adında bir topluluk kurdular. Behzat [Hâki] Butak da bu topluluktaydı.

Öbür yanda, sonradan Darülbedayi’in ilk yöneticisi olan Reşat Rıdvan, 1908 yılında “Osmanlı Dram Kumpanyası” adı altında bir topluluk kurmuştu. Nurettin Şefkati, Hüseyin Kâmil, Rıza Fadıl, Fikret Şadi gibi sonradan adlarını sık duyacağımız oyuncular bu toplulukta yer almışlardı. 26 Eylül 1908 tarihli *Stamboul* gazetesi bu topluluğun kurulduğunu haber verirken, topluluğun ilk oyun olarak Reşat Nuri’nin [Güntekin] *Plevne* adlı yapıtını oynayacaklarını bildirir. Oyun dağarında yerli oyunlara yer veren bu topluluk, Namık Kemal’in *Akif Bey*, *Gülnehal*, Ahmet Vefik Paşa’nın *Zor Nikâhtı*, Hüseyin Suat’ın [Yalçın] *Şehbal* adlı yapıtlarını oynamıştır.

İstanbul’da her gün bir tiyatro topluluğı kurulup öteki batarken Hüseyin Kâni’nin yönetimindeki “Darü’l-temsil-i Osmani”

adlı topluluk ilgi çeken kuruluşlardan olmuştur. O sırada Ahmet Mithat Efendi'nin korumasında *Beyimin Tiyatro Merakı* adındaki yapıt, "Beykoz İttihat ve Terakki Cemiyeti" yararına oynanmıştır. Bu toplulukların ortaya çıktıkları sırada, 10 Temmuz 1908'de, II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine, kendisini ünlü Fransız aktör Eugène Silvain'in öğrencisi olarak tanıtan Burhanettin [Tepsi], yurda dönüp bir topluluk kurmuştur. Özellikle, Abdülhak Hamit'in –sahneye hiç uygun olmayan– manzum tragedyalarını oynamaya çalışan ve o dönemin Fransız yazarlarının oyunlarını sahneleyen Burhanettin, tamamen Batı Tiyatrosu etkisindeydi.

"Burhanettin Kumpanyası", o dönemin en uzun süreli topluluklarından biri olmuştur. Bu topluluğa bir ara Reşat Rıdvan da katılmış, ama sonradan ayrılarak kendisi bir topluluk kurmuştur. Modern Türk tiyatrosunun kurucusu saydığımız Muhsin Ertuğrul da ilk kez bu toplulukta, 1909'da, 17 yaşındayken sahneye adımını atmıştır. Bu topluluğun "Batılı" ünü birden öyle yayılmıştır ki, Türk tiyatrosu üzerine bir makale yazan Alman incelemeci Oesterheld, onu "Avrupa tiyatrosunun şampiyonluğunu yapan Türk tiyatro oyuncusu" olarak değerlendirmiştir: "Burhanettin ilk örnek oldu. [...] Amacına ulaşabilmek için önce bir edebi heyet kurdu. Bu heyetin üyeleri merhum Ekrem Bey ile bugünkü Sultan'ın birinci kâtibi Hâlit Ziya Bey'di."⁶

1912'de "Osmanlı Tiyatro Kulübü" adında, zamanında yankı yapan bir topluluğun daha kurulmuş olduğunu öğreniyoruz. 28 Nisan 1912 tarihli *Zekâ* gazetesinde, bu topluluk üzerine çıkan yazı şöyledir:

Mülkümüzde hakikî bir müessese-i temâşâiye'nin lüzumuna kâni olan fuzalâ ve ezkiyânın himâye ve tavassutlarını celbetmek, san'atkarlarımızın ciddî sâyelerini canlandırmak, kütüphâne, gazete gibi, esbâb-ı terakkiyi alâ kader-ül istitaa bulundurarak Osmanlılığa lâyık bir tiyatro vücuda getirmek üzere, şimdilik Ferah Tiyatrosu fevkindeki dâire-i mahsusada bir tiyatro klöbü tesis ve ruhsat-ı resmiyesi istinsâl edilmiş olduğundan,

6 Erich Oesterheld, "Vom Drama der Türken", *Die deutsche Bühne*, VII, no. 20, 12 Mayıs 1915, s. 247. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

tiyatro muhipleriyle tevhid-i mesâi arzusunda bulunan san'atkâranı tebşir ederiz. Arzu edenler her gün ba'dez-zevâl klöbe müracaatla malûmat-ı kâfiye istihsal edebilirler.⁷

Yankı yapmasına karşın bu girişim de sonuçsuz kalmış, bu iyi niyetli istek de kısa bir sürede sönüp gitmiştir.

O yıllarda, başka iki topluluk⁸ da fazla bir iş yapamadan kısa zamanda batmıştır. 1912 yılında, önemli sayılabilecek iki olay görürüz: Bunlardan biri, ilk kez 1908'de Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sinde İslam Bey rolüyle sahne hayatına atılan Raşit Rıza'nın bir topluluk kurup Trakya'ya turneye çıkması; öbürü de Paris'ten dönen Muhsin Ertuğrul'un "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" adıyla genç sanatçıları çevresinde toplamasıdır. 1911'de gittiği Paris'te gerçek Batı tiyatrosu ile ilk kez karşı karşıya gelen Muhsin Ertuğrul, sık gittiği Comédie Française'de Mounet-Sully'nin sanatını yakından görmüştür. Onun üzerinde bu aktörün oynadığı *Kral Oidipus* ve *Hamlet* büyük etki yapmış ve 1912'de İstanbul'a döndüğünde kurduğu toplulukla *Hamlet*'i⁹ sahnelemiş ve *Hamlet* rolünde oynamıştır.

Darülbedayi ve sonradan da İstanbul Şehir Tiyatrosu tarihinde her oynanışı öncekinden daha iyi, birbirinden farklı yedi *Hamlet* yapımı vardır. Bu açıdan daha Darülbedayi düşüncesi ortaya çıkmadan oynanan bu *Hamlet* üzerinde biraz durmak gerekir. Muhsin Ertuğrul, *Türk Tiyatrosu* dergisinin Temmuz-Ağustos 1963 tarihli sayısında şunları belirtir:

Ben, *Hamlet*'i ilk olarak 1912 yılında oynadım, tam elli yıl öncel *Hamlet* öyle bir kara sevda ki insan tutulmaya görsün. O gün bugün beni

7 Sevensgil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1934, s. 78.

8 Bunlar, Batı klasiklerini oynamak üzere kurulan "Yeni Tiyatro" ile ciddi ve fantezi oyunları dağıtıcısına alan "İstanbul Kumpanyası"dır.

9 Bu *Hamlet* temsilinden önce, İstanbul'da oynanan belli başlı *Hamlet* yapımları şunlardır: 1842'de Concordia Tiyatrosu'nda yabancılar tarafından, 1876'dan sonra Gedikpaşa Tiyatrosu'nda, 1899'da Beros Atamyan tarafından Ermenice oynanmıştır. İlk kadın *Hamlet*'imiz Yerahuni Karakaş'tır. 1900 yılında, Ruben Manolyan, 1910'da Madam Siranuş Nigosyan, yine aynı tarihlerde Vahram Papazyan bu oyunu sahneye çıkarmışlardır. Papazyan'ın uygulamasında Muhsin Ertuğrul *Hamlet* rolünü oynamıştır.

bırakmadı. Çok körpe zamanda¹⁰ beni saran bu Shakespeare sevgisi, yıllar boyunca kökleştikçe, öteki eserlerini de tanımaya çalıştım.¹¹

Bu *Hamlet* temsili üzerine, 28 Nisan 1912 tarihli *Hak* gazetesinde şu haberi okuruz: “Yeni tiyatro kumpanyası Nisan’ın 23’üncü Pazartesi gecesi ‘Odeon’da meşhur *Hamlet*’i oynuyor. O gece herkesin temâşâsı cidden elzem bulunan *Hamlet*’e koşmasını zâid addederiz.” Bundan altı gün sonraki *Hak* gazetesinde de şu haber yer alıyordu:

Şekspir, bütün dünyanın en büyük edîbi, en büyük facianüvisidir. *Hamlet* de bu muazzam facianüvis İngilizin en müthiş, en bülent eseridir. Bu akşam alafranga saat dokuzbuçukta, Beyoğlu’nda ‘Odeon Tiyatrosu’nda oynanacaktır. Kısım âzamı Türk olan genç artistler oynayacaktır. Türkçe *Hamlet* Abdullah Cevdet’in tercümesidir. *Hamlet*i görmeyi, Şekspir’in deha-yı cihângîrine hayran olmayı hakikî âsar-ı edebiye takdîrkârlarına, hakikî sanat ve edep nâmına ve ancak bu nâma tavsiye ederiz.

Bu *Hamlet* gösterisi üzerine, Mehmet Rauf’un bir yazısını –oyanışı değerlendirmek ve temsilin aydınlar üzerindeki etkisini anlayabilmek için– buraya aktarmanın doğru olduğu kanısındayım. 8 Mayıs 1912 tarihli *Hak* gazetesinde Mehmet Rauf şöyle yazmaktadır:

[...] İstanbul’da oynanacağını söyledikleri vakit mütefekkireme bir donukluk geldi. Sinematoğraf olmasından şüphelendim; hayır, dediler, bizim kumpanyalardan birisi idi ve *Hamlet*i genç san’atkârlardan birisi temsil edecekti. [...] İtiraf ederim ki, oyunun temsili memûlumun pek fevkinde bir mükemmeliyet ile icrâ olundu. Bir kere kumpanyayı bu korkunc

10 Muhsin Ertuğrul, ilk kez *Hamlet* rolünü oynadığı zaman yirmi yaşındaydı.

11 Shakespeare, ilk elli yılında Darülbeyazıt’ın en çok oynadığı yazardır. 1966 yılı sonuna değin yazarın yapıtları kırk yedi kez sahneye getirilmiştir. Ortalaması düşünülürse, her yıl bir Shakespeare oyunu oynanmış demektir. Shakespeare’in 400. doğum yılı (1964) nedeniyle, Şehir Tiyatroları aynı dönem içinde ve yedi ayrı sahnede, yedi Shakespeare yapıtını birden oynamıştır.

cür'etlerinden dolayı tebrik etmek lâzım gelir; herkesin anlayacağı, bir çok kâr temin edecek, gürültülü, kolay oyunlara tenezzül etmeyip müşkilât-ı müteaddiye ve zarar-ı muhakkakına rağmen, *Hamlet*'e özenmek, san'at-ı hakikiyeye perestiji ifhâm ediyor ki şâyân-ı takdirdir. Ertuğrul Bey, Hamlet rolünü, kendisi gibi genç bir san'atkâr için büyük bir muvaffakiyetle edâ etti. Kendisinde henüz rüşeym hâlinde büyük bir san'atkâr ruhu var; yalnız bu ruhun bütün kemâlatını göstermek için, teenî ve gayretle tenmiyesi lâzım gelir.

Muhsin Ertuğrul, henüz yirmi yaşlarındayken böyle bir başarı elde edince, bununla yetinmemiş, tiyatro işinin büyüklüğünü anlayarak, daha tamamlamadığı tiyatro görgüsünü artırmak için 1913 yılında yeniden Paris'e yollanmıştır. Orada Lugné Poe yönetimindeki "Antoine Tiyatrosu"na devam etmiştir. Suzanne Desprès tarafından oynanan Hamlet rolü, üzerinde ikinci kez büyük etki yapmıştır.

1913 yılının ortalarında, Muhsin Ertuğrul'un –büyük bir olasılıkla parasızlıktan– yeniden İstanbul'a döndüğü anlaşıyor; çünkü bulduğumuz bir el ilanında¹² kuruluş tarihi H. 1329 (1913), sorumlu sanat yönetmeni Kemal Emin [Bara] ve idari müdürü Mehmet Halit olan, "Bursa Millet Tiyatrosu'nda *Fevkalade Bir Gece*" başlığını taşıyan bu ilanda, Muhsin Ertuğrul'un –Matmazel Marie ile birlikte– oyunlar oynadığı anlaşıyor. İlanda, bu temsillerin, 3 Haziran Pazartesi ve 4 Haziran Salı akşamları alafranga saat dokuzda verileceği belirtilmiş.

Muhsin Ertuğrul'un, Darülbedayi'in kuruluşuna kadar hep tiyatro sahnesinde olduğunu görüyoruz. 12 Şubat 1914 tarihli *Le Moniteur Oriental*'de çıkan bir haber bu konuda bizi aydınlatıyor. Gazete, Muhsin Ertuğrul'un Ahmet Fehim Efendi topluluğu ile Brioux'nün *Simone* adlı oyununda oynadığını yazıyor. Bu gösteri oyuncu Sara Mannik yararına verilmiştir. Aynı oyunun daha sonraki bir temsiline ilişkin haberi 2 Mart 1014 tarihli *Stamboul* gazetesinde buluyoruz. Bu gösteri de Sara Mannik yararınadır. 25 Mayıs 1914 tarihli *İkdam* gazetesi de şöyle bir haber veriyor:

12 Hakkı Tarık Uş Kınalı, "Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://kntext.org> 3.

Beşiktaş'ta, Akaretler'de vâki tiyatrosu Mayıs'ın 14 üncü (27 Mayıs) Çarşamba günü, gündüz hanımlara, akşam efendilere Ertuğrul Muhsin bey heyet-i temsiliyesi, Fransız nâzım-ı muharririnden Beryö'nün Celâl Sâhir bey tarafından terceme olunan *Simone*, nâzım kaatil dram 3 perde ve Molyer'den bir perdelik mudhika.¹³

O tarihlerde, İstanbul'da tiyatro çalışmalarında bulunan, ama bu amaçla kurulmamış olan "Donanma Cemiyeti"ni görürüz. Hükümete yardımcı olmak üzere, halktan para toplayarak savaş gemileri satın alınması için kurulmuş olan bu derneğin kendi yararına topluluk kurarak gösteriler düzenlediğini izleriz. Harbiye'de edebiyat öğretmeni olan Ziya Bey, bu derneğe yararlı olmak üzere bir tiyatro topluluğu kurmuştur. Bu toplulukta Fikret Şadi, Nurettin Şefkati, Ahmet Muvahhit, Saffet, Hakkı Necip Tolayan, Şahinyan, Dülgeryan, Şehber, Kınar, Aznif, Virjini, Agavni ve Eliza Binemeciyan vardır. Donanma Cemiyeti, bu oyunculara ayda altı ilâ on beş lira aylık veriyordu.¹⁴ Bu kuruluşun oyun dağarcığını saptayanlar arasında Salah Cimcoz, Hüseyin Suat, İbnürrefik Ahmet Nuri gibi kişiler yer alıyordu. Bu yönden, bu kuruluş daha çok yukarıda adları sayılan kişilerin oyunlarını ve uyarlamalarını oynuyordu. Hüseyin Suat'ın *Kirli Çamaşırlar*, İ. Ahmet Nuri'nin Daniel Riche'den uyarladığı *Hisse-i Şayia*, Maupassant'dan uyarladığı *Odalık* Donanma Cemiyeti'nin oynadığı oyunlardan birkaçıydı. Bu dernek ayrıca, Mınakyan'ın dağarcığındaki bazı melodramları da programına almıştı: *Dalila*, *Sefil Valide*, *Sokak Çocuğu* bunlardan birkaçıydı.¹⁵ Bu melodramları Ziya Bey değil, Mınakyan denetlerdi. Ayrıca yazarlar da oyunlarının sahnelenmesinde bulunur ya da bunları kendileri sahneye koyarlardı.

1908 Meşrutiyeti'nden sonra her alanda ortaya çıkan coşku, tiyatro konusunda da kendini göstermiş, ama bütün çabalara karşın, yine de uzun ömürlü bir topluluk kurulamamıştır. Ancak 1909 yılına gelindiğinde bir "ulusal tiyatro" kurma girişimi var-

13 *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, Cilt 1, s. 79.

14 A.g.y., Cilt I, s. 79.

15 A.g.y., I, s. 80.

dır.¹⁶ Müze Müdürü Osman Hamdi Bey ile Recaizade Ekrem Bey başkanlığında bir tiyatro topluluğu kurmak için işe başlanmış, bir yönetmelik hazırlanmış ve bir anonim şirket olarak çalışmak üzere taslaklar hazırlanmıştır. Ortaklık iki kurul ile yönetilecekti; bu kurullardan biri 12 üyesi bulunan Edebi Heyet, öbürü da yine 12 üyeliği olan Yönetim Kurulu olacaktı. Her iki kurulun üyeleri bile seçilmişti: Edebi Heyet'te Ahmet Hikmet, İsmail Müştak, Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit, Hüseyin Rahmi, Halit Ziya, Server Cemal, İzzet Melih, Ali Kemal, Mehmet Rauf, Vahit ve Müze Müdürü Osman Hamdi Beyler gibi okumayı seven, kendileri de edebiyat alanında tanınmış kimseler vardı. Yönetim Kurulu'nda da müze müdür yardımcısı Halil, İsmail Cenani, Muammer Veda, Ethem, Arif ve Nur Cenani Efendiler yer alıyordu.¹⁷ Topluluğun amacı yerli oyunlar yazdırmaktı; ancak gerek bu alanda, gerekse kadın ve erkek oyuncu bulma konusunda güçlükler dağ gibi önlerini kapıyordu. Adı "Sahne-i Osmaniye" olan bu ortaklığın erkek oyuncular o zaman ünü çevreye yayılmış Burhanettin [Tepsi] ve yeteneğini kanıtlayan Bedrettin Beylerdi. Kadın oyuncu olarak bu ortaklığın elinde yalnızca Mlle. Suzan vardı. Ortaklığın elindeki oyunları ise Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şürekâsı* romanından Mehmet Rauf'un oyunlaştırdığı üç perdelik yapıt, Mehmet Rauf'un o sırada yeni bitirmiş olduğu *Pençe* ve bir de Halide Edip'in Shakespeare'den Türkçeye çevirdiği *Julius Caesar* tragedyasıydı.¹⁸

Başka bir "ulusal tiyatro" kurma girişimi, 1914 yılının Mayıs ayına, yani Darülbedayi'nin kuruluşunun bir ay öncesine rastlar. 12 Mayıs 1914 tarihli *Le Moniteur Oriental*'de, "Le Théâtre National Ottoman" başlıklı bir haber çıkmıştır. İzzet Melih ile Eddy Clician'ın çabası ile 100.000 lira bütçesi olacak bir anonim ortaklığı kurmak üzere bir kurulun toplandığını bu gazeteden öğreniriz. Temel düşünce, bu ortaklığın devletten ödenek alacak büyük bir ulusal tiyatro kuruluşu durumuna gelmesiydi. Toplanan kurulda,

16 Metin And, "Türkiye'de Ulusal Tiyatro Kurmak İçin Üç Çaba", *Oyun*, Sayı 16, Kasım 1964, s. 20-21.

17 Aynı yer.

18 Bkz. Mustafa Reşat, "Sahne-i Osmaniye", *Mechusim*, Dersaadet 1323, s. 474-475.

İsmail Cenani, Hüseyin Cahit, Mutasarrıf Albay Muhittin, İzzet Melih ve Eddy Clician vardı. Bu kurul kısa aralıklarla toplanmış, ön çalışmalar yapılmış, bu arada da maarif nazırının ilgisi sağlanmıştı. Bakanlığın görevli temsilcisi Cavit Bey, İzzet Melih ile Eddy Clician'ın istedikleri 2.500 liralık başışı kabul etmiş ve ödenek Ticaret Bakanlığı'nın onayına sunulmuştu. Hükümet yetkilileri ödeneği verecekleri üzerine söz vermişlerdi.¹⁹ Ancak bu çalışmaların da bir sonuç vermediği anlaşılmaktadır. Bunun bir nedeni de, İstanbul Belediyesi'nin Darülbeydi'nin kurulması için aldığı karar olabilir. Belki de aydınların bu "ulusal tiyatro" girişimleri de Darülbeydi'nin kurulmasını etkilemiştir.

10 Temmuz 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet ile oyun yazarlığında da bir hızlanma görürüz. II. Abdülhamit'in 33 yıl süren baskı ve yasaklamalarından sonra, Meşrutiyet'in ilanı o zamana kadar boğulmuş ve bunalmış düşünce özgürlüğünü taşkın bir sel durumuna getirivermiştir. Böylece, tiyatro alanında sahneye çıkartılan en önce Namık Kemal'in oyunları oldu. Birden siyaset ve kahramanlık temalarını işleyen oyunlar arka arkaya yazılmaya başladı. Namık Kemal'in oyunları ile birlikte daha önce sansüre uğramış olan Şemsettin Sami'nin *Besa* adlı yapıtı sahnelendi. Yazarların sık sık Osmanlı tarihine ilişkin konulara başvurdular. Salah Cimcoz ile Celal Esat'ın [Arseven] birlikte yazdıkları *Sultan Selim-i Salis* ile Meşrutiyet'e koşutluk kuran devrimler ele alındı. Bu oyunda, III. Selim'in adalet, özgürlük ve eşitlik düşünceleri vurgulandı. Oyun, "Yeni Tiyatro" topluluğu tarafından Varyete Tiyatrosu'nda oynandı. Oyunu Minakyan sahneledi. Öte yanda, Eliza Binemeciyan aynı tiyatrodaki Şahabettin Süleyman ile Tahsin Nahit'in birlikte yazdıkları *Kösem Sultan*'ı oynadı.

O sırada, coşkuyla yazılan yüzlerce oyun arasından tiyatro tekniği açısından pek yıpranmamış olanlar bu iki tarihi oyundur. Bir de Ahmet Mithat Efendi'nin övdüğü yapıt Nigâr binti Osman'ın 1912 yılında yazdığı *Girive* vardır. Burhanettin topluluğu tarafından Fındık Suyu'nda, açık havada oynanmıştır.

O dönemin önemli sayılabilecek oyunları arasında, Cenap Şahabettin'in *Yalan*'ını, Tahsin Nahit'in *Hicranlar*'ını, *Rakibe*'sini, *Fırar*'ını, *Jön Türk*'ünü, *Kırık Mahfaza*'sını; Şahabettin Süleyman'ın *Fırtına*'sını, *Ben... Başka*'sını ve *Çıkmaz Sokak*'ını buluruz. Daha sonra Halit Ziya'nın [Uşaklıgil] *Kâbus*, Hüseyin Suat'ın [Yalçın] *Yamalar* ve Cenap Şahabettin'in *Körebe* gibi oyunları ile aile ve toplum düzeni ele alınmıştır.

Çeviri ve uyarlama alanında Kemal Emin [Bara], İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci], Abdullah Cevdet başta gelen adlardır. Kemal Emin, Victor Hugo'nun *Lucrezia Borgia*'sı dışında Fransızcadan dilimize bir düzine oyun çevirmiş ve tiyatro ile yakından ilgilenmiştir.²⁰ İbnürrefik Ahmet Nuri, Fransızcadan yaptığı çok sayıda uyarlama²¹ ile o dönemin önemli bir tiyatro yazarı olarak görülür. Abdullah Cevdet ise *Hamlet*, *Macbeth*, *Julius Caesar*, *Kral Lear* ve *Antonius ve Kleopatra* çevirileriyle o dönemin en önemli Shakespeare çevirmeni olarak ünlenmiştir.

1908'den Darülbedayi'nin kuruluş yılı olan 1914'e kadar çok sayıda topluluk kurulup dağılmış, yine çok sayıda oyun yazılıp zamanla unutulup gitmiştir. Ancak tiyatro seyircisi yönünden büyük bir değişiklik olmamıştır. Temsilleri daha çok Hristiyan yurttaşlar ile Müslüman erkekler seyretmişlerdir. O zamanın tiyatro seyircisi sıradan yurttaş değil, daha çok eğitilmiş kişiler ve aydınlardır. Müslüman kadın, değil sahneye çıkmak, oynanan oyunları seyretme hakkına bile tam anlamıyla sahip değildi. Gerçi Meşrutiyet ile yobaz düşüncelere karşı açılmış çetin bir savaş vardı; ancak bu İstanbul ve birkaç büyük kentle sınırlı kalmış, batıl itikattan ve yanlış bilgilerden kaynaklanan alışkanlıklardan kurtulamayan yığınlar tamamen bertaraf edilememiştir. Metin And, seyirci konusunda İzmir'de geçen bir olaydan söz eder: 1909 yılının Şubat ayında İttihat ve Terakki Fırkası'nın İzmir'de Sporting Kulüp'te düzenlediği gösteriye kadınların da erkeklerle birlikte gelmeleri istenmiş, fırka da bunu kabul etmiş. Ancak bu haber üzerine, yobazlar ayaklan-

20 Bkz. M. Nihat Özön ve Baha Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, "Bara, Kemal Emin" maddesi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 60-61.

21 A.g.y., s. 367-369.

miş ve tiyatroyu ellerinde bıçaklarla kuşatmışlar, tiyatroya gelecek kadınları bıçaklayacaklarını söylemişler. Böylece, kadınlar o gösteriye gidememişler. O sırada İzmir’de yayımlanan Fransızca *Temps* gazetesi muhabiri, kadınların da erkeklerle birlikte tiyatroya gitmelerinin öneminden söz eden bir yazı yazmıştır.²²

Seyirci ve tiyatro konusunda üzerinde durulması gereken bir nokta daha var: O da tiyatrolara artan istek üzerine, bir bölüm topluluğun bu işi yalnızca ticaret amacıyla yapmalarıdır. Böylece, birdenbire artan tiyatro merakı ile tiyatrodan para kazanmak düşüncesi tiyatrodan anlayan-anlamayan birçok kişiyi bu alana çekmiştir. Yazılan yazı ve eleştirilerden, gösterilerin büyük bir bölümünün niteliksiz, ucuz ve hatta belden aşağı olduğunu anlıyoruz. Bu yönden, 1908 yılından sonra kurulan çok sayıda topluluğun, seyircinin “milli duygularını” kötüye kullandığını da söyleyebiliriz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, toplulukların bir kesimi, seyircinin “haması” ve “milli” duygularını gıcıklayan ucuz oyunlar oynamayı çıkarlarına uygun görmüşlerdir. Gerçi bu arada, bu işi dürüst bir sanat ve vatan sevgisi ile yapan topluluklar da yok değildi. Kısacası, yıllarca özgürlükleri elinden alınmış, baskı ve sansür altında inleyen bir insan topluluğu, birdenbire özgürlük ve serbestiyete kavuşunca kontrolsüz bir keşmekeşin içine düşmüş, tiyatroyu da bu keşmekeşe sürüklemişlerdi. Bu yönden Meşrutiyet tiyatrosunu ele alacak olursak, şunları söyleyebiliriz: Tiyatroda kıpırtılar kısa sürede geniş bir hareket durumunu almış olsa bile, disiplin ve estetik değerler henüz kurulmamıştı. En önemlisi, ulusal Türkiye tiyatrosunu yaratacak bilinç yeterli değildi.

İşte Darülbeydi’nin kuruluşu bu durum ve hava içinde, üstelik bir talihsizlik olarak I. Dünya Savaşı’nın çıkmasına yakın gerçekleşmişti. Böyle bir kuruluşun sonradan hangi maddi güçlüklerle karşılaştığını, hangi anlayışlarla karşı karşıya geldiğini ve nelerle savaşması gerektiğini bundan sonraki bölümlerde inceleyeceğiz.

Kuruluş

Almanya’da yayımlanan, 6 Ağustos 1914 tarihli *Die deutsche Bühne* adlı dergide şöyle bir yazı var:

Bugüne kadar siyasal ve ekonomik ilişkilerini yeniden kurmaya çalışan Türkiye, şimdi de sanat alanında yeni adımlar atma çabasındadır. Bu arada, güzel sanatlar da ihmal edilmek istenmediğinden bu ülkenin başkenti İstanbul’da bir ulusal tiyatro kurulması işine girilmiştir. Deneyimli tiyatro yönetmeni Monsieur Antoine, bu işi gerçekleştirmek üzere seçilmiş olan uzmandır. Paris’te yüksek kalitede bir seyirci ile bile uğraşmak zorunda kalan Antoine, şimdi bu açıdan tamamen bakir bir çevrede çalışacaktır. Din, töre ve alışkanlıkların rol oynadığı böyle bir çevrede bu uzmanı birçok engel beklemektedir ve bu engeller karşısında onun nasıl hareket edeceği merak edilmektedir.¹

Tarafsız bir tiyatro dergisi olan *Die deutsche Bühne*’de çıkan bu yazı o zamanki durumu bir yabancı gözüyle ve hiçbir duygusallı-

1 Fritz Köhler, “Das Türkische Nationaltheater”, *Die deutsche Bühne*, Sayı 31, 6 Ağustos 1914, s. 455-457.

ğa kapılmadan belirtmiş olması açısından bizce önemlidir. Yazar, kısaca, Türkiye'deki tiyatronun bir tarihçesini verdikten sonra, yazısını şöyle sürdürmüştür:

Bir tiyatro okulu ve bir müzik konservatuarı için İstanbul Belediyesi, bu maksatla yılda, 3.000 Türk lirası, yani 55.000 mark ödenek ayırmıştır. Hemen hemen bütün İstanbul basını bu duruma pek taraftar gözükmemektedir. Böylesine modern ve gerçek tiyatro için toplumun henüz yeterli olgunluğa erişmemiş oluşu öne sürülmektedir. Ancak belediyenin bu işi desteklemesi, yapılan planın gerçekleşmesi için oldukça iyi bir garanti olduğundan bir sonuç alınabilmesi olanağı vardır.

Görüldüğü gibi, o dönemin siyasal durumu içinde, bizi öteki Avrupa ülkelerinden daha iyi tanıyan bir yabancı ülkenin yazarı da Türkiye'deki bu girişimi kuşkuyla karşılamıştır.

1913-1914 yıllarında, İstanbul Belediyesi'nin başına geçen operatör Cemil [Topuzlu] Paşa, kısa bir süre içinde iki olumlu adım atmıştı: Gülhane Parkı'nı düzenleyip halkın hizmetine açmış ve bir konservatuvar kurulmasına önayak olmuştu. Konservatuvar kurulması düşüncesi o zamanın belediye meclis üyeleri tarafından hemen benimsenmiş, özellikle üyelerden Tevfik Amir Bey bu konuda büyük çaba göstermiştir.² Belediye meclisi bu iş için 3.000 lira ödenek ayırmıştır. Bu girişimin düzenli bir biçimde gerçekleşebilmesi için de, ünü dünyanın her yanına yayılmış ve bugün için de tiyatro tarihinde önemli yeri olan, o dönemin tiyatro devrimcisi André Antoine'ın İstanbul'a çağırılması kararlaştırılmıştır. 21 Mayıs 1330 (3 Haziran 1914) tarihli meclis kararı ile Antoine'ın İstanbul'da bulunduğu süre içindeki harcamaları ve yine geliş-dönüş giderleri "emanetçe ödenmek üzere", 25 Haziran-29 Eylül arasındaki süre için 12.000 frank ödenek ayrılmıştır. Kararın altında Cemil Paşa'nın imzası vardır.

Bu karar üzerine Paris Büyükelçiliği aracılığı ile Antoine'a bir çağrı mektubu yazılmıştır. Bu mektubun aslı şöyledir:

2 Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, 1, s. 86.

Paris Sefareti Seniyyesi cânib-i âlisine: Devletlû efendim hazretleri, İstanbul'da konservatuvar tesisi vazifesiyle iştigal etmek üzere, Paris'te Odeon Tiyatrosu Müdür-i sâbıkı Mösyö Antuvan'la sureti hususiyede icra ettirilen müzâkerat üzerine nushateyn olarak tanzîm ve bil'imzâ leffen takdimi sûy-i âli-i âsafâneleri kılınan mukavelenâmelerin mumâileyh kendisine teslimi, bir nusha-i sâniyesinin dahî savb-ı âcizâneme iâdesi hususuna inâyet buyurulması müsterhamdır ol bapta emr ü fermân hazret-i menlehül'emrindir.

Bu mektubun altındaki tarih 25 Mayıs 1330 (7 Haziran 1914) ve imza Cemil Paşa'nındır. Bu mektup üzerine sözleşme 17 Haziran 1914'te imzalanmıştır.³

Bu resmi işlemler yapıldarsun, İstanbul basınının bu olayı nasıl karşıladığını izleyelim. 8 Mayıs 1330 (21 Mayıs 1914) tarihli *Sabah* gazetesinde şöyle bir haber görürüz:

Cemiyet-i umumiye-i Belediye tarafından bir tiyatro mektebi açılmak üzere olduğu ve mektep binası ittihaz olunmak üzere Şehzâdebaşı'ndaki Letâfet apartımanının isticâr edildiği yazılmış idi. Bu mektebin teşkilât ve tertibat-ı esâsiyesini icrâ etmek üzere Paris'ten sâbık (Odeon) Tiyatrosu müdürü Mösyö Antuvan'ın celbedildiği de söylenmiş idi. Âhiren aldığımız haberlere göre, M. Antuvan'ın Dersâadet'e gelmesi kesb-i kat'iyet etmiştir. Mumâileyh ankarîp şehrimize gelecek ve burada üç ay kalarak lâzım gelen tanzîmâtı icra ettikten sonra gene memleketine dönecektir. Mektebin resmî küşâdî yakında icrâ olunacaktır. Letâfet apartımanının mektep hâline serîan ıfrâğı için lâzım gelen teşebüssâta ibtidâr olunmuştur. Şehremini Cemil Paşa, refakatinde muavin Bekir Bey olduğu halde, dün mektep yerine giderek icrâ edilen ameliyatı nazâr-ı teftişinden geçirmiştir.

Antoine'ın sözleşmesinin onaylanmasına ilişkin haber de 20 Mayıs 1330 (2 Haziran 1914) tarihli *İkdam* gazetesinde çıkmıştır:

Şehrimizde te'sisi takarrur eden konservatuvar için Fransa'dan celbine karar verilen Mösyö Antuvan'ın mukavelenâmesi dün emânet tara-

fından tasdik edilerek Fransa Sefarethanesi'ne gönderilmiştir. M. Antuvan'ın efrenci Haziran'ın 25'inci günü şehrimize gelecektir.

Bu gazete haberi ile bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Sevensgil'in yazdığına göre, belediyenin bu konudaki meclis kararı 21 Mayıs 1330'dur. Oysa 20 Mayıs 1330 tarihli *İkdam* gazetesinde bu kararın bir gün önce onaylandığı yazmaktadır; yani gazeteye göre onay 19 Mayıs 1330 tarihinde. Burada, gazetenin onayla ilgili haberi daha önceden aldığı düşünülebileceği gibi, kararın yalnızca yeni Türkçe çevirisini veren ve kitabında kaynak göstermeyen Refik Ahmet Sevensgil'in bir yanılığı da olabilir.

André Antoine, 28 Haziran 1914 tarihinde İstanbul'a geldi. Onun bu gelişini *İkdam* gazetesi şöyle haber vermektedir:

Şehrimizde te'sis ve küşat edilecek konservatuvar müdüriyetine tâyin olunan Mösyö Antuvan -yazdığımız vechile- dün konvansiyonel treniyle şehrimize gelmiş ve Şehremâneti nâmına emânet daire müdiri Ziya ve terceman Mustafa Beylerle, kendisinin avdetinden sonra konservatuvar müdüriyetini deruhte edecek olan Reşat Rıdvan Bey ve Osmanlı millî tiyatro hey'eti nâmına Ertuğrul Muhsin, Galip Beyler ve Madam Felekyan ve Sâra [Mannik] ve Nivart Hanımlar tarafından istikbâl olunmuştur.

Tarih: 16 Haziran 1330 (29 Haziran 1914).

İstanbul'da kurulacak olan konservatuvara “Osmanlı Güzellikler Evi” anlamına gelen *Darülbedayi-i Osmani* adı verilmiştir. Darülbedayi'in adını bulan Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem Bey'dir.⁴ Öbür yanda, Halit Fahri Ozansoy, “bir rivâyete göre, Darülbedayi ismini bulan da doktor ve şair Hüseyin Suat'tı. Bilmem, ben öyle duymuştum,” diye yazmıştır.⁵ Darülbedayi adının kimin tarafından konulduğu pek önem taşımamakla birlikte, bu adın Ali Ekrem Bey tarafından konulduğu görüşü daha yaygındır.

4 “Ali Ekrem'in Ölümü”, *Türk Tiyatrosu*, 1 Ekim 1937, s. 11.

5 Hâlit Fahri Ozansoy, *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, Ak Kitabevi, İstanbul 1964, s. 8. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

“Güzellikler Evi”nin kuruluşunda ilk düzen şöyleydi: Antoine, Darülbedayi-i Osmani’nin genel sanat yönetmeniydi. Reşat Rıdvan yardımcısı ve temsil kolu başkanı, Ali Rifat musiki bölümü başkanıydı. Darülbedayi musiki ve tiyatro bölümlerinden kuruluydu. Musiki bölümü iki dala ayrılmıştı: Türk musikisi ve Batı musikisi. Türk musikisi öğretmenleri Zekâizade Ahmet Efendi, Rauf Yekta Bey, Cemil Bey, Leon Hancıyan Efendi, Dr. Suphi Bey, Şevket Geyvay Bey, Zeki Bey, Ahmet Kadir Kemali Bey, Saadettin Bey, Hafız Yusuf Efendi ve İsmail Hakkı Bey’di. Batı musikisi öğretmenleri ise Viktor Radeglia, Jean Avolio, Albert Braun, Furlani, Paul Lange, Aram Sinanyan, Halo Selvelli, C. Carihioponlo, Mescemes ve Silvio Kennsy idi.⁶

Tiyatro bölümü ise şu öğretmenlerden kuruluydu: Mardiros Minakyan, Burhanettin [Tepsi; kısa bir süre için], Ahmet Fehim Efendi, Rıza Tevfik, Şahap Rıza, Salih Fuat [Keçeci], Mösyö Rioti, Sadık Bey, Arif Hikmet [Par], Kemal Emin [Bara]. Yardımcı eğitimciler ise Muhsin Ertuğrul, Halit Fahri Ozansoy, Celal Tahsin ve Hakkı Tahsin’di.⁷

Burada üzerinde durulacak bir sorun var. İleride yeri gelince yine değineceğimiz bu sorun Darülbedayi’in kuruluşuna ilişkindir. Dikkat edilecek olursa musiki bölümü Batı musikisi ve Türk musikisi olarak iki dalda düşünüldüğü halde, tiyatro bölümü yalnızca Batı tiyatrosu açısından ele alınmıştır. Oysa –o sıralarda Batı hayranı aydınlar tarafından geleneksel tiyatromuzun aşağılanmasına karşın– devletin elini uzatabileceği ve destekleyebileceği bir geleneksel Türkiye tiyatrosu vardı. Gerçi, ihmal edilışinden dolayı, genel olarak beğenisiz, eğitimsiz oyuncular eliyle bu tiyatro tuluat adı altında yozlaşmış durumdaydı. Ama işte asıl bunun için, yüzyıllar boyunca süregelen geleneksel tiyatroyu bu fırsattan yararlanıp ayağa kaldırmak, onu geliştirmek düşünülemez miydi? Bugün Batı tiyatrosunu hâlâ etkilemekte olan Batı’nın tuluat tiyatrosu çeşitli kurumlardan yardım ve destek gördüğü için gelişmiş ve önemli bir

6 Bkz. *Stamboul*, 21 Temmuz 1914.

7 *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, 1, s. 92-94. <https://rantey.org>

ülslup olarak yaşayıp gelmiştir. İtalyanların tuluat tiyatrosu *Commedia dell'Arte*, İtalyan ulusal tiyatrosunun kurulmasında en başta gelen etkenlerden biridir. Carlo Goldoni'nin ve Carlo Gozzi'nin bu halk tuluat tiyatrosundan yararlanarak yazdıkları oyunlar tiyatro edebiyatının klasikleri içinde yer almışlardır. Fransa'da Molière, İtalyan halk tuluat tiyatrosundan çok şey almıştır. Başlı başına bir çığır sayılabilecek Viyana halk tiyatrosu, bir Raimund, bir Nestroy yetiştirmeden önce tuluat tiyatrosundan yararlanmıştır. Eğer Nestroy gibi büyük bir yazar ortaya çıkmışsa, bu tuluat tiyatrosuna verilmiş olan önemden dolayıdır. Bir Hanswurst tipi olmasaydı Josef Stranitzki gibi büyük bir yetenek ortaya çıkamazdı; bunun gibi, bir Stranitzki olmasaydı da bir Nestroy var olamazdı. İspanya'da Lope de Rueda ile Lope de Vega gibi büyük yazarların yetişmelerine etki eden şey irili ufaklı İspanyol tuluat topluluklarıdır. Bertolt Brecht bile çeşitli oyunlarında olduğu gibi *Mann ist Mann* [Adam Adamdır] adlı oyununda Alman tuluat tiyatrosunda gördüğümüz özelliklerden yararlanmış; 20. yüzyılın önde gelen yazarlarından Friedrich Dürrenmatt tuluat tiyatrosunun grotesk kişilerini kullanmıştır. Bu örnekler çoğaltılabilir.

Öyleyse bu konuda sorulacak bir soru vardır: Niçin başka ülkeler ulusal tiyatrolarını kurabilmiş, yani kendi halklarının kimliklerini tiyatrolarına yansıtabilmiş de, bugün Türkiye'de yaygınlaşma sürecine girmiş olan tiyatromuz kendi tiyatromuzun özellikleriyle kendine özgü bir üslup edinememiştir? Bunun ilk gerekçesi, kendi öz tiyatromuzu başıboş bırakıp aşağılamamız, ölçüsüz bir yolda Batı'ya hayranlığımız ve geleneksel tiyatromuzu öksüz bırakmamızdır.

İlk bakışta, konu dışıymış duygusunu verebilecek olan bu önemli sorun Darülbedayi konusuna sıkı sıkıya bağlıdır. Darülbedayi, Türkiye tiyatro tarihinde bir dönüm noktası olmasının yanı sıra, kuruluşu sırasında geleneksel tiyatromuza üvey evlatmış gibi baktığı için eksik ve kusurlu bir başlangıçtır. Bugün tiyatromuzda hâlâ kendimize özgü bir üslubu yaratamamışsak, bu, çok yıllar önce elimize geçen fırsatları iyi kullanamamış olmamızdandır. Yalnız bir nokta yanlış anlaşılmasın: Biz, "kendine özgü bir üslup"tan söz ederken ne Karagöz'ü sahneye çıkaralım, ne de bütün oyunlarımızı ortaoyu-

nu biçiminde ele alalım diyoruz. Tiyatro kaynaklarımızın estetik ve teknik özelliklerini göz önüne alarak ve çağdaş yöntemlere eğilerek kendi toplumsal karakterimize uygun bir bileşim ortaya çıkaralım düşüncesindeyiz.⁸ Elbette bu, oyun yazarları ve sonra da yaratıcı tiyatro yönetmenleri yoluyla gerçekleşebilecektir. Eğer Darülbedayi kurulurken, tiyatro bölümü de musiki bölümü gibi, iki ana sanat dalı olarak düşünülmüş olsaydı, tiyatro dersleri içine kuramsal ve uygulamalı deneyler eklenseydi, bugün epeyce yol almış olabilirdik.

Darülbedayi'in kuruluşunda geleneksel tiyatromuzun ciddiye alınmamasında çeşitli nedenler görüyoruz. Başlıca nedenler, bu tiyatronun gerek estetik, gerekse görgü ve beğeni yönünden düşmüş oluşu, alaylı oyuncuların tuluatın yalnızca belden aşağı vurmak olduğunu sanmaları ve bu tür tiyatroyu en kaba ve çekilmez bir güldürü biçimine sokmaları, aydınlarımızın baskıdan kurtulduktan sonra giriştikleri devrim hareketinde ölçüsüz bir biçimde Batı'ya öykünmeleri ve bilinçsiz bir Batı hayranlığının sarhoşluğu içinde olmalarıdır. Oysa "Batılılaşma" kökünden kopmak, kimliğinden kaybetmek, bilinçsizlik olmamalıydı. Tersine, bilinçli, daha çok yöntem açısından Batı örnek alınmalıydı. Yöntem Batı'dan alınırken, içerik ve estetikte kendi özelliklerimize başvurmamız gerekirdi diye düşünüyoruz.

Darülbedayi'in kuruluşunda, geleneksel "temaşa"mızın korunmamış oluşunda, bunun hakkında hiçbir bilgisi olmayan André Antoine'ı suçlamak ona karşı haksızlık olur. Belki onun yüzyıllardan beri süregelen metinsiz bir tiyatromuz olduğundan haberi bile yoktu. Sanırım, bunu düşünmek Antoine'a yardım eden Osmanlı aydınlarına düşmeliydi. Nitekim, Antoine'ın bir yazısından anladığımıza göre, İstanbul'a "Fransız üslubunda" bir tiyatro kurmak için çağırılmıştı. Bu bilgimizi pekiştirmek için 6 Ocak 1915 tarihli *The New York Times* gazetesini açalım. Antoine'ın sağlık durumunu ve oğlunun Alsace cephesinde yaralandığını bildiren gazetede sanatçının bir yazısı da var: Bu yazısında Antoine, "Türk hükümetinin çağırısı üzerine, Fransız üslubunda ve özellikle Fransız oyunla-

rı oynayacak ödenekli bir konservatuvar ve tiyatro” kurduğunu belirtmiştir.⁹ Bundan da anlıyoruz ki, Antoine, Osmanlı hükümetinin onu sadece bir Fransız “ekolü” getirmek için çağırdığını sanıyordu.

Antoine’ın Batı tekniğinde bir Türk tiyatrosu kurulmasından bu sonucu çıkartmasında, o zamanın tuluat tiyatrosu diye ortaklıkta boy gösteren beğenisiz ve yozlaşmış tiyatroya karşı çıkan Osmanlı aydınlarının da parmağı vardı. Nitekim, sevilen halk romancısı Hüseyin Rahmi Gürpınar bile, ortaoyunu ve geleneksel tiyatro sevgisine “ırkî bir hastalık” damgasını vurmaktan geri kalmamıştır. Gürpınar, aynı yazısının sonunu da, “Bizi mâziye bağlayan palamarları, her ne pahasına olursa olsun, çözmeliyiz,”¹⁰ diye getirmiştir.

Tuluat tiyatrosu bu sanat dalının kaynağıdır: Bugün hâlâ dünyada çeşitli biçimlerde yaşayan tuluat tiyatrosu, ondan yararlanmasını bilen ülkelerin tiyatro anlayışını ve üslubunu zenginleştirmiştir. 1964 yılında, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Kürsüsü’nün açılışı dolayısıyla Viyana Üniversitesi’nden çağrılan iki ünlü tiyatro bilgini, Prof. Dr. Heinz Kindermann ile Prof. Dr. Margret Dietrich, verdikleri konferanslarda tuluat tiyatrosunun önemine değindiler ve ortaoyunu ile çok ilgilendiler. Bu iki ünlü bilginle *Milliyet* gazetesi için yaptığım görüşmede¹¹ şöyle bir soru sorduk: “Tiyatroda tuluatı kötü bir gidiş olarak kabul ediyor musunuz?” Kindermann bunu şöyle yanıtlamıştı: “Tiyatronun kaynaklarından biri de tuluattır. Tuluat kendi türü içinde bir sanat koludur. Hiçbir şekilde kötü bir gidiş olamaz.” Dietrich de şunları eklemişti:

Tuluat konusunu üç aşamada incelemek gerekir: Bunun en altı amatörlerin göz boyamak için yaptıkları tuluat ki, bu bir sanat değildir. İkinci aşama, bir metni alıp tuluata gitmektir. Ancak tuluatın en değerlisi sizin ortaoyununuz ile İtalyanların *Commedia dell’Arte*’sinde görülen salt tuluattır.

9 *The New York Times*, 6 Ocak 1915, s. 2, sütun 1.

10 Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Şimdiki San’at ve San’atkâr”, *Darülbedayi*, 15 Aralık 1932, s. 2.

11 Bkz. *Milliyet*, 8 Mart 1965. Ücretsiz PDF-Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Oysa Darülbedayi kurulduğu sırada, bu konuda yarı yarıya hakkı olan aydınlar, böyle önemli bir şeyi akıllarına bile getirmek istememişlerdir. Refik Ahmet Sevengil, “Tulûat tiyatrosunu asıl san’at ve memleket tiyatrosuna zararlı sayıyorum”¹² demiştir. Darülbedayi’in kuruluşunda ve kuruluştan yıllar sonra da geleneksel tiyatro aşağılanmış, Batı anlamında bir teknik geliştirilirken, kendi öz kaynaklarımız dikkate alınmadığından bugüne kadar uzanan aktarmacılıktan kurtulma olanağı yaratılmamıştır. Bu arada, incelemeler yapan bazı yazarlarımız, geleneksel tiyatromuzu anımsamışlar, ama genelde pek etkin olamamışlardır. Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Turgut Özakman, Güngör Dilmen, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı gibi bazı yazarlarımız bu sentezi yakalamak için çaba göstermişler ve bir ölçüde başarılı olmuşlardır. Edebiyatçılar arasında ilk kez Ahmet Kutsi Tecer, ortaoyununun da tiyatro olduğunu söylemiş ve Türk tiyatrosunu 19. yüzyılda başlatan bazı edebiyatçılara karşı çıkarak bu geleneğin daha eskilere gittiğini haklı olarak belirtmiştir.¹³ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun, bugün için üzerinde önemle durulması gereken, “öztiyatro” düşüncesine ve onun yaptığı uygulamalara zamanında pek dikkat edilmemiş, bu yüzden bir gecikme yaşanmıştır. Bu tür incelemeler ancak 1950’li yıllardan sonra yaygınlık kazanmıştır.

Darülbedayi tiyatro bölümü eğitiminde yedi ders vardı: 1- kıraat [okuma], telaffuz [söyleyiş, boğumlanma/artikülasyon], tecvit [tonlama]; 2- inşat [koşuk okuma], takrir [anlatım], aruz [divan edebiyatı koşuk ölçüsü]; 3- tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi; 4- haile [tragedya]; 5- dram; 6- mudhike [komedyalı]; 7- raks [dans], adabımuaşeret [görgü kuralları], eskrim, iş’mezaz [mimik]. Darülbedayi’in ilk yönetim kurulu tanınmış kişilerden kuruluydu: Abdullah Cevdet, Mehmet Rauf, Tahsin Nahit, Emin Bülent ve Ahmet Haşim. Parasal işleri yürütmek Kemal ve Asım Beylere verilmişti.¹⁴

12 Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, I, s. 124.

13 Ahmet Kutsi Tecer, “Orta Oyunu Tiyatrodur”, *Türk Tiyatrosu*, Nisan 1954, s. 7.

14 Car Silvain, “Le conservatoire national Ottoman”, *Stamboul*, 15 Temmuz 1914, s. 2, sütun 4.

Antoine'ın gelmesiyle işler hızlanmış, öğrenci kaydı için çalışmalar başlamıştı. 24 Haziran 1330 (7 Temmuz 1914) günü İstanbul Belediyesi günlük gazetelere şu duyuruyu gönderdi:

Dâr-ül Bedâyi-i Osmanî'den: Şehremâneti tarafından tesîsi mukarrer Dâr-ül Bedâyi-i Osmanî'ye hasrolunan Şehzâdebaşı'ndaki Letâfet apartımanının tanzimât-ı dahiliyesi ikmal edilmekte olduğundan ve kariben küşâdî icrâ olunacağından şimdilik mektepte, telâffuz, tasavvuf, inşat, Türk edebiyatı ve tarihi ve iptidâî bir iki dersler muallimliklerine ve yine mekteb-i mezkûrda talebeliğe namzet olmak isteyen zevâtın şerâit-i lâzimeyi anlamak üzere mah-ı hâl-i rumînin yirmi sekizinci Cumartesi ve yirmi dokuzuncu Pazar ve otuzuncu Pazartesi günü sabah zevâlî saat dokuzdan on ikiye kadar Dâr-ül Bedâyi-i Osmanî müdiri umumisi Mösyö Antuvan tarafından kabul olunacakları ilân olunur.¹⁵

Bu duyuru üzerine, Darülbedayi'e 197 kişi başvurmuştur. İlk elemelerde 63 kişi başarı göstermiştir. Bu, 197 kişiden, 1'den 8'e kadarı kadınlar, 9 sıra numarasından sonrası da erkeklerdi. Erkeklerden ilk sıra numarası Muhsin Ertuğrul'undu (bkz. Resim 5). Bu sınava giren adaylar arasında, zamanın tanınmış yazarları ve simaları vardı: Ali Naci [Karacan], Halit Fahri [Ozansoy], Behzat Hâki [Butak], Muhsin Ertuğrul, Celal Sahir [Erozan], Emin Belli [Belli], Ahmet Muvahhit, İ. Galip [Arcan], Fikret Şadi, Raşit Rıza [Samako], Faik Bey ve kadınlar Nivart, Sara Mannik, Mari Mineyan, İda, Rosa, Efrac, Beatris, Adriyen ve Eliza Binemeciyan Hanımlardı.

Darülbedayi'e başvuran ilk adaylara birer "taahhütname" imzalatılmıştı:

Dâr-ül Bedâyi-i Osmanî'ye talebeliğe namzet olmak üzere kayıt muâmelesini bilâhère ilân edecek şerâit-i badelmütalaa kabul edip etmemekte muhtâr olmak şartıyla kabul ettiğimi mübeyyin taahhütnâmedir.¹⁶

15 Sevensil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, I, s. 92.

16 Ozansoy, *Darülbedayi'nin Eski Günleri*, s. 19.

biri ilgilenmeye değer. Gerek konservatuvara, gerek millî tiyatroya alı-
nacak sanatçı kadın öğrenciler konusunda rastladığımız güçlükleri daha
çok önce arz etmiştim. Bu mesele hakkında yeteri kadar aydınlandım. Bir-
çok yetkili kişilerle görüştüğümde sonra davayı iyice kavradım. Bu engelleri
kaldırmak için gerekli tedbirler sunabilecek durumdayım [...].¹⁷

Antoine'a verilen bilgiye göre, 1914'te, İstanbul'da sahnelerde
30 kadar kadın sanatçı vardı ve bunların hepsi Ermeniydi. Bunla-
rın içinde de ancak dördü ya da beşi dikkate değerdi. Bu Ermeni
kadın oyuncuların işe yarayanları çalıştıkları topluluklara sözleş-
meyle bağlı olduklarına göre, Antoine şu formülü öne sürmüştü:

Acaba, resmi makamlar, önümüzdeki Ağustos ayından itibaren, (kon-
servatuvar diploması olmayan kadın ve erkek hiçbir sanatçı özel tiyatrolar-
larda çalışamaz) diye bir karar alamaz mı? [...] İstanbul ya da taşrada
çalışan kadın ve erkek sanatçılardan ulusal tiyatrodan ya da konservatu-
varda çalışmaya çağrılanlardan bu hizmeti kabul etmeyenlere çalışma
izni verilmez.

Antoine, böyle bir karar alındığı takdirde olumlu sonuçlar alı-
nacağını belirtmiştir. Bunlardan biri, gerek ulusal sahne gerekse
konservatuvar için yeterli sayıda aday bulunabileceğidir. Ayrıca,
Antoine'a göre, sanattaki beğeni seviyesi de yükseltilmiş olacaktır;
çünkü herkes mesleki eğitimden geçecek ve tiyatro sanatçıları üze-
rinde yarar sağlayacak bir denetim elde edilecektir. Tecer'in açıkladı-
ğı bu mektup şöyle tamamlanıyor:

Fransa'da konservatuvar öğrencileri de yüksek öğretim öğrencilerine
tanınan haklardan yararlanırlar. Bununla mesleğin itibarı yükseltilmiş olur
ve evlenememek korkusuyla tiyatrodan kaçan ve bunu ahlâkça düşüklük
sayan iyi ailelerin kızları da bu yanlış anlayıştan kurtulurlar.

André Antoine, 28 Temmuz 1914 tarihli mektubunda, Paris'te-
ki dostu Georges Ancey'e şunları yazmıştır:

[...] Bir aydır ürkütücü sıcak havalarda, aykırı ama yine de oyalayıcı bir iş için ırgat gibi çalışıyorum. Bu saf kişiler, benden, bizim Comédie Française örneğinde bir ulusal tiyatro ile bir konservatuvar istiyorlar. Doğal olarak ne oyuncular, ne eğitmenleri, ne öğrencileri, ne tasarımcıları, ne tiyatroları var. Bütün bunları Ekim ayının birinde hazır edecek şekilde çalışıyorum. Fransızca'yı yalnızca işlerine gelince anlayan Türk yetkilileri karşısında bocalıyorum. Bunula birlikte, sonuçlar da alınıyor. Bana eski İstanbul'un göbeğinde büyük bir Türk konağı verdiler, bu binanın içinde geniş odalar var, şimdi öğrenciler için küçük bir tiyatro salonu yapıldı. Hele manzarası, sen ki Roma'yı, Atina'yı, İspanya'yı bilirsin, görsen şaşardın. Eyüp ve Fatih'te gezinmediysen hiçbir şey bilmiyorsun. Hiçbir şey değişmemiş, koca İslâm hâlâ uyuyor. Güzel gezintiler, hele Ramazan ayı ve insanı hayran eden güzel geceler [...].¹⁸

Müslüman kadının sahneye çıkması o dönemde önemli bir sorundu. Antoine'ın bu düşüncelerinden altı yıl kadar önce, Ekim 1908'de İzzet Melih, aslında tiyatroyu pek de iyi bir sonuca götürmeyecek başka bir çare düşünmüştü. Bu çare, Türkçeyi genelde Ermenilerden daha iyi söyleyen Çingene kadınlarını eğiterek sahneye çıkartmaktı. İzzet Melih'in önerisi uzun süre tartışılmış, hatta resmi makamlara bile ulaştırılmıştı. Sonradan, o dönemin İçişleri Bakanlığı, Çingene kızlarının adlarının da Türk kızlarının adlarına benzediğini ileri sürerek konuyu kapatmıştı. Aslında bu öneri kabul edilseydi bir yarar sağlamayacaktı, çünkü o zaman Müslüman kadının sahneye çıkması daha da gecikecekti. Müslüman Türk kadının sahneye ilk çıkışını ve sahne üzerindeki konumunu ileriki bölümlerde ele alacağız. Şimdi biz yine 1914 yılına gelelim.

Sınavlar bittikten sonra, Darülbeydi-i Osmani çalışmaya başlayacaktı ki, I. Dünya Savaşı patlak verdi ve Osmanlı İmparatorluğu da Almanya'nın müttefiki olarak Fransa karşısında yer aldı. Böylece, Antoine çalışmalarını tamamlayamadan İstanbul'dan ayrılmak zorunda kaldı. 22 Temmuz 1330 [4 Ağustos 1914] tarihinde, belediyenin günlük gazetelere gönderdiği ilanda Darülbeydi'nin açılışının geciktirileceği bildiriliyordu: "Ahvâl-i hâzıra-i fevkalâde

ilcâsile Dâr-ül Bedâyi derslerinin tasnifi, mektebin küşâdı ilân-ı âhire kadar tâlik edilmiştir.”¹⁹

O sırada, “Osmanlı Donanma Cemiyeti” topluluğu gösterilerini sürdürdüğü için Darülbedayi öğretmenlerinden ve öğrencilerinden bir bölümü deneme sahnesi olarak hazırlanan Ferah Sahnesi’nde bu ad altında toplandılar. Bu deneme sahnesi Reşat Rıdvan, Şahap Rıza, Ahmet Fehim ve Sadık Beylerin önerisi ile kurulmuş ve sanatçı kadrosuna Nâzım, Rıfkı, Faik, Celal, Şahap Rıza, İsmail Zahit, Ahmet Fehim, Tefvik ve Vahan Beyler ile Araksi, Rosa, Mina, Mari Mineyan, Arabiyan, Efraz Hanımları almıştı.²⁰

Antoine’ın gitmesinden bir süre sonra, Reşat Rıdvan, Darülbedayi olgusunun unutulmaması için, basında ve dolayısıyla halkta yankı yapacak bir açılış töreni düzenledi. 1914 yılının Kasım ayı içinde düzenlenen bu açılış töreninde²¹ söylevler çekildi, şiirler okundu, alaturka ve alafranga konserler verildi. Reşat Rıdvan açılış konuşmasını yaptıktan sonra, Ali Rıfat Bey bir konuşma yaptı ve “dört beş yıl içinde, çalışmayla bir operanın doğacağını” belirtti. Darülaceze musiki topluluğu Zati Bey’in yönetiminde küçük parçalardan kurulu bir konser verdi. Bu arada Darülbedayi öğrencileri konuklara tanıtıldı ve Burhanettin Cafer [Onat] şiir okudu.²² Bütün bunlar parlak bir şekilde yapılırken aynı zamanda Şehzadebaşı’nda Darülbedayi’i alaya alan bir revü temsil ediliyordu. Çok alkışlanan bu revüde, Darülbedayi’in yaptığı öğrenci sınavları küçümseniyordu.²³

Bir ara kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalan kurum, zamanın Belediye Başkanı İsmail [Canpolat] Bey’in bir yönetmelik hazırlanmasını istemesiyle yeniden canlandı. Bunun için bir yarkurul seçilmiş ve bu kurulun üyeliklerine İstanbul Milletvekili Salah Cimcoz, İbnürrefik Ahmet Nuri, Cenap Şahabettin ve Hüseyin Suat seçilmişlerdi. Sonradan Beyoğlu Belediye Müdürü Savni Bey’le, Kadıköy Belediye Müdürü Celal Esat Bey de bu yarkurulun üyeliğine

19 Sevensgil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, I, s. 94.

20 A.g.y., s. 94.

21 Hâlit Fahri Ozansoy, Darülbedayi’in açılışının ekim ayında olduğunu yazar; bkz. *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 49.

22 Bkz. Resim 7.

23 Ozansoy, *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 94.

atandılar. Böylece 1914 yılının Kasım ayında başlayan çalışmalar, 1915 yılının Ocak ayında tamamlandı.²⁴ Darülbeydi'nin tiyatro bölümü için hazırlanan bu ilk yönetmelik 37 maddeyi kapsıyordu. Yönetmeliğin 1. maddesi, Darülbeydi'nin kuruluşu üzerineydi:

Darülbeydi tiyatro kısmı bir mekteple bir sahneden ibâret olup mektepte temâşâyâ ait tedrisât ve tiyatrodâ mezkûr tedrisâtın umumî bir surette tatbikatı icrâ olunmak ve bu veçhile terakkiyât-ı hâzırâyâ göre bir temâşâhâne vücûda getirilerek bilcümle âsâr-ı edebiyeyi temsil ve teşhîr etmek ve bu sâyede san'atkarlar yetiştirerek halkta zevk-i temâşâ hâsıl eylemek ve bunun te'siri tabiisile tiyatro müellifleri tezyîdine dahî hâdim olmak maksadıyla teşkil edilmiştir.

Bu yönetmelikle Darülbeydi yalnızca bir okul olarak kalmıyor, aynı zamanda, uygulamalar yapacak, profesyonel bir tiyatro topluluğu niteliğini alıyordu. Bu kuruluşun amacı, üç temel noktada toplanıyordu: sanatçı yetiştirmek, oyun yazarının yetişmesine yardımcı olmak ve halkın tiyatro beğenisini ve kültürünü artırmak.

Yönetmeliğin 3. maddesi ise, yönetim kurulunun özelliğini belirtiyordu. Bu maddeye göre, yedi üyesi olan yönetim kurulu bu görevi “fahri” olarak yapacaktı. İlk yönetim kurulu üyeleri, İsmail Cenani [teşrifat genel müdürü], Salah Cimcoz, Celal Esat [Arseven], İbnürrefik Ahmet Nuri, Hüseyin Suat, Savni ve Vahit Beylerdi. Ancak Vahit Bey'in üyeliği kabul etmeyişi üzerine yerine İstanbul Polis Müdürü Bedri Bey atandı.²⁵

Edebi Heyet'i belirten 10. maddeydi: “Hey'et-i Edebiye, meclis-i idâre âzâsıyla, san'at-ı temâşâ ve edebiyata ihtisâsı olan yedi mâruf zattan ibaret olmak üzere on dört âzâdan müteşekkildir.” Bu madde ile atanan ilk Edebi Heyet üyeleri şunlardı: Abdülhak Hamit, Halit Ziya, Cenap Şahabettin, İzzet Melih, Müfit Ratip, Münir Nigâr ve Hüseyin Rahmi [Gürpınar].²⁶ Abdülhak Hamit ile Hüseyin Rahmi üyelikleri kabul etmemişlerdir.

24 Sevgil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, I, s. 96.

25 Bkz. Resim 8.

26 Bkz. Resim 4.

Yönetmeliğin başka bir önemli maddesi de “telif hakları”na ilişkin 14. maddesiydi. Bu maddeye göre, yerli oyunlara genel gelirin % 10’u, uyarlanan yapıtlara % 7’si, çevirilere de % 5’i verilecekti. Ayrıca, oyunların ilk oynanışından sonraki baskı ve yayın hakkı da yazarına ya da çeviricisine aitti.

17. maddede memurların, öğretmenlerin aylıkları, dekor, giysi ve donatım giderleri gösterilmişti. 20. maddede, Darülbedayi’in ileri ki yaşamını tehlikeye atan bir durum görülmektedir. O da, Darülbedayi’in belediyeden aldığı ödeneğin “Şehremâneti”nden muhasasane-i nakdiye” oluşudur. Bu gelir yanı sıra “esbâb-ı hayır”dan gelecek “teberruat-ı nakdiye”den de söz edilmiştir. Bu maddenin Darülbedayi’in mali yönünü sağlama almayı ve bu kurumu bir “dilenci kurum” durumuna getirmesi ileride birçok engel ve çözülmesi zor durumlar ortaya çıkartacaktır.

28. ve 29. maddeler uygulama konusuna ayrılmıştır. Uygulama-yı sınırlamayan bu maddede, topluluğun “Darülbedayi Tiyatrosu bütçesinin vüs’atine göre” yönetim kurulu tarafından kararlaştırılacağı belirtilmiştir. 29. madde şöyledir:

Hey’et-i temsiliye, biri aylıkla idâre olunan, diğeri indelhace yevmiye ile istihdâm olunacak muvakkat san’atkârlardan mürekkep olup iki kısımdır. Dâimî san’atkârlar üç sınıfa ayrılır: Birinci sınıf gedikli ve aylıklı ve ikinci sınıf yalnız aylıklı ve ücretli, üçüncü sınıf ücretli mülâzım sınıfıdır. Gedikli san’atkârların adedi on ikiden ibâret olacak ve her biri aylıklarından maada senevî hâsîlât-ı sâfiyeden bir rub’unun on ikide birini mükâfat olarak ahzetmek hakkını hâiz bulunacaktır. Bu on iki gedikliden münhal olanın hissesi Darülbedayi Tiyatrosu ihtiyat akçesine zammedilecektir.

Darülbedayi sanatçılarının sınıflarını ve gelirlerini saptayan bu madde yönetmeliğin en önemli bölümlerinden biridir. Darülbedayi’in ilk kadrosunda, kadın sanatçılardan, Kınar, Eliza, Rosa, Adriyan [Eliza’nın kardeşi], Beatris, İda, Zabel [sonradan Şehber], Sara Mannik; erkeklerden Muhsin Ertuğrul, Raşit Rıza, Ahmet Muvahhit, İ. Galip [Arçan], Onnik Binemeciyân 7’şer lira ve Ziya

ile Keğam 5'er lira aylıkla kadroya alınmışlardır. Fikret Şadi, Nurettin Şefkati, Onnik Binemeciyan, Keğam ve Ziya da kadrodaydı. Sonradan bu kadroya M. Kemal, Hazım [Körmükçü], Vasfi Rıza [Zobu], Rıza Fadıl, Adil, Mari Mineyan ve Efraz katılmışlardır. Kadın sanatçıların aylıkları, erkek sanatçıların aylıklarından daha yüksek tutulmuş ve şöyle saptanmıştır: Kınar 10 lira, Eliza 12 lira, Adriyan 9 lira, Beatris 8 lira; M. Ertuğrul, Fikret Şadi, Muvahhit, Raşit Rıza, Nurettin Şefkati 8'er lira; İ. Galip, Onnik Binemeciyan 7'şer lira ve Ziya ile Keğam da 5'er lira aylıkla kadroya alınmışlardır. Temsiller başladıktan sonra Kınar ve Eliza'ya 3'er, M. Ertuğrul, F. Şadi, Muvahhit, R. Rıza, Nurettin Şefkati'yi 2'şer; Rosa, Beatris, Sara Mannik'e 1'er lira maaş artırması yapılmıştır.²⁷

Yönetmeliğin 32. maddesi sanatçıları şöyle bağlıyordu:

Hey'et-i Temsiliye'nin dâimî san'atkârları ne diğer bir tiyatro kumpanyasında ve ne de sâir mahalde icrâ-ı san'at edemezler. Aksi takdirde, iktisâp ettikleri hukuku kaybederler ve Hey'et-i Temsiliye'den ihrâc olunurlar.

Son maddede “Temsil Bölümü”ne girecek olanların hangi ölçüye göre alınacakları belirtilmiştir:

Darülbedayi tiyatro dersihânesinde nazârî ve amilî ikmal-i tahsîl ile ehliyet şahadetnâmesi ahzedenler meyânından lüzum-ı miktarı derece-i iktidârına göre evvelâ Darülbedayi Tiyatrosu mülâzimin sınıfına mahiye üç yüz kuruş ücretle tâyin ve münhal vukuunda yahut bütçe müsait olduğu takdirde muvazzafın sınıfına kabul edileceklerdir.

Bu yönetmeliğin²⁸ yanı sıra, bir de içtüzük²⁹ hazırlanmıştı. Bu içtüzüğün “Temsil Bölümü”ne alınacak kimseler için ilgimizi çeken maddelerinden biri 10. maddedir. Burada, kabul sınavına girecek adaylar için bazı koşullar saptanmıştır:

27 *Türk Tiyatrosu*, 15 Ekim 1938, s. 5.

28 Yönetmeliğin baskısı: Hilâl Matbaası, Der-i Saâdet 1331.

29 Bkz. Hakkı Tarık Us Kitaplığı, tasnif edilmemiş belge.

Darülbedayi dâimi heyet-i temsiliyesi için lüzûm görülen mümessil ve müessiseler bervechi zîr şerâit dahilinde müsâbakaya kabul edilecektir:

1. Sinleri 18'den dün, 35'ten efsûn olmayacaktır;
2. Teyekkûlâtı bedeniyesi ve sıhhati tam olmak ve vücûdu tâlip olduğu esaslı tarzda muvaffak olmak;
- 3- Lisânı düzgün olmak;
4. Türkçe okuyup yazması bulunmak (ancak bidâyet teşkilâtta bir çok mevani karşısında bulunduğu cihetle yalnız kadın san'atkarlarda Türkçe okuyup yazmak ciheti müsamaha edilirse de behemehâl kendi lisânında okuyup yazması şarttır);
5. 20 yaşından aşağı olanları ebeveyni tarafından muvafakatnâme;
6. Emrâz ve ileli sâriyeden sâlim olduklarına dâir tabîb raporu ve mahalle veya cemaatlerinden hüsn-i hâl şehadetnâmesi.

12. maddede ise bu adayların ne şekilde sınanacağını anlıyoruz:

Her tarz için ayrı ayrı müsâbaka icrâ edileceğinden her hangi bir tarzı temsil etmek isteyenler tefrik edilerek müsâbakaları icrâ edilir. Her müsâbık en iyi bildiği rolden heyet-i edebiye muvacehesinde imtihan edilecek ve kendisinin muhatabını beraber getirebilecektir.³⁰

Darülbedayi'in yönetmeliğinin basıldığı yıl (1915), başka bir tiyatro yönetmeliği daha hazırlandığını anlıyoruz. Bu yönetmelik "temaşa sanatı"nın gelişmesini sağlamak amacıyla kurulan Osmanlı Temaşa Derneği'nin hazırladığı bir belgedir. Bu yönetmeliğin birinci maddesinde de belirtildiği gibi, bu dernek konferanslar, tiyatro gösterileri düzenlemek, ders sınıfları, kitaplık açıp dergi çıkartmak ve sanatçıları korumak düşüncesiyle kurulmuştur. Bu yönetmelik yalnızca kâğıt üzerinde kalmış olabilir; buna karşın, tiyatro konusunda o sıralarda girilen bazı çabaları aydınlatması yönünden ilginçtir. Üçüncü maddeden anladığımıza göre, bu derneğin kurucusu Emir Mahmut Hilmi Bey'dir. Altmış maddeyi içeren bu yönetmeliğin altında 22 Haziran 1331 (5 Temmuz 1915) tarihi ve M. Neşet Halil imzası görülmektedir.³¹ Ayrıca, tarihin

30 Bkz. Resim 9 ve 10.

31 Hakkı Tarık Us Kitaplığı, tasnif edilmemiş belge.

yanında “Darülbedayi” adı bulunmaktadır. Demek ki, böyle bir dernek Darülbedayi ilgilileri ya da sanatçıları tarafından beslenecekti. Derneğin yapacağı işler 48. maddeden 54. maddenin sonuna kadar yedi maddede toplanmıştır. Bu işler içinde, oyun oynamak, konferanslar düzenlemek, ders yerleri açmak, kitaplık kurmak, dergi yayımlamak vardır. Dernek üyelerine dersler ücretsizdir. Bu yönetmeliğin 52. maddesi şöyledir: “Dershânelere dernek müntesibini bilâ ücret devâm edebilirse de hariçten devâm etmek isteyen zevât muhammen bir ücret ifâsına mecbûrdurlar.”

53. madde, “masarifet ve devâm-ı intişârı temin olunduğu takdirde sırf sanayi-i nefiseden bahseden bir mecmûa neşrolunacaktır,” demektedir. Ancak böyle bir derginin çıkmış olduğu üzerine hiçbir ize rastlayamadık.

Osmanlı Temaşa Derneği’nin yönetmeliği birçok yönden örnek olacak ve geniş olanakları kapsayacak bir kuruluşa göre hazırlanmıştır. Tiyatro ile yakından ilgisi olan ve yönetmeliğin altına “Darülbedayi” adıyla imzasını atan Neşet Halil’in bu tasarısını gerçekleştiremediği akla yakın gelmektedir. Çünkü böyle bir derneğin varlığını ortaya koyacak bir belgeye rastlamadık. Biz, Darülbedayi’nin yönetim kuruluna yeniden dönelim.

Yasal hazırlıklarını tamamlayan Darülbedayi, ilk yönetim kurulu toplantısını 23 Nisan 1331 (7 Mayıs 1915) günü yaptı. Şehzadebaşı, Letafet Apartmanı’nda yapılan bu toplantıda İsmail Cenani başkanlığa, Salah Cimcoz ikinci başkanlığa, İbnürrefik Ahmet Nuri hesap denetçiliğine, Celal Esat sekreterliğe ve Hüseyin Suat da bir süre için temsil topluluğu komiserliğine seçildiler. Reşat Rıdvan, 20 lira aylıkla sanat yönetmeni olarak atandı.³²

Yönetmenliğin hazırlanmasıyla, öğrencilerle –uygulama niteliğinde– sahne üstü çalışmalarına girildi. İlk uygulama gösterisinin 13 Ocak 1915 tarihinde yapıldığını öğreniyoruz. Program şöyle:

1. Fenn-i tarih-i temâşâ öğretmeni Sâlih Fuat beyin sahne ve tiyatro üzerine konferansı;

12 Sevensgil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, I, s. 99.

2. Öğretmen Sâlih Fuat beyin denetiminde öğrencilerden Hilmi ve Besim beyler Victor Hugo'nun *Ruy Blas*'sından bir parça;
3. Öğretmen Ahmet Fehim efendi denetiminde öğrencilerden Emin bey³³ on beş dakikalık gülünç monolog;
4. Öğretmen Sâlih Fuat bey denetiminde öğrenci Rosa hanımdan ne-side;
5. Öğretmen Mınakyan efendi denetiminde öğrencilerden Ziya ve Keşam efendilere, Agavni ve Veranuş hanımların oynadıkları 1 perdelik *Altı Aydan Beri* adlı komedy.³⁴

Yukarıda programını belirttiğimiz bu ilk gösteriden sonra, Darülbedayi'nin uygulama çabaları, Mınakyan Efendi yönetiminde Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sahnesi ile Kadıköy Kuşdili'nde yapılmıştır. Bu çalışmalarda şu oyunlara yer verilmiştir:

İttihâd-ı İslâm yahut Ruh-ı Fatih, Yavuz Sultan Selim (5 Perde), *Müessis-i Bünyan Saltanat Gazi Osman* (tarihi dram, 5 perde), *Fatih Sultan Mehmet yahut İstanbul'un Fethi, Türk Çocuğu* (milli dram, 3 perde), *Sahte Tabldot* (2 perde), *Markiz du B* (gülünç komedy, 4 perde), *Ukrayna Fedaileri* (dram, 1 perde).³⁵

Darülbedayi'nin uygulama çalışmaları, bu kurumun profesyonel bir tiyatro topluluğu olarak 1916 yılının Ocak ayında halka oynadığı *Çürük Temel*'e kadar sürmüştür.

33 Emin Belig Belli.

34 And, "Meşrutiyet'te Tiyatro Toplulukları", *Varlık*, Sayı 133, 1 Ocak 1969, s. 12-13.

35 A.g.y., s. 13.

III

Tarihçe

Darülbedayi'in ilk gösterisini düzenlediği 1916 yılından 1966 yılına kadar olan elli yıllık gelişimi içinde, özellik yönünden beş ayrı dönemi olduğu düşüncesindeyiz. İlk dönem on yıllık bir süreyi kapsar; bu, Darülbedayi'in dağınıklık ve bocalama sürecidir. Bundan önceki bölümde özetlendiği gibi, kurum, gerek maddi gerekse manevi yönden güvence altına alınmamıştır. Sık sık tartışmalar ortaya çıkmakta, istifalar olmakta ve uygulama topluluğu sık sık dağılmaktadır.

Kurumun ilk düzenli dönemi, 1927 yılında var olur. Kurum, belediye bütçesinden ödenek almaya başlar ve çalışması düzenli bir durum alır. Aynı zamanda Darülbedayi tarihindeki ilk başarılar 1927 yılından itibaren görülmeye başlar. İkinci dönem, böylece 1927'den Darülbedayi'in Şehir Tiyatrosu adını aldığı 1931'e kadar olan dört yıllık süredir.

Üçüncü dönem, 1931 yılından 1946'ya, yani II. Dünya Savaşı'nın bitiminden bir yıl sonrasına kadar olan dönemdir. Bu dönem içinde adı Şehir Tiyatrosu olan bu sanat kurumunda çeşitli yenilikler ve sahne çalışmaları göze çarpar.

Max Meinecke'nin çalışmasını izlediğimiz dördüncü dönem 1947'den 1958'e kadardır. Meinecke, 1952 yılında İstanbul'a gelmiş ve altı yıl başyönetmen unvanı altında çalışmıştır.

Beşinci dönem, Muhsin Ertuğrul'un yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına geçmesiyle başlar ve birtakım particilik davranışları karşısında sanatçının Şehir Tiyatrosu'nu bırakmasına kadar sürer. 1959 Haziran'ından 1966 İlkbahar'ına kadar olan bu yedi yıllık süreç, tiyatronun önceki dönemleriyle kıyaslanınca gerek nitelik gerekse çıkardığı sonuçlar açısından en başarılı dönemidir. Muhsin Ertuğrul'un genç, yetenekli ve dinamik gençleri çevresinde toplaması, tiyatronun oyun dağarını gerek yerli gerekse yabancı oyun açısından zenginleştirip devingen bir hıza sokması, İstanbul'un çeşitli semtlerinde tiyatrolar açması, yaz aylarında Rumelihisarı'nı klasik türde oyunlar oynamak için bir sahne durumuna getirip bu geleneği yerleştirmesi, bu dönemi Şehir Tiyatrosu'nun altın çağı olarak değerlendirmemize neden olmuştur.

Şimdi bu beş dönemi biraz daha ayrıntılı bir biçimde irdeleyelim:

1. Dağınıklık ve Bocalama Dönemi (1916-1926)

Darülbedayi'in, Fransa'dan André Antoine gibi, dünya çapında bir tiyatro adamının getirilmesiyle kuruluşu dış basında büyük yankı yapmış ve yabancı gazeteler ilk kez Türk sözcüğü yanına "tiyatro" sözcüğünü eklemişlerdir. I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla işini tamamlayamadan ayrılmak zorunda kalan Antoine'dan sonra, önceden de belirttiğimiz gibi, Darülbedayi kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Oysa 1914 yılında, bu kuruluşla ve Türk tiyatrosu ile ilgilenmeye başlayan yabancı sanat çevreleri, Darülbedayi o sıralarda henüz varlığını kanıtlamadığı halde Türk yazarlarıyla ilgilenmeye başlamışlardı. 12 Mayıs 1915 tarihli *Die deutsche Bühne* adındaki tiyatro dergisi İzzet Melih'in *Leyla* adlı yapıtı üzerinde durmuştur.¹ *Leyla*, İstanbul'dan ABD'ye, Paris'e ve

1 Erich Osterfeld, "Vom Drama der Türken", *Die deutsche Bühne*, Sayı 20, 12 Mayıs 1915, s. 245.

daha sonra da birkaç Alman tiyatrosuna erişmiştir. Almanca kitap olarak yayımlanmış olan bu yapıtın ilginç olduğu belirtilen yazıda, genç Türk yazarlarının daha çok Fransız yazarlarından etkiledikleri söyleniyor. İzzet Melih'in tek bölümlük *Leyla*'sının Fransız etkisi göstermesi yönünden bir örnek olduğu üzerinde duruluyor.

Darülbedayi'in kuruluşunun uzak ülkelerde bile yankı yapmasına başka bir örnek, yüksek tirajlı bir Amerikan gazetesi olan *The New York Times*'de çıkan bir haberdir. 10 Şubat 1916 tarihli gazetede, "Türk Dramı" başlığı atılarak iki anlama çekilebilecek yazıda, Almanya'yı Enver Paşa yönetimindeki Türkiye'den daha güvenilecek bir ülke olarak bulan Mahmut Şevket Paşa'nın, Berlin'de Schumann Sirk'i'nde bir "Türk Şovu" sahnelediğini haber vermektedir.² Bu gösteride 350'si erkek olmak üzere 500 kişinin kullanıldığı açıklanıyor. Her ne kadar siyasal bir amaçla³ yazılmış olsa da, bu bilgi Darülbedayi'in kuruluşu ile yabancı ülkelerin yavaş yavaş Türk tiyatrosuna gösterdikleri ilgi yüzünden söz konusu edilebilir.

Amerikan gazetesinde yukardaki haber çıktığı sıralarda Darülbedayi ilk temsilini vermekteydi. 20 Ocak 1916 yılında, ilk kez perdelerini halka açan Darülbedayi, Hüseyin Suat'ın Emile Fabre'dan yaptığı *Çürük Temel* [*La maison d'argile*] uyarlamasını oynuyordu. Bu oyun, aylarca Darülbedayi'in ilk binası olan Letafet Apartmanı'nda çalışılmıştı. İyi bir başlangıç yapılmak istendiğinden, oynanışın yanı sıra, dekor ve giysilerin hazırlanmasında da büyük bir titizlik gösterilmişti. Bu temsilin dekorunu Bernard Rosenthal adında bir Alman ressam yapmıştı. Kadın giysileri Kalurisi firmasına, Darülbedayi hesabına, erkek giysileri ise Karlmann'a oyuncuların kendi hesaplarına ısmarlanmıştı.⁴

Çürük Temel'in genel provası yapılmış ve bu provaya, ilgili resmi makamların yetkililerinden başka, Şehzade Ziyaeddin Efendi de davet edilmişlerdi. Elimize geçen bu genel çağrı taslağında şunlar yazılıdır:

2 "Turkish Drama in Berlin", *The New York Times*, 10 Şubat 1916, s. 7, sütun 6.

3 Ermeni sorunu açısından Enver Paşa'ya yapılan bir saldırı da var bu yazıda. "Türk Dramı" başlığı ile hem Enver Paşa'nın tutumu ycrilmek istenmiş hem de Berlin'de bir Türk oyununun sahnelendiği belirtilmiştir.

4 Burhan Arpad, "Çürük Temel", *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1964.

Darülbedayî'nin ilk temsil edeceği *Çürük Temel*'in umumî provası Kânun-ı sâni'nin altıncı Cuma günü akşamı, saat dokuzda Tepebaşı kışık tiyatrosunda icrâ edileceğinden teşrifleri istihâm olunur efendim hazretleri. 1 Kânun-ı sâni 1331.

Bu taslak önemli devlet büyükleri için, kurşun kalemle şu şekilde düzeltilmiştir: “Bu müsâmereye kudum-ı sâmilere ile teşrif...” Altta da yine kurşun kalemle şunlar okunuyor: “Darülbedayi-i Osmanî'nin garik-i fahrî mübahat buyurulması müsterhâmdır ol bapta emr ü fermân hazret-i menlehül emrindir.” Bu çağrı Savunma, Adalet ve Bayındırlık Bakanlıklarına ve bir de, Şehzade Ziyaeddin Efendi ile kardeşine gönderilmiştir.

İlk temsil, “Asker Ailelerine Yardım Cemiyeti” yararına verilmiştir. Gösteriler haftada bir gün, perşembe gündüzleri bayanlara, geceleri baylara olmak üzere iki kez düzenlenmiştir. Biletler, parter ilk dört sıra 25 kuruş, beşinci sıradan sonra 20 kuruş ve daha geride sandalyeler 15 kuruş; birinci loca 100, ikinci loca 80, üçüncü loca 50 kuruştur; paradi ise 5 kuruş fiyatla saptanmıştır.

Gösteri gecesi bir de konser verilmiştir. Rıza Tevfik'in program dergisine yazdığı “Önsöz”de şunları okuruz:

Zamanımızda tiyatro en mühim müessese-i medeniye sayılmaktadır. O kadar ki, Avrupa payitahtları belediye tiyatrolarının, operalarının mükemmeliyeti ile bîhakkın iftihâr edebiliyorlar. Temâşânın hayat ve efkâr-ı umumiyesi nüfûz ve te'sîri belki bugün eski zamanlardan fazladır, eksik değildir. İşte bugün temsil edilen *Çürük Temel* piyesi bu iddiaya güzel bir misâl teşkil eden âsâr-ı meshûredendir. Eser hayal değil, hayat-ı hakikiye taallûk eden mühim bir mesele-i içtimaiyeye aittir.

Çürük Temel'in oynanışı, o zamanlar için büyük bir yenilik sayılan bir teknikle sahnelenmişti. Boyalı bezlerle yapılan dekor yerine, *salon fermé* denilen, boyutlu, plastik görünüşü olan dekor kullanılmış, böylece gerçekçi bir görünüm sağlanmıştı. Halit Fahri Ozansoy, oyuncularından Sara Mannik'in bir ara kapıyı hızla çekmesiyle çıkan gürültünün gerçekçi duyguyu vermesi yönünden bir

yenilik olduğunu belirtmiştir.⁵ Oynanişa gelince: Muhsin Ertuğrul'un gösterdiği başarı o zamanlar uzun bir süre konuşulmuştur. Halit Fahri şöyle yazmış:

[...] Bilhassa Ertuğrul Muhsin'in rolündeki muvaffakiyeti halkı heyecan içinde sürüklüyor ve sahnede safha safha açılan bir aile faciâsının en derin psikolojik hareketlerine alâkayı gittikçe çoğaltıyor. Madam Felekyan'ın, Madam Kınar'inkini bastırان bozuk telâffuzuna rağmen, eser tutulmuş ve muvaffakiyet notu, bazılarınca, bütün tahminlerin üstünde üç yıldızlı bir tam numaradır.⁶

1916 yılında sahnelenen, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Daniel Riche'den uyarladığı *Hisse-i Şayia* [*Le Prétexte*], *Çürük Temel*'in başarısını bastırmıştır. Bu yapıt yazarın daha önce *Bahane* adıyla çevirdiği bir oyundu ve Meşrutiyet'in ilk yıllarında bir amatör topluluk tarafından oynanacağı belirtildiği halde oynanmamıştı. Ahmet Nuri, sonradan oyunu toplumumuza daha uygun bir biçime sokarak adını değiştirmiştir.

Bu oyunda rol alan sanatçılar, Madam Felekyan dışında, *Çürük Temel*'de rol alan oyuncular: Nurettin Şefkati, Kınar Hanım, Sara Mannik, Muhsin Ertuğrul, Fikret Şadi, Ahmet Muvahhit, Raşit Rıza, İ. Galip. Bu yapımda, Bican Efendi rolü Fikret Şadi'ye büyük bir başarı getirmiştir. Aslında iyi bir oyuncu olan Şadi Bey'in bu roldeki başarısı yıllar yılı konuşulmuştur.

Hisse-i Şayia her şeyden önce para sıkıntısına düşmüş olan Darülbedayi'in seyircisini garanti etmek için oynanmıştı. Tuluat tiyatrolarına rağbet eden halkı Darülbedayi'e çekmek gerekiyordu. Ahmet Nuri, bu vodvili Türkiye'nin halk mizahına başarıyla oturtmuştu. Güldürüden hoşlanan halk böylece Darülbedayi'e çekilebilirdi. Nitekim, bu düşünce yanlış çıkmadı ve İstanbul seyircisi bu oyuna büyük ilgi gösterdi.

Darülbedayi'de para sıkıntısının baş göstermesi üzerine, 14 Mart 1916 tarihinde okulun müzik bölümü kapatıldı. Belediyenin

5 R. A. Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt 1, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1934, s.10.

6 A.g.y.

yaptığı yıllık 3.000 liralık yardımla hem gösteri hazırlamak, hem sanatçıların hem de öğretmenlerin aylıklarını vermek olanaksızdı. Ayrıca müdür, memur, kapıcı ve hademe aylıkları da bu 3.000 liranın içinden veriliyordu. Bir yandan, *Hisse-i Şayia* ile belini doğrultmaya çalışan Darülbedayi yönetimi, öbür yandan da yeni seçilen Belediye Başkanı İsmail Canpolat'tan yardım istiyordu. Ayrıca, Milli Eğitim Bakanı Şükrü Bey'e başvurulmuş, bakanlığın tiyatroya el vermesi rica edilmişti.⁷ Ancak tiyatronun önemi o sıralarda henüz “resmi makamlar” tarafından iyi anlaşılmadığı için bütün bu çabalar sonuçsuz kalmıştı. Yönetim kurulu ücretli öğrenci alma işini durdurdu. Hatta sanatçı kadrosunda bulunan iki erkek ile bir kadın (Arşak, Keğam ve Beatris) Darülbedayi'ye bağlı kalmak üzere aylıksız duruma getirildiler.

Bütün bu işler olurken Muhsin Ertuğrul'un Berlin'e gittiğini görüyoruz. Orada sıkı bir çalışmaya büyük bir istekle girişen sanatçının, gece gündüz demeden tiyatrolarda çalıştığını izliyoruz. Gündüzleri stüdyo çalışmalarını sürdüren sanatçı, geceleri Lessingtheater ile Deutsches-Künstler-Theater'da figüran olarak çalışmıştır. Aynı zamanda, sahne işçisi olarak da çalışan sanatçının bu süreç içinde bilgisini ve pratiğini geliştirdiğini anlıyoruz. Orada, sonradan kendi sanat yaşamına büyük etkisi olan aktör Albert Basserman ile çalışmıştır. Sanatçı, bu çalışmalarını açıklayan bir mektubu Darülbedayi yönetim kuruluna göndermiştir:

Darülbedayi-i Osmanî İdaresi Riyâset-i âlisine: Pek muhterem efendim, iki aya varan ve benim için vaadli istifâdeler temin eden bu tettebbu seyâhatim hakkında zât-ı âlilerine mâlûmat vermek istedim; lisânını ve âdâtını pek iyi bilmediğim ve hemen hiç kimseyi tanımadığım bu şehirde bir buçuk ayı aşan zaman zarfında ne kadar fâideli dersler almak mümkünse o kadar kaldım. Evvelâ Sefâret-i Seniye'den aldığım pek iyi tavsiyelerle hükûmet tarafından idâre olunan Opernhaus ve Schauspielhaus'a gerek gündüzleri provalarına kabul olunma ve gerek her akşam her iki tiyatrodan birer yer tahsisine dâir müsaade istihsâl ettim. Bu zât-ı âlilerince mâlûm olduğu veçhile şimdiye kadar değil bir ecnebiye, bir

7 Bkz. Halit Fahri Ozansoy, a.g.y., s. 54.

Alman'a bile diriğ edilmeyen müsaadattandı. Bu hususta Klewning çok yardım etti, bilhassa beni bura hayat temâşâsında tanınmış meşhûr simâ-larından birçoklarına takdim etti. [...] Max Reinhardt seyâhatte olduğı için kendisiyle görüşebilmek kâbil olmadı. Yalnız elimde bulunan husu-si tavsiyelerle idâre etmekte olduğı (Deutschestheater, Kammerspiele, Volksbühne) gibi yalnız Almanya'da değıl, bütün cihanda meşhûr olan ve hayat-ı temâşâda ilk büyük inkılâpları yapan tiyatrolara gidiyor ve seyrediyorum. [...] Eylöl'ün birinde avdet eden Reinhardt beni kabul etti ve her üç sahneye girmeme müsaade ve kâff-i teşkilâtı göstereceğine dâir bana vaadde bulunduğı gibi, bu hususu Sefâret-i Seniye'ye de ay-rica bildirdi.⁸

Sanatçı, ayrıca, o dönemin ünlü tiyatro adamı, Lessingtheater ve Künstlertheater'in sanat yönetmeni Victor Barnowsky'yi de ta-nıdığını aynı mektupta belirtmektedir:

Bu zat diğerklerini gölgede bırakacak derecede nezâket ve hüsni ka-bul gösterdiği gibi, bilhassa yalnız amelî bir tarzda değıl, nazariyâtla da mâlûmât edinmem için rejisör ve müdiri edebî [dramaturg] Dr. Zelu-ser'in maiyetinde çalışmamı tenbih etti. Şimdi, her gün, ondan ikiye kadar mezkûr tiyatroda provalarda, dörtten altıya kadar Reinhardt tiyatroları-nın sahnesinde dekor hazırlanırken bulunuyor ve her akşam müteaddid piyesleri görüyorum.

Mektuptan anladığımız gibi, Muhsin Ertuğrul o dönemin ünlü yönetmen ve oyuncularının yanında bir sanat coşkusundan öbürü-ne koşmaktaydı. Sinema sanatına da ilgi duyan sanatçı, o yıllarda Hans Albert ve Maria Carni ile de çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul, yoğun bir öğrenme isteğıyle her türlü olanağı sağlamayı ve bun-lardan en iyi şekilde yararlanmayı aklına koymuştu. Öyle ki, tam tiyatro dönemi başladığı sırada onun izni bitiyordu. Bunun için, sanatçı yeni tiyatro döneminden de yararlanmak ve başladığı işi yarım bırakmamak için, Darülbedayi yönetim kurulundan dört-beş ay daha izin istedi:

8 Muhsin Ertuğrul Belgeliğı, bkz. Resim 14.

[...] Kendime, gayret ve fedakârlığıma istinâd ederek başladığım bu seyahati hitâma erdirebilmek için sizden bir parça muavenet isteyeceğim. Burada dört beş ay daha kalarak ve kış tiyatro mevsimini geçirmek istiyorum. Bu, benim için ittihâmı pek güç bir müşkildir. Fakat buna katlanmağa uğrasacağım.⁹

Muhsin Ertuğrul, parasızlık ve birçok engel karşısında ancak 1916 yılının Aralık ayı başlarına kadar Berlin'de kalabilmiştir. Yılbaşından önce İstanbul'a dönmüştür. Döner dönmez, sanatçıya Tahsin Nahit'in Robert Flers ve G. A. Caillavet'nin birlikte yazdıkları *La Belle Aventure* oyunundan uyarladığı *Bir Çiçek İki Böcek* güldürüsünü sahneleme görevi verildi. Muhsin Ertuğrul'un oyun düzeni ve kaynana rolünde Kınar Hanım'ın başarılı oyunu ile bu oyun 25 Ocak 1917 tarihinde ilk kez oynandı. O sırada, belediyenin Darülbedayi'e yaptığı 3.000 liralık yardım da 1.000 liraya inmişti. Bu dönemde Darülbedayi'in başında Alfons Psalti adında iyi niyetli, ama silik bir yönetici bulunuyordu.

Darülbedayi'in ilk oynadığı yerli oyun Halit Fahri'nin *Baykuş* adlı manzum dramı oldu.¹⁰ Bu yapıt, Darülbedayi'in o güne kadar oynadığı dördüncü oyun oluyordu. Oyunu sahneleme sorumluluğu yine Muhsin Ertuğrul'a verildi. Sanatçı aynı zamanda "Yaşlı Köylü" rolünü de oynadı. Öteki rollerde: Ayşe, Eliza Binemeciyen; Mehmet, Ahmet Muvahhit; Yolcu, Raşit Rıza; Köylü İ. Galip; Nine, Adriyen; ve Perilerin Melikesi, Sara Mannik'ti. Perilerin dansı için Garden Bar "artistlerinden" birkaç dansçı tutulmuştu.¹¹ Dans müziği Mösyö Hege adında biri tarafından bestelenmişti. Dekor İtalyan kökenli biri yapmıştı.¹² Darülbedayi'in oynadığı ilk yerli oyun olması nedeniyle oyunun hazırlanmasında özen gösterilmişti. Bu oyunun ilk oynanış tarihi 2 Mart 1917'dir.

9 Aynı mektup.

10 *Baykuş* için basılan broşür için bkz. Resim 15. Bu oyundan önce, 17 Ocak 1917 gecesi, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin tek bölümlük *Kismet Değilmiş* adlı uyarlaması oynanmıştır.

11 *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 68-70.

12 Ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm VII.

Sahne üzerindeki aksiyonu aksatmaması için Halit Fahri ile Hüseyin Suat, metinde bazı budamalar yapmışlardı. Bazı tümceler konuşmaya daha uygun duruma getirilmiş, ilk bölümün sonunda Yaşlı Köylü'nün söylediği sekiz dize temsil için tamamen çıkartılmıştı. İkinci bölüm olduğu gibi bırakılmış, üçüncü bölümden gerilimi azaltan, aksiyonu yavaşlatan tümceler atılmıştı.¹³ *Baykuş*, ilk oynanışından iki gün önce, Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda yalnızca gazetecilere ve edebiyat çevresine oynanmıştır. Ayrıca, genel prova niteliğinde olan bu özel temsilde o zamanki aydın çevrenin tepkisi alınmak istenmiştir. Bu, o dönem için başarılı olduğu belirtilen temsilde, perde alkışlar arasında kapanırken, yalnızca Yahya Kemal'in bu yapıtı beğenmediği anlaşıyor.¹⁴ Bu düşüncesinde Yahya Kemal haklı ya da haksız olabilir; ancak bu konumuzun gelişimi dışında kaldığı için biz oyunun metni üzerinde bir yoruma gitmeyeceğiz. Önemli olan, Darülbedayi'in ilk kez bir yerli oyunu özenle hazırlaması ve halka kabul ettirmesidir. O dönem için bu olayın önemli olduğunu belirtebiliriz. Bu başarı üzerine, Darülbedayi yönetim kurulu, Halit Fahri'ye 100 lira ikramiye vermiştir. Az da olsa, bu o dönem için, tiyatro yazarlığını özendirici bir tutum sayılabilir.

Baykuş'ta başarılı bir oyun gösteren ve adı biraz daha yayılan Muhsin Ertuğrul, yönetmen olarak da başarı kazanınca, 26 Haziran 1917'de kendi çevirisi olan Henri Kistmaekers'in *Uçurum* [*La Flambee*] adlı oyununu sahneledi. Ancak Darülbedayi'i kemiren huzursuzluk henüz bitmemişti. Bu huzursuzluğun başında parasızlık ve adam kayırma geliyordu. Yönetim kurulu ile sanatçılar arasında sık sık anlaşmazlık çıkıyordu. Bu anlaşmazlıkların sonucunda Darülbedayi'in iki önemli sanatçısı, 24 Aralık 1917'de toplanan yönetim kurulu kararıyla "serkeşlikten dolayı" kurumdan çıkarıldılar. Bunlar Fikret Şadi ile Muhsin Ertuğrul'du. Şadi Bey, bir ay sonra, yani 1918 yılının başında tekrar Darülbedayi'e alındı. Aynı sıralarda askerlik görevinden dönen Behzat Hâki de Darülbedayi kadrosuna alındı. Muhsin Ertuğrul ise tekrar Almanya'ya gitti.

13 *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 69.

14 A.g.y., s. 77.

Lessingtheater ile Deutsches-Künstlertheater, Muhsin Ertuğrul'un sahne tekniği ve çalışmaları üzerine edindiği bilgi karşılığında ona bir "ustalık belgesi" vermişti. Sanatçı, Almanya'ya bu ikinci gidişinde, 3 Mart 1918'de, Stuart Webbs sinema firması ile bir sözleşme imzaladı ve 1921 yılına kadar Almanya'da çeşitli filmlerin yönetmenliğini yaptı.

1921'de İstanbul'a dönen Muhsin Ertuğrul, "Edebi Tiyatro Heyeti" adında bir topluluk kurdu. Kendi hesabına, yine kendi çevirisi olan Ibsen'in *Hortlaklar*'ını, Hans Behrendt'in *Eski Heidelberg*'ini ve İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Sivrisinekler*'i ile *Vazife*'sini sahneledi. Ibsen'in *Hortlaklar*'ını kendi hesabına hazırladı diye, Darülbedayi yönetim kurulu Muhsin Ertuğrul'u "suret-i kat'iyede" Darülbedayi'den ikinci kez çıkarttı.

Bu arada, savaş tüm şiddetiyle sürüp gidiyordu. Çoğu sanatçı askere alınmış, Darülbedayi'de oyun sahneleyecek kimse kalmamıştı. Bir yandan da, parasızlık yönetim kurulunun elini kolunu bağlamıştı. İşgal kuvvetleri ise İstanbul'da at oynatıyorlardı. Yabancı işgal kuvvetlerinin her biri kendi kültürlerini yaymak için birbirleriyle yarışıyorlardı. Kendi tiyatro topluluklarını getirtip propagandaları yapmayı umuyorlardı.¹⁵ Bazı yerli özel topluluklar ise bu keşmekeş içinde oyun oynamaya çalışıyorlardı. Bu arada, işgal kuvvetlerini kendi çıkarı doğrultusunda kullanmaya çalışan yalnızca Burhaneddin [Tepsi] olmuştur. *Napolyon Bonapart* adlı oyunda Türk kızlarını oynatacağını duyuran Burhanettin'e, İçişleri Bakanlığı çıkardığı bir buyrukla engel oldu. Üçüncü Şube'ye çağrılan Burhanettin'e bu yasak bizzat bildirildi. Ertesi gün İngiliz polisi de aynı yasağı çıkardı. Burhanettin, Fransız işgal kuvveti komutanı General Pelé'ye başvurarak koruma istedi; çünkü oynayacağı oyun *Napolyon Bonapart*'tı. Fransız polisi tiyatroyu sararak oyunun halka gösterilmesini sağladı. Bu oynanışta, ilk Müslüman kadın oyuncu sayılan Afife [Jale]¹⁶ sahneye çıktı. Oyun oynandığı sırada Damat Ferit Paşa'nın polisi de dışarıda bekliyordu. Oyun

15 Bkz. Bölüm VI.

16 Ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm VII.

bitince sanatçılar arka kapıdan kaçtılar.¹⁷ Bu yazılanlardan, işgal kuvvetlerinin kültür açısından da baskı yaptıkları görülüyor. Böyle bir dönemde, Darülbedayi'in yapayalnız bırakılması, bu görünüş içinde daha iyi anlaşıyor.

1918 yılının başında, Darülbedayi yönetim kurulu üyesi bulunan ve Salah Cimcoz ile birlikte yazdığı *III. Selim* ile sesini duyurmuş olan Celal Esat'ın Almanca yazdığı *Şaban* opereti, 20 Şubat 1918'den itibaren Viyana'daki Volksoper'de oynanmaya başladı. Viyana gazetelerinde "İlk Türk Operası" gibi yanlış bir başlıkla halka duyurulan bu operetin sözleri Celal Esat tarafından yazılmış, müziği yine Darülbedayi'in Batı müziği öğretmenliğinde bulunmuş olan Victor Radeqlia tarafından bestelenmişti. Victor Radeqlia Dalmaçya doğumlu bir Avusturyalıydı. Volksoper'de Celal Esat-Viktor Radeqlia'nın "komik opera"sını (?) sahneleyen Herr von Mainau'ydu, orkestra şefi de Herr von Sternich'ti. "İlk Türk Operası" başlığıyla Viyana gazetelerinin ilgisini çeken bu yapıt, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'nin ilk sanat elçisi olarak adlandırılmıştır. Genel olarak gazetelerde çıkan hoşgörülü eleştiri yazıları, metnin "naivite"si üzerinde durmuş, Radeqlia'nın bestesini daha sert eleştirmiştir. *Neue Freie Presse*'nin 21 Şubat 1918 tarihli sayısında, "sevimsizliği, zararsızlığı ve bizim için yeni olan havası ile böyle bir komedyanın seçimi kendine özgüdür," denmektedir.

20 Şubat 1918'de ilk kez Viyanalıları oynanan bu yapıt için başka bir eleştiride de şunlar yazılmıştır. "Kötü olmayan, zararsız olan bu oyun üç perdedir. Dramatik yanı hiç dikkate alınmamış, gevşek dokuda, yani bir aksiyonu ortaya çıkartacak güçte değildir."¹⁸ Radeqlia'nın müziği de beğenilmemiştir: "Dalmaçya doğumlu Herr Radeqlia'yı Türk musikisini modernleştiren bir temsilci olarak alıp alamayacağımızı bilmiyoruz, çünkü müziğinin ancak bir bölümü Doğu havasını taşıyordu."¹⁹ Yine aynı tarihli *Fremden-Blatt*'ta Joseph Heller adlı eleştirmen yapıtı sığ ve kuru bulmaktadır.

17 *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, I, s. 118.

18 *Wiener Tagblatt*, 21 Şubat 1918, s. 10-11.

19 *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 21 Şubat 1918.

Metin bize çok az şey veriyor. [...] Celal Esad Bey eminim yetenekli bir yazardır, eğer bizim dünyamızın bir tiyatro adamı olsaydı teknik bilgi edinir ve iyi şeyler yazabilirdi, böylece kendi ülkesine bu yolda ileri bir adım daha attırırdı.

Yine aynı tarihli *Neues Wiener Journal*'da, E. B. rumuzlu bir eleştirmen de şunları yazmıştır:

Bu yapıttan çok daha iyileri olduğu gibi, daha kötülerini de gördük. Teknik yönden sıfır olan bir metin. [...] Libretto sıg ve temsil ettiği töre de bilinen şeyler üzerine kurulmuş.

Aynı yıl içinde, İstanbul'da Beyoğlu Musiki Akademisi adında bir okul kuruluyor. 29 Ağustos 1918 tarihli *Temaşa* dergisi ilk haberi veriyor: Bu okul Avrupa'daki müzik okullarının aynı olacaktır ve Darülbedayi'in musiki bölümünün kapanmasından sonra ortaya çıkan boşluğu dolduracaktır. Akademinin aynı zamanda şan bölümü de olacaktır. O sıralarda, çeşitli yerlerde konserler veren Madam Marten ile Mösyö Jean Ernst'in adı da bu akademinin eğitmenleri arasında görülmektedir. Okul ilk başarılı konserini Pera Palas'ta vermiştir. İstanbul sahne yaşamı için önemli bir kuruluş olan Beyoğlu Musiki Akademisi'nin seçiciler kurulunu 17 Ekim 1918 tarihli *Temaşa* dergisinden öğreniriz. Beyoğlu, Sakızağacı 19 numarada eğitime başlayan bu okulun eğitmenleri; Madam Marten, Madam Lajos de Chasten, Mrs. Horn, Matma-
zel Hasson, Fräulein Neitschel, Fräulein Schwartz, Vedi Sabra, Muhsin Ertuğrul, Silvio Küssi, Leibovitch, Jean Ernst, Goldenberg, Lobel ve Antoniadis'tir. Çok sayıda eğitmeni olan bu kuruma 150 aday başvurmuştur ve bu adayların büyük bir bölümü Ermeni vatandaşlardır. Ne kadın ne erkek, bu adaylar arasında bir tane bile Türk yoktur.²⁰ Bu 150 adaydan çoğu akademiye kabul edilmiştir. 20 Kasım 1918'de sahnelenecek ilk oyunun *Tosca* operası olacağı bildiriliyor. Akademinin yöneticisi Jean Ernst Scarpia

20 *Temaşa*, 17 Ekim 1918.

rolünü, Madam Marten de Tosca'yı oynayacaklardır. Orkestrayı Mösyö Mersegne yönetecek, Muhsin Ertuğrul da oyun düzeni ile dekoru yapacaktır. Bu operadan başka akademi, ilk elden, *Traviata*, *Rigoletto*, *Il Travatore*, *Die Walküre*, *Cavalleria Rusticana*, *Figaro'nun Düğünü*, *Pagliacci*, *Maskeli Balo* vb. adlı başyapıtları sahneleyecektir.²¹

Böylesine bol keseden bir program düzeni, üstelik üslup ve çalışma yönünden birbirinden çok ayrı yapıtların seçilmiş olması, değil o zamanlar için, bugün için bile yerine getirilmesi çok zor olan bir sorumluluktur. Nitekim, bunların hiçbirisi sahnelenememiştir. Bir yanda İtalyan operaları, öbür yanda tamamen farklı bir teknik gerektiren Wagner'in bir yapıtı, daha ayrı bir üslup gerektiren bir Mozart operası... Bütün bunlar –hangi akla hizmet için– bir sokukta seçilmiştir!

Bu tutum, Darülbedayi için de söylenebilecek olan iki nedene dayanıyordu: Biri, başyapıtların İstanbul'da oynanmasına duyulan özlem; öbürü de, oyun seçiminde eldeki malzemeye göre belli ve tutarlı bir yolun bulunamayışıdır. Dünyanın en büyük metropollerinden biri olan İstanbul'a opera getirmek düşüncesi yalnızca o sıralarda düşünülen bir şey değildi. Bu düşünce, Tanzimat'tan beri sürüp gelen Batılılaşmaya ilişkin bir istekti. Gerçi daha önce de yabancı opera toplulukları İstanbul'a gelmişti. Ancak aydınların isteği bu işi yerli sanatçılarla yapmak özleminden doğuyordu. Tutarlı bir yolun olmayışına gelince: Henüz seyirci yetişmemişti ve seyirciyi yetiştirecek bilinçli bir tiyatro da düzenli bir çalışma içine girememişti. Oyun seçimi planlı yapılacağı yerde, gelişigüzel, yetkili kişilerin dileklerine ya da kaprislerine göre düzenleniyordu. Bu konuya ayrıntılı bir biçimde ileride gireceğiz.²²

O sıralarda, Halide Edip'in de bir opera librettosu yazdığını yine aynı dergiden öğreniyoruz.²³ Bu operanın bestesini Vedi Sabra yapmıştır. *Kenan Çobanları* adındaki bu yapıt için şöyle denmiş:

21 Aynı dergi, 9 Kasım 1918.

22 Bkz. Bölüm VI.

23 *Temaşa*, 15 Ağustos 1918.

[...] İhtiyar İstanbul iki ay sonra her medeni memleketin mâlik olduğu gibi, kendi operasının doğduğunu görecek ve eminiz ki, Yokup Yusuf'u ne kadar sevdiyse opera da o kadar sevgili olacaktır.

Bu operanın sahneye konulması için bir kurul seçilmiştir. Kurul Başkanı Halide Edip'in yanında Celal Esat, Falih Rıfkı ve teknik işleri yürütecek olan Muhsin Ertuğrul vardır. Celal Esat, dekorları Viyana'da yaptırmayı yükümlenmiştir. Operanın sahnelenmesi görevi Muhsin Ertuğrul'a verilmiştir. Kasım ayında oynanması düşünülen bu oyunun baş kadın rolüne Mm. Marten, baş erkek rolüne Hamit Bey ile Arkiri Efendi seçilmişlerdir. 6 Eylül 1918 akşamı, seyirci önünde bilet satılarak provası yapılan bu temsil "Bahriye Amele Tasarruf Sandığı" yararına olduğundan, temsil Bahriye Nazırı Cemal Paşa'nın korumasında verilmiştir.²⁴

Darülbedayi parasızlık ve düzensizlik içinde kıvranırken, İstanbul'un çeşitli yerlerinde temsiller veren toplulukların durumu böyle kötü değildi. Tuluat topluluklarının temsilleri dolup taşıyordu. Darülbedayi'den "suret-i kat'iyede" çıkarılmış olan Muhsin Ertuğrul'un ise keyfi yerindeydi; o, aydınlar tarafından tek tiyatro otoritesi olarak tutuluyordu. Sanatçı durmadan oyunlar sahneliyor, çeşitli rollerde oynuyor ve tiyatro üzerine yazılar yazıyordu.

1918 yılında Şehzadebaşı, tiyatro yaşamı ve eylemi yönünden hâlâ parlak günlerini yaşamaktaydı. Ancak bu toplulukların tiyatro sanatı açısından aydınların kuşkusunu uyandıran bir tutumu vardı. Hüseyin Kâzım, "Kirli Çamaşırlar" adlı uzun yazısında şunları belirtmekteydi:

[...] Şehzadeboşu panayırında bir oşağı bir yukarı gezinirseniz, hatta imlâdan mahrum olan ilânları dikkatlice okursanız onlarsınız ki Victor Hugo'nun eserleri de oynanıyor. *Kıral Egleniyor* eser-i meşhûru Kel Hasan Efendi'nin sahnesinde yüz def' o çıkmak bedbohtlığına mâruz kalmıştır. Yine bunlar *Aida* operası da oynarlar yahut piyesi başka çetrefil bir ün-von ile ilân ederler. Bir Garplı bizim tiyatroları iyice tetkik ettikten sonra bu cür'eti de görse acaba hakkımızda ne hüküm verir?²⁵

24 Aynı dergi, 12 Eylül, 1918.

25 Aynı dergi, 20 Haziran 1918.

Yazar, Şehzadebaşı'nın kuşbakışı görünüşünü böyle belirttikten sonra, ortaoyunu sanatçılarının böylesine farklı teknik gerektiren klasikleri oynamalarını yanlış buluyor ve onları şiddetle yeriyor. Yazarın, ortaoyununa olan saygısı belli oluyor. Ancak bu sanatçıların kendi anlayışları ve alanları dışındaki yapıtlara el atmalarını doğru bulmuyor:

Küçük İsmail efendi mâlumdur. Orta Oyunu'nda yetiştii. Gayet iyi bir Pişekâr'dır. Abdî efendi ile senelerce çalıştı. Merhûmun meftah-ı mu-dhikâtı oldu. Cinasa gayet meraklıdır. Şimdi elli sene sonra bu yolda çalışmış olan bu adamın arkasına on altıncı asrın alafranga elbisesine benzetilmek istenen bir acibe giydirin, başına bir keçe külâh koyun, karşısına komik Hakkı'yı geçirin. Kırâlice için Kafe Şantan'dan gelen bir şantözü oturtun, perdecî cırağını saray erkânından kabul edin. Bunun üzerine Victor Hugo mezarından kalksa, cümlemizin yakasına sarılsa, mahkeme-i medeniyette aleyhimize "katli mânevî" davası açsa, bu davayı müdafaa edecek bir vekil bulabilir miyiz?

Bu yazısından iki ay sonra ölen Hüseyin Kâzım, bu sorumsuz tutumu göstermeyi şöyle sürdürüyor:

[...] Şimdi perde açıldı. Sakalının ipi kopmuş bir ihtiyar, karısı, iki kızı, bir uşak... Uşak komiktir, efendiye edep ve hayânın hatta mantığın, aklı selimin haricinde yaptığı muamelelerden, söylediği sözlerden vaz geçiyoruz. İki küçük hanım, hiç odadan çıkmayan bu uşağın bazice-i taarruzu olur. En hafifi pederinin yanında teklif-i izdivaç eder. Nihayet uşağın vasıtası ile âşıkına kavuşur. Düğün olur; işte düğün perdesi: efendi, uşak, davetliler. Evvelâ gelin olmayan kızları bir âlâ oynarlar. O kadar oynarlar ki, yalnız haricteki müşteriler değil, bütün davetlileri bile cûş-ı hurûşa gelir. Bu fasl-ı raks biter. O sırada sarhoş olan nihayet sahnenin kenarına denbale-i rezâletini sallaya sallaya gaseyan ettiği için alkışlarla karşılanır. Komik-i şehrin ibrâmı üzerine damat beyin yanında gelin hanım oynamaya, hoplamaya başlar. Perde kapandı.

Bir başka yazar da, Darülbedayi'in kurulmasını överken her sokak başını bir "lekeli humma" gibi tutmuş olan sinemayı yer-

mektedir. Ömer Nuri, sessiz sinemayı bir “sağırılar temâşâsı” olarak adlandırmaktadır: “[...] Bir çok kızlarımız vakitlerini tiyatrodan ziyâde çilehaneye benzeyen bu yerlerde, başka cem’iyetlerin muhîl-i ahlâk tarzı maişetini öğrenmekle vakit geçiriyorlar.”²⁶

Bütün bunlar olurken Darülbedayi bocalamayı sürdürüyordu. Kurumdan “suret-i kat’iyede” çıkarılan Muhsin Ertuğrul’un kurumdaki yokluğu tiyatro çevrelerinde iyice hissediliyordu. Sanatçı ise, kurduğu “Edebi Tiyatro Heyeti” ile ününü yayıyordu. Onu, Darülbedayi kadrosunda görmek isteyenler gün geçtikçe artıyordu. Kadıköy, Göztepe’den “B” rumuzu ile tiyatroyla ilgili olduğu anlaşılan biri, “Edebi Tiyatro Heyeti”nin oynadığı *Vazife* adlı oyunu gördüğünü, Muhsin Ertuğrul dışında diğer kişilerin yeterli olmadıklarını belirttikten sonra şöyle yazmaktadır:

[...] Ertuğrul Muhsin bey, bu cansız sahnede önce neş’eli, mutedil ve ciddî, sonra yavaş yavaş kalbini ateşliyen derin, heyecanlı bir adam mevcûdiyetini gösteriyor. Sesini, icap ettiği yerlerde ağılatıyor, hıçkırıyor. Ansızın kabaran bir telehhüfle susuyor, ruhundan akan ve öksüren, şikâyetli bir nevhayî kalplere ihsâs ediyordu.²⁷

Yazar, sanatçıyı övdükten sonra, birtakım anlaşmazlıklar yüzünden, onun Darülbedayi’den çıkartılmış olmasına üzülmüyor:

Müşterek bir emele yetişmek için kuvvetli bir azimle birkaç seneden beri arkadaşlarıyla açtığı mektepte çalışan Muhsin bey, nasıl oldu bilemiyoruz, ufak şahsî münakaşalar dolayısıyla sevgili müessesesinden çekildi. Birçok zamandır muhitini sükûnla örten Muhsin beyi bu defa yeni bir hey’etin başında olarak çalıştığını görünce o kadar hayret ettik ki.

Yazar, yeni gelişmeye başlayan tiyatrodaki çok az değerli sanatçı olduğunu, Muhsin Ertuğrul’un bunu unutmaması gerektiğini sözlerine ekliyor:

26 Aynı dergi, 26 Eylül 1918.

27 Aynı dergi, 1 Temmuz 1918.

[...] Bütün eski samimî faaliyetlerini bir anda unutarak Darülbedayi'den ayrılan Muhsin bey, temâşâ hayatımızda kendisiyle beraber henüz sekiz on kişiden maada hiçbir uzuv olmadığıni unutmamalıydı.

Muhsin Ertuğrul ise, Darülbedayi'den ayrılmasına ışık tutan bir yazısıyla sanat tutumunu şöyle açıklamıştır:

[...] San'atın müfit olması için halka inmek, onu gıdıklamak değil, yavaş yavaş onu yüksek eserlere doğru yükseltmek lâzımdır. Bu Darülbedayi gibi, hükûmet tarafından muta tahsisatla idâre olunan bir müessese için pek kâbidir. [...] Belki kâfi derecede rağbet görmedim. Esasen kolay rağbet isteseydim san'at için didişmek, şimdiye kadar yapılandan başka bir şey yapmayı gaye addetmeseydim diğer arkadaşlar gibi Darülbedayi'de kalır, senenin 11 ayında gider gelir, orada çene yarıştırır, rahat rahat otururdum. Fakat bunu istemedim. Hayat-ı san'atkâraneden gayrı, tıpkı bir kalem hayatı olan tarzda alışmağa başlar, tabasbus, riyâ ve dedikodu içinde/ bir parça da zelilâne geçirir giderdim.²⁸

Sanatçı, Darülbedayi'in tutumunu yererken, bu noktada arkadaşlarının da “memur” olma tehlikesinde bulunduklarını belirtmektedir. Bu yazının etkisi büyük olmuş ve o sırada Darülbedayi'de bulunan İ. Galip, Muhsin Ertuğrul'u şöyle yanıtlamıştır:

[...] Darülbedayi temsil hey'eti içinde bulunduğum için, bize, san'at-kâr arkadaşlarımıza ait dermeyeran ettiğiniz fikirlere kendi hesabıma cevap vermek istiyorum. [...] Maddî menfaatten âzâde, yüksek maksatlar, temiz emellerle kurulan bu müessesenin teşkilâtında noksanlar, icraatında intizamsızlıklar, hatalar görenlerle bir olsak da yine bânilerini takdis etmeli ve tesis edilmiş, hazırlanmış bir binanın hadimi [yıkıcısı] değil, hâdimi [hizmetkârı] olmalıyız. Böyle bir müesseseyi noksanlarından dolayı yıkmağa teşebbüs etmekten, halk nazarında kirletmekten ziyade, ondan daha nâfi ve parlak bir eşini yapamayınca, ıslahına, tealisine, icrâsına mümkün bir vâsıta ile hizmet ve himmet etmeli fikrindeyim. Zirâ öyle bir zamandayız ki, mevcut kuvvetlerimizi bir araya toplayıp bir kül hâlinde çalışmağa mecburuz.²⁹

28 Aynı dergi, 26 Eylül 1918.

29 Aynı dergi, 17 Ekim 1918.

Muhsin Ertuğrul, bu yazıyı “Azizim Galip” diye başladığı açık mektubunda yanıtlıyor. Sanatçının bu yazısında Darülbedayi’nin bozuk yanları biraz daha açığa çıkmaktadır:

[...] Bu müesseseye şimdi her münasebetle kalemimi uzatıyorum; çünkü herkesten ziyâde orayı idâre edenlerin, her yerden fazla Darülbedayi’nin san’atı ve san’atkârı takdir etmesi lâzım gelirken, söyle bakayım, azizim Galip, bir gün bile -takdirden vazgeçtik- hüsn-i muâmele gördünüz mü? [...] Sorarım bize, ilk senesi iki, ikinci senesi üçü geçmeyen eserleri tettebbu etmek için ne kadar zaman lâzımdı? Biz ne kadar zaman çalıştık? Ve kaç gün prova ettik? İsimiz gücümüz neydi? Görüyorsun ki, mâdem çalışmadık, mâdem ki ortaya bir şey konulmadı, demek ki boşu boşuna çene yarıştırılmışız. [...] Tabasbusa gelince: en büyüğümüzden en küçüğümüze kadar bütün hakkımızı istihsal için yegâne çare bu değil miydi? Darülbedayi san’atkârları, hatta hakları olan şeyleri istemek için Tesrifât Müdiriyeti ile Beyoğlu dâiresiyle Sıhhiye arasında mekik dokumuyorlar mıydı? Hey’et-i İdâre âzâsı arasına sokularak işlerimizi bin istihâm, bin ricâ ile yaptırmak yegâne prensip değil miydi? Âzâ meyânında hâmileleri olanlar diğerlerinden daha suhûletle nail-i muvaffakiyet olmuyorlar mıydı?³⁰

Muhsin Ertuğrul bundan sonra sanatçı arkadaşlarına niçin kızdığını anlatıyor ve onların kişiliksiz tutumlarını yeriyor:

Dördünüz bir arada toplanamadınız. Kapının dışarısında Fikret Şâdi beyi müdafaanıza tevkil ettiğiniz halde, içerde yüzüne karşı feragat ettiniz ve kösemeni tâkip eden koyunlar gibi, siz de gizlice elde edilen ve haricte hiçbir işe yaramayan iki kişinin arkasından giderek boynunuza yeniden zincir takılmağa muvafakat ettiniz.

Sanatçı, daha sonra sözü yönetim kuruluna getirir:

Hey’et-i İdâre meyânında bulunan ve diğer âzânın gizli entrikalarına kurban olan kimseler için yazıyorum, ki bunlar arasında İsmail Cenânî ve Savni beyefendi ile daha bir iki kişi vardır. Bu zevat en ziyâde disiplin ve

hak taraftarı olduğu halde, farkında olmadan başkasının entrikasına âlet oluyorlar. İstersen küçük bir misal: Darülbedayi heyet-i idâresine okunmadan eser kabul ettirmek ve oynatmak mümkün değilken *Hisse-i Sâya* Kınar hanımın vesayeti ile ve muharririnin ibrâm ve ısrarıyla okunmadan ve kabul edilmeden oynanmıştı. Bunun için, piyes mevcut olmadığı bir sebep diye gösterilemez. Çünkü o zaman ittifak-ı arâ ile kabul edilmiş ve dekorları ısmarlanmış *Bir Çiçek İki Böcek* varken, onun provalarını tâtîl ederek *Odalık* prova ediliyor muydu?

Sanatçının örnek olarak belirttiği, yukarıda sözü geçen her iki oyun da İbnürrefik Ahmet Nuri'nindi. Burada, ona ve tutumuna karşı açıktan bir saldırı olduğu izlenmektedir.

Nitekim, sanatçının üstünde durduğu bu düzensizlikler basında da yankı yapmaktaydı. *Temaşa* dergisinin 11 Temmuz 1918 tarihli sayısındaki imzasız yazıda şöyle deniliyordu:

Bizim fikrimize kalırsa Darülbedayi'de iki hastalık vardır: biri kendinden, dahilden, diğeri gayrıdan haricden geliyor. Muhsin bey de onun için oradan ayrılmıştır. [...] Kendinden, dahilden gelen hastalık şudur ki, orada yazı tütün rejisi gibi inhisâra tâbidir. Ya isim büyük olmalı yahut muharrir ve artistlerden birine şiddetle intisâp etmelidir. [...] Dâr-ü mezkûr heyet-i edebiyesi hakk-ı refakâta hâr bir taraftar olduklarından refiklerinin âsâr-ı kalemiyesi mazhar-ı tercih olmaktadır. Yahut bazı san'atkârlar kendilerinin yükseleceği piyesler üzerinde ısrar ediyorlar.

Bu dizeler Muhsin Ertuğrul'un yönetim kurulu ve edebi heyet üyelerinin oyun kayırması iddiasını destekler niteliktedir. Darülbedayi'nin dış hastalığı da bu yazıda, tiyatro ve sanat çevresi ele alınarak belirtiliyor:

Maraz-ı hariciye nakl-i kelâm edelim. Bizde her şeyi akamete mahkûm eden sebep aslı sun'î olmasıdır. İhdas ile tahaddüs fiilleri arasındaki farkı bilmek istiyoruz. İşte kadınların mevki-i içtimaiyesi meselesil Onun şimdiki şekli-âcibinde en âteşin taraftar olsa bile ürküp feryâda başladılar. Bunun gibi, bir tiyatro ihdas etmek istiyoruz. Fakat o hayatın yalnız "fuaye"-sini göz önünde bulunduruyoruz.

Öte yanda Reşat Nuri [Güntekin], *Zaman* gazetesinde Darülbedayi'nin tutumunu ele alarak bu kurumun yalnızca oyunlar oynayan bir tiyatro olmaması gerektiği, “temaşa” mıza iyi bir gelenek hazırlamayı hedef edinmiş bir “üniversite” olması gerektiği üzerinde durmaktadır:

Darülbedayi elindeki bütün vasıtalarla temâsâ san'atını himâye eden bir müessese olmalıdır. [...] Oradan yetişenler bilâhare haricte, başlı başına birer ocak tesis edebilsinler, vilâyetlerimizin ocaksız ve şenliksiz günlerine, karanlık, bedbaht gecelerine biraz neş'e ve ruh götürebilsinler.³¹

Reşat Nuri, bu sözleriyle Darülbedayi'yi eğitici bir kurum, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine sanatçı gönderecek bir okul olarak kabul etmektedir.

O tarihlerde, İstanbul'daki işgal kuvvetlerinin başka bir baskısı ile karşılaşılıyor. Polonyalı yazar Leopold Kampf'ın *Büyük Gece* adlı oyunu Muhsin Ertuğrul tarafından Fransız Dram Kumpanyası için seçilip sahnelenmiştir. O dönemde, dünyanın çeşitli ülkelerinde seyirci tarafından beğenilen bu oyunun en büyük başarısı, 1907 yılında Paris'teki Théâtres des Arts'daki temsilinde elde edilmiştir. Bu oyun, iki oynanıştan sonra İstanbul'da yasaklanmıştır. Muhsin Ertuğrul, bu yasaklamanın İşgal Kuvvetleri Komutanlığı'nın baskısı ile yapıldığını açıklamıştır.³²

1919 yılının Ocak ayında, Muhsin Ertuğrul “Vazife Başına” başlıklı bir yazı yazmıştır. Bu yazının havasından, onun Darülbedayi üzerine olan karamsarlığını biraz olsun yenmiş olduğu anlaşılmaktadır. O yazıyı “Darülbedayi’ye bazı tavsiyelerde bulunacağı için” yazdığını açıklamaktadır:

O müessese ile aradaki ihtilâf beni müntesibi olduğum Türk hayatı temâşâsından bile soğutmustu. [...] Doğrusunu söylemek lâzım gelirse, elimdeki vesaitin fıkdanı ve sahnede Türk kadınları olmaması yüzünden

31 *Zaman* gazetesinden aktarılmıştır; bkz. *Temaşa*, 1 Ağustos 1918.

32 *Temaşa*, 30 Kasım 1918.

istikbâlimi memleketimde aramıyordum. Reşat Nuri bey beni nasihatlarla ikâz ediyordu. Hatta samimi nasihatlar bile en hürmet ettiğim ağz-lardan çıktıklarına rağmen -anlamalı bedbinlik ve nefretimin derecesini ki- bana te'sir etmiyordu. [...] Biz tiyatroyu hâlâ bir ihtiyaç diye değil, bir eğlence diye telâkki ediyoruz. Hem yalnız milletimiz değil, tiyatronun ne olduğunu bilmesi lâzım olan tiyatro müessesemiz bile, zaten onun için değil midir ki, aramızda ihtilâf var.³³

Gerek Darülbeydi'de gerekse Türkiye dışında kendi alanın-da başarılı olabilen Muhsin Ertuğrul, yönetim kurulunun önceki kesin kararına karşın, bu yazısından bir ay sonra, Şubat 1919'da yeniden Darülbeydi'ye kabul edildi. O yıl, Darülbeydi kış temsillerine ancak ilkbahar aylarında başlayabildi. Üstelik bina derdi de henüz sonuçlanmamıştı. O yıl, Ramazan temsilleri için Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu Darülbeydi'ye verilmediği için, oyunlar Varyete Tiyatrosu'nda oynandı.

Darülbeydi bir tiyatro okulu olma durumunu tamamen kaybetmişti. Yalnızca oyun oynayan bir tiyatroydu artık. Bunun için, ilk yönetmelik de edimli olarak hükümden düşmüş oluyordu. Belediye başkanının 1 Kasım 1920 günü yönettiği toplantıda bu ilk yönetmeliğin yenilenmesi kararlaştırıldı. Hazırlanan yeni yönetmelikte Darülbeydi'nin niteliği şöyle belirtiliyordu:

Darülbeydi-i Osmani, terakkiyat-ı hâziraya göre, bir temâşâhane vücud getirilerek bilhassa edebî temâşâ eserlerini temsil ve bu sâyede halkın zevk-i temâşâsını tenmiye eylemek maksadile teşkil edilmiştir. Şerâit-i iktisadiye müsâit olduğu takdirde hâlihazır tedrisâtına ilâveten san'at-ı temâşâyı tâlim için bir de mektep ilhâk edecektir.³⁴

Böylece, kuruluşta daha çok bir tiyatro okulu niteliğini taşıyan Darülbeydi, yeni yönetmelikle, aynı zamanda, temsiller verecek bir tiyatro olarak kabul ediliyordu. Ancak eğitim ikinci plana atılmıştı. Okul, mali olanaklar uygun olursa açılacaktı.

33 A.g.y., 16 Ocak 1919.

34 Refik Ahmet Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt I, s. 106.

31 Mart 1921'de yürürlüğe giren bu yönetmelikle yönetim kurulu ve edebi heyet birleştirilmişti. Darülbedayi'in yönetilmesi, oyunların seçilmesi, uygulaması işleri on dört üyeden oluşan bu birleşik kurul tarafından yürütülecekti. Edebi heyet yapıtları değerlendirilecekti, ama oyunların kabulü ve geri çevrilmesinden yine bu birleşik kurul sorumluydu. Yönetmeliğin bir başka maddesine göre, her üç yılda bir, üyelerin üçü adlarının alfabe sırasına göre birleşik kuruldan çekilecekti.

1920 yılının Şubat sonlarında, Muhsin Ertuğrul'un tekrar Almanya'ya gittiğini öğreniyoruz.³⁵ 1921'de İstanbul'a dönen sanatçı, 150 lira aylıkla Darülbedayi'e yönetmen olarak kabul edilmiştir. Darülbedayi'den ayrılmış olan Muvahhit, İ. Galip [Arcan], Behzat Hâki [Butak] ve Raşit Rıza [Samako] da Darülbedayi'e girmişlerdir. Böylece, kurum yeniden bir canlılığa kavuşmuştur. Ancak yönetim kurulunda çekişmelerin sonu gelmediğinden, parasızlıkla birlikte var olan huzursuzluk da sanatçıların çalışmalarını aksatıyordu. Bu durum karşısında sanatçılar kendi aralarında anlaştılar. Aldıkları karar şuydu: Yönetim sanatçılara verilmeli ve üç sanatçı temsilen seçilerek yönetim kurulunu ortaya çıkarmalıdır. Edebi heyet görevini de yine sanatçıların aralarından seçecekleri altı kişi yapmalıdır. Sanatçıların bu kararı, sanatçılar adına Muhsin Ertuğrul tarafından yöneticilere bildirilmiştir. Yönetimdekiler bu karara sert tepki göstermişler ve kararlarında direnen Muhsin Ertuğrul, İ. Galip, Behzat Hâki, Emin Belig [Belli], Ercüment Behzat [Lav], Onnik Binemeciyan gibi bazı sanatçıları kurumdan atmışlardır.

Bu karardan bir yıl kadar önce, yönetim kurulu iki erkek, iki kadın sanatçıyı temsilci olarak kurula çağırmıştı. Bunlar Eliza Binemeciyan, Madam Kınar, Raşit Rıza ve Muvahhit'ti.³⁶ Ancak bu düzen de işlememiş ve sanatçıların 1921'deki kararına kadar aksayıp gelmiştir.

Bu durumda, Darülbedayi'in en önemli sanatçıları kurumdan çıkartılınca Muhsin Ertuğrul Almanya'ya gitmiş ve film yönet-

35 *Temaşa*, 1 Mart 1920.

36 A.g.y., 1 Ağustos 1920.

menliği yapmaya başlamıştır. Almanya'dan Avusturya'ya geçen sanatçı, Viyana yakınlarındaki Mödling'de Henri Kistmaekers'in *Les Exilées* adlı oyununu *Kasırga* başlığıyla Türkçeye çevirmiştir. Darülbedayi'den onunla birlikte ayrılmış olan İ. Galip'e oradan yazdığı mektup, Muhsin Ertuğrul'un bu olaylara karşı duyduğu üzüntüsünü açıkça belirtir:

İstesem burada yerleşebilirim. Hem de iyi bir tiyatronun birinde rejisör olarak... Aynı zamanda filmde de para kazanırım. Fakat yarab-bil Biz bunun için mi kafa patlattık? Bunun için mi çalıştık? Bu kadar sefalete, dudak bükümündeki istihzalara katlandık? Sahnede heyecan duymadıktan sonra, neme lâzım para, neme lâzım rejisörlük! Bir rejisörlük ki, denize tohum eker gibi, bende ve memleketimde hiçbir izin ucu gözükmeyecek.³⁷

Muhsin Ertuğrul Avrupa'da çalışadursun, Darülbedayi'den çıkarılan öbür sanatçıların bir bölümü “Yeni Sahne” adlı bir tiyatro topluluğuna girmişlerdi. Bu topluluğu kuran, İsmail Faik Bey adında, gazetecilik, tüccarlık yapan biriydi. Topluluğun sanat yöneticisi Mehmet Rauf, sahne yönetmeni ise Kemal Emin'di [Bara]. 1920 yılının Temmuz ayı içinde kurulan “Yeni Sahne” özellikle yerli oyunlar oynamak amacını taşıdığından o dönem için ilginçti. Bu topluluğun kadrosu için 24, 25 ve 26 Temmuz tarihlerinde yapılan aday sınavlarında Mehmet Rauf, Kemal Emin'den başka, Darülbedayi'den Salih Fuat [Keçeci], İ. Galip de seçiciler kurulunda yer almışlardı. Bu sınavlarda en çok beğenilen Dr. Emin Belig birinci derecede sanatçı olarak kadroya alınmıştır. Ayrıca, Nivart ile Rosa Felekyan da kadroya seçilmişlerdir.³⁸ “Yeni Sahne”nin kadrosu Darülbedayi'den gelenlerle iyice güçlenmiştir: Eliza Binemeciyan, Ercüment Behzat, Raşit Rıza, Muvahhit, Hüseyin Kemal [Gürmen] ve Hazım [Körmükçü] bu kadroda yer almışlardır. “Yeni Sahne”nin başka bir özelliği de, tiyatro tarihimizde ilk kez düzenli bir yönetmen çalışmasına önem vermiş olmasıdır. Ne yazık

37 Bkz. Muhsin Ertuğrul'un 40. *Jülide Sayar*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1949, s. 7.

38 *Temaşa*, Ağustos 1920.

ki, topluluğun kurucusu İsmail Faik iflas edince, topluluk 1921 yılında dağılmıştır.

1922 yılının başlarında Muhsin Ertuğrul Almanya'dan döndü. Darülbedayi'den umutlarını kesen sanatçılar başlarının çaresine bakmak için bazı girişimlerde bulundular. Üstelik "Yeni Sahne" dağılınca oradaki sanatçılar da açıkta kalmışlardı. Birtakım çalışmalarından sonra, Darülbedayi dışında bir topluluk kurulması kararlaştırıldı ve Eliza Binemeciyan'ın önerisiyle bu topluluğa "Türk Tiyatrosu" adı verildi.³⁹ Böylece, "Türk Tiyatrosu" topluluğu 6 Temmuz 1337'de (1921) kurulmuş oldu. Bu topluluk Darülbedayi sanatçılarının sermayesiz ve korunmasız olarak kurdukları ilk özel tiyatrodur. Ne ortada para ne de sanatçıların belli ve sürekli bir gelirleri vardı. Sanatçılar bütün giderler çıktıktan sonra geriye kalan miktardan belli bir pay almakla yetiniyorlardı. Bu topluluğun ilk temsili 23 Nisan 1338'dedir (1922). Oyunlar haftada bir kez, perşembe günleri, gündüz kadınlara, gece de erkeklere oynanıyordu. Aynı yılın 10 Kasım gününden itibaren oynanmaya başlayan Halit Fahri'nin (Ozansoy) *Baykuş*'u ile cuma matine de bu programa eklendi. Bu topluluğun en başarılı gösterilerinden ikisi Ahmet Vefik Paşa'nın *Merakî*'si ile *Zor Nikâhı* oldu. Ayrıca, Halit Ziya'nın oğul Alexandre Dumas'ın *Francillon* adlı oyununun *Fürüzan* başlığıyla uyarlaması, Reşat Nuri'nin *Eski Rüya*'sı, yine Halit Fahri'nin *Hazan Yuvası* da bu topluluğun dağarcığında yer aldı. Topluluk, başlarda Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sahnesi'nde temsiller verdi, sonradan Ferah Tiyatrosu'nun tam karşısında bulunan Milli Sinema'ya geçti.

Bu süre içinde Almanya'dan dönmüş olan Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi'e girmedi ve Bahçekapı'da bir film işleri bürosu açtı, "Türk Tiyatrosu"na da katılmadı.⁴⁰ İ. Galip de bilgisini artırmak üzere, birkaç yıllığına Paris'e gittiğinden, o da bu topluluğa katılmamıştır.

39 Vasfi Rıza Zobu, "Darülbedayi'den Türk Tiyatrosu'na", *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1956, s. 11.

40 A.g.y., Bölüm VI, *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1956, s. 4.

Darülbedayi tam bir bunalım yaşıyordu; parasızlık dışında, en önemli sanatçıları kaybetmiş olmaktan gelen büyük bir sıkıntı içindeydi. Sanatçıların yanı sıra, yönetmen kadrosu da boşalınca, yönetim kurulu geleneksel Türk tiyatrosu konusundaki incelemeleriyle tanınan ve tiyatronun uygulama ve teknik yanını bilmeyen Selim Nüzhet'i [Gerçek], seksen lira aylıkla yönetmen kadrosuna aldı. Bu da çare olmadı. Selim Nüzhet Bey bir şey yapamadığı gibi, o dönemin bütün güçlü sanatçıları "Türk Tiyatrosu" kadrosundaydı. Yönetim kurulu "Türk Tiyatrosu" sanatçılarıyla anlaşma yoluna gitmeyi ve bunun için de eldeki yönetmeliğin bazı maddelerini değiştirmeyi doğru buldular. Yönetmeliğin ikinci maddesi değiştirilerek "Türk Tiyatrosu" ile birleşme yoluna gidildi:

Darülbedayi-i Osmanî muamelât-ı umumiyesi vukuf ve ihtisas sahibi dokuz zattan mürekkep bir meclis tarafından idare olunur. Bu dokuz âzadan üçü Darülbedayi-i Osmanî ve mümessilleri tarafından intihap ve her sene intihapları tecdit edilir. Heyet-i temsiliye murahhaslarıyla şehremaneti tarafından mansup bir komiser meclisin içtimasında hazır bulunur.⁴¹

Bu madde ile sanatçılardan Fikret Şadi, Eliza Binemiciyan ve Raşit Rıza temsilci olarak yönetim kuruluna girdiler. Ancak bu anlaşma da huzur getirmedi. Sanatçılar, yönetim kurulu ile aralarında çıkan anlaşmazlıklar üzerine yeniden dağıldılar. Yönetim kurulu başkanı İbnürrefik Ahmet Nuri istifa etti. "Türk Tiyatrosu" topluluğu yeniden çalışmaya başladı.

İbnürrefik Ahmet Nuri, Kadıköy'de Mısırlıoğlu Bahçesi'ndeki kapalı tiyatrodaki "Yeni Tiyatro" adında bir topluluk kurdu. Bu topluluk, Darülbedayi ile "Türk Tiyatrosu" topluluğunun kesin olarak birleşme tarihi olan 1923 yılının Ramazan ayının sonuna kadar temsiller verdi. Bu toplulukta, Sara Mannik, Kınar Sıvacıyan, Emin Belig [Belli], Rıza Fadıl, Hazım [Körmükçü], Hüseyin Kemal [Gürmen] ve Yaşar [Özsoy] gibi sanatçılar bulunuyordu. Topluluk yerinde bir kararla, Ramazan sonunda Adapazarı'na

41 R. A. Sevengil, a.g.y., cilt I, s. 108.

turne yaptı. Bu çaba, Darülbedayi sanatçılarını turne düşüncesini getirdi.⁴²

Cumhuriyet'in ilanı ile İzmir'in tiyatro yaşamı da yeniden canlanmaya başlamıştır. Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşunun kutlandığı günde Kordon'daki Pathé Frer Sineması'nda Abdülhak Hamit'in *Tezer*'i oynanmıştır. 1923 yılında, Darülbedayi sanatçılarının İzmir'e yaptıkları ilk turneden önce, topluluklar bu kentte birkaç temsil verip yine geri dönmüşlerdir. Oysa Darülbedayi sanatçıları turnelerini iki ay dokuz gün gibi uzun bir süreye yaymışlar ve Ege yöresindeki küçük kentlerde de temsiller vermişlerdir. Darülbedayi sanatçılarını turne yapma düşüncesi ilk kez 1923 yılında gelmiştir. 1923 yılının Nisan ayı ortasında başlayan Ramazan gösterileri Mayıs ayı ortalarına kadar sürmüş, Ramazan Bayramı sona erince Darülbedayi'de parasal sıkıntı baş göstermiştir. Belediye bütçesi toplantılarında, Darülbedayi'e verilen ödeneğin kesilmesini isteyenler çıkmışsa da ödenek vermenin doğru olacağını savunanlar çoğunlukta kalmıştır. Ancak bu tiyatroya yardım olarak ayrılan 3.000 liralık ödenek "müessesat-ı hayriye muavenet bütçesi"nden ayrıldığından ve böyle bir ödenek ancak belediyenin para artırımını ile mümkün olduğundan, tiyatronun parasal durumunda hiçbir değişiklik olmamıştır. İşte bu para sıkıntısı ve giderlerin karşılanamaması durumunda sanatçılar para bulabilmek için çare aramaya koyulmuşlardır.

O sırada çalışmakta olan ve Darülbedayi'den ayrılan bir bölüm sanatçı tarafından kurulan "Yeni Tiyatro"⁴³ Ramazan'dan sonra Adapazarı'na bir turne düzenlemişti. Bu turne başarıyla sonuçlanınca Darülbedayi sanatçıları da bir turne yapmayı aralarında kararlaştırdılar.⁴⁴

Cumhuriyet ilân edildiğinde Darülbedayi'in görünüşü yukarıda anlatıldığı gibiydi. Temsil topluluğu dağılmış, sanatçıların bir bölümü "Yeni Tiyatro" ile Kadıköy'deydi; diğer bölümü ise kendi hesaplarına Anadolu'ya turneye çıkmışlardı. Çünkü Darülbedayi'de

42 Bkz. Bölüm II.

43 Burhan Arpad, "Çürük Temel", *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1964.

44 Bu ilk turne için bkz. Bölüm X: "Turneler ve Yurt Çapında Eylem".

para yoktu, sanatçıların aylığını veremiyordu. Bir yandan da vergi dairesi bu sanat kurumunun yakasına yapışmıştı. Belediye, daha önceki yıllarda bu verginin alınmaması için defterdarlığa başvurmuş ve 30 Eylül 1913 tarihli yazısıyla şunları belirtmişti:

Memleketin yegâne temâşâ müessesesi olan Darülbedayi 330 sene-sinde Şemremaneti'nce tehzib-i ahlâka hâdim olmak üzere tesis edilmiş bir mekteptir. Mezkûr müesseseden temettü vergisi nâmile bir meblâğ mutalebe edildiği heyet-i idâreden bildirilmektedir. Emanetçe her sene bir meblâğ-ı muayyen verildiği halde bile, vasiyet-i mâliyesini düzeltemeyen bu müesseseden bir temettü resmi nâmiyle bir para istifasına teşebbüs edilmesi esasen pek müşkül olan vaziyetini bir kat daha vahimleştireceğinden resm-i mezkûrun istifasından sarf-ı nazar olunmasını rica ederim, efendim.⁴⁵

İstanbul Belediyesi yönetim kurulu tarafından Darülbedayi'yi denetlemesi için görevlendirilmiş olan Necmettin Arif Bey, 8 Aralık 1923 tarihli raporunda, Darülbedayi gibi bir sanat kurumunun yaşaması gerekliliğini savunmuş, düzensizliğin biraz da bu kuruma önemi kadar ilgi gösterilmemiş oluşuna bağlamıştır. Para sıkıntısına ve iç huzursuzluğa da değinen Arif Bey'in raporunun özellikle şu bölümü Darülbedayi'nin gelişimi yönünden ilgi çekicidir:

Belediye, bugün çok derinden sarsılmış olan müesseseyi hafif bir tâmir ile iktifa etmeli, yeni ve sağlam temeller üzerine tekrar kurmalıdır. Bu suretle, Avrupa'dakiler gibi bir konservatuvar değil, fakat hâlimize göre bir tiyatro mektebi vücuda getirilebilir.⁴⁶

Necmettin Arif, bir tiyatro okulu deneme sahnesinin açılmasını salık verdiği gibi, Avrupa'dan ikinci sınıf (!) sanatçılardan birinin yönetmen olarak getirilmesini doğru buluyor. Tiyatro okulunda öğretmen olarak eldeki sanatçıları kullanmanın ve Darülbedayi için bir yönetmelik yapılmasının önemini belirtiyor. Bu rapor be-

45 İstanbul Belediye Belgeliği, dosya no. 11808, Bölüm 3; aynı zamanda bkz. Sevengil, aynı kitap, cilt 2, s. 10.

46 A.g.y., s. 11.

lediyece incelenmiş ve Darülbedayi'in günün gereksinmelerine uygun, modern bir kurum durumuna getirilmesi için bir temel tasarı hazırlanması doğru bulunmuştur.

O sırada basında, "Darülbedayi can çekiyor" başlıklı haberler çıkmaya başlamıştır. Hatta tiyatronun çok yakınında olan kimse-ler, "can çekiyor" sözüne "öldü" diye karşı çıkmışlardır. Darülbedayi "öldü, ölmedi" tartışması bir süre basını meşgul etmiştir. Vasfi Rıza Zobu, Darülbedayi'in "ıslah heyeti"nden Hayrettin Nedim adında bir üyenin, coşkuyla, "Hayır efendiler, Darülbedayi ölmemiştir. Eğer ölmüşse, memleketin hiçbir şeye kâdir olmadığına inanmak lâzım gelecektir" diye bağırduğundan söz eder.⁴⁷

Bütün bu tartışmalar ve çalışmalar olurken, Darülbedayi sanatçılarının kendi aralarında birleşerek oyunlara başladıklarını izleriz. 1924 yılının Ocak ayı içinde, Ferah Sahnesi'nde toplanan sanatçılar oyun oynamaya başlıyorlar. Yeni Tiyatro ile Milli Sahne'den gelen ve turneden dönen sanatçılar bir araya gelerek Darülbedayi Temsil Heyeti adıyla, Ocak ayından Mart başlarına kadar çalışmışlardır. Basın bu olayı olumlu bir ilerleme olarak karşılamıştır. 10 Ocak 1924 tarihli *Vakit* gazetesinin birinci sayfasında şu cümleleri görürüz:

Darülbedayi; Cemiyet-i umumiye-i Belediye'deki (Darülbedayi öldü-ölmedi) münakaşalarına müsbet ve fiili bir cevap vermiş ve Şehremaneti'nin tahsisatını kesmesine, hiçbir yerden himaye ve muavenet görmemesine rağmen, yalnız kendi sayı ve kendi kuvvetiyle yaşayabileceğini göstermiş oluyor.

Sanatçıların başarısı böylece gazete ve dergilerde sanki günün konusu olmuştur. 15 Mart 1924 tarihli *Süs* adlı dergide imzasız bir yazıda şunlar okunur:

İtiraf etmeli ki, memlekette hakikî hayat-ı temâşâyı tesis şerefi, her yetten ziyade Darülbedayi'e aittir. Çünkü Mınakyan mektebinin hüsnüniyete bir makrûn, fakat pürüzden bir türlü kurtulamayan enkazı üstünde asrî tiyatroyu kuran, doğrudan doğruya odur.

47 V. R. Zobu, "Darülbedayi ve Sanatkârları", *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1959, s. 21.

Görülüyor ki, Darülbeydi bir kez daha sanatçıların çabasıyla dirilmiştir.

O sıralarda, İstanbul Belediyesi'nin başında Vali Ali Haydar Bey bulunuyordu. Ali Haydar Bey'in başkanlığında toplanan belediye meclisi, yönetim kurulunun kararını gerçekleştirmek üzere kolları sıvadı. Darülbeydi'yi Avrupa'daki eşleri aşamasına çıkarmak üzere Halit Ziya [Uşaklıgil] Bey'in başkanlığında bir yarkurul hayata geçirildi. Ali Haydar Bey'in İstanbul'un sanat yaşamına gösterdiği bu ilgi Darülbeydi'nin bütçesine de etki etti. İlk başlarda, Darülbeydi'ye 3.000 altın lira ödenek ayıran belediye, sonradan bu toplamı kâğıt paraya çevirmiş, hele son yıllarda hiç ödeyemez olmuştu. 1924 tiyatro dönemi için Darülbeydi bütçesine 5.000 lira ayrıldı. Ancak bu para yine doğrudan doğruya Darülbeydi için değildi, "müessesat-ı hayriyeye muavenet bütçesi"nden aktarılıyordu. Üstelik, bu 5.000 liranın ödenmesini olanaksız gören belediye yönetim kurulu, "makam-ı emanetçe münasip şekilde muavenet" kaydını koymayı savsaklamamıştı. Böylece, sözde 5.000 liralık bütçe aslında Darülbeydi'nin durumunda hiçbir değişiklik yapmamıştı. Nitekim, Vasfi Rıza bu paranın yüzünü görmediklerini belirtmektedir.⁴⁸

O sırada, Halit Ziya Bey'in başkanlığında çalışmakta olan yarkurul işini bitirmişti. 15 Mart 1924 tarihli sonuç raporu Vali ve Belediye Başkanı Ali Haydar Bey'e sunuldu. Raporda, Darülbeydi'nin bu duruma düşmesindeki nedenler gösterildikten sonra, bu kurumun bir tiyatro binasının bile olmadığı, ayrılan ödeneğin yetmeyeceği belirtildi.⁴⁹ Komisyon kararları içinde Darülbeydi adının Şehir Tiyatrosu olması önerisi de yer alıyordu. Sanatçıların aylıklarının artırılması, onlara gelirden prim verilmesi, Avrupa'dan bir başyönetmen getirilmesi, bir tiyatro okulu açılıp öğrencilere ücret verilmesi raporda belirtiler önemli konulardı.

Düzenli bir Şehir Tiyatrosu kurmak için çalışmalar yapıldıysun, Muhsin Ertuğrul'un İsveç'e gitmiş olduğunu görüyoruz. Er-

48 Zobu, "Ölüyü Diriltir gibi Olduk", *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1959, s. 13.

49 Bkz. Sevgil, a.g.y., cilt 2, s. 13.

tuğrul, Stockholm'de Stiller ve Maveritch gibi ünlü yönetmenlerin yanında çalışmaya başlamıştır. Öte yanda, Darülbedayi sanatçıları yeniden toplanıp, haftada bir gün, perşembe günü temsiller vermeye karar vermişlerdir. Kargaşalı günlerden sonra sahneye getirilen ilk oyun İbnürrefik Ahmet Nuri'nin [Sekizinci] *Sivrisinekler* uyarlaması olmuştur. 10 Ocak 1924 gecesi başlayan bu oyundan sonra, Muvahhit'in *İstanbul Havası*, *Bir Fırıldak*, Kemal Emin'in [Bara] uyarlaması *İzmirli Kız*, yine Ahmet Nuri'nin *Nur Baba Köşkü*, Halit Fahri'nin [Ozansoy] *Kırkından Sonra*, Mahmut Yesari'nin *Maşuk Efendi* adlı oyunları oynanmıştır. O yıl, Ramazan yaklaşırken Muhsin Ertuğrul da İsveç'ten dönmüştür. Sanatçının İstanbul'a dönmesiyle, Darülbedayi sanatçılarının "Türk Tiyatrosunun Rönesansı" diye adlandırdıkları, kısa, ama o ölçüde de önemli olan bir tiyatro dönemi görmekteyiz.

"Ferah Dönemi" olarak adlandırabileceğimiz bu dönem kuru-luştan sonra, Darülbedayi sanatçılarının ilk dikkat çeken çalışmasıdır. 1924 yılının sonunda kurulup 1925 Mayıs'ında son bulan bu tiyatro dönemi bizce örnek bir çalışmayı getirmiştir. Bu öyle bir çalışma dönemidir ki, büyük maddi sıkıntıların ortasında kurulmuş, sanatçıları günlerce beş parasız sahneye çıkmış, o zamanki idealist gençlerini 20. yüzyıldaki Türkiye tiyatrosunun büyük sanatçıları yapmıştır. Bu çalışma, tiyatroyu hiçbir zaman sahnenin dört duvarı arasında sınırlamamış, tiyatroyu bir bütün olarak yaşatmıştır. Top-luluğu kuran sanatçılar o tiyatronun yapısını, dekorunu, boyasını, soğuşunu, duvarlarını, pencerelerini yaşamışlardır. Elde hazır hiçbir şey olmadığından hepsi yürek ve bilek gücü ile yaratma yoluna gitmişlerdir. Böyle bir tiyatrodaki sanatın iğreti yanı olan şımarıklık, kof böbürlenme, gösteriş, tembellik var olmamıştır. Vakhtangov'un öğrencilerini yetiştirme tutumunda gördüğümüz bu hava, gerçek tiyatro sevgisi ve saygısını sağlar. Vakhtangov'un öğrencilerine sınıfta ve sahne üzerinde ders vermeye başlamadan önce tiyatro binasını temizlettiği, pencerelerini boyattığı, gardırobunu düzelttiği bilinir. Bu büyük tiyatro adamının amacı, öğrencilerin tiyatroyu bir gösteriş vesilesi ya da bir kalıpmış gibi anlamalarını

engellemek, tiyatroyu her şeyiyle yaşayarak kabul etmelerini sağlamaktı. Bir oyuncu, bir yönetmen, tiyatroyu her şeyiyle yaşamadık-tan sonra gerçek sevgi ve saygısını da yitirmeye doğru gider düşüncesindeyiz. İşte Ferah Dönemi'nde topluluk kuran bu sanatçılarda da aynı içtenlik, aynı sevgi ve aynı saygı izlenir.

Darülbedayi'in kuruluşundan on yıl kadar sonra, 27 Aralık 1924 Perşembe gecesi, saat 20:30'da Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nun salonu tıklım tıklım dolmuştu. O dönemde, Darülbedayi'deki huzursuzluklardan bunalan Muhsin Ertuğrul'un girişimiyle kurulan ve onunla aynı idealleri paylaşan bir avuç sanatçının gece gündüz prova ederek hazırladığı, Muhsin Ertuğrul'un Alman-cadan çevirdiği Hans Müller'in *Renkli Fener* adlı oyununun ilk gecesiydi. Kurucular arasında İsmail Galip Arcan, Behzat Butak gibi iki büyük sanatçı da vardı. İstanbul tiyatroseverlerinin alışkın olmadığı bir disiplin, ortak çalışma ve yorumla sahnelenen bu oyun büyük bir başarı elde etti. Asıl inanılması güç olan şey, bu özel topluluğun üç değişik oyunu aynı anda çalışıp seyirci karşısına çıkartmış oluşuydu. Nitekim, ertesi gün, cuma saat öğleden önce 11:00'de, o güne dek İstanbul seyircisinin tanımadığı (bugün de tanındığını pek sanmıyoruz), ama dünya klasikleri içinde yer alan Leonid Andreyev'in *İhtilal* adlı oyunu oynandı. Bir hafta sonraki cuma günü, saat 15:30'da da, Muhsin Ertuğrul'un *Cehennem* adıyla Türkçeye çevirdiği August Strindberg'in *Baba'sı* seyirci karşısına çıkarıldı.

Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nu kiralayarak bütün bir dönem, örnek bir repertuvarla seyirciye hizmet götüren bu topluluk üzerinde pek fazla durulmamıştır. Bu konuya yakın çağdaki Türk tiyatrosu tarihini yazanlar değinmişlerdir. Geniş bir konu arasına sıkıştığından bu özel tiyatronun Darülbedayi sanatçıları tarafından kurulduğu ve beş ay dayandıktan sonra dağıldığı bu yazılarda belirtilir. Bir de sonradan bu tiyatro binasının yanıp kül olduğu da buna eklenir. Bu arada en uzun yazılardan birini, *Perde ve Sahne* dergisinin ilk sayısında İ. Galip Arcan yazmıştır.⁵⁰ Daha

50 İ. Galip, "Ferah Sahnesi", *Perde ve Sahne*, Sayı: 1, Nisan 1941.

sonra, topluluğa sonradan katılan Vasfi Rıza Zobu da anılarında bu topluluktan söz etmiştir.⁵¹ Ferah Tiyatrosu'ndaki topluluğu sürükleyici bir üslup ile anlatan İ. Galip Arcan'ın yazısından bu topluluk hakkında bir fikir edinilebilir. Ayrıca elimize geçen el ilanları, o yıl içinde çıkan gazete yazıları da bunda yardımcı olabilir.

Ömrü kısa, ama etkisi uzun sürmüş olan bu özel topluluk, 1914'ten bu yana gelişen Batılı anlamda bir tiyatro olarak bizce örnek bir kuruluştur. Sanatçıların Darülbedayi'den ayrılıp bu topluluğu kurmalarının en başta gelen nedenleri, kurum içindeki disiplinsizlik, karışıklık, yönetimin keyfi hareketleri, bir de seçilen oyunların değersizliğidir. Hatta o kadar ki, yöneticilerin soyunma odalarında çilingir sofraları kurup kumar oynadıkları “ayyuka çıkmış”tır. Belediyenin bu kurumu yeterli biçimde desteklememesi, Meclis-i İdare'lerin ve Heyet-i Edebiye'lerin yoldan çıkıp bir sanat kurumuna yakışmayacak davranışlar içinde olmaları da bu nedenleri pekiştirir.

O sıralarda, Berlin üzerinden İsveç'ten dönen Muhsin Ertuğrul, çıkar yolun yeni bir tiyatro kurmak olduğunu anlamış ve Paris'te bulunan İ. Galip Arcan'ı çağırmıştır. İlk masraflar için, beş parası olmayan sanatçıların imdadına Behzat Butak'ın tanıdığı, Şehzadebaşı'ndaki muhallebici Fazıl Efendi'den alınan 100 liralık borç yetişiyor. Ferah Tiyatrosu kiralanıyor. Geceli gündüzlü bir çalışma başlıyor: “O ne gayret, ne heyecandı,” diyor İ. Galip yazısında, “[...] Mükemmel bir işbölümü yapmıştık; her birimiz bir iş deruh-te etmiştik.” Muhsin Ertuğrul yönetmenlik, İ. Galip de topluluğun hesap işlerini üstlenmişti... Yazıdan temsillerin çok tutulduğunu ve çok başarılı bir tiyatro dönemi geçtiğini anlıyoruz.

Bizim asıl önemli bulduğumuz İ. Galip'in şu sözleridir:

[...] Tiyatronun müşterek bir çalışma mahsulü olduğunu Ferah senesi anlamıştık. Birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için çalışıyorduk. Hiçbirimiz için rolün büyüğü, küçüğü yoktu. Muhsin ve Behzat bazen kısacık bir

51 Vasfi Rıza, “Tiyatro Hatıraları”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı: 331-332, Şubat-Mart 1961.

rol alarak temsile iştirak ederlerdi. Hiç unutmam, Muhsin Azarya'da iki satırlık rolüne çıkmak için bir saat makyaj yapardı.⁵²

Bu alıntıdan sanatçıların bu işe ne kadar saygı duydukları görülüyor. Nitekim, bu toplulukta yetişen sanatçılardan Behzat Butak'ın yıllar sonra Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Cevat Fehmi Başkut'un Göç oyunundaki sözsüz, ufacık rolü için nasıl hazırlandığına bizzat tanık oldum. Ta o dönemde başlayan o tiyatro ruhu kırk yıl sonra da Behzat Butak'la aynı titizlikle sürüp gidiyordu. Yokluklar, zorluklar, engeller, bu sanatçıların alçakgönüllü çalışmalarıyla aşılmıştı. İstanbul'un bu usta sanatçıları olumlu bir geleneği var etmişlerdi. Bu gelenek, tiyatronun çilesini çekmeyi bilmek ve tiyatronun vitrininde değil, bütününde yaşayabilmektir. Stanislavski'nin dediği gibi, bu sanatçılar için tiyatro gardıroptan başlıyordu.

Tiyatronun sanatçı kadrosuna göz atacak olursak, o günün genç, ama ilerin usta sanatçılarını görürüz: Muhsin Ertuğrul, İ. Galip Arcan, Behzat Butak (kurucular), Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu (sadece başlarda), M. Kemal Küçük, Emin Belig (sonradan katılmıştır), Muammer Karaca,⁵³ Celal, Zühtü,⁵⁴ Kınar Hanım, Prenses Mevhibe, Neyyire Neyir, Necla (Sertel), suflöz Refika ve Şefika... Darülbeyti sanatçıların bir bölümü de o sırada Be-yoğlu Halep Çarşısı'nda Mösyö Arditi'nin "taht-ı isticarındaki" Varyete Tiyatrosu'nda temsillere başlamışlardır. Bu topluluğun kadrosunda, Raşit Rıza'nın yönetiminde Nurettin Şefkati, Mahmut (Moralı), Ahmet Muvahhit, Vasfi Rıza (sonradan katılmıştır), Şaziye (Moral), Eliza Binemeciyen,⁵⁵ Bedia (Muvahhit) Hanım ve Rosa Hanım vardı.

Halep Çarşısı'ndaki Varyete Tiyatrosu'nda temsiller veren topluluk, alışıl gelmiş Fransız vodvilleri ve bulvar oyunları oy-

52 İ. Galip, a.g.y.

53 Muammer Karaca'nın sahneye ilk çıkışı bu toplulukta, *İstanbul Revüsü* adlı oyunda olmuştur.

54 Heykeltıraş Zühtü Müritoğlu.

55 Ramazan dolayısıyla Paris'ten gelerek topluluğa sonradan katılmıştır.

nuyordu. Bir başka deyişle, bu topluluğu tiyatro tarihimiz içinde bir örnek olarak gösteremiyoruz. Oysa Ferah Tiyatrosu'ndaki topluluğun repertuarı çok zengindi. Seçilen oyunlar genellikle uyarlama ve yerli yapıtlardı. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar*'ı, Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler*'i bu topluluğun tanıttığı yerli oyunlardı. Ayrıca, Ahmet Vefik Paşa'nın *Azarya*, *Yorgaki Dandini* adlı uyarlamaları da bu topluluğun çok beğenilen oyunlarıydı. Sermet Muhtar'ın *Vefaen Ferağ*, Muhsin Ertuğrul'un Hans Müller'den uyarladığı *Renkli Fener* ve Leonid Andrejev'den çevirdiği *İhtilal*, İ. Galip Arcan'ın uyarlaması *Bekâr Ali Bey*, Kemal Ragıp'ın çevirdiği oğul Alexandre Dumas'nın *La Dame aux Camélias*'sı (*Kamelyalı Kadın*) seçilen oyunlar arasındaydı. Muhsin Ertuğrul'un, Lev Tolstoy'un ünlü *Kreutzer Sonat*'ını çevirip repertuvara aldığını görüyoruz. Bunlardan başka Charles Méré'nin *Humma*'sı, *Tayfun*, *İstanbul Revüsü* gibi oyunlar da bu dönem içinde oynanmıştır.

Bir de Ramazan'da oynanacağı duyurulan, ama tiyatro dağıldığı için ancak bir kısmı oynanabilen oyunların listesi şöyle: Sermet Muhtar'ın *Duvar Arslanı*, Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller*, Yesarizade Mahmut'un *1=1+1*, Reşat Nuri Güntekin'in uyarladığı *Kızıl Şenlik*, Münire Eyüp'ün *Kâşif Efendi*, Suat Derviş Hanım'ın uyarladığı *Arkadaş*, Romain Roland'ın *Danton*, Saibe İbrahim Necmi Hanım'ın *Ölümden Sonra* ve İ. Galip Arcan'ın çevirdiği *Komşunun Tavuğu Komşuya*.

Yukardaki listeden de anlaşılacağı üzere, bir özel tiyatronun bir dönem içinde tek başına 22 oyun ilan edip bunların yirmiye yakınını oynaması tiyatro tarihimizdeki tek örnektir. Dağılmasaymış, yerli oyun yazarlığında da bir çığır açabilirmiş, diye düşünmekten kendini alamıyor insan. Daha o yıllarda bu topluluğun Türk oyun yazarlarını yetiştirmek için bir çaba içinde olduğu gözden kaçmıyor. Repertuar oldukça dengeli bir biçimde hazırlanmıştır: Biri tarihsel olmak üzere 5 "facia"ya karşılık bir o kadar da vodvil ve komedy vardır.

Burada topluluğun el ilanlarından bir örnek vermek istiyorum:

Şehzadebaşı'nda
FERAİ TİYATROSU

Müdüriyeti

341 senesi Kanunusani'sinin 15'inci
Perşembe günü akşam saat 8 buçukta

Darülbeydi sanatkârları
tarafından

BEKÂR ALİ BEY
(Komedi 3 Perde)

Sahneye Koyan: Ertuğrul Muhsin

Nakili: İ. Galip

Eşhası:

Bekâr Ali Bey	Ertuğrul Muhsin
Davut Efendi	İ. Galip Bey
Hacim	M. Kemal Bey
Zahit	Behzat Bey
Yusuf	Hazım Bey
Halil	Celâl Bey
Evrakçı	Muammer Bey
Tarakçı	Zühtü Bey
Hatice	Kınar Hanım
Kezban	Neyyire Neyir
Zeynep	Nermin Hanım

Perde aralarında (25) dakika dekor tebdili
müddeti vardır.

YILDIRIM TERZİHANESİ

Diyojen İsmail ve Şeriki
İstanbul'un en şık ve en
zarif elbise diken terzisi

Seyirciye kolaylık olsun diye topluluğun biletleri indirimli satılmıştır.⁵⁶ Bilet ücretleri şöyledir: localar 400-500 kuruş, birinci 125, ikinci 100, üçüncü 75, sandalye 50 kuruş. Ayrıca, balkon da bölümlere ayrılmıştır: birinci balkon 125, sıralar 100, arkadakiler 35, öğrenci ve askere 20 kuruş.

Topluluk bu indirimlerle zarara uğramıştır. Bir de davetiye avcılarını ortaya çıkınca maddi durumlarını bir türlü düzeltememişlerdir. İşin parasal yanının üstesinden gelebilselerdi, belki o tarihlerde başlayacak bir Türk sanat tiyatrosu geleneği oluşabilecekti.

Topluluğun Trabzon turnesinden sonra, 1925 yılının Mayıs ayında dağılmasına parasızlık ve bir de, Vasfi Rıza'ya göre,⁵⁷ Muhsin Ertuğrul ile Behzat Butak'ın bozuşmaları neden olmuştur. Bu tartışma Muammer Karaca yüzünden çıkmıştır. Ama yine de asıl neden maddi olanaksızlıktır. Gerçi Behzat Butak'ın notlarında bu dönemde 4.662 lira gelir elde edildiği yazılıyorsa da, bunun 1.084 lirası bina kirasına gitmiş, geri kalanla sanatçıların, işçilerin ücretleri verilmiş, dekora, kostüme harcanmış, derken elde avuçta bir şey kalmamıştır.

Topluluğun para sıkıntısını gösteren bir olayı İ. Galip anlatıyor:

Her cumartesi arkadaşlara o hafta hasılatından kalan parayı hisselere göre dağıtırdık, o günkü çalışma cetveline "kasa saati" diye yazılırdı. Büyük masraflar altında kaldığımız bir hafta içinde, bir de hesap gördük ki, elde avuçta bir şey kalmıyor; adam başına elliser kuruş mu ne alacaktık... O sırada heykeltraş Zühtü bey geldi ve bana "çalışma cetvelinde KASA SAATİ diye yeni bir piyes gördüm, acaba onda rolüm olacak mı?" diye sorunca ben içimden gülererek cevap verdim: "hayır, kardeşim". O, "Ya... peki... bu eser dram mı, komedi mi?" deyince, ben, "bir facia azizim, bir facia" demekten kendimi alamadım.⁵⁸

Bu topluluk tiyatro yaşamına yeni bir yön vermek için yeni akımlardan yararlanıyordu ve o dönemde tüm Avrupa'yı etkisi al-

56 Zaten topluluğun dönem sonunda mali krize girmesinin en önemli nedeni de budur.

57 Vasfi Rıza, "İki Tiyatro", *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1960, s. 14.

58 İ. Galip Arcan, "Ferah Sahnesi", *Perde ve Sahne*, Nisan 1941, s. 1.

tına almış olan, tiyatronun büyücüsü Max Reinhardt'ın yaptıkları bu topluluk için bir örnekti. Ferah Tiyatrosu, bir dereceye kadar tiyatroya yenilik getirmeyi başarmıştır. Zaten, gazetelerde de övgüler birbirini izliyordu. 30 Mart 1925 tarihli *Son Saat* gazetesinde Elif Sırrı, "Ferah ve Halep tiyatroları, bu senenin iki cazibe kutbudur ki, bu kutuplar sanatın o hiçbir şeyle ifade edilemeyen tek güneşine merbuttur," diye yazmıştır.

Topluluk "facia" ile komedya arasında mekik dokuyarak sonunda dağılma durumundan kendini kurtaramamıştır. Ama çıkışı ve tutumu yönünden o zamana dek izlenen tiyatroların en disiplinlisi ve idealist olanıdır. Hatta günümüz ölçüleriyle bile, ileri bir sanat tiyatrosu olarak anılarımızda yaşayacaktır. Kişisel çabalarla bir ölüm kalım savaşı içinde çabalayan tarihimizin bu ilk örnek özel tiyatrosu, sanatçılara tiyatroyu yaşamayı, hem de acısıyla, güzel yanlarıyla yaşamayı öğreten ilk emekçi tiyatrosudur. Bunun için de önemlidir Ferah dönemi... Ortasında lir'i, iki başında maskeler bulunan Ferah topluluğunun el ilanlarında disipline, düzene, aynı zamanda sanata olan özen bellidir. Bu topluluk, tiyatro tarihimiz içinde talihsiz, ama olumlu bir çaba olarak yerini almıştır.

1925 yılının Haziran ayında İzmir turnesinden dönen sanatçılar Raşit Rıza yönetiminde birleştiler. Tepebaşı Tiyatrosu'nda çalışan bu topluluk Türk Tiyatrosu adı altında temsiller veriyordu. Önemli sanatçılar bu tiyatronun ortaklarıydılar. Kasım 1925'te tiyatro dönemini açan topluluk, İ. Galip'in Milli Sahne'den ayrılıp onlara katılmasıyla daha güçlenmiştir. İ. Galip'e oyunculuğu için 80 lira verilmiş, rejisörlük görevi için de 20 lira eklenerek ücreti 100 liraya çıkartılmıştır.⁵⁹ Bu topluluğun tiyatro dönemi pek parlak geçmiştir. 1926 yılında, bu topluluğun ortakları ile aylıklı sanatçıları arasında başlayan tartışma topluluğun dağılmasına yol açmıştır. Daha sonra, Raşit Rıza ile Anadolu turnesinden dönen Fikret Şadi birleşerek Tepebaşı Tiyatrosu'nda oynamaya başlamışlardır.

1926 yılında, Darülbeydi'nin yeni bir düzene, bu kez daha sağlam bir yola doğru gittiğini izleriz. O sırada belediye başkanı olan

59 V. R. Zobu, "Sosyetelik Sona Erecektir", *Türk Tiyatrosu*, Ocak 1962, s. 9.

Muhittin Üstündağ, İstanbul'un sanat işlerine çok önem veriyordu. Aynı yıl, hükümetin de sanat işlerine daha çok önem verdiği görülüyor. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir Sanayi-i Nefise Müdürlüğü, bir de Sanayi-i Nefise Encümeni kuruldu. İstanbul Belediye'sinde yapılan toplantılarda ortaya çıkan birçok tartışmadan sonra, Muhittin Üstündağ'ın Darülbedayi'in yeniden kurulması işlemini desteklemesi ile iş olumlu bir sonuca doğru gelişmiş, ancak bu kez de sanatçıları binasızlık bağlamıştır. Tepebaşı Tiyatrosu'nda Fikret Şadi ile Raşit Rıza topluluğu vardı. Sonunda, yeni bir düzenle kurulan Darülbedayi için Odeon Tiyatrosu⁶⁰ kiralanmıştır.

Bu yeni düzendeki tiyatronun müdürlüğüne, Ticaret Odası'ndaki görevi yanı sıra, ek görev olarak Celal Esat [Arseven] atanmıştır. İ. Galip [Arcan] da rejisörlük görevini üstlenmiştir. Bütçe yine 3.000 liradır. Sanatçılar, ayda kırkar lira aylığa bağlanmış ve bütün giderler çıktıktan sonra elde para kalırsa, sanatçılar arasında paylaştırılması kararlaştırılmıştır. Kadroda Ahmet Muvahhit, İ. Galip, Bedia Muvahhit, Vasfi Rıza, Hazım Körmükçü, Kemal Gürmen, Kemal Küçük, Emin Belig, Şaziye Moral, Necla Sertel, Mahmut Morali, Ercüment Behzat Lav gibi sanatçılar ile Fahire, Refika, Nermin gibi yardımcıları vardı.

Darülbedayi'in bütçesi 3.000 lira olmasına karşın, 1926 yılının gideri 9.600 lira tutmuştu.⁶¹ Vasfi Rıza, o yılın bütçesinden söz edip, yıllar sonra bunun nasıl kapanmış olduğunu öğrendiğini belirtirken defterdarlıktaki şu kaydı aktarır:

Emr-i murakabesi hey'eti celilerinden müntehab zevât tarafından ifâ kılınan Darülbedayi için 1927 senesine kabul olunan 10.000 liranın adem-i kifayeti mürakabe hey'etince de musaddak bulunmakla bu müessesenin teâlisi için ihtiyar eylediği masraf heder olmamak üzere ihtiyaçlarının mümkün mertebe temin ve tehvini için sabıkından yedi bin lira fazlasıyla 17.000 teklif olunmuştur.⁶²

60 Beyoğlu'nda, en son "Lüks Sineması" olarak bilinen binanın adı. İlk adı Varyete Tiyatrosu'dur. 1877 yılında yenilendikten sonra sırasıyla, Eldorado, Verdi Tiyatrosu ve Odeon adlarını aldı. Bina daha sonra Eclair Sineması ve Şık Sineması olarak etkinlik gösterdi.

61 V. R. Zobu, "Tiyatro Hatıralarım", *Türk Tiyatrosu*, Mart-Nisan 1963, s. 21.

62 A.g.y., s. 21.

Böylece, gider fazlası 1927 bütçesi ile kapanmış oluyordu.

Refik Ahmet, 1926 kışında, edebi heyete atanan üyeleri belir-
tirken Müdür Celal Esat'ı, Reşat Nuri'yi, İbrahim Alaattin'i, Halit
Fahri'yi saymaktadır:

Darülbeyaz'ın yeni edebi heyeti 17 Teşrinisânî [Kasım] 1926, Çar-
sanba günü ilk toplantısını yaparak Mükerrrem Alâaddin hanımın Fransız-
cadan adapte ettiği *Kalbin Sesi* eserini okuyup kabul etti. Bu ilk içtimada
İbrahim Alâaddin, Halit Fahri, Celâl Esat beyler bulunmuşlardı. Reşat Nuri
bey hey'etin yalnız bir iki içtimasında bulundu, bir daha içtimalara gelmedi,
yerine Ercüment Ekrem [Talû] ve Münir Nigâr beyler tâyin edildiler.⁶³

Ancak Vasfi Rıza, anılarında Odeon Tiyatrosu'nda böyle bir
heyet toplanmadığını belirtir:

Edebî Heyet o kadar yoktu ki, Muvahhit'le Bedi'ânın adapte ettiği *Kır
Çiçeği*'ni ben okudum. Halit Fahri'nin *Sönen Kandiller*'ini Kemal Gürmen
okudu. Claude Ferrer'in *Harp* piyesini (Galatasaray'lı Celâl beye tercü-
me ettirerek) Galip okudu. Mükerrrem hanımın adaptesi olan *Kalbin Sesi*
de Odeon'da değil, 1931 Kasım'ında Tepebaşı'nda oynandı.⁶⁴

Bu birbiriyle çelişen iki bilgiyi değerlendirmek oldukça zordur.
Ancak Vasfi Rıza'nın dediği gibi, *Kalbin Sesi*, 1931/32 tiyatro dö-
neminde Tepebaşı Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Ayrıca, 1926 yılında
basında bir edebi heyetin varlığından hiç söz edilmemiştir. Yaptığı-
mız araştırmada, o tarihte böyle bir heyetin olduğunu gösteren bir
ize rastlamadık. Vasfi Rıza, bu durum karşısında şöyle bir değer-
lendirmede bulunuyor:

Demek ki, Muhiddin bey, fazla tazyik altında böyle bir "edebi hey'et"
kurulmasına yol vermiş. Bu hey'et de kurulmuş. Ama böyle bir şeyin bi-
zim tarafımızdan istenmediğini bildiği için tiyatroya tebliğ dahi ettirme-
miş. Bizi içimizden bilen Reşat Nuri merhumun da bundan dolayı kurulan
hey'etin toplantısına gelmeyip çekildiği anlaşılmakta.⁶⁵

63 Sevensil, a.g.y., cilt 2, s. 23.

64 V. R. Zobu, a.g.y., s. 23.

65 A.g.y., s. 24.

Darülbedayi, bu yeni kuruluşu içinde, ilk temsilini 14 Ekim 1926 gecesi verdi. Ahmet Muvahhit ve Bedia Muvahhit tarafından Fransızcadan uyarlanan oyunun yönetmeni İ. Galip'ti.

Bütün bunlar olurken Muhsin Ertuğrul ne yapıyordu? Sanatçı, yukarda belirttiğimiz gibi, Ferah Topluluğu dağılınca Rusya'ya gitti. Orada Stanislavski, Meyerhold gibi tiyatro dehalarının yanında çalışmaya başladı. Ayrıca, Eisenstein gibi büyük bir film yönetmeni ile tanıştı, onun çalışmalarını izledi. Goskino, Vukufu gibi film stüdyolarında yönetmen olarak görev aldı. 1926 yılında, *Beş Dakika*, *Spartakus* ve *Tamilla* adlı filmlerin yönetmeni olarak çalıştı. 1927 yılının başında İstanbul'a dönen sanatçı Darülbedayi'e girdi.

2. İlk Düzenli Dönem (1927-1930)

1927/28 tiyatro dönemi, gerek yönetim işleri, gerekse sanat çalışmaları yönünden Darülbedayi'in gelişim tarihi içinde bir dönüm noktasıdır. 1926 Mart'ında, o sırada Milli Eğitim Bakanı olan Mustafa Necati Bey, bakanlık içinde Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve bir de Sanayi-i Nefise Encümeni kurmuştu. Bu, güzel sanatları koruma yolunda atılmış olumlu bir adımdı. Nitekim, Sanayi-i Nefise Encümeni'nin önyak olduğu 25 Haziran 1927 tarihli ve 1167 sayılı yasa, sanat etkinlikleri için Türkiye'de ilk kez bir kolaylık sağlamaktaydı:

Maarif Vekâletince terbiyevi mahiyette sayılacak müesseselerin verecekleri konserler ve temsillerden istihlâk vergisi alınmaması bu kanunla kabul edilmiştir.⁶⁶

Muhsin Ertuğrul, 29 Aralık 1927 günü Rusya'dan döndüğünde Türkiye'de sanatın ilerlemesi için oldukça iyi bir ortam yaratılmaya başlanmıştı. Hükümetin sanata önem vermesi, İstanbul'un başına geçen Muhittin Üstündağ'ın bu büyük kentin kültür ve sanat işlerine kazandırılması, dolayısıyla Darülbedayi'in daha sağlam temeller üzerine oturtulmaya çalışılması hep 1926 ve 1927 yılları

66 R. A. Sevengil, *Yeni Türk Mecmuası*, Ekim 1933, s. 1130-31.

rı arasında olmuş gelişmelerdi. O güne kadar dünyanın birçok tiyatro merkezinde bilgi ve görgüsünü artıran Muhsin Ertuğrul, bu dönemde Darülbedayi'e başyönetmen olarak atandı. Kısa bir süre içinde sahne çalışmalarını ve sanat işlerini örnek bir disiplin ve pozitif bir sistemle yürütmeye başlayan bu büyük sanatçı, o tiyatro dönemi içinde bu çalışmasının ürünlerini almaya başladı. 1927/28 dönemi, Darülbedayi tarihinde ilk büyük ölçüde uygulamaları getirdi. Ramazan ayı içinde Muhsin Ertuğrul, *Hamlet*'i yeni bir anlayışla sahnelemek istiyordu; hazırlıklar yapıldı ve çalışmalara başlandı. Bu büyük oyunun sahnelenme işi tamamlanıncaya kadar da, sanatçının daha önce *Cehennem* adıyla oynadığı Strindberg'in *Baba* adlı oyunu oynandı. Bu dönemin en önemli çalışması *Hamlet* oldu:

[...] Türk sanatçıları için *Hamlet* kendisiyle, mizansenyle, dekoru, ışığı ve hiç alışık olmadığımız havasıyla yepyeni bir şeydi... Bütün bu "yenilikleri" kavrayıp da içine kendimizi sokabilmemiz bir hayli güç ve uzun sürdü.⁶⁷

Hamlet, o güne kadar görülmemiş bir başarıyla oynandı ve tuttu. Eskiden bir, en çok iki temsil dayanabilen böyle ağırbaşlı bir oyun, o tiyatro dönemi iki hafta süreyle dolup taşan seyirci karşısında oynanmıştır. Bu temsil dolayısı ile İbrahim Necmi [Dilmen] *Hâkimiyet-i Milliye*'de şöyle yazıyordu:

Darülbedayi'in yeni faaliyet devresine girdiği günden beri beklenen büyük muvaffakiyet nihayet hulûl etti. [...] *Hamlet*'in ilk temsili Tepebaşı Tiyatrosu'na iğne atılın düşmeyecek bir kalabalık cemetmişti. Darülbedayi göreceği rağbeti evvelden tahmin ederek fedakârlıktan geri durmamış, figuranlar, elbiseler, tertibat için elinden geleni yapmıştır. [...] Ertuğrul Muhsin bey bizzat *Hamlet* rolünü almıştı. 3 seneye varan bir hasretten sonra yeniden ve pek ağır bir yükü yüklenmiş olarak gördüğümüz bu sanatkâr, *Hamlet*'in o zayıf müteheyyic, azimkâr simasını derin bir nüfuz ile, fakat kuvvetli ve azimkâr şahsiyetinin eserlerini gizlemeğe çalışarak tem-

67 V. R. Zobu, "Ramazana Hazırlık", *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1964, s. 25.

sil ediyordu. [...] Milli Tiyatromuz *Hamlet*'i oynamakla medeni temâşâ sahasında mühim bir vazife ifa ettiğinin mükâfatını umumun takdiratı şeklinde kazanmağı hak edecekti.⁶⁸

Bu tarihi gösteride rol alan sanatçılar; Hamlet'te Muhsin Ertuğrul, Claudius rolünde İ. Galip Arcan, Gertrude'da Şaziye, Ophelia'da Bedia, Polonius'ta M. Kemal, Laertes'te Ercüment Behzat, Mezarçılar'da Vasfi Rıza ile M. Kemal idi.

Bu başarılı temsilin ortaya çıkmasında sanatçıların üstün çalışmasının yanı sıra, Muhsin Ertuğrul'un çalışma sistemine getirdiği disiplinin büyük rolü olmuştur. Sanatçının 1927'de hazırladığı sahne yönetmeliğinde şu maddeler yer alıyordu:

1- Darülbedayı idaresine mensup her san'atkâr prova ve temsillerde vazifesi olduğuna ve olmadığına göre rejisörlükçe tâyin edilecek saatlerde hergün tiyatroya gelip defteri imzalıyacaktır;

2- Rolü olduğu halde, tâyin edilen prova saatinde bulunmayanlardan müdiriyet para cezası keser;

3- Temsillerde âni olarak ve tabib raporuyla sâbit olacak hastalıktan maada, herhangi bir şekilde olursa olsun, rolü olduğu halde, işinin başında bulunmayanların birinci defasında yarım ve ikinci defasında tam maaşları, üçüncü defasında müesseseden olâkaları kesilecektir;

4- Temsil günü ve gecelerinde rolü olan her san'atkâr perde açılmadan bir saat evvel, sahnede isbat-ı vücut edecek ve cetveli imzalıyacaktır;

5- Temsil günü ve gecelerinde san'atkârlar perde açılmadan bir çeyrek saat evvel birinci zilde giyinmiş ve makyajını yapmış olduğu holde hazır bulunacaklar ve ikinci zilde sahneye çıkacaklardır;

6- Perde aralarında, dekor değiştirildiği sırada ikinci zilden evvel ve sonra vazifedar olanlardan maada, hiçbir san'atkâr sahnede bulunmayacaktır;

7- Perde aralarında dekor değiştirildiği esnada hazır bulunacak olanlar şunlardır: rejisör ve muavini, makinist ve muavini, sahne âmiri, aksesuarıcı ve muavini, elektrikçi ve muavini, dekoratör ve muavini, perdecisi. Bunlardan maada kimsenin bulunması memnurdur;

68 İbrahim Necmi, *Hâkimiyet-i Milliye*, İstanbul 1927; bkz. Muhsin Ertuğrul 40. Yıl Jübile Sayısı, s. 8.

8- Prova esnasında, yemek, içmek ve sigara içmek memnudur. Rolü olmayan san'atkârlar temsil gecelerinde içtikleri halde sahneye giremezler. Temsil aralarında, rolü olmayan artistlerin kuliste bulunması memnudur;

9- Prova ve temsil esnasında sahnede (sessiz sahnelerde) piyes ve vazifesinin haricinde konuşmak ve lâubaliyane hareketlerde bulunmak şiddetle memnudur;

10- Hiçbir san'atkâr sahneye ve odasına misafir davet edemez;

11- Temsillerde rolü olan san'atkâr hanım ve beyler sahnede kendilerine lüzumu olan aksesuarları birinci zilden evvel bizzat aksesuar memurundan alacaklardır;

12- Rejisör, san'at mesoilinde selahiyet-i kâmile ile prova ve temsilleri idare eden âmir-i yegânedir;

13- Sahne âmiri, prova ve temsillerde rejisöre yardım ve sahnenin inzibatını temin eder; hergün ve gece temsillerinde piyesin krokilerini ve elektrik ve dekor plantasyonunu alıp tatbik edecek ve sahneyi tanzim ettireceği gibi, zamanında do zilleri vuracaktır;

14- Suför, hergün prova ve temsillerde lâzım gelen piyesleri kütüphaneden alıp sufle etmekle mükelleftir. Kondüvit, provalarda kondüvit piyesini tanzim ederek ve işretliyerek temsil esnasında sessizce ifoyı vazife edecektir. Tom zamanında sahneye girmekte geciken san'atkârlarla beraber o da mes'ul olacaktır. Perdenin zamanında kapanmasını kondüvit temin edecektir;

15- Aksesuarıcı, provalarda her piyesin aksesuar eşyasını perde perdesi tanzim ve temsilden evvel ihzâr ve sahneye nakline bizzat nezâret edecek, her piyesin lâzım olan aksesuarlarını bildiren bir cetveli olacak ve bu cetvelde eşyaların numaraları yazılı bulunacaktır. Piyesin sahne aksesuarile her şahsa lâzım olan aksesuarları mezkûr defterden evvelce hazırlayıp sahibine verecek ve ayrıca demirbaş eşya defteri tutacaktır;

16- Kütüphane memuru, Darülbedayi repertuvarını defter-i mahsusaya kaydile, piyesleri numara sırasıyla muhafaza ve müessesenin kitap, mecmua ve ilân koleksiyonlarını tutmak, tenkitleri gazetelerden kesip klasöre yapıştırarak muhafaza etmek ve piyeslerin tebyizlerini tanzim etmekle mükelleftir. Oynanacak piyesleri matbu bir makbuz mukabilinde suföre ve kondüvite verecek ve temsilin hitamında tekrar alacaktır. Sansür edilecek piyesleri polise zamanında götürüp temsile hazırlıyacaktır.⁶⁹

Görülüyor ki, bu sahne yönetmeliği ile yalnızca disiplini ilgilendiren davranışlar değil, aynı zamanda sahne çalışmalarına yardımcı olacak görevlilerin sorumlulukları da açıklanmıştır. Yönetmenin, sanatçının, sahne âmirinin, çağırıcının (kondüvit), kitaplık sorumlusunun görevleri tek tek belirtilmiş ve bu kişilerin kesin bir işbölümü ile çalışmaları sağlanmıştır. Bu yönden, Türkiye tiyatrosu tarihi içinde böyle bir görev bölümü ilk kez 1927'de yapılmış oluyor.

Darülbedayi artık düzene girmiştir. Bu tiyatronun çalışması yavaş yavaş dış ülkelerde de daha sık duyulmaktadır. 22 Aralık 1928 tarihli *Cumhuriyet* gazetesi, *Giornale d'Italia* adlı bir İtalyan gazetesinden şunları aktarmaktadır:

Türkiye, kendi an'anesinden alınmış hakiki bir milli tiyatroya asla mâlik olmamıştır. Fakat bugün İstanbul'da hüsn-ü niyet sahibi genç artistlerden mürekkep bir grup, bir tiyatro edebiyatından mahrum olmakla beraber, ecnebi şaheserlerini lisanlarına adapte etmek suretiyle mucizeler yaratmaktadırlar.

İtalyan gazetesinde çıkan bu yazı, İtalyan Dışişleri Bakanı Senyor Grandhi'nin Türkiye'ye gelişi vesilesi ile yayımlanmıştır. Ayrıca, Darülbedayi'in aynı tarihlerde oynadığı İtalyan yazar Luigi Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarmı Arıyor* adlı yapıtı da bu yazının yazılmasına başka bir neden olarak gösterilebilir.

M. Kemal Küçük, 15 Şubat 1930 tarihli, *Darülbedayi* dergisinin ilk sayısında bu kurumun gelişimi konusunda şunları yazmıştır:

[...] Şimdi herkes saatini perdenin açılışıyla ayar edebiliyor, aktör huzur ve sükûnet içinde, hülâsa, sahnede hâkim ve müstahâr bir intizâm ve sükûnet var. Odalarda, yabancılar ve ziyaretçiler aktörleri işgal etmiyor. [...] Seyirciler eskiden perde aralarında sabırsızlanırlar, ayaklarını vururdu. Halbuki, şimdi perde aralarının kaç dakika olduğunu biliyor ve faslalar o kadar kısa ki, sabırsızlanmıyor.

Öte yanda, Darülbedayi'in çalışmaları sonucu ortaya çıkan daha geniş ölçüde ödenekli bir tiyatronun çalışmalarını ABD gazeteleri de ele almıştı. 26 Ocak 1930 tarihli *The New York Times*,

Türkiye’de bir ulusal tiyatro oluşundan söz ederken, Ankara’da yeni bir tiyatro okulunun açılacağını da belirtmektedir:

[...] Cumhuriyet’in kuruluşundan bu yana, Ankara Hükûmeti, tutucu ve ilkel Anadolu köylüsünü yetiştirmek ve yeni Türkiye’nin batıya yönelişindeki tutumunu Anadolu halkı arasında yaymak için tiyatronun –sinemanın tersine– çok etkili bir değer gücü taşıdığını anlamış durumdadır. Bu yeni tiyatronun sanatçıları yoluyla batının çeşitli anlayış ve törelerini yaymak ve yine batının anlayışını işleyecek bir oyun yazarları kuşağı ortaya çıkartmak Ankara Hükûmeti’nin tutumu içindedir.

Daha 1927 yılında, hükümet yurdun her yanında tiyatrolar kurma eğilimi içinde olduğunu göstermiştir. 1927 yılında, Ankara’ya turne yapan Darülbeyti sanatçılarıyla, o zamanın başbakanı İsmet İnönü görüşmüş ve Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı bir ödenekli tiyatro kurulması yolunda onlarla konuşmuş, Darülbeyti sanatçılarının düşüncelerini almak istemiştir. 1930 yılında çıkan Belediyeler Yasası’nın 15. maddesinin, 59. fıkrası “ihtiyari” bir görev olarak belediyelere tiyatro binası yapma ve tiyatro topluluğu kurma hakkını tanıyordu. Bu yasayla, Darülbeyti daha sağlam bir temel üzerine oturmuştur, çünkü o zamana kadar yardım faslından para alan bu sanat kurumu, artık belediyenin esas bütçesinden ayrılacak bir ödenekle üvey evlatlıktan kurtulmuş oluyordu. Böylece, bu kurum 1931 yılının Nisan ayı içinde İstanbul Belediyesi’nin bir birimi durumuna geldi; 1934 yılında da, adı Şehir Tiyatrosu olarak değiştirildi.

Vasfi Rıza Zobu, “Tiyatro Hatıraları” adını verdiği yazı dizisinin bir yerinde,⁷⁰ ayrıntılı bir biçimde Sanayi-i Nefise Birliği’nden söz etmiştir. Ülkemizde tiyatro sanatı yönünden önemli bir girişim olan bu kuruluşun üstünde durmak yerinde olur düşüncesindeyiz. 9 Mart 1927 tarihinde sanatçılar bir araya gelip yukarıda adı belirtilen derneği kurdular. Sonradan Türk Güzel Sanatlar Birliği adını alan bu derneğin yönetmeliğinin ilk maddesi bu derneğin kapsadığı alanları açıklar: Resim, heykel, mimarlık, süsleme sanatları, müzik, edebiyat ve tiyatro dallarını içeren bu birliğin görevleri ara-

70 Bkz. *Türk Tiyatrosu*, Şubat 1966, s. 1-6.

sında sergiler açmak, konferanslar düzenlemek, konserler ve temsiller vermek vardı. Ayrıca, kurslar açılıp çeşitli alanlarda eğitim yapılacaktı. Her sanat alanının kendi yönetim kurulu olacak ve bu derneğin tümünü de bir genel yönetim kurulu yürütecekti. Derneğin dış ilişkilerini bu genel yönetim kurulu kuracaktı. Bu birliğin birinci başkanı ressam İbrahim Çallı idi. Genel sekreterliğe İ. Galip Arcan, muhasipliğe Vasfi Rıza Zobu seçilmişlerdi.

Birliğin tiyatro bölümü, 11 Ağustos 1927 tarihinde kuruldu. Bölümün başkanlığına Muhsin Ertuğrul getirildi. Tiyatro eğitimi için kurs açıldı; Kemal Küçük, Celal Tahsin, Vasfi Rıza burada eğitmen olarak görev aldılar. Halkevleri açılınca bu olumlu çaba da son buldu.

Bu birliğin ülkemizin genel sanat tutumu konusunda da çalışmaları olmuştur. Bunların birkaçı arasında tiyatro sahnelerinden sinema ve varyetelerin kaldırılması, tiyatro topluluklarının saat yarımında yapılan gece temsillerine son verilmesi, sorumlu tiyatro yöneticilerinin “evsaf-ı içtimaiyeye haiz olması”, sahnelerde kaba saba sözlerin, iki anlama gelen açık saçık sözcüklerin kullanılmaması için resmi makamlara başvurulmuştur.⁷¹ Bu girişim, Darülbedayi sanatçılarının sanata olan saygılarını göstermektedir; yoksa Vasfi Rıza Zobu’nun da belirttiği gibi, bu tuluat topluluklarına karşı durulmak için atılmış bir adım değildi.

Darülbedayi’nin bu ilk düzenli döneminde, bir okuma kurulu olan edebi heyet ile sanatçılar arasında yine bir anlaşmazlık çıktı ve bunun sonucu, 1928/29 tiyatro döneminde bu kurulun yerini dramaturgluk aldı. Ancak genelde, bu sanat kurumuna huzur ve disiplin bu dönemde gelmiştir.

3. II. Dünya Savaşı Bitimine Kadar Gelişme Dönemi (1931-1946)

Böylece, gereken düzene ilk kez kavuşan Darülbedayi artık kendi gelişimi için o zamana kadar üstünde durmadığı konulara da

71 Zobu, “Güzel Sanatlar Birliği”. *Türk Tiyatrosu*, Şubat 1966, s. 1-6.

uzanmaya başlamıştı. Bu konulardan biri oyun seçimi işi idi. Oyun seçiminin de daha bilinçli ve belli bir tutumda yapılması gerekiyordu. Ancak Darülbedayi seyircisini henüz yetiştiriyordu. Bir yandan klasikleri ve değerli yapıtları sahneye getirirken, öte yandan halkı tiyatroya çekecek, hafif müzikli oyunlar da gerekiyordu. M. Kemal Küçük, “Bugün her nevi tiyatro eserine ihtiyacımız var,” diyordu, “çünkü dünyanın hiçbir milletinde bizim milletimizdeki kadar sınıf farkı yoktur.”⁷² Kemal Küçük’ün “sınıf farkı” diye açıkladığı, o zamanki seyircinin kültür ve beğeni farkı ile ilintilidir. Seyirciyi tiyatroya çekebilmek için, onu sıkmamak, sürekli ciddi ve ağır oyunlar oynayıp korkutmamak gerekiyordu. Nitekim aynı yıl içinde operetlerin oynanması da kararlaştırılmıştır. *Darülbedayi* dergisinin 1 Ekim 1931 tarihli sayısında “Perdeci” mahlasıyla yazan Muhsin Ertuğrul şöyle diyordu:

[...] Darülbedayi bu seneki repertuvarında bir iki musikili eser ilâve etmiştir. Bunlar hafif komedi tarzında yazılmış ve muhtelif sahnelerine yalnızca yahut beraberce söylenen ek şarkılar ilâve edilmiş eserlerdir. [...] Bu eserler tam manasile istikbâlin operet teşkilâtına ilk temiz ve kuvvetli adımdır.

Ancak Muhsin Ertuğrul, operet oynama kararını alırken bunu yalnızca “arızı” bir durum olarak nitelendirmişti. Sanatçının asıl amacı, ciddi ve değeri olan büyük oyunlar oynatmaktır. Bunu zaten baştan beri kanıtlamış olan sanatçı, bir yanda *Hamlet*’i, *Peer Gynt*’ü, *Baba*’yı oynarken, bir yandan da operetleri oyun dağarına eklemiştir. Ne var ki, iş sanatçının umduğu gibi olmamış ve operetler sanıldığından çok tutulmuştur. Bunun üzerine, Muhsin Ertuğrul “Yaşasın Para” başlığını koyduğu şu üzüntülü yazısını yazmıştır:

Üç Saat opereti, Bir Ölü Evi piyesinin bütün bir haftada getirdiği hasılatı bir Cuma günü, daha fazlası ile temin ediverdi. Bu, bizim ağırlarak kaydetmemiz lâzım gelen bir neticedir. Çünkü operet Darülbedayi için arızî bir şeydir. [...] Sanat, gaye, mefkûre, ideal ölüyor, varsın ölsün, yaşınsın para.⁷³

72 M. Kemal Küçük, “Hangi Piyeslere İhtiyacımız Var”, *Darülbedayi*, Şubat 1931.

73 *Darülbedayi*, 1 Aralık 1932.

Sanatçının bu yazısından bir ay sonra yazdığı yazıda da aynı düşünceler yer alır:

*Maya da, Şarlata*n diye oynanan *Knock*'un akıbetine uğradı, onu da dinletemedik. Onu da *Knock* gibi kurban verdik. [...] Biz, öyle zannediyorum ki, halka sevdirdiğimiz boş, manasız eserlerin kefareti veriyoruz. Vaktiyle ve hâlâ öyle mebzul vodvil oynadık ki, artık ciddi bir piyesi dinletecek seyirciyi bulamıyoruz.⁷⁴

Sanatçının böyle ağırbaşlı oyunlara olan ilgisizlikten yakınması, onun oyun seçimindeki tutumuna başka bir örnektir. Öyle ki, “bize yeni bir muhit lâzım” diyen sanatçı, hiç olmazsa kendi dinlenme günleri olan pazartesi günleri salt kendi gönüllerini kandırmak için ciddi oyun oynamayı denemenin bile bir kurtuluş olacağını düşünmüştür:

Ve duvarlara şu yazılar yazılmalı: bu akşam gülmek istiyorsanız girmeyiniz. [...] Bu akşam biz yalnız kendi heyecanımızı tatmin etmek için, kendi istirahat gecemizi feda ederek oynuyoruz, sizin beğenip beğenmemeniz mevzuubahis değildir.⁷⁵

Darülbedayî'in operet oynaması basında uzun süren tartışmalara yol açmıştır. Bu arada *Varlık* dergisi sahibi Yaşar Nabi, 1934 yılında yazarlar arasında bir anket düzenlemiştir. 1 Haziran 1934 günü başlayan soruşturmada sorular şunlardı:

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

Bu soruşturmayı, altı yedi yazar yanıtlamıştır. Bunlardan Mehmet Nurettin, operetin de oynanması gerektiğini, ama bunun tiyatroyu ilgilendirdiği kadar müziği de ilgilendirdiğini belirtti

74 Aynı dergi, 1 Ocak 1933.

75 A.g.y., s. 2.

sonra, “Tepebaşı’nda sanat istiyoruz; kahkaha bezirgânlığını Şeh-zadebaşı’na bırakabiliriz,” diye yazmıştır. Yakup Kadri Karaos-manoglu ise, operetlerle Darülbedayi’i “maksad-ı teessüs”ünden çok uzaklaşmış bulmuş, ancak Darülbedayi’in bu durumuyla bile en ileri tiyatro kurumu olduğunu sözlerine eklemiştir. Yazar, aynı zamanda, devletten ödenek alan bir ulusal tiyatronun kurulması düşüncesini de savunmuştur.

Öte yanda, Cevdet Kudret Solok, böyle gittiği takdirde Darülbedayi’in gerileyeceğini, tiyatrodan para değil, sanat istemenin doğru olduğunu yazmıştır. O da devlet tarafından ödenek verilecek bir tiyatronun açılmasından yanadır. Burhan Asaf, Darülbedayi’in henüz çok az sayıda tiyatro yazarı yetiştirdiğini, ancak bu kurumun birçok zorlukla karşı karşıya olduğunu savunmuştur. Soruşturmayı yanıtlayan Halit Fahri Ozansoy da, operetlerin tutulmasını tiyatro sanatı ve Darülbedayi’in amacı açısından karşıt bir gelişim olarak adlandırmıştır.

Görülüyor ki, aydın çevreler haklı olarak, henüz tam olgunluğa erişmeden Darülbedayi’in operetler oynamasını tutmamıştır. Bu soruşturmadan aşağı yukarı bir yıl önce Muhsin Ertuğrul, operet oynamanın nedenini ikinci kez açıklamıştır:

Mâli cihet itibariyle, bu sene Darülbedayi, bütçesinde hiç açık vermeden kapısını kapadı. Fakat diyeceksiniz ki, operetler doksan defa oynanmasaydı bu bütçe tevâzünü bir hayli müşkül olurdu. İşte biz de sanat davamızda bu ciheti ileri sürüyor ve diyoruz ki, operetleri, kıymetli eserleri oynuyabilmek için oynuyoruz. [...] Yâni sözün kısası, san’at yapabilmek için de bazen haşarılık yapıyoruz.⁷⁶

Nurullah Ataç, güldürü ve hafif oyunların da oynanabileceğini söyledikten sonra, bu tür yapıtların Şehir Tiyatrosu gibi ödenekli bir toplulukta yerinin olmadığını belirtmiştir:

Bunlar rağbet görür, para kazanır, buna mukabil insanı güldürür, eğlendirir yahut ağlatır. Fakat bu işte o kadar kafaya hitap etmez. Bunların

76 *Darülbedayi*, 1 Nisan 1933.

yeri, para kaybetmek şartıyla dahi olsa, kafaya hitap eren Devlet Şehir Tiyatroları değil.⁷⁷

Ataç, başka bir yazısında kafayla eğlenmeyi şöyle açıklamıştır: “Tiyatro kafanın eğlendiği yerdir ve kafanın her ne sebeple olursa olsun, bayağı şeylerle eğlenmek şanından değildir.”⁷⁸

Ataç, operete ve hafif oyunlara olan istekten yakınan Muhsin Ertuğrul’a, suçun onda değil, Şehir Tiyatrosu’nun tutumunda olduğunu belirtmiştir:

Knock beğenilmedi, anlaşılmadı diye sahneden kaldırıp yerine *Bir Kavuk Devrildi*’yi koyan Şehir Tiyatrosu, Shakespeare’i oynadığı zaman rağbet görmezse hiç şaşmasın ve kabahati yalnız anlamayanlara yüklemesin.⁷⁹

Aydınların Şehir Tiyatrosu’nun bu tutumuna gösterdikleri tepkiye başka bir örnek 1933/34 döneminde oynanan *Peer Gynt*’ün başarısı ile de gösterilebilir. Yunus Nadi, *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı başyazısında *Peer Gynt*’ün temsili dolayısıyla Şehir Tiyatrosu’nu alkışlamaktadır:

Biz *Per Gunt*’le binnefis Şehir Tiyatrosu’nun tekzib olmasa tashih edilecek büyük bir kudret gördük. Bizim Şehir Tiyatrosu heyetimiz her nedense öteden beri gûya halkımızın operet filân gibi hafif eserlere daha ziyade rağbet gösterdiği yolunda bize yanlış olduğu şüphesiz bir itikatta bulunuyor ve bunu ikide bir en acı lisanile ifade etmekten çekinmiyor. [...] geçen sene Şehir Tiyatrosu’nun muvaffakiyetle temsil ettiği G. Hauptmann’ın *Günes Batarken* eseri halkımızın samimi ve adeta mütehalik bir rağbetiyle karşılandığını memnuniyetle gördüğümüz zaman bu noktaya serahaten işaret etmiştik.

İlerde eleştiri ve tartışma konularını etraflıca ele alacağımızdan, biz 1931 yılından sonra Darülbedayi’nin gelişimine ilişkin önem-

77 *Milliyet*, 29 Aralık 1931.

78 Aynı gazete, 10 Haziran 1934.

79 *Akşam*, 18 Ocak 1936.

li olaylara geri dönelim. Darülbeydi'ye bağlı olan Tiyatro Meslek Okulu'nun açılışı ileriye atılmış bir adımdır. Yönetmeliği, kurumun başyönetmeni ve belediyenin o zamanki danışma kurulu tarafından hazırlanan bu okulun örgütlenmesi ve ders programı, Milli Eğitim Bakanlığı'na onaylanmıştır. Öğretim süresi iki yıl olarak kabul edilmiş; dersler, tiyatro tarihi, kuramları, uygulaması, edebiyat, müzik, soluk denetimi, hareket, ritmik ve eskrim olarak saptanmıştır. Tiyatro derslerini Muhsin Ertuğrul, edebiyatı Ali Ekrem Bey,⁸⁰ müziği Musa Süreyya,⁸¹ ritmiki Azade ve Selim Sırrı (Tarcan),⁸² eskrim derslerini Gradotzki⁸³ vermiştir.

Milli Eğitim Bakanlığı, bu okula yılda 3.000 lira ödenek ayırmıştır. Ancak bu ödeneği iki yıl sürdürebildiği için, okul ikinci yılın sonunda kapanmıştır.⁸⁴ Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara'da daha geniş çapta bir tiyatro okulu kurma düşüncesinde olduğundan buraya verdiği ödeneği kesmiştir. Ancak Refik Ahmet Sevengil'in önerisi ve İstanbul Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın bu fikri onaylamasıyla İstanbul'da bir konservatuvar açılması için hazırlık yapılmaya başlanmış ve Viyana Müzik ve Tiyatro Akademisi'nin yöneticiliğini yapan besteci Joseph Marx İstanbul'a çağırılmıştır. Prof. Marx, okulun üç yıla çıkmasını ve bazı derslerin eklenmesini gerekli bulmuştur. Joseph Marx'ın öğütlerine uyularak tiyatro ve ritmik derslerine eklemeler yapılmış ve şan dersleri programa alınmıştır. Bu okul, 1933 yılının Ekim ayının başında öğrenci kaydına başlamıştır. Tiyatro derslerini yine Muhsin Ertuğrul vermiştir.

80 Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem Bolayır (1867-1937) yazar, öğretmen ve devlet adamıydı. Edebiyat-ı Cedide topluluğu içinde yer almıştı. Kudüs Mutasarrıflığı, Beyrut Valiliği yaptı. Daha sonra İstanbul Üniversitesi'nde tarih-edebiyat öğretmenliği yaptı.

81 Musa Süreyya Bey (1884-1932) Türk klasik müzik bestecisiydi, ama hem Batı hem de Doğu müziğini iyi biliyordu. Besteleri arasında en çok bilineni *Mülkiye Marşı*'dır. Babası, dönemin tanınmış müzisyeni Giritzen Asım Bey'di. Çok kardeşi olan Süreyya Bey'in sahne sanatlarıyla uğraşan kardeşleri arasında Cevat Asım Bey, Nihal Erkutun, Asım Yücesoy ve Devlet Tiyatrosu sanatçısı Muazzez Lutas (sonradan Kurdoğlu) da yer alır.

82 Selim Sırrı Tarcan (1874-1957), Türkiye Milli Olimpiyat Komitesi'nin kurulmasına önderlik etmiş, Türkiye'nin Olimpiyatlarda temsil edilmesini sağlayan sporcu ve spor eğitmeniydi. Türkiye'nin ilk beden eğitimi eğitmenlerini yetiştirmiştir.

83 N. Grodetzki, 1917 Sovyet Devrimi'nden kaçmış, iyi kılıç kullanan bir Rus subayıydı. İstanbul'da hayatını eskrim dersleri vererek kazanıyordu.

84 Sevengil, a.g.y., cilt 2, s. 72.

Okulun üç yıllık ders programı şöyleydi:

1. yıl: beden eğitimi, soluk denetimi, diksiyon, mimik, drama-turgi, dans, tiyatro tarihi, şan;
2. yıl: hareket, temsil, tiyatro tarihi, giysi tarihi;
3. yıl: tiyatro tarihi, klasik oyunların atölye çalışması, sahne üzerinde uygulama.

1933 yılında kurulan bu konservatuvar, bocalayarak günümüze kadar gelmiştir.

Birçok tartışmaya yol açan operet oynama düşüncesini biraz da şan derslerinin güzel sesler ortaya çıkarmasında arayabiliriz. Nitekim, öğrenimini sonradan Almanya'da tamamlayan Semiha Berksoy gibi bir daramatik sopranomuz, ilk eğitimini İstanbul'daki bu konservatuvarda almıştır. Operetin Şehir Tiyatrosu'na yerleşmesiyle, tiyatro topluluğu ikiye ayrıldı: dram ve opera bölümleri.

Ağırbaşlı oyunlara ilginin artması için dram bölümünün bilet ücretleri 50 kuruşa indirilmiştir. 1 Ekim 1934 tarihli *Darülbedayi* dergisinde "Perdeci", halkın o günkü maddi bunalımı göz önüne alınarak bu indirimin yapıldığını belirtmiştir:

Vakıa bu bizim memleket gibi, tiyatro zevkinin şimdiye kadar giremediği kafalara sokmak isteyen millet için pahalıdır. Fakat İstanbul Belediyesi'nin bundan fazla fedakârlık ederek tiyatro biletlerini daha ucuzlatmasına henüz imkân yoktur.

1931'den 1946'ya kadar olan bu üçüncü dönemi, deneme ve yenilikler dönemi olarak da ele alabiliriz; çünkü bu dönemde tiyatroya giren yalnızca operet türü değildi. Atılan adımların en önemlisi, hiç kuşkusuz, Türkiye'de ilk kez bir çocuk tiyatrosunun hayata geçirilmesi idi. 1935/36 döneminin önemli bir yeniliği olarak Türkiye'de ilk kez oynanmaya başlanan çocuk oyunları, seyircisiyle, sanatçısıyla, yazarıyla bugünün tiyatrosunu ortaya çıkaran bir adım olarak kabul edilmelidir. Çocuk tiyatrosunu ayrı bir bölümde ele alacağız.⁸⁵

Bu dönemin Türkiye tiyatrosuna getirdiği yeniliklerden bir başkası, yerli oyunların oynanması konusunda gösterilen özel çabadır.

85 Bkz. Bölüm IX.

Yerli oyun yazarlığını geliştirmek için yerli oyunların seçilmeleri hoşgörüyüyle yapılmış ve 1935/36 döneminde yabancı oyunların yanı sıra, on yedi yerli oyun repertuvara alınmıştır. Bu dönemden itibaren Şehir Tiyatrosu'nun yerli oyun politikası aynı şekilde sürmüştür. Yerli oyunların artışına karşılık uyarlamalar azalmış ve yerli oyun yazarlığının gelişme süreci ivme kazanmıştır. Yerli oyunların oynanma oranında, 1954-1959 arası, yani dördüncü dönemde bir gerileme olmuş, bu beş yıllık dönemde yalnızca altı yerli oyuna yer verilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un, 1959'da yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına geçmesinden 1966'ya kadar, yerli oyun sayısında yeniden büyük bir artış izlenir. Oyun seçimi konusuna ileride geleceğiz.⁸⁶

Yeniliklerin bir başkası da, 1940 yılında bu kültür ocağının sahnesinde "edebiyat matineləri" düzenlenmesidir. Bu edebiyat matinelere ilgi tam olarak sağlanamadığından bunlar bir süre sonra sona ermiştir. Ancak Şehir Tiyatrosu'nun daha sonraki yıllar düzenlemiş olduğu öğrenci matineləri büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Eğitim niteliği çok olan bu tasarı, öğrencilere iki bölümde iletilmiştir: tiyatro tarihi içindeki klasik yapıtlar ve Türkiye tiyatro tarihi açısından önemli oyunlar. İlk bölümde, Aiskhylos'un *Prometeus Zincirde*, Sofokles'in *Elektra*, Euripides'in *Alceste*, Aristofanes'in *Kurbağalar*, Seneca'nın *Phedra* ve Plautus'un *Menaechmi* adlı oyunları yer almıştır. İkinci bölümde, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nden Abdülhak Hamit'in *Sabr-ı Sebat*'ına kadar birçok yerli oyun ele alınıp sahnelenmiştir. Bu tasarı içinde, Ahmet Vefik Paşa'nın, Teodor Kasap'ın ve Âli Bey'in Molière uyarlamaları vardır. Ayrıca, Ebuzziya Tevfik, Recaizade Ekrem, Ahmet Mithat gibi, yapıtları tiyatrodaki seyrek oynanan yazarlar da tasarının sınırları içinde sahnelenmiştir. Şehir Tiyatrosu'nun durmadan yaptığı atılımların ürünü yine bu dönemde ortaya çıkar. Bunun en güzel örneği, yerli oyunların seyirciler tarafından giderek tutulmaya başlamasıdır. Eskiden dört beş temsil ancak dayanabilen yerli oyunlar, bütün hızıyla sürmekte olan II. Dünya Savaşı'na, bu savaşın getirdiği birçok

kısıntılara karşın, üç dört ay aralıksız oynanabilir duruma gelmiştir. Buna bir örnek, Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*'dür. Bu oyun kapalı gişe yüz temsil sürebilmiştir.

Artık bu dönemde, Şehir Tiyatrosu seyircisini yetiştirmiş durumdadır ve bu her tiyatro dönemi biraz daha artış göstermektedir. Savaş sonrası, yani 1946 yılında İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Dr. Lütfi Kırdar, İstanbul'daki Açık hava Tiyatrosu'nun temelini atmış ve bu 4.000 kişilik tiyatroyu ertesi yıl bitirmiştir. 1947'de, opera binasının temeli atılmıştır. Bütün bu yeni binaların yapılmasının nedeni, İstanbul'da seyirci sayısının gün geçtikçe artmasıydı. Bu konuya ilerde değineceğiz.⁸⁷

Bu üçüncü dönem, Ankara'daki Devlet Konservatuarı'nın başında bulunan Carl Ebert'in ülkesine dönmesi, Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın başına Muhsin Ertuğrul'un getirilmesiyle, sanatçının Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılmak zorunda kalışıyla sona erer.

4. Savaş Sonrası Dönemi (1947-1958)

II. Dünya Savaşı'nın beşinci yılında, İstanbul'daki karartma süresinde, Şehir Tiyatrosu'nun durumunu anlatan "Perdeci", 1 Ekim 1944 tarihli *Türk Tiyatrosu* dergisinde şunları yazmıştı:

[...] Tiyatrolarımız geceleyin kapkara bir sokağa bakıyor. Bütün şehir karanlık içinde. Saat onda tramvaylar bitiyor, otomobil az ve pahalı. Bir yerden gidip gelme gücü. Bu kıskıvrak bağlar içinde bizim seyircisiz oynamamıza bir çare bulmak gerekti. Bula bula oyunlara erken başlamayı bulduk. Yıllardır sekiz buçukta başlayan tiyatromuzu altı buçukta başlatmayı uygun gördük.

Savaş yılları içinde, tiyatronun seyircisiz kalmaması için yalın, ama doğru bir önlemdi bu. Oysa bizim bölümlememize göre, dördüncü dönemine girmiş olan Şehir Tiyatrosu'nun olanakları daha genişlemişti. Ankara'da bir Devlet Tiyatrosu kurulmuş, Darülbedayi sanatçılarının birçok fedakârlığa katlanarak ortaya çıkardıkları

87 Bkz. Bölüm XI.

tiyatro kültürü daha hızla yayılma olanağına kavuşmuştu. Şehir Tiyatrosu'nun sınırını iyi bilen Muhsin Ertuğrul, daha 1932 yılında, Devlet Tiyatrosu düşüncesi üzerinde üsteleyerek durmaktaydı:

[...] Bize bir tiyatro lâzım, masrafı millet tarafından verilen ve kapısı halka bedava açık duran bir sanat tiyatrosu. [...] Sanatkârları tiyatro gışesinden temin edeceği hasıllata muhtaç bırakmıyan, devlet teşkilâtına bağlı mükemmel bir tiyatro lâzım.⁸⁸

Sanatçı, böyle bir sanat tiyatrosu istemekte haklıydı, çünkü kesin bir ödenğe kavuşmakla birlikte, Şehir Tiyatrosu'nun çalışması henüz kısıtlıydı ve verilen ödenek, yurt çapında bir Türkiye tiyatrosunun hayata geçirilişini gerçekleştirmek şöyle dursun, İstanbul'u bile besleyecek bir yeterlikte değildi.

Bütün bunlar göz önünde tutularak İstanbul Belediyesi meclisi, 21 Ekim 1949 tarihli toplantısında yeni bir kadro çizelgesinin uygulanmasını kabul etmiştir. Altmış üç maddeden oluşan yeni yönetmelik yedi asal bölüme ayrılmıştı: "1- Teşkilât; 2- İdâre; 3- Sanat ve Teknik İşler; 4- Sanatçılar; 5- Tazminat ve Yardım; 6- Disiplin Cezaları; 7- Çeşitli Hükümler." 1 Aralık 1949 tarihinde yürürlüğe giren bu yönetmeliğe göre, Şehir Tiyatrosu, artık İstanbul Belediyesi'ne bağlı, katma bütçe ile yönetilen bir sanat kurumudur.⁸⁹

Yine bu yönetmelikle, Şehir Tiyatrosu sanatsal etkinliklerini üç ayrı bölümde sürdürecektir: dram, komedi ve çocuk tiyatroları. Şehir Tiyatrosu, o yılın Ekim başından ertesi yılın Nisan ayının sonuna kadar olan yedi aylık çalışma döneminde, dram ve komedi bölümleri haftada en az yedi kez olmak üzere matine ve suare temsilleri vermiş, çocuk bölümü ise haftada en az iki gösteri düzenlemiştir.

1952 yılında, Viyana Üniversitesi Doğu Bilimleri Profesörü Dr. Herbert Duda'nın aracılığı ile ve o dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Prof. Dr. Fahrettin Kerim Gökay'ın çağrısı ile Viyana'dan Alman asıllı yönetmen ve tasarımcı Max Meinecke (1912-1972) başyönetmen olarak Şehir Tiyatrosu'nun başına geçti. Altı

88 *Darülbeydi*, 1 Kasım 1932.

89 Ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm IV.

yıl kadar bu görevi yürüten ve Şehir Tiyatrosu'nun başından ayrıldıktan sonra Türkiye'den ayrılmayıp çeşitli tiyatro kurumlarında, bu arada Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'nde 1964'ten, Türkiye'den ayrıldığı 1970 yılına kadar çalışan Max Meinecke, eğitimini Düsseldorf Sanat Akademisi'nde yapmış, ayrıca Köln Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde okumuş, Almanya'nın ve Avusturya'nın çeşitli tiyatrolarında oyun sahnelemiş ve sahne tasarımları yapmış, deneyimli bir kişiydi.⁹⁰

1952 yaz aylarında, *Türk Tiyatrosu* dergisine yazılar yazarak işe başlayan Meinecke, aynı yılın Ekim ayından itibaren Şehir Tiyatrosu Başyönetmeni olarak çalışmaya başladı. Meinecke'nin İstanbul'da sahnelediği ilk yapıt Shakespeare'in *Fırtına*'sıdır. Bu oyunun ardından Ferenc Molnar'ın rağbet gören *Liliom* eserinin başarısı gelir. Meinecke'nin bu çalışması üzerinde basında olumlu eleştiriler çıkmıştır.⁹¹

Bu temsillerde ve Meinecke'nin bundan sonra sahnelediği oyunlarda, Max Reinhardt'ın etkisini ve dekorlarında daha çok dışavurumcuların (ekspresyonistlerin) üslubunu buluruz. Daha sonra kendisinden öğrendiğimize göre, Almanya'da sanat tarihi öğretmeni dışavurumcu ressam Otto Dix'miş. Dışarıda ve Türkiye'de yaptığı sahne tasarımlarına baktığımızda bu akımın etkisi iyice belli olur. Bu yönden, Muhsin Ertuğrul'un önce *Faust* ve sonra *Peer Gynt* ile getirdiği Alman okulunun üslubu Meinecke ile sürmüş oluyordu.

Bu dönem içinde Şehir Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu dışında, iki ayrı mekânda daha temsiller vermeye başladı. Bunlardan biri,

90 1934-1936 yılları arasında Berlin Devlet Tiyatrosu'nda sanat yönetmeni Gustav Gründgens'e fahri asistanlık yapan Meinecke, 1936-1937 yılları arasında da Berlin Deutsches Theater'da, tiyatro müdürü Heinz Hilpert ile birlikte çalıştı. 1937-1939 yılları arasında, Berlin Olympia Stadium'unda yapılan tiyatro şenliklerinde ve Göttingen şehrinde yapılan Haendel festivalinde çalıştı. 1939 yılında Avusturya'ya yerleşen sanatçı Viyana Volkstheater'da 1945 yılına kadar rejisör Walter Bruno'ya asistanlık yaptı. 1947 yılına kadar çeşitli özel tiyatrolarda oyunlar sahneye koyan Meinecke, Burgtheater, Akademie Theater ve Viyana Devlet Operası'nda rejisörlük ve sahne işlerinde 1952 yılına kadar çalıştı. Aynı zamanda Viyana Üniversitesi, Tiyatro Bilimi Enstitüsü'nde uzman olarak çalıştı.

91 Meinecke üzerine bilgi için bkz. Bölüm VIII.

1952 yılının Aralık ayında açılan “Eminönü Bölümü”, diğeri Aralık 1955’te, önce sinemayken sonradan onarılarak tiyatro durumuna getirilen “Yeni Tiyatro”dur. Şehir Tiyatrosu, böylece sesini dana geniş bir çevreye duyururken, Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri’nin opera binasında kokteyl yapma isteğine karşı çıkan ve bu yüzden şapkasını alıp Devlet Tiyatroları’nı bırakan Muhsin Ertuğrul da, o sıralarda Küçük Sahne’yi (1951-1957) açmıştır. Ayrıca gençlik topluluklarının amatör çalışmalarını artırması ve bu amatör tiyatrolarla birtakım denemelere girilmesi, İstanbul’da uluslararası bir Gençlik Tiyatro Şenliği’nin doğmasına önayak olmuştur. Sonradan bu amatör, idealist topluluklardan yetişenlerin en yeteneklileri, özel tiyatroların ve hatta Şehir Tiyatroları’nın oyuncu kaynaklarından biri olmuştur. Bugün, biraz da tiyatro enflasyonu olarak adlandırabileceğimiz tiyatroların ilk kez sayıca artması tiyatro tarihimizin içinde bu döneme rastlar. Bir yandan temsiller veren Ses Opereti ve Muammer Karaca Tiyatrosu, öte yanda Dormen Tiyatrosu, kısa süren Cep Tiyatrosu, Çığır Sahne vb. savaş sonrası tiyatroya olan ilginin arttığına da bir göstergesidir.

5. Şehir Tiyatrosu’nun Altın Çağı (1959-1966)

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olan Muhsin Ertuğrul 1958 yılında görevinden istifa etti. O sırada, Şehir Tiyatrosu, basında ve halk arasında eski sevimliliğini yitirmişti. Yazar Haldun Taner, *Tercüman* gazetesinde Şehir Tiyatrosu’nu “çürümüş bir tekne”ye benzetiyordu; hatta o gün için Taner’e göre, “ikinci kümeye düşmüş olan” bu eski şampiyonun belini doğrultması için sanatçıyla ve oyun seçimiyle bir “gençlik aşısı”na gereksinimi vardı.⁹²

Öte yanda sanatçılar, haklı olarak, hükümetin Devlet Tiyatroları’na gösterdiği ilginin yarısını bile Şehir Tiyatroları’na göstermediğinden yakınıyorlardı. Bu sanatçılar, 1958 yılında, hâlâ 1949 yılının kadro dengelemelerine göre aylık alıyorlardı. Tiyatronun sahne teknik olanakları geliştirilmemişti. Nuh nebiden kalma ışı-

92 *Kim*, 17 Ekim 1958.

daklar, sis sistemi artık iş göremeyecek durumdaydı. Hâlâ, eski, 1890'da inşa edilen, ahşap Tepebaşı Tiyatrosu, Şehir Tiyatroları'nın ana binasıydı. Sanatçılar ve yöneticiler böyle zor durumdayken, yetiştirdikleri seyirci, Şehir Tiyatroları'nın yaz aylarında da oyunlar oynamasını istiyordu. Hatta bu konuda tatlı sert yazılar da çıkmaktaydı. 11 Mayıs 1957 tarihli *Yeni İstanbul* gazetesinin "Sanat Kronikleri" sütununda "fa" rumuzuyla,⁹³ "İstanbul'da Şehir tiyatrosu, yanlış bir gelenek ve iddia neticesi yazın temsil vermez. Sebep şudur: havalar ısınınca tiyatroya kimse gitmez" deniliyordu. Yazar bundan sonra yazısını şöyle sürdürüyor:

Şehir Tiyatromuzun artık ele alınarak bir düzene konulması vazife olmaktan daha fazla bir şey hâline gelmiştir. Artist kadrosu gözden geçirilmelidir. [...] Tiyatromuzun iç ve dış talimatnamesi yeniden yapılmalı ve tatbik edilmelidir.

İbrahim Hoya, 7 Aralık 1928 tarihli *Şehir* gazetesinde, "Şehir Tiyatroları tiyatro konsepsiyonuna gereği gibi ayak uydurmamakta, hâlâ geçmişteki şöretinin parıltısından medet ummaktadır," diye yazmıştır. Bütün bu yergiler, yakınmalar Şehir Tiyatrosu'nun durumu üzerine çeşitli açılardan yazıların yazılmasını başlatmıştır. Yazarların bir bölümü, Şehir Tiyatro'sunun yıkılıp yeni baştan kurulmasını isterken, başka bir bölümü de Şehir Tiyatrosu'nu yıkmadan bazı reformların yapılması gerektiğinin doğru olacağını savunuyordu. Şehir Tiyatrosu'nu "feshedip" yeni baştan kurma düşüncesi bazı belediye meclis üyelerini de etkilemişti. Fikret Adil, 29 Aralık 1958 tarihli *Yeni İstanbul* gazetesinde yıkma düşüncesi-ne karşı çıkmıştır:

Şimdi de bir eski terane çıktı: Şehir Tiyatrosu'nu lağvedip yeniden kurmak! Neden? Niçin? Eğer bu müessesenin lağvedilmesi gerekiyorsa, edelim. Amma neden tekrar kuralım? Kurulmasına ihtiyaç varsa neden lağvedelim?

İstanbul Belediyesi yönetim kurulu üyeleri ise Şehir Tiyatrosu'ndaki "otorite zaafı"ndan söz ediyorlardı. Sızıldanma konusu olan başka bir şey de, yerli yapıtlara az yer veriliyordu. Gerçekten de Şehir Tiyatrosu, 1958/59 döneminde, yalnızca iki yerli oyun oynamıştı: Bunlar Refik Erduran'ın *Bir Kilo Namus*'u ile Cevat Fehmi Başkut'un *Tablodaki Adam*'ıydı. Daha önce Muhsin Ertuğrul'un getirmiş olduğu yerli oyun oynama geleneği ortadan kalkmış gibiydi.

Bütün bunların yanı sıra, Şehir Tiyatrosu'nda yönetmen sorunu da vardı. İstanbul Belediyesi'ndeki ilgili kişiler, sürekli bir yabancı yönetmen getirtmek yerine, yalnızca oynanacak oyunlara göre "muvakkat" yabancı yönetmen getirtme taraftarıydı. 10 Şubat 1959 tarihli *Milliyet* gazetesinde bu konuda çıkan haberde ilgililerin sözleri aktarılmıştır:

Bir rejisör tiyatro sezonunda ancak üç eseri sahneye koyabilmektedir. Devamlı rejisöre on iki ay içinde ödenen para ile, belirli eseri sahneye koyacak daha kaliteli bir muvakkat rejisör getirtme imkânı mevcuttur. Bu yüzden muvakkat rejisör tercih edilmektedir.

Şehir Tiyatrosu'nda bu karışıklıklar sürüp giderken Muhsin Ertuğrul 1959 yılının Haziran ayında –Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılışının on ikinci yılında– yeniden bu kurumun başyönetmenliğine atandı. 1959 yılının Ekim ayında, yeni bir çalışmaya giren ve "altın çağ" olarak değerlendirdiğimiz Şehir Tiyatrosu'nun, bu araştırmamız içindeki son dönemi neler getirmiştir? Şehir Tiyatrosu beğenilmeyen durumundan, o sırada Türkiye'nin en sevilen tiyatrosu durumuna geldiyse, bunun gerekçesi nedir? Muhsin Ertuğrul'un sanat politikası ne olmuştur? Muhsin Ertuğrul yönetimine 1966 Bahar'ında niye son verilmiştir? Bu bölümde bu soruların yanıtlarını vermeye çalışacağız.

On iki yıl sonra, daha önce de emek verdiği tiyatronun sanat işlerini yönetmeye başlayan Muhsin Ertuğrul, 1959/60 dönemini başlatan *Türk Tiyatrosu* dergisinin Ekim 1959 tarihli sayısına yazdığı yazısında, İstanbullulara, yokluğunda neler yaptığını belirterek hesap vermiştir:

Bu dünyada herkes bir şeye inanır ve inancı peşinde koşar, yıpranır, ölür gider. Ben de bir milletin yalnız tiyatro yoluyla karanlıktan kurtulacağına, adamlıktan insanlığa yükseleceğine inanıyorum. Belki sorarsınız, bu inanç sana nerden geldi diye? Anlatayım: tarihten eski Helenlere bakın, çöküntüsünden 2000 yıl sonra bile dipdiri ayakta duran bir medeniyet. Bu üstünlüğün sonraki medeniyetlerden ayırıcı özelliği yalnız tiyatrosu. O küçük şehirlerin büyük tiyatrolarında herkesin yeri vardı, çobanın da, balıkçının da. Onun için ruh kalkınması bütün toplumda atbaşı beraber gitti. Roma tiyatroyu inkâr etti. Yunanlılar gibi yazıcı yetiştirecek yüksekliğe erişemedi, tiyatrosu soysuzlaştı, halkının duyguları gittikçe nasırlaştı, zamanla kana susadılar. Böylece, Yunan medeniyeti yerini Roma vahşetine bıraktı. [...] Tiyatro, bugün [...] her zamandan daha çok önem kazanmıştır. İnsan sesinin plâktan ve radyodan, insan resminin sinemadan ve televizyondan, insan sanatının muhakkak bir teknik vasıta süzgecinden geçtiği bir zamanda, TİYATRO, insanla insanın vasıtasız karşılaştığı tek sanat alanı olarak kalıyor. [...] Tiyatronun halk eğitimi üzerindeki derin izlerini Almanya'da, bilhassa, İkinci Dünya Harbinden sonra görünce, ben de kendimi bu "Bölge Tiyatroları" sevdasına kaptırdım. Önümdeki günler sayılı olmasa, belki bu kadar sabırsız olmazdım, ama hiç olmazsa Erzurum'un, Diyarbakır'ın, Trabzon'un tiyatrolarını görmek istiyorum.

Bu satırlar, büyük tiyatro adamımızın görüş açısını belirtmek yönünden önemlidir. Bu dönemin ilk oyunu olarak seçilen *Hamlet*'i, Muhsin Ertuğrul, sanat yaşamı boyunca yedi kez sahneye çıkarmıştır. Sanatçı bu yedinci *Hamlet*'i yepyeni bir açıdan ortaya çıkaracağını şöyle belirtmiştir:

[...] Bugünün anlayışına uygun tiyatro demek: seyirciyi yadırgatmadan, yapmacık, sahte, kalp sesler çıkarmadan, ağızdan kulağa ve oradan ruha geçen sözlerle, yine aşırı hareketlere, lüzumsuz ve manasız el kol hareketlerine başvurmada, göz yoluyla kalbe süzülen, ifadelerle insan varlığını titreten, kaşla göz çukur arasında gizlenen o (BAKİŞ) dediğimiz dünyanın en eski insanından bugünküne kadar kuvvetinden hiçbir şey kaybetmeyen o anlaşma vasıtasını dile getirmekle oynanan tiyatro demektir. [...] Yeni *Hamlet*'i de işte böyle sözden ve gösteriştan ziyade ruha ve iç yaşamaya aktararak oynamak istiyoruz. Yedinci *Hamlet*'in

ayırıcı damgası; dekoru, kostümü, girişi, çıkışı gibi dış görünüşü değil, oyuncuların beyinlerinden geçen düşünceleri, bozan gizlemek için kelime pusuları kursalar da, seyircilere yine iç görünüşüyle anlatmaya çalışmak olacaktır.⁹⁴

Muhsin Ertuğrul'un yukarda belirttiğimiz görüşü ve büyük bir hızla girdiği tiyatro döneminde ilk yaptığı işlerden biri, 1924/25 döneminde Ferah Sahnesi'ndeki toplulukta yaptıklarının daha kapsamlısını yeniden Şehir Tiyatrosu'na getirmek olmuştur. Orta-öğretime başlamış öğrencilere özel temsiller düzenlemek sanatçının hep aklında olan bir şeydi. *Türk Tiyatrosu* dergisinin Ocak-Şubat 1964 tarihli sayısında, sanatçı bunu şöyle açıklamıştır:

[...] Gençliğin en olumlu çağı olan orta öğretim başlangıcındaki öğrencileri sanat çatısı altında toplamak, onlara sanat zevki, edebiyat merakı aşılacak böylelikle toptan ve tekmeden başka ruh ve kafa dünyası olduğunu da göstermek istedik.

Oysa uzun bir geleneği olan bu öğrenci temsilleri, Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'ndan uzakta olduğu yıllarda programdan kaldırılmıştı. Bu gösterilerin kaldırılmasında da birkaç kendini bilmez yüksek sesle sahneye söz atmaları bahane olmuştu. "Ben bundan daha tabii bir şey tasavvur edemiyorum," diyor Muhsin Ertuğrul, "denize girmedikçe yüzmek öğrenilemediği gibi, tiyatroya da sık sık gelmedikçe tiyatro seyircisi doğmaz."⁹⁵

Bu dönemde oynanan ilk öğrenci oyunu, Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosu'nun başındayken, Reşat Nuri Güntekin'in kalemi yoluyla bugünkü dile çevirttiği Namık Kemal'in *Akif Bey* adlı oyunuydu. Raşit Rıza'nın sahnelediği bu yapıt basında olumlu karşılanmıştır. Klasik Türk sahne yapıtlarının yeniden canlandırılması için girişilen çabanın yanı sıra, Şehir Tiyatrosu'nun oyun dağarında yerli oyunların sayıca arttığını izleriz. 1959/60 döneminde, sayısı birden yediye çıkan yerli oyunlar, 1960/61'de do-

94 *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1959.

95 Aynı dergi, Kasım 1959.

kuza ve 1961/62'de on altıya fırlamıştır. Şehir Tiyatrosu'nun bu tutumunda yerli oyun yazarlığının gelişmesinin ön plana alındığı anlaşılr.

Ulusal Türkiye tiyatrosunun gelişmesi için oyun yazarlığının gelişmesinin yanı sıra, tiyatronun daha geniş halk kitlelerine götürülmesi, bunun için de paraca olanakları kısıtlı olan halka ucuz matinerler sağlama düşüncesi, Şehir Tiyatrosu'nun bu dönemde gerçekleştirdiği işlerdendir. İleride daha ayrıntılı bir şekilde üzerinde duracağımız tiyatronun yayılma politikası, yine bu dönemde ivme kazanmıştır. Ayrıca, uzun bir süredir tiyatro sahnesi olarak kullanılan Lütfi Kırdar Açık hava Tiyatrosu'nun yazın opera ve operet gösterilerine, Rumelihisarı'nın bir tiyatro sahnesi durumuna getirilerek klasik yapıtlara, bu arada, özellikle Shakespeare gösterilerine ayrılması bu dönem içinde yapılan olumlu çalışmalar arasındadır.

İstanbul'un çeşitli semtlerinde sahnelerin açılması ve tiyatro biletlerinin olabildiğince ucuzlatılması da bu dönemin olumlu işlerinden biridir. 1960 yılında Kadıköy Tiyatrosu, 1961'de Üsküdar ve Fatih Tiyatroları, 1962 yılından başlayarak Rumelihisarı Yazlık Tiyatro, 1965'te Zeytinburnu Tiyatrosu İstanbul halkının yararına açılmış kültür yuvalarıdır. Tiyatroyu yayma ve tiyatro kültürüyle halka ışık tutma düşüncesi böylece Muhsin Ertuğrul'un bu son döneminde gerçekleşmiştir. Yukarda da belirttiğimiz gibi, 1959'da yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına geçen sanatçı, Devlet Tiyatrosu'nun başındayken de aynı kültür politikası içinde, Ankara'nın çeşitli semtlerinde ve yurdun birkaç yerinde sahneler açmıştır. Daha önceki yıllardan da bilindiği gibi, Anadolu'ya yayılmış bir bölge tiyatroları ağı onun en büyük hayaliydi. Bunun için de bu hayalini gerçekleştirme yolunda ilk adımları atmıştır.

Daha önce değindiğimiz, Haldun Taner'in 1958 yılında gerekli bulduğu "gençlik aşısı", yine Muhsin Ertuğrul'un bu dönemdeki yönetimi sırasında gerçekleşmiştir. 1959'un Ekim ayında, ABD'de oyunculuk eğitimi görmüş, o sırada 24 yaşında olan Engin Cezzar, Hamlet rolüyle Şehir Tiyatrosu kadrosuna alınmıştır. Daha sonra, yine ABD'de oyunculuk eğitimi almış olan Beklan Algan

(1933-2010) ve Ayla Algan,⁹⁶ Ergun Köknar, Asaf Çiyiltepe, Nüvit Özdoğru, Tunç Yalman, Duygu Sağıroğlu, Şirin Devrim, Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Genco Erkal, Çetin İpekkaya ve tasarımcı Doğan Aksel ve daha birçoğu Şehir Tiyatrosu'nda etkin olmaya başlayınca, çeşitli ülkelerde tiyatro ve oyunculuk eğitimi almış birçok genç sanatçıyla tiyatroya yepyeni bir hava girmiştir. Bir yıl sonra oyun yazarı Güngör Dilmen'in dramaturg olarak katılmasıyla, Şehir Tiyatrosu için gerekli görülen "gençlik aşısı" başarılı bir yolda tamamlanmış oluyordu.

23 Mart 1964 gecesini, bu başarılı gidişe karşı sabotaj sayılabilecek tatsız bir olay oldu. Bu da yıllar sonra, kültür ışığına ve Cumhuriyet Türkiye'sinin devrimlerine karşı olan bir 31 Mart olayıydı. 20. yüzyıl tiyatrosunda devrim yapan, tiyatro kavramına olduğu kadar estetiğine de yeni bir yol çizmiş olan ünlü Alman yazar Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyununun temsilini "komünist propagandası yapıyor" diyen, dangalaklardan kurulu bir cahiller güruhu bastı. Afişler yırtıldı, camlar kırıldı ve sanatçılara saldırıldı. Cumhuriyet Savcılığı olaya el koydu. Yetkili hukukçuların kurduğu bilirkişinin,⁹⁷ oyunu seyrettikten sonra oyunda hiçbir komünistlik propagandası olmadığına ilişkin verdiği rapor üzerine, oyunun temsili sürdürülmüştür. Ancak bu olay, çeşitli görüşteki siyasal partilerin ve basının karışması ile bir iç politika konusu yapılmış ve gazeteleri günlerce uğraştırmıştır.

Bertolt Brecht'in bu oyunu, cahil yobazların sandığının tersine, daha çok Batı demokrasisi içinde rağbet görmüş, yıllarca alkışlanmıştır. İlk oynanışı 1943 yılında Zürih'te gerçekleşmiştir. Sonradan Frankfurt, Londra, New York, Viyana, Mainz, Wuppertal, Lübeck, Münih, Hannover, Baden-Baden, Esslingen, Augsburg, Magdeburg, Minnesota, Illinois, Buenos Aires vb. kentlerde çok tutulmuştur. Ayrıca yazarın en önemli yapıtlarından biridir.

96 1962/63, 1964/65 dönemlerinde Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Hamlet*'te, Türkiye'de ikinci "kadın Hamlet" olmuştur. Bizde ilk kadın Hamlet, 1954/55 döneminde Muhsin Ertuğrul'un Küçük Sahne'de yönettiği oyundaki Hamlet, Şakir Eczacıbaşı'nın ilk eşi ve yazar, oyuncu Başar Sabuncu'nun annesi Nur Sabuncu'dur.

97 Bilirkişi şu kişilerden kuruluydu: Ord. Prof. Dr. Sulhi Dönmezer, Prof. Dr. Cemal Tukin, Doç. Dr. Ayhan Önder.

Bilirkişinin raporu şöyleydi:

Eser, asıl anlamı itibariyle toplum içinde dinin istek ve emirleri, içtimai müesseseler, hukuk ve ahlâk, iktisadi düzen ve yasalar ve toplumsal, muhtelif müesseselerin istedikleri arasında çelişmeler bulunduğunu, bu sebep dolayısı ile insanın ne yapacağını şaşırdığını, bütün bu çelişmeleri kaldıracak bir çözüm yolu bulmak icap ettiğini belirtmekte ve eserin baş kahramanına müellifin temsil sonunda söylettiği gibi, çözüm yolunu herkesin düşünmesi lazım geldiğini açıklamaktır. Mahiyeti böylece özetlenecek olan bu eserde komünizm propagandası yapılmış değildir. Eserde ifade olunan muhtelif fikrin kümeleri modern düşüncenin üzerinde, filhal durduğu meselelerden ibarettir. Bu eserde, komünizm propagandasına temyiz eden sınıf mücadelesi yoluyla cebren bir sınıfın diğer sınıf üzerinde tahakkümünü tesis etmeyi müteveccih teşvik ve propaganda unsuru yoktur. Dinin muayyen istekleri ve içtimai düzen içindeki ahlâkın çalışma halinde bulunduğunu belirtmek ve din ölçüleri içinde kalmak şartıyla iyi insanı bulmanın pek güç ve müşkül hâle girmiş bulunduğunu ifade etmek komünizm propagandasının mümeyyiz vasıflarından birini de teşkil eden dini tahrip gayretine delâlet etmez. İçtimai bir müessese olan dini, sanat ve fikir adamının bu hüviyeti içinde tetkik edilmesi, yerine göre ilmin ve sanatın icâbidır. Hele sembollerini görerek bunlar vasıtası ile Allah fikrinin tahrip edildiği şeklinde neticelere varmak hiçbir suretle ilmi bir davranış olamaz. İşbu mucip sebeplerle yukarda kısmen özellikleri aksettirilen komünist propagandaya ait Türk Ceza Kanununun 142. maddesinde yer alan unsurlardan hiçbirinin mevcut bulunmadığı kanaatine varılmıştır.⁹⁸

Brecht'in, "Stalin Barış Ödülü"nü almasını delil sayan basının küçük bir bölümü, bu olayı büyütmeye çalışıyordu. O sırada 24 Eylül 1964 günlü *Ulus* gazetesindeki köşesinde, tiyatro ve kültür tarihçisi Metin And, Brecht'e Amerika'da yapılmış olan komünistlik suçlamalarına karşı yazarın savunmasının bir bölümünü yayımladı. And, *Encore* dergisinin ünlü tiyatro eleştirmeni Eric Bentley'nin bir belgesine dayanarak Brecht'in komünist olmadığını açıklamıştır:

98 *Ulus*, 26 Mart 1964.

[Brecht], bütün soruşturma boyunca komünist olmadığını, ne Almanya'da, ne Amerika'da hiçbir komünist partisine girmediğini, öyle ki girmek üzere başvurmadığını, komünist partisinin toplantılarına bir kez bile katılmadığını kesin olarak belirtmiştir. İhtilâlcı bulunan şiir, şarkı ve oyunları da Hitler hükûmetini devirmek için yazmıştır. [...] Her zaman bağımsız bir yazar olduğunu ve öyle kaldığını, hiçbir siyasal partinin etkisi altında kalmamaya kararlı olduğunu belirtmiştir.

Öte yanda Şehir Tiyatrosu rejisörlerinden Tunç Yalman, *Cumhuriyet* gazetesindeki 24 Mart 1964 tarihli yazısında doğru bir saptamada bulunmuştur: “Brecht, bugün başta Amerika, İngiltere, Fransa ve tüm Batı memleketlerinde oyunları Shakespeare'den sonra en çok oynanan yazardır,” dedikten sonra, “Brecht'in tek oynanmadığı ülke Sovyet Rusya ve Demirperde gerisi memleketlerdir; çünkü Brecht insanları düşünmeye ve daha iyi yaşamaya sevkeden bir yazardır. Oysa bu inanç, totaliter idarelere uygun gelmemektedir,”⁹⁹ diye düşüncesini belirtmiştir.

Türkiye'de, Brecht'in nasıl bir yazar olduğunu bilen aydınların tümü tarafından bir “gericilik hareketi” olarak nitelendirilen bu olay, ne yazık ki belli bir zümre tarafından sömürü konusu yapılmıştır. Brecht'in¹⁰⁰ Sovyet Rusya'da ve Doğu Avrupa ülkelerinde yasaklanan bu oyununun, özgür bir sistemle yönetildiği iddiasında bulunan bir ülkede saldırıya uğraması, ancak karanlık köşelerde kafalarından örümcekleri atamayan, cahil ve yobaz kişilerin kendilerine iş edinmesinden ileri gelmiştir. Bugün Brecht'e saldıran bu kabak kafalar, yarın Shakespeare'e, öbür gün Sofokles'e ve en sonunda da komünist düşünceleri var diye Nasreddin Hoca'ya saldırırlarsa hiç şaşırmayın. Bizce, düşünce özgürlüğünü bu şekilde ya-

99 Aynı zamanda bkz. Martin Esslin, *Brecht*, Anchor Books, New York 1961, s. 187.

100 Yazar, Sovyet Rusya ve Doğu Almanya'daki rejimin karşındaydı. Onların dogmatik eğilimlerini çok sık buluyordu. Bunun için de, onlarla sürekli çatışma halindeydi. Onun oyunları ancak Stalin'in ölümünden çok sonra Rusya'da oynanmıştır. Komünist eleştirmenler, onu “eski alışkanlıklarından kurtulamayan bir küçük burjuva” olarak aşağılamışlardır. Brecht'in oyunlarının yayım ve basım hakkını bir Doğu yayınevine değil, Batı Berlin'de bulunan Suhrkamp Verlag'a vermesi de manidardır. İşin garipse-necek yanı, Brecht gibi büyük bir şair ve yazarın komünist ülkelerde tartaklanması ve demokratik Türkiye'de saldırıya uğramasıdır.

ralayan kimseler komünizmi kullanarak, aydınlığa, kültüre ve ilerlemeye karşı olan kimselerdir ve cahil bırakılmışlıklarıyla içlerindeki karanlığı yenememiş, ortaçağ kalıntısı sapkınlardır. Kısacası, 20. yüzyılın en önemli oyunlarından biri, akli başında yurttaşların yüzünü kızartacak şekilde, Kırk Harami'nin baskınına uğramıştır.

Muhsin Ertuğrul, bu olaydan yıllar önce, 15 Aralık 1933 tarihli *Darülbedayi* dergisinde, “Gazi'nin Nutku” başlıklı yazısında, büyük bir iyimserlik içinde artık “gözlerini geriye çevirmek isteyen bir softanın bulunmadığını” belirtmiş ve “Türk milleti arasında böyle biri tasavvur etmek, gözü arkada doğmuş, acayip bir hilkat garibesi görmek gibi olur,” demişti. Atatürk'ün hayatta olduğu o dönemde böyle bir düşüncede olmak doğaldı. Ancak bu yobaz saldırısından sonra, sanatçı, Darülbedayi'in kuruluşunu sağlayan eski İstanbul Şehremini Operatör Dr. Cemil Topuzlu Paşa'ya açık teşekkür mektubunda şöyle diyordu:

Ormanlarımızda niçin iri gövdeli ağaçlara rastlıyamıyoruz? Toplumumuzda niçin yüksek kültürde kişileri yerlerinde bırakmıyoruz? Çünkü ormanı şahsına tarla yapmak için ulu ağaçları kesip kavuran zihniyet üstün kişilerimizi de baltalayıp alaşağı etmekle aşağılık duygusunu besliyor.¹⁰¹

Muhsin Ertuğrul bu yazıyı, sanki iki yıl sonra başına gelecekleri bilmiş gibi yazmıştı; çünkü 1966 yılının Mart'ında sanatçıyı tiyatrodan uzaklaştırmak isteyen bir anlayış, başyönetmen kadrosunu kaldırmış ve sanatçıyı çekemeyen küçük bir bölüm sanatçının da girişimiyle onun tiyatrodan uzaklaştırılması sağlanmıştır. Bu, Şehir Tiyatrosu'nda büyük bir çözülmeye neden olmuş ve son dönemin en etkin, en başarılı sanatçılarının çoğu istifa etmişlerdir. Seçim sonucu belediye meclisine giren bazı partililer, o zamana kadar tiyatroyla tanışıklıkları olmadığı halde, hiçbir gerekçe göstermeden aldıkları yanlış kararlar Şehir Tiyatrosu'nun “Altın Çağı”nı sona erdirmişler ve bu tiyatroyu sonraki, yıllar süren karmaşasına itmişlerdir. Muhsin Ertuğrul'un tiyatrodan uzaklaştırılması ileri çevrelerde büyük bir tepki uyandırmıştır; Türk Yazarlar Derneği

101 *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1964.

bir bildirge yayımlayarak üyelerinin bundan sonra oyunlarını Şehir Tiyatrosu'na vermeyeceklerini bildirerek boykota gitmiştir. Bu bildirgede şu noktalar üzerinde durulmuştur:

Muhsin Ertuğrul olayı sadece Türk Tiyatrosu'nun kurucusuna karşı büyük bir saygısızlık ve nankörlük örneği olmakla kalmayıp daha da önemlisi bazı politikacıların Şehir Tiyatroları yolundan Türk Tiyatrosu'na el atmak istediklerini ortaya koymuştur. Bütün bu zorbalık rejimlerinde yapılan hareketin tıpkısıdır. Sanatı iktidarın eline vermek isteyen bu rejimlerde tiyatro daima ilk hedefi teşkil etmiştir. Biz tiyatro yazarları ve çeviricileri bu durum ortadan kalkmadıkça Şehir Tiyatroları'na eser vermemeyi kesin olarak kararlaştırdık. Şuna inanıyoruz ki, Türk Tiyatrosu'na yapılan bu saldırı bir gün elbet bozguna ve yenilgiye uğrayacak, Türk Tiyatrosu'nun ise milletimizi aydınlatma hizmetinde dimdik ayakta kaldığı görülecektir.¹⁰²

Bu bildirgeyi ülkemizin birçok tanınmış yazarı imzalamıştır. Bu imzalar arasında Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Turgut Özakman, Orhan Asena, Haldun Taner, Refik Erduran, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu, Cahit Atay, Adalet Ağaoğlu, Çetin Altan, Recep Bilginer, Rıfat Ilgaz, Selçuk Kaskan, Güner Sümer vb. vardır.

Bu olaya Uluslararası Tiyatro Enstitüsü de tepki göstermiş ve Muhsin Ertuğrul'un uzaklaştırılmasına engel olunmasını isteyen bir telgraf başbakana gönderilmiştir. Bu yanlış kararı, İstanbul ve Ankara'daki özel tiyatrolar da protesto etmişlerdir. Özel tiyatrolar, yayımladıkları ortak bildirgeyi, bir hafta süreyle perdelerini açmadan önce seyirciye okuyacaklarını halka duyurmuşlardır. Bu bildirge de şöyledir:

Bu gece, Türkiye'nin her yerinde, elliye yakın tiyatro perdesini açabiliyor. Bunu herkesten çok bir kişiye borçluyuz: Muhsin Ertuğrul. Muhsin Ertuğrul'un kurucusu olduğu İstanbul Şehir Tiyatroları'ndan uzaklaştırılmasını topluluğumuz adına yüksek huzurunuzda protesto ederiz.¹⁰³

102 Kim, 30 Mart 1966.

103 Cumhuriyet, 19 Mart 1966.

Muhsin Ertuğrul dramı diye adlandırabileceğimiz bu olaya sayısız tepki gelmiştir. Gazeteci, oyun yazarı Recep Bilginer tepkisini şu sözlerle ifade etmiştir:

[...] Oysa tiyatro, tarih boyunca demokrasi ile atbaşı yürümüştür. Çünkü tiyatro, kuruluşundan bu yana hür düşüncenin kaynağıdır. Hür düşünce demek insanın korkusuzca düşünebilmesi ve düşündüklerini korkusuzca söylemesi demektir.¹⁰⁴

Yönetmen-oyuncu Zihni Küçümen, 4 Mart 1966 tarihli *Akşam* gazetesinde bu olayı bir “Nankörlük Faciası” olarak adlandırmıştır. Sert bir dille belediye meclisi üyelerine çatan Küçümen, şöyle demiştir:

[...] Muhsin Ertuğrul'un kim olduğunu bilmiyorlarsa, açsınlar program dergisini ve Vasfi Rıza Zobu'nun anılarını okusunlar. Göreceklardır ki, bugünkü tiyatrocı, perdecisi, boyacısı, oyuncusu, yazarı, müdürü, hademe- siyle sadece ve sadece o adama borçludur. Bu borcu tiyatronun ellinci yıl dönümünde ona bir buket çiçekle bile ödemeyi bilmeyecek kadar duygudan yoksun olanların hepsi yarın unutulup gidecektir, ama o Edirne'den Erzurum'a kadar her tiyatronun kapısında gelecek kuşaklar tarafından saygı ve sevgiyle anılacaktır.

Bu olaya değinen ve o dönemde tiyatrodaki ellinci yılına basan Vasfi Rıza Zobu ise şunları yazmıştır:

Meselâ bir hastahaneden başhekimin görevi kalkarsa ne olur? Siz söyleyin... Kesmekeş, değil mi? [...] Tiyatronun bu duruma gelmesine sebep olup hata edenler ileride hatalarını anlayıp düzeltme yoluna gidecekler... Bu, başımıza gelen hâdise Şehir Tiyatrosu'nda ilk defa olmuyor, çok kereler böyle hatalara düşülmüş, sonra da tashih edilmiştir. [...] Kırk dokuz yıllık bir sanatçı olarak Muhsin Ertuğrul'un arkadaşı olmaktan iftihar ederim.¹⁰⁵

104 Aynı gazete, 1 Mart 1966.

105 Aynı gazete, 18 Mart 1966.

1968 yılının Ekim ayında sonraki belediye seçimleri sonucu, belediye meclisi üyeliklerinin başka bir parti tarafından kazanılması üzerine, 24 Ekim 1968 günkü oturumda Muhsin Ertuğrul'un yeniden Şehir Tiyatroları başyönetmen kadrosuna atanması oybirliği ile kabul olundu. Bu oturumda, aynı zamanda önceki üyeler tarafından alınan uzaklaştırma kararı da kınanmıştır. Bu karardan sonra, Muhsin Ertuğrul'a şu telgraf çekilmiştir: "Ayrıca Türk Tiyatrosu'na verdiğiniz büyük ve emsalsiz hizmetleriniz hususunda, minnet ve şükranlarını belirtmiştir."¹⁰⁶

Muhsin Ertuğrul'un bu çağrıya 1969 yılının ortasına dek bir tepkisi olmamıştır.¹⁰⁷

106 Aynı gazete, 25 Ekim 1964.

107 Bundan sonraki yılların özeti için bkz. "1966 Yılından Sonra" başlıklı Bölüm XII.

IV

Yönetim

Kuruluştan bu yana, Darülbedayi'in yönetim işleri durmadan değişikliklere uğramıştır. Bu kurumun sağlam ve durulmuş bir düzene kavuşamamasının bir nedeni, belediyenin yönetimi altında olması, dolayısıyla belediye işlerini yürütenlerin tiyatro konusunda hiçbir bilgileri olmayışları, ama her işe karışma eğiliminde olmalarıdır. Bir de, “biz belediyeyiz, her şeyi biz biliriz” kompleksini buna katarsanız, Darülbedayi'in ne badireler atlattığını tahmin edebilirsiniz. Belediye çeşitli dış ve iç baskılar yüzünden, tiyatroyu huzura eristirecek düzeni kolay bulamamış, bir süre için bulmuşsa bile bunu sürdürememiştir. Gerek yönetim işlerinde, gerekse oyun seçiminde durmadan yöntem değiştirilmiştir; kısacası, özellikle ilk başlarda “deneme, yanılma yöntemi” revaçtaydı. Demokrasi adı verilen çok partili dönemden sonra, her alanda olduğu gibi, bu zihniyet belediyeleri de etkilemiştir. Hatta son yıllarda görüldüğü gibi, bu kurumun sanat tutumuna, oyun seçimine bile karışılır olmuştur.

Bu sanat kurumunun yönetim açısından geçirdiği evreleri kısaca görmek bu yönden yarar sağlayabilir. İncelememizde ele aldığımız kuruluştan 1966'ya kadar olan ve elli yılı kapsayan dönem

içinde çeşitli yöntemler denenmiş, bu yöntemlerin içinden yalnızca biri gelişim sağlamış, ama bu başarılı yöntem bir yana bırakılarak “deneme, yanılma yöntemi”ne (!) geri dönmüştür.

23 Mart 1915 tarihli Darülbedayi’in ilk yönetmeliğine göre, seçilen yönetim kurulunda şu kimseler vardı: İsmail Cenani (genel müdür), Salah Cimcoz,¹ Celal Esat,² İbnürrefik Ahmet Nuri, Hüseyin Suat, Savni Bey ve polis müdürü Bedri Bey.³ Bu son üyeliğe önce mektupçu Vahit Bey seçilmiş, o kabul etmeyince yerine polis müdürü Bedri Bey getirilmiştir. İlk toplantısını 7 Mayıs 1915 tarihinde yapan kurul, Reşat Rıdvan’ı 2.000 kuruş aylıkla İçişleri Müdürlüğü’ne atamıştır.⁴

Yönetim kurulunun ikinci toplantısında Darülbedayi’in bütçesi yapıldı. Buna göre 1915 yılı bütçesi şöyleydi:

Memurların aylığı ve gider	841 lira
Eğitmenlerin aylıkları	135 lira
Temsil topluluğu gideri	1.200 lira
Dekor ve kostüm gideri	150 lira
Müzik öğretmenlerinin aylıkları	540 lira
TOPLAM	2.866 lira

Belediye’nin Darülbedayi’e ayırdığı ödenek 3.000 liraydı. Bir de kurumun Antoine zamanından kalmış 158 lira kadar da parası vardı. Bu hesaba göre, 1915 yılı bütçesinden geriye 292 lira kalıyordu. Antoine, savaş çıkınca işini yarım bırakmak zorunda kalmış olmasına ve I. Dünya Savaşı’na karşın, Darülbedayi resmen kurulmuş oldu. İlk temsil için hazırlıklar yapılmaya başlandı.

1 Salah Cimcoz (1875-1947), o dönemde, Osmanlı Meclis-i Mebusanı III. Dönem İstanbul Mebusu’ydü, Cumhuriyet’in ilanından sonra Büyük Millet Meclisi IV., V., VI. ve VII. dönem milletvekili oldu. Altıncı Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün eşi Emel Korutürk’ün babasıdır.

2 Celal Esat Arseven (1876-1971), ressam ve yazar. Sanat tarihi üzerine kitapları vardır. Sonradan VII. ve VIII. dönem milletvekili seçilmiştir. 1923 yılından sonra kısa bir süre Darülbedayi müdürlüğü yapmıştır.

3 Bkz. Resim 8.

4 R. A. Sevensil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt 1, s. 99.

Bundan sonraki toplantılarda, Darülbedayi kadrosunun tamamlanması için çalışılmıştır. Yönetim kurulu, oyun oynamak için olanaklar yaratmaya çalışmış ve ilk olarak 20 Ocak 1916 tarihinde, kurul üyesi Hüseyin Suat'ın bir uyarlaması ile başlangıç yapılmıştır. İkinci oyun, yine kurul üyesi İbnürrefik Ahmet Nuri'nin uyarlaması olmuştur. Darülbedayi'in ilk temsillerine bakacak olursak, oynanan oyunların büyük bir yüzdesinin bu iki yönetim kurulu üyesine ait olduğunu görürüz.

Kuruluşu ile bir dünya savaşının içine giren Darülbedayi, savaş yılları içinde yalnızca altı-yedi oyun oynayabilmiştir. Bir yandan parasızlık, bir yandan yönetim kurulunun sanatçılar arasında yan tutması Darülbedayi'i sarsmaya başlamıştır. O kadar ki, Darülbedayi yönetim kurulu, ne sanatçıları ne de dışarda tiyatroyla ilgilenen kişileri hoşnut edebilmiştir. 29 Ağustos 1918 günlü *Temaşa* dergisinde, Kemal Emin bu kurumun tek elden yönetilmesinin doğru olacağı üzerinde durmuştur: "Eğer Darülbedayi'in bir şehir olması matlup ise muktedir bir san'atkâra teslim edilmelidir. Şimdiye kadar cumhur ile idare olundu, âsârını gördük. Bir de diğer tarzını tecrübe etse."

Aynı yıl içinde ve aynı dergide Darülbedayi yönetim kurulu nu Muhsin Ertuğrul'un da eleştirdiği düşünülecek olursa, belki de Kemal Emin "muktedir bir san'atkâr" derken Muhsin Ertuğrul'u kast ediyordu. Eğer öyleyse, bu yerinde bir tavsiyeydi. Zaten o sıralarda, Muhsin Ertuğrul kadar bilgili başka bir tiyatrocu yoktu. Çünkü daha ileriki yıllarda da izlediğimiz gibi, bu tiyatroyu Muhsin Ertuğrul'un yönettiği dönemlerde Darülbedayi şaha kalkmış ve birçok noktada gelişme göstermiştir. Ayrıca, onun yazar ve seyirci yetiştirme tutkusu da bu iş için en iyi aday olduğunu gösteriyordu. 1924/25 döneminde onun Ferah Sahnesi'nde kurduğu toplulukla yaptığı işler, 1927'de Darülbedayi'e girip yönetimi ele aldığı anda gerek sahnede, gerek sahne dışında bir düzen ve disiplin kurmuş olması bütün tiyatro çevresinde bilinen bir şeydir. Darülbedayi onunla Shakespeare, Tolstoy, Strindberg, Goethe, Çehov, Pirandello, vb. gibi tiyatronun denek taşları olan büyük yazarlarla tanışmıştır. Ayrıca, başarılı ve usta Türk oyun yazarları yetişmesinde onun katkısı çoktur. Türkiye'nin ilk çocuk tiyatrosunu kuran odur.

1959-1966'daki yönetimi ile de Şehir Tiyatrosu'nu en üst aşamasına çıkartmıştır.

Bir tiyatronun, o işin uzmanı olan tek bir sanatçı tarafından yönetildiği göz önüne alınırsa, Muhsin Ertuğrul'un "kurulsuz" yönetimi bu yönden de başarılı olmuştur. Yabancı ülkelerin gelişmiş tiyatrolarında yönetim kurulu diye bir şey yoktur. Olsa bile, böyle bir kurul yılın belli zamanlarında toplanıp bütçe üzerinde kararlar alıp onu denetler, sanat işlerine karışmaz; o tiyatrodaki varlığı yalnızca malidir. Peki nerden çıktı bu kurul? Bizde her ticari kuruluşun bir yönetim kurulu olduğu ve tiyatronun nasıl yönetildiği bilinmediği için, başlarda ona da bir yönetim kurulu gerektiği sanılmıştır. Darülbedayi'in yönetim kurulu üyelerinin, bütün iyi niyetlerine karşın, yönetim işlerinde pek başarılı olmadıkları gözlemlenmektedir. Çünkü bu kurulun üyeleri farklı düşüncelerde kimselelerdi ve bir ikisi, biraz da kendi çıkarlarını ön planda tutuyorlardı. Her üye tiyatroyu bir yana çekmek istiyordu, üstelik çoğu da tiyatro sanatından pek anlamıyordu; içlerinde polis müdürü bile vardı.

Bu yüzden, 1919 yılına kadar durmadan yönetim kurulu değiştirilmiştir. Yönetim kurulu huzura kavuşmuyorsa, o tiyatro nasıl bir düzen ve disiplin edinebilirdi? 1920 yılında, İsmail Cenani Bey'in ölmesi üzerine yönetim kurulu başkanlığına İbnürrefik Ahmet Nuri getirilmiştir. 1921 yılında kabul edilen yönetmelik ile edebi heyet ve yönetim kurulu birleştirildi. Önce üç kişilik bir alt kurul oyunları okuyacak, oyunlar kabulü ya da reddi için on dört kişilik bu genel kurula sunulacaktı. Böylece, Darülbedayi'in yönetim dertleri daha da artmış oluyordu. Nitekim, daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi, sanatçılarla yine anlaşmazlık çıkmış ve Darülbedayi sanatçıları ayrılıp dışarda Türk Tiyatrosu adı altında bir topluluk kurmuşlardı. 1921'deki bu karışıklık üzerine İbnürrefik Ahmet Nuri başkanlıktan istifa etti. Bu karmaşa birkaç yıl daha sürdü gitti. Darülbedayi kapanma tehlikesi ile karşı karşıya kaldı. Belediye, 13 Haziran 1923 tarihli toplantısında verdiği 5.000 liralık ödeneğin ne olduğunu araştırmak için Necmettin Arif'i denetleyici olarak görevlendirdi.⁵ Bu denetim sonucu kurulan yarkurulda,

15 Mart 1924 tarihinde bir rapor hazırlandı: 1- Yeni bir tiyatro binası yaptırılmalıydı; 2- Ödenek yükseltilmeliydi; 3- Kurumun adı Şehir Tiyatrosu olmalıydı; 4- On beş kişilik bir sanatçı kadrosu saptanmalıydı; 5- Yeni bir yönetim kurulu seçilmeliydi; 6- Üç üyeli bir edebi heyet kurulmalıydı; 7- Avrupa'dan getirtilecek 250 lira aylıklı bir rejisör gerekiyordu; 8- Bir tiyatro okulu açılmalıydı; 9- Yarısı bayan olmak üzere bu okula otuz öğrenci alınmalıydı.

Sanat yönünden özgür ve yalnızca yönetim yönünden belediyeğe bağlı ilk düzen 1926 yılının sonlarında İstanbul Belediye Başkanlığı'na atanan Muhittin Üstündağ zamanında olmuştur. Müdürlüğe Celal Esat (Arseven) getirilmiştir. Yeni baştan kurulan edebi heyet, 1927/28 döneminde kaldırılmıştır. Asıl işi başka yerde olan ve müdürlüğü ek görev olarak kabul eden Celal Esat yerine 1927/28 döneminde Suphi Sadık atanmıştır.

Bundan sonra kurumun giderek Şehir Tiyatrosu düzenine doğru geliştiğini izleriz. 10 Ocak 1929 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde, Darülbedayi'nin yeni adı hakkında bir haber okuruz: "Darülbedayi'nin yeni ismi henüz kararlaştırılmadı, fakat İstanbul Tiyatrosu veya İstanbul Şehir Tiyatrosu olması muhtemeldir."

Bu sanat kurumunun belini doğrultan, tiyatroya bir düzenin gelebilmesi için gerekli olanakları sağlayan –bu konuda yıldırımları üstüne çekmesine karşın– Muhittin Üstündağ'dır. Belediye ile tiyatro arasındaki ilişkiyi bir çözüme götürmek için İstanbul Belediye Meclisi'ne bir öneride bulunmuş, gerekli ödeneğin çıkmasına önayak olmuştur. Muhittin Üstündağ'ın 30 Mart 1931 tarihinde yazdığı yazı şöyledir:

Dahiliye Vekâleti'nin tasdikine arzedilmiş olan beş aylık bütçeye müzeyyel talimatnamenin on ikinci maddesi mucibince konservatuvarla Darülbedayi muamelât-ı umumiye ve mâliyesinin belediye reisinin riyaseti altında meclis-i umumiden münherap altı âzadan mürekkep bir hey'et tarafından tedvir ve murakabesi ve mezkûr müesseseler nâmına bütçeye mevzu tahsisatın toptan olarak işbu munakabe hey'eti emrine tevdi olunması vekâletçe belediye ve idâre-i hususiye kanun ve usulleri haricinde sarfiyata mezuniyeti tazammum eder bir mahiyette görüldüğünden mezkûr on ikinci

madde bütçe talimatnâmesinden tayyedilmiş olmakla işbu müesseselerin belediyece idâre olunmak veya bütçe açığı kapatılmak üzere, belediyeye raprı lâzım gelmiştir. Ancak halkın musiki ve sahne ihtiyaçlarının tatmini için müteşekkil olan işbu hars müesseselerinin sâir müessesat-ı belediye misillü idâresi bunların terakki ve tekâmüllerini müemmin olmadıktan başka şimdiye kadar masraf bunca mesai ve fedakârlıkla elde edilmiş olan vaziyeti hatıralarını bile haleldâr edebileceğinden bâdema işbu müesseselerin belediye tiyatrosu ve İstanbul konservatuvar ve bando orkestrası nâmları altında müstakil bir bütçe ile idâresi ve idâre-i umumiyelerinin İstanbul belediye riyasetine tevdi ve ledel'icap istişâri mahiyette bir ihtisas encümeni teşkili münâsip görülmüş ve buna dâir hazırlanan tâlimatnâme projesi bervechi âti meclisi umumi heyet-i muhtereminin tasvibine arz olunur.⁶

Bu yazı genel kurul tarafından seçilen bir yarkurul tarafından incelenmiş ve kabul olunmuştur. Bu yarkurulun başkanı Salah Cimcoz, “mazbata muhabiri” Refik Ahmet Sevengil'di. Üyeler: Sadi, Tevfik Amir, Mithat Cemal, Galip Bahtiyar, Abdülkadir Ziya Beylerdi. Yarkurul yukarda adı geçen kurumları Belediye Yasası'nın 15. maddesindeki, 55. fıkraya uygun bulmuş ve ayrıca Darülbedayi'in gördüğü işi yine aynı yasanın 15. maddesinin 59. fıkrası ile yorumlamıştır.

Muhsin Ertuğrul, tiyatrodan yana olan bu gelişmeyi 1 Ekim 1931 tarihli *Darülbedayi* dergisinde “Perdeci” imzasıyla şöyle açıklamıştır:

Darülbedayi, bundan sonra İstanbul şehrinin öz malı olmuştur. Şimdiye kadar her sene muayyen bir tahsisatla yardım gören müessese, bu seneden itibaren mülhak bütçe ile idâre edilen belediye müesseseleri arasına girmek şerefine mazhar olmuştur.

Kurum, İstanbul Belediyesi'ne katma bütçe ile bağlanıncaya kadar, kuruluşundan bu yana yönetim düzeninde birçok değişikliğe uğramıştır. Yönetmelikte yapılan değişikliklere, bazen o dönemin koşullarına uymak, çoğunlukla da daha iyi bir yönetim düzeni elde edebilmek için başvurulmuştur. 1915 yılında, kabul edilen

ilk yönetmelikten⁷sonra, 1921'de yeni bir yönetmelik yapıldığını biliyoruz. Darülbedayi, işi yalnızca temsiller vermeye götürünce, okul niteliğini de yitirmiş oluyordu. Kurumun çalışmasına uygun bir yönetmeliği olması gerekiyordu. Üstelik, sanatçılar arasında yönetim kuruluna karşı bir hoşnutsuzluk vardı. 1 Kasım 1920 tarihinde, belediyede yapılan bir toplantıda yönetmeliğin yenilenmesi kararlaştırılmıştı. Seçilen yarkurulun hazırladığı yönetmelik 31 Mart 1921'de belediyece onaylanıp Darülbedayi'ye gönderildi. Bu yönetmelik otuz üç maddeyi kapsıyordu. Yalnızca bir tiyatro topluluğu olarak çalışan Darülbedayi'in durumu şöyle açıklanmıştı:

Darülbedayi-i Osmanî terakkiyatı hâzıraya göre bir temâşâhâne vücud getirilerek bilhassa edebî temâşâ eserlerini temsil ve bu sâyede halkın zevk-ı temâşâsını tenmiye eylemek maksadile teşkil edilmiştir. Şerâit-i iktisadiye müsait olduğu takdirde halihazır tedrisatına ilâveten san'atı temâşâyı tâlim için bir de mektep ilhak edilecektir.⁸

Ancak bu 1921 yönetmeliği de Darülbedayi'ye düzenin gelmesini sağlayamamıştır. Yönetimden hoşnut olmayan sanatçıların Darülbedayi dışında bir topluluk kurup çalışmaları ve onların gösterilerine rağbetin artması ile Darülbedayi'de sanatçı eksikliği baş göstermiş ve yönetim kurulu dışarıdaki sanatçıları Darülbedayi'ye çekmek için yönetmelikte ikinci bir düzeltmeye girişmiştir. Bu yönetmeliğin düzeltilen ikinci maddesiyle temsil topluluğundan birkaç sanatçı temsilci olarak yönetim kurulu toplantılarına girebilecekti. O günleri bizzat yaşamış olan Sevengil, kitabında bu yeni yönetmelikle sanatçılardan üç temsilcinin yönetim kuruluna girdiklerini belirtir. Bu sanatçılar, Eliza Binemeciyan, Raşit Rıza ve Fikret Şadi'dir.⁹ Oysa *Temaşa* dergisinin Ağustos 1920 tarihli 25. sayısında, daha o tarihte iki kadın ve iki erkek sanatçının Darülbedayi yönetim kurulunda olduğu yazılmıştır. Dergiye göre de, bu sanatçılar Eliza Binemeciyan, Kınar Hanım, Raşit Rıza ve

7 Bkz. Bölüm II: Kuruluş.

8 Sevengil, a.g.y., cilt 1, s. 106.

9 A.g.y., s. 108.

Muvahhit'tir. Derginin verdiği tarih hemen hemen bir yıl öncesine, yani bu yönetmelikten öncesine aittir. Bundan şunu çıkarabiliriz: Darülbedayi yönetim kurulu, yönetmeliği henüz bir üçüncü kez değiştirmeden önce deneme niteliğinde sanatçıları yönetim kurulu-na kabul etmiş olmalıdır. Belki de, bu düzenin daha yarar sağladığı görüldüğü için, yönetmeliğin yenilenmesinde bu durum bir madde olarak kurallaştırılmıştır.

Darülbedayi'yi yepyeni bir anlayışla çalıştırmak için belediyenin kurduğu ve başında Halit Ziya Bey'in [Uşaklıgil] olduğu yarkurulun İstanbul'un bir Şehir Tiyatrosu olması konusunda yaptığı çalışmalar 15 Mart 1924 tarihinde belediyeye sunulmuş, ama zaman pek uygun olmadığından bu raporda belirtilenlerin gerçekleştirilmesi ertelenmişti. Böylece, ortada kalan Darülbedayi sanatçılarına ücret de verilmiyordu. 1924 Mart'ında belediyeye sunulan raporda, nihayet sanatçılar için bir kadro çizelgesi yapılmıştı. Bu çizelgede dört sınıf sanatçı kabul edilmiştir: Birinci sınıf sanatçılara 70 lira aylık ve gelirden % 1,5 pay, dördüncü sınıf sanatçılara 35 lira aylık ve gelirden % 0,5 pay düşünülmüştü. Ama belediyenin paraca sıkıntılı bir dönemde olmasından dolayı bu düşünülen de gerçekleştirilmemişti.

1923/24 döneminde, kendi hesaplarına, dışarda çalışan sanatçıların kazançlarındaki orantısızlık üzerine bir anlaşmazlık ortaya çıkmıştır. Bu çalışma düzeninde beş ortak ve birçok da aylıklı sanatçı vardı. Ortakların, aylıklı sanatçılardan üç kat fazla kazanmaları, beş ortakdan biri olan Vasfi Rıza'nın dikkatini çekmiş, topluluğun eşit maddi olanaklarla çalışması gerektiğini topluluğun başı Raşit Rıza'ya söyleyince kızılca kıyamet kopmuş, Halep Çarşısı'ndaki tiyatrodaki ortaklık da böylece son bulmuştu.¹⁰

1926 yılının sonlarına doğru, Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın sanat işlerine önem veren tutumuyla Darülbedayi yavaş yavaş yoluna girmeye başlamıştır. 15 Kasım 1927 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yeniden bir dereceleme yapılacağı belirtildikten sonra şu haber verilmiştir:

10 Bu topluluğun ortakları Raşit Rıza, Vasfi Rıza, Behzat Hâki ve Fikret Şadi'ydi. Aylıklı çalışanlar ise, İ. Galip Arcan, Hazım Körmükçü, Hüseyin Kemal Gürmen, Emin Belig Belli ve M. Kemal Küçük'tü; bkz. Vasfi Rıza Zobu, "İş Başa Düştü", *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1962, s. 5-8.

Haber aldığımızı göre, Bedia ve Şaziye hanımlarla, Ertuğrul Muhsin, Vasfi Rıza, İ. Galip, Emin Belig beyler birinci; Hâzım, Hüseyin Kemal, Küçük Kemal beylerle Aznif ve Halide hanımların ikinci dereceye; Behzat ve Mahmut beylerle Fahire hanımın üçüncü dereceye ayrılmaları tasavvur edilmektedir.

Bu haberde bir yanlışlık olabilir, çünkü Behzat Hâki (Butak) gibi, o zaman da bugünkü gibi büyük bir oyuncu olduğu bilinen bir sanatçının üçüncü dereceye ayrılması akla uzak gelmektedir.

Darülbedayi'e Şehir Tiyatrosu niteliğini kazandıran çalışmalarından sonra belediye meclisinde yeni bir yönetmelik hazırlanmıştır:

1- Belediyece idare olunan veya bütçe açığı kapatılan sahne ve musiki müesseseleri Belediye Tiyatrosu ve İstanbul Konservatuarı ve Şehir Bando ve Orkestrası nâmı altında belediyeye raptedilmiştir.

2- Bu müesseseler kendilerine mahsus birer mülhak bütçe ile idare olunur. Bunların idare-i umumiyesi İstanbul Belediye Reisi'ne mevdudur.

3- Bu müesseseler, İstanbul Belediyesi'nin ihtiyaca göre vereceği tahsisat ile temsiller ve konserler hâsılatı ve tâlim ücretleri, vuku bulacak teberrütat ile idare olunur.

4- Belediye Reisi, bu tâlimatta yazılı müesseselerin inkişaf ve tealisine müteallik hususat hakkında fikirlerden istifade etmek üzere, istişâri mahiyette bir hey'et intihap ve teşkil edebilir.

5- Belediye Tiyatrosu ve Konservatuar müesseselerinin ayrılacakları subeler ile bunların tarz-ı faaliyetleri ve idâreleri ayrı ayrı tâlimatnâmeler ile yayın olunur.¹¹

Bu yeni yönetmelikle edebi heyet kaldırılmış, yerine dramaturgluk görevi uygun görülmüştür –ki bu, Şehir Tiyatrosu'ndaki önemli sıçramalardan biridir.¹² Ayrıca, yönetim kurulu da yoktur; ama bir danışma kurulu vardır. Belediye başkanı, tiyatroya ilişkin işlerde bu danışma kurulu ile işbirliği yapacaktır. Bu yönetmeliğin

11 Sevensil, "Darülbedayi'in On Yılı ve Belediye", *Darülbedayi*, 29 Ekim 1933, s. 15.

12 Aslında dramaturgluk ilk kez, gayri resmi olarak, 1928/29 döneminde başladı; bkz. Bölüm VI, Oyuncu Kaynakları.

4. maddesine göre, meclis üyelerinden Saadettin Ferit, Galip Bah-tiyar, İsmail Şevket, Tevfik Amir, Abdülkadir Ziya, önceki tiyatro müdürü Suphi Sadık ve Refik Ahmet Sevensgil danışma kurulu üye-liklerine seçilmişlerdir.

1931 yılında hazırlanan yönetmelikten sonra, iki büyük de-ğişikliğin 1949 yılında yapıldığını görürüz. İstanbul Şehir Tiyatrosu, altmış üç maddelik bir yönetmelik, yeni bir kadro çizelgesi ve bir de kuruma alınacak sanatçılarla yapılacak sözleşme örneği hazırlamıştır.¹³ Bu yönetmeliğe göre, Şehir Tiyatrosu katma bütçe ile yönetilen bir sanat kurumudur. Kurumun yönetiminden sorumlu bir müdürü ve sanatsal işlerden sorumlu, Almanya'da *Intendant* denilen, bir genel sanat yönetmeni ve ayrıca kıdemli sanatçılardan kurulu bir sanat yürütme kurulu vardır (1. madde). Şehir Tiyatro-su, halkın tiyatro ihtiyacını karşılamak, tiyatro kültürünü yükseltmek, yerli, yabancı tiyatro yapıtlarını tanıtmak, tiyatro sevgisini yaymak ve güzel sanatlara ilgiyi artırmak amacıyla kurulmuştur. Bu amaca erişmek için tiyatro, kendi yapısı içinde “dram”, “ko-medi” ve “çocuk” bölümlerine ayrılmıştır (2. madde). Yönetim, yani yürütme kurulu, tiyatronun kıdemli sanatçılarından seçilir. Bu kurula *Intendant* başkanlık eder. Toplantılar üye sayısının ya-rısından çoğunun bulunması ile yapılır. Kararlar çoğunlukla verilir (7. madde). Kurul, aynı zamanda, disiplin konusundan sorumlu-dur (8. madde). Kurulun görev ve yetkileri içinde, tiyatronun sa-nat ve teknik işlerine ilişkin çalışmaları tasarlamak, tiyatronun gelişmesi için araştırmalar yapmak, sanatçıların, uzmanların ve teknik adamların alınıp alınmayacağına karar vermek, dramaturg tarafından seçilmiş oyunların sahnelenip sahnelenmeyeceğini ka-rarlaştırmak, yıllık rol dağılımlarını hazırlamak, sanatçıların, uz-manların ve teknik adamların kadro derecelerini saptamak, sahne çalışmalarına ilişkin olarak *Intendant*'ın hazırlayacağı bütçeyi in-celemek ve kabul etmektir (9. madde).

Tiyatronun genel sanat yönetmeni olan *Intendant*, her yılın nisan ayının sonuncu iş gününde, tiyatronun kıdemli sanatçıları

13 Bkz. *Türk Tiyatrosu* dergileri, 1 Kasım 1949 ve 1 Aralık 1949.

arasından kapalı oyla seçilir ve belediye başkanınca onaylanır (10. madde). *Intendant*'ın yardımcıları, sanatçılar arasından onun seçeceği yönetmenlerdir (11. madde). [*Intendant*'ın görevleri] Şehir Tiyatrosu'nu sanat yönünden temsil etmek, tiyatronun sanat ve tekniğe ilişkin, kurul tarafından kabul edilmiş kararlarını yürütmek, sanatsal ve teknik işlerin gelişmesini sağlamak, sanatçıları sınamak ve seçmek, seçtikten sonra kurulun onayına sunmak, tiyatronun bir dönem içindeki oyun dağıtımını ve rol dağılımını tasarlayıp yürütmek, oyun sahnelemek ve yönetmenlere sahneletmek, satın alacak ve yaptırılacak tiyatro eşyasını saptamaktır (14. madde).

Dramaturg bürosu, yüksek öğrenim görmüş ve en az bir yabancı dil bilen sürekli bir yazman ile her yılın nisan ayının sonuncu çalışma gününde seçilecek iki ve gerekirse dörde kadar yardımcıdan, bir kitaplık memurundan ve bir yazıcıdan kuruludur (18. ve 19. maddeler). Dramaturg bürosu sürekli yazmanı kurul tarafından seçilir ve belediye başkanının onayına sunulur (20. madde).

Bu yönetmelikle sanatçılar yeni baştan sınıflara ayrılmışlardır. En üst aşamadan en alt aşamaya kadar olan basamaklar şöyledir: 1- kıdemli sanatçılar, 2- kıdemli sınıfa aday sanatçılar, 3- birinci sınıf sanatçılar, 4- ikinci sınıf sanatçılar, 5- üçüncü sınıf sanatçılar ve 6- dördüncü sınıf sanatçılar (26. madde).

Sahne uzmanları ve teknik adamlar da sanatçılar gibi sözleşme ile çalışırlar. Bu kimseler sahne amiri, sahne amiri yardımcısı, suflörler, dekor ve kostüm tasarımcıları, butaforlar, kondüvitler, denetimciler, giysi sorumluları, terziler, marangozlar, elektrikçiler, berberler ve sahne teknisyenleridir (33. madde).

Disiplin cezaları beş aşamada verilir: 1- ihtar, 2- tevbih (kınama), 3- maaş kesme, 4- bir süre için işten çıkarma ve 5- tiyatro ile ilişkisinin kesilmesi (42. madde). Yönetmelikte, disiplin cezalarının hangi durumlarda verildiği de açıklanmaktadır.

Yedi bölümden kurulu olan bu yönetmeliğin 63. maddesi, yönetmelik hükümlerinin 1 Aralık 1949 tarihinden itibaren yürürlüğe girdiğini belirtmiştir.

Şehir Tiyatrosu sanatçıları, uzmanları ve teknik adamlar için yapılan kadro düzenlemesi şöyledir:

Görev Adı	Sayısı	Aylık, Ücret (Lira)
Sanat Yönetmeni	1	500
Kıdemli Sınıf Sanatçı	6	1.000
Kıdemli Sınıfa Aday Sanatçı	3	700
1. Sınıf Sanatçı	10	600
2. Sınıf Sanatçı	8	500
3. Sınıf Sanatçı	8	400
4. Sınıf sanatçı	10	
Toplam	46 Sanatçı	350
Dramaturg Sürekli Yazman	1	350
Kurul ve Dramaturg Yazıcısı	1	200
Kitaplık Görevlisi	1	200
Toplam	3	
Intendant (kat ödeneği)	1	200
Sahne Amiri	1	600
Sahne Amiri Yardımcısı	1	475
1. Suflör	1	400
2. Suflör	1	265
Baş Ressam (Tasarımcı)	1	475
Dekor Realizatörü	1	230
Butafor	1	265
1. Kondüvit	1	300
2. Kondüvit	1	265
1. Aksesuarıcı	1	340
2. Aksesuarıcı	1	265
Gardirop Sorumlusu	1	315
Terzi	2	265
1. Marangoz	1	340
2. Marangoz	1	300
Dekor teknisyeni	1	300
1. Elektrikçi	2	300
2. Elektrikçi	1	200
Toplam	21	

Böylece, 1949 yılında yapılan kadro derecelemesine göre, 46 sanatçı, 3 uzman ve 21 sahne elemanının toplamda bir yıllık aylık ve ücret tutarı 395.820 liraydı.

Bu yönetmelik ve kadro derecelemesi 1958 yılına kadar sürüp gitti. Yaşama koşulları değiştiği ve ortam beş kat pahalandığı halde, Şehir Tiyatrosu sanatçıları hâlâ dokuz yıl önceki değerlendirmeye göre aylık ve ücret alıyorlardı. Bu durum yetkili kişilere ulaştırılmış ve olumlu karşılanmıştı, ama alay eder gibi, o yıl içinde sanatçıları daha zor durumlara iten yeni bir yönetmelik hazırlanmıştı. Bu yönetmeliğe göre, sanatçılara dinlenme süresi tanınmıyordu, yılın on iki ayı da görevliydi. Tiyatro yönetimi istediği anda, istediği sanatçıya istediği rolü oynatabiliyordu. Kıdemli sanatçılar bir tiyatro dönemi içinde en az sekiz oyunda rol almaya zorunluydular. Provalara gecikenler, gelmeyenler, oyunun yönetmenine karşı gelenler, rollerini doğru dürüsü ezberlemeyenler tiyatrodan çıkarılıyorlardı. Dublaj, sinema, tiyatronun dışındaki tüm işler yönetim kurulunun izni ile yapılıyordu. Aksi takdirde, bu davranışların cezası tiyatrodan atılmaydı.¹⁴

Bu sırada, belediye meclisi üyelerinden kurulu bir yarkurulun Şehir Tiyatrosu'nu yeniden kurmak üzere "fesih" kararına eğilimli olduğu görülür. Tiyatronun daha sistemli, daha modern bir duruma getirilmesi düşünülmekteydi. Mart 1950'de bir kadro dengelemesine giden Şehir Tiyatrosu'nda yeniden anlaşmazlıklar baş göstermiştir. Bu anlaşmazlık, politik çevrelerin tiyatro ile hiç ilgisi olmayan kişileri baskıyla tiyatroya sokma isteği yüzünden patlak vermiştir. 18 Mart 1959 tarihli *Dünya* gazetesi "Şehir Tiyatrosu da Baskıya Girdi" başlığı altında verdiği haberde, "Hiç tiyatro ve sahne bilgisi olmayan birtakım kimseler tiyatrodaki maaş yüksekliği münasebetiyle hatırlı kişiler vasıtasıyla Şehir Tiyatrosu'na girme yollarını tutmuşlardır. Tiyatroya yeni artistlerin girmeleri için türlü vesile ve yollarla yapılan baskılar son derece artmıştır," diye yazmıştır. Aynı gazete bu baskılar yüzünden, tiyatronun yönetim kurulundan Cevdet Perin'in istifa ettiği haberini verir. Yine baskılar yüzünden Vasfi Rıza Zobu ve Mahmut Moralı gibi sanatçıların istifayı düşündükleri de bu habere eklenmiştir.

14 Bkz. *Kim* dergisi, 1 Ekim 1954.

1959/60 döneminde, Muhsin Ertuğrul'un "baş rejisörlük" kadrosuna atanmasıyla birlikte bu huzursuzluğun ve kargaşanın kesildiğini görürüz. Bunda biraz da, 27 Mayıs 1960 hareketinin de rolü olmuştur. Yılda iki üç oyun sahneleyebilecek bir yabancı yönetmen getirme olanağını sağlayabilmek için bu işe 25.000 lira ayrılmıştır. 1963/64 döneminde ABD'deki Dallas Theater Center'dan David Pursley adında genç bir yönetmen davet edilmiştir. Pursley, Arthur Kopit'in *Ah Baba, Vah Baba... (Oh Dad, Poor Dad...)* adlı oyununu sahnelemiştir. Daha sonra eşi Mona ile birlikte, Shakespeare'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nda Oberon ile Titania rollerini canlandırmışlardır.

1961 yılı, İstanbul Belediyesi'nin "para yok", "parasız" yakınlarmalarıyla doludur. Bu yüzden, Şehir Tiyatrosu kadrolarında yenden bir düzenlemeye gitme ve gündelikçe çalışan genç sanatçıların tiyatrodan çıkarılması düşünülmüştür; oysa 5 Şubat 1961 tarihli *Vatan* gazetesinden öğrendiğimize göre, tiyatroya gündelikçi olarak alınıp başrol oynayan genç ve yetenekli sanatçı sayısı epeycedir. O sırada, çeşitli semtlerdeki sahnelerde, oyunların çoğunda bu gündelikçi sanatçılar oynamaktadırlar. Gazete böyle bir düzenlemenin tiyatroyu zor duruma sokacağını yazmıştır. Nitekim, özel tiyatrolar bu haber üzerine, bu genç sanatçıları topluluklarına katmak için harekete geçmişlerdir. O tarihte, Şehir Tiyatroları'nı yönetimi altında tutan Belediye Başkan Yardımcısı Ruhi Kolçak da, mali olanaksızlığa değinerek "tiyatronun belediye hizmetleri arasında tali (ikincil) bir iş" olduğunu söylemek gafletinde bulunmuştur. Hatta Kolçak, Şehir Tiyatroları'nın Milli Eğitim Bakanlığı'na devrini bile bu yüzden istemiştir. Bu istek bakanlıkça geri çevrilmiştir. Bu durumda, kendi mütevazı gücüyle sanat ve eğitim açısından ortaya koyduğu başarıya karşın, Şehir Tiyatroları, bu işin önemini kavrayamamış belediye görevlileri yüzünden ikinci plana atılmıştır.

13 Eylül 1961 tarihli *Havadis* gazetesinde, Âsaf Çiyiltepe, Şehir Tiyatroları'ndaki kuruluş düzensizliklerini şöyle açıklamıştır:

Kentin beş ayrı tiyatrosunda sekiz eserle İstanbul kentlisinin karşısına çıkacak olan Şehir Tiyatrolarının gerek sanatçı ve gerekse teknik kadro-

ları bütün bu çalışmayı kaldıracak güçte olmadığından, geçici sanatçı ve geçici teknik elemanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Kadrolu elemanların nisbeten yeterli ücret almalarına karşılık, geçici hizmetlilere çok düşük ücretler verilmektedir. Üstelik de, İstanbul Belediyesi idarecileri daha henüz geçici hizmetlilerin sekiz oyunda da büyük görevler aldıklarına kendilerini inandıramamışlardır.

Çiyiltepe, bundan sonra, Şehir Tiyatroları'nda işlerin yürümesine engel olan gereksiz kırtasiyeciliği de ele almaktadır:

[...] Şehir Tiyatrolarında bir projektör alınması gerekiyorsa ve bu projektörün fiyatı 250 TL'yi geçiyorsa, tiyatro birden fazla firmadan aldığı teklifleri bir araya getirip Belediyeye ihtiyaç olarak göstermekte, Belediye bu ihtiyacı Belediye Encümenine sevketmektedir. Belediye Encümeni bu malın satın alınmasını uygun görürse, olumlu karar alınıp tekrar tiyatro idaresine yollanan yazışmadan sonra teklif veren firmalar arasında en ucuz fiyat verene sipariş yapılır.

Böyle bir satın almada, tiyatro için çok önemli ışıldak gibi bir teknik araç, tiyatro üzerinde teknik bilgisi olmayan bir kurul tarafından incelenmekte ve bazen de bu istek olumsuz karşılanmaktadır. Hele bu araç için büyük bir ödeme gerekiyorsa, işlem de uzayabilmektedir. Eğer satın alınacak aracın değeri 1.500 lirayı geçerse, o zaman encümen kararından sonra kapalı zarf usulü indirme düzenlenmekte ve bu ihtiyaç en ucuz teklif verene ısmarlanmaktadır. Bunun sonuçlanması da aylarca sürmekte ve örneğin temsili oynamadan dönem kapanmaktadır.

Şehir Tiyatroları'nı köstekleyen bir engel de, bu kurumun elinde bulunan binaların teknik yönden ilkel olmalarıdır. Bu binalarda ne doğru dürüst bir sahne ne yeterli bir ışık sistemi ne de gerekli akustik vardır. Bu binaların çoğu sinemadan tornistan yapılarıdır. Dededen kalma, ahşap Tepebaşı Tiyatrosu, her an yanma tehlikesi ile karşı karşıyadır.¹⁵ Bina konusuna XI. Bölüm'de değineceğiz.

15 İki kez yangın tehlikesinden dolayı kapatılmış, sonra TRT'ye devredilmiş ve 3 Kasım 1971 tarihinde yanıp kül olmuştur. Müze haline getirilmesi düşünülen bu binanın kasıtlı yakılıp yakılmadığı bilinmemektedir.

Başka bir engel de, Şehir Tiyatroları'nın yönetiminde çalışan memurların tiyatro sanatını benimsememiş olmaları, bir tiyatronun ihtiyacı için neler yapılması gerektiğini bilmemeleri ya da bilmeyi gerekli bulmamalarından ortaya çıkmaktadır. Bir açıdan bakılırsa, Şehir Tiyatroları'ndaki memurlarla sanatçılar sanki iki kutup gibidirler. Bu ise yönetim işlerini ciddi şekilde aksatan bir durumdur.

Tiyatro binaları gibi, dekor, giysi ve aksesuar atölyeleri de yürekler acısı bir durumdadır; yıllar yılı hiç yenilenmemiş ya da yenilenme için mali kaynak sağlanamamıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın atölyeleri, ödenekli bir tiyatroya ait olmasına karşın, anlatılmayacak bir yoksulluk içindedir.¹⁶ Bütün bu nedenler Şehir Tiyatroları'nın çalışmalarını aksatmıştır. Kanımızca, Şehir Tiyatroları'nın yönetiminde asıl onarılacak olan ve yenilenmesi gereken şey zihniyettir; tiyatronun önemini bilmeyen ya da tiyatroyu "tali" işlerden sayan anlayıştır.

1964 yılında Şehir Tiyatroları'nın altı binası, 115 kadrolu sanatçısı ve gündelikle çalışan 30-40 figüranı vardır. Sanatçıların en yüksek aylığı 2.500 lira brüt ve en düşük aylığı 750 lira brüttür. Sanatçıların aylıklarına ayrıca % 36 oranında artırma yapılır.

Şehir Tiyatroları'nın, daha önceki yıllara kıyasla, oldukça geniş bir sanatçı kadrosu ve sanat çalışması olması, bu kurumun Muhsin Ertuğrul'la olumlu bir döneme girdiğinin kanıtıdır. 17 Şubat 1964 tarihli *Perde* dergisinde bu kurumun gelişmesi şöyle anlatılmıştır:

Otuz kadar yıl, tiyatroda kendisinden başka rejisör yetişmesine yaramamış veya edememiş olan Muhsin Ertuğrul'un son yıllarda yabancı memleketlerde tecrübe görmüş gençlere dört elle sarılması, tiyatroya muhakkak ki yeni bir hayat getirdi. Neticeler her zaman umulduğu kadar mükemmel olmayabilir, ama iş bu yola girmekti. Telif oyunlara, iyisine kötüsüne bakmadan, biraz cömertcesine yer verilmesi bile, hemşehrinin kendisinden bir ikram olsa da, arada iyisine fırsat hazırlamak bakımından müsbet karşılanmalıdır.

16 Bu satırlar altmışlı yıllarda yazılmıştır, bugün bunlar yenilenmiş olabilir. Elli yıl önce yazdığımız bu konular her ne kadar gerçektirse de, bunun için, bugün özür dilememizin gerekmediğine inanıyorum.

1966 yılının ilk yarısında, Muhsin Ertuğrul'un, Şehir Tiyatroları'nın başrejisörlük görevinden alındığını görürüz. Daha 1965 yılının başlarında bu tutuma doğru bir yöneliş sezilmekle birlikte, bu büyük tiyatro adamının tiyatrosundan uzaklaştırılması ancak 1965 yılının Ekim ayında yapılan seçimlerden sonra su yüzüne çıkmıştır. 1966 yılı bütçesini hazırlayan İstanbul Belediyesi Bütçe Yarkurulu ile Yasalar Yarkurulu, Şehir Tiyatroları'na ilişkin bir tasarımı, belediye meclisine sunmuştur. Bu tasarıya göre, Şehir Tiyatroları'nın yönetimini iki kurul gerçekleştirecektir: Bu kurullardan biri, sanat ve oyun seçimi işlerinde son sözü söyleyecek okuma kurulu (edebi heyet), diğeri tiyatroları bilfiil yönetecek olan denetleme kurulu-dur. Denetleme kurulu, belediye meclisi üyeleri arasından, edebi heyet de dışarıdan çağrılacak kişilerle kurulacaktır. Üyeleri iktidar partisine uygun olan bu yarkurullarca yapılan öneriye göre, denetleme kurulu üyelerine yıllık 72.000 liralık bir ödenek ayrılacak, edebi heyet üyelerine de ayda 1.250 lira ücret verilecektir. Böylece özgür çalışması gereken bu tiyatronun özgürlüğü elinden alınıyor ve iktidar partisinin kucağına atılıyordu. Ayrıca, dünyanın hiçbir tiyatrosunda görülmeyen ve tiyatroyu karmaşaya sürükleyecek kurul olarak tiyatro yönetimi gibi, tiyatronun çalışması için engelleyici bir yola girilmiş olunuyordu.

Gazeteci-yazar Aydın Olgun (1931-1990), 27 Nisan 1965 tarihli *Vatan* gazetesinde, bu öneriyi, yasalarımızı göz önüne alarak incelemiş ve şu sonuca varmıştır:

[...] Politik düşüncelerle bu güzide sanat ocağına el atmak isteyen kimselerin gözünden kaçmış bir husus vardır ki, o da 1570 sayılı Belediyeler Kanunu'nun 29. maddesidir. [Bu maddeye göre] Belediye Reisleri veya Belediye Azâsı riyaset veya Meclis azâlığından çekilip üzerinden bir sene geçmedikten sonra mensup olduğu Belediye aleyhine münferiden veya müştereken dâvâ vekâleti deruhte edemez. Mensup olduğu belediye bütçesinden maaşlı ve ücretli bir vazifeye tâyin edilemez.

Yazar bu yasa maddesini aynen aktardıktan sonra, yazısını şöyle sürdürmüştür:

[...] hâl böyle iken mürakabe heyetine 72.000 Türk lirası gibi bir ödenek ayrılmak istenmesinin sebep ve nedenleri ilgili mercileri ilgilendiren bir husus olsa gerekir. Belediyeler Kanunu'nun 29. Maddesi yürürlükte olduğu müddetçe herhangi bir belediye meclisi üyesine Belediye Meclisi'nin kanunî ve mutâd toplantılarına iştirak hakkı huzurlarından başka metelik ödenmesi usulsüzdür. Daha açık bir deyimle kanunsuz ve nizamsızdır.

Ancak bu ve bunun gibi uyarılara karşın, öneri kabul edilmiş ve bu öneriye direnen sanatçılar ya Şehir Tiyatroları'ndan uzaklaştırılmış ya da kendi istekleriyle istifa etmişlerdir. Muhsin Ertuğrul'un uzaklaştırılması ile bu kurumu ileriye taşıyan birçok genç sanatçı da kurumu bırakmıştır. Böylece, Şehir Tiyatroları'nın kan kaybı büyümüştür.

Şimdi bir de kısaca, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın bütçesine bir göz atalım. 1914'teki ilk kuruluşunda 3.000 lira bütçesi olan bu kurumun 1966 yılında bütçesi 8.000.000 liranın üstüne çıkmıştır. Bu gelişim nasıl olmuştur?

Kurumun düzenli bir bütçeye kavuşması, daha önce de belirtildiği gibi, ancak 1926 yılından sonra gerçekleşmiştir. Yukarıda belirtilen miktar, Darülbedayî'nin ilk kuruluş yıllarında daha çok sözde kalmış, bu kurum bazı yıllar belediyeden hiç para alamamıştır. Hatta 1916 yılında, bu ödenek 1.000 liraya indirilmiştir. Darülbedayî kurulduktan sonra, bu parasızlık uzun yıllar sürüp gitmiştir. 1914-1922 yılları arasındaki süreç hiç de parlak değildir. Kurum, 1921'de sanatçılara ücret veremeyecek duruma girince, sanatçıların gelirden pay almaları kararlaştırılmış, sanatçılar ve ücretliler olarak iki sınıfa ayrılmışlardır. Ancak bu da bir çözüm getirmemiş, topluluk dağılmış ve dışarıda kendi başlarına tiyatro kurmuşlardır. Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılında, bu kurumun bütün dönem boyunca aldığı para yardımı sadece 1.400 liradır.¹⁷ 1924/25 döneminde, belediye kuruma 5.000 lira vereceğini duyurmuş, ama bunu da gerçekleştirememiştir. Yeni çıkan yasalar ve İstanbul'un başına geçen aydın bir belediye başkanının emriyle, 1926 yılında 10.000, ertesi yıl 17.000 lira ödenek almıştır. Bu ta-

17 Sevensil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt 2, s. 60.

rihten sonra, kurumun ödeneği yaşama koşullarının biraz gerisinde kalmakla birlikte, gereksinmeye göre artmıştır. 1929 yılında, bu toplam 18.000 liraya, 1930'da 25.000'e, 1931'de 28.000'e ve 1932 yılında 42.744 liraya çıkmıştır. Bu ödeneklerin verilmesinde ne gibi bir ölçü olduğunu Muhsin Ertuğrul bir yazısında şöyle açıklamıştır:

[...] bu hey'ete İstanbul Belediyesi senede yirmi bin lira tahsisat verir ve alır. Verir ve alır, diyorum, çünkü Darülbeydi senede sekiz bin lira Darülaceze vergisiyle, yine sekiz bin lira tiyatro icârı olarak belediyeye on altı bin lira iade eder.¹⁸

Vasfi Rıza Zobu ise belediyenin o yıllarda, Darülbeydi'ye yüzde kaç yardım ettiğini şöyle açıklamıştır:

Belediye bize yirmi bin lira vermiştir. [...] Darülbeydi'ın, turne de dahil olduğu halde, masarifi doksanla yüz bin arasındadır. Demek oluyor ki, Darülbeydi müessesesinin devamı, bekası için şehir belediyesi ancak masarifin aşağı yukarı yüzde yirmi birine iştirak ediyor. Geri kalan meblağı müessese kasasına arkadaşlarım koymak mecburiyetindedirler.¹⁹

Zobu, bu sözlerden sonra o yılların bir bilançosunu çıkartmıştır. Sanatçının yazdığına göre, bu yüz bin liranın % 10'u Darülaceze'ye, % 2,5'u da belediye resmi olarak alınmaktadır. Yılda yedi bin lira olan bina kirası % 7 tutmaktadır. "Demek ki," diyor sanatçı, "cem'an yekûn hasılatın % 20'sini aldığımız gibi tekrar belediye kasasına iade ederiz."

1933 yılında, bütçe 102.600 lira olarak kabul edilmiştir; bunun 58.000 lirası biletten elde ettikleri gelir, 900 lirası dergiden ve 1.300 lirası gardıroptan sağladıkları parayla karşılanmıştır. Belediye ise tiyatroya 42.400 lira vermiştir. 1934 yılında, sanatçıların oyunlardan elde ettikleri gelirle birlikte bütçe 140.000 lirayı bulmuştur.

18 Muhsin Ertuğrul, "Senede Yirmi Milyon Lira", *Darülbeydi*, 1 Kasım 1930.

19 V. R. Zobu, "Aldığımız Parada Gözü Kalanlara İthaf", *Darülbeydi*, 15 Şubat 1935.

1938'de, tiyatro ve sinema vergilerinin hafifletilmesi ile tiyatronun durumu biraz daha düzelmiştir. Vergilerin azaltılması ile kurum, sanki ödeneği artırılmış gibi rahatlamıştır. Ancak II. Dünya Savaşı ile bu olumlu karar değiştirilmiştir. 1943/44 dönemi ağır bir "temaşa vergisi" ile başlamıştır. Vasfi Rıza, bu konuda şunları yazmıştır:

1943 tiyatro sezonuna müthiş bir (temâsâ vergisi) ile girdik. Bu vergiler[le], cemiyetimiz (Emekli Sahne San'atkârları Yurdu Cem'iyeti) için mûsamere vermek söyle dursun, koskoca Şehir Tiyatrosu bile güç belâ yerinde tutunabildi.²⁰

1948 yılında, kurumun dram bölümünden 79.184 lira 31 kuruş, komedi bölümünden 125.044 lira 6 kuruş gelir sağlanmıştır. Böylece, toplam 204.228 lira 37 kuruştur. Ertesi yıl, bir gelir artışı olduğu görülür. Dram bölümünden 84.682 lira 74 kuruş, komedi bölümünden ise 169.071 lira 93 kuruş olmak üzere, toplam 253.754 lira 67 kuruş elde edilmiştir. 1950 mali yılının bitiminde de gelirin 240.000 liraya yakın olduğu izlenir.

1958/59 döneminde 2.270.000 lira olan bütçe, 1962/63'te 5.295.300'e, 1964/65'te 7.000.000 küsur liraya ve 1965/66 döneminde 8.200.000 küsur liraya yükselmiştir.

Şehir Tiyatroları, gereksinimler karşısında gelişen bütçesine karşın, sanatçıların ve teknik adamların sosyal güvenliğini sağlayacak bir örgüte kavuşamamıştır. Gerçi, Darülbedayi'nin ilk yönetmeliğinin 30. maddesi şöyle der: "Hâsılât-ı rub'u, gedikli san'atkârlardan tekaüden istihkak kesbedenlere veya hizmet uğrunda mâlûl olanlara tahsis kılınacaktır [...]"

Ancak sık değiştirilen yönetmeliklerde bu konu gözden kaçmıştır. Sanatçılar ile tiyatro çalışanları da, böylece, gerekli olan sosyal yardımlaşmadan yoksun kalmışlardır. Şehir Tiyatroları arka arka değerli sanatçılarını kaybetmeye başlamış ve bu sanatçıların ailelerine yapılan yardım, sadece sanatçıların kendi güçleriyle –yardım toplayarak ya da temsiller düzenleyerek– sağlanabilmiştir.

20 Zobu, "Emekli Sahne Sanatkârları Yurdu Cemiyeti", *Türk Tiyatrosu*, 1 Ekim 1944, s. 7.

Böyle bir örgüt, nihayet 1940 yılında, yine sanatçıların çabalarıyla kurulmuştur. 15 Şubat 1940 tarihli *Türk Tiyatrosu* dergisinde, “Perdeci”, Fransa ve Almanya’dan örnekler vermiş, yaşlanmış ve muhtaç sanatçılar için bir vakıf kurulmasının gerekli olduğunu belirtmiştir. Ancak bu isteğe ve ihtiyaca hiçbir yanıt gelmeyince, sanatçılar Muhsin Ertuğrul’un çevresinde toplanıp ertesi yıl bu işi kendileri yapmak için çalışmaya başlamışlardır. Bunun için de yapılması gereken işler, Muhsin Ertuğrul tarafından dört maddede özetlenmiştir:

- 1- Emekli San’atkârlar Yurdu adıyla bir hayır derneği kurmak,
- 2- Büyük hükûmet adamlarından ve şefkatli zenginlerden koruyucular seçmek,
- 3- Tiyatro döneminde özel temsiller vererek bu amaç için para toplamak,
- 4- Toplanan para ile bir yurt kurmak.²¹

Bu çağrı, bu kez ses getirmiştir. İbrahim Hoyo, *Perde ve Sahne* dergisinde bu düşüncüyü coşkuyla desteklemiştir. 1942 yılının Mayıs ayında, “Emekli Sahne Sanatkârları Yurdu Cemiyeti” kurulmuş ve yönetmeliği 22 maddeyi kapsayacak şekilde hazırlanmıştır. Kurucu üyeler, Refik Ahmet Sevengil, Muhsin Ertuğrul, Dr. Neşet Halil Öztan, Behzat Butak, İ. Galip Arcan, Vasfi Rıza Zobu, Hazım Körmükçü, Hüseyin Kemal Gürmen’di. Yönetmeliğin 2. maddesinde derneğin amacı belirtilmiştir: “Çalışamayacak hâle gelmiş olan emekli sahne sanatkârlarını barındıracak bir yurt açmak ve bunu idare ve idame etmektir.”

Ertesi yıl –1943 yılının Nisan ayında– Yunus Nadi, Neyyire Ertuğrul’un ölümü üzerine, bu kuruluşun “Neyyire Ertuğrul Yurdu” olmasını önermiştir. 1944 yılında, çok sevilen halk sanatçısı Hazım Körmükçü’nün ölümü, böyle bir kuruluşun önemini daha da çok ortaya çıkarmıştır. Muhsin Ertuğrul, 1 Aralık 1944 tarihli *Türk Tiyatrosu* dergisinde, “Hastalık ve ölüm karşısında cemiyetimizin içtimai kuruluşu ve sosyal kurumların yokluğu çok fena,” diye

21 M. Ertuğrul, “Emekli Sanatkârlar Yurdu”, *Perde ve Sahne*, Ağustos 1941.

yazmıştır. Eleştirmen Lütü Ay, “Aktörün Ölümü” başlığı ile yazdığı yazısında, birçok sanatçının ne sefil bir şekilde öldüğünü anlatıktan sonra, sanatçıların ailelerinin ortada kaldığını, ancak Şehir Tiyatrosu sanatçıların, bazı özel gösteriler düzenleyerek bin bir güçle bu yardımı sağladıklarını açıklamıştır. O da bir “Tiyatro Birliği” düşüncesini ortaya atmıştır:

[...] Öyle sanıyorum ki, ‘Tiyatro Birliği’ne her yıl devlet bütçesinden yapılacak küçük bir yardım, sinema ve tiyatro biletlerine birlik için konacak birkaç kuruşluk zam, birlik mensuplarının kazançlarından verecek yüzdeler her yıl, her tiyatro teşekkülünün birlik menfaatine tertip edeceği hususi temsiller bütün bu masrafları karşılamaya yeter.²²

1948/49 tiyatro döneminde, sanatçıların sosyal dayanışmasını amaç edinen “Türk Sahne Sanatkârları Derneği” nihayet kurulmuştur. Bu dernek, sahne sanatçıların tanışması, dayanışması, karşılıklı olarak haklarını koruması, sanatçıların kültür, sağlık ve sanat işlerini yürütmesi düşüncesiyle kurulan bir örgüttür.

Öte yanda, Vasfi Rıza, “Emekli Sahne Sanatkârları Yurdu Cemiyeti” adına yapılan çalışmaları belirtmiştir. 1949 yılında, yirmi üç sanatçı ailesine yardım edilmiştir. Bunun için düzenlenen eşya piyangosundan zarar edilmiş, ancak verilen özel gösterilerden gelir sağlanabilmiştir. Ayrıca, sigorta şirketlerinden, belediyeden, devlet kurumlarından ve özel kuruluşlardan para yardımı elde edilmiştir.²³ Bu derneğin ileriki toplantılarından, okunan raporlardan gelirinin pek o kadar fazla olmadığı anlaşıyor. Buna bir örnek, 30 Nisan 1959 tarihinde derneğin yaptığı toplantıda açıklanan bilgidir: 1958 yılı geliri 13.017 lira, gideri ise 10.902 liradır. Dernek, bu durumda, ilk Türk asıllı sanatçıları sahneye çıkartan ve ilk kez Türkçe oyunlar oynatan Güllü Yakup (Agop) Efendi’nin, Yahya Efendi mezarlığındaki toprak yığınının ibaret kalan yattığı yerde sanatçıya yaraşır bir mezar yaptırmayı karar altına almıştır.²⁴

22 Lütü Ay, “Aktörün Ölümü”, *Türk Tiyatrosu*, 15 Ekim 1944.

23 Zobu, *Türk Tiyatrosu*, 16 Mart 1949, s. 12-13.

24 Bkz. *Cumhuriyet* gazetesi, 1 Mayıs 1959.

V

Oyun Seçimi

Oyun seçimi konusuna gelince, bu araştırmanın kapsamı içinde birkaç nokta üzerinde durmak gerekiyor. Bunlardan biri, hiç kuşkusuz, bugüne kadar sürüp gelen “edebi heyet mi dramaturgluk mu?” tartışmasıdır. Edebi heyet konusu, önce Darülbedayi’in, sonra da Şehir Tiyatrosu’nun üstünde durulacak bir sorundur. Değinilmesi gereken başka bir nokta, oyun seçiminde bu kurumun başvurduğu kaynaklardır. Bu kaynaklar yoluyla ortaya çıkan başka bir nokta da Darülbedayi’in gelişim çizgisinde hangi oyun türlerinin, hangi dönemlerde seçilmiş oluşudur. Önemli bulduğumuz bir başka nokta da yerli oyun sorunu ve Darülbedayi’in bu konudaki tutumudur.

1. Edebi Heyet-Dramaturgluk

Darülbedayi’in ilk kuruluşunda, edebi heyetin ilk üyeleri, zamanın en tanınmış şair ve yazarlarıydı. Onursal başkanlığını Abdülhak Hamit’in yaptığı bu heyette, fiili başkan Yahya Kemal’di. Üyeler Yakup Kadri, Rıza Tevfik, İzzet Melih, Abdullah Cevdet,

Müfit Ratip, Emin Bülent, Ahmet Haşim, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi, Tahsin Nahit ve Asım Beylerdi. Hüseyin Rahmi, toplantılara bir kez katılmıştır. Bu kurul, daha çok sınav kurulu olarak görev yapmıştır. Bu üyelerin hiçbiri oyunculuktan anlamadığı halde, Darülbedayi'ye girmek isteyen adayları sınamışlardır.

Temsil vermeye başlayan Darülbedayi'in edebi heyet üyeleri ise, Abdülhak Hamit, Halit Ziya, Cenap Şahabettin, İzzet Melih, Müfit Ratip, Hüseyin Rahmi, Münir Nigâr Beylerdir; Abdülhak Hamit ile Hüseyin Rahmi üyeliği kabul etmemişlerdir. Halit Fahri, anılarında bu kurul için şöyle yazmıştır:

[...] hemen hemen ismi var, cismi yok bir mevcut idi. Diğerleri gibi idare hey'etine de dahil olmadıklarından davet edildikleri zaman gelmeleri matluptu. Fakat bu davete ekseriye icâbet etmezler ve pek tabii olarak "Edebî-İdarî Hey'et" onlar nâmına da vazifesini görür, piyesleri intihap eder, oynatırdı. Ancak bir defa (o da benim *Baykuş* okunduğu gün), Letafet apartimanının büyük salonundaki uzun masanın etrafı, pek kalabalık olmuştu.¹

Daha ilk başlarda, Darülbedayi'in oyun seçimi yerilmeye başlanmıştır. Tiyatro sanatını yakından izleyenler belediye eliyle kurulan bu sanat kurumunun durmadan vodvil oynamasını doğru bulmuyorlar, işi daha ağır başlı tutmasını istiyorlardı:

Şâyân-ı teessüftür ki, Milli Tiyatromuzun [Darülbedayi'in] repertuvarı pek bayağı vodvillerle doludur. Bu âsârın san'at nokta-ı nazârından diğerlerinden farkı bir heykel ile bir musluk taşı arasındaki fark kadar büyüktür. İki de mermerden masnudur, fakat bu gibi eserleri üçüncü derecedeki tiyatrolara bırakmalıdır.²

Yazar bu dizelerden sonra, edebi heyet üyelerinin durmadan kendi oyunlarını oynattıklarından yakınmakta ve oyun seçiminin

1 Hâlit Fahri [Ozansoy], *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, Ak Kitabevi, İstanbul 1964, s. 61.

2 Kemal Emin [Bara], "Milli Tiyatromuz ve Repertuvar", *Temaşa*, 12 Eylül 1918.

denetimsiz ve savruk bir tutumla yapıldığını belirtmektedir. Darülbedayi'in oyun seçimiyle özel tiyatrolara örnek olması gerektiğini de sözlerine eklemiştir:

[...] nazâr-ı istihvasını kazanmış bir Hey'et-i Edebiye'nin mürakabesi altında bulunan Milli Tiyatromuz diğer salâşlarla hem seviye olmaktan kurtulmadıkça, bir kaç maskaranın tahtı riyasetinde icrâyı rezalet eden diğerleri yükselmek ihtiyacını hiç hissetmezler.

Yazarın söyledikleri doğrudur. Bu tiyatro, önce beğeni düzeyini yükseltmeli, bir yandan halkı çekmeye çalışırken, öte yandan da daha değerli oyunlar oynamalıydı. Ne ki, Darülbedayi büyük bir para sıkıntısı içindeydi, ayakta durmaya çabalıyordu. Ama bir konu kimsenin gözünden kaçmıyordu; o da, bu tiyatroyu yöneten kimselerin arka arkaya Fransızcadan yaptıkları kendi uyarlamalarını seçip oynatmalarıydı. Kemal Emin, aynı yazıda, şunları da belirtmiştir:

[...] Hey'et-i Edebiye'nin kendi zade-i kalemleriyle dolmuştur. Nev'imâ bir inhisar demek olan bu hal, san'at nâmına ayıp addedilse sezâdır. Kimin eserini kim kabul ediyor? Kendi âsârına kendi mümeyyiz olmak hiçbir rab-bül kalem için şeref sayılamaz. Varsa fazlın, sen bırak erbabı takdir eylesin.

Gerçekten de 1916-1918 yılları arasındaki oyun dağarına bir göz atacak olursak, Darülbedayi "yönetim kurulu" ile "edebi heyet" denilen "okuma kurulu"nun bir tekel kurmuş olduklarını izleriz. Hatta bu tekel bütün eleştirilere ve kınamalara karşın bir süre devam etmiştir.

1918 yılında, Darülbedayi'in oynadığı oyunlara ve tutumuna eğilen Reşat Nuri, bu kurumun yalnızca beş-altı temsil düzenleyen bir yer olmaması gerektiğini, buranın "tiyatro edebiyatı darülfünunu" niteliği kazanmasını doğru bulmaktadır. Yazar, Darülbedayi'in elindeki bütün olanaklarla "temâşâ sanatını himaye eden bir müessese" olması gerektiğine inanmaktadır. O da, Darülbedayi'deki oyun seçimini çok hafif bulmaktadır:

[...] İtiraz edeceğimiz tek nokta, hemen hepsinin [seçilen oyunların] sadece eğlendirmek için yazılmış hafif komedilerden alınmış olmalarıdır. Zannediyoruz ki, araya bir kâlp ve fikre gıda verecek eserler de sığdırılabilirdi. Mamafih, *Füruzan* gibi, psikolojisi bayağı, felsefesi köhne, şiiri kıymetsiz cinslerinden olmamak şartıyla.³

Reşat Nuri'nin her yönden zayıf bulduğu *Füruzan*, Halit Ziya'nın, oğul Alexander Dumas'dan uyarladığı bir oyundu. Fransızca adı *Francillon* olan bu oyun, uyarlayanın adına rağmen, büyük bir tepkiyle karşılanmış ve sevilmemiştir. *İkdam* gazetesinde Ahmet Bedii, *Füruzan*'ı cansız ve "hayretfeza" bir oyun olarak görmekteydi:

[...] Hafif bir elle kullanılmak isteyen, cins bir kısırağa müşâbih, Paris'te Fransiyon iken, nazâr-ı karib, Şişli'de hoppa, züppe, hırcın ve arsız biri diye telâkki edeceğimiz Füruzan hanımın evinde âdeta bir haz âleminde gibi yaşar. [...] O, alafranga beyler tarafından "Zan, Zani" diye çağrılır.⁴

Bu satırların yazarı, bu yapıtın uyarlamasında seyredenini inandırıcı durumlara ortaya çıktığını ve bunların bizim toplumumuzdaki yaşayışa hiç uymadığını belirtmiştir.

Darülbedayi'in ilk döneminde, daha çok uyarlamalara rastlarız. O sıralarda çeviri seyrek yapılmaktaydı. Gerçi İbnürrefik Ahmet Nuri gibi, uyarlamada usta bir yazar vardı, ama bu yüzden de uyarlanamayacak birçok oyun Türkçeye çevrilmeyordu. 1918 yılının Eylül ayında, Şehremini Kâni Bey, oyunların doğrudan çevrilmeyip uyarlanmasına karşı durmuştur. Bu aydın belediye başkanı topladığı edebi heyet üyelerine, "el sine-i ecnebiyede mevcut klasik âsâr-ı temâşâiyenin aynen terceme edilerek temsil edilmesi"ni ve "Avrupa muharrirlerinin âsâr-ı cedidesinde şâyân-ı temsil görülenler de adapte edilmeyip aynen tercemesi muvafık olacağı"ni ileri sürmüştür.⁵ Tiyatro klasikleri Ermeniceye ve Rumcaya bile çevril-

3 Reşat Nuri [Güntekin], "Mevsim Sonu Münasebetiyle", *Zaman* gazetesinden aktarma, *Temaşa*, 1 Ağustos 1918.

4 Ahmet Bedii, "Füruzan", *İkdam* gazetesinden aktarma, *Temaşa*, 26 Eylül 1918.

5 Vasfi Ruza [Zobu], "Ramazana Hazırlık", *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1964, s. 26.

mişken, bunların Türkçeye kazandırılmamış olmalarını utanılacak bir durum sayan Şehremi Kâni Bey, ayrıca Darülbedayi'in yerli oyunların artması için çaba sarf etmesi gerektiğini de belirtmiştir. Bu toplantının ve bu konuşmanın gerçekten yarar sağladığı Darülbedayi'in bundan sonra oynadığı oyunların listesinden anlaşılmaktadır. O sıralarda, birden çeviri oyunlar artmış ve yerli oyun konusunda da bir kıpırtı başlamıştır. 1918 yılında, oyun dağarında hiçbir yerli oyun ve çeviri yokken, yalnızca uyarlamalar oynanmışken; ertesi yıl iki yerli⁶ ve üç çeviri oyun listede yer almış, ancak iki uyarlama oynanmıştır.

1920 yılında, Darülbedayi yönetim kurulunun ilerleme konusunda bazı atılımlar yapmak istediği anlaşıyor. Reşat Nuri, edebi heyet üyeliğine atanmıştır. Kurul, yerli oyun konusunda daha titiz davranacak ve yeni çevirilerin yapılmasını sağlayacaktır. Darülbedayi, büyük sarsıntılar geçirdiği 1920 yılının kışından 1921 ilkbaharına kadar, kurulun aldığı karara uyarak iki yerli oyun oynamıştır. Bunlardan biri Hüseyin Suat'ın *Sanat Vesikaları* ve Reşat Nuri'nin *Eski Rüya* adlı oyunlarıdır. Darülbedayi'in yerli oyunları destekleme kararı üzerine, roman yazdıkları için oyun yazmayı kolay sanan birçok yazar, edebi heyete yazdıkları metinleri göndermeye başlamışlardır. 1920 içinde, edebi heyete gönderilen oyunlar arasında Ömer Seyfettin'in *İhtiyar Olsam da*, Hüseyin Suat'ın *Çifteli Mikroplar*,⁷ Sait Hikmet'in *Hıçkırıklar*, yine Hüseyin Suat'ın *Çantada Keklik* ve *Ballı Baba*, Reşat Nuri'nin *Hançer* adlı oyunları vardır.⁸

Birçok nedenin rol oynadığı düzensizlik içinde, edebi heyetin disiplinli bir çalışmaya bir türlü girmediğini izleriz. Bu kurula verilen oyunların kabul edilip edilmediği yazarına ya da çevirmenine bildirilmediği gibi, bazen de gönderilen metnin sırda kadem bastığını öğreniriz. Buna bir örneği, 30 Kasım 1918 tarihli *Temaşa* dergisinde Kemal Emin verir: Çevirmenin, kurul üyelerinin isteği

6 Yerli oyunlar, Yusuf Ziya'nın *Binnaz* ve Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyunlarıdır.

7 Bu oyun, *Binnaz* ile birlikte oynanmıştır. Ömer Seyfettin ile Sait Hikmet'in oyunları sahneye uygun bulunmamıştır.

8 Bkz. *Temaşa*, 1 Ocak 1920, 1 Mart 1920 ve 1 Mayıs 1920.

üzerine, Paul Hervieux'den uyarladığı *Muamma*, iki yılı geçmesine karşın, edebi heyet tarafından değerlendirilmemiştir. Kemal Emin, “kendi eserlerine revaçgâh arayan bu zevât-ı muhtereme” oyunu beğenmemiş diye yazar. Çevirmen oyununu geri istemiş, ama Reşat Rıdvan oyunun oynanacağını söyleyerek metni sahibine geri göndermemiştir. Bir süre geçtikten sonra yine haber çıkmayınca uyarlamasını yeniden geri isteyen Kemal Emin'e, oyunun edebi heyette okunacağı söylenmiştir. Ancak kurula verilen metnin kaybolduğu belirtilerek çevirmenin elindeki taslak okunmuştur. Çevirmen Kemal Emin, oyun okunurken “uyuyanlara verdiğim zahmetten dolayı aflarını temenni ederim,” diye yazmıştır. Kemal Emin, bu örneği verdikten sonra, bunun gibi daha birçok örnek olduğunu belirterek kurulu şöyle suçlamıştır:

[...] Eğer bu müessese, heyet-i edebiyenin malı zâtisi olsaydı, bir şey söylemeye hiç hakkımız olmazdı. Fakat hükûmete aidiyet-i masarifinin Şehremaneti ve Maarif bütçesinden çıkması itibarile bütün milletin hakkıdır. Fuzulî tasallut ve keyfî mayeşa tasarruflardan kurtarılmalıdır.

Aynı yazıda, bu işi ek görev olarak yapan edebi heyet üyelerinin düzenli bir şekilde toplanmadığını öğreniriz. Toplantı günleri çok uğraşmamak için, oyunu üyelere biri okuyor ve sonra kurula tanıtıyormuş. Kemal Emin, *Muamma*'yı beğenmeyenlerin, “*Kayseri Gülleri* gibi en bayağı vodvilleri şaheser olarak halka takdim etmekte” olduklarını da ayrıca yazısında belirtiyor.

Almanya'da yayımlanan *Theater-Courier* adlı derginin 21 Mayıs 1918 tarihli sayısında bir yazıya rastlıyoruz:

[...] İstanbul'da, tiyatronun oynadığı yapıtlar değeri az olan Fransız oyunlarının adaptasyonlarıdır. [...] Bu adaptasyonlarla yabancı oyunlar “Anadolulaştırılmakta” ve yalnızca dil yönünden değil, yaşayış da o çevreye göre değiştirilmektedir. Pera tiyatrosunun son örneklerinden biri olan *Kayseri Gülleri* (*Die Rosen von Kaisarije*) adını taşımaktadır. Haklı olarak bazı Türk gazeteleri bu tutuma karşı çıkmakta ve bir Fransız yapıtının adaptasyonu ile bir şey kazanılamayacağını, bunların yerine özgün Türk yapıtlarının desteklenmesi gerektiğini belirtmektedirler.⁹

9 “Türkische Schauspielkunst”, *Theater-Courier*, Sayı 1275, 21 Mayıs 1918.

O sıralarda, *Baykuş* oyunu ile tiyatro yaşamına girmiş olan Halit Fahri, Darülbedayi'deki parasızlıktan söz ederken, bu derdin çaresinin hangi yoldan bulunduğunu bize şöyle anlatır:

[...] Votive kuvvet verecekler, arada dramlar da oynayacaklardı. Bu suretle tulûatçıların bir kısım müşterilerini de tiyatroya çekme imkânı hâsıl olacaktı. [...] İşte meselenin bu suretle ortaya çıkması herkesten evvel İbnürrefik Ahmet Nuri'nin işine geliyordu. Çünkü bu zat, vodvil yazmakta değil, fakat adapte etmekte gerçekten hayret edilecek bir hünere sahipti.¹⁰

Bu yazılandan Kemal Emin'in haklı olduğunu anlıyoruz. İbnürrefik Ahmet Nuri, edebi heyet üyesiydi ve onun Hüseyin Suat ile birlikte uzun bir süre, arka arkaya oynattıkları uyarlamaları, Darülbedayi oyun dağarını doldurmuştu. Ayrıca, diğer kurul üyelerinin çevirdikleri ya da uyarladıkları oyunlar sürekli oynanmıştır. Örnek olarak 1918 Haziran ayı içinde yayımlanan *Le Soir* gazetesine bir göz atmak yeterlidir; bu gazetede Darülbedayi'in temsilleri şu sırayla ilan edilmiştir:

8 Haziran 1918	Halit Ziya Fûruzan (uyarlama)
11 Haziran 1918	İ. Refik-A. Nuri Hisse-i Şayia
13 Haziran 1918	Halit Ziya Fare
15 Haziran 1918	Hüseyin Suat Kirli Çamasırlar
17 Haziran 1918	Tahsin Nahit Bir Çiçek İki Böcek
21 Haziran 1918	Halit Ziya Kâbus
22 Haziran 1918	İ. Refik-A. Nuri Dört Cihar

Yukarıda adları bulunan yazarların –Tahsin Nahit dışında– hepsi edebi heyet üyesiydi ve oynattıkları oyunların tümü uyarlamaydı. Tahsin Nahit bir önceki, yani kuruluştaki edebi heyet üyeliğinde bulunmuştu. Kurulun tutumu böyle olunca, doğal olarak birçok hoşnutsuzlukları da beraberinde getirecekti. Vasfi Rıza, bu konuda şöyle yazmıştır:

10 Hâlit Fahri [Ozansoy], *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 55-56.

Meslek ve sanattan olmayan kişilerin toplanması ile meydana gelen bir idare ve edebi heyetle oyunlar oynanmağa başladığı günden beri 'Darülbedayi' pek seyrek telif ve bir kaç komediden başka, repertuvarını baştan aşağı Fransız mahsulü vodvil 'adaptasyon'ları ile doldurmuş bir halde idi.¹¹

O sırada uyarılama konusu birçok yazarı ilgilendiriyordu. Mehmet Rauf, "Adaptasyonu, tiyatroculuğu tecrübe ve tahsil için lâzım görenler düşünmüyorlar ki yaptıkları en kaba bir sahtekârlıktır," diyordu.¹² Aynı yazıya Mehmet Rauf şunları da eklemiştir:

[...] Darülbedayi, en muvaffak olmuş adapte eser yerine, bir acemi muvaffakiyetsiz milli oyun oynasa daha hayırlı olur diye düşünüyorum. [...] Halbuki, adaptasyonu terviç edenler bunu evvelâ kolay olduğu için tercih ediyorlar. Çünkü bir eser tatbik etmek azamî üç gecelik bir iş oluyor. Ve bunu her Fransızca bilen tiyatro meraklıları yapabiliyorlar... yâni muharrirlik bir çocuk oyuncuğu oluyor.

1918 yılında, İstanbul Şehremini Kâni Bey'in, Darülbedayi'den uyarlanmış oyunlar yerine çeviriler istemesine karşın, uyarılama merakı oldukça uzun süreli olmuştur. Ataç, 1921 yılında, uyarılma üzerine şunları söylemiştir:

[...] Nâkiller Türk hayatını hiç nazarı itibara almıyorlar. İsimler değişmiş ya kâfil Bakın piyesin kahramanı Şevket Cemil beye... Türkiye'de kıskanç zevç karısını arkadaşlarından kaçıır; hem de bundan onbeş sene evvel İzmir'tel Nihal (Şevket Cemil beyin kızı) herkesin yanına başörtüsüz çıkıyor; hadi komşunun oğlu neysel Ev sahibi ile konuşup sakalaşır.¹³

Ataç, daha sonraki yıllarda uyarlamaların değil, çeviri oyunların daha önemli olduğu üzerinde durmuştur:

11 Zobu, "Ramazana Hazırlık", *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1964, s. 25.

12 Mehmet Rauf, *Temaşa*, Mayıs 1920.

13 Nurullah Ataç, "Ceza", *Dergâh*, 15 Kasım 1921.

[...] Ecnebi lisandan eser alınmasına kat'iyen muarız değiliz, fakat bunların adapte değil, doğrudan doğruya tercüme edilmesi daha münasip olur kanaatindeyiz.¹⁴

Cevdet Kudret, aynı konuda şunları belirtmiştir:

Biz bu işte madem ki bu kadar geri, bu kadar ehliyetsiziz; peki nasıl olur da kendimizden mutlaka yüksek diye kabul ettiğimiz onların eserlerine kolay ve tehlikesiz yol dururken, "adaptasyon" namı altında el dokundurmağa, altüst etmeye, takdim ve tehir yapmaya cesaret ediyoruz?[...] durdurulması için kılavuz mu, yoksa yolkesen mi olduğu meçhul kimse-lerin ortadan çekilmesi ve ciddi, hakiki, dürüst bir münekkidin meydana çıkması, onun bir an evvel doğması lâzım.¹⁵

1927 yılında, Darülbedayi daha bir düzene girince, yeni bir edebi heyet kurulmuştur. 14 Kasım 1927 tarihli *Cumhuriyet* gazetesi, belediyenin yeni bir kurul seçtiğini haber vermiştir. Bu kurula Münir Nigâr, İbrahim Necmi [Dilmen] ve Mithat Cemal [Kuntay] atanmışlardır. O zamana kadar, birkaç dönemdir başkanlık makamı tarafından seçilen oyunlar, yeniden bir kurul tarafından seçilecektir. Ancak bu kez bir kayıt düşülmüştür: Kurulun üyesi olan kişiler kendi yazdıkları oyunları Darülbedayi'de oynatamayacaklardır. Ama kısa bir süre sonra, edebi heyet ile Muhsin Ertuğrul arasında bir anlaşmazlık baş göstermiştir. Kurulun seçtiği bir oyunu, yönetmen, "sahne kabiliyeti olmadığı için" provadan indirince bu anlaşmazlık patlak vermiştir. Bazı üyeler istifa etmişlerdir. 22 Ocak 1928 tarihinde Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ, istifaları kabul etmediğini bildirmiştir. Edebi heyete bir üye daha, *Milliyet* gazetesi müdürü Ahmet Şükrü atanmıştır. Dönem sonunda tiyatro tatile girmiş ve ertesi dönem, yani 1928/29'da kurul yeniden göreve çağırılmamıştır. Böylece, edebi heyet kendiliğinden ortadan kalkmıştır. Bunun yerine Suphi Sadık dramaturg olarak atanmıştır. Darülbedayi'in ve dolayısıyla Türkiye'nin ilk ödenekli tiyatrosunun ilk dramaturgu Suphi Sadık'tır.

14 Nurullah Ataç, "Tiyatro Hakkında", *Hayat*, 24 Şubat 1927.

15 Cevdet Kudret, "Tevazu Ne Kelime", *Darülbedayi*, 1 Ekim 1931, s. 3.

Tarafsız bir gözle baktığımızda, edebi heyetin kaldırılıp yerine dramaturgluk sisteminin gelişini oyun seçimi yönünden olumlu bir gelişme olarak karşılayabiliriz. Çünkü bu tiyatronun gelişim tarihi boyunca, en seçkin yapıtlar, edebi heyetin bu sanat kurumunun başında olmadığı dönemlerde oynanmıştır. Vasfi Rıza, “Darülbedayi edebi ve idare hey’etleri yapılmak istenen yeni hareketlere, yeni eserlere dudak büklerlerdi,” dedikten sonra yazısını şöyle sürdürmüştür:

[Bu üyeler] ille de[...] Fransız tiyatro edebiyatı diye tuttururlar; bunun dışında kalanları, hatta sanattan saymazlar; hele tercüme de olursa; dinletecek seyirci bulunamayacağını iddia ederler de, fikir hamurları aynı maya ile yoğrulmuş sanatçılar başka türlü mü düşünebilirlerdi?... Hülâsa, engel olmak için ne mümkünse yapılırdı.¹⁶

Vasfi Rıza’nın bu düşüncesini doğrulayan başka yazılar da var, Ataç, “Darülbedayi’de İhtilâf” adını verdiği yazısında bu açıdan Muhsin Ertuğrul’u övmüştür:

[...] Bu sene Darülbedayi, temâşâ edebiyatının belki en kıymetli tâci olan *Hamlet*’i oynadı; bunun nasıl oynandığını bilmiyoruz, görmedik; suret-i temsilinde kabul etmiyeceğimiz belki birçok noktalar vardır; bunların ehemmiyeti ikinci derecededir: *Hamlet* oynamış olmak, oynamağa kalkmak, başlı başına bir hizmettir. Sonra Ibsen’in *Hortlaklar*’ı zannederim oynandı ve oynanacak. Luigi Pirandello’nun *Muharrir İsteyen Altı Kişi*’si oynandı... Ve bütün bunlar, hiç şüphesiz, Ertuğrul Muhsin beyin teşebbüsü ile oldu. Güzel Fransız edebiyatının önünde bir perde olan vaudville’lerin, bayağı eserlerin yalan yanlış tercümelerini, manasız adaptasyonlarını takdir ile karşılayan Darülbedayi heyet-i edebiyesinin Pirandello’nun eserinden bir tek kelime anlamasına imkân yoktu. *Tunus Gedigi*’ni, *Çam Sakızı*’nı beğenmiş kimseler *Hamlet*’te uyumadıklarını iddia ederlerse, bilin ki samimi değildirler. Paul Bourget’in ukalâlıklarını, Henri Bataille’in yapmacıklarını sevenlerin Ibsen okumalarına cevaz-ı akli yoktur.¹⁷

16 Zobu, “Ramazana Hazırlık”, *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1964, s. 26.

17 Nurullah Ataç, “Darülbedayi’de İhtilâf”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 24 Ocak 1928.

Gerçekten de, daha 1912 yılında, Hamlet rolünü oynamış olan Muhsin Ertuğrul'un, önce Darülbedayi'in sonradan Şehir Tiyatrosu'nun oyun seçimini yönettiği dönemlerde, oynanan değerli oyunların sayısının gözle görünür şekilde arttığını rahatça söyleyebiliriz. Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi'de sorumlu olmadığı ilk dönemlerde bu kurumun oyun dağıtımının yüzde doksanını uyarlamalar ve genellikle vodviller, kaba çizgili güldürüler doldurmuştur. Edebi heyetin denetimi altında olan oyun dağıtımında, bir tek klasik komedya ya da tragedya yazarının yapıtını göremeyiz; ayrıca, tiyatro açısından değeri olan tek bir çağdaş yazarın oyununa rastlayamayız. Ödenekli bir tiyatronun halka olan sorumluluğunu bilen Muhsin Ertuğrul ile bu durum tümünden değişmiş ve Darülbedayi örnek oyun seçimleriyle saygın bir tiyatro olmuştur. Zaten Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi dışında olduğu 1924/25 döneminde, onun Ferah Sahnesi'ndeki topluluğu için seçtiği oyunlar arasında Strindberg, Tolstoy, Andreyev, Molière gibi büyük yazarlar bulunuyordu.

İlk dönemde, Darülbedayi edebi heyetinin seçtiği Fransız bulvar tiyatrosu yazarları, Fransız eleştirmenler tarafından Fransız tiyatrosunun "çerezleri" olarak değerlendirilmiş ikinci, üçüncü sınıf yazarlardı. Bugün bunların birinin bile adı edilmiyor. Hennequin, Hervieux, Kistmaekers, de Giers ile de Caillavet, Leroux, Gavault, Bisson, Savoir gibi yazarlar, edebi heyetin favorisi olan "çerez"lerdi. 1927'de başa geçen Muhsin Ertuğrul'la "çerez" dönemi sona ermiş, büyük yazarlardan, büyük yapıtların oynanma süreci başlamıştır; oyun dağıtımında Shakespeare başta olmak üzere, Schiller, Goethe, Molière, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Andreyev, Gorki, Molnar, Çapek gibi yazarlar yer almıştır.

Muhsin Ertuğrul'un Ankara Devlet Tiyatrosu'nun başında bulunduğu dönemlerde, Şehir Tiyatrosu'nda büyük klasik oyunların azaldığını izleriz. Örneğin, Şehir Tiyatrosu'nda, altı yıl içinde on altı Shakespeare oyunu oynatan sanatçının, bulunmadığı on yıllık süre içinde Şehir Tiyatrosu'nda yalnızca dört Shakespeare oyunu oynanabilmiştir. Ama, sanatçının Şehir Tiyatrosu'nda bulunmadığı dönemlerde, Bisson'lar, Birabeau'lar, Veiller'ler yeniden bir bir sükün etmişlerdir.

1959 yılında, tekrar Şehir Tiyatroları'nın başına geçen Muhsin Ertuğrul, yerli oyuna olan ilginin artmasını sağlamış, çok sayıda tanınmış yazarın değerli oyunları oyun dağarında yer almıştır. Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat, Çetin Altan, Cevat Fehmi, Musahipzade Celal vd. oyun dağarının içinde tekrar tekrar yer almışlardır. Bunun yanı sıra, klasik ve modern birçok yabancı oyun yazarı, adeta bir şölen verilir gibi Şehir Tiyatroları'nın dağarına girmiştir. Bunlar arasında, Anouilh, Pirandello, Terence Rattigan, J. M. Barrie, Arthur Miller, J. B. Priestley, Archibald MacLeish, Friedrich Dürrenmatt, Peter Ustinov, Tennessee Williams, Bertolt Brecht, Arnold Wesker, Federico Garcia Lorca, George Michel, Jean Giraudoux, Heinar Kipphardt gibi çağdaş yazarların yanı sıra, birçok klasik yazara da yer verilmiştir.

Önceden yazdığımız gibi, 1928/29 döneminde edebi heyet göreve çağrılmamış yerini dramaturgluğa bırakmıştı. Ancak bu dramaturgluğun o dönemde, Avrupa tiyatrolarında izlediğimiz dramaturgluk anlayışına uymadığını belirtmeliyiz. Şehir Tiyatrosu'nda bu daha çok bir "raportörlük" görevini içermekteydi. Max Meinecke, kendisine sorduğumuz sorulara verdiği yanıtta,¹⁸ 1952 yılında Şehir Tiyatroları'nda Almanya ve Avusturya'da görülen "dramaturgi" sistemi olmadığını, İstanbul Şehir Tiyatroları'ndaki bu büronun daha çok bir kitaplığı ve belgeliği kapsadığını belirtir. Meinecke, başyönetmen olarak Şehir Tiyatroları'na geldiğinde dramaturg olarak "sessiz, alçak gönüllü, ak saçlı bir insanla" karşılaştığını, sonradan bu kimsenin ünlü bir yazar olan Musahipzade Celal olduğunu öğrendiğini açıklamıştır.¹⁹ Max Meinecke, o dönemde Şehir Tiyatroları'nda kendisine destek olacak bir dramaturg olmadığını da sözlerine eklemiştir. Dramaturg yalnızca oyunları okuyup ayıklamakla görevlendirilmişti. Bunların oynanıp oynanmayacağı üzerinde son karar yönetmenindi.

Oysa Avrupa tiyatrolarında dramaturgun bir hayli görevi vardır. Dramaturgun görevi, oyun seçimiyle başlar, oyunun sahnelen-

18 Max Meinecke, "Einige Anmerkungen zu meiner Tätigkeit am Şehir Tiyatrosu, Istanbul von 1952 bis 1958", MS, s.1.

19 A.g.y.

mesi süresince devam eder ve –yönetmenin en önemli yardımcısı olarak– temsiller başladıktan sonra da sürer. Çünkü o andan itibaren dramaturg artık bir toplumbilimci görevini yüklenmiştir. Oyun broşürünü ya da dergisini hazırlayan yine odur. Bu yüzden dramaturg felsefe, toplumbilim gibi bazı bilim dallarında da bilgili olmalıdır. Bunun örneklerini Brecht’in oyunlarının yapımları kadar, Theater an der Ruhr’un dramaturgu Helmut Schaefer’in çalışmalarında da izleyebiliriz. Eğer sahnelenecek oyun bir çeviriye, dramaturg, bunun sahneye uygun olup olmadığına karar verir; eğer değilse, çevirmeniyle birlikte yeni bir metin oluşturur. Bu yüzden dramaturgun kesinlikle bir ya da iki yabancı dili çok iyi seviyede bilmesi zorunludur. Çağdaş dramaturgının her an değişen, yaşanan çağa, yazılan oyunlara, sahnelemedeki yeni düşüncelere göre biçimlendiğini belirtmek isterim. Artık “serim-düğüm-çözüm” dramaturgi anlayışının ya da kapı-pencere dramaturgisinin işe yaramadığı, bunun için de, yeni oyunlar konusunda hiçbir işe yaramayacağı düşüncesindeyim. Çağdaş oyunlarda kesin bir sonuca gitmekten çok bir belirsizlik egemendir. Bu durum dramaturgiyi çeşitlendirmekte ve renklendirmektedir. Çağdaş dramaturgi, bütün kalıpları kırmıştır. Her yazılan oyunun kendine özgü bir dramaturgi çalışması vardır. Oyunları doğru değerlendirebilen, yönetmenin çalışmasına yardımcı olan, oyunları düzelten, yazarla görüşen, basın sözcülüğü yapan, oyun dergisini hazırlayan, belgelik düzenleyen dramaturgun sıra dışı bir birikime sahip olması gerektiğini söylemek belki abes kaçabilir, ama yanlış değildir. Bu bakımdan dramaturg, tiyatronun en önemli itici güçlerden biridir.

Oysa Şehir Tiyatroları’na getirilen dramaturgun hangi işleri yaptığını bir günlük gazeteden öğreniriz:

[...] Gelen eserleri gözden geçirmek için kıymetli bir başa ihtiyaç vardır. Bu zat gelen eserleri tetkik edecek ve bu eserlerde rötuş imkânı varsa müellifin müsaadesini alarak rötuş yapacaktır. Bu zat aynı zamanda Darülbeydi nam ve hesabına en güzel eserleri terceme edecektir. Bu zat hariçten intihap edilecektir.²⁰

Bu haberden anladığımıza göre, Şehir Tiyatroları dramaturgu, sadece oyun seçebilecek ve yazardan izin alarak oyunlarda düzeltmeler yapacaktır. Öteki işlerin yapılması tiyatro müdürlüğüne bırakılacaktır. Dramaturluk görevi resmen 15 Temmuz 1930 tarihinde kabul edilmiştir ve bu göreve dramaturg olarak Şükrü Erden²¹ atanmıştır.

Edebi heyetin 1929 yılında saf dışı edilmesi, eski edebi heyet üyelerini Darülbedayi'e karşı harekete geçirmişti. İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci], *Uyanış* dergisinin yaptığı soruşturmaya şöyle yanıt vermiştir:

[...] Repertuvarda her janrdan eser bulunması arzu olunur ve lâzımdır. [...] Fakat şimdiki vesaitle vodvilden ve ince hafif komedilerden başka piyes oynamak kabil değildir. Çünkü eleman kâfi gelmez. Artist kadrosu noksandır. Per nobl yok, beldam yok, jönprömiye yok ve yetişmiyor da [...] ²²

Yazar, kurumun gelişmesi üzerine de şu kinayeli sözleri eklemiştir:

Yedivâhit ve fikri tarzındaki istibdat usulünü kaldırmak, aktörlere baziçe olmayacak iktidarda temâşâ sanatına vâkıf bir müdür tayin etmek.

Aynı derginin soruşturmasını eski edebi heyet üyesi Hüseyin Suat da şöyle yanıtlamıştır:

Dünkü Darülbedayi'de muntazam bir hey'et-i edebiye vardı. Temâşâ yolunda her gün yenilik ve terakki göstere göstere her sınıf halktan rağbet, teveccüh ve emniyetini kazanmıştı. Eski Darülbedayi'de oynanan oyunlar işte bu yüzden hâlâ halkın hatırında yaşıyor. Bugün ise yukarıdakilerin hiçbiri yoktur. Başiboş bir aktör elinde, memur zihniyetiyle bu sanat müessesesi terakki edemez, gittikçe izmihlâle doğru sürüklenir.

21 Mehmet Şükrü Erden Bey ne tiyatrocuydu ne de felsefe mezunuydu. Edebiyatla ilgisi olup olmadığı bilinmiyor. Ama halim selim, iyi bir insandı.

22 *Uyanış*'tan aktarma, *Cumhuriyet* gazetesi, 15 Mart 1930.

Darülbedayi'in kuruluşunda ve onu izleyen yıllarda, Abdurrahman Çelebi'lik yapan ve durmadan kendi vodvil ve uyarlamalarını oynatan bu iki yazar, oyuncakları elinden alınmış çocuklar gibi Muhsin Ertuğrul'a ateş püskürmekteydiler. Türkiye tiyatrosunun kurucusu Muhsin Ertuğrul'u "müstebitlik" ile suçlayıp ona "başboş bir aktör" damgası vurmaya çalışanlar yanılıyorlardı. Bunu zaman göstermiştir, çünkü zaman her şeyin en iyi değerlendircisidir. Edebi heyetin kaldırılması, eski üyelerin bir kısmını uzun bir süre, Muhsin Ertuğrul'un, dolayısıyla Darülbedayi'in karşısına geçirmiştir. Bu "heyet"çiler, sanatçıyı bir nişangâh olarak kullanmaya kalkmışlar, ama sanatçının coşkun ve sert tepkisiyle karşılaşmışlardır.²³

Edebi heyet düşüncesinin karşısında olan bir sanatçı da Vasfi Rıza'dır. Durmadan Darülbedayi'e ve Muhsin Ertuğrul'a sataşanlar karşısında, sanatçı, bu konuda yazmaya başlamıştır. Sanatçı, fıkra havasında yazdığı ve "İsteyenlere" başlığını koyduğu yazısında şunları belirtmiştir:

[...] Evrak-ı perişanımızın tomarlarını tasnif ederken şimdi tiyatro tenkidyle geçinenler de dahil olduğu halde ne kepezeliklerini buldum. Kendi imzalarıyla verilen kararlar, icra edilen hükümler okunmaya değer eserlerdir. [...] Bunların tiyatroya neye musallat olduklarını göreceksiniz. Yazdıkları aşk mektuplarını, yedikleri herbeleri öğreneceksiniz. Heyetlerinin edebini de siz tâyin edeceksiniz. Bu da mecmuamızın mizah tarafı olacak. Bu acaip idare, Hüseyin Suat beyin çürük temelile başlamış ve senelerce yine bu zatın kirli çamaşırlarile uğraşmıştır.²⁴

Bu tartışmalar sürüp giderken, Comédie Française'in o zamanki yöneticisi Emile Fabre'in İstanbul'a geldiğini öğreniriz. Emile Fabre, aynı zamanda, Darülbedayi'in oynadığı *Çürük Temel* ile daha sonra oynadığı *Harap Yurt* oyunlarının da yazarıdır. Emile Fabre'a sorulan sorular arasında edebi heyet konusu da vardır. Kuruluştaki her yönden Fransız tiyatrosuna benzemeye çalışmış ve Comédie

23 Bu tartışmalara Bölüm VIII'de değineceğiz.

24 Zobu, "İsteyenlere", *Darülbedayi*, 1 Ekim 1930.

Française örnek alınarak kurulmuş olan bu kurumun yöneticilerini düşünecek olursak, Emile Fabre'in bu konudaki düşünceleri o zaman için büyük önem taşıyordu. Emile Fabre, dramaturgluk sistemini daha iyi bulmaktadır ve Comédie Française'in oyun seçimindeki bocalamasının nedenini, artık eskimiş ve iyi işlemeyen bir düzen olan edebi heyetin varlığına bağlamıştır. Fabre, tiyatrolarda oyunların bir topluluk tarafından seçilmesini aldatıcı ve sakıncalı bulduğunu belirtmiştir.²⁵ Zaten Comédie Française'deki edebi heyet üyeleri o kurumun sanatçılarıydı. Bizdeki edebi heyet üyeliklerinde ise şairler, yazarlar ve çevirmenler vardı. Bu durum ise birtakım sakıncaları ortaya çıkarıyordu. Heyetteki üyeler eli kalem tutan kişiler olduklarından, daha çok kendi yazdıkları ve çevirdikleri oyunları seçiyorlar ve böylece aralarında anlaşmalı bir tekel kurmuş oluyorlardı. Üstelik, bu üyeler oyun seçimi işini bir ek görev olarak yaptıklarından sık toplanamıyorlar ve oyunların incelenmesi daha zor oluyordu. Bir de, bu üyelerin tiyatro sanatı ve bilimi üzerinde yeterli teknik ve estetik bilgileri olmaması, sahne uygulaması açısından sakıncalı olabiliyordu. Bütün bu nedenler, edebi heyetin 1929 yılında –sonradan tekrar kurulmasına kadar– kaldırılmasına yol açmıştı.

1929 yılında edebi heyetin kaldırılması ve oyun seçiminin tek elden yapılması ile, bu işte çabukluk sağlandığı gibi, nitelik yönünden de daha iyi sonuçlar elde edildiği görülmüştür. Ataç, "Kalbin Sesi" başlığı altında yazdığı yazıda, "Vakıa eski, manasız piyesler yine oynanıyor [...] Fakat bunların arasında –sırf E. Muhsin'in himmetile– Shakespeare, Ibsen, yenilerden Pirandello, Jules Romain de oynanıyor. Halk bunları iştahsızlıkla seyrediyor, hatta isimler bazan asırların uğultusunu taşımıyorsa, *Şarlatan* için olduğu gibi, onları ıslık yerini tutan bir sükût ile karşılıyor. Zarar yok! Dikenlerin arasına birkaç da iyi tohum ekiliyor; elbet onlar da bir mahsul verecektir,"²⁶ diye yazmıştır.

Yaşar Nabi, Darülbedayi'nin 1931/32 döneminin bir bilançosunu yapmıştır. O dönemin oyun dağıtında 5 komediya, 1 manzum

25 Bkz. *Darülbedayi*, 1 Ekim 1930, s. 2-4.

26 Nurullah Ataç, *Milliyet*, 19 Aralık 1931.

destan, 9 ciddi oyun, 3 vodvil ve 2 müzikli komediya olmak üzere yirmi yapıt yer almıştır. Bunların dördü yerli oyundur: Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*, Nâzım Hikmet Ran'ın *Kafatası* adlı oyunları, Musahipzade Celal'in *Mum Söndü'sü*, sözlerini Celal Esat Arseven'in yazdığı ve bestesini Hasan Ferit Alnar'ın yaptığı *Saatçi Opereti*.²⁷ Bu dönemde, ayrıca, bir önceki dönemden kalma üç eski oyun da vardır. Daha önceden de belirttiğimiz gibi, o yıl ilk operet temsilleri de başlamıştır. İ. Galip Arcan'ın Yves Mirande'dan *Yalova Türküsü* adıyla uyarladığı oyunun bestesi yine Ferit Alnar tarafından yapılmış, böylece ilk kez operet türünde bir uyarlama İstanbul seyircisi önüne çıkarılmıştır.

Operetlere niçin başlanmıştır? Bunlar başarılı olmuş mudur? Bu soruları kısaca yanıtlamak gerekir; çünkü Darülbeyaz'ın operet oynaması edebiyat çevrelerinde iyi karşılanmamış ve birçok tartışmaya yol açmıştır. 28 Nisan 1929 tarihinde *Milliyet* gazetesinde çıkan bir haber bu konuda bizi aydınlatır:

[...] Emanet bu hususta Ali Ekrem ve Celâl Esat beylerin mütealâsını soracaktır. Bu hususta Muhiddin bey demiştir ki: "Konservatuvar, memleketin musiki zevkine hizmet eden bir müessesedir. Şimdi bir operet ve sonra da bir opera vücut bulacaktır. Bu, başladığı günden itibaren yirmi sene sonra kâmil bir netice verecek bir teşebbüs olacaktır."

Bu yazıdan da anlaşıldığı gibi, İstanbul Belediyesi ileriki yılların opera ihtiyacını karşılamak için, işe, operaya kıyasla daha kolay bir tür olan operetle başlamak istemiş ve bunun, halkı alıştırmak için, operetlere yerli bir hava getirilerek yapılmasını uygun bulmuştur. Ancak başlarda bu operetlerin teknik yönden eksik oluşları ve tiyatroya ilişkin yazarların bu tür gösterileri tutmayışları basında tartışmalar açmıştır. *Akşam* gazetesinin eleştirmeni Selami İzzet Sedes, Darülbeyaz'ın oynadığı operetleri ve Musahipzade Celal'in oyunlarını "boş eserler" olarak kabul etmiştir. Yazar, Darülbeyaz'ın amacından saptığından, bir tiyatro okulunun açılıp yeni elemanlar yetiştirilmesi gerektiğinden söz etmiştir. Cevdet Kudret, "Mehmet

27 Yaşar Nabi, "Darülbeyaz", *Yeni Türk Mecmuası*, Aralık 1932, s. 207-211.

Cemil" mahlası ile *Varlık* dergisine, "Bu Hane Kiralıktır" başlığıyla yazdığı yazısında, hafif oyunların oynanışını tutmaz:

Halka eğer vodvil göstermezsek vodvilin ne olduğunu bilmez, revü göstermezsek revü nedir bilmez. Fakat bir kere gösterdik mi, artık bunun önüne geçmek zordur ve elbette ağır başlı bir piyese zihin yormaktansa ötekini hiç düşünmeden seyretmeyi tercih eder. Halk, bir akşam kötü bir vodvilde gördüğü aktörü ertesi akşam bir dramda gördüğü zaman elbette ciddiyetini muhafaza edemez, elbette onun bir akşam evvelki hâlini düşünür, güler, konuşur, fısılk yer.²⁸

Cevdet Kudret'in "revü" olarak tanımladığı operetlerin oynanması konusunda biraz daha aydınlanmak için Yaşar Nabi'nin 1933 yılının Nisan ayında Muhsin Ertuğrul ile yaptığı söyleşiyi alalım. Muhsin Ertuğrul, Yaşar Nabi'nin sorusunu şöyle yanıtlamıştır:

Ben dört tane ciddi eseri arkası arkasına temsil edeyim, aktörler altı ay maaş alamazlar. [...] Ellinci temsilimiz sonunda bütçemiz 2.092,37 lira bir açık gösteriyordu. Yirmi operet temsilinden sonra, yani yetmiş beşinci temsil sonunda 3.384,65 lira bir bütçe fazlası vardı. Biz operetlerden temin edebildiğimiz varidatla birkaç ciddi eser oynayabilirsek bu da bizim için büyük bir nimet olacaktır.²⁹

Türkiye tiyatrosuna ilk kez büyük tiyatro yapıtlarını başarılı bir şekilde getirmemiş olsa, Muhsin Ertuğrul'un bu sözleri bize bir kaçamakmış gibi gelebilirdi. Ancak sanatçının bu sözlerinde bir doğruluk ve içtenlik olduğu yaptığımız araştırmalardan anlaşılmaktadır. İleride "seyirci" konusunda göreceğimiz gibi, Muhsin Ertuğrul'un seyirci yetiştirme hedefinde operetlerin büyük rolü olmuştur. Önce operetleri görüp beğenenler, daha sonra ciddi oyunları merak edip seyretmişlerdir. Bir yandan da, İstanbul Belediyesi, gelir getirdiği için operetlerin oynanmasını var gücüyle desteklemiştir. Ayrıca bu operet temsilleri, sonradan Ses Opereti, İstanbul

28 "Mehmet Cemil", "Bu Hane Kiralıktır", *Varlık*, 13 Ağustos 1933.

29 Yaşar Nabi, "Ertuğrul Muhsin'le Konuşma", *Yeni Türk Mecmuası*, Nisan 1933.

Operet Topluluğu gibi özel kuruluşlara geçmiş ve İstanbul Belediyesi giderek opera ve bale türünde denemelere girişmiştir. Kanımızca, müzikli oyun, operet gibi türler de –iyi oldukları ve yapıldıkları takdirde– tiyatro sanatı içinde düşünülecek yapıtlardır. Bu yönden, Darülbedayi’nin bu ilk kalkınma döneminde oynadığı operetler, teknik yönden ne kadar zayıf uygulamalar olurlarsa olsunlar, seyircinin yetişmesi yönünden yararlı olmuşlardır.

II. Dünya Savaşı’nın üçüncü yılında, yani 1941’de, edebi heyet düşüncesinin yeniden alevlendiğini izleriz. Buna karşın, bu kurul ancak Max Meinecke’nin başkanlığında görevi çağırılmıştır. Bu konunun bazı gazetelerde gündeme getirilmesi üzerine Şehir Tiyatrosu sanatçılarından da bir tepki gelmiştir. Edebi heyetin yararsızlığına inananların başında gelen Vasfi Rıza Zobu, 1 Ocak 1942 ve 15 Mart 1942 tarihli *Türk Tiyatrosu* dergilerinde bu düşünceye karşı çıkmıştır: “Bizim edip ve muharrirlerimiz tiyatro sıfatıyla alâkası o kadar azdır ki, mevcut olanlar, yani bu işe biraz olsun zihin yorup mütalaa edenler deryada damla derecesindedir.” Bu sözlerden sonra, sanatçı, bizde yerli oyun yazarının henüz yetişmemiş olduğunu, yetişse de bu yazarların bu işi sürdüremediklerini üzüntüyle belirtir. Böyle olunca, çeviri oynamanın doğruluğuna inanır. Bunun için de, sanatçıların devamlı Avrupa tiyatrolarını izlediklerini, oyunlar okuduklarını, nerde hangi oyunun tuttuğunu bildiklerini anımsatır. Bu işi, kendi dallarında çok başarılı olsalar da, tiyatronun gidişinden haberi olmayan yazarların, şairlerin yapamayacağını savunur: “[...] haftada bir defa güçbelâ toplanıp ‘ekseriyet var’ diye yarı yarıya âzâsıyla içtima ederek bir saat içinde tiyatronun mukadderatı hakkında karar veren Edebi Heyet’ten ne faide umarsınız?” Ömürlerini bu alana vermiş sanatçıların oyun seçme işini daha iyi yapabileceklerini belirtir: “Yoksa oynanacak piyesleri onlar mı terceme edecek? Peki, şimdi bunu yapmalarına ne mani var? Herkes gibi onlar da bu işi yaparlar ve tiyatro idaresine gönderirler. İyi ise oynanır, fena ise iade edilir.”

Vasfi Rıza Zobu, Comédie Française’deki edebi heyeti gösterenlere yanıldıklarını söylemiştir. Dünyanın hiçbir yerinde şairlerden ve yazarlardan kurulu bir edebi kurul olmadığını, Comédie Fran-

çaise'deki edebi heyetin sanatçılardan kurulduğunu yazar. Vasfi Rıza, Türkiye'de anlaşıldığı biçimde bir edebi heyetin tiyatroya büyük zarar verdiğine vurgu yapmıştır.

Bizce de, bugün dünyanın hiçbir tiyatrosunda artık kullanılmayan ve Türkiye'ye Güllü Agop ile girmiş olan edebi heyet düzeni yeterli değildir. Türkiye tiyatrosunun öncülerinden biri sayılabilecek Güllü Agop'un, bir tiyatro coşkusu ve düzeni yaratabilmek için, bundan yüz elli yıl önce yazarlardan ve şairlerden kurulu bir edebi heyet getirmiş olması, aynı düzeni sürdürmemizi gerektirmez. Oyun seçimini ve tiyatronun sanatsal tutumunu daha yararlı ve belirgin duruma getirebilmek için, birçok yazımızda savunduğumuz "dramaturluk sistemi" çıkar yol olarak görünmektedir.

Devlet Tiyatroları'nda, önce üyeliğini ve sonra da başkanlığını yaptığım edebi heyetin –bu "heyet"e yardımcı olarak çalışan dramaturglar³⁰ olmasına karşın– oyun seçimi işi bir hayli gecikiyor, bazen da doğru dürüst işlemiyordu. Edebi heyet üyelerinin bu iş bir "ek görev" olarak yapmaları, kurulun zar zor ayda bir toplanabilmesi, yazarla işbirliği görevini yapamaması, tiyatronun sanatsal tutumunda hiçbir rolü olmaması gibi eksiklikler, daha iyi bir oyun seçimi sistemini gerekli kılmaktadır. Dramaturg bir tiyatronun estetik işleriyle uğraştığı kadar, sanatsal alandaki günlük dertlerine de çare bulacak, sorumluluğu olan, yetkili bir uzman danışmandır. Nitekim, 1814-1832 yıllarında dramaturgluğu yeniden canlandıran Viyana'daki Saray Tiyatrosu'nun (1741'de kurulmuştur) dramaturgu yazar Joseph Schreyvogel (1768-1832), uğraşısı için "dramaturg ve estetik yazman" sanını uygun görmüştür. Dramaturluk ilkelerini ilk olarak kesin bir biçimde gösteren, 13. yüzyılın ikinci yarısında, büyük Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing³¹ (1729-1781) olmuştur. Lessing, dramaturgu yalnızca dram sanatı üzerine söz sahibi olan bir kişi olarak değil, aynı zamanda bulunduğu tiyatronun estetik dengesini sağlayan, değerlerini ölçüye alan bir estet olarak kabul etmiştir.

30 Bu kişiler birer dramaturgdan çok raportör gibi çalışıyorlardı.

31 Alman yazar, filozof, gazeteci ve Alman edebiyatının ilk önemli eleştirmenidir. Aydınlanma çağının önde gelen temsilcilerindendir.

Dramaturgun görevleri arasında şunlar vardır: 1- oyun seçimi; 2- yönetmen ile birlikte oyun dağıtımının sorumluluğu; 3- basın sözcülüğü; 4- tiyatronun genel sanat yönetmeninin her işte yardımcılığı; 5- tiyatro dergisinin ya da broşürünün editörlüğü ve yayımcılığı; 6- yönetmenin ve oyuncuların danışmanlığı; 7- oyun yazarına yol gösterme, gerektiğinde onunla birlikte çalışma.

Dramaturg, bu görevleriyle tiyatronun çok önemli bir kişisidir. Ayrıca, dramaturgluk bir ek görev değil, sürekli bir görev olduğu için bu uzman sabahtan akşama kadar tiyatrodaki bulunur, gerekirse temsil sonuna kadar kalır.

Bu açılardan, İstanbul Belediyesi'nin 1966'da yeniden edebi heyeti kurma isteği bence bir gerilemeden başka bir şey değildir.³² Dramaturgluk sisteminin zaman zaman İstanbul Belediyesi'nce tutulmamasının bir nedeni bu sistemin belediyece tam olarak anlaşılmamış oluşu, diğer nedeni de dramaturgluk bürosu olduğunda, bunun yanlış kullanılmasıdır. Gerçi, 1959-1966 yılların arasında, dramaturgluk oldukça iyi işlemiştir, ama yukarıda belirttiğimiz bütün işlevlerini yerine getirmemiştir. Bugüne kadar da, bu sistemin tam olarak hakkını veren hiçbir tiyatro yoktur.

2. Sansür

Burada biraz da sansürden söz etmenin doğru olacağı düşüncesindeyiz. Sansür, ülkemizde, iki yoldan işlemiştir: a) resmi kanallarla; b) otosansür ile, buna özyasaklama da diyebiliriz.

a) Resmi Kanallar Yoluyla: İnsanoğlunun en yüce yanı olan yaratıcılığına ipotek koymaya yönelik yazın ve sanat alanındaki sansür, doğaya aykırı ve insanlık tarihinin gelişme süreci içinde geciktirmelere yol açan, belli bir süreçte, toplumsal, ahlaksal, siyasal durumlara göre oluşan; ama çoğu kez yapay bir biçimde işin temeline inmeyen bir anlayışın getirdiği kolay yoldan bir engellemedir. Sansür arttıkça sanatın ona başkaldırması da yoğunlaşır ve genişler. Tarihin hangi çağına bakarsanız bakın bu böyle olmuştur; sanat

32 İBBŞT'de de "Edebi Heyet" 2 yıl öncesine kadar "Repertuvar Kurulu", 2 yıldan bu yana da "Edebi Kurul" olarak varlığını sürdürmektedir.

yapıtları yaşamış, sansürü koyanların esamisi bile okunmamıştır. Siz hiç Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sine yasak koyanların adını bilir misiniz? Elbette bilmezsiniz, onlar tarihin karanlığında kaybolup gitmişlerdir. Ama Namık Kemal hep yaşamıştır. Ya da bir zamanlar Shakespeare'in oyunlarını yasaklamak isteyenler kimlerdir, onları da bilmezsiniz. Siz yalnızca büyük oyunlar yazmış olan Shakespeare'i tanırırsınız. Molière'in *Tartuffe*'ünü yasaklayan piskoposun kim olduğunu bilen var mı? Molière hâlâ yaşıyor, ama piskopos toprağa karışmış durumda. Hamlet'in dediği gibi, "İskender ölüyor, gömülüyor, çürüyüp toprak oluyor; bu toprak da balçık; şimdi İskender'in içinde bulunduğu balçıkla neden bira fıçısına tıkaç yapılmasın?"

Sansürün en bilineni ve göze çarpanı resmi makamlarca konulan yasaklamadır. Hükümetlerin ya da ilgili makamların yoruma dayalı, öznel değerlendirmelerine göre düşünceye, sanata ya da bireye uygulanan bir yıldırma ya da cezalandırma şeklidir.

Tiyatro alanında ortaya çıkan resmi sansür ya mülki amirlerce ya güvenlik güçlerince ya da –bir zamanlar olduğu gibi– Matbuat Umum Müdürlüğü'nce yapılmıştır. Bu durum her zaman olmasına karşın, Abdülaziz'den bu yana yoğunlaşarak ve baskısını artırarak bugüne değin sürüp gelmiş ve hâlâ da çözümlenmemiş bir sorun olarak durmaktadır. Abdülaziz'in Karagöz gösterilerini, bazı devlet büyüklerini eleştiriyor diye yasaklaması, polisin, dost ülkelerin devlet başkanlarını ele alıyor diye temsili durdurması vb. ülkemizde sık görülen olaylardır. Biz, yüzlercesi içinden sadece az bilinen bir-iki örnekle yetineceğiz.

1920 yılında Şehzadebaşı Şark Tiyatrosu'nda, Celali aşireti reisi Mehemmet Âli Mirzâ'yı eleştiren beş bölümlük bir yerli oyun yasaklanmıştır.³³ 1918'de Ahmet Bedii'nin *İkdam* gazetesinde, Halit Ziya'nın *Fürûzan* uyarlaması için yazdığı eleştirinin yayımlanmasına izin verilmemiştir.³⁴ Her iki yasaklama da saçma denilecek kadar gülünçtür. Bugün yasaklananlar da ileride saçma ve gülünç geleceklerdir.

33 *Temaşa*, 1 Şubat 1920.

34 A.g.d., 26 Eylül 1918.

Aziz Nesin 28 Ocak 1964 tarihli *Akşam* gazetesine yazdığı, “Türk Tiyatrosu’nun Düşmanları” başlıklı yazısında “[...] Türk yazarlarının oyunları, çağdaş dünya tiyatrosu çizgisinde yer almadıkça, Türkiye’deki her ev tiyatro olsa, yine de Türk tiyatrosu var sayılamaz,” demiştir. Bu doğru yargıdan sonra, yazar, bugüne kadar Türk tiyatrosu olmayışındaki sorumluların, Türk tiyatrosunun ilerlemesine engel olanların sansürü koyanlar olduğunu belirtmiştir:

[...] bir katır çiftesi gibi kitabın ilk sayfasını ezen kırmızı sansür izi, sürüp giden bir anlayışsızlığın, bir kabalığın sembolüdür. [...] Yasaklanan oyunları okuyunca Bay Sansür’ün dünyada eşi bulunmamış bir mankafa olduğunu anladım. [...] Biliyorum, zamanın koşullarını göz önünde tutmalıyız ve sansür diye kullanılan zavallı beşinci sınıf memuru suçlamalıyız. [...] Sözüünü ettiğimiz Bay Sansür öyle de çalışkan bir memur ki, kitaplara kendi el yazısıyla yazdığı tarihlerden anlaşıldığına göre, bir günde dokuz piyesi okuyup denetlemiş, yargısını vermiş. [...] Örneğin, Tefeyyüz Kitaphanesi’nin Temâşâ Külliyyatı: 2, Tristan Bernard’ın *Mon Amour* adı komedisinden, Saibe Necmi’nin iktibasen naklettiği 1927’de basılmış *Köse Kapmaca* adlı oyunu, kitabın sayfalarını hiç açmadan, yani okumadan, Bay Sansür 15.12.1934 tarihinde “oynanabilir” diye imzalamış. Demek ki, bir oyunun değerini okuyarak değil, koklayarak anlıyor Bay Sansür.

Aziz Nesin, bundan sonra yasaklanan iki oyundan söz ediyor. Biri, Tahsin Nahit ile Şahabettin Süleyman’ın birlikte yazdıkları *Ben ... Başka*, diğeri de, Şahabettin Süleyman’ın yazdığı tek bölümlük *Kırık Mahfaza* adlı, yazarın “milli mudhike” dediği yapıtı. Yazar yazısını şöyle sürdürmüştür:

[...] Bugün de sansür yaşıyor, evet resmi bir sansür yok, ama özel ve resmi tiyatroları ellerinde bulunduranlar, bu sansürü kendiliklerinden yaparak Türk tiyatrosuna düşmanlık ediyorlar. Türk tiyatrosunun yaşamasını değil, daha doğmasını bile önüyorlar. [...] Hele içlerinde kimisinin oyun yazarı yok demeleri, otuz milyonluk Türkiye’nin varlığını yadsımdan başka nedir? Bilmiyorlar ki, oyun yazarı yoksa, kendileri de yoktur.

Tiyatro tarihimiz için sansür örnekleri binlercedir. Bu sansürün ne kadar zararlı ve gülünç olduğunu biraz olsun belirtmek için birkaç örnek vereceğiz. Cevdet Kudret'in *Tersine Akan Nehir* adlı oyunuyla birlikte oynanmak üzere seçilen aynı yazarın *Yerli Mallar* adlı tek bölümlük oyunu, I. Şube'nin sansürüne uğramıştır: Metinde bulunan “polis soldan girer” ya da “polis sağdan girer” açıklamaları sakıncalı görülmüş, polis sözcüğünün ardına “efendi” oturtularak bu oyunun oynanabileceği belirtilmiştir. Aynı şekilde yazarın *Kurtlar* adlı oyunu üzerinde, yazarına sormadan, I. Şube yetkilileri değişiklik yapmıştır. Gerekçe olarak, “suiistimal yapan memur olmaz” denmiş, “memur” sözcüğü yerine başka bir şey bulunması istenmiştir.³⁵

Matbuat Umum Müdürlüğü adıyla kurulan örgütün doğru-yanlış birçok oyunu yasaklaması uzun bir süre devam etmiştir. Vasfi Rıza, 1935 sonunda yazdığı yazıda şöyle demiştir:

Geçen sene bu zamanlarda, Matbuat direktörlüğü eline kalemi almış, ağaçlardaki lüzumsuz dalları budar gibi, piyeslere de çala kalem ediyordu... Başta biz olduğumuz halde, taşralarda çalışan tulûat kumpanyalarına kadar, bütün heyetlerin repertuvarlarını güve girmiş gibi, delik deşik etmişti.³⁶

1948 yılında, André Paul Antoine'ın *Düşman* adlı oyunu, “gayri ahlaki” gerekçesiyle yasaklanmış, oyuncular mahkemeye verilmişti. O dönemde, yazarlar ve eleştirmenler bu yasaklamanın gülünçlüğü üzerinde durmuşlardır. Bu oyunun, verilen gerekçenin tam tersine ahlak ilkelerinden hareket ettiğini kanıtlamışlardır. İşin ilginç yanı, *Düşman*, 1930 yılında André Luguet'nin yönettiği bir Fransız topluluğu tarafından İstanbul'da oynanmış, ama hiçbir sansür uygulanmamıştır. Bu tarihten, on sekiz yıl sonra aynı oyun, Şehir Tiyatrosu'nda oynandığında “müstehcen” damgası ile yasaklanmıştır. Görülüyor ki, bu çeşit yasaklamalarda belli ilkelere göre değil, kişilerin zihniyetine göre hareket edilmektedir.

35 Cevdet Kudret ile yaptığımız söyleşi, Ankara 1965.

36 Zobu, “Matbuat Direktörlüğüne Yardım Edin”, *Türk Tiyatrosu*, 15 Aralık 1935.

Vasfi Rıza, turnelerdeki yasaklamalara bir örnek verir. 1924 yılının Ağustos ayında, Trabzon turnesinde olan Darülbedayi sanatçıları, oyun dağarlarındaki on bir oyundan biri olan, François de Curel'in, Reşat Nuri tarafından dilimize çevrilen *Bir Gece Faciası* adlı oyununu oynamak isteyince, emniyet müdürlüğü buna engel olmak istemiştir; gerekçe de şudur:

Bu piyes Padişah ve Halifeligi ve onun kızı Sultan'ı tehzil ediyor. Vakia, halifelik makamı lağvedilip Mecid Efendi memleketten çıkarıldı, ama daha pek taze [...] Bu piyesi oynamak tehlikelidir.³⁷

Cumhuriyet hükümetinin polisi böyle olunca, elbette yasaklama da gülünç bir nedene dayanacaktı. Bu yasaklamanın saçmalığı sonradan ortaya çıkmış ve oyun oynanmıştır. Üstelik halk da oyunu çok tutmuştur. Temsil sonunda sanatçıları uzun uzun alkışlayan seyirciyi gören Sansür Hazretleri dilerim utanmışlardır.

Bir yasaklama örneğini de Mehmet Karaca vermiştir:

Sivas'ta idik. *Emir* adlı bir oyun oynayacaktık. Emniyetimize müracaatımızı yaptık. Eserde bir bar sahnesi vardı. Polis müdürü bunu okuyunca "Yooookl Ben bu şehirde bar açtırmam", diye dayattı. Güç hal ile oyuna başlayabildik. Aksi gibi, bar sahnesi birinci perdede idi. Konsomatristleri sahnede gören polisler, derhal sahneye hücum ettiler. Perdeyi zorla indirdiler.³⁸

Günümüzde Anadolu'da ve büyük kentlerde resmi görülme-mekle birlikte böyle bir sansür devam etmektedir. 21. yüzyıla, uzak çağına girdiğimiz şu günlerde bile, çok saçma sapan yasaklamalar yapılmakta, edebiyat ve sanat yapıtları hırpalanmaktadır. Şu son zamanlarda bakıyoruz da okul kitaplarına ve türkülere yapılan müdahaleler hem gülünç hem de içler acısı bir durum gösteriyor. Kültür hazinemiz olan birçok büyük ozanımızın, şairimizin yapıtlarına hoyrat bir şekilde müdahale edilmiş. Birkaç örnek verelim: Lise

37 Zobu, "Daha Trabzondayız", *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1960. s. 14.

38 Mehmet Karaca, *Dünya*, 3 Ağustos 1964.

10. sınıf kitabında yer alan Pir Sultan Abdal'ın "Sabahleyin cemâlin seyrân eyledim" dizesiyle başlayan şiirinin "Cemâlin görene cennet gerekmez" dizesi çıkartılmış. Lise 2. sınıf edebiyat kitabında Yunus Emre'nin "Bana seni gerek seni" adlı şiirinde yer alan "Cennet cennet dedikleri birkaç köşkle birkaç huri / İsteyene ver sen onu bana seni gerek seni" dizeleri sansüre uğramış. Cahit Külebi'nin "Hikâye" başlıklı şiirinden "Benim doğduğum köylerde / Kuzey rüzgârları eserdi / Ve bu yüzden dudaklarım çatlaktır / Öp beni" dizeleri silinmiş, "Öp beni" yerine üç nokta konulmuştur. 12. sınıf ders kitabındaki Oktay Rıfat'ın iki bölümlük "İstanbul Türküsü" şiirindeki "Üç tek attım sarhoş oldum ayak üzeri / Üç doluya üç tanecik badem şekeri / Top çiçeğim / Deste gülüm / Canım İstanbul'um / Aman aman badem şekeri" bölümünün tamamı çıkartılmıştır. 9. sınıf Türkçe kitabında Melih Cevdet Anday'ın "Rahatı Kaçan Ağaç" şiirinin ilk kıtasındaki "Tanrının işine bakın" diye yazılmış olan dördüncü dizesi "Allah'ın işine bakın" şeklinde değiştirilmiştir. Yine Milli Eğitim Bakanlığı'nın bir ders kitabında Edip Cansever'in, "Bir bira içmek istiyordu kaç gündür / Masaya biranın dökülüşünü koydu" dizelerindeki "koydu" yerine, "konularak" sözcüğü yazılarak sansür edilmiştir. İş bu kadarla kalmamış, dünyaca ünlü John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* adlı eserinin bazı bölümleri, Milli Eğitim Bakanlığı İzmir İl Müdürlüğü tarafından sansür edilmiştir. İstanbul Milli Eğitim Müdürlüğü de, okullara gönderdiği bir yazıda Vasconcelos'un *Şeker Portakalı* adlı çocuk kitabını yasaklamıştır.

Bu sansür hastalığı bununla da bitmiyor. Şimdi sıra türkülerle gelmiştir. Halk kültürünün önemli bir parçası olan türkülerdeki bazı dize ve sözcükler ya kesilmiş ya da değiştirilmiştir. İntihalciler, yani başkalarının ürettiklerini hiç utanmadan çalanlar serbest dolaşırken, Milli Eğitim Bakanlığı'nın bu tavrını anlamak mümkün değildir. Sansür edilen yalnızca yeni türküler değildir; yüzyıllardan bu yana söylenen güzelim türküler de sansürün saldırısına uğramıştır. Bu eylemi gerçekleştirenlerin başında RTÜK ve TRT geliyor. Örneğin, Ercişli Emrah'ın Hakkâri yöresinden derlenmiş bir dördümlükteki "yatar mısın?" kısmı "kaçar mısın?", "Göbeğinin altı çukur Eminem" dizesindeki "göbek" sözcüğü "göz" ile de-

ğiştirilerek “Gözlerinin altı çukur Eminem” yapılmıştır. Karacaoğlan’ın dörtlüğündeki “ala gözler” yerine “ahu gözler”, “sırrımı yadlara” yerine “sırrımı ellere”, “Al memeden emdiceğim azıktır” yerine “Al yanaktan emdiceğim azıktır” yapılarak sansür hazretleri gülünç bir şekilde ağırlığını koymuştur. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün. Bu konuda kalın bir inceleme kitabı yazılabilir.

Tarihte, özgür düşünceye karşı konulan sansürün elimizdeki ilk somut kanıtı, M.Ö. 399 yılındaki Sokrates’in düşüncelerine getirilen yasaklamadır. Ondan bir çeyrek yüzyıl önce, oyun yazarı Euripides, (M.Ö. 480-406) “özerk insanın haklarından biri de ifade özgürlüğüdür,” dedikten sonra, insanın düşüncelerini serbestçe söylemesinin en doğal hakkı olduğunu belirtmiştir.

b) Otosansür: Gizli tutsaklık ve korkaklık olarak tanımlayabileceğimiz, insanların kendi kendilerine koydukları iç yasaklama da sansürün başka bir şeklidir. Buna özyasaklama ya da otosansür diyebiliriz. Özyasaklamayı koyan kimselerin çoğu kendi kendilerinden korkan, genellikle kültür düzeyi düşük, zavallı kişilerdir.

Ancak sansürün en tehlikelisi doğrudan olmayan, genellikle sıradan kişilerin farkında olmadığı, yazılı ve görsel medya yoluyla ve çeşitli iletişim araçlarıyla, sansürü konu etmeden, güdümlü ve önceden planlanmış olarak tek boyutlu bir düşünceyi sürekli olarak sinsice aşılama ya da halkı gevşetip uyutarak, yani dikkatini başka yöne kaydırarak geliştirilen ve gizli bir baskı yaratılarak elde edilen sansürdür. Bu adı olmayan ve sözü edilmeyen bir yasaklamadır. Kanımızca, bu, bir toplumun geleceği için en tehlikelisidir; örneğin, gerçek düşüncenin ve gerçek sanatın önüne popüler ve arabesk düşünceleri koyup, onları yaygınlaştırmak gibi... Buna gizli sansür diyebiliriz.

Bazı kişiliksiz ve korkak kişiler, doğuştan ya da yetişişleri yüzünden iç yasaklama ile yaşarlar. Bunlar, etliye sütlüye karışmadan, “beni ısırmayan yılan bin yaşasın” düşüncesiyle, gününü gün eden oportünistlerdir. Bunlar arasında yazarlar da, sanatçılar da vardır. Aziz Nesin’in sözünü ettiği “özel yasaklama” budur. Ancak iç yasaklaması olmayan yazarlar ve sanatçılar ön plana geçmiş ve büyüklük aşamasına erişmişlerdir.

Bu kişisel iç yasaklama Şehir Tiyatrosu edebi heyeti ve dramaturgluk içinde zaman zaman olan bir şeydi. Hatta edebi heyet, bazen hiçbir ideolojik yanı olmayan bir yapıtı, gürültü yaratabilir düşüncesiyle oynatmamıştır. Böylece, kurul seçici olmayı bırakıp sansürcü olmuştur. Örneğin, Amerikalı yazar Thornton Wilder'ın (1897-1975) 1942'de yazdığı, insanoğlunun evrensel konumunu mizahi bir biçimde veren, dilimize *Dişimizin Zarı* başlığıyla çevrilen *The Skin of Our Teeth* adlı oyununu, ünlü yazarlardan kurulu³⁹ edebi heyet “komünizan fikirleri olduğu” gerekçesiyle reddetmiştir (Bkz. Resim 33). Bu ve bunun gibi çabalar, bir tiyatronun sanat tutumuna ve düşünce özgürlüğüne aykırı gelen eylemlerdir. Bunun için, oyun seçiminde izlenen bazı aksaklıklar da kısmen bu yasaklamalarla var olmuştur.

Bu saydığım türde sansürler, birbirinin anasıdır. Birbirini doğurarak ürerler, genişleyip yaygınlaşırlar. Bir toplumun ilerlemesinde engelleyici olan bu yasaklamalara hiç gerek yoktur; çünkü hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılması karşısında, yasalarımızda yeterli yaptırımli maddeler bulunmaktadır. Bazıları oldukça ağır olan cezaya ilişkin hükümler, hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılmaları karşısında, sansürden çok daha etkili ve zararları önleyicidir. Bu yüzden sanatın hangi alanında olursa olsun –ister edebiyat, ister tiyatro, ister sinema alanında olsun– sanatı engelleyen ve artık mizah dergilerinin malzemesi olan ilkel sansür anlayışını bırakmak zorunludur. Sanatın ülke kalkınmasında ve dünyaya olan sorumluluğunda etkin olabilmesi için düşüncelerin, duyguların ve estetik yaratıcılığın karşısına çoğu kez kaba saba bir görünüşte ve anlayışsızlıkla dikilen sansürü yok etmek gerekir.

3. Oyun Seçiminde Kaynaklar

Darülbedayi, ilk dönemlerinde oyun seçimi için üç kaynağa başvurmuştur. Bunlar: a) İstanbul'a gelen yabancı tiyatro topluluklarının oynadıkları oyunlar; b) Fransa'da yayımlanan *La Peti-*

39 Başkan: Sabri Esat Siyavuşgil; Üyeler: Ercüment Ekrem Talu, Halit Fahri Ozanoğlu, Cevat Fehmi Başkut, Mehmet Şükrü Erden.

te Illustration dergisinde sürekli çıkan bulvar oyunu metinleri; c) Sanatçıların görgülerini artırmak üzere gittikleri yabancı ülkelerde seyrettikleri tiyatro yapıtları. Darülbeydi için yapılan oyun seçiminde bazı münferit kaynaklar da olabilir; ancak araştırmalarımız oyun seçiminin genellikle bu üç kaynaktan yapıldığını göstermiştir.

a) İstanbul, Asya'ya bir köprü kenti, Ortadoğu'nun en önemli ticaret limanı ve yabancı kültürlerin açık pazarı olduğu için, 19. yüzyılın başlarından itibaren birçok yabancı tiyatro, opera ve bale topluluklarının doğudaki ithalat merkezi olmuştur. Tanzimat'la İstanbul'a gelen yabancı toplulukların sayısı artmış, hele 1914'ten sonra I. Dünya Savaşı sırasında işgal kuvvetlerinin İstanbul'a yerleşmeleriyle bu büyük kente gelen yabancı toplulukların niceliği ve niteliği de yükselmiştir. O dönemin dünya yıldızları, örneğin, Suzanne Desprès, Jean Coquelin, Réjane gibi büyük tiyatro sanatçıları kendi topluluklarıyla İstanbul'a gelmişlerdir. Comédie Française İstanbul'da büyük yankı yaptı. İşte bütün bu yabancı toplulukların oynadıkları oyunların büyük bir bölümü, Darülbeydi için sırayla ya uyarlanıp ya da çevrilip oynandı.

1908 yılının Aralık ayında İstanbul'a gelen Liquoro Topluluğu, *Othello*'yu, *Kral Lear*'i ve *Shylock* adıyla *Venedik Taciri*'ni oynamıştı.⁴⁰ 1912'de Muhsin Ertuğrul'un henüz yirmi yaşındayken oynamaya cesaret ettiği Hamlet rolü için, bu topluluğun örnek olmadığını söyleyemeyiz. Darülbeydi'in oyun dağarına etki eden tiyatroların, doğal olarak 1914 yılından sonra gelen topluluklar olduğunu anımsatmalıyız. 1914 Mart'ında İstanbul'a gelen Mösyö Duriez yönetimi altındaki topluluk sırayla şu oyunları oynamıştır:⁴¹

13 Mart 1914	Henri Bataille	<i>La Femme Nue</i>
14 Mart 1914	Henri Bataille	<i>La Phaleine</i>
17 Mart 1914	Auguste Bisson	<i>La Femme X</i>
18 Mart 1914	F. Fonson-F. Wicheler	<i>Le Mariage de Mlle. Beulemanche</i>

40 *Stamboul*, 12 Aralık 1908.

41 *Le Moniteur Oriental*, 13 Mart 1914.

Bu topluluğun oynadığı *Le Mariage de Mlle. Beulemance*, Hüseyin Suat tarafından *Kayseri Gülleri* adıyla uyarlanmış ve ilk kez 23 Şubat 1918 tarihinde Darülbedayi tarafından temsil edilmiştir. Yine Duriez topluluğunun oynadığı Auguste Bisson'un *La Femme X* adlı oyunu Mebrure Koray tarafından çevrilmiş ve *O Kadın* adıyla önce 1939/40, sonra 1941/42 tiyatro döneminde Şehir Tiyatrosu tarafından oynanmıştır. Önce 19 Şubat 1914'te Yunan Kraliyet Topluluğu tarafından,⁴² sonra da İstanbul'a gelen Jean Coquelin Topluluğu tarafından 1921 yılının Nisan başında temsil edilen⁴³ Edmund Rostand'ın *L'Aiglon* (*Yavru Kartal*) adlı oyunu, 1953/54 döneminde Sabri Esat Siyavuşgil'in başarılı çevirisiyle Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. 27 Şubat 1914 gecesi, Yunan Kraliyet Tiyatrosu'nun oynadığı *Tartuffe* çok beğenilmiştir. O zamana kadar *Tartuffe*'ü bir uyarlama olarak seyreden İstanbullular bu temsili kolay unutamamışlardır.⁴⁴ Darülbedayi bu yapıtı ilk kez S. Rauf ile M. Kemal'in *Mürâi* çevirisiyle 1927/28 döneminde oynamıştır. Sonra da, 1951/52 döneminde Orhan Veli Kanık'ın çevirisi ile temsil edilmiştir. Zaten Darülbedayi sanatçılarının Molière'i ilk oynayışı, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Ferah Topluluğu'nun 1924/25 dönemindeki çalışmaları sırasına rastlar.

8 Nisan 1914'te, Cybele Adrianon adlı Yunan topluluğunun oynadığı, oğul Alexandre Dumas'nın *La Dame aux Camélias* oyunu⁴⁵ dokuz yıl sonra Ferah Topluluğu tarafından oynanmıştır. Oyunu dilimize Kemal Ragıp çevirmiştir.

1934/35 döneminde Şehir Tiyatrosu'nun oynadığı Victorien Sardou'nun *Madame Sans Gêne* adlı oyunu, yıllar önce 9-12 Şubat 1914 tarihleri arasında,⁴⁶ İstanbul'da temsil veren o dönemin büyük aktresi Réjane, sonra da 1921 Nisan ayının ilk yarısında temsil veren Jean Coquelin toplulukları tarafından İstanbul seyircisine oynanmıştı.⁴⁷ Réjane ve topluluğunun oynadığı *Israel*,⁴⁸ Be-

42 *Stamboul*, 19 Şubat 1914.

43 *The Oriental News*, 30 Mart 1921.

44 Adı geçen gazete.

45 *Le Moniteur Oriental*, 8 Nisan 1914.

46 *Stamboul*, 3 Ocak 1914.

47 *The Oriental News*, 30 Mart 1921.

48 *Stamboul*, 20 Ocak 1914.

dia Muvahhit tarafından Fransızcadan dilimize *Yahudi* başlığıyla çevrilerek 1929/30 döneminde oynanmıştır.

Darülbedayi'nin 1931/32 döneminde başladığı operet oynama düşüncesine etki edebilecek ilk önemli gösteri, 1917 yılının Haziran başında İstanbul'a gelen bir Viyana operet topluluğunun verdiği temsillerdir.⁴⁹ Bu topluluğun oynadığı *Yarasa*, *Çardaş Prensesi*, *Lüksemburg Dükü* adlı ünlü operetler İstanbul seyircisi tarafında o kadar tutulmuştur ki, aynı topluluk Ekim ayında yine İstanbul'a getirilmiştir. Topluluk, ikinci gelişinde yukarda adı geçen yapıtlar dışında *Opera Balosu*, *Çingene Baron* operetlerini de temsil etmiştir.⁵⁰

Başka bir Viyana operet topluluğu, 1925 yılının Mayıs ayında İstanbul'a gelmiş ve *Çardaş Prensesi*, *Lüksemburg Dükü*, *Mutluluk Dansı*, *Bayader*, *Yarasa* ve *Son Vals* adlı yapıtları oynamıştır.⁵¹ Çok tutulan bu operet temsilleri için *Die Bühne* dergisi şunları yazmıştır:

16 Mayıs tarihinden itibaren Amphitheater'da [Tepebaşı Yazlık Tiyatro] operet repertuvarının örnek yapıtlarını oynayan bu topluluğun Viyanalı sanatçıları, temsillerinin bu güzel başkentin resim gibi güzel genç kadınları ve neşeli, giyinimleri zevkli olan genç erkekleri tarafından dolup taşğını görünce hayret ve hayranlık duydular.⁵²

1917 yılında, ilk operet topluluğunun sağladığı başarı üzerine, Türk yazarları ve bestecilerinin operet yazmaya ve bestelemeye merak sardıklarını görürüz. Nitekim Celal Esat Şaban adını verdiği yapıtını, Darülbedayi Batı müziği öğretmenlerinden Viktor Radeglia'ya besteletmiş ve bu yapıt, daha önce de belirttiğimiz gibi, ertesi yılın başında, yani 20 Şubat 1918'de Viyana'da Volkstheater'da temsil edilmiştir. Şehir Tiyatrosu, Viyana operet türünün tipik bir örneği olan *Yarasa* operetini ilk kez Ekrem Reşit'in çevirişiyle 1934/35 döneminde oynamıştır.

49 *Le Soir*, 5 Haziran 1917.

50 A.g.g., 19 Ekim 1917.

51 *Die Bühne*, 18 Haziran 1925.

52 Aynı yer.

Şehir Tiyatrosu'nun 1945/46 döneminde oynadığı ve Sabri Esat Siyavuşgil'in, basında alkışlanan başarılı çevirisi ile dilimize kazandırılan *Cyrano de Bergerac*'ı Fransa'da oynayıp büyük başarı kazanan Jean Coquelin, bu oyunu 1920 yılının Mayıs başında İstanbul'da oynamıştır.⁵³ Coquelin'in ustalığı ile İstanbul seyircisinin uzun süre anısından çıkmayan bu temsilden de Şehir Tiyatrosu'nun etkilendiği düşünülebilir.

Tepebaşı Kışlık Tiyatro'da temsiller vermek üzere İstanbul'a gelen Gymnase de Paris, 7 Ocak 1920'de Alphonse Daudet'nin *l'Arlésienne* ve 11 Ocak 1920'de de Hennequin'in *Mon Bébé*'sini oynadığını öğreniriz.⁵⁴ Darülbeyayı bu temsillerden bir yıl sonra, Selami İzzet'in *Üçüzler* adıyla çevirdiği Hennequin'in *Mon Bébé*'sini 27 Mayıs 1921'de oynamaya başlamıştır. Yine aynı topluluğun oynadığı Daudet'nin *l'Arlésienne* adlı eseri ise, dört yıl sonra, Kemal Emin'in *İzmirli Kız* adını verdiği uyarlamasıyla 25 Şubat 1924 tarihinde Darülbeyayı tarafından oynanmaya başlamıştır.

Darülbeyayı'nın oynamak üzere seçtiği bazı yapıtlar, yabancı toplulukların gelmesinden hemen birkaç ay sonra da olabiliyordu. Buna bir örnek, Selami İzzet tarafından *Nazlı ile Annesi* adıyla uyarlanan Robert de Flers ile Gaston Caillavet'nin birlikte yazdıkları *Miguette et sa mère* adlı oyunudur. Yeni Tiyatro'da temsiller veren Comédie Française, bu oyunu 25 Mart 1921'de oynamıştır.⁵⁵ Bundan üç ay sonra, 27 Mayıs 1921'de aynı oyun Darülbeyayı'de oynanmıştır.

b) Darülbeyayı'nın oyun seçiminde başka bir kaynak da, her sayıda bir tiyatro oyununun tam metnini yayımlayan, haftalık *La Petite Illustration* dergisidir.⁵⁶ Bu dergi, daha çok yeni yazılmış ve genellikle Paris'in bulvar tiyatrolarında tutulmuş hafif komedya-ları ve vodvilleri yayımlıyordu. Darülbeyayı'nın ilk dönemlerinin kayıtsız şartsız Fransız tiyatrosunun etkisi altında olmasının bir nede-

53 *The Orient News*, 5 Mayıs 1920.

54 A.g.g., 7 Ocak 1920 ve 11 Ocak 1920.

55 A.g.g., 25 Mart 1921.

56 Bu dergi 1913'te yayımlanmaya başlamıştır. Bu haftalık dergi her sayısında bir oyunun, bazen bir romanın ya da öykünün tam metnini vermiştir. Bol fotoğraf vardı. Daha sonra bu derginin yerini *L'Avant-Scène: Théâtre* almıştır.

ni de çevirmenlerin bütün oyunları Fransızcadan dilimize aktarmalarıydı. Hatta Shakespeare'in yapıtları bile genellikle Fransızcadan çevriliyordu. Vasfi Rıza Zobu, bu konuda şunları yazmıştır:

[...] Darülbedayi pek seyrek telif ve biraz da komediden başka, repertuarını baştan aşağı Fransız mahsulü vodvil adaptasyonlarıyla doldurmuş halde idi. İçerdeki Edebi Heyet âzaları; dışardaki mâruf münekkittler dahil, biz hepimiz Fransız tiyatro edebiyatından başka bir şeyden habersizdik. [...] Koltuğu altında İngiliz, Alman, Rus, İsvec, İtalyan, İspanyol tiyatro edebiyatının kalbur üstü eserlerinin tercümeleriyle, böyle bir topluluğun içine düşen, genç Ertuğrul Muhsin'i kim dinler, kim ona yardımcı olurdu?⁵⁷

Bu sözlerden ve Darülbedayi'nin ilk dönemlerdeki oyun dağarından da anlaşıldığına göre, edebi heyet üyelerinin başlıca kaynaklarından biri *La Petite Illustration* dergisiydi. Darülbedayi temsilcilerinin ilk on yılını dolduran A. Auguste Bisson, Robert de Flers, Gaston Caillavet, Henri Kistmaekers, Paul Hervieux, Paul Gavault, Henri Bernstein, Maurice Hennequin, Alfred Savoir, P. Wolff, Robert Charvay, Tristan Bernard, François de Curel, Charles Méré gibi, bugün hiçbir tiyatronun ilgilenmediği adlar bu derginin oyun yazarlarıydı.

c) Oyun seçiminin başka önemli bir kaynağı da sanatçıların yabancı ülkelere gittiklerinde seyredip beğendikleri oyunlardı. Bu konuda, Muhsin Ertuğrul yabancı ülkelere en çok gitmiş oyuncu olarak ve oyun seçimindeki değer ölçüleri yönünden en başta anılacak sanatçıdır. Muhsin Ertuğrul, Türkiye'den ilk kez 1911'de, yani 19 yaşındayken çıkmış ve Paris'e gitmiştir. Orada Mounet-Sully'nin oynadığı *Hamlet* ve *Kral Oidipus* temsilleri, üzerinde büyük etki yapmış ve yurda döndükten sonra, 1912'de *Hamlet*'i sahneleyerek Hamlet rolünü oynamıştır. 1913 yılında, Paris'e yaptığı ikinci yolculukta, gördüğü oyunlar arasında birkaçını beğenmiş ve yurda döndüğünde Henri Bernstein'ın *La Griffe* adlı oyununu *Fahişe* adıyla çevirmiş, sahnelemiş ve oynamıştır. 1916 yılında, 24 yaşındayken, Almanya'dan döndüğünde Henri Kistmaekers'in

57 Zobu, "Ramazana Hazırlık", *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1964, s. 25-26.

La Flambée'sini *Uçurum* başlığıyla çevirmiş ve bu oyun 1917'de Darülbedayi'de oynanmıştır. O zamanlar çok tutulan bu yapıtı, Darülbedayi'in oynamasından üç yıl kadar sonra, İstanbul'a gelen Jean Coquelin Topluluğu 5 Mayıs 1920'de İstanbul'da oynamıştır.⁵⁸ Bir yıl sonra İstanbul'a tekrar gelen aynı topluluk, aynı oyunu bir daha oynamıştır (Nisan 1921). Sanatçının 1918'deki Almanya yolculuğu, *Eski Heidelberg*'i; daha sonra, 1921'de de yine Kistmaekers'in *Les Exilées* adlı yapıtını *Kasırga* adıyla İstanbul'a getirmiştir. 1924'teki İsveç yolculuğunda, Strindberg'in *Fadren (Baba)* adlı yapıtını önce *Cehennem*, sonra da *Baba* adıyla dilimize çeviren Muhsin Ertuğrul 1925, 1926 ve 1927 yıllarındaki Rusya yolculuklarında Andreyev, Tolstoy ve Çehov gibi dev yazarların oyunlarını İstanbul seyircisine kazandırmıştır.

Bu tür mesleki gezilerde görüp beğendiği oyunları dilimize çeviren ve aktaran sanatçılardan biri de İ. Galip Arcan'dır. Sanatçı 1921 yılında Paris'e gitmiş, 1924 sonunda Almanya üzerinden İstanbul'a dönmüştü. Daha çok hafif komedya ve vodviller çeviren sanatçı, kendi yazdığı oyunların yanı sıra, M. A. Antoine'dan, Louis Verneuil'den, Henri de Grosse'dan, A. Birabeau'dan çeviri ve uyarlamalar yapmıştır. Sacha Guitry'nin *Le Grand Duc*'ünü *Babasının Oğlu* adıyla, Marcel Pagnol'un *Eve toute nue* adlı yapıtını *Hızır* adıyla dilimize aktarmıştır. İ. Galip'in üç yıl kaldığı Paris'ten sonra ilk çevirdiği ya da uyarladığı oyunlar bunlardır. Yoksa sanatçı ömrü boyunca çeviriler yapmış ve oyun yazmıştır.

Dış yolculuklarda gördüklerini dilimize çeviren ya da uyarlayan sanatçılar arasında Bedia Muvahhit, M. Kemal Küçük,ERCÜMENT Behzat Lav, Vasfi Rıza Zobu ve Hüseyin Kemal gibi sanatçılar da vardır. Yıllar ilerledikçe Türkçeyi iyi kullanan ve başarılı çeviriler yapanların sayısı artmış, yabancı ülkelerle kültürel ilişkiler yoğunlaştıkça oyun seçimi daha kolay ve daha nitelikli bir yola girmiştir.

d) Yerli oyun konusuna gelince, Darülbedayi'in ilk oynadığı yerli oyun Halit Fahri Ozansoy'un *Baykuş*'udur. Bu yapıt, kurumun oynadığı dördüncü oyun olup ilk temsil tarihi 2 Mart 1917'dir. O

58 *The Orient News*, 5 Mayıs 1920.

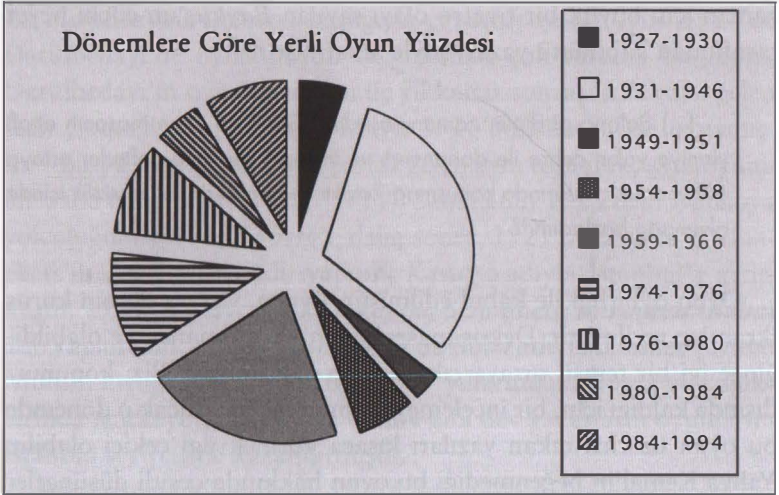
zaman için büyük bir tiyatro olayı sayılan *Baykuş*'un edebi heyet tarafından kabulünü yazarı şöyle anlatmıştır:

[...] Salona girdiğim zaman şaşırdım. Geniş ve uzun masanın etrafı yirmiyeye yakın çehre ile donanmıştı ve titreyen ellerimle defterler ortaya çıktı; herkes aralarında konuşmağı bıraktı ve ben derin bir sessizlik içinde okumağı başladım.⁵⁹

Oyun oybirliği ile kabul edilmiştir. Ayrıca, yazara da bin kuruş ikramiye verilmiştir. Dekor masrafından kaçınılmamış ve olabildiğince iyi bir temsil ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Biz, konumuz dışında kaldığı için, bir incelemeye girmeyeceğiz. Ancak o dönemde bu oyun üzerine çıkan yazıları kısaca görmek ilgi çekici olabilir. Yahya Kemal'in beğenmediğı bu oyun hakkında çeşitli düşünceler vardır. Süleyman Nazif, 23 Şubat 1917 günlü *Tanin* gazetesinde, Halit Fahri'nin nazmı kullanışı açısından Tefvik Fikret'in "halefi addolunacağını" yazdıktan sonra, *Baykuş*'ta ara sıra zorlanmış, sevimsiz dizeler ve terimlerin olduğunu eklemiştir. 3 Mart 1917 günlü *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde, Ali Naci "sahne üzerine yığılmış birtakım yeni eşya ve dekor tertibatından maada, fikir ve dikkati celb ve teşhiz eden bir şey" olarak oyunu değerlendirmiştir. 5 Mart 1917 tarihli *Sabah* gazetesinde çıkan imzasız yazı ise, Halit Fahri'yi Belçikalı yazar Maurice Maeterlinck'e öykünmekle suçlamıştır. Öte yanda Nurullah Ataç, o güçlü duyarlılığı ve kültürü ile 20 Kasım 1921 tarihli *Dergâh* dergisinde, *Baykuş* üzerine şunları yazmıştır:

[...] *Baykuş*'a gelince, bu manzume masalı ilk defa dinliyordum; yemin ederim ki, tiyatroya giderken neş'em vardı ve kendimde müşkülpeşentlik hissetmiyordum. Fakat bu romantik lâklâka beni adeta hasta etti. Düşündüm: Baykuş, verem, öksürük, kar, mezarlık, karanlık, sayıklama, kurtlar, iskelet, düşüp kırılan kandil, tecennün ve bittabi hepsinin ortasında dolaşan Azrail. Hâlit Fahri bey bunları hokkabaz kutuları gibi, birer birer açarak maharetini gösteriyor. Unuttuğı birkaç şey var: kanlı mendil, zehir.

59 Ozansoy, *Darülbeydi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 65.



Bu yazıdan on sekiz yıl sonra *Baykuş* üzerine yazdığı yazıda, Ataç, oyunun dördüncü baskısını okuduğunu belirttikten sonra bir değerlendirmeye girmiş ve şunları söylemiştir: “*Baykuş*, yirmi sene evvelki zevkimiz hakkında, daha doğrusu aleyhinde, oldukça ağır bir vesikadır.”⁶⁰

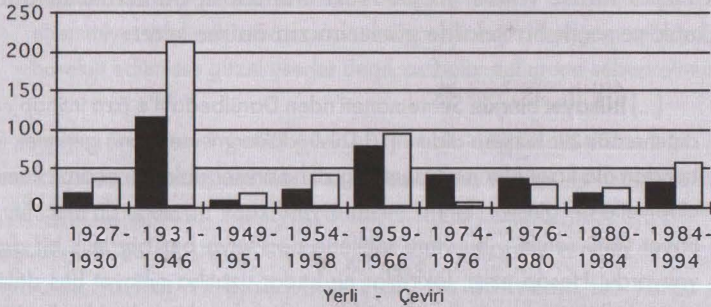
1917 yılında, yerli oyun olarak oynanan Hüseyin Suat’ın *Kundak Takımları* vardır. Ancak bu oyunun ne kadarının “telif” ne kadarının uyarlama olduğu üzerinde bir tartışmaya girilebilir. Bu oyunu da her şeyiyle yerli saysak bile, o yıl yerli oyunların sayısı ikiye geçmez; ertesi yıl bu sayı bire düşmüştür.

1919’da Yusuf Ziya’nın [Ortaç] *Binnaz*’ı ve Hüseyin Suat’ın [Yalçın] *Yamalar*’ı⁶¹ ile yerli oyun sayısının yine ikiye çıktığını izleriz. 1923’te üçe çıkan sayı, 1925/26’da sıfıra inmiştir. Darülbedayi’nin genel oyun listesinden anlaşıldığına göre, yerli oyunlara verilen önem 1924/25 Ferah döneminde başlamış ve 1927/28, yani Muhsin Ertuğrul’un Darülbedayi’nin başına geçmesinden sonra artmıştır. 1928/29’da beşe çıkan yerli oyun sayısı, 1932/33’te yediye, 1936/37’de ona fırlayıvermiştir. Bu sayı 1961/62 döneminde on

60 Nurullah Ataç, “*Baykuş*”, *Haber-Akşam Postası*, 12 Ağustos 1939.

61 Bu oyunun da uyarlama olma olasılığı yüksektir.

Yerli-Çeviri Oyunlar Karşılaştırması



altıyı bulmuştur. Yerli oyun sayıları açısından, Darülbedayi için önerdiğimiz dönemleri karşılaştıracak olursak karşımıza şöyle bir sonuç çıkmaktadır:

1. Dönem: 1916-1926	11 yılda	17 yerli oyun	oynanan oyunların	% 1,60'ı
2. Dönem: 1927-1930	4 yılda	17 yerli oyun	oynanan oyunların	% 4,20'si
3. Dönem: 1931-1946	16 yılda	84 yerli oyun	oynanan oyunların	% 5,25'i
4. Dönem: 1947-1958	12 yılda	54 yerli oyun	oynanan oyunların	% 4,50'si
5. Dönem: 1959-1966	7 yılda	71 yerli oyun	oynanan oyunların	% 10,10'u

Yukarıda gösterilen ortalama sayılar, her dönemde oynanan yerli yapıtlar üzerinde bir fikir vermektedir. Muhsin Ertuğrul'un başta olduğu 2., 3. ve 5. dönemlerde yerli oyun sayısı gözle görülür şekilde artmaktadır. Darülbedayi'in "altın çağı" olarak nitelendirdiğimiz, Muhsin Ertuğrul'un yönetimi tekrar ele aldığı 5. dönemde bu ortalamanın sevindirici bir yolda % 10,1'e çıktığını izleriz.

Yıllar geçtikçe yerli oyunlara verilen önemle, yazar sayısının da doğal bir artış gösterdiğini görürüz. İlk başlarda iyi-kötü çok sayıda yerli oyunu sahneye çıkartarak tiyatro yazarı yetişmesine önayak olan Muhsin Ertuğrul, iş başına geldiğinde yazarı hazır

bulmamıştır. Sanatçının işin başına geçtiği 2. dönemde, onun daha çok yerli oyun sahneye çıkartmasına karşın, ortalıkta bir-iki imzadan başka kimse yoktu. Reşat Nuri Güntekin, bu acınacak durumu açık ve seçik bir şekilde gözlerimizin önüne serer:

[...] Nihayet bir gün Şehremaneti'nden Darülbeydi'ye âza intihap edildiğime dâir bir tezkere aldım. [...] Düşündüklerimi meydana getirmek için bundan âlâ fırsat olur mu? Hemen gizli hazineler dolabını açarak kemâl-i ciddiyetle işe giriştim. Birinci numara yeşil kaplı bir defterdi; mecmuu nihayet yirmi sahife... bu yirmi sahifede dört veya beş perdelik bir dram yatıyordu. Hesap ettim, lâkırdılar ne kadar uzatılsa nihayet beş dakika sürecekti. İkinciye geçtim: perde açılınca sahnede eski padişahlardan birini görüyoruz. Padişah kendi kendine sekiz on lâkırdı söyledikten sonra içeri birtakım silahlı adamlar giriyor, padişahı yakalıyorlar merdivenden aşağı indiriyorlar, sokağa çıkartıyorlar. Bir meydanlığa götürüyorlar... yani sahne sinema sahnesi gibi dakikada bir değişiyor. Üçüncü piyesin başında, Darülbeydi heyeti idaresine hitap eden bir mektup, aşağı yukarı şu maldede: "Efendim, ben malûli askeriye edim. Başka bir iş tutmağa kudretim olmadığından piyesler yazmağa karar verdim. Münasip görürseniz her onbeş günde bir piyes yazıp gönderirim." O zaman bu piyeslerin yüzlercesini gözden geçirdim. [...] Şu var ki, tiyatro eseri, romana, şiire benzemiyor. Hulâsatan şunu demek istiyorum ki, adaptasyon ve terceme bugün bizim için zarurettir ve bunun daha ne kadar devam edeceği kestirilemez.⁶²

Bu yazı, o sıralarda tiyatroya nasıl oyunlar gönderildiği üzerine tarihsel bir belgedir. Ulusal Türkiye tiyatrosunun kurulabilmesi önce tiyatro yazarlarının yetişmesine bağlıdır. Daha 1920 yılında, tiyatro yazarının önemini anlamış kimseler vardı. *Temaşa* dergisinin, Ağustos 1920 tarihli sayısında Nail Kemal, "Milli Tiyatroya İhtiyacımız" başlığını koyduğu yazısında, ulusal tiyatronun ancak yerli yazarların yetişmesiyle gerçekleşeceğine inandığını belirtmiştir. Öte yanda, Ataç da sık sık yazarın önemi üzerinde durmuştur. 11 Mart 1925 tarihli *Akşam* gazetesinde yazdığı yazıda Ataç şöyle demiştir:

62 Reşat Nuri Güntekin, "Milli Tiyatro ve Eserleri", *Darülbeydi*, 15 Ocak 1932, s. 3.

[...] Oynanacak güzel eserimiz yoksa, yetişmiyorsa, Ankara'daki tiyatro binasının, bilmem kaç bin lira tahsisatın, Türk kadınının sahneye çıkmasının, hatta Şâdi'nin ne lüzumu var? [...] Aktöre, dekora, binaya fazla ehemmiyet atfetmek temâşa sanatının aleyhinedir. Herhangi millette böyle hareket edilmişse güzel eserler değil, acibeler zuhuruna sebep olmuştur.

Ataç'ın bu yazısı genel görünümünde doğru olsa da, bazı gözden kaçırdığı yanlışları vardır. Oyuncuyu, dekor ve binayla eşdeğerde görmesi onun bir tiyatro eleştirmeni olmadığını, bir edebiyat eleştirmeni olduğunu gösterir. Çünkü tiyatronun temeli oyuncu ile seyircidir; dekor ve bina olmasa da, bu dünyanın iki yarısı olan seyirci ve oyuncu varsa, tiyatro da vardır. Gerçi yazar önemlidir, bir yol göstericidir, ama tiyatronun temeli değildir; metin olmasa da tiyatro yine var olmuştur.

Oyun yazarlığı, sahne teknik bilgisi olmadan yapılamaz. Evet yazar da doğar, sonradan yapılamaz, ama tiyatro ile sinemada geçerli olan oyun ve senaryo yazarlığında, sahne ve film tekniğinin püf noktaları bilinmek zorundadır. Oyun yazarının, roman ya da öykü yazarı gibi doğuştan yetenekli olması yetmez, buna ek olarak sahne, oyuncu ve sahne için gerekli olan bilgiyi edinmiş olması gerekir. O dönemde böyle bir eğitim yoktu, sahne yapıtlarını değerlendirecek yalnızca bir-iki kişi vardı, ama bunun sistemli bir eğitimi yapan uzmanlar yoktu. Tiyatroyu uğraşı edinmiş eleştirmenler, denemeciler ve incelemeciler olsa da, oyun yazarına yardım edebilecek kimse de yoktu. Bilindiği gibi, eğer Ibsen gibi büyük bir yazar varsa, bu, Georg Brandes gibi bir eleştirmen ve incelemeci var olduğu içindir. Brandes, Ibsen'in adeta rehberi olmuştur ve onu hem kendini öldürme düşüncesinden hem de küçük oyunlar yazmaktan kurtarmıştır. Brandes, Ibsen'in dramaturgluğunu yapmıştır. O dönemde, bizde dramaturg denilen kişi bu şekilde donanımlı olmadığından, yazara pek yararlı olamamıştır.

1950 yılından bu yana görülen yerli oyun sayısının artması, oyun yazarlığının üniversite düzeyinde ele alınmış olmasındandır. Ellili, altmışlı, yetmişli yıllarda başarılı ve kalıcı oyun yazarlarının yetişmesinde bu eğitimin büyük katkısı olmuştur.

Reşat Nuri Güntekin, 1944'te, neden oyun yazarı yetişmediğini şu üç gerekçeye bağlamıştır: 1- Tiyatro tekniği, roman ya da öteki edebi türlerden çok başka ve çok daha zordur; 2- Tiyatro topluluklarının sayısı henüz artmamıştır; 3- Büyük oyuncu sayısı yeterli değildir.⁶³

1955 yılında, Şehir Tiyatrosu edebi heyeti yerli oyunları daha bir hoşgörüyle kabul etmiştir; çünkü doğru bir tutumla, yerli yazarın yetişmesi için onları ne kadar olanak varsa, o kadar desteklemek gerektiğini düşünmüştür. Edebi heyet, bile bile, tekniği zayıf olan birçok yapıtı oynanmak üzere oyun dağarına almıştır. Oysa bu tutum, o dönemdeki eleştirmenlerin saldırısına uğramıştır.

20. yüzyılın ilk otuz-kırk yılını yabancı oyunlara öykünmekle geçiren yazarlarımız, daha sonraki gelişmelere kendini kapayıp elli yıl önceki Avrupa tiyatrosunda kalmıştır. Bizde atılan her yeni adım, Avrupa tiyatrosunun attığı eski bir adım olmuştur. Dış ülkelerde dökülmüş, sararmış yaprakları yenilik diye toplayıp tekrar dalına yapıştırmak gibi bir şeydi bu. İşte ellili yıllara kadar, Batı'ya yönelen Türkiye'deki oyun yazarlığının en dramatik yanı da buydu: kendi tarihsel gelişiminden gelen kişiliksizlik.

Bunun nedenini bulmak çok zor değil. Yaratma eylemi kökü olan bir davranıştan ortaya çıkar. Tanzimat'tan bu yana yanlış bir yolda yenilenmenin tasası içine giren tiyatromuz, kökünü çürütecek başka bir kökün üzerine tünemiş ve yapraklanmayı beklemiştir. Oysa yapılması gereken iş kendi kökümüzü ve geleneksel tiyatromuzu başlangıç noktası alıp çağdaş bir senteze ulaşmak düşüncesi olmalıydı. Çünkü bu sentez Türkiye tiyatrosunu evrensel bir duruma getirecek tek yoldu. Evrensellik, yöresel olanın genelleşmesidir. Başka bir deyişle, kendi halkının özelliklerini yansıtmak, ama bunu yaparken kapalı kalmayıp yeryüzünün bütün insanlarını çekecek aydınlık bir anlayış sağlamaktır. Bir yörenin düşüncesini, yaşayışını, renklerini bütün dünyaya tanıtmak ve bütün insanlığın malı yapmaktır. Bir yazar kendi toplumunun yaşayışını gönül rahatlığı ile başka toplumlara anlatabiliyorsa, dünya çapında bir

63 Güntekin, "Niçin Müellif Yetişmiyor?" *Türk Tiyatrosu*, 1 Ocak 1944.

yapıt yaratabiliyor demektir. İşte ulusal tiyatro da ancak dünya çapında yapıt yaratabilen yazarlarla doğacaktır.

Oyun yazarlığımıza ışık tutacak kök nedir? Yüzyıllardan beri, var olan metinsiz Türk tiyatrosunu düşünecek olursak, bizim tiyatro anlayışımızın şu üç noktada Avrupa tiyatrosundan ayrıldığını görürüz: 1- Laik olması yönünden; 2- Siyasal ve toplumsal taşlama ve 3- Yabancılaştırma ve soyutlama estetiği açısından.⁶⁴

Köke bağlı olmanın ulusal olmaya bağlı olduğu kabul ediliyorsa, o zaman bu inceleme kitabının başında özellikle değindiğimiz bir yargıya geri dönebiliriz. Eğer Darülbedayi'in kuruluşu sırasında, Avrupa oyunculuk estetiğini ve tekniğini veren bir bölümün yanı sıra, bir de geleneksel tiyatromuzu geliştirecek, onu bugünün tiyatrosunu bir senteze götürecek bir bölüm kurulabilseydi, bugün epeyce yol almış olacaktık.

Şehir Tiyatrosu tarihi içinde, özellikle Muhsin Ertuğrul'un tutumu ve tiyatro eğitimi almış yazarların, eleştirmenlerin tiyatro yaşamına girmeleriyle, ayrıca üniversitelerdeki dramatik yazarlık dersleriyle, ellili yılların sonunda ve altmışlı yılların başlarında yerli oyun yazarlığımız bugünkü durumuna gelebilmiştir. Söz konusu çağdaş sentez üzerine çalışan Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Sermet Çağan, Oktay Arayıcı, Güngör Dilmen, Vasif Öngören, Haşmet Zeybek ve daha birçokları arasından, kalıcı yazarlarımız tiyatro yaşamında yerlerini almışlardır.

Aslında, Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na olan yorucu yolda, ilk baştaki karmaşayı saymazsak, yerli oyun oynama konusunda iyi niyet hep var olmuştur. Bunun için birçok şey denenmiştir, hatta Darülbedayi yerli oyun yazarlarını desteklediğini "telif hakkı"nı yükselterek belli etmiştir. 22 Ekim 1929 tarihinde, yerli oyunlar için verilecek telif tutarı % 12,5 olarak saptanmış, buna karşın çeviri hakkı % 7'den % 5'e düşürülmüştür. Hatta bir ara yerli yazarlar devletten de destek görmüşlerdir. 1948 yılında, ilk kez bir "İnönü Ödülü" konulmuştur; bu ödülü ilk kazanan da *Küçük Şehir* adlı oyunuyla Cevat Fehmi Başkut olmuştur. Bütün

64 Bu konuyu çeşitli yazılarımızın yanı sıra, bir kitabımızda da incelemiştik; bkz. *Oyun Yazarı*, İzlem Yayınları, İstanbul 1966, s. 5-15.

bunlar alkışlanacak girişimlerdir. Ancak bu yabancı kök üzerinde yapraklanmaya çabalamak dürtüsü, oyun yazarlığımıza en büyük engeldir.

Ataç da yerli oyun yazarlığının silikliğini bu öykünme eylemine bağlamıştır:

[...] Halbuki, bizde Namık Kemal, Abdülhak Hâmit, Reşat Nuri, Hâlit Fahri ve onlardan sonrakiler tulûattan çıkmamıştır, sadece Avrupa'yı taklit etmişlerdir. Bunun için de, eserleri hiçbir zaman halka inmemiş, doğrusu yüksek zümreye de çıkamamış, ikisi arasında mukallid "güzel" diye verilen, her şeyi tenkitsizce kabula âmade bir yarı münevverler sınıfı tarafından alkışlanmıştır. Bizde tulûat gayesine eremeden, şâirini yetiştiremeden, milli tiyatroyu vücuda getiremeden öldü.⁶⁵

Darülbedayi'nin ilk başlardaki gelişim çizgisi içinde, 1965/66 dönemine kadar, en çok oynanan yazarın Musahipzade Celal olduğunu görürüz; yazarın seçilen on oyunu, yirmi beş kez sahnelenmiştir. Onu Cevat Fehmi Başkut izler; seçilen on sekiz oyunu, on dokuz kez sahnelenmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in seçilen on üç oyunu ise, on altı kez sahneye çıkartılmıştır. Şehir Tiyatrosu'nun bu yazarların yapıtlarını ötekilerden daha sık oynamasının bir nedeni, halk tarafından tutulmuş olmalarıdır. Bu konuya gelmişken, ulusal tiyatro anlayışına –belki de farkında olmadan– en fazla yaklaşmış olan yazarlarımızdan biri Musahipzade Celal'dir.

Musahipzade'nin devrimci yönü, onun oyunlarında izlediğimiz devingen toplumsal özdedir. Toplumun temel özünün sürekli değiştiğini ve geliştiğini bilerek bir yapıttaki topluma ilişkin özün de bu evrim içinde değişip geliştiğini düşünmek zorundayız. Musahipzade Celal, bazı eksiklerine karşın içerik ve tiyatro estetiği açısından birçok yeniliğe ve "yeni bir bakış"a açık olan bir yazardır. Onun oyunları, "tarihselleştirme" ve "yabancılaştırma" estetiği ile bugünün toplumuna ayna tutar. Konuyu saptırmamak için Musahipzade'den bu kadar söz edeceğiz. Ulusal kimliğimiz açısından önemli bulduğumuz Musahipzade'nin yanı sıra, tekniği zayıf da

65 Nurullah Ataç, "Tulûat İçin", *Haber-Akşam Postası*, 3 Şubat 1939.

olsa Cevat Fehmi Başkut ve 20. yüzyılın ilk yarısında tiyatroyu yönlendirmeye başlayanlardan biri olan Reşat Nuri Güntekin, Darülbedayi'in, sonra da Şehir Tiyatrosu'nun günışığına çıkartıp seyircisine sevdirdiği yazarlardır.

Türkiye'de, ilk çocuk oyunu yazarlarının yine Şehir Tiyatrosu'nda yetiştikleri bilinen bir şeydir. İlk kez M. Kemal Küçük'ün oyunuyla başlayan bu gelenek, Sabih Gözen, Mümtaz Zeki Taşkın, Ferih Egemen, Afif Obay gibi yazarlarla sürdürülmüştür. İleride bu konuyu daha etraflıca ele alacağımızdan ayrıntıya girmiyoruz.

Bu sanat kurumunun, ayrıca, İbrahim Şinasi, Namık Kemal, sahne için yazmayan Abdülhak Hamit, Mehmet Rifat, Recaizade Ekrem, Ahmet Mithat, Ebuzziya Tevfik, Ahmet Vefik Paşa gibi Tanzimat yazarlarının oyunlarını da sahneye çıkartması, Şehir Tiyatroları'nın yerli oyun konusundaki iyi niyetinin ve titizliğinin bir kanıtıdır.

VI

Oyuncu Kaynakları

Darülbedayi'in oyuncu kaynakları üzerinde dururken, bu konuyu iki açıdan ele almak gerekiyor: Müslüman kadınların sahnede görünmeleri "günah" sayıldığından, Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar, sahnelerimizde kadın rollerinin Ermeni sanatçılar tarafından oynandığı bilinmektedir. Bu Ermeni aktrisler arasında Eliza Bine-meciyan gibi, Türkçeyi iyi telaffuz ettiği söylenen sanatçıların da bulunmasına karşın, anadilleri Türkçe olan kadın sanatçıların ortaya çıkmaları tiyatrodaki gelişme hızını artırmıştır. Bu açıdan, ilk kesimde kadın oyuncu sorununu ele alacağız. İkinci kesimde de, söz konusu sanat kurumunun oyuncu yetiştirme sistemine kısaca göz atacağız. Çünkü bu düzende okullu ve okulsuz eğitim yan yana gelişmiştir. Sonradan kurulmuş olan ikinci ödenekli tiyatromuz Devlet Tiyatrosu, sırf okuldan yetişen oyuncularla hayata geçirilmiştir.

1. Kadın Oyuncu Sorunu

Bölüm II'de belirttiğimiz gibi, tiyatro sahnesinde Türkçeyi doğru dürüst konuşan kadının sahneye çıkması sorunu, ilk kez 1908 yılında iyiden iyiye hissedilmeye başlanmıştı. Ancak Müslüman

kadının sahnede görülmesi günah sayıldığında zamanın en aydın kişileri bile, Müslüman kadının sahnede görülmesini olanaksız sanıyorlardı. Nitekim, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, Tepebaşı Tiyatrosu'nda düzenlenen bir törende İzzet Melih [(Devrim) 1887-1966] bir konuşma yapmış, bir Osmanlı Tiyatrosu kurulmasını, ayrıca oyuncu yetiştirecek bir konservatuvarın açılmasını dilemişti. Bu alanda kadın oyuncu yetiştirmek için de, İzzet Melih, "Sekiz on yaşlarında Ermeni ve Musevi ve Çingene kızları bu mektebe konulur, tahsil ve terbiye-i umumiyeleri bir dereceye kadar ilerleyince temâşâ derslerine devam ettirilir, bahusus Çingene kızlarını iltizam etmek mâkul olur, Türkçeyi daha güzel bir telâffuzla konuştuklarını bilirsiniz, sonra sanatkârlık bohemyenlerin yaradılışında, kadında vardır,"¹ demiştir.

Türkiye tiyatrosuna hizmeti geçmiş olan bu aydın yazar bile –o zamanın havasına uygun olarak– Müslüman kadının sahneye çıkmasının "Harem mânî olduğu cihetle" söz konusu olamayacağını belirtmiştir.

Fransa'dan çağrılan André Antoine'ı, geldiğinde en önemli sorun olarak kadın oyuncu konusu bekliyordu. Savaş çıktığı için, kısa bir süre sonra Fransa'ya dönmek zorunda kalan Antoine, gitmeden önce Şehremaneti'ne yüz yirmi maddeyi kapsayan bir rapor sunmuştu. Bu raporun en önemli maddelerinden biri, kadın oyuncu sorunuydu.² Müslüman kadının sahneye çıkamaması sorunu Osmanlı İmparatorluğu'na yakın olan yabancı ülkelerde de yankı yapmıştı. Bir Alman yazar, şöyle yazmıştır:

[...] engellerin en önemlilerinden biri de Müslüman Türk kadınının, peçeyle dahi sahneye çıkamamasıdır; [...] Buna çare bulmak zordur; gerçi bulunmuştur; o da, çok iyi Türkçe konuştukları söylenen ve nisbeten rol yapmaya daha yatkın olan Hristiyan cingeneleri Halep'ten getirtilip sahne için eğitmektir.³

1 R. A. Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt 1, s. 112-113.

2 Bkz. Bölüm II.

3 Fritz Köhler, "Das türkische Nationaltheater", *Die deutsche Bühne*, Sayı 31, 6 Ağustos 1914.

Daha sonra, bu aydınlar “Hıristiyan Çingeneler”den söz etmeye başladılar; çünkü tek çarenin eğitim görmüş ve Türkçeyi iyi konuşan Müslüman kadınlar olduğunu anlamışlardı. Müslüman kadının sahneye çıkmasının tiyatro açısından bir zorunluluk olduğunu gören Muhsin Ertuğrul, 1918 yılında her fırsatta düşüncesini ortaya atmaktan çekinmemiştir. Sanatçı, 15 Ağustos 1918 tarihli *Temaşa* dergisinde, Selim Sırrı’ya [Tarcan] yazdığı açık mektupta, tiyatrodaki Müslüman “aktrislerin” olmayışından yakınmış ve bunun ilerde Türkiye tiyatrosunu “öksüz bırakacak” bir tehlike olduğunu belirtmiştir. Aynı yıl içinde, sanatçı, “Mösyö Sögen’in Keçisi” başlığını attığı yazısında, bu düşüncesini şöyle açıklamıştır:

[...] Kadınsızlıktan tiyatromuz yok ve yine kadınsızlıktan tiyatro eseri-miz yok. [...] Epeyi uzun zamandan beri oyun oynamıyorum. Bunun ye-gâne mânisi Türk aktris yok. Türk hanımlarından biri ibraz-ı cesaret edip de benimle oynayınca kadar oynamıyacağım. Bu fikrimi geçen gün bir mahfilde söylerken biri bana, muhakkak *Sebilür Reşat* karılarından olacak: “Sahne üzerinde baş açık mı oynamasını istiyorsunuz?” dedi. Hazirun arasında bir göz geçirdim, ekseriyet benim fikrimde olanlardı. “Hayır”, dedim, “sahnenin önüne bir kafes koyacağız, arkasından da yaşmaklı, feraceli, çarşafli hanımlar oynuyacaklar”, bu cümleyi gülmem takip etti. Muhatabıma bu sefer ciddice: “Elbet baş açık”, diye bir parça hararetlice başladım. Aşağı yukarı âtideki cümleleri sarfettim: “Eğer biz bu kadar felâketten sonra, adam olmak istiyorsak millet-i medeniye-nin esasatını kabul etmeye mecburuz. Onların iyi dediklerine biz fena, on-ların beyaz dediklerine biz siyah diyecek olursak, böylece yerde sürün-mekten kurtulamıyacağız.”⁴

Öte yanda Almanya’da yayımlanan bir tiyatro dergisinde, Müslüman kadının sahneye çıkamaması konusu ele alınmıştır. 24 Mayıs 1918 tarihli *Theater-Courier* adlı tiyatro gazetesinde, “Das türkische Schauspiel” (Türk Oyunculuğu) başlığıyla çıkan yazıda şöyle denmiştir:

4 Muhsin Ertuğrul, “Mösyö Segen’in Keçisi”, *Temaşa*, 9 Kasım 1918.

[...] *Neue Orient*'in bir muhabiri Türk tiyatrosunun en büyük eksikliklerinden biri olarak henüz hiçbir gerçek Türk kadınının sahneye çıkmadığını ve bunun esas sorunlardan biri olduğunu, ancak bunun da yakında halledileceğini belirtmektedir. Özellikle, Dünya Savaşı'ndan sonra, Türk kadınının hemen her meslekte görülmeye başlanması [...] yakın bir gelecekte onun da sahneye çıkması olasılığını güçlendirmektedir. Tabii ki, Türk aktörleri ve aktrisleri önce Batı tiyatro sanatını esaslı bir şekilde öğrenmek zorundadır.

Bu gazetenin yazdıklarında bir gerçek payı vardır. Çünkü az da olsa, Müslüman kızların tiyatroya ilgileri artmaya başlamıştı. Nitekim, 30 Kasım 1918'de *Temaşa* dergisinde çıkan bir haber, bu kıpırtının olduğunu doğruluyordu. Dergi, Türk kızlarının “beş on kadarının” oyuncu olarak Darülbedayi'e girdiklerini belirtiyordu. Bu “beş on kadar” Türk kızı 10 Kasım 1918 tarihinde Darülbedayi'e kabul olunmuşlardı. Bunlar Behire, Memduha, Beyza, Refika ve Afife adlı kızlardı. İçlerinde bir kısmı, Darülbedayi'e bir süre devam ettikten sonra tiyatroyu bırakmışlardı. İlk mülazım artistlik (aday oyuncu) kadrosuna çok yetenekli görülen Afife [Jale] 5 lira aylıkla alınmıştı. Aynı gün (8 Aralık 1918) Refika da 6 lira aylıkla “suflör” yardımcılığına atanmıştı. Böylece, Afife oyuncu, Refika suflör olarak tiyatro sahnesine ayak basan ilk Müslüman Türk kızlar oldu. Refika, 17 Nisan 1919 gecesi ilk temsili verilen Yusuf Ziya'nın *Binnaz* temsiliinde suflör olarak çalışmaya başladı. Afife [Jale] ise, ilk kez Hüseyin Suat'ın *Yamalar* oyununda, Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıktı. Ama sık sık polis baskınına ve kovuşturmasına uğradı. *Yamalar* oyununda, Emel rolünü oynayan Eliza Binemeciyan o sırada Darülbedayi'den ayrıldığı için, bu rol Afife'ye verilmişti.⁵

İlk oyunundan bir hafta sonra *Tatlı Sır*'da sahneye çıkan Afife yine polis baskınına uğramış, ama arka bahçeden kaçırılmıştır. Daha sonraki hafta da *Odalık* oynarken tiyatroyu polisler sarmış, sanatçı bu kez makine dairesinden kaçırılmıştır. Sonradan Afife'nin bu öncülüğünü takdir eden bazı önemli kişiler polis müdü-

5 Sevensgil, a.g.y., cilt 1, s. 115-118.

rü Tahsin Bey'in bu işe göz yummasını sağlamışlardır. Halit Fahri Ozansoy, 27 Temmuz 1964 tarihli *Dünya* gazetesine yazdığı yazıda, Afife'nin kaçırılışı üzerine bir anısını anlatır:

[...] Afife'ye gelince, bir gün yine tevkif edilmek ihtimali düşünülerek, kendisine ait bazı tâlimat verilmek için Kadıköy'de, emin bir yerde, iki idare heyeti murahhası ile [...] konuşması haberi, Üsküdar'da saklandığı yere iletilmişti. Düşündüler, taşındılar ve karar verdiler: en emin yer benim Semsitap mahallesindeki pansiyonu. [...] Karşımda siyah çarşafı ve yine siyah peçeli bir kadın [...] Afifel [...] bu öcü kıyafetine tanınmamak için girmişti.

1921'de İçişleri Bakanlığı'ndan gelen bir emirle, belediye, 27 Şubat 1921 tarihli ve 204 sayılı bir yazıyı Darülbeydi yönetim kuruluna gönderdi. Bu yazıda şimdilik Müslüman kadınların sahneye çıkarılmaması isteniyordu. Belediye yazılan 8 Mart 1921 tarihli ikinci bir emirle, Afife'nin tiyatro topluluğundan çıkarılması zorunluluğu doğdu. Yönetim kurulu çaresiz kalıp Afife'yi Darülbeydi kadrosundan çıkardı.⁶

Afife Darülbeydi'den çıkarıldıktan sonra Burhanettin [Tepsi] Topluluğu'na girmiş ve Anadolu turnesine çıkmıştır. Burhanettin Topluluğu'ndan sonra Türkiye tiyatrosunun bu yürekli, öncü kadını Afife, daha sonra İbnürrefik Ahmet Nuri'nin kurduğu Yeni Tiyatro Topluluğu ile Kadıköy'de oynamıştır. Ama polis müdürü değişince, sahneye çıkması engellenmiştir. Daha sonra Fikret Şadi'nin Milli Sahne'si ile yine Anadolu turnesine çıkan Afife, Burhaneddin Topluluğu'nda oynadığı sırada Seniye⁷ adında bir Müslüman Türk kızını sahneye çıkması için yüreklendirdiği gibi, Anadolu'da da Mebrure ve Leman adlı kızları tiyatroya özendirmiştir. Ayrıca, İzmit'te Huriye ve Hikmet, Trabzon'da Ruhat adlı Türk kızlarının sahneye çıkmalarında önyak olmuştur.⁸

Afife Jale, bitmek tükenmeyen baskılar yüzünden sinir krizleri geçirmeye başladığı için doktoru sakinleşmesi için ona morfin

6 A.g.y., s. 115-118.

7 Sonradan Burhanettin Bey'in eşi olan Seniye Tepsi.

8 Sevgil, a.g.y., s. 115-118.

vermiş, bu da onu giderek morfinman yapmıştır. Sonradan Bakırköy Sinir ve Ruh Hastalıkları Hastanesi'ne kaldırılan Afife, bir yaz gecesi, 24 Temmuz 1941'de aynı hastanede hayatını kaybetmiştir. Nusret Safa Coşkun, *Perde ve Sahne* dergisinin 1 Eylül 1941 tarihli sayısında Afife'nin ölümünü şöyle anlatır: “[...] 24 Temmuz gecesi, bitişik karyoladaki çifte telli oynar, karşısındaki göbek atarken Afife hayata gözlerini kapamış.”⁹

Atatürk'ün Türk kadınlarına verdiği önem üzerine, sonradan Müslüman Türk kızları da sahneye çıkmaya başladılar. Ancak bu konuya gelmeden, Darülbedayi'den, dolayısı ile Afife'den önce “Amelia” takma adıyla sahneye çıkan Kadriye üzerine bazı kaynaklara göz gezdirelim. M. Kemal Küçük'ün, 1890 yılında sahneye çıkan Kadriye için gösterdiği kaynak Tokatlı Amca Hüseyin ve Ahmet Fehim Efendi'dir.¹⁰ Kadriye'nin “Amelia” adıyla sahneye çıkması bir gönül bağı ile olmuş ve ilk Nazilli'de oynamıştır. Kadriye hem kantoya hem oyuna çıkmış ve bir Rum kadını olarak tanındığından, telaffuzunun doğruluğuna seyircisini hayran bırakmıştır. Ancak aynı otelde kalan bir Rum karı-kocanın kuşkusu üzerine iş ortaya çıkmıştır. Kadriye Ankara'ya kaçmış, Abidin Paşa'nın himayesine sığınmıştır. Başka bir söylentiye göre¹¹ Kadriye, Ankara'da Abidin Paşa'nın eşi olan bir arkadaşı tarafından tanınca sahneyi bırakmış ve kocası tuluat oyuncusu Çubukçubaşı'ya Ankara'da başka bir iş bulunmuştur. Kadriye'nin Abdülhamit'in saltanatı sırasında, İstanbul'da bir kazaskerin kızı olduğunu da bu kaynaklardan öğreniyoruz.

Sahneye ilk çıkan Müslüman kızları arasında Afife'nin özendirilmesi ile Burhanettin Topluluğu'nda ilk kez sahneye çıkan Seniye, *Pinti Hamit*'te oynamıştır. İlk kez İsmail Faik Bey'in Yeni Sahne Topluluğu'nda temsil edilen *Kırık Kalp*'te sahnede görülen Şaziye, Afife ile birlikte oynamıştır. Ama polis iki kadını da yakalayarak Beyazıt karakoluna götürmüş ve haklarında “adâb-ı İslâmiyeye

9 Bkz. Ek 3.

10 Bkz. M. Kemal Küçük, “Temâşamızda Türk Kadını: II”, *Darülbedayi*, 1 Şubat 1932, s. 12.

11 Sevensil, a.g.y., s. 112.

mugayir hareket” suçundan kovuşturma başlatılmıştır. Ancak Şaziye turneye çıkan bir topluluğa katılarak İstanbul’dan uzaklaşip kendini kurtarmıştır; çünkü o yıllarda Atatürk’ün Ankara hükümeti kadınların sahneye çıkmasını suç saymıyordu.

1923 yılında, İstanbul’da Kemal Film, Halide Edip’in *Ateşten Gömlek* filmi için Türk kızları arıyordu. Başvuranlar arasında Bedia Muvahhit ile Münire (Neyyire Neyir) adlarında iki Türk kıza da vardı. Bedia, daha önce de anlatıldığı gibi, İzmir turnesinde Atatürk’ün desteğiyle sahneye çıkmıştı. Darülbeydi topluluğu İstanbul’a döndükten sonra, Beyoğlu’ndaki Fransız Tiyatrosu’nda *Othello*’yu oynamışlardır. Muhsin Ertuğrul ile Raşit Rıza’nın oynadıkları bu temsilde Bedia ile Neyyire de rol almışlardı. O sırada, Ankara’da devrimci hükümet kurulmuş ve her alanda olduğu gibi, tiyatro alanında da gelişmeyi getirecek bir anlayış sağlanmıştı. Bu anlayış Türk kadınının sahneye çıkışını hızlandırdı.

Ancak Bedia Muvahhit’in sahneye çıkışının daha önce, 1919 yılında olduğunu bir eleştiri yazısından öğreniyoruz. *Temaşa* dergisinin 1 Mayıs 1919 tarihli sayısında, Kemal Emin Hüseyin Suat’ın *Yamalar* oyunu üzerine yazısında “[...] biçare mini mini rolünün içinde Bedia hanımın pek zarif, pek muvaffakiyetli olduğunu söylemek kadirşinaslık olur,” demiştir.

Perihan adlı bir Türk kızının sahneye çıktığını yine *Temaşa* dergisinden öğreniriz. Bu derginin 1 Ocak 1920 tarihli sayısında, haber olarak Reşat Rıdvan’ın ölümü anısına oynanan *Tatlı Sır*’ın iyi bir oyun düzeninden yoksun olduğu ve çeviride bazı noksanlar bulunduğu belirtildikten sonra, bu temsilde Perihan Hanım’ın küçük rolüyle göz doldurduğu yazılmıştır. Mehmet Rauf, 1920’de, Türk kadının sahneye çıkması gerektiğini *Temaşa* dergisine yazdığı yazıda, Darülbeydi “evvelâ sahneyi kadınlarımıza açmalıdır. Kadınlarımıza yalnız sahneyi değil, her şeyden evvel hayatımızı açmak, yaşamak için şart esasıdır. Çünkü ben o fikirdeyim ki, bütün felâketlerimiz, bütün hezimetlerimiz yalnız hayatımızda kadın olmamasından peydah olmaktadır” diyerek görüşünü belirtmiştir.

Sahneye Türk kadınının çıkmasını sağlayan Türkiye Cumhuriyeti’nin kararı dış basında büyük yankı yapmıştır. Buna bir örnek

The New York Times gibi yüksek tirajlı bir gazetede ki haberdur. Bu gazetenin 31 Ağustos 1924 günlü sayısında, Paris kanalıyla iletilen haber şöyledir: “Türkiye’de hâkim olan yeni anlayışın başka bir örneği de, ilk defa Türk kızlarının sahneye çıkmalarını izin verilmiş oluşudur.” Gazete bu haberin sonunda, İstanbul’da bir müzik ve tiyatro okuluna kız öğrenciler alındığını da belirtmiştir. Aynı şekilde, 16 Haziran 1925 tarihli, başka yüksek tirajlı bir gazete olan *The London Times* “Türk Sahnesinin Gelişmesinde Bazı Engeller” başlığını koyduğu haberde, Türkçeyi kötü konuşan Ermenilerin yerine Türk sanatçıların sayılarının giderek arttığını ve Türk kadınlarının sahneye çıkmalarına izin verildiğini yazmıştır. Bu haber içinde, ilk Türk “aktrisi” olarak önce Afife’den, sonra Bedia’dan söz edilmiştir.

Görülüyor ki, Türk kadınının sahneye çıkması yalnızca Darülbedayi tarihi içinde değil, tiyatro geleneğimiz içinde de önemli bir devrimdir. Türk kadınının sahneye çıkması, Türk tiyatrosuna dev bir adım attırıştır.

2. Okullu ve Okulsuz Eğitim

İlk ödenekli tiyatromuz olan Darülbedayi’in, oyunculuk açısından, bir sisteme oturtacağımız belli bir üslubu yoktur. Ama birçok üslubu vardır. Bunda, önce, 1914’te açılan Darülbedayi’in kısa bir süre içinde okul niteliğini yitirmesi, sonradan 1925’te bir konservatuvar kurma girişimi, 1930’da Tiyatro Meslek Okulu’nun açılması ve 1933’te bir konservatuvar kurulması, konservatuvarın kapanması, sonradan yine açılması gibi sürekliliği olmayan çalışmaların düzensizliği içindeki tiyatro eğitiminin büyük rolü vardır. Bırakalım bize özgü bir üslubu, Antoine’ın gelmesi ve tiyatroyla ilgili kimselerin Fransız kültürü ile olan bağları yoluyla, başlarda Fransız tiyatro üslubuna doğru bir kayış olmuş, sonradan Reinhardt, Stanislavski gibi tiyatro devlerinin yanında çalışan Muhsin Ertuğrul ile de Alman ve Rus okuluna doğru bir eğilim ortaya çıkmıştır. Meinecke’nin Şehir Tiyatrosu’nun başına geçmesiyle Alman okulu daha etkili olmuş, ama sonradan ABD’de eğitim gören genç

sanatçılarla tempolu oyunculuk anlayışı ön plana geçmiştir. Bu durumda, bu sanat kurumunun üslup açısından belli bir çizgide geliştiği savunulamaz. Tiyatro tarihimiz içinde, tiyatro kültürünü ülkemize yerleştirmesi, seyirci yetiştirmesi ve bugünün tiyatrosunu ortaya çıkarması yönünden rolü yadsınamayacak kadar büyük olan Şehir Tiyatroları, çeşitli yabancı özelliklerle beslenmiştir.

Bu kurumun çeşitli üsluplara yönelişini, kabataslak bir genelleme ile şöyle sıralayabiliriz:

- 1916-1926: Fransız tiyatrosu etkisi altındadır.
- 1927-1946: Gerçekçi Rus ve dışavurumcu Alman okulu etkisi altındadır.
- 1947-1958: 1. İzlenimci ve dışavurumcu Alman okulu (Meinecke'nin gelişi ile);
2. ABD'de eğitim alan gençlerin gelmesiyle Amerikan okulu etkisi altındadır.
- 1959-1966: Fransız, Alman, Rus, İngiliz ve Amerikan oyunculuk üslupları bir aradadır.

Bu çizelge, kesin bir üslup ayrımı göstermemekle birlikte, genel olarak bu kurumun gelişirken etkisi altında kaldığı özellikleri ve eğilimleri kısaca belirtmektedir.

Reşat Nuri'nin 1 Ağustos 1918 tarihli *Temaşa* dergisine aktarılan yazısında, şu düşünceler yer alır:

[...] Darülbedayi'in elinde mühim olan beş san'atkar vardır: Nurettin [Şefkati], Raşit Rıza, Fikret [Sadî] beylerle Eliza ve kayıtlarla Kınar hanımlar.¹² Böyle mücerrep ve seçilmiş cehrelere rol vermek herhangi bir piyes için iyi bir muvaffakiyet vasıtasıdır. Fakat bunun ileri için mahsurları vardır. Bir kere kesreti tekrar ile aşınmayan hiçbir ihtisas, devam ile kuvvetini kaybetmeyen hiçbir hâlet-i ruhiye olamaz. Bu bir tabiat kanunudur.

Yazar, Darülbedayi'in sanatçı yönünden eksik olduğunu bu satırlarla belirtme yoluna gitmiştir. Darülbedayi'in bir okul niteliği-

12 Bu yazı yazıldığı sırada Muhsin Ertuğrul Darülbedayi kadrosunda değildi.

ni de taşımasını zorunlu gören Reşat Nuri, yeteneği olan birçok gencin piyasa topluluklarında yok olup gittiklerini, Darülbedayi'in böyle gençlerin elinden tutup kadrosunu genişletmesi gerektiğini de sözlerine eklemiştir:

Memleketimizde aktörlük heves ve heyecanını duyan gençler az değildir; ve bunların arasında belki pek müsait olanlar da vardır. Bir kısım da onu mayup bir temayül gibi kalbinde gizleyip boğuyor. Bir kısmı da gerci bâdabat sahne hayatına atılmak cesaretini gösteriyor. Fakat bıçaklar o vakit ahalinin cahil ve ahmak kısmından beş on para vurmaktan başka maksadı olmayan mahut ortakçı kumpanyaların pençesine düşüyorlar. Sanat hakkında ciddi bir görgüleri olmayan bu gençlerin istidatlarıyla beraber ahlâkları da bozuluyor. İki günde yazılmış revüleri gazete okur gibi okuyup sahneye çıkan [...] kimselerden tabii bir şey bekleyemeyiz. Onlar yağmaya uğramış harap dükkânlara benzer, sahnelerde böyle ahmak, zevzek gördükçe, "işte mal meydanda, bunlardan ne beklenir?" demek haksızlık olur, çünkü onları kimsesizlikleri o hale getirmiştir. [...] Darülbedayi, bugün, muntazam surette tedrisat yapmak vesaitinden mahrum bulunuyorsa da hiç olmazsa mümessiller kadrosunu genişletmeli; bazı müsait gençleri arasına kabul ederek yetiştirmeye çalışmalıdır.

Kemal Emin de, *Temaşa* dergisinin 15 Ağustos 1918 tarihli sayısına "Darülbedayi'in Sebeb-i Teessüsü ve Hal ü Hâzırı" başlığıyla yazdığı yazısında, aynı şekilde, bu kurumun artık bir okul niteliği taşımamasından yakınmış ve sadece oyun oynayan bir kurum olarak bunun Darülbedayi'in kuruluşuna aykırı bir gelişme olduğunu belirtmiştir: "Konservatuvara olan ihtiyacımız eskisinden daha şiddetle hissolunmaktadır."

Okul niteliğini yitirdiği için Darülbedayi'e çatan dergi, kendi olanaklarıyla bir tiyatro okulu kurmayı denemiştir. Bu girişimin başında, "konservatuvara şiddetle ihtiyaç olduğunu" yazan Kemal Emin vardır. Aynı derginin 26 Eylül 1918 tarihli sayısında tiyatro kursları açacağını belirtmiş, bu duyuru üzerine 11 erkek ve 3 kız kurslar için aday kaydolmuşlardır. Aday sayısının azlığından dolayı, dergi dersleri bir süre için ertelediğini de aynı sayıda duyurmuştur. Bu kursların sonradan düzenlendiğini gösteren bir belgeye

rastlayamadık; belki bir ya da iki ders verilmiştir. Derginin böyle bir işe girişmesinde yüreklendirici bazı olanakların bulunduğu düşünülebilir. O tarihlerde derginin yazı kadrosu içinde Muhsin Ertuğrul, Kemal Emin, Reşat Nuri ve Mehmet Rauf gibi ünlü kişiler bulunuyordu. Büyük bir olasılıkla, dergi tiyatro kursları için bu kişilerden yararlanmayı düşünmüştür.

Bu okulsuzluk durumu birçok sorunun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Darübedayi'in bir eğitim kurumu niteliğini yitirmiş oluşu, sanatçı yetiştirmeyi de iyice geciktirmiştir. O tarihlerde, bu okulsuzluktan dolayı yakınmalar görülür. Yine ayrı dergide, K. Babalı imzasıyla çıkan bir yazı, tiyatro sanatçısının mutlaka eğitim görmüş kimselerden seçilmesi gerektiğini savunur:

[...] İşte bu maksadın husulü için gençlerimize hitaben teşvik-i âmişler yazmayı arzu edenleri sahne hayatına delâlet etmeği vaad etmiştik; hemen bir hafta zarfında hayret edilecek kadar kesretli, heveskâr zühur etti. Bir yığın tezkere, mektup aldık.¹³

Bu mektupların çoğunun bozuk bir Türkçe ile yazıldığını söyleyen yazar, piyasa sahnelerini bu gibi cahil kimselerin doldurmuş olduğunu belirtmiştir. Bu kimselerin, tiyatro sanatına ilgi duymaktan çok, serüven aradıklarından bu işe giriştiklerini, yazar şu satırlarla açıklamıştır:

Benim edindiğim fikir nedir? Hayatta insanlara en câzip iki şey vardır: biri şöhret, diğeri zevk. Ne belâdır ki, gençlerimiz bu iki arzuya birden nail olmak için tiyatroyu en muvafık bir saha olarak buluyorlar.

Okulsuzluk uzun bir süre böyle sürüp gitmiştir. 1925 yılında bir konservatuvar kurma düşüncesi güç bulmaya başlamıştır. O dönemin İçişleri Bakanı M. Cemil Bey'in imzasıyla gelen yazıda, müzik okulu olan Darülelhan ile Darübedayi'i birleştirecek bir konservatuvar kurulması İstanbul Belediyesi'nden istenmiştir. 21 Eylül 1925 tarihli yazı ile her iki kurumun birleştirilmesinin uygun

13 K. Babalı, "Temâşâyâ İntihap İçin", *Temaşa*, 1 Nisan 1920.

görüldüğü yetkili makamlara iletilmiştir. İstenilen bütçe, Darülelhan için 30.000, Darülbedayi için ise 20.000 liraydı.¹⁴

Dönemin Milli Eğitim Bakanlığı'na İstanbul Belediyesi'nden giden 1 Mayıs 1926 tarih ve 781 sayılı yazıda Darülelhan ile Darülbedayi'in örgütlenmesinden söz edilmiş ve sanatçıların yetiştirilmeleri şöyle açıklanmıştır: “[...] İlmi tarzda yetiştirilecek olan temâşâ sınıfı Şehir Tiyatrosu'na unsur hazırlıyacak, bu kısma müdavim talebeyi teşvik ve terkip için kendilerine münasip bir miktar ücret verilecektir.”¹⁵

1927 yılından sonra, sürekli gelişim gösteren Darülbedayi, dönemin Vali ve Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın yardım ve desteği ile düzenli çalışan bir kurum durumuna gelmiştir. Ancak bütün bu çabalar, yıllar geçtikçe gelişen tiyatro yanında eksik ve yetersiz kalmaya başlamıştır. Nitekim, 1930 yılından sonra konservatuvarın yeniden düzenlenmesi gerekmiştir. 19 Ocak 1929 tarihli *Akşam* gazetesinde, “Tiyatronun Islahı” başlıklı haberde sanatçı yetiştirmedeki ihtiyaçlar hakkında fikir verecek bilgiler vardır:

Darülbedayi artistleri Avrupa'ya gönderilecek. Açılacak tiyatro mektebinin başına Avrupalı bir mütehassıs getirilecektir. [...] Bu sanatkârlardan çoğu Avrupa'ya hiç gitmedikleri içindir ki terakki etmiş tiyatroları seyirci sıfatıyla bile görmemişlerdir. Darülbedayi artistlerinin Avrupa'daki tiyatro usullerinden istifade etmeleri için en istidatlı ve kabiliyetli artistlerden bir kısmının tefrik edilerek Almanya, Fransa'ya gönderilmesi düşünüyor. [...] Tiyatro mektebine gelince, bu mektebin Avrupa'dakilere benzemesine çalışarak ve mektebin başına Avrupa'dan tanınmış bir tiyatro adamı getirilecektir.

Böylece, 1925 yılında kurulmuş olan konservatuvar, beş yıl sonra yeniden düzenlenmesi gereken bir kurum oluyordu. O sırada, İstanbul Belediyesi tarafından konservatuvara ayrılan ödenek 102.000 lirayı bulmuştu.¹⁶

14 Bkz. *Türk Tiyatrosu*, 15 Ocak 1939, s. 14.

15 Sevgil, a.g.y., cilt 2, s. 21.

16 *Milliyet*, 1 Mayıs 1929.

19 Kasım 1930 tarihinde, İstanbul Belediyesi'nin tiyatro okulu açıldı. Milli Eğitim Bakanlığı ile İstanbul Belediyesi'nin işbirliği ile açılan bu okulda garip bir durum vardı; bu okula giren her öğrenci elli lira aylık alıyor, ama öğretmenler hiç para almıyorlardı. Öğrenciye gösterilen bu ilgiye karşın, kız öğrenci sayısı parmakla gösterilecek kadar azdı.¹⁷ Öğrencilere verilen elli lira aylık onları özendirmek içindi, ama öğretmen ve eğitmenlerin ücretsiz çalıştırılmaları anlaşılır gibi değildir. Herhalde, bunların çoğu Darülbedayi'den maaşlı sanatçılar oldukları için, ek bir ücret verilmesi düşünülmemişti. Tiyatro Meslek Okulu adıyla kurulan bu okulda, Avrupa anlayışında oyuncu yetiştirmek ve “alaydan yetişenleri” olabildiğince Şehir Tiyatrosu'ndan uzak tutmaktı. Ancak yıllar geçtikçe bu tutum sürdürülememiş, sanatçı sıkıntısı çekildiği için gazetelere yazılan duyurularla, yetenekli görülen ya da belli bir deneyime sahip eğitimsiz gençler de tiyatroya alınmışlardır. Böylece, bir yandan da “alaylı oyuncular” yetişmeye başlamıştır.

Şehir Tiyatrosu, 1938 yılında, hazırlanacak bir klasik tragedya için koroları kurmak üzere 36 kadın ve 36 erkek figüran için duyuruda bulunmuştur.¹⁸ Bu duyuruya göre, kabul edilen genç adaylar, Bergama antik tiyatroda verilecek tragedya temsili için eğitim görecekle ve bunun karşılığında kendilerine yolluk ile masrafları verilecek, temsiller başladıktan sonra da ayrıca ücret alacaklardır.

Bunun gibi, 1945 yılında da, Şehir Tiyatrosu'na dışarıdan genç adaylar alınmıştır. Muhsin Ertuğrul imzasıyla yayımlanan bu çağrıda şöyle deniyordu:

[...] Tiyatroyu her şeyden üstün seven, sahne sanatkârlığına istidadı olan, aktörlüğü ve aktrisiği kendilerine meslek olarak seçmek isteyen, ölünceye kadar tam bir idealist feragatiyle tiyatroya bağlanmak azmini taşıyan ve iki yıl hiçbir maddi menfaat beklemeden, sıkı bir disiplin, ağır bir çalışma yükü altında istikbale hazırlanmayı göze alan 15 erkek ve 10 genç kızdan mürekkep yepyeni bir temsil heyeti yetiştirmek istiyorum.

17 Bkz. *Darülbedayi*, 1 Ekim 1930.

18 *Türk Tiyatrosu*, 1 Ekim 1938.

1951 yılında, bir deneme niteliğinde, İstanbul Konservatuvarı Öğrenci Derneği'nin yönetimi altında başlayan tiyatro dersleri Ercüment Behzat Lav'ın çalışmalarıyla ürününü vermiş ve 1952 yılında konservatuvarın ders çizelgesine tiyatro bölümü derslerinin eklenmesi öngörülmüştür. İlk ders dönemine 12 öğrenci ile başlayan tiyatro bölümü, 1953/54 döneminde 17 öğrenciye sahip olmuştur. Burada sahne derslerini Ercüment Behzat Lav, Türk edebiyatını Ahmet Kutsi Tecer, sanat tarihi ve mitoloji derslerini Burhan Toprak vermiştir. Öğrenciler ayrıca dans ve eskrim derslerine girmeye zorunlu tutulmuşlardır.

Ancak bütün bu okullu sanatçı yetiştirme çabaları, eğitmen azlığından ve bazen de yokluğundan istenilen sonucu vermemiş, giderek büyüyüp gelişen Şehir Tiyatrosu'nun gereksinimlerine ayak uyduramamıştır. Bu yüzden Şehir Tiyatrosu, dışarıdan yetenekli gençleri alıp onları kendi yapısı içinde yetiştirmeye çalışmıştır. Bu okulsuz sanatçı yetiştirme çabasının boşa gittiği söylenemez. Çünkü bugün, "iyi aktör" ya da "iyi aktris" denilen birçok okulsuz sanatçı vardır. Şehir Tiyatrosu'nun kendi yapısı içinde kurduğu oyunculuk stüdyosu, birçok yetenekli genci bugünün aranılan sanatçıları durumuna getirmiştir. Altmışlı yılların ortalarına kadar süren bu oyunculuk stüdyosuna, 1961 yılında 400 genç başvurmuş ve sınav yapıp bunlar içinden en yetenekliler seçilmişlerdir.

Özetle şunu söyleyebiliriz: Şehir Tiyatrosu'nun okullu ve okulsuz eğitim yoluyla kadrosunu genişletmesi bir üslup dağınıklığı getirdiği gibi, bu aynı zamanda renkliliği ve yeniliğe açık bir mozaik de sağlamıştır. Şehir Tiyatrosu yapısı içinde kurulan atölye çalışmaları günümüze kadar Şehir Tiyatrosu'nu devingen bir çalışma düzeni içine itmiş ve bu yolda kendini durmadan yenileyebilmiştir.

VII

Teknik Açıdan Temsiller

Darülbedayî'in ilk temsillerini ayrıntılarıyla incelemek olanaksızdır; çünkü kuruluş yıllarına ilişkin temsillerin fotoğrafları hem çok az ve ele geçmeleri zordur, hem de çözünürlük ve teknik olarak zayıftırlar. Ayrıca, genel sahne görünüşleri olan fotoğraflardan çok sanatçıların yakın plandan çekilmiş fotoğrafları vardır. Bir de, oyun düzeni defteri (reji defteri) tutulmadığından yönetmenin yorumu ve estetik çalışması pek belli olmamaktadır. Bugün Stanislavski'nin, Reinhardt'ın oyun düzeni defterlerinden onların nasıl çalıştıkları üzerinde bilgimiz var ama, çok daha sonra yönetmen olan bizim sanatçılarımızın bir oyunu nasıl yönettikleri üzerinde kesin bir bilgimiz olamamaktadır. Oyun düzeni defteri, yönetmenlerin çalışmalarını ileri kuşaklara aktarmak içindir. Bu bizde pek revaçta olmadığı için, yönetmenlerimizin çalışmalarını ancak eleştirmenlerin kendi öznel görüşlerine göre değerlendirmek zorunda kalmışızdır. Bu da Türkiye tiyatrosunun uygulama tarihi açısından büyük bir eksikliktir. Max Meinecke zamanında oyun düzeni defteri tutulduğunu yine Meinecke'nin ağzından duymuş olmamıza

karşın, ne Şehir Tiyatrosu Kütüphanesi'nde ne belgeliğinde ne de başka bir yerde böyle bir çalışmaya rastladık.¹

1. İlk Temsiller

Darülbedayi'nin 20 Ocak 1916 tarihinde verdiği ilk temsil, önceden de belirttiğimiz gibi *Çürük Temel* olmuştur. Darülbedayi, bir sanat kurumu olarak halka kendini kabul ettirmek için, bu temsilin hazırlanmasına sıra dışı bir çaba göstermişti. Aylarca prova yapılmış, dekor ve giysiler üzerinde titizlikle çalışılmıştı. O tarihte, Darülbedayi'nin kadrosunda bulunan en iyi oyuncular bu oyunda rol almışlardı: Muhsin Ertuğrul, evin kumara düşkün beyi Necip'i, Muvahhit genç delikanlı Ferit'i, Madam Felekyan Necip'in karısını, Kınar Sıvacıyan ile Eliza Binemeciyan da Necip'in kızları Pervin ile İclal'i oynamışlardı. Dekorları Bernard Rosenthal adında, geride bir Alman ressam yapmıştı. "Salon fermé" denilen dekorun yapımı o döneme kadar çok kişinin karşılaşmadığı ileri bir anlayış getirmişti. Kapıların gerçek kapılar gibi açılıp kapanması, duvar süsleri, tavan frizleri daha perde açılır açılmaz herkesin dikkatini çekmişti: "Hele bir aralık Sara Mannik, sahneye girerken kapıyı o kadar hızlı kapadı ki, adeta bir tüfek patlaması gibi bir ses çıkardı. Ne yenilik değil mi?"²

Çürük Temel'in bu salon dekorunda (seyirciye göre) sağ arkada çift kanatlı büyük kapı, geride sola doğru kemerli, küçük bir kapı, sağda yanda küçük bir kapı daha vardır. Bu kapıların arası kumaş perde duygusu veren, yukarıdan aşağıya inen –bir koyu bir açık olmak üzere– kalın şeritlerle boyanmıştır. Salon dekorunun tavanla

1 Devlet Tiyatrosu'nda Carl Ebert'in, Beethoven'in *Fidelio* operasını sahnelediğinde yardımcı olan Tarık Levendoğlu'nun hazırladığı ayrıntılı bir oyun düzeni defterini sahalarda bulunca çok sevinmiş ve onu kendi belgeliğinde korumuş, ama sonradan Yıldız Sarayı'nda bir Tiyatro Müzesi açılınca, bazı tarihsel belgelerle birlikte, onu müzeye armağan etmişim. Daha sonra yine Carl Ebert'in yönetimi altında sahnelenen ve oyun düzeni defteri yine Tarık Levendoğlu tarafından hazırlanan Carlo Goldoni'nin *Otelci Kadın*'ını Ankara Devlet Konservatuvarı Kitaplığı'nda bulunca dağınık bir şekilde olan metni ciltletmiş, sonra Ankara Milli Kütüphane'de mikrofilmini aldurtmuş ve bu değerli belgeyi yine Konservatuvar Kitaplığı'na geri götürmüştüm. Dilerim hâlâ oradadır.

2 Hâlit Fahri Ozansoy, *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 54.

birleşen yeri kalın frizlerle süslenmiştir. Kapılar da saray kapısına yakın süslerle donatılmıştır. Elimizdeki fotoğraftan oyun düzeni açısından üç ana nokta seçildiği anlaşılıyor: 1- Çift kanatlı kapının bulunduğu duvarın önüne iki koltuk konulmuştur; 2- Seyircinin soluna düşen kapı ile çift kanatlı kapı arasındaki boşlukta, üstünde vazo ve çiçekler olan küçük bir masa ile bir koltuk vardır; 3- Sahnenin seyirciye göre solunda iki iskemle vardır. Böylece simetrik bir düzen sağlanmıştır. Oyuncular bu üç yerden birinde ya da ikisinde oturacak, öyle konuşacaklardır. Ayaktaysalar bu üç noktanın arasında hareket edeceklerdir. Dekor natüralist anlayıştadır. Sahnedeki eşyalar pek o kadar dekora uymasalar bile, dönemin modasını gösterir. Eşyalar, dekor önünde sırtırlar; pek yoksul bir görünüşleri vardır. Çünkü küçük bir saray odasını andıran bu dekor içindeki koltuklar bahçe iskemleleri gibidirler, hatta tam karşıya gelen küçük masanın yanındaki koltuk hasırdanmış gibi durmaktadır.

Bu oyunun temsili için genel olarak övgü dolu yazılar yazılmıştır. O döneme göre, temsilin başarılı olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Necip'i canlandıran Muhsin Ertuğrul'un oyunu çok beğenilmiştir:

[...] Bilhassa Ertuğrul Muhsin'in rolündeki muvaffakiyeti halkı heyecan içinde sürüklüyor ve sahnede safha safha açılan bir aile faciasının en derin psikolojik hareketlerine alâkayı gittikçe artırıyor.³

Eşyaların sahne üzerinde dizilişinden bugünkü anlamda bir oyun düzeni olmadığı anlaşılıyor. Yalnızca giriş çıkışlar saptanmış, kimin nereye oturacağı, nerede duracağı gösterilmiştir. Sahnenin üç yanına hemen hemen simetrik bir anlayışla yerleştirilen eşyalar, sahnenin her kenarında oturuşu sağlamak için düşünüldüğü duygusunu veriyor. Çünkü ne görünüş ne de oyun düzeni açısından eşyaların dizilişi pek anlamlı değildir.

Darülbeyaz'ın oynadığı ilk yerli oyun *Baykuş* için de böyle titizlikle hazırlık yapıldığı yazılmıştır. Muhsin Ertuğrul, Ahmet Muvahhit, Raşit Rıza, İsmail Galip, Eliza ve Adriyen Binemeci-

3 A.g.y., s. 55.

yan ile Sara Mannik'in oynadıkları *Baykuş*'un bu ilk gösterisi için dekorların yönetim kurulu başkanı İsmail Cenani'nin denetiminde hazırlandığını öğreniriz. Dekor ressamı Isola Bella adında bir İtalyandır.⁴ Bu temsil için fon perdesine yılanmış servilerden bir orman resmi yapılmış, sahne ortasına bir iki servi panosu hazırlanmıştır. Sahne üzerindeki türbe için İsmail Cenani, kendi evinde asılı bulunan tablolarından birini örnek olarak ressama göstermiş, türbe parmaklıkları için Çemberlitaş'tan Eyüp Sultan'a kadar bütün türbe parmaklıkları ressam tarafından örnek olarak çizilmiştir.⁵

Halit Fahri, kendi oyununun ikinci perdesi için, "[...] Çok güzel bir orman dekoru, türbenin kandili ve şaşılacak bir tabiiilikte yağın ve savrulan kar..." diye yazmıştır. Doğal olarak, o dönemde kar makinesi olmadığından, bir kişi sahnenin yukarı kısmındaki kalasların üzerine tırmanıyor ve kar duygusu verecek ufak kâğıt parçalarını aşağıya savuruyordu. O dönemde üç boyutlu, blok dekor sistemi İstanbul'da henüz yeni bir şey olduğu için, bütün bunlar o zamana kadar boyalı perdeler gören seyirciyi etkilemiştir. Baykuş sesi için bu temsilde iki kişi kullanılmıştır: "Baykuş sesi, bu perdede, daha ürpertici bir tesir yaratıyor. Ne kadar da tabii ötüş! Hem de bu sesi taklit edenler kim, tahmin edemezsiniz! İki tıp talebesi..."⁶

Sahne etmenleri ancak böyle ilkel bir şekilde sağlanıyordu. O sırada, Avrupa sahnelerinde gerek sahne ışıklandırması gerekse çeşitli etmenler daha gelişmiş durumdaydı. Böyle sese ilişkin etmenler için özel olarak doldurulmuş plaklar kullanılıyordu. Bugünküne göre ilkel de olsalar, o dönemde kar, yağmur, rüzgâr makineleri Avrupa tiyatrolarında sık kullanılan araçlardı.

Darülbedayi'nin ilk dönemlerinde, ziyan olmasın diye, bir temsil için yapılmış dekor, ufak tefek değişikliklerle başka bir oyunun temsilde de kullanılıyordu. Bazen dekor hiç bozulmadan başka bir oyunun sahnesi olup çıkıyordu. Bu doğal olarak, maddi olanaksızlıktan kaynaklanıyordu. Aynı çaresizlik giysilerde de görülür;

4 Isola Bella, İtalya'da Maggiore Gölü'ndeki küçük turistik adalardan biridir; Stresa kasabasının 400 metre uzağındadır, yüzölçümü 20 km²'dir. Ama elimizdeki kaynaktaki tasarımcının adı böyle geçiyor.

5 A.g.y., s. 72-73.

6 A.g.y., s. 76.

tarihsel kostümler dışındaki giysiler ufak tefek rötuşlarla başka bir oyunda da kullanılıyor, ama çok gerekiyorsa yenisi de diktiriliyordu. Bu yüzden, Darülbeyaz'ın bir "kostüm deposu" yoktu. 1920 yılında, artık dekorlardan bıkkınlık geldiğinden yakınanlar vardı: "Eski dekorlar artık kâfi derecede sahnede görüldü,"⁷ deniyordu. Yeni bir dekor seyirci için büyük bir yenilik oluyor, eğer sahnede yeni bir dekor varsa, seyirci perde açılır açılmaz alkışı patlatıyordu. Ataç bu durumu şöyle açıklamıştır: "[...] Kısa bir tambur taksiminden sonra birinci perde açıldı. Darülbeyaz yine masrafa girerek yeni bir dekor yaptırmış. Bu cömertliği halk derhal alkışladı. [...]"⁸

2. Getirilen Yenilikler

Sahne tekniği bu minval üzerinde 1927'ye kadar sürüp gitmiştir. 1927'de Darülbeyaz'ın başyönetmenliğine atanan Muhsin Ertuğrul, tiyatro içinde kurduğu disiplin ve düzenin yanı sıra, sahne tekniği açısından da birçok yenilik getirmiştir. Sanatçının ilk getirdiği yenilik, sahne önünde, ortada bir kambur gibi duran ve seyircinin görüşünü kapatan suflör kapağını kaldırmak olmuştur. Sahnenin ortasındaki bu kümbetin içine sahnenin altından suflör girer ve oyunculara gerektiğinde rollerini fısıldardı. 19. yüzyılda Avrupa tiyatrolarında da bulunan bu suflör kapağı, oradaki bazı tiyatrolarda da 20. yüzyılın ilk yirmi otuz yılında kullanılmıştır. Bu yüzden, sanatçının Darülbeyaz sahnesinde suflör kapağını kaldırması ileri görüşlülüğün bir göstergesiydi.

Vasfi Rıza Zobu, "Şimdi size basit bir şey gibi gelir bu inkılâp, ama Kastamonu'da şapka giydirmek kadar güç bir işti bizim için" diye yazmıştır:

Nitekim, daha evvel, 1920-21 filân [...] Muhsin, Avrupa'nın bilmem neresinden gelmiş de, Darülbeyaz'de bir piyes oynamıştı. Onun temsili sırasında suflör kapağını kaldırmıştı. 'Misafir hatırı' olmak üzere diğer sa-

7 Hâlit Fahri Ozansoy, "Darülbeyaz'ın Tekâmülüne Doğru", *Temaşa*, Ağustos 1920.

8 Nurullah Ataç, "Kasırğa", *Akşam*, 13 Mayıs 1923.

natçılar da 'sıkıntı'ya katlanmıştl Velâkin temsil bitip de Muhsin geldiği yere dönünce, 'kapak', hasretin verdiği büyük sevgiyle kucaklanıp hemen eski yerine oturtulmuştu.⁹

Bu yazıdan da anlıyoruz ki, Muhsin Ertuğrul bu yeniliği daha 1920/21 döneminde yapmış, ama o Avrupa'ya dönünce, bu modası geçmiş ve oyunculuk için sakıncalı olan şey, yeniliğe açık olmayan sanatçılar tarafından yeniden yerine konulmuştur.

Sanatçının, 1927 yılında getirdiği başka önemli bir yenilik, ışık-lama sistemindedir. Tiyatronun sahnesindeki eski ışık-lama ilkel bir durumdaydı:

Sahnenin ön tarafında, bir ucundan öbür ucuna kadar dizilmiş ampuller yanardı. Tiyatrocular "ışık"ların bu kısmına ramp derlerdi. Halk tarafına gelen yerinde, tahtadan veya boyanmış tenekeden bir siper olduğundan ışık seyircinin gözünü almazdı. Bu "ramp" gibi, bir de sahenin üstünde, seyircinin göremeyeceği kadar yüksekte, gine bir uçtan öbür uca kadar yan yana dizilmiş ampullerden bir sıra daha vardı ki, onun da ismi "hers"ti. Bunların ampulleri mutlaka biri beyaz, diğeri mavi renkli olmak üzere dizilirdi [...] Eğer oyunda vak'a gündüz veya lâmbası yakılmış bir salonda geçiyorsa, beyaz ampuller, yok gece veya ışısız bir yerde ise o zaman da mavi ampuller yakılırdı. Gündüzden geceye yavaş yavaş geçilecekse beyazlar yanarken maviler de yakılır. Sonra beyazlar beşer altışar söndürölmeye başlanır ve sadece maviler kalır, böylece gündüzden geceye geçilmiş olurdu.¹⁰

Görölüyor ki, bugünkü gelişmiş sahne ışık-laması sistemi bir yana, o dönemde ışıkları yavaş yavaş karartan ya da aydınlatan "dimmer" denilen karartıcılar da yoktu. Bugünkü güçlü ışıldak ampulleri de bulunmuyordu. O dönemde Avrupa tiyatrolarında kullanılan, ama henüz Türkiye'de bilinmeyen kömür çubuklu akkor takip ışığı da olmadığından –ki bugün bunlar da demode olmuş ve yerini daha küçük, daha güçlü ışıldaklar almıştır– bunun

9 Zobu, "Bir Takım Yenilikler", *Türk Tiyatrosu*, Ocak-Şubat 1965, s. 30.

10 A.g.y., s. 30.

yerine takip spotu, emaye çorba kâselerine piyasada bulunan en güçlü lambalar takılmak suretiyle Muhsin Ertuğrul tarafından yapılmıştır.

Başka bir yenilik dekorda görülür. Bu da, bez üzerine boyama panolar yerine, kontrplak, sunta, tahta kullanılarak yapılan boyutlu blok dekor kullanılmasıdır. Böylece, daha gerçekçi görünüm elde edilmiştir. Vasfi Rıza, yine aynı yazısında şöyle der:

Hiç unutmam, 1930'da büyük tiyatrocu Emile Fabre, turist olarak İstanbul'a geldiği zaman (ki o vakit Comédie Française'in on beş senelik umum müdürüydü) bizim, bezden değil de, kontrplaktan yapılan dekorları görünce şaşmış kalmıştı. O tarihten beş sene sonra tekrar Paris'e gidişimde hâlâ lâpa gibi titreyen bez kaplı dekorları görünce: ben de onlara şaşmış kalmıştım.

Darülbeyaz'ın her yıl, sahne tekniği yönünden gerekli yenilikleri getirme çabası içinde olduğu görülür. 10 Ocak 1929 tarihli *Cumhuriyet* gazetesi, tiyatroya yeni teknik araçlar alınacağını bildirir:

Darülbeyaz'a bazı makineler sipariş edilmiştir. Sahnede, grup, kar, yağmur, fırtına ve şimşek sahneleri gayet tabii surette canlandırılacaktır. Ayrıca, yıldızlı sema manzaraları da bulunacaktır.

O yıl içinde, sahne için gerekli olan bu makineler alınmış ve temsillerde kullanılmaya başlanmıştır. 1927/28 döneminde oynanan ve başarı kazanan *Hamlet*, işte böyle, daha gelişmiş sahne olanaklarıyla oynanmıştır. Bu uygulamaya sonra geleceğiz.

Aynı yıllarda, Muhsin Ertuğrul ile gelen başka bir yenilik, dekorların öyle ezbere yapılmamasıdır. Dekorların taslak ve maketleri daha bilerek yapılmaya ve bir oyunun dekoru yapılmadan önce etraflıca bir araştırmaya gidilmeye başlanmıştır. İlk dönemde, Darülbeyaz'ın öyle belli bir sahne tasarımcısı yoktu. Isola Bella adında bir İtalyan ressama başvuruluyordu. Daha sonra, ara sıra, "Dil Bilmez Niko" diye anılan Yunan asıllı bir ressam tiyatronun

dekorlarını yapmıştır. Kurumun bazen Ahmet Fehim Efendi'den de yararlandığını öğreniriz:

Ara sıra, büyük aktör Fehim Efendi'den bize şu veya bu piyes için dekor boyamasını rica ederdik. Kendileri de bunu lütfen kabul ederler ve çok güzel dekor yaparlardı. O tarihlerde (1925'ten öncesi) tiyatro dekorculuğunu meslek edinmiş başka kimse İstanbul'da yoktu.¹¹

Darülbeydi'nin ilk dekor tasarımcısı Nikola Perof adında bir göçmendi. Bu sanatçı otuz beş yıl tiyatronun baş tasarımcısı olmuştur. Perof, ilk dekorunu, ilk temsili 9 Ocak 1928 gecesini verilen Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması olan *Mürri* komedyası için yapmıştır. Perof'un yaptığı dekor, perde açılır açılmaz dakikalarca alkışlanmıştır. Bu tarihten ölümüne kadar, Perof'un yüzlerce dekor yaptığını biliyoruz. Muhsin Ertuğrul aynı yazısında, "Onun sihirli elinin değdiği dekorlar saklanmış olsaydı, Türk tiyatrosunun otuz beş yıllık muhteşem bir albümünü ortaya çıkarırdı. Ne yazık ki, parasızlık yüzünden dekorlar bozuluyor, yeniden boyanıyor, böylelikle hiçbir şey saklanamıyordu," diye yazar.

Gerçekten de parasızlık yüzünden bu eski dekorların bozulup yeniden boyanmaları uzun bir süre sürmüştür. Ayrıca bazı dekorların ya da panoların hiç bozulmadan başka bir oyun için kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin, 1937/38 döneminde oynanan Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* adlı oyunu için yapılan dekor, 1940/41 döneminde Henri Bataille'in *Meşaleler* oyunu için kullanılmıştır. Bu dekorun bir bölümünün yine üçüncü bir oyunda, 1959/50 döneminde oynanan George Feydeau'nun *Hanımlar Terzihanesi* için düşünüldüğü izlenir.¹² *Bir Adam Yaratmak* oyunundaki salon sahnesinde, çepeçevre kitap raflarıyla dolu bir dekor görürüz, seyircinin tam karşısına gelen sahne gerisindeki iki kanatlı, camlı bir kapı ve kapının üzerinde büyük bir reproduksiyon tablo asılıdır. Tavandan üç kollu, cam çanaklı bir avize sallanır. Kitap rafları simetrik bir

11 Muhsin Ertuğrul, "35 Yıllık Dekorcumuz Nikola Perof", *Türk Tiyatrosu*, Ocak-Şubat 1964, s. 22.

12 Bkz. Resim 34, 35 ve 36.

düzende, kapının her iki yanına ikişerli yerleştirilmiştir. Kitaplığın üst tarafında süsler vardır. *Meşaleler*'de üstlerinde aynı süsler bulunan, aynı kitap rafları bu kez asimetrik olarak sahne gerisine yerleştirilmiştir; kapının bir yanında üç, diğer yanında bir kitaplık vardır. Bu da aynı camlı kapıyı seyirciye göre sola kaydırılmıştır. Kapının üstünde büyük reproduksiyon tablo yine vardır, ama öncekinin yerini Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* tablosunun reproduksiyonu almıştır. Salonun dört bir yanı, yine önceki oyunda olduğu gibi, kitap raflarıyla çevrilmiştir. Bir iki ufak değişiklik yapılmıştır. Tavandan sarkan avize değişmiş, sağ yana bir niş eklenmiştir. 1949/50 döneminde sahnelenen *Hanımın Terzihanesi*'nde ise dekorun görsel tasarımı aynı olmakla birlikte, önceki dekorun bazı parçaları kullanılmıştır. Sahne tasarımı kavramsal olarak aynıdır; eşyaların yerleştirilmeleri aynıdır. Değiştirilen iki kanatlı camlı kapının üzerindeki reproduksiyon tanındıktır; bu, Bataille'ın oyunundaki *Anatomi Dersi*'dir. Tavandan sarkan avize de *Bir Adam Yaratmak*'ta gördüğümüz avizedir. Eşyalar da aynı şekilde yerleştirilmiştir. Her iki oyunda da çalışma masası –seyirciye göre– sol diptedir. Oturacak tek kişilik koltuk bu çalışma masasının yanında, iki kişilik kanepeler ise *Meşaleler*'de olduğu gibi, seyirciye göre sağ diptedir. Dekorun ve eşyaların, uzun yıllar geçmesine karşın, aynı şekilde yerleştirilmeleri, oyun düzeninin de aynı olabileceği düşüncesini doğurmaktadır. Dekor kullanımı zorunluluktan doğsa bile, yönetmenlerin aynı yerleştirmeyi kullanmaları onların oyun düzenlerinin de sıkıcı biçimde tekrardan ibaret olduğunu göstermektedir.

Aynı dekoru bir süre geçtikten sonra başka bir oyunda kullanma alışkanlığını, 1952 yılında Şehir Tiyatrosu'nun müdürlüğünü yapmış olan Orhan Hançerlioğlu'ndan öğreniriz. Max Meinecke'nin gelişti dolayısı ile yapılan basın toplantısında, gazetecilerin dekor bütçesi üzerine sordukları soruyu müdür Hançerlioğlu şöyle yanıtlamıştır:

9.000 lira olup mühim bir kısmı sarfedilmiştir, ama 700.000 liralık bütçemizden daima münakale yapmak mümkündür ve 25.000 liralık bir münakale yapılacaktır. Sonra unutmayınız ki, tiyatronun elinde zengin bir dekor ve gardrop vardır.¹³

13 Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Türk Tiyatrosu*, Temmuz 1952.

Bu yanıttan iki şey ortaya çıkmaktadır: 1- Şehir Tiyatrosu eski dekorları bir süre sonra yeni bir oyunda kullanmaktan başka çare görememektedir; 2- Bir yabancı yönetmenin gelmesi ve bu yönetmenin, yani Max Meinecke'nin, esasta sahne tasarımcısı olması dolayısıyla, o güne kadar gösterilmeyen bir esirgemesizlikle, bütçeden yirmi beş bin lira aktarma yapılması düşünülmektedir.

Şehir Tiyatrosu'nda dekor ve giysi konusunda yapılan başka bir şey de, Avrupa tiyatrolarında yapılanın benzerini getirmektir. Şehir Tiyatrosu'nun özgün çalışmaların yanı sıra, Avrupa tiyatrolarındaki dekor ve giysilerin bir benzerini yaparak ortaya çıkardığı çalışmaları da vardı. Bunlardan biri, 1940/41 döneminde sahnelenen, Lessing'in *Emilia Galotti*'sidir (bkz. Resim 43). Şehir Tiyatrosu, bunu övünerek yapıyordu. Mayıs 1941 tarihli *Perde ve Sahne* dergisinde Almanya'da oynanan *Emilia Galotti* ile Şehir Tiyatrosu'nda oynanan oyun arasında dekor ve giysiler açısından bir karşılaştırma yapan dört resim buluruz. Almanya'da Guastalla Prensi rolünü Gustav Gründgens oynamış, Şehir Tiyatrosu'nda da bu rolü Avni Dilligil canlandırmıştır. Giysiler ufak tefek ayrıntılar dışında, tıpatıp diyebileceğimiz kadar birbirine benziyor. Hele Avni Dilligil'in duruşu, Gustav Gründgens'in duruşundan ayırt edilemeyecek kadar aynıdır. Prenses Orsina'yı oynayan Kaethe Dorsch'un özdeşi bizde Neyyire Neyir'dir, Emilia'yı oynayan Gründgens'in karısı olan ünlü sanatçı Marianne Hoppe'nin bizdeki özdeşi Cahide Sonku'dur. Aynı dekor, aynı giysiler ve aynı tavırlar...

Ancak bu örnekten, Şehir Tiyatrosu'nun bütün yabancı oyunları Avrupa tiyatrolarına öykünerek sahnelediği sanılmasın. Böyle taklitler bir ikiyi geçmez ve bunlar özellikle klasikleşmiş oyunlarda olmuştur. Şehir Tiyatrosu'nun sahneye çıkardığı yabancı oyunların çoğu özgün yapıtlardır. Hatta bazen bir yabancı topluluğun oynadığı aynı oyunun Şehir Tiyatrosu'nda daha başarılı bir biçimde ortaya çıkarıldığı da olmuştur. Buna bir örnek, Darülbeydi'nin kuruluş yıllarında oynadığı Henri Bernstein'in *Bora* adı ile dilimize çevrilen *La Rafale*, aynı anda hem Darülbeydi'de hem de Fransız Tiyatrosu'nda oynanıyordu. *Temaşa* dergisinin 1 Ocak 1920 tarihli sayısında her iki temsil üzerine bilgi verildikten sonra, yapılan

karşılaştırmada uygulama ve oyunculuk açısından Darülbedayi daha başarılı bulunmuştur. Başka bir örnek, 1929/30 döneminde oynanan *Mary Dugan Davası* adlı oyunun temsilidir. O sıralarda sahneye yeni alınan ufuk perdesi (fon perdesi), ilk bu temsilde kullanılmış, orkestra boşluğunun da üstü kapatılarak sahne öne doğru uzatılmıştır. *Milliyet* gazetesinin tiyatro eleştirmeni İbrahim Necmi Dilmen, gazetenin 2 Ekim 1929 günlü sayısında dekoru övmektedir. Bir mahkeme sahnesinde geçen oyunda sahne öne doğru uzatıldığı ve seyircilere yaklaştırıldığı için, seyirciler de bu mahkemenin dinleyicileri durumuna gelmişlerdir. Aynı oyun, 1930 yılının sonlarında, İstanbul'a gelen bir Fransız topluluğu tarafından derme çatma bir dekor ve yetersiz bir oyunculukla temsil edilmiştir. Dilmen'in ve diğer eleştirmenlerin yaptığı karşılaştırmalarda Şehir Tiyatrosu'nun temsili övülmüş, Fransız topluluğu üzerine ise bir konuğa gösterilen nezaketten öteye geçmeyen yazılar çıkmıştır. Yine 1930 yılının sonlarında gelen ve Odeon Tiyatrosu'nda temsiller veren Yunan Argirapulos Topluluğu, iyi sanatçıları olmasına karşın, bir "ensemble" olmayışları seyircilerin bile dikkatini çekmiştir. Herhalde, bu, bizdeki "alaturkacılar" gibi toplama oyunculardan kurulu bir topluluktur. Bundan bizim sanatçıların çıkardığı sonuç şudur:

Tiyatro heyetlerinde ne kadar kıymetli uzuvlar bulunursa bulunsun; bu sanat kolektif mahiyette olduğu için, en ufak uzvunda bir ahenk bulunmadıkça muvaffakiyetsizliğe düşmekten kurtulamıyor.¹⁴

Yukarda da belirttiğimiz gibi, 1927'den sonra geliştirilmiş olan ışıklandırma düzeni ile sahne üzerinde yeni boyutlar elde edilmiştir. 1931 yılında, Yunanistan'a turne yapan Darülbedayi'deki ışıklandırma düzeni yabancı gözülle şöyleydi:

[...] Muhsin bey, yalnızca ışığı kullanmıyor, onu renklendiriyor da... Böylece ışığın tatlılığını ortaya çıkartıyor ve sahne egzotik ve şahane bir biçim alıyor. Böyle bir ışıklandırma sisteminin Yunan seyirciler için tahammül edilir olup olmadığını bilmem. Çünkü Yunan seyirciler aydınlık ufuklara

14 Bkz. *Darülbedayi*, 15 Aralık 1930.

alışıktır. Türk sahnesinde ışıklama ister gündüz, ister gece olsun daima renkli idi.¹⁵

Anladığımıza göre, Şehir Tiyatrosu'nda kullanılan bu ışıklama, bir açıdan, Almanya'nın Bayreuth'te yaptığı Wagner Festivali'nde o zamanlar kullanılan ışıklama düzenini anımsatmaktadır. Çünkü Wagner'in torunları tarafından düzenlenen bu festivalde, Wagner'in oyunları çağdaş bir anlayışla sahneye çıkartılırken, ışıklamada bir renk düzenine gitme kaygısı vardı. Muhsin Ertuğrul'un, Almanya yolculuklarının birinde, bu uygulamaları görmüş olduğunu düşünebiliriz.

3. Büyük Klasik Oyunların Sahnelenişi

Şimdi, Darülbedayi'in gelişim çizgisi içindeki önemli temsillerin bazısını ele alıp temsillerdeki teknik ve estetik yeniliklere biraz değinelim. Teknik ve estetik açıdan bu temsilleri ele alırken, Darülbedayi'in ilk temsili *Çürük Temel* ile değil, o dönem için büyük başarı getiren *Hamlet* temsili ile işe başlamak gerekir.

Darülbedayi'in oynadığı *Hamlet*'in çevirisi, Muhsin Ertuğrul tarafından Almancadan yapılmıştır. Dili tiyatroya uymadığı için Abdullah Cevdet'in daha önceki çevirisi bu gösteri için uygun görülmemiştir. Sahne tekniğine ve estetiğine birçok yenilik getiren Muhsin Ertuğrul, bu *Hamlet*'i de o döneme göre yepyeni bir anlayışla sahnelemiştir. Önce perdenin inip kalkmasını kaldırmış, oyunu hiç perde kapamadan temsil etmiştir: "Ne perde iniyor, ne kalkıyor! Ve ne dekor değişiyor! Tablolar, tablolar ve bir sürü tablolar."¹⁶ Bu sözlerden, sanatçının, o dönem için yenilik olan bir oyun düzenine yöneldiğini izliyoruz. O zaman için yenilik olan üç temel nokta, perdenin açılıp kapanmaması, dekor değişimi olmadan sahneleri göstermek, yani eşzamanlı (simultane) sahne düzeni ve giysilerin daha dikkatle ve doğrulukla hazırlanışdır. Bu konuda Vasfi Rıza, aynı yazıda şöyle yazmıştır:

15 Pelas Kaçakis, "Türk Tiyatrosu", *To Elenikon*, 1931; aktaran Sevensgil, a.g.y., cilt 2, s. 122.

16 Zobu, "Ramazana Hazırlık", *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1964, s. 26.

Bu tarz oyunların o kadar acemisiyiz ki: Hamlet ne giyer, kiral ve kırallıçenin kıyafetleri ne şekildedir, tamamen meçhulümüz... Bana, 'sen mayo giyeceksin', dediler! Hay Allah müstehakını versin! Mayo da ne mene şey? Deniz hamamlarında peştemal kullanıldığı o devirlerde 'mayo' lafını o vesile ile duymuştuk.¹⁷

Yine anlıyoruz ki, çoğu zaman Shakespeare oyunlarında kullanılan "triko", ilk, bu *Hamlet* temsiliinde kullanılmıştır. Muhsin Ertuğrul, bu sahnelemesinde, ışıklamaya önem vermiştir. Çünkü Darülbeydi'nin Nisan 1928'de Kahire'ye yaptığı turnede *Hamlet*, oranın gazeteleri tarafından övülmüştür. Darülbeydi daha Kahire'ye gitmeden bir süre önce bir İngiliz topluluğunun *Hamlet* oynamasına karşın, Darülbeydi'nin oynadığı *Hamlet* için basında göğüs kabartan yazılar çıkmıştır. *La Bourse Egyptienne* gazetesinde şöyle denmiştir:

Shakespeare'den gördüğümüz *Hamlet*, yepyeni, taptaze, gençlik dolu bir *Hamlet*'ti. Siz *Hamlet*'e başka bir veçhe vermişsiniz. Harikulâde bir mizansenle bu karanlık trajediyi bize sevdirmek ve beğendirmek için aceb ılık yağmurunda mı yıkadınız? O hasta ruhları hangi sâik bu hale soktu?¹⁸

Bu başarının sağlanmasında yalnızca teknik açıdan yapılan yenilikler değil, aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un tiyatro anlayışına getirdiği yeni kavramlar rol oynamıştır. Önce Şepkin'in sonra Stanislavski'nin "küçük rol diye bir şey yoktur, yalnızca küçük oyuncu vardır" ve Vakhtangov'un "tiyatroyu kapısıyla penceresiyle yaşamak onu anlamak demektir" sözleri bu büyük sanatçının da düsturları olmuştur. Onun için de başa geçince, "gardıroptan başlayarak" disiplinli bir düzen kurmuş, Türkiye'de o zamana kadar sürüp giden "yıldız oyuncu" anlayışına karşı çıkmış, tiyatronun kolektif bir sanat çalışması gerektirdiğini belirterek, takım oynuluğunu getirmiştir. Elinde fırçası dekorları boyamış, sırtında koca bir kalas dekor çatmış, elinde tornavida ılıdıkları onarmıştır. Önce tiyatronun işçisi olduğunu bilmıştır. *Hamlet*'e hazırlanır-

17 A.g.y., s. 27.

18 Zobu, "Gurbette Duyulan Hoş Seda", *Türk Tiyatrosu*, Ocak 1967.

ken, Muhsin Ertuğrul'un sanatçı arkadaşları da bu anlayış ve ideal birliği içinde çalışmışlardır:

*Hamlet'in mütercimi, Hamlet'in rejisörü ve o günün akşamında Hamlet rolünün aktörü olan Muhsin, vücut yapısı itibariyle en güçlümüzdü. O baş tarafa geçti. Hepimiz salla sırt merdivenlerin altına iki sıra dizildik. Sırık hamallarının taşıma usulüne uyarak, adımlarımızı birbirimize uydurduk. Ne de ağırlı [...] Ömrümde bu kadar ezici bir yükün altına girmemişim. [...] Ve nihayet sahnedeki kiral tahtının önüne boydan boya yükümüzü yerleştirdiğimiz zaman saat sabahın 6'sını geçiyordu.*¹⁹

İşte tiyatroyu böyle her şeyiyle yaşamasını bilen anlayışı Muhsin Ertuğrul getirmişti. Yıllar sonra *Düşman* davası sırasında, “sahne benim mabedimdir,” diye bağırان Hüseyin Kemal Gürmen'in bu sözlerinde, Türkiye tiyatrosunda kök salan bu sanat töresinin en olgun anlatımını buluruz.

Oyun düzeni yönünden, yabancı oyunlara getirilen bu yeni soluk yerli oyunların sahnelenmesinde de görülür. Bunlardan biri, birçok eleştirmen tarafından başarılı bulunan Nâzım Hikmet'in *Unutulan Adam* temsilidir. Bu yapıtın oyun düzeninde, özgün bir çalışmaya tanık oluruz. Muhsin Ertuğrul'un özellik taşıyan bir çalışmasıdır diyebiliriz. Sanatçı, sahne üzerinde bir oyuncuyu uzak plandan yakın plana getirme işini bir buluşla gerçekleştirmiştir. Herkes tarafından göklere çıkartılan bu temsilin ikinci özelliği de, iç ve dış aksiyonun koşut olarak geliştirilmiş oluşudur; yani konuşmalarda, hareketler kadar duraklara da önem verilmiştir. Çok kez bu duraklar sözlerin sonu olarak değil, sözler durakların sonucu olarak işlenmiştir. Böylece, oyun düzeni içinde duraklar, sahne deyişiyile “es”ler, organik gelişimin önemli birimleri olmuştur. Sanatçının başardığı daha başka bir çalışma da, oyun düzeninin göstermeci niteliğidir.²⁰ Yani oyuncular rollerini yaşayarak canlandırmak ye-

19 Zobu, “Ramazana Hazırlık”, s. 27-28.

20 Bkz. “Tarka”, “*Unutulan Adam*’ın Sahneye Konuş Prensipleri”, *Darülbedayi*, 1 Ocak 1935, s. 15. Kanımızca, Muhsin Ertuğrul'un bu temsili hazırlayışında Meyerhold etkisi vardır. Meyerhold da hem konuşma düzeninde hem de hareketlerde bu gibi yeniliklere gitmiştir. Ayrıca Nâzım Hikmet de, Muhsin Ertuğrul gibi, Meyerhold'un çalışmalarında bulunmuştu.

rine, rolleri temsil edip göstermişlerdir. Bu “yabancılaştırma etmeni” ile oyunculuk türü, Türkiye’de Batı anlamındaki tiyatrodan, ilk kez *Unutulan Adam*’da uygulanmıştır. “Yabancılaştırma etmeni”, ilk 1935 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından uygulandığına göre, yabancı ülkelerde yapılan yeniliklerin ne denli hızlı bir şekilde bizde denendiğini görebiliriz. Çünkü Bertolt Brecht’in “epik tiyatro” ile Avrupa tiyatrosuna getirdiği bu “yabancılaştırma”ya dayanan oyunculuk estetiği, Almanya’da 1930’lardan sonra rağbet bulmaya başlamıştır. Batı tiyatrosunda yapılan hemen her yenilikten bilgisi olan sanatçı –bunlara kendi buluşlarını da katarak– yerli oyunlarda da denemelere girişmiştir. Ayrıca, *Unutulan Adam* olsun, *Kafatası* olsun, bu gibi denemelere açık oyunlardır. Selami İzzet Sedes yazdığı eleştirisinde, bu temsilden “Türk Tiyatrosu tarihinde en esaslı yer tutacak ünlü bir hadisedir,” diye söz ederek şunları yazmıştır:

Unutulan Adam’ın sahneye konuş biçimi, doğrudan doğruya Muhsin’in kafasından çıkmış enfes bir üsluptu. *Hamlet*’te hayaleti çıkarmayıp yalnız hayaletin sesini duyuran ve bununla, Türk sahnesinde batının sahnelerine örnek olacak bir üslup yaratan Muhsin, *Unutulan Adam*’da günün geçtiği takvimle, zamanın geçtiği saat yelkovanı ile anlattı ve sahneye ilk defa reel, tabii konuşma tarzını soktu. Sahnenin belâgat kürsüsü olmadığını gösterdi. Köhnemiş tirad’ı kovdu. Birinci perdenin dekoru, seyredenlerde sahici bir amfiteatr hissini uyandırdı. Bizi benliğimizden tecrit ettirdi, bir konferans salonunun holünü gösterdi. İkinci ve üçüncü perdelerde, büyük, iyi ve zevkle döşenmiş bir doktor salonu görmekle kalmadık. Sahiden bir doktorla kızı ve karısının oturdukları, yaşadıkları, çalıştıkları evin içinde oturup onlarla yaşadık. *Unutulan Adam*’daki dekorlara, mukavva, karton diyemiyeceğiz. Her sahne o derece hakikiydi.²¹

1935/36 döneminin en önemli temsili, Goethe’nin *Faust*’udur. Bu temsilin bizde olduğu kadar Almanya’da da yankısı olmuştur. Alman gazeteleri övgü dolu yazılarla bu temsille ilgili yazılar yayımlamışlar ve bu temsilin sahnelerinden resimler basmışlardır. Özellikle de, oyun düzeni ile oyunculuğu övmüşlerdir. Muhsin Er-

21 Selâmi İzzet, *Tiyatro Sanatı*, Akşam Matbaası, İstanbul 1936, s. 111.

tuğrul, bu büyük Alman klasiğini seyirciler için anlaşılır yapabilmek için, oyunun çevirmeni ile birlikte bazı değişiklikler yapmıştır; bu, daha çok metin üzerinde, bilgiyle yapılan budamalardır. Dört buçuk-beş saat süren iki bölümlük *Faust* üç saate indirilmiştir. Avrupa'da bile her tiyatronun oynamaya cesaret edemediği bu yapıtın, Şehir Tiyatrosu'nun o dönemdeki olanaklarıyla bu kadar başarılı bir biçimde oynanması, üzerinde durulacak bir olaydır. Şehir Tiyatrosu, o dönemde henüz döner sahneden yoksun olduğu için, art arda gelen yirmi iki sahneyi başka türlü çözümleme yoluna gidilmiştir: Muhsin Ertuğrul, sahne ağzını stilize bir gotik kemer durumuna sokmuş ve bu gotik açılıştan arka planda değişik sahneleri gösterme yoluna gitmiştir. Bu gotik kemerle sahne değişimi akıcı bir biçimde sağlanabilmiştir (Bkz. Resim 39).

İstanbul seyircisi düşünülerek üç saate indirilen *Faust*'un metninde yapılan budamalar, Viyana'daki Burgtheater'ın öğrenci temsilcileri için Richard Beer-Hoffmann'a yaptırdığı çalışmaya göre düzenlenmiştir.²² Muhsin Ertuğrul'un, Max Reinhardt'ın bu yapıt için hazırlamış olduğu oyun düzeni defterini baştan aşağıya incelediğini biliyoruz. Ancak sanatçı, Reinhardt'ın Alman seyirci için hazırladığı bu oyun düzenini, Türkiye'de ilk kez oynayacak *Faust* için uygun bulmadığından, kendisi yeni bir oyun düzenine yönelmiştir. Bu oyun düzeni, yapıt üzerinde bilgisi olmayan sıradan Türk seyirciye göre düşünülmüştür. Dekor olabildiğince yalın bir anlayışla yapılmıştır. Giysiler iyi bir incelemenin sonucu ortaya çıkarılmıştır. Faust'un, Mefistofeles'in ve Gretchen'in görünüşleri herhangi bir Alman tiyatrosundaki oyuncuların görünüşlerinden farksızdır; hatta tıpatıp benzermektedir.

O sırada, Ankara'daki Devlet Konservatuarı'nın tiyatro bölümünün başında bulunan ve bugünkü Devlet Tiyatrosu'nun üslubunu sağlayan Reinhardt'ın öğrencisi ve ünlü tiyatro adamı Prof. Carl Ebert, bu *Faust* temsilinde bulunmuş, Şehir Tiyatrosu sanatçılarını candan kutlamıştır. Oyunu seyrettikten sonra "uzun ve heyecanlı" bir konuşma yapan Prof. Ebert'in şunları söylediğini öğreniyoruz:

22 Muhsin Ertuğrul, "Türk Sahnesinde *Faust*", *Türk Tiyatrosu*, 1 Mart 1946, s. 15.

Belki yüz defa oynadığım, bir o kadar da seyrettiğim *Faust* oyununun, bir Alman sahnesinde görülmesi gelenek olmuş ne kadar mizansen ve temsil inceliği varsa, hepsi eksiksiz olarak, sizin temsalinizde vardı. Sanatçıların yüreklerinde işlerine karşı derin bir sevgi olmasaydı, bu güç iş böyle bir başarıya ulaşamazdı. Faust, Mefisto, Gretchen başta olmak üzere, bütün roller kusursuz temsil edildi. Eseri herkes, istisnasız, rolünün gerektirdiği yolda iyi anlamış ve iyi kavramıştı.²³

Bu temsilde sahneler kısaltılmış olmasına karşın, Alman şiirinin ruhundan ayrılınmadığı belirtilmiştir. Faust'un yaşama ve araştırma hırısı, bu temsilde tamamen ortaya çıkmış, Gretchen'in evrensel bir görünüşü olmuştur. Faust ile Valentin arasındaki düello sahnesi, uzun uzun çalışıldığı için başarılı olmuştur. Bütün bunlara seyircinin olumlu tepki gösterdiği anlaşılmaktadır.²⁴ Seyircilerin en çok sevdiği sahneler Faust'un âşık olması, Gretchen'in çektiği acı ve Mefistofeles'in şeytanlıkları olmuştur.²⁵

Selami İzzet Sedes, yazdığı eleştiri yazısında, *Faust*'un bol "müzikli ve şarkılı oynanması"nın gerekli olduğunu yazdıktan sonra yazısını şöyle sürdürmüştür: "Mademki döner sahnemiz yoktur, mademki halkı karanlıkta bekletmeğe mecburuz, hiç değilse perde açılıncaya kadar canını sıkmamalıyız."²⁶

Muhsin Ertuğrul'un oyun düzenleri dış basında da yankı yapıyordu. Viyana'da yayımlanan *Theater der Welt* dergisinde, Türk tiyatrosu üzerine uzunca bir yazı ve Şehir Tiyatrosu'nda oynanan *Macbeth* ve Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında* oyunlarından iki fotoğraf vardır. Bu yazıda şöyle deniyor:

[...] Onun [Muhsin Ertuğrul'un] oyun düzenleri Avrupa'nın bazı sahnelerine yön verecek kadar etkili; onun idealizmi ve teknik bilgisi bütün teknik engelleri ortadan kaldıracak nitelikte. İstanbul'un her iki sahnesinde birden oyun sahneliyor. Tiyatro okulunu yönetiyor ve şimdi Ankara'da kurulmuş olan yeni bir tiyatro okulunda da yol gösterenlerin başında

23 Bkz. *Türk Tiyatrosu*, 15 Mart 1936, s. 2.

24 Bkz. *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 23 Mayıs 1936.

25 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 14 Nisan 1936.

26 Selâmi İzzet, *Tiyatro Konuşmaları*, Akşam Matbaası, İstanbul 1936, s. 100-101.

geliyor; oynadığı zaman tiyatronun kapalı gişe olacağı garanti oluyor. Ertuğrul Muhsin ilerleyen yeni Türk tiyatrosunun ruhudur.²⁷

Macbeth temsili üzerinde de biraz durmak gerekir. Selami İzzet bu oyun için şöyle yazmıştır:

Makbeti seyrederken duyulan zevki sade Şekspir'e medyunuz derssek haksızlık etmiş oluruz; çünkü sahnede -vak'ayı bir tarafa bırakırsak- Şekspir'in şiirinden hemen hemen bir şey kalmamıştı. Fakat bu şiirin yerine mizansen üslubu, mizansen manzumesi tutmuştu. Ertuğrul Muhsin, *Makbet* temsiliinde, modern tiyatronun noksansız bir örneğini meydana koydu.²⁸

Bu temsil için, o döneme göre yepyeni bir dekor hazırlanmıştır. Fotoğraflar incelenirse, bu dekor Kraliçe I. Elizabeth döneminde Shakespeare'in oynadığı sahneleri andırır. Alt ve üst olmak üzere, iki oyun düzeyi olan bu dekorda, üst bölüm bir balkon, alt bölüm ise açılınca ikinci bir sahnayı ortaya çıkartan bir perde ile kaplıdır. Bu da Shakespeare'in yaşadığı dönemdeki sahneleri anımsatmaktadır. Alttaki perde kapanıp iki yandan ikinci kata uzanan merdivenler karartılınca ön plan aydınlık kalmakta ve dikkat oraya odaklanmaktadır.

Ön plan, çeşitli tabloların oynandığı, ekonomik bir anlayışla, sahne değişiminin hızlı yapılmasını sağlayan bir bölümdür. Ön plan bir ovayı, bir açıklığı göstermesi yönünden kullanışlıdır ve yine Shakespeare döneminin, kavramsal olarak, sahne tekniğinin bir benzerini sağlamaktadır. Dekorun Şehir Tiyatrosu'nun nispeten küçük sahnesine uygulanması da başarılıdır; küçük sahne boyutları içinde gerekli olan derinlik ve yükseklik görsel açıdan elde edilmiştir. Bu oyunun donatımı da doğru bir şekilde hazırlanmıştır:

[...] *Makbet*'in İngiltere'deki temsilleri incelenmiş, elbiseler, avizeler, iskemleler, içki kapları, kılıçlar, bütün teferruat eski İngiltere'den, İskoçya'dan, bir kelime ile söyleyelim: Britiş Museum'dan getirilmişti sanki.²⁹

27 Stephen Ronart, "Das Theater in der Türkei", *Theater der Welt*, cilt 1, Sayı 3, Viyana, Mart 1937, s. 181.

28 Selâmi İzzet, *Tiyatroya Dair*, Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası, İstanbul 1938, s. 76.

29 A.g.y., s. 77.

1936/37 döneminin bu başarılı uygulamasında “cadılar” sahnesi için Cemal Reşit Rey, köy havalarından esinlenerek bir de beste yapmıştır. Fotoğraftan çıkardığımız sonuca göre, bu büyücü cadılar kendine özgü bir görünüştedirler. Makyaj yerine, yüzlerine beyaz kefen bezinden bir maske yapılmış, kollarından aşağıya, aynı kumaştan yapılmış ince şeritler sarmaktadır. Bu da cadıların yarı büyücü-yarı hayalet havasını simgeler. Cadılar, sahnenin arka bölümü karartıldıktan sonra, lokal ışıklar altında ön plandadırlar. Böylece, sahnenin karanlığı ortasında, tepeden tırnağa beyazlar içinde üç cadı görünür (bkz. Resim 40). Çıkan eleştirilerde, oynanış yönünden kusurlar bulunmuş, ama oyun ve sahne düzeni alkışlanmıştır.

Macbeth’in dekoru için, Londra’daki Old Vic Tiyatrosu’nda Wells-Coates’un aynı yapıt için yaptığı dekor örnek alınmıştır. Bu, Old Vic Tiyatrosu’nun 1933/34 döneminde oynadığı *Macbeth* temsilidir.³⁰ Daha önce de belirttiğimiz gibi, Avrupa tiyatrolarında hazırlanan dekor ve giysilerin tıpatıp benzerini getirmek Şehir Tiyatrosu için o dönemde büyük bir başarı sayılıyordu. O sırada yeni sahne tasarımı alanında pışmekte olan ressam Nikola Perof, öğrenme dönemindeydi. Avrupa sahnelerinde hazırlanan dekor ve giysileri taklit etmek onun için bir eğitim oluyordu.

Dekor ve giysi konusundaki bu tutumu, aynı dönem içinde sahnelenen ikinci bir Shakespeare yapıtının uygulamasında da izleriz. *Kral Lear* tragedyasının dekor ve giysileri Münihli sahne tasarımcısı Profesör Adolf Linnebach tarafından yapılmıştır. Şehir Tiyatrosu, Avrupa tarzı bir tiyatro olmak için kurulduğuna göre, Avrupa tiyatrolarına olabildiği kadar öykünmesi o dönemin koşulları içinde başarı sayılıyordu. M. Kemal Küçük, tedavi için gittiği Viyana’da seyrettiği ve hayran kaldığı *Beyaz At Otel*’ni ülkemize göre uyarladığını belirttikten sonra, büyük bir gururla, “bütün o gördüğünüz mizansenleri mehmaemken tatbika çalıştık,” diye övünmüştür.

1938/39 döneminde, Muhsin Ertuğrul’un bir denemeye giriştiğini izleriz. Shakespeare’in *Yanlışlar Komedyası*’nı o günün giysi-

30 Bkz. Harcourt Williams, *Old Vic Saga*, Winchester Puby. Ltd., Londra, s. 220.

leriyle oynatan sanatçı, sözsüz oyun ve “klovneri”, yani soytarıllık sahneleriyle oyun düzenini kurmuştur. Dekorlar konunun geçtiği tarihe göre hazırlanmış, giysiler günümüz kıyafetlerine yaklaştırılmıştır. Her ne kadar, giysiler o zamanın modasına göre yapılmışsa da, Dromio'ların, Pinch'in beyaz melon şapkaları, ikizlerin Bav- yera'ya özgü, tüy süslü şapkaları, erkeklerin pantolon ve ceketleri, kadınların giysileri, kısacası bütün giysilerin, biraz da fantezinin eklenmesiyle, modern bir duruma getirildiği anlaşılmaktadır. O sıralarda, gerek İngiltere'de gerek Almanya'da Shakespeare'in oyunlarını modern giysilerle oynatma eğilimi olduğu düşünülürse, Muhsin Ertuğrul'un bunu da denemek istemiş olması bize doğal gelmektedir.

1939/40 döneminin beğenilen oyunlarının başında, Shakespea- re'in *Romeo ve Juliet*'i gelir. Bu oyunun temsilinde, Romeo'yu Su- avi Tedü, Juliet'i Cahide Artemel (Sonku), Mercutio'yu Talat Arte- mel, Benvolio'yu da Sami Ayanoglu oynamışlardır. Oyunun dekor- ları, o sıralarda yapılmış olan başarılı dekorlardan biri sayılabilir. Esas dekordan ayrı olarak çeşitli sahneleri seyirciyi bekletmeden gösterebilmek için bir orta perdeden yararlanılmıştır. Romeo ile Juliet'in ilk karşılaştıkları Capulet'lerin balo sahnesi, bu orta per- de kapatılarak oynanmıştır. Yine oyunun sonundaki Capulet'lerin mezar sahnesi bu perdeler iki yandan örtülerek ortadaki bir demir kapının iki yanındaki duvar olarak gösterilmiştir. Basamaklarla çı- kılan bu demir kapı, aile mezarlığının ana kapısıdır. Romeo ile Ty- balt'ın dövüş sahnesinde, yine aynı merdivenler kullanılmış, ancak iki yana perdeler yerine, pazaryerini gösteren panolar indirilmiştir. Merdivenin sonuna da perspektifi sağlayan resimli bir pano ko- nulmuştur (bkz. Resim 42). Sahne değişimi böyle bir orta perdenin yardımı ile tempolu bir şekilde yapılabilmıştır. Bu orta perdenin arkasında Juliet'in odası ile balkonunu gösteren dekorlar vardır. Oldukça süslü görünüşte olan balkon, küçük, oval, ince sütunlarla çevrelenmiş bir çıkıntıdır. Kavram olarak Almanya'da yapılan bir balkon andırmaktadır.³¹

31 *Türk Tiyatrosu*, 2 Kasım 1939, s. 10.

Pano üzerine yapılan resimle perspektif sağlama tutumu Tanzimat'tan bu yana gelen bir gelenektir. Bunu 1940/41 döneminde oynanan Lessing'in *Emilia Galotti* dekorunda da görürüz (bkz. Resim 43). Blok, üç boyutlu dekor düzeni içinde, geri planda perspektifi sağlayan boyalı bir panoyla çalışma, art arda gelen dönemler içinde iki kez denenmiştir. Bu dekoru ucuza çıkartmanın bir çaresiydi. Oyundaki sahne eşyalarına ve oyuncuların üstüne bakınca, bunların da Hamburg'da Gründgens'in yönettiği *Emilia Galotti*'den alındığını, *Türk Tiyatrosu* dergisine övünmek için konulan iki fotoğraftan anlarız.

Aynı dönem içinde sahnelenen *Othello* temsiline dekorları dikkatimizi çeker. Bu temsiline dekorları A. Alemciyan adında biri tarafından hazırlanmıştır. Bu dekorun dikkat çeken yanı, tamamen stilize edilerek izlenimci (empresyonist) bir üslupla yapılmış olmasıdır. Dekor yapımında saray içi kapılar, eşyalar gerçek biçimleri bozularak ortaya çıkarılmış ve yalınlık düşünülmüştür. Bu dekoru anlayış yönünden, Robert Edmond Jones'un 1921'de yaptığı *Macbeth* dekoruyla karşılaştırsak birçok ortak özellik bulabiliriz.³² Buna karşılık giysilerde, dekorda olduğu ölçüde bir stilizasyon görülmemektedir, giysiler daha çok gerçekçi anlayışla yapılmıştır. Böylece, bir üslup karmaşası ortaya çıkmıştır; ancak tek başına dekor ele alındığında kavramsal olarak bu anlayışın 1940'lı yılların Şehir Tiyatrosu için bir gelişme olduğunu savunabiliriz.

1942/43 döneminde oynanan Carlo Goldoni'nin *Yalancı'sı* için yapılan dekorda başka bir tekrarı izleriz. Üç yıl önce temsil edilen *Romeo ve Juliet*'teki balkon, hemen hiçbir değişiklik yapılmadan *Yalancı*'ya balkon olmuştur. Sadece balkon süslemesindeki üç ince sütundan biri kaldırılmış, iki ince sütun yerinde kalmıştır (belki de taşınırken düşmüştür). Bu balkonun yanına parmaklıklı başka bir balkon yapılarak görünüş biraz değiştirilmiştir. Şehir Tiyatrosu'nun merdiven, balkon, kapı gibi bazı masraf çıkaran dekor parçalarını saklayıp bir süre sonra tekrar kullandığını daha önce

32 Karşılaştırma için bkz. *Türk Tiyatrosu*, 1 Şubat 1940, s. 2-3 ve *Theater Pictorial*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1953, fot. no. 474.

belirtmiştik. Üzerinde epeyi emek sarf edildiği anlaşılan bu dekor parçasının da saklandığı görülüyor.³³

Aynı dönem içinde sahnelenen Schiller'in *Don Carlos* adındaki tarihsel tragedyasına, II. Felipe İspanya'sının atmosferi getirilmeye çalışılmıştır. Dekor pek dikkat çekmese bile, giysilerde o tarihsel dönemin modası doğru bir şekilde uygulanmıştır. Ancak küçük eşyalarda o zamanın modasına uygun olmayan nesneler kullanılmıştır. Makyajlar biraz abartılmıştır, fotoğraflardan makyajın pek iyi yapılmadığı görülmektedir.

Halit Fahri Ozansoy'un *Baykuş*'u, otuz yıl sonra, 1947/48 döneminde ikinci kez Şehir Tiyatrosu'nun sahnesine çıkarıldı. Teknik açıdan, doğal olarak otuz yıl önceki uygulamaya göre bazı değişiklikler yapılmıştı. Biçim yönünden giysilerin temel özelliklerinde değişiklikler olmamakla birlikte, dikilişinde ve sunuluşunda daha yeterli bir çalışma yapılmıştı. Asıl büyük değişiklik dekordaydı. O ağır, büyük mezar dekorunun yerine, daha hafif ve gerçeğe daha uygun olanı getirildi; bu, parmaklıklarla çevrelenmiş ufak bir mezardı. Arka planda, sarp kayalar ve ışık-gölge dengelemesi ile Ap-pia'vari bir çalışma izlenir. Her ne kadar, ön planda gerçekçi bir görünüş sağlanmışsa da, gerideki sisli dağlarda izlenimci üslubu anımsatan bir hava vardır (bkz. Resim 47).

Ertesi dönem oynanan Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra* tragedyası, dekor açısından göz doldursa bile, giysiler, çizim ve gerçekleştirme yönünden pek başarılı görünmüyor. Kleopatra ile Antonius'un giysileri oyunun atmosferine uygun değil. Erkeklerin giysilerinde Uzakdoğu havası var sanki. Kleopatra'nın uzun, beyaz, pilili etek ile cepkenli giysisi Nil kraliçesine hiç de uygun değil. Saray içini gösteren dekor, duvarları hiyeroglif ve eski Mısır figürleriyle süslü panolar ve kalın gövdeli sütunlarla ortaya çıkarılmış, bu da dekorun giysilerden daha başarılı olduğunu gösteriyor.

1952/53 tiyatro döneminden itibaren, Max Meinecke'nin başyönetmen olduğu sürece gireriz. Yönetmenin kendi üslubunu değil de, kendi kişiliğinden aldığı esinlenme ile görüş açısını ne şekilde

33 Bkz. *Türk Tiyatrosu*, 1 Aralık 1942, s. 11.

anlatabileceğini önemli bulduğunu belirten Meinecke, tiyatroyu yenileme işinin ancak halka dayandığı takdirde anlamlı olduğu düşüncesindedir.³⁴ Büyük tiyatro adamı Max Reinhardt'ın bir süre yanında çalışmış ve ünlü dışavurumcu ressam Otto Dix'ten tasarım dersleri almış olan Meinecke'nin yenileme eyleminde, tiyatro sanatının halkın bir aynası olarak değişmesi gerektiğini öne sürmesi, ustası Reinhardt'ın tuttuğu yoldur. Bu Alman asıllı yönetmenin bir ara Gülhane Parkı'nda temsiller vermesi de, onun bu halk tiyatrosu anlayışından gelen bir girişimidir. Tiyatroyu, “bir bayram şenliği içinde” gören Meinecke, bu özelliği sadece korumak değil, aynı zamanda tiyatrodaki bu bayram niteliğini daha da geliştirmek gerekliliğini belirtir. Reinhardt'ın “her yer tiyatrodur” sloganını da kendine ilke edinen bu tiyatro adamı, tiyatronun bir “kitle sanatı” olması gerektiğini ileri sürer:

Bu inancımız, tiyatronun birbirleriyle hiçbir ruhsal bağı olmayan insanları gelişigüzel bir araya toplayan, bazen en basit zevklerin tatminine yarayan bir salon haline gelmesine karşın, sarsılmamıştır. Tiyatro en eski ve öz amacına geri verilmeli, bir kültür kurumu, hatta bir ibadet yeri olmalıdır.³⁵

Tiyatronun en eski öz amacına yöneltilmesi, bir “kitle sanatı” olması, yine Max Reinhardt'ın öğretilerine uymaktadır. Reinhardt, 23 Nisan 1929 tarihinde, Viyana Tiyatro Semineri'nin açılışı dolayısıyla yaptığı konuşmada şöyle demiştir:

Bu topluluk, ruh ve düzensizlik bakımından uyumlu öğrenim bittikten sonra, canlı bir örgütün küçük, kendi içine kapalı dünyasını, büyük dünyanın içinden geçirmesi ve tiyatronun gerçek sanatını bildirmesidir. Bu sanat, ortak bir sanattır; bir topluluk [kitle] sanatıdır ve yalnızca bu topluluk içinde bir kişi için herkes, herkes de bir kişi için çalışmakla tiyatronun bu solmaz tansığı çiçeklenir.³⁶

34 Max Meinecke, “Reji Çalışmalarının Gayesi”, *Türk Tiyatrosu*, Kasım 1953, s. 5-6.

35 A.g.y., s. 6.

36 Max Reinhardt, “Seminer Öğrencilerine”, çev. Melahat Özgü, *Türk Dili, Tiyatro Özel Sayısı*, Temmuz 1966, s. 928.

Reinhardt, 1928 yılında Columbia Üniversitesi'nde, oyunculuk konusunda yaptığı konuşmada tiyatronun en eski öz amacına yöneltilmesi ve birtakım yapmacıklardan arınması gerektiğini savunmuştur:

Toplumsal töreler, böylece, bizzat tiyatro oyuncusunu, yani duygu işi ni meslek seçmiş sanatçıları bozmuştur. İnsan kuşaklarının doğal hareket etmelerine böylesine engel olunup bir baskı yaratıldıktan sonra bugün geriye ne baskı yapılacak insan ne de bu durumu çözümleyecek bir araç kalmıştır.³⁷

Meinecke'nin belirttiği "tiyatronun bayram niteliğini taşıması" düşüncesi de Reinhardt'ın en renkli özelliklerinden biridir. Reinhardt, Avrupa'nın çeşitli kentlerinde ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, açık havada düzenlediği gösterilerde bu "bayram niteliği"ni sağlamıştır. Onun Shakespeare komedyelerini, açık havada, halk önünde yapılan bir törenmiş gibi sahnelemesi de bu anlayışından ileri gelir. Reinhardt'ın dünyada büyük yankı yapan ve bu suretle kitleleri tiyatroya çektiği açık hava temsillerinin arasında, Shakespeare'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*, *Venedik Taciri* gibi oyunları vardır. Sirklerde, stadyumlarda binlerce figüran ile sahnelediği oyunlar Meinecke'yi etkilemiş, Meinecke de 3 Haziran-22 Temmuz 1954 tarihleri arasında, Beşinci Bahar ve Çiçek Bayramı kapsamında Gülhane Parkı'nda Shakespeare'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nı sahnelemiştir. Bu özetimizden de anlaşılacağı üzere, 1952 yılından 1958'e kadar, Şehir Tiyatro'sunun başkanlık görevinde bulunan Meinecke, Reinhardt'ın Türkiye tiyatrosundaki sözcüsüdür. Şimdi Meinecke'nin sahnelediği oyunların birkaçını kısaca görelim.

Meinecke'nin Şehir Tiyatrosu'nda ilk sahneye koyduğu yapıt Shakespeare'in *Fırtına*'sıdır. Sanatçı bu yapıtın oyun düzeni üzerine şunları yazmıştır:

İnsanın bir çeşit gerçeklikten kaçış öyküsü olan bu şiir dolu oyunun sahnelenmesinde maddi dünyadan mümkün olduğu kadar uzaklaşmak

gereklidir, ama bunda da somut olana ve abartıya asla kaçmamalıdır. En iyisi, her iki ögenin de tam bir uyum içinde bulundurulmasıdır. Sahnede olup biten olayların, gerek dekorlar gerekse oyuncuların oynanışı bakımından tam bir açıklıkla gösterilmesi gerekir. Bu durum, tiyatronun en yüksek, ancak o ölçüde de güç bir görevidir ki, her türlü sahne fantazisinin den daha çoğunu gerektirir.³⁸

Oyunun müziğini Cemal Reşit Rey bestelemiştir. Oyunu sahneleyen Meinecke, dekor ve giysilerin taslaklarını çizmiş, bunların sahne üzerine “realizasyonu”nu Nikola Perof yapmıştır. Dekor, Şehir Tiyatrosu’nun döner sahnesi üzerine, çeşitli sahneleri gösterecek düzende kurulmuştur. Döner sahne üzerine kurulan ada, bir masal havasının niteliklerinden uzaktır. Yönetmen, zaten adayı bir masal havası içinde göstermeyi istememiştir: “Ada, oyunculara çeşitli hareket olanaklarını sağlayacak bir yerden başka bir şey değildir,” demiştir sanatçı. Meinecke, Prospero’yu gücü ve egemenliği gösteren teatral hareketlerle değil, bir ruhsal güç ve üstünlük ile göstermeyi seçmiştir. Ariel gibi, “şahane bir ciddiyeti olan şeytancığın” bir masal perisi olmadığını da eklemiştir sözlerine. Caliban ise, yalnızca budala ve kötü bir yaratık değildir; “içi insani bir özlemle doludur ve bunu kendisi bile farketmez”. Bu yorum, yine Meinecke’nin görüş açısıyla, Shakespeare’in büyüklüğünde sanatçının da katkısı olması için, gösteri türündeki imgelerin rolünü önemseyen bir tutumla ortaya çıkmaktadır. Yönetmen, olayların dış görünüşü Shakespeare’in öbür yapıtlarına göre daha önemsiz olan *Fırtına*’yı sahnelerken iç dünyayı ön plana almakla işe başlamıştır. Shakespeare’in bu alegorik oyununun uygulaması beklendiği gibi başarılı olmamıştır.

Ama Meinecke’nin 1953 Şubat’ında sahnelediği Ferenc Molnar’ın *Liliom*’u, gerek yorum gerekse teknik açıdan büyük bir başarı sağlamıştır. Bunun bir nedeni, bu oyunun Orta Avrupa’da çok iyi tanınması ve özellikle Avusturya halk tiyatrosu ile ilintili olmasıdır. Meinecke’nin bu oyunu başarıyla sahnelemesinde ilk

38 A.g.y., çev. Özdemir Nutku, s. 925.

neden budur; yani sanatçının yapıtın atmosferini çok iyi bilmesi ve duymasıdır. *Liliom*'da Avusturya halk tiyatrosunun renkli kahramanlarını izleriz. Bu oyun Avusturya halk tiyatrosu geleneğinden çıkmıştır. Olaylarını daha çok kenar mahallelerde, köylerde, kıyıda köşede kalmış insanların hayatlarında kuran bu tür tiyatro, küçük ve sıradan insanları kahraman olarak ele alıyordu. Oyundaki mahkeme sahnesi Avusturya Barok tiyatrosunun havasına ve esprisine tamamen uygundur. Avusturya halk tiyatrosunun en önemli iki yazarı Raimund ve Nestroy'u çok iyi bilen yönetmen, bu çalışması ile haklı bir başarıya erişmiştir.

Dekor ve giysi taslaklarını çizen yine yönetmenin kendisidir. Dekor sahne üzerinde gerçekleştiren Turgut Atalay'dır. Avrupa Barok tiyatrosundaki simetrik düzen bu dekorda da görülür. Ancak her şey stilize edilmiştir. Dekorun çizilişinde bir ekonomi ve yalınlık vardır. Eleştirmenler oyun düzenini övmüşlerdir. Meinecke'nin bu dekor çalışmasında yine dışavurumcu (ekspresyonist) özellikler izlenir. Meinecke bunu ölçülü bir biçimde kullanmıştır. Oyun için seçilen Avusturya halk müziği de seyirciler tarafından beğenilmiştir.

Meinecke'nin aynı yıl içinde sahnelediği Molière'in *Tartuffe* adlı oyununu yorumlamasını, onun Nisan 1953 tarihli *Türk Tiyatrosu*'nda yaptığı açıklamasından çıkartıyoruz:

Eser yapısı iyice anlaşılacak, içindeki ciddiyet-şaka dengesinin bütün hakları verilerek oynanır, *Tartuffe* insanların zaaf ve kusurlarını, heves ve hırslarını müthiş bir kudretle canlandıran harikûlâde bir şiir olarak karşımıza çıkar.

Yönetmen bu oyunu da iyi bildiği klasik Barok üsluba göre sahnelemiştir; abartısız bir oyunculuk ve ince komedy çizgisine uygun bir oyun düzeni izlenir. Bu komedy, kuruluşundaki tartımı, müziği, dansı ve sözsüz oyunu ile Ahmet Vefik Paşa'nın başarılı Molière uyarlamalarından farklıdır. Bu açıdan, Meinecke'nin oyun düzeni Molière'i anlama açısından yeni bir hava getirmiştir. Dekor ve giysisiyle çağdaş temsillere yaklaşan bu temsilde de Max Re-

inhardt'ın etkisini görmek mümkündür. Yönetmenin öteki oyun düzenlerinde de –*Colombe*, *Kurtlar Kuzular*, *Peer Gynt* vb– aynı üslubu içeren çalışmalar izleriz.

Muhsin Ertuğrul yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına geçtiği 1959/60 döneminde, *Hamlet*'i yedinci kez sahneye getirdi. Türkiye'de, 1912'de büyük bir cesaretle *Hamlet*'i oynayan sanatçıyı ilk *Hamlet* sayarsak, ikincisi Talat Artemel, üçüncüsü Suavi Tedü, dördüncüsü Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Cüneyt Gökçer, beşincisi Nur Sabuncu (ilk kadın *Hamlet*), altıncısı yine Cüneyt Gökçer, yedincisi Engin Cezzar, sekizincisi Ayla Algan (ikinci kadın *Hamlet*), dokuzuncusu Kerim Afşar ve onuncusu Müşfik Kenter'dir.³⁹

1959/60 döneminde, Muhsin Ertuğrul sahnelediği *Hamlet* temsili için daha çok genç oyuncular seçmiştir. Bu da doğrudur, çünkü Danimarka Prensi *Hamlet* aşağı yukarı 30 yaşlarındadır.⁴⁰ Halit Fahri Ozansoy'a göre, Engin Cezzar, “bir kelimedede, ‘dinamik’ bir genç *Hamlet*’ti. Amcası tarafından öldürülen babasının hayalini görürken müstesna –o ne dehşetle ve bir hayretle manevraya⁴¹ dalan gözler!– fakat anasına hücumunda ve Polonius’u öldürdüğü ‘bir fare var’ meclisinde olduğu gibi, umumiyetle nasıl taşkın, derece derece çılgın bir intikam sembolü halinde idi.”⁴²

Dekor döner sahneye göre kurulmuş, sahne döndükçe çeşitli mekânları belirten, biçim yönünden stilize bir görünüşte hazırlanmıştır. Dekor yapan Turgut Atalay, bu “stilize” biçimlerle çok oynadığı için dekorun sahneyi gereğinden fazla doldurduğu söylenebilir. *Hamlet* tragedyasının karakterine uygun olsun diye

39 Bu sıralama 1966 yılına kadardır. Bundan sonrakileri mutlaka benden sonrakiler yazacaklardır.

40 Bunu V. Perde, 1. Sahne’de, 1. Mezarçı’nın sözlerinden çıkarabiliriz. *Hamlet*, Mezarçı’ya bu işi ne kadar zamandır yaptığını sorduğunda, “Tamtamına eski kralımız *Hamlet*’in Fortinbras’ı yendiği günden bu yana” der. *Hamlet* o günden beri ne kadar zaman geçtiğini sorduğunda, Mezarçı, “Genç *Hamlet* de o gün doğmuştu” diye yanıtlar. Ayrıca, *Hamlet* çocukken onu sırtında taşıyan soyтары Yorick 23 yıl önce ölmüştür. Mezarçı az sonra da, otuz yıldır bu işi yaptığını söyler. Bütün bunlar *Hamlet*’in 29-30 yaşlarında olduğunu göstermektedir. Nitekim, İngiltere’de ilk *Hamlet*’i oynayan Richard Burbage de o sırada 32 yaşındaydı.

41 Gazetedeki sözcük böyle, ama bunun bir dizgi hatası olduğu kesin; herhalde, “maveraya” olacaktı.

42 Halit Fahri Ozansoy, “*Hamlet*”, *Havadis*, 3 Ekim 1959.

sanatçının hazırladığı karanlık giysilerde uyumlu bir ton farkı görülmemektedir. Giysiler karanlık renklerle tekdüze bir görünüştedir. Daha önceki *Hamlet* gösterilerinde dikkati çeken kılıç-kalkan şakırtılarının, şatafatlı giriş çıkışların, keskin hareketli, tumturaklı konuşmaların, çığlıklı, ağlamaklı anlatımın, bu uygulamada yerini anlamlı bir “iç yaşamaya” bırakmıştır. Muhsin Ertuğrul’un “ruha ve iç yaşamaya aktararak oynamak” deyimiyle açıkladığı bu üslup Şehir Tiyatrosu’nun gelişimi içinde daha olgun bir evrenin başlangıcı sayılabilir.

Muhsin Ertuğrul, bu uygulama ile tutucu bir anlayıştan uzaklaşmış, bütün süsleri atmış, yepyeni, çağdaş bir anlayışla bir *Hamlet* gösterisi ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, bu oyun düzeninde, hiçbir hüner göstermeye yönelmemiş, tersine uyumlu bir yalınlık içinde, bütün oyunun ruhunu sanatçıların ekonomik hareketleriyle ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bizce başarılı bir uygulama olan bu çalışmanın aksayan yanı, bazı rollerle giysilerin tekdüzeliği ve bir aşamaya kadar da oyun düzeninin yalınlığına eşlik eden dekordur. Bu *Hamlet*, 1961 yazında Rumelihisarı’nda temsil edilen ilk oyun olmuştur. Oyun düzeninde büyük çapta bir değişikliğe gidilmemiş, ancak Rumelihisarı’ndaki mekâna göre kurgulanmıştır.

1960/61 dönemi, başarılı bir genç yönetmeni getiriyor bize. Beklan Algan, sahnelediği Jean Anouilh’in *Tarla Kuşu* ile dikkati çekiyor. Muhsin Ertuğrul’un tanıttığı bu genç yönetmen, oyunun yorumunu sağlam bir şekilde yaptıktan sonra oyun düzenini de bu yorumu açık ve seçik bir durumda gösterecek şekilde kurmuştu. Sahnenin her köşesinden yararlanmayı bilmiş, seyirciyi çekecek oyun alanlarını iyi seçmiş, sahne üzerindeki yatay ve dikey gidip gelmeleri iyi değerlendirmiştir. Sahnede her hareket göz doldurmak için değil, aksiyona değer kazandırmak için saptanmıştır. Bu oyunun sahne tasarımı Doğan Aksel yapmıştır. Bütün oyunu, zemine çizilmiş büyük bir haç üzerinde geçirten tasarımcı, yalın ama işlevsel bir dekor yapmıştır. Giysiler, Jeanne d’Arc’ın yaşadığı çağa uygun bir anlayışla yapılmış ve stilize edilerek modern bir görünüme sokulmuştur. Bu stilize edilmiş tarihsel giysilerin renk uyumu da başarılıdır. Oyun, baştan sona, perde kapanmadan oynanmıştır.

1962/63 döneminde, ilk kez sahnelenen Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz?* adlı oyununa Duygu Sağıroğlu'nun yaptığı dekor ilgi çekicidir. Gerçekçi anlatımın paçavralarla imgelendiği bu dekor, göz boyamak için yapılmamıştır. Tersine, dekorun tümü yoksulluğu gösterecek nitelikte, ama o ölçüde de anlamlı bir yolda yapılmıştır. Tavandan sarkan paçavralar hem gerçek olan yokluğu vermiş hem de kireçli bir mağaranın sarkıtları gibi, bir hayal dünyası imgesi yaratmıştır. Oyundaki konu gerçeğe koşutluk kurarken, yazarın oyun kişilerine verdiği adlar hayalidir: Mateh, Zani, Şarey, Effer, Pinay gibi... Ve Mateh Usta "supi" adını verdiği hayali bir müzik aletinin yapımcısıdır. Bu, gerçek-hayal ikilemi Duygu Sağıroğlu'nun dekorunda başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir.

Şehir Tiyatrosu'nun "epik" türünde ilk oyun denemesi 1963/64 dönemine rastlar. Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyunuyla, başarılı bir temsil ortaya çıkaran tiyatro, geleneksel tiyatromuzun göstermeciliği ile akrabalığı olan epik tiyatro deneyimine girdiği için önemli bir adım atmıştır. Sahne tasarımı, epik tiyatro özelliklerine göre Amerikalı sanatçı David Pursley yapmış, oyunu Beklan Algan sahnelemiştir. Bazı oyuncular bu estetik içinde acemilik çekmiş de olsalar, Shen Te ve Shui Ta rollerinde Ayla Algan, yabancılaştırmacı oyun estetiğinde başarılı olmuştur. Bu oyun, ayrıca, gericielerin çıkardığı üzücü ve o derecede utanç verici olaylarla Şehir Tiyatrosu tarihine geçmiştir.

Şehir Tiyatroları'nın gelişim çizgisi içinde, bu elli yıllık süreçte gerek teknik gerekse estetik alanlarda büyük adımlar atıldığına tanıklık ederiz. Bu adımların atılması, önce Avrupa tiyatrolarına öykünmekle başlamış, ama daha sonra bu alanda araştırmalar yapacak çeşitli atölyeler kurulmuş ve kurum kendine özgü, çok renkli bir üsluba kavuşmuştur. Bu çok renklilik de tiyatronun zenginliği olmuştur. 1960'lı, 70'li yıllarda özellikle bazı büyük yazarlarımızın çağdaş sentezi elde etmek için yazdığı oyunları oynamasını ve bu yazarları buna özendirilmesini de bu tiyatronun bir kazancı olarak görmekteyiz.

VIII

Basın ve Seyirci

Tiyatro insanlığın bir aynası olduğu gibi, basın ve seyirci de bu aynanın aynasıdır. Eğer basın ya da seyirci kötü bir ayna olmuşsa, bu da, bu alanda tiyatro anlayışının henüz yerine oturmadığını gösterir. Ancak tiyatro anlayışını getiren daha çok tiyatronun kendidir. Darülbeydi'nin 1927'ye kadar kendini toparlayamamış oluşu, belli bir tutumu olmayışı, disiplinden yoksun oluşu ve başında yeterli kişiler bulunmayışı, genellikle bilgisi kıt, başıboş bir tiyatro eleştirmenliğine yol açmıştır. Bu, tiyatroya heves eden herkesin tiyatro yazabileceği sanısını vermiş ve kalemi eline alan, her ne meslekten olursa olsun, çalakalem eleştiri yazma cüretini göstermiştir. Gerçi eleştiri yazarları arasında, tek tük de olsa, saygı duyulacak bir-iki imza vardır. Bu saygı duyduğumuz yazarların eleştirileri, bizim için bugün de değer taşımaktadır.

Günümüzde eleştirmenlik istediğimiz yerde olmamakla birlikte, bu alanda göğsümüzü kabartan eleştirmenler de vardır. Buraya alacağımız örnekler, tiyatroyu kavrayışın nasıl geliştiğini belirtmek içindir. Öte yandan, Şehir Tiyatrosu'nun günümüz seyircisini nasıl var ettiğini de izleyeceğiz. Aynı zamanda, eski günlerdeki yazılar

üzerine bir fikir verebilmek için basında uzun sürmüş bazı tartışmaları da aktaracağız.

1. Basın

Darülbedayî'nin ilk döneminde, 1918-1920 yılları arasında tiyatro konusundaki en ciddi dergilerin başında *Temaşa* gelir. İlk sayısı 6 Haziran 1918'de çıkan ve 1920 yılının Ağustos ayına kadar 25 sayı yayımlanmış olan bu derginin sahibi Seyit Tahir Bey'dir. Başyazar Hüseyin Kâzım Bey, derginin yayımlanmaya başlamasından iki ay sonra ölmüştür. Sorumlu yöneticisi Süleyman Tevfik Bey, onursal yöneticisi Salih Fuat Bey'dir. 1 Mart 1920'den itibaren, bu derginin yöneticiliğini aktör İ. Galip Bey yapmıştır. *Temaşa*, ilk sayısında çıkış nedenini şöyle belirtmiştir:

[...] *Temâşâ*'nın sayfalarında râğbetkâran-ı sanayii nefiseyi memnun edecek rengin fıkralar ve makaleler bulunacaktır. [...] Elhâsıl *Temâşâ*'mız karilerini sıkmayacak her hafta eğlenceli ve istifadeli bir mecmuayı fenn-ü edep ve rengin bir gül deste-i marifet olarak intişar edecektir.

Bu derginin ilk sayısında Muhsin Ertuğrul'un çevirip oynadığı Ibsen'in *Hortlaklar* adlı oyunu üzerine imzasız bir yazı görülür. Derginin tutumundaki titizliği ve duyarlılığı göstermek için bu yazıyı aktarmayı doğru bulduk:

Türkçe gazetelerin bermutad bîgâne kaldıkları bu piyes, iki Fransızca gazete arasında mübahaseye sebep oldu. Yeni çıkan "Jen" isimli haftalık gazete Ertuğrul Muhsin beyin hararetili bir müdafii. *Hortlaklar* piyesini biz de temaşa ettik. İtiraf etmeli ki oraya gelenler evvelâ iyi bir eser temaşası için ciddi ve gürültüsüz oturmak lâzım geldiğini düşünerek locaları mevkileri işgal ettiler. Muhsin bey sahne tezyinatı ve sahnenin hayatı olan tenviratı bizde mümkün olduğu kadar hüsn-ü idare etmiştir. Fakat iyi oynayıp oynamaması ikinci mesele, çünkü bu bir tecrübedir. [...] Piyenin yüksek bir hitabe olduğunu da şuraya kaydetmek lâzım geliyor.¹

1 *Temaşa*, 6 Haziran 1918.

Bu dergide yazan kişilerin tiyatro sanatını yakından izledikleri belli oluyor. Kırıcı olmadan ve dost hatırı düşünmeden yapılan eleştiriler bu derginin değerini bizce artırmakta ve bu dergide yazanlara karşı inancımızı pekiştirmektedir. 11 Temmuz 1918 tarihli sayıda Halit Ziya'nın *Fürûzan* uyarlaması üzerine doğru bir yargı olduğunu kabul ettiğimiz şu dizeler var:

[...] Biz, üstadın kudret-i tahririni inkâr etmiyoruz, fakat kendisinin de hikâyeden, Fransız edip-i meşhuru gibi, hikâyeden, tenkitten, tiyatroya atılabilecek mazhariyeti tam olarak göremiyoruz. Hiçbir şey olmasa ortada *Fürûzan* duruyor. İbrahim Necmi bey istediği kadar sahne lisanı yoktur desin, fakat biz biliyoruz ki rabt sigalarıyla dolu bir cümle; nekad şairane olursa olsun, dinlendiği zaman sıkar, sıkmasa bile anlaşılmaz. Yine *Fürûzan*, suflörün elinde duran defter ile iştihar ederiz, tiradları metre ile ölçmek lâzım gelir. İbrahim Necmi bey ise *Fürûzan*'ı temasaya gittiği zaman daha kapıdan girerken Dumas Fils ile Uşakızade'nin seriri haşmet edebiyeleri önünde eğildiği için -burasını kendileri de itiraf ediyor- hiçbir zaman doğru bir münekkit olamamış, Milovitch'in pek haksız gördüğü bol bol iltifatları mahalli sanatkârlardan kıskanmak ne yaman bir düşüncesizliği olacağını düşünerek hareket edenler gibi, bu zat da faraza Eliza hanımın kusurunu görmiyerek alkışlamıştır.

Bize göre de, İbrahim Necmi Bey tiyatroyu bilmeyen, birbiriyle çelişen yazılarıyla bilinen biriydi. Örneğin, Maurice de Cobra'nın yazdığı, bizde *Fazilet Kuklası* adıyla oynanan *Venus à Roulettes* adlı oyunun eleştirisinde çelişkiye düşmüştür. Bizim tiyatro anlayışımız için pek bir değer taşımayan bu oyun üzerinde birkaç kez yazı yazan İbrahim Necmi'nin 3 Temmuz 1928 tarihli *Milliyet* gazetesindeki yazısına bir göz atalım: “[...] bir muharrir ki, uslûbunun inci gibi berrak samimiliği içinde en ince duygular can buluyor,” diyen eleştirmen, iki yıl sonra bu yazdığını unutuyor ve genel havaya göre, 6 Şubat 1930 tarihli *Milliyet*'e yazdığı yazıda tam aksini söylüyor: “Eserin mevzuu ve şahısları ne kadar manasız ise üslûbu da o kadar berbat ve soğuktur.” İbrahim Necmi, aynı oyun üzerinde birbiriyle çelişen bu iki yargıyı verdikten dört gün sonra, 10 Şubat 1930 tarihli aynı gazetede, yine aynı oyun üzerinde du-

ruyor. Bu kez de ikinci yazısına karşı çıkarken, oyunu ikinci kez seyrettiğini ve ilk gecedeki izlenimin başka nedenlere dayandığını belirtiyor ve şunları ekliyor: “Esası memleketimize uymayan fakat tertibi ve üslûbu ile hoş gidebilecek bir eser işte böylece sahne üzerinde ona can verecek san’atkârların âni olarak değişmesiyle göze ilk hamlede âdi ve soğuk görünebilir.”

İbrahim Necmi’nin kasıtlı olduğunu belirten ve imzasını R. V. olarak atan bir yazar² *Darülbedayi* dergisinin birinci sayısında (15 Şubat 1930) İbrahim Necmi’nin bu yazısını ele almıştır:

Bir kere eseri ilk gününden son gününe kadar aynı san’atkârlar prova etmiş ve hiç değişmeden son gününe kadar da yine aynı san’atkârlar temsil etmişlerdir, saniyen İbrahim Necmi bey bu eseri, yazdığı gibi, bir ikinci defa daha görmemiş ve bir kere daha tiyatroya gelmemiştir.

Yaptığımız araştırmalardan bu yazıyı İbrahim Necmi Bey’in yanıtlamadığı anlaşıyor. Bu eleştirmenin tiyatro bilgisi, dola-yısıyla bir görüşü olmadığı için çevresindekilerin eğilimine göre hareket etmiş ve kararsız kalmıştır. Bu eleştirmenin, birçoğu ara-sından, düştüğü başka bir çelişki de *Yasin Hoca* temsili dolayısıyla yazdığı yazılardadır. 15 Aralık 1928 tarihli *Milliyet*’te bu oyun-dan “hüviyeti meçhul bir genç olan Nabi Zeki bey”in çevirisinden söz edip bunun ancak “bir mektep temsili” olabileceğini yazmış, ama bir yıl sonra aynı gazetenin 12 Aralık 1929 günlü sayısında, “*Yasin Hoca* gibi pek kıymetli ve ahlâki bir eser” diyerek önceki düşüncesiyle çelişmiştir.

Darülbedayi’in ilk kuruluş yıllarında ve sonrasında dikkatimizi çeken yazarlar Reşat Nuri ve Kemal Emin’dir. Kemal Emin Bara, “Darülbedayi’in Sebeb-i Teessüsü ve Hal ü Hazırı” başlığını koy-duğu yazısında, Darülbedayi’in kuruluş nedenini ve örgütlenme-sini yazdıktan sonra, bu kurumun artık bir okul niteliğini taşıma-masından yakınmıştır. Sadece oyun oynayan bu kurumun kuruluş amacına aykırı bir yol izlediğini belirtmiştir:

2 Tahminimize ve yazarın üslubuna göre, bu kişi Vasfi Rıza Zobu’dur.

Artık Darülbeydi konservatuvar olmaktan başka bir şeydir. Dünyanın hiçbir tarafında, tiyatro şekil ve mahiyetinde konservatuvarlar görülmemiştir. Böyle muntazaman oyun vermek, hâsılat devşirmek değil, konservatuvar talebesinden birisi her hangi bir tiyatrodaki ufak bir rol dahi deruhte edemez. Darülbeydimizin hal-ü hazırda bir konservatuvarla hiçbir müşabeheti yoktur. Belki, milli bir tiyatro mahiyetini haiz olabilir. Böyle bir tiyatroya da ihtiyacımız kabili inkâr değildir. Fakat bu şekilde pek nâkis ve nakâfi bir tiyatro, bir iskelete mâlik bulunuyoruz. [...] Hal-ü hazırda Darülbeydi çatısı altında yaşayan milli tiyatro artık o binayı terketmeli ve hükümet bütün mektepler gibi, bunu da bir darülmualim olmak üzere himaye ederek hiçbir suretle muarız-ı teneffüde bulunmamalıdır ki, tiyatronun Cemil Paşa hazretlerince teemmül edilen âtisi için temin edilmiş olsun.³

Kemal Emin Bey'in bu düşüncesinde içten olduğunu hissediyoruz, çünkü bu konuda hiçbir şey yapılmadığını görünce isyan etmiştir. Tiyatro temsilinden önce bir tiyatro okulunun kurulması elbette doğru bir düşüncedydi. Ama bu gerçekleşmemiştir. Nitekim, derginin tiyatro kursları açma fikri de Kemal Emin'in önerisiydi. Kemal Emin görüşlerinde tutarlı, oyunlar üzerine verdiği yargılarda yanılmayan bir kişiydi. Büyük bir olasılıkla o dönemde tiyatroyu bilen nadir kişilerdendi. Örneğin, Hüseyin Suat'ın *Yamalar*'ı üzerine şöyle yazmıştır:

[...] Fazla sıkıcı ibare, dinlenilmez tirad ile muhaverat kâbus bir şekil alıyor. Halk uyumuyor, dinliyor. Yalnız bütün şahıslar bir ağızla konuşuyor, bir kafayla düşünüyor. En âteşin hitabeler arasında mizahperverâne kelimeler bulunuyor, meselâ, [...] "Ben onun gönlünde ev sahibi değil, bir kiracı mevkiinde kalırım," diyor. Gerçi bu tabiatla adamlar yok değildir. Felâket zamanında bile tuhaf şeyler söylemek, komik kelimeler fırlatmak itiyadında olanlar vardır. [...] Fakat bütün halk böyle değildir. *Yamalar*'da başlıca eşhas-ı vak'a aynı surette idare-i kelâm ediyorlar. Eserin vaz'ı sahne edilişi pek muvaffakiyetli değildir. Eliza Binemeciyan hanım arsay-ı hünerin kemakân-ı şehsuvarı, Kınar hanım kendisinden beklediğimiz muvaffakiyet ile mücehhez, Nurettin Şefkati bey vazifesini fazla ve

noksansız ifa etmiş bir komedyen, işte bu kadar. Muvahhit bey klasik trajedi oynar gibi, tabiaten pek dışarı çıkıyordu. Diğer rollerde Darülbedayi ile mütenasip bir eser ibda maatteessüf görülemiyor [...].⁴

Eleştirmen, aynı tarihli dergide, o sırada oynanmakta olan Yusuf Ziya'nın *Binnaz*'ını da şöyle övmüştür:

[...] *Binnaz* bütün noksanlarıyla beraber hayat-ı temasamızın âtisi için bize pek büyük vaatlerde bulunuyor. 'Teyatral' bir nazmın en güzel bir nümunesidir. İfadedeki selâset, kafiyelerdeki suhulet Yusuf Ziya beyin bize güzel eserler hediye edeceğini vadediyor. [...] *Binnaz*'ın hal-ü hazırı bile halk üzerinde güzel, sevimli tesirler bırakmıştır.

İlk oynanışı 25 Mayıs 1920'de olan Reşat Nuri'nin *Hançer* adlı oyununun, 1919'un Aralık ayında Darülbedayi edebi heyeti tarafından kabul edilmiş olduğunu öğreniriz.⁵ 1 Şubat 1920 tarihli *Temaşa* dergisi de bu oyunu "komedi tarihinde son derece hissi" bir eser olarak değerlendirmiştir. Yusuf Ziya'nın bu oyunu beğenmemesine karşılık, Halit Fahri ile Kemal Emin oyunu övmüşlerdir. Ama her üç yazar da Reşat Nuri'nin çok iyi bir gözlemci olduğunda birleşiyorlar. Ataç, *Akşam* gazetesinin 19 Haziran 1922 tarihli sayısında bu oyundan şöyle söz etmiştir:

[...] *Hançer*'i, niyetini nazar-ı itibara alarak, *Eski Rüya*'ya tercih ediyorum. Bu eser evvelâ bir hicviye olarak düşünülmüş. Sarıhatipoğlu Hacı Ali efendi, torunu olmasını arzu ettiği için gelinine şiddet gösteriyor, oğlunu talâka ve tekrar evlenmeğe mecbur etmek istiyor ve böylelikle evine namussuzluğun girmesine, yani gelini zâniye yapmasına sebep oluyor. Bununla güzel bir "comédie satirique" vücuda getirmek kâbildi. Fakat *Hançer* böyle değil. Bu piyeste Hacı Ali efendinin gelini üzerindeki şiddetinden geçici bir surette bahsediliyor; asıl mesele amcazadesinin karısına göz diken Necmi beyin aşkı.

4 Kemal Emin, "Yamalar", *Temaşa*, 1 Mayıs 1919.

5 *Temaşa*, 1 Ocak 1920.

Ataç, kendine özgü düşünceleri olan bir eleştirmendi. Değer yargılarını içten bir yönelişle kâğıda döken yazar, oyunlar üzerinde düşüncelerini söylerken hiçbir dış etkiye kapılmamıştır; kim ne derse desin inandığını yazmıştır. Eleştirmenlik sorumluluğu içinde, en önemli yeri de tiyatroya ayırmıştır.⁶ Yazarın Reşat Nuri üzerine düşüncelerini yalnızca *Hançer* eleştirisinde bulmayız. Yazarı, onun başka yapıtlarıyla da incelemiştir. *Eski Rüya* için, Ataç şunları ileri sürmüştür: “[...] Sonra üç perdelik bir piyesi yazmak için ne kadar yamalar! Birinci perde zaten bir vaudeville’dir, sonra piyes bir dram oluyor, hissî bir komedi gibi bitiyor. Herhalde, insicamını medhetmek kâbil olmasa gerek.”⁷

Ataç, Reşat Nuri’nin *Gönül* adlı oyunu üzerine de şunları yazmıştır:

[...] Reşat Nuri bey, o pek basit hatta hiç mevcut olmayan hislere muğlak, anlaşılmaz bir hal veriyor. [...] Bittabi bunlar arasında yaşasın millet, yaşasın ordu, kahrolsun hainler... gibi sözlerin temaşagiranın bir kısmı da tekrar etti. Halkçılık, siyasi manasında büyük ve necip bir fikri ifade ederse de edebî tâbir meyanında yüksek olmayan bir tarza âlem olmuştur.⁸

Görülüyor ki, Ataç beğenisi yüksek olan bir eleştirmendir. Ne olursa olsun, sahne üzerinde seyircinin beğenisini bozacak ucuzlukları kabul etmemiştir. Ataç, İ. Galip tarafından *Çam Sakızı* adıyla uyarlanan Louis Verneulle’ün *Pour Avoir Adrienne* vesilesi ile yazdığı eleştirisinde tiyatro için çalışan kimselerin hepsinin zorluktan kaçtıklarını belirtmiştir:

Eğlendik mi? Hiç şüphesiz, evet. Fakat güzel mi? Sualini irad edemeyeceğiz; zira *Çam Sakızı* da da diğer piyeslerin bir çoğu gibi, sadece vaktimizi hoş geçirtmek için yazılmıştır. [...] Bugün bizde tiyatro için çalışan muharrirlerin kâffesi müşkülattan kaçıyor ve beğenilmek için göz boyamağa çalışıyorlar.⁹

6 Bkz. Metin And, *Ataç Tiyatroda*, Kent Yayınları, İstanbul 1963.

7 Nurullah Ataç, “Reşat Nuri Bey ve Eserleri”, *Akşam*, 19 Haziran 1922.

8 Nurullah Ataç, “Gönül”, *Akşam*, 28 Nisan 1923.

9 Nurullah Ataç, “Ankara’da Darülbeyti, *Hâkimiyet-i Milliye*, 30 Ocak 1927.

Ama Ataç'ın tiyatro alanında beğendiği yazarlar da vardır:

[...] Cevdet Kudret'in, bu on sene içinde tanıdığımız şair ve tiyatro muharrirleri arasında en değerlilerinden olduğu zannediyorum. [...] Nazım Hikmet de iki güzel eser verdi. İsmayıl Hakkı beyin çok canlı bir dramı *Ölüler*'ini ne yazık ki sahnede görmedik. [...] Hüseyin Kâzım bey de tezli bir piyes oynattı.¹⁰

Öte yanda, Ataç, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Sekizinci* adlı uyarlamasını da beğenmiştir:

[...] Birinci perdede kahramanın sahneye girmesinden itibaren eserin mütemadi bir hareket; eşhas hiç yollarını şaşırmasından gayeye doğru gidiyorlar. Hiçbir sahne de beyhude değil, her hareket burada bize eşhası daha iyi tanıtmak, tahassüs ve teessürlerini öğretmek için. [...] Çünkü müellif bize eşhasın seciyelerini göstermek için uzun münakaşalar, her zaman can sıkıcı ve ekseriya uyutucu tahlillere müracaat etmiyor; işaret etmek istediği tabiatın yerine bir vak'a gösteriyor. İşte tiyatrolarda en güzel anlatılardan biri, müellifin emelini sarahatle ifade ediyor.¹¹

Biz buna katılmıyoruz, ama Ataç'ın tutmadığı yazarlardan biri Musahipzade Celal'dir: "Gerek Pazartesi-Perşembe'de, gerek Bir Kavuk Devrildi'de göze ilk çarpan kusur, Bay Musahipzade Celal'in icad kabiliyetinden mahrum olmasıdır. O dillerde dolaşan hikâyeleri, nükteleri tekrar etmekle ifade ediyor,"¹² diyen Ataç'ın bu düşüncesine başka eleştirmenler de katılmışlardır. Selami İzzet, 19 Ocak 1929 tarihli *Akşam* gazetesinde şunları yazmıştır:

[...] *Kafes Arkasında* vodvilinin en büyük kusuru, devrin fena intihap edilmiş olmasıdır, dedik. Kocalarını cin ve peri ile korkutan kadınlar, aşklarını pencereden alan zevceler, tulumbacıların, imam ve muhtaçlarla birlik olup yaptıkları mahalle baskınları, eski yahudi, köpek ulumaları, gecede dört kere tutuşan İstanbul, çok yakın bir mâzinin timsalidir. Eski

10 Nurullah Ataç, "On Senelik Edebiyatımız", *Milliyet*, 24 Ekim 1933.

11 Nurullah Ataç, "Sekizinci", *Akşam*, 18 Mayıs 1922.

12 Nurullah Ataç, "Bir Komedia", *Akşam*, 4 Ocak 1936.

İstanbul'da hemen her gece tekrür eden bu vakayi-i burma külâh devrine atmak eserin bugün için mevcut olmayan değerini bütün hiçe indirmek olur, işte Celâl beyin en büyük hatası budur.

Milliyet'in o zamanki eleştirmeni İbrahim Necmi de gazetenin 26 Aralık 1929 sayılı sayısında, yazarı şöyle yermektedir:

[...] Beş perde dolduran, bu revü kılıklı, orta oyunu bozması bize eski hayatın gülünç taraflarını yazan Musahipzade Celâl'in belki en zayıf eseridir. Hatta diyebiliriz ki, bu eser henüz zihinde hazırlanmakta iken, 'kaneva' halinde sahneye konuvermiştir.

Daha 1919 yılının sonlarında, Musahipzade'nin bir operet topluluğu tarafından oynanan *Macun Hokkası* adlı oyunu da saldırıya uğramıştır: "Hayat-ı temaşamızın bu büyük eksikliğini ikmal için beklediğimiz emeller maatteessüf *Macun Hokkası*'ndan aldığımız bir parmak zehirle çürüdü."¹³

Bütün bu eleştiriler günümüz açısından değerlendirildiğinde, bazı yazarların tiyatroyu anlamamalarından kaynaklanan yanlış değerlendirmelerde bulunduklarını izleriz. Hele tiyatro üzerine yazan bazı kişilerin göz göre göre yaptıkları yanlışlar, bu eleştirilere karşı kuşku doğuracak niteliktedir. Buna bir örnek, 1930/31 döneminde temsil edilen İngiliz yazar Somerset Maugham'ın *The Letter* (*Mektup*) adlı oyunudur. Bu oyun üzerine yazılan eleştiriler, eleştiri yazarların tiyatrodan ne kadar uzak olduklarını gösterir. Eli biraz kalem tutan hemen herkes tiyatro eleştirisine soyunmuştur. İbrahim Necmi, *Milliyet* gazetesinin 10 Ekim 1930 tarihli sayısında *Mektup* üzerine şunları yazmıştır:

Müstemleke âlemini ve İngiliz zevkini okşuyabilen cinayet mâcerasını tasvir eden bu oyun [...] ikinci perdesinde bütün tecessüsü tatmin ederek alelâde bir polis piyesi hâlini alıyor. Hâlâ eski ruhu muhafaza eden *Mektup* gibi piyeslerin tercümesinde zamanımızda hiçbir fayda yoktur, bunlar eski cinayet ve polis maceralarının bir tekrarlanmasından başka canlı bir sanat kıymeti arzetmezler.

13 Bkz. *Temaşa*, 1 Ocak 1920.

Aynı gazetenin 12 Ekim 1930 tarihli sayısında, Selami İzzet, düşüncelerini şöyle belirtmiştir:

Baba lüfer yavrularına oltalarının envainı târif ediyor... Ne kötü, ne manasız, ne zevksiz şeydi o yarabbi... Not Pinkerton romanlarından daha aşağılık, *Mary Dugan Davası*'ndan kat kat manasız olan *Mektup* eserinin neden ve niçin sahneye konulduğunu anlamak imkânsızdır. Sanatkârlar bu cansız piyese hayat verdiler.

Vakit gazetesinde, Refik Ahmet Sevengil de oyunu beğenmediğini belirtmiş, Darülbedayi sanatçılarının bu oyunu “tahammül edilir hale getirmek için çok uğraştıklarını” yazmıştır. İngiliz tiyatro edebiyatı içinde seçkin bir yeri olan Somerset Maugham'ın *Mektup* oyunu üzerine yazılanlar pek doğru değildir. Oyunun İngilizcesi oyunun belli bir değeri olduğunu gösterir. Ya bu eleştirilere neden olan çeviriden gelen bir şeydir ya da sanatçılar bu oyunu tam yorumlayamamışlardır. Görmediğimiz için kesin bir şey söyleyemeyiz. Ama şurası gerçek ki, İngiliz tiyatrosunun ön planda gördüğü oyunlarından biridir.

Darülbedayi sanatçıları da bu eleştirilere yanıt olmak üzere *Mektup* üzerine Fransız eleştirmenlerin yazdıkları yazıları yayımlamışlardır.¹⁴ Bu eleştirmenler arasında, ünlü Fortunat Strowsky,¹⁵ Etienne Rey,¹⁶ Charles Méré,¹⁷ Victor Meric¹⁸ vardır. Bu Fransız eleştirmenlerin tümü de oyunu övmüşlerdir. Fransız eleştirmenlerin yazdıkları bizim eleştirmenlerin yazdıklarının tam aksidir. Selami İzzet, iki gün sonraki (14 Ekim 1930) *Akşam* gazetesinde sanatçıların bu tutumunu küçümsemiş ve kendi bilgisizliğini açığa vurma pahasına alay etmiştir:

14 Bkz. *Darülbedayi*, 15 Ekim 1930, s. 11-15.

15 Fortunat Joseph Strowsky de Robkows (1866-1952) Fransız edebiyat tarihçisi, denemeci ve eleştirmendi. Pascal, Descartes ve Montaigne üzerine araştırmaları ve yedi kitabı olan bir yazardı. Zamanında Fransız tiyatrosunun en önemli eleştirmenlerinden biriydi.

16 Etienne Rey (1879-1965) dramaturg ve sekiz kitabı olan tanınmış bir Fransız eleştirmen.

17 Charles Méré (1883-1970) oyun yazarı ve film yönetmeniydi.

18 Victor Meric (1876-1933) Fransız yazar ve eleştirmen.

İlâhi çocukları Bizim münekkithlerimizi teşhil için ne diye halkı aldatmağa kalkarsınız? Fransa'da (Komedya) her oynanan eseri methetmekle mükellef reklâm gazetesidir. (Paris-Midi) diye bir gazeteyi, Strowsky isimli münekkidi tanıyan yoktur. [...] (Bu eser müthiş bir ustalıkla tertip edilmiş) diyen münekkith M. Meric kimdir? Darülbedayi mütercimi acaba 'Tan'ın tenkidini okudular mı? Lucien Dübeş'in makalesini gördüler mi?

Darülbedayi sanatçıları Lucien Dubesh'in yazısını bulup Selami İzzet'in yazdıklarını yanıtlamışlardır. Lucien Dubesh de yazısında *Mektup*'u övmüştür:

Sözün kısası, ne vakitten beri hariçten nakledilen eserlerin en iyilerinden biri. [...] Mösyö Carbuscia'nın adaptasyonu o kadar ustalıkla yürütülmüş ki, insana derhal *Mektup* oyununun aslını tanımak isteğini veriyor.¹⁹

Kaldı ki, Selami İzzet'in haberi olmadığını söylediği Fortunat Strowsky, sadece ünlü bir eleştirmen değil, Fransız edebiyatının bir otoritesi ve Pascal, Descartes ve Montaigne uzmanıydı. Selami İzzet'in eleştirisini yazdığı sırada, Fransa'nın yaşayan en önemli tiyatro kişiliklerinden biriydi. Victor Meric'i, M. Meric diye yazan Selami İzzet, kendi döneminin Fransız tiyatrosunu biraz olsun izlemiş olsaydı, bu kişinin o dönemde oyunları oynanan bir yazar, yazıları okunan bir eleştirmen olduğunu anlardı. Bu ve bundan sonra vereceğimiz örnekler, bizim eleştiri tarihimiz açısından utanç verici dönemlerdir. Bunlar niçin oluyor? Neden bilmeden bazı tartışmalara girişiliyor? Bunların yanıtını az sonra vereceğiz.

"Meyve veren ağacı taşlarlar" örneği, basında bazı kişilerin Darülbedayi'i ve özellikle de Muhsin Ertuğrul'u yıpratmaya çalışmaları üzerine, sanatçının buna tepkisi sert olmuştur. Bu amansız çatışma boyunca, tiyatroyla ilgilenmiş kimselerin birbirlerini incittiklerine tanık oluruz. Ancak yine de bu yoğun tartışmaların tiyatronun yararına olduğuna inanıyoruz. Muhsin Ertuğrul, *Darülbedayi* dergisinin 1 Mart 1930 tarihli sayısında, haklı olarak tiyatronun bir uzmanlık işi olduğunu anımsatmaktadır:

19 Bkz. *Darülbedayi*, 1 Kasım 1930.

Bu bir meslektir, bu bir sanat işidir, derin tettebbu ister. Tiyatro başlı başına bir hayat vakfedilse bile, ciltlerle kitaplar okunsa bile, gene ucu bucağı bulunmayan bir sanat şubesidir. Böyleyken, hiçbir meslekte dikiş tutturamıyanlar, birtakım sütun karalamacıları bu sahayı serbest bulmuşlar, çalakalem yürüyorlar. Onlara artık höst demek lâzım.

Muhsin Ertuğrul, baştan beri eleştirmenliği kabul etmemiş bir sanatçıydı. Bu işin gereksiz, ve tiyatro için zararlı olduğuna inanmıştı. Onun bu düşüncesinde, elbette, bilmeden yazılan eleştiriler, yarı cahil muhabirler, edebiyat değerleri ile tiyatro değerlerini karıştıran yazarlar rol oynamıştır. Biz, kulaktan dolma bilgilerle değil, ama gerçek tiyatro adamı olan kişilerce yazılan eleştirilere ve eleştirmenliğin önemine inananlardanız. Eğer bu büyük tiyatro adamının döneminde çoğunlukla bilgili ve bilinçli eleştirmenler olsaydı, yine böyle düşünür müydü? Sanatçının bu düşüncesinin gelişmesinde, en önce eleştiriye soyunanların suçu var diye düşünüyoruz. Halit Fahri, *Baykuş* temsilinden sonra *Tasvir-i Efkar* gazetesine telefon eden Ali Naci'nin [Karacan] gündüzden yazdığı eleştirisini sonradan düzelttiğini yazmıştır:

Evet canım, yarınki tiyatro makalesi, o makalenin sonundaki satırı düzeltereksiniz... Nasıl anladınız, değil mi? O halde, düzeltiyorum, not alın! 'Eser müthiş şekilde sukut etti' cümlesi yok mu, işte o cümleyi silin, şöyle tashih edin: 'Eser kazanmış olduğu muvaffakiyet-i azimeye rağmen [...]'.²⁰

Daha temsili görmeden, önceden yazılan eleştiriler de vardı. Bu tartışmaların kaynağı, daha çok kişisel çıkarlar, seçimler, kırgınlıklardı. Oyun düzeni ve oyunculuk açısından beğenilen Bayard Veillier'in *Mary Dugan Davası*²¹ (*The Trial of Mary Dugan*) adlı oyunun eleştirisinde Selami İzzet şöyle diyordu: "[...] Maalesef görüyoruz ki, Darülbedayi rejisörünün, temaşa ve sahneye konacak

20 H. Fahri Ozansoy, *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, s. 83.

21 Bu oyun senaryo haline getirildiği 1929 yılında Hollywood'da filme çekilmiş ve başrolde, o dönemin ünlü yıldızı Norma Shearer oynamıştır.

piyesler hususunda vazih ve sâlim bir fikri yoktur, *Meri Düğen* de bunun çok bariz bir delilidir.”²²

Yabancı ülkelerde çok beğenilen, üstelik filme çekilen bu yapıtı Selami İzzet beğenmemiş olabilir, ama bunu haksız bir şekilde karşısındakini aşağılayarak yazması doğru değildir. Bu yazıyı okuyunca bu eleştirmenin haddini aştığı ve biraz da küstah bir karaktere sahip olduğu duygusuna kapılıyoruz. Muhsin Ertuğrul için “temaşa ve sahneye konacak piyesler hususunda vazih ve sâlim fikri yoktur” tümcesi sanırım, Muhsin Ertuğrul’u kızdırmak için yazılmıştır. Anlaşıyor ki, bu eleştirmenin bir yerden sanatçıya olan bir kızgınlığı vardı.

6 Mart 1929 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin baş sayfasında, “Bu Ne Küstahlıktır” diye başlayan imzasız yazıda, sanatçının bir dergide çıkan yazısını aktararak, “Bu çirkin hareketi üzerine Şehremaneti, derhal Ertuğrul Muhsin beye, Şehir halkına tarziye verdirmeyecek midir?” diye sormaktadır. Gazetenin aktardığı yazı şudur:

Darülbeydi sanatkârları için en zevkli gece salı akşamıdır, o akşam tiyatrodaki sanatkârları ve temsil etikleri eşhası anlıyan geniş ve okuması bir kitle, o akşam tiyatronun havasında mutlak bir samimiyet, candan bir arkadaşlık vardır. Yalnız o gece elbiselerini ve kendilerini göstermek için tiyatroya gelen snob sınıfın cahil, fakat mütecaviz gözleri yoktur. Züppe tabakasının küstah ve yalan gözleri yoktur. [...] O gece yüz liralık bir banknotun satın almadığı bir yeri mütevazî bir talebenin vesikası alır.

İleride seyirci konusuna gelince göreceğimiz gibi, bu sözlerin teki bile gerçek dışı değildir. Fındık fıstık yiyenden, sarhoş gelenden, gü-rültü yapandan tutun da sahneye söz atanlara kadar her cins seyircinin bulunduğu o dönemlerde, sanatçı, elbette sahnedeki oyunu içtenlikle ve saygıyla seyreden öğrencileri yeğ tutacaktır. Gazetenin tutumu bir alınganlıktan çok, böyle bir yazıyla halkı Muhsin Ertuğrul’a karşı kıskırtmak içindi. Çünkü bu durumda yine kişisel kızgınlıklar rol oynamaktaydı. Hatta Vâ-Nû (Vâlâ Nurettin), *Akşam* gazetesinin 11 Mart 1929 tarihli sayısında, kendi köşesinden

22 Selami İzzet, *Akşam*, 7 Ekim 1929, s. 3.

Muhsin Ertuğrul'un her düşündüğünü söylememesi gerektiğini, söylediği takdirde başının ağrıyacağını, "tiyatroperveran efendilerimizin aleyhinde" söz atmasının doğru olmadığını dostça belirtmiştir: "Nene gerek be cancağızım? Âlemin doğrultucusu sen mi kesildin?" diye yazmıştır. Bu sözlerden de, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro adına, bazı doğrular için savaştığını ve ödün vermeyen bir karaktere sahip olduğunu anlarız. Eğer sanatçı "neme gerek"çi olsaydı, ona kimse ilişmeyecek, ama günümüz seyircisi de yetişmeyecekti.

Muhsin Ertuğrul'u, başından beri, sürekli "taciz" edenlerin başında, edebi heyet üyesi ve uyarılama şampiyonu Hüseyin Suat geliyordu. Darülbedayi'de edebi heyet yerine dramaturgluk kurulduğundan, Hüseyin Suat elinden geldiğince, gazetedeki dostlarıyla Muhsin Ertuğrul'a karşı gizli bir kampanya başlatmıştı. 22 Mart 1929 tarihli *Akşam* gazetesinde, Hüseyin Suat'ın bu konudaki düşüncelerini okuruz:

[...] Gerçi bugün bir Darülbedayi heyet-i temsiliyesi vardır; fakat bu temsil heyetinin kadrosu ihtiyaca kâfi değildir. İçlerinde muktedir bir genç erkek (jeune premier) ile büyük kadın (grande dame) rollerini ifa edecek iki mühim şahsiyet noksandır. [...] şimdiki Darülbedayi kadrosuyla ciddi bir piyesin sahneyi titretecek ve halkı gâşedecek meclislerini temsil etmek mümkün değildir.

Bu yazılanda gerçek payı vardı. O sırada Darülbedayi'den kapasitesinin üstünde iş isteniyordu ve gerçekten de kadrosu yetersizdi. Ama bu yetersizlik Hüseyin Suat'ın yazdığı gibi "jön prömiye" ve "grand dam" sorunu değildi; çok rollü büyük oyunlar için sanatçı eksikliği idi. Ancak bu yazıdan bir hafta sonra aynı gazeteye yazdığı yazıda, Hüseyin Suat asıl hedefini açığa vurmuştur; sanatçı eksikliğinden önce, bir edebi heyetin olmayışının kötü sonuç vereceğini, Darülbedayi'i yönetenlerin "hüdainâbit tiyatro uleması" (kendi kendine yetişen tiyatro bilginleri) olduklarını alaylı bir biçimde söyleyen yazar, tiyatro konusunda kendinin nasıl yetiştiğini açıklamamıştır. O dönemde, uyarlamaları ve şiirleri ile tanınan Hüseyin Suat'ın hiçbir tiyatro eğitimi yoktur ve asıl mes-

leği doktorluktur. Oysa o anda Darülbeytî'nin başında bulunan Muhsin Ertuğrul'un zengin bir tiyatro deneyimi vardır. Yıllarca Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt, Copeau vb. gibi dünyanın en büyük tiyatro ustalarının yanında kalıp çalışarak bilgisini ve gör-güsünü artırmıştır. Öyleyse, "hüdâinâbit" kimlerdi? Bunu kimse Hüseyin Suat'a sormadı. Hüseyin Suat, aynı yazısında belediyenin verdiği ödeneğin çarçur edilmemesi için, bu ödeneğin artırılarak tiyatro yönetiminin "temâşâ mütehassısları"na bırakılmasını tavsiye etmiştir. Bu "temâşâ mütehassısları" kimlerdi?

Bunun yanıtını Hüseyin Suat'ın bir ay sonraki yazısında alırsız:

Muhsin çok gayretli ve değerli bir çocuk... Sahne tertibatı ve rejisörlük için bizde yegânedir. Lâkin bir zaafı var: Temâşada inkılâp yapmak ve göstermek. Halbuki, temâşa mazisi hiç değişmez; değişirse temâşalıktan çıkar, başka bir şey olur. Bu münasebetle Muhsin'in bize seyrettirdiği *Deyyus*, *Altı Kisi Muharririni Arıyor*, *Yapma İnsanlar*²³ isimdeki piyesler tiyatro eseri değil birer fantazidirler.²⁴

Şimdi bu yazıda, üzerinde durulacak önemli noktalar vardır: Muhsin Ertuğrul'un tiyatro tekniğini bilmesi yönünden tek olduğunu ve aynı zamanda büyük çaba gösterdiğini belirten yazar, sanatçının zaafı olarak tiyatrodaki devrim yapma isteğini göstermiştir. Tiyatrodaki devrim yapmak bir zaafsa, sanat alanında ortaya çıkan yeniliklerin ve gelişmenin tümü de birer zaaftır. Yazarın, "Temaşa mazisi değişmez, değişirse temâşalıktan çıkar, başka bir şey olur" tümcesi kadar saçma bir şey olamaz. Tiyatro değişirse başka bir şey olurmuş! Ne olurmuş? Ama yazarın bilgisizce yaptığı en büyük yanlış, tiyatro oyunu olarak kabul etmediği ve adlarını saydığı bütün oyunların 20. yüzyılın en büyük tiyatro yapıtları olduğudur. Dipnotta da belirttiğimiz gibi, *Deyyus* adıyla dilimize kazandırılan

23 Bu üç oyun, dünya tiyatro edebiyatına geçmiş önemli yapıtlardır; ilki Belçikalı yazar Fernand Crommelynck'in (1886-1970) 1921'de yazdığı *Le Cocu magnifique*, ikincisi ünlü İtalyan yazar Luigi Pirandello'nun (1867-1936) yine 1921'de yazdığı *Sei personaggi in cerca d'autore*, üçüncüsü de Çek yazar Karel Čapek'in (1890-1938) 1920'de yazdığı ve ilk kez yarı insan-yarı robotlardan söz eden R.U.R. (*Russomovi univerzalni roboti*) adlı oyunudur.

24 Bkz. *Akşam*, 27 Nisan 1929.

Crommelynck'in *Şahane Boynuzlu*, Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarmı Arıyor* ve dilimize *Yapma İnsanlar* adıyla çevrilen Çapek'in *Rossum'un Evrensel Robotları* adlı oyunları, dünya tiyatro klasikleri arasında yerini almıştır. Daha 1929 yılında, bu oyunların Darülbedayi tarafından oynanmış olmaları, yergiyi değil, tam tersine şaşkınlıkla karışık bir hayranlığı getiriyor. Hüseyin Suat'ın uydurarak söylediklerinin aksine, bu oyunlar çağdaş tiyatro edebiyatının belli başlı oyunlarından üçüdür.

Başka bir edebi heyet üyesi, İbnürrefik Ahmet Nuri de Muhsin Ertuğrul'u bencillikle suçlamış ve birçok yazarı darılttığını öne sürmüştür:

Son üç dört seneden beri şefik vasilerden²⁵ mahrum kalarak tek ve sert mürebbiyenin elinde kutb-u şimali edebiyatla gıdalandırıldığı için bünyesine târi olan sıskalık bu çocukcağızı sinn-i bülûğa vasıl olmadan öldüreceğinden meflûc, mâlûl bir halde sürüneceğinden endişe ediyorum.

Bu aşağılayıcı ve küçümseyici yazıda, Ahmet Nuri Bey Darülbedayi buluş yaşına varmadan ölecektir, çünkü gıdası “kutb-u şimali” edebiyatıdır, demekle bundan ne kastetmiştir? O yılların oyun dağarına baktığımızda, oyunları oynanan yazarlar Shakespeare, Schiller, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Çapek, Molnar, Guitry, Crommelynck, Tolstoy, Andreyev'dir. Eğer son iki yazardan söz edip Muhsin Ertuğrul'un komünist oyunlar oynattığını sanıyorsa yanılmıştır; çünkü Leonid Andreyev (1871-1919) Sovyet Devrimi'nden iki yıl sonra ölmüş, Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910) ise devrimden yedi yıl önce hayata gözlerini yummuştur. Şimdi akla gelen bir soru var: Ya bu “şefik vasiler” hangi oyunları seçmişlerdir, bir göz gezdirelim: Duvernier, oğul Dumas, Charvay, Vaucaire, de Grosse, R. De Flers, de Caillavet, Dolley Ruinson, Gavault, Coulus vb. Bugün bu kişilerin ne adları ne de yazdıkları oyunlar hayatta kalmıştır. Çoğu vodvil yazarı olan bu çerez yazarların Türkiye tiyatrosuna ne gibi yararı olmuştur? Daha doğrusu olmuş mudur? Yoksa, tersine Darülbedayi'nin gelişimini mi geciktirmiştir?

25 Bu “şefik vasiler”den biri de İbnürrefik Ahmet Nuri'nin kendisidir.

Öyleyse bu art arda gelen saldırılar ne içindir? Araştırmamızı biraz daha genişletelim.

Bu kişisel çatışmalar, bazen bilinçsiz bir sanat ya da edebiyat tartışması kılığına bürünüvermiştir. Buna bir örnek Shakespeare üzerine yapılan ve bizim çok gülünç bulduğumuz bir tartışmadır. Hüseyin Suat, 27 Nisan 1929 tarihli *Akşam*'da şunları yazmıştır: “[...] Darülbeydi’de Şekspir’den eserler oynarlar. Bu eserleri kim anlar? Zamanı geçmiş antika şeyler... Şekspir’in olsa olsa İngilizler için bir kıymet-i tarihiyesi vardır.”

Shakespeare’in yapıtlarını “zamanı geçmiş antika şeyler” diye değerlendiren Hüseyin Suat’ın Shakespeare’den, dolayısıyla tiyatrodan ne kadar anladığı ortadadır. Yazarın bu basmakalıp düşüncesi, birtakım aydınların etkisiyle oluşmuş ve Muhsin Ertuğrul’u hırpalamak için bir fırsat olduğu sanılmıştır. Örneğin, Muhsin Ertuğrul, 1912 yılında *Hamlet*’i oynadığında, Müfit Ratip (1887-1920) 24 Mayıs 1912 tarihli *Hak* gazetesinde bu dünya yazarından şöyle söz etmişti:

[...] Zamanımızda ve sahnelerimizde Shakespeare’in âsârının oynanması bilmem ne derece faidebahş olur? Bilmem bizim halkımız bu trajedileri ne dereceye kadar anlıyabilir ve bunlardan ne kadar istifade eder? Eğer bizim halk gayesiz ve karanlık dramlardan zevk almıyorsa benim fikrimce, bütün bütün de haksız addedilmezler. [...] Fakat daima fikrin ve üslûbun muhteşem güzellikleri vak’anın korkunc ve iğrenç entrikaları içinde kaybolur gider. Trajedilerinin ekserisinde eser-i sanat kaba ve kesif melodram altında kalır. İster bir eser daim bir tahlil olsun, ister lâtif bir mahsul-ü hayal olsun, Shakespeare daima bir melodramcıdır. Hemen kâffe-i âsârından birkaç belîğ güzelliklerden, birkaç efkâr-ı felsefiyeden maada bütün vaziyetler tahlil ve tetkik edilecek olursa görülür ki, bunların hepsi birtakım kaba cinayetlerin, zevksiz dehşetlerin ve budalaca faciaların tekerrüründen ibaret kalır. Bütün bunlar okadar kolay şeylerdir ki, bahseylediğimiz o kısa ve süz’i müstesnalardan gayrı Shakespeare’in tiyatrosunda bir şey bulamazsınız: kurun-u vustaya ait bir zamanda gayet vahşi, son derece ahmak fakat becerikli adamları alınız: bütün feza-yih-i dünyada tasavvuru kâbil bütün cinayet ve şenaatleri toplayınız ve bunları gayet muzlim vak’anın içine atınız, işte size bir *lô Ruva*, bir *Otello*, bir *Fırtına*

Çok genç yaşta ölen ve bu dizeleri yazarken henüz 25 yaşında olan bu Fecr-i Atî'ci, bilgi olarak bir olgunluğa erişmeden ve Shakespeare üzerine bir araştırma yapmadan, okuma yazmanın % 10 olduğu bir dönemde, “Abdurrahman Çelebi” olarak ahkâm kesmiştir. O dönemde, okumuşlardaki bu tutum yaygın gibi görünüyor. Çevrede, onlar gibi okumuş çok az kişi olduğundan, her şeyi bilirmiş tavrıyla şaşırtıcı bir cüretle ve söyleyecekleri kesinmiş gibi davranmışlardır. Bundan yüz yıl önce yazılmış böyle bir yazıyı okuyunca insan elinde olmadan hayrete düşüyor... O çağın kalem ustaları sanılan kişilerin Shakespeare üzerine böyle bir yazı yazmaları hüznle karışık bir şaşkınlık yaratıyor.

Hüseyin Suat'ın yukarıda aktardığımız yazısına *Alay Köşkü* yazarları karşı durmuşlar ve yazara, Shakespeare üzerine söyledikleri için çatmışlardır. Bunun üzerine, Hüseyin Suat, *Cumhuriyet* gazetesinin 4 Mayıs 1929 tarihli sayısında, *Alay Köşkü*'nün 22 yazarını şu yolda yanıtlamıştır:

Evvelâ ben 22 imza sahibi kadar Şekspir'i tanıyan bir adamım. Ben Şekspir hakkında kendi fikrimi beyân ettim. Bunlar Türk irfanı namına hareket ediyorlarmış! Bu vekâleti bunlara kim vermiş? [...] Şekspir'i bunlar hangi lisanda okudular? Eğer elimizde bulunan tektük Fransızca veya Abdullah Cevdet beyin tercüme ettiği eserler ise Şekspir'i hiç anlamamışlar demektir.

Bu sözlerden sonra, Hüseyin Suat Darülbedayi'de neden Shakespeare oynamanın gereksiz olduğunun nedenlerini vermiştir:

Ancak bizim için onun eserlerini temsil etmek faydasızdır. Çünkü onlar âsar-ı atika sırasına geçmiş, müzeye malolmuş şeylerdir. Yalnız Şekspir'in eserlerini değil, bunun gibi bütün klasikleri mevki-i temaşaya koymak bir fayda temin etmez.

Hüseyin Suat'ın nedenleri bunlar. Ama yalnızca Shakespeare değil, bütün klasikleri oynamak ona göre yararsızdır. Ama neden? Hüseyin Suat, “çünkü” ile başladığı tümcesinde bunların eski ve

müzelik yapıtlar olduğunu ileri sürüyor. Ertesi günkü, 5 Mayıs 1929 tarihli *Cumhuriyet*'te ilk sayfanın manşetinde, "Alay Köşkünün 22 Kahraman Şekspirperestanına" başlıklı yazısını görürüz. Hüseyin Suat'ın "Hanımefendiler ve beyefendiler" diye başlayan mektubunu buraya aktaralım:

[...] Fakirhanemizde Şekspir'in külliyyatı ile hayat-ı hususiyesine ait tetkikat ve tettebbuatı havi eserler mevcuttur. Ailem efradı bunları küçük yaşlardan beri okuya okuya mâlumat edinmişler ve o meşhur-u cihan adam hakkında bana bildikleri kadar fikir vermişlerdir. Bunlardan öğrendiğime nazaran Şekspir, İngilizlerin avam ve havas ruhunu ve tekmil İngilizliğin hissiyat ve efsanesini, şarkı ve destanını, bitmez tükenmez bir lisan-ı milli ile terennüm etmiş bir şahsiyettir. Gerek temaşa eserlerinde ve gerekse şiirlerinde tamamen bir İngiliz olan ve biz Türkler için hiçbir istifadeyi temin etmeyen bu büyük edibin takdirkârı ve hürmetkârı olduğum halde, piyeslerinin sahnelerimizde temsiline taraftar değilim. Çünkü bir *Hamlet*'in veya *Onikinci Gece*'nin temsilinden ne öğreneceğiz? Edebiyatımızda hiçbir zaman yerleşmiyecek olan birtakım yüksek, beylik, muhteşem cümleler mi? Yoksa bugünün temaşa tekniğine hiç uymayan sahne ve hayal oyuncakları mı? Bu zatın merakı, piyeslerinin ekserisinde oyun içinde oyun göstermek gibi, teknik kaidesine yan bakan acibeler doldurmaktadır. Şekspir, mevzuu nerede olursa olsun, eserlerini daima İngiliz ruhuyla ifade ve temsil eder. Vekayiin geçtiği yer, adeti mahalliye, onun nazarında hep birdir. Yani İngiltere. İşte bu sebepten bazı coğrafya, tarih ve hukuktan gafil bulunduğu şu misallerle kani oluyorlar. Meselâ, coğrafyadan, Bohemyaya sahil veriyor. Milano şehri kapılarına gemi hareket ediyor, hukuktan: *Venedik Taciri*'nde öyle hukuki maddeler zikrediliyor ki, hiçbir milletin külliyyat-ı hukukiyesinde yeri yok. Meşhur Fransız edibi Voltaire de Şekspir hakkında şu sözleri söylüyor: "Şekspir'de zevk-i selimden ufak bir kıvılcım bile yoktur. Temaşa eserleri teknik kaidesinden tamamiyle âridir." Garplılar bu meşhur adam hakkında böyle tenkidatta bulunurlarsa biz şarklıların görenek yapacağız diye faidesi olmayan böyle antika eserleri sahneye çıkarmaktaki hikmeti anlayamam.

Hüseyin Suat'ın yanıtından ortaya şunlar çıkıyor: Voltaire'in adını Fransızcadaki yazılışına uygun yazıp Shakespeare'i Şekspir

olarak yazdığına göre bildiği dil Fransızcadır ve Shakespeare'i İngilizce aslından okumamıştır. Bu yazar hakkında bildiği kulaktan dolmadır. Zaten kendi de itiraf ediyor, Shakespeare hakkında bilgiyi "aile efradından" öğrenmiştir. Ayrıca, artık bütün dünyanın malı olmuş bu yazarın evrenselliğini bir solukta atlayıp İngiliz ruhunu getirdiğini savunuyor. Shakespeare'in tekniğini zayıf buluyor; onu da Voltaire'in sözlerinden çıkardığı belli. Voltaire'in Shakespeare'i beğenmemesinin nedeni klasik kurallara kulak asmadığı içindir. O, "Üç Birlik Kuralı"na uymayan Shakespeare ve Lope de Vega'dan, *Lettre au Père Porée, Jesuite* (1750) adlı denemesinde, dünyanın "en büyük dehaları" olarak söz eder. Hüseyin Suat'ın –eğer okuduysa– Voltaire'in yazısından işine gelen bölümü alıp örnek olarak verdiği izleniyor. Bütün bunların yanı sıra, Shakespeare'in "oyun içinde oyun" tekniğini garip buluyor. Shakespeare oynamanın yanlış olduğunu savunan Hüseyin Suat'ın tavsiye ettiği oyunların neler olduğunu görmek ilginç olabilir:

Dar-ı dünyada, Darülbeydi namında tek tiyatromuz var. Onun da sahnesini, halkımızın zevkine ve adatına uymayan böyle âsar-ı atika ile meşgul edersek, kendi zevkimizi nerde tatmin edeceğiz? Eğer kendimizin, yani Fuzuli'mizin Leyla Mecnunu veyahut Şeyh Galib'in Hüsnü Aşk ve doğrusu Aşık Kerem efsane ve maceraları olaydı, elbette bir garb ve hristiyan ruhunu taşıyan eserlerden daha munis ve câzip gelirdi.

Yazarın bu saydığı yazarlar ve yapıtları tiyatro oyunu olmadığı gibi, o dönemde henüz uyarlamaları da yoktur. Bu sözlerden sonra, yazar, İngilizce bilmediği halde şöyle bir genellemede bulunuyor: "İngilizler, Şekspiri yalnız güzel lisanı ve güzel ifadesi için severler."

Hüseyin Suat'a göre, Shakespeare tiyatro yazarı değildir. Sonra hem İngiliz hem Hristiyandır. Yazarın İngilizce bilmediğini hesaba katarsak, onun Shakespeare'in niçin sevildiğini nasıl bildiğini –herhalde, aile efradından olacak– sormak gerekir. Bu baştan aşağı yanlış ve bir mizah fıkrasından ileriye gidemeyen düşüncelerde, yazar yalnız değildir. İbnürrefik Ahmet Nuri de aynı düşüncededir:

Şekspir'den evvel temsil edilecek bir çok şey vardır. hatta öyle zannediyorum ki, moderen hayata uymayan fikir ve aksiyonları itibariyle Şekspir'in eserlerine İngilizler de itibar etmezler, Şekspir'in İngilizler için yalnız tarihi kıymeti vardır.²⁶

Hoppala! Nerden çıktı İngilizlerin Shakespeare'i sevmedikleri? Yazarın, "Şekspir'in eserlerine İngilizler de itibar etmezler," dediği gazetenin aynı tarihli sayısında, İngiltere'de Stradford-Upon-Avon'da bir Shakespeare tiyatrosunun kurulduğu haber olarak verilmiş, tiyatro binasının bir fotoğrafı da yayımlanmıştır. Bu rastlantı ilginçtir, çünkü aynı tarihli gazetede bu habere bir çelişki olarak bir yazı yayımlanmıştır. Bugün için gülünç olan bu suçlamalar, o zamanki Darülbeyde için acı bir gerçek, Türkiye tiyatrosunun gelişmesinde tadı tuzu olmayan bir olaydır.

Hüseyin Suat ile İbnürrefik Ahmet Nuri'nin bu düşüncelerine karşı çıkanlar da oldu demiştik. Bunlardan biri, 6 Mayıs 1929 tarihli *Vakit* gazetesindedir. Yazıyı yazan Mehmet Nurettin'in alaylı, ama kızgın sözleri şöyle:

Hüseyin Suat beyin Cumhuriyet refikimizde çıkan bir yazısını okudum. Bu mektuptan anlaşılıyor ki, bütün gençlerin cehaletine hükmeden Hüseyin Suat bey Şekspir hakkındaki bütün malumatı refikasından almıştır. [...] Hüseyin Suat beye göre biz Şarklı imişiz. Şekspir Garplı ve hristiyanmış. Ona aleyhtar olmak lâzım geliyormuş. Büyük bir inkilâbın bize aşılamış olduğu bir mefhumdan bu kadar galet gösteren bir zattan daha fazla ne bekleniyordu? [...] bütün milletlerin ve ırkların fevkinde olan bir sanatkâr olan Şekspir'e Gâvurdurl diye hücum etsin. Biz garplıyız ve bir saire sadece hristiyanıdır diye, refikamızdan öğrendiğimiz derme çatma malumatla, hücum etmeyiz. İşte aramızdaki fark. Asıl mesele budur!

30 Mayıs 1929 tarihli *Vakit* gazetesi Vedat Nedim Tör'ün bir konferansından bazı bölümler aktarmıştır. Vedat Nedim, Shakespeare konusunda şunları söylemiştir:

26 Bkz. *Cumhuriyet*, 10 Mayıs 1929.

Eğer biz dehaların yetişmesini istiyorsak, başka milletlerin dehalarını gümrüksüz, hatta prim vererek memlekete ithal etmek mecburiyetindeyiz. Dehalar dehaları yetiştirir... Biz Türküz, Şekspir'i anlamayız demek, biz insan değiliz, demektir.

Konferansçı, Shakespeare'in evrensel özelliğine değinmiş ve Darülbedayi'de oynanan Shakespeare oyunlarının karşısında olanları suçlamıştır. Bu çatışmalar süregelirken, *Darülbedayi* dergisi, Shakespeare'i tanıtmak için çevirmen Abdullah Cevdet'i görevlendirmiş ve bu derginin her sayısında Shakespeare oyunlarının yorumları yer almıştır.

1934 yılında Behçet Kemal Çağlar'ın, "Şekspir gibi, bir gün dehası da ölecektir. Çünkü layemut olmak için harikûlâde vasıflardan hiçbirine mâlik değildir," dediğini izleriz. Öte yanda, Shakespeare'in halk tarafından tutulduğunu çeşitli yazarlardan öğreniriz. Yaşar Nabi şöyle yazmıştır:

[...] Şekspir gibi, temaşa tarihinin en büyük dâhisinin eserlerini Türk seyircisi daima takdir ve alâka ile karşılamıştır. Yapılacak iş İngiliz, Fransız, Alman ve hatta daha eskilere giderek Greko-Romen klasiklerini birer birer sahneye koyarak edebiyatın herkesçe tanıtılması icap eden saheslerini halka tanıtmaktır.²⁷

Selami İzzet, 1934 yılındaki *Hamlet* temsilinden şöyle söz eder:

[...] Şehir Tiyatrosu'nda *Hamlet* temsili kulak ve gözler için edebi bir ziyafet oldu. Onu, derin bir felsefe gibi değil, ahenkli bir şiir gibi dinledik. *Hamlet*, Kaf dağının ardındaki Zümrüt Anka yuvası aranır gibi dinlenmez. [...] Güzel dekorlar bir tiyatro eseri gibi seyredilir. Güzel sözlü, kuvvetli bir tiyatro eseri gibi dinlenir. İşte bu kadar.²⁸

Muhsin Ertuğrul da haliyle Shakespeare tartışması içinde yer almıştır. Bu tartışmayı sonlandırmak için, sanatçının yazdıklarına da bir göz atmamız gerekir. 15 Şubat 1930 tarihli *Darülbedayi* der-

27 Bkz. *Yeni Türk Mecmuası*, Aralık 1932, s. 207-211.

28 Bkz. *Darülbedayi*, 1 Aralık 1934.

gisinde, sanatçı Viyana Üniversitesi Doğu Bilimleri Kürsüsü Başkanı Profesör Duda'ya yazdığı açık mektupta şöyle demiştir:

Bir bunak Şekspir'e dil uzatmış, bir cahil Şiller'e söz söylemeğe kalkmış. İkisi de mazurdurlar: biri bunak, biri cahil, başka ne beklenir? Bunlar haddizatında bir kibrit çöpünün güneşle aşık atması gibi, bir çakıl taşının Himalaya'ya dilini çıkartması gibi, bir damla pis suyun Okyanusun içine sızması gibi, kör bir yavsağın arslana meydan okuması gibi, bodur bir solucanın boa ile boy ölçüşmesi gibidir.

Bu satırlardan sonra, Muhsin Ertuğrul, bazı gazetelerde yer bulan bu yazıların sınır ötesinde alay konusu olduğundan yakınmıştır. Ama her aklı başında Türk'ün Shakespeare'i aşağılayan bu kimselere karşı çıktığını belirtmiş ve yazısını şöyle sürdürmüştür:

Bugün Şekspir öldükten üçyüz sene sonra, şimalde İzlanda'dan, cenupta Horn burnuna kadar, garpte İrlanda'dan şarkta Yokohama'ya kadar her yerde okunuyor, oynanıyor ve seviliyor. Halbuki, Şekspir'e dil uzatan adamın ismini kendi sağlığında bilse bilse köşe başındaki mahalle bakkalı bilir.

Yazdıklarını az bulan sanatçı, 1 Mart 1930 tarihli *Darülbedayi* dergisinde, "Varan Bir" başlığı altında bu konuyu yeniden ele almış, Shakespeare'e dil uzatanların cahil olduklarını tekrarladıktan sonra yazısını şöyle sürdürmüştür:

Fakat ben bir çare buldum, bakınız nedir: Şekspir'in otuz beş, otuz altı eseri vardır, bunun üçte biri on iki eder, eğer Şekspir'e dil uzatan, bu on iki eserdeki eşhasın isimlerini biliyorlarsa verdiğim sıfattan kurtulacak. Ne kadar basit bir teklif değil mi? On iki eseri okutmak istemiyorum, biliyorum ki kâbil değildir, mevzuunu sormuyorum, biliyorum ki bilmezler, fakat belki eşhas ismi çabuk ezberlenir, bunu öğrenirlerse o sıfattan kurtulacaklar, o zaman âlim diyeceğim.

Bu tür tartışmalar çoktur. *Darülbedayi*'den edebi heyetin kaldırılması büyük gürültülere yol açmıştır. İşte *Darülbedayi*'e başka

bir yönden yapılan bir saldırı: 20 Şubat 1930 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde, “Server Bedi” (Peyami Safa) mahlaslı bir yazıda ulti-matom veren yazar, Darülbedayi’de yapılması gereken şeyleri şöyle sıralıyor:

1- Heyet üzerinde herhangi bir aktörün²⁹ hâkimiyetine derhal niha-yet verilmesi; 2- Kültür sahibi adamlardan mürekkep bir edebi heyet teş-kili; 3- İlk zamanlar için şimdiki aktörlerin oynayabilecekleri hafif ciddi eserler intihap ve şaheser oynamanın şimdilik tehiri; 4- Rasit Rıza gibi, Sadi [Tek] gibi Türk sahnesinin asla müstağni kalmıyacağı sanatkârlara karşı düşmanca hareketlere meydan verilmemesi; 5- Darülbedayi haricin-de kalmış Ertuğrul Saadettin gibi kıymetli artistlerin kabulü; 6- Darülbe-dayi muhitinden uzaklaşan tiyatro muharrirlerinin gönüllerinin alınması; 7- Milletın malı olan Darülbedayi’in hiç kimsenin tahakküm ve tasarrufu altında bulunmaması. Bunlar yapılmazsa Darülbedayi’de salâh yoktur.

Bu yazıyı, 15 Mart 1930 tarihli *Darülbedayi* dergisinde “Varan İki” başlığıyla Muhsin Ertuğrul yanıtlamıştır:

İşittim ki, *Cumhuriyet*, *Aksam*, *Artist*’te benim aleyhime yazılar varmış. *Cumhuriyet*’tekini akşamları beraber rakı içtiği bir arkadaşını Darülbedayi’e kayırmak isteyen bir bey yazmış. *Aksam*’dakini kötü tercümelerini oynatmıyor diye rejisöre köpüren biri yazmış, *Artist*’tekini de vaktile Darülbedayi’e alınmışken bir işe yaramıyor diye o zaman kapı dışarı edilen bir matrut yazmış [...]

Sanatçı bu saldırıların kişisel ve çıkarıcı duygularla yazılmış olduğunu belirttikten sonra yazısını şöyle sürdürmüştür:

Eğer maksat münakaşaysa, o da maalesef kâbil değildir, çünkü münakaşalar muhakkak ki münakaşa edilen mevzular hakkında aynı derecede malumat sahibi olan kimseler arasında yapılır. Halbuki, bu adamların tiyatro hakkındaki bilgileri benim hayvanat hakkındaki bilgimden ileri geçemez. Ben çeki taşını dirhemle ölçmeğe kalkan budalalardan değilim.

29 “Aktör”den kasıt Muhsin Ertuğrul’dur.

Okkayı okkayla tartarım, horoz dövüştürmek isteyenler bir ellerine hint horozunu, öteki ellerine tatarcık alamazlar. Bana yazı yazarlar bilsinler ki, kafamda, kalemimde ve kolumda kendilerinden daha çok akıl, kudret, kuvvet var, her hususta yaya kalırlar. Düsturlarımdan başlıcası: ... ürürken kervanı yürütmektir.

Bu yanıtlardan anladığımız gibi, Muhsin Ertuğrul çok sert giriyor kavgaya. Tiyatronun yaşayabilmesi için, sanatçı birtakım sert kararlar almış, sert sözler söylemiştir. Çok kişiyi kızdırmış ve darıltmıştır. Ama tiyatro için bildiği yoldan şaşmamış, her yeni yaptığıının yerilmesine karşın, inandığı yolda yürümüştür. Bunun için de, Darülbedayi'e yöneltilen saldırıların ilk hedefi durumuna gelmiştir, o da bunlara karşı göğsünü germiştir. 1 Mart 1930 tarihli *Darülbedayi* dergisinde, coşkun bir dille Peyami Safa ile Hüseyin Suat'a çatmıştır:

Shakespeare ve Schiller'e dil uzatana cahil derim, çünkü eserlerini okumadığı, tanımadığı bir muharrir dil uzatan bilmediğinden uzatır. [...] Cahil, dedim, çünkü okumayan, okumadan her işe burunlarını sokanlara öyle derler. Cahil dedim, çünkü okuduğunu yanlış anlamak isteyenlere öyle derler. [...] Çünkü bütün yaptıklarınızın, bütün yazdıklarınız arkasında bu gizli maksat var: Ah ben gitsem, o zaman gene suratınıza kapanan kapılar açılır, o zaman gene imaret işler, o zaman gene sanatçı çalışır, siz kazanırsınız. Peyami Safa bey, imzasına lâyık görmediği değersiz, kıymetsiz yazıları Server Bedi namı üstünde neşreder. Böyle neşredilmiş bir çok şeyler vardır, ezcümle Vefa Bozacısı, Şehzadebaşı Çaycısı ve Darülbedayi gibi yazıları, böyle sanat hududunun haricinde kalmış şeylerdir.

Bugün bir tiyatro yöneticisinin, bu kadar haşın bir biçimde tartışmaya girmesini belki fazla bulabiliriz. Ancak o dönemde, Şehir Tiyatrosu henüz kırılganlığını üstünden atamamıştı. Ayrıca, tiyatronun belediyeyle bağlı olması, üstünde durduğu zemini politik açıdan oldukça kaygan yapıyordu. Yersiz çıkışlara karşın, tiyatro adına böylesine sert çıkışlar gerekiyordu.

Cumhuriyet gazetesinin 15 Mart 1930 tarihli sayısında, *Uyanış* dergisinin yaptığı bir soruşturma aktarılmıştır. Ama bu soruşturma

manın yalnızca Şehir Tiyatrosu yönetimi ile M. Ertuğrul'a muhalif olan Hüseyin Suat ile İ. Ahmet Nuri'ye ait olan yanıtları yayımlanmıştır. Ahmet Nuri'nin oyun seçimi üzerine düşüncesi şudur: "Repertuvarda her janrdan eser bulunması arzu olunur ve lâzımdır. [...] Fakat şimdiki vesaitle vodvilden ve ince hafif komediden başka piyes oynamak kabil değildir. Çünkü eleman kâfi gelmez." Hüseyin Suat, soruşturmaya yanıtında yine eskiden üyesi bulunduğu edebi heyeti övmüştür: "Dünkü Darülbedayi'de muntazam bir heyet-i edebiye vardı. [...] Bugün ise yukardakilerin hiçbiri yoktur. Başboş bir aktör elinde, memur zihnietiyi ile bir sanat müessesesi terakki edemez, gittikçe izmihlâle doğru sürüklenir."

Yaptığımız araştırmalar Hüseyin Suat'ın yanıldığını göstermiştir. Seyirci sayısı 1928'den itibaren, özellikle *Hamlet* temsili ile artmıştır. "Memur zihnietiyi" ise o sıralarda artık Darülbedayi içinde kalmamıştır. Oyuncular büyük bir idealizmle, tiyatronun her işine koşmaktadırlar, daha önce de belirttiğim gibi, dekorların sahneye taşınmasında bile hamallık yapmaktan kaçmamışlardır. Muhsin Ertuğrul'un getirdiği sanat disiplini ile eski memur zihnietiyi yok edilmiştir. Hüseyin Suat'ın doğru olmayan başka bir sözü de, Darülbedayi'in "gittikçe izmihlâle sürüklenmesi"dir. Aksine o dönem içinde büyük bir gelişmeye tanık oluruz. İlk çocuk tiyatrosunun kurulması, yerli yazarların oyunlarının daha sık ve daha çok sayıda oynanması, müzikli oyunların denenmesi hep bu dönem içinde gerçekleştirilmiş çabalardır.

Muhsin Ertuğrul'a kişisel kızgınlığı olan Ahmet Hidayet adında biri, *Cumhuriyet*'in 15 Mart 1930 tarihli sayısında, "Darülbedayii yıkıp yeni baştan kurmak. [...] Başka türlü ıslah olmasına imkân yoktur," demiştir. Bu kimsenin de, yıkılan bir şeyin çoğu kez yeni baştan kurulmadığını bilmezmiş gibi kaygısız ve sorumsuz bir kalem var. Burada Muhsin Ertuğrul'a olan düşmanlık işe karışınca, yazılan yazılar da söylenenler de pek dikkate alınacak gibi görülüyor. Bu yüzden, bugün yapılan araştırmalarda bu saldırıların neden yersiz olduğu ortaya çıkmıştır. Sanatçıya sık çatanların başında *Milliyet*'in tiyatro eleştirmeni İbrahim Necmi [Dilmen] gelir. *Milliyet* gazetesinde çıkan yazılar ile, sanatçıyı tiyatrodan uzaklaş-

tırmak için her çareye başvurmuştur. 12 Aralık 1930 tarihli gazete-de “Söz Arasında” başlıklı sütun şöyle doldurulmuştur:

Son günlerde Türk gözünü, Türk kulağını, Türk zevkini her akşam, her akşam tırmalayan eşsiz ve başsız bir ocakla karşı karşıyayız: Darülbedayi. Burada Türk münekkitlerinin haysiyetine taarruz edilir, burada Türk gazetecisinin meslek ve insanlık şerefine tecavüz edilir. [...] Halbuki, bütün bu çirkin ve bayağı olan şeyler san’at, tenkit ve zevk namına yapılıyor. Hem de ne ile ve kimin parası ile biliyor musunuz kari: kaldırımsız, ıksız, susuz İstanbul şehrinin dar ve fakir bütçesinden büyük bir fazilet ve feragatle ayrılan para ile.

Bu imzasız yazı, halkı İstanbul konusundaki şikâyetleri ile gıcıklayıp Türkiye’nin bu ilk ödenekli tiyatrosunu, Muhsin Ertuğrul’a düşmanlıktan dolayı yıkmaya yöneliyordu. Bu sütunun yazarı, halkı tiyatroya karşı kıskırtmıştır. Bunu yazan, bol bol “Türk” sözcüğünü kullanarak halkın duygularını ayağa kaldırıp Darülbedayi’in yıkılmasını bile göze almıştır. Böylesine Makyavel’yen bir yazı Muhsin Ertuğrul’u son derece kızdırmış ve onu daha da dikleştirmiştir. 15 Aralık 1930 tarihli *Darülbedayi* dergisinde, “Size Değil, Yalnız Ona!” başlığını kullandığı yazısında sanatçının yanıtı şu olmuştur:

Yalvarırım size okumayınız sevgili karilerim, sakın okumayınız, bu satırlar sizin için değil, yalnız [...] o hırt için yazılmıştır. [...] Zaten sözünüze sözle, yazınıza yazıyla, balkabağı gibi bomboş kafanıza fikirle karşı koymaya başladığımızdan beri, hakkı huzurlu edebi hey’etlerinizi kaldırdığımızdan beri, sahnede ve mecmuada lâıyk olanlara, lâıyk oldukları mukabelelerde bulunduğumuzdan beri, bize dış biliyorsunuz. [...] İnhisara almağa yeltendiğiniz kötü mütercimliği biz sizden daha iyi yaparız. İnhisara almağa kalkıştığınız edebi hey’etlere hakkı huzur vermeden de kendi işimizi sizden daha muntazam başarırız. [...] Yazı yazarsınız, ya birine hücum, ya ötekine iftira ya berikine çirkefe bulaştırmak içindir! Şu sizin sebebi mevcudiyetiniz nedir, aç kene gibi başkasının kanını emen, başkasının sırtından geçinen mahlûkl Tabiriniz veçhile “mecmua taslağına” bulduğunuz kusurları bilmiyorum, herhalde, yegâne kusuru sizin

tarafınızdan okunmuş olmasıdır. Fakat biz ve karilerimiz birbirimizden memnunuz ve iyi neşriyat yaptığımıza kaniiz, iki buçuk ayda bedava bir şaheser veriyoruz, siz bütün hayatınızda parayla böyle hayırlı bir şeyin dörtte birini yapabildiniz mi, acaba? Mecmuanın tahsisatına gelince, Derviş Vahdeti, orada sana höst, derim! A ciğeri ve beyni bir forma "Jül Sezar" etmeyen mahlûk, sen ve senin gibiler bilsinler ki, mecmuaları geceleri uykumuzdan feda ederek yazdığımız yazılarla çıkarırız ve hiçbir yazıdan ve resimden kimse on para almamıştır, almaz da [...] Masrafını da biz kendimiz alımızın teriyle kazandığımız paradan veririz, hiçbir yerden muavenet ve tahsisatımız yoktur.

Bu yazıdan bir hafta sonra, yani 22 Aralık 1930 tarihli *Milliyet*'te yine aynı kimsenin imzasız olarak yazdığı şu yazıyı buluyoruz:

Bize [...] bu kelimeleri köprü altında geceliyenlerin dilidir, yıldızları saydıkları uzun gecelerde çok kullanırlar, dediler. [...] Gelelim sadede: son zamanlarda politika hayatımızda görülen kuduzu vücudundaki en müsait istidatlarla sanata ve sahneye çıkaran Ertuğrul Muhsin adını anmamıştık bile! Bu adam kimdir, ne yapar, ne işle meşguldür, nerden yer içer? Ne olduğunu bilmediğimizi yukarda da söyledik. Tekrar edebiliriz: bu imza sadet haricidir.

Yazıda, sanatçının kişiliğine yöneltilmiş hakaretler olduğu halde, yazının başlığı "Efendice Konuşalım"dır. Sanatçının bu yazıyı yanıtlaması da aynı ölçüde ağır ve yoğun oluyor. Biz, bu tür bir tartışma biçimini elbette onaylamıyoruz. Ama söz konusu olan tiyatronun gelişmesi yönünde bir belge niteliği taşıdığından buraya aktarıyoruz. *Darülbedayi* dergisinin 1 Ocak 1931 tarihli sayısını açalım:

"Efendice konuşalım" demiye bile utanmıyorsun, efendice konuşmak isteyen senin yazdığın tarzda yazı yazar mı, sıkısınca efendice konuşalım değil mi? O yazılarını okuduktan sonra seninle efendice konuşmak bana Japonca söylemek gibidir, katıra saksafon çalmak, sıpaya sinema göstermek gibidir. Seninle efendice konuşmak şalgama Şekspir okumak, beygire Bethofin anlatmak gibidir... Yoksa kendi lisanımda konuşmuş olsaydım, öküz orkestradan nasıl anlamazsa sen de benim sözlerimi öyle anlamazdın,

diye girişiyor sanatçı. Bugün için kaba ve yersiz olan her iki tarafın sözleri, bize o günün havasını verebilir. Sanatçı bu yazısında ifadesini daha da sertleştiriyor:

Benim hüviyet varakamı soruyorsun, kim olduğumu, neyle yaşadığımı öğrenmek istiyorsun. Bunları bütün millet bilir. Benim hüviyet varakamın üstünde 23 yıllık muayyen mesleğimin damgası var, o orospu vesikası gibi cepte taşınmaz. [...] Seni ben gazetede kullanmak değil, bostan dolabına bile koşmam, çünkü çifte atacak adamını bile iyi seçemedin, ben bu kadar kalp katıra kahtarına bile takmam.

Sanatçı coştukça coşuyor, aşağılamalarını ağırlaştırıyor ve yanıtını şu sözlerle sürdürüyor:

[...] Bu halde kaldıkça senin yerin yoktur, sakın köprü altında gecele-mem sanma, çünkü orada geceliyenler arasında Türkçe manasıyla mert insanlar vardır, fakat sen ancak Fransızca mertsin.³⁰

Darülbedayi dergisinde böyle sert, polemik yazılarının yanı sıra, bilgi veren, yeni tiyatro olaylarını tanıtan yazılar da yer almıştır. Hatta derginin tutumu daha çok bu yola eğilimli görünüyor. Bu polemik yaratan yazıların zorunluluktan yazıldığı anlaşılıyor. Bu derginin en büyük hedefinin seyirci yetiştirmek olduğu anlaşılıyor. Özellikle, öğretici olmayı amaç edinmiş olan bu dergide, “Perdecî” mahlasıyla Muhsin Ertuğrul, İ. Galip, Vasfi Rıza, Selim Kudret, Seniha Bedri [Göknil], sonraları Bedrettin Tuncel, Sabri Esat Siyavuşgil ve birçok değerli kişi yazılar yazmışlardır. Bu dergide bilgisizlik ve yarı cahillik sert bir yolda cezalandırılmıştır.

Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde, Y. N.³¹ imzasıyla çıkan bir yazıya Muhsin Ertuğrul’un karşılık verdiğini izleriz. “Efendiler... Siz Kendi İşinize Bakın!” başlığını taşıyan bu yazıyı 1 Nisan 1934 tarihli *Darülbedayi* dergisinde buluruz:

30 “Merde”, okunuşu “merd”, “b.k” anlamında.

31 *Varlık* dergisinin 15 Mayıs 1934 tarihli sayısında, Yaşar Nabi, Y. N.’nin kendisi olduğunu bizzat açıklamıştır.

Öyle zannediyorum ki, bu Y.N. bey muhakkak vaktile tiyatromuza bir eser vermiştir ve o eser ya tercümenin fenalığından yahut herhangi bir sebepten oynanmamıştır ve gene öyle zannediyorum ki, bu yazı memleketin kültür davasından ziyade şahsi iğbirarla yazılmıştır.

“Darülbedayi’in Türk Kültür inkilâbı davasında vazifesini görmekten istinkâfı bir hakikattır,” diyen Y. N., bir yandan tutarlı oyunlar oynayan Darülbedayi’e olumlu yaklaşırken, diğer yandan operetler oynadığı için de tiyatroyu kınamaktadır. Ama çözüm yolları da vermemiştir. Y. N. Darülbedayi’in önündeki engelleri irdelenememiş, Türkiye tiyatrosu için nelerin gerektiğini belirtmemiştir. Muhsin Ertuğrul’un yanıtında bir bıkkınlık sezilir:

[...] Sizin sevginiz eksik ve bilginiz yok. [...] Bir ailedeki bilgiyle cehalet kardeş gibi geçinir, zekâyla ahmaklık arkadaş gibi salıncakta kolan vurur, iyilikle fenalık aynı yorgan altında uyur, şüphesiz bu kadar kurak bir yerde “sevgi” kök salmaz. [...] Fakat bir an için ben size benzesem ve sizin yaptığınız gibi kendi işimi bırakıp da size sorsam: “Siz kendi vazifenizi yaptınız mı?” desem buna ne cevap verirdiniz? 1- Kapıları bedava açıp da gene zornan seyrettiğimiz piyesinizin kıymetinden mi bahsedersiniz? 2- Yoksa boş kaldıkça Ertuğrul Muhsin’e hücum edip şöhrat teminine çalıştım mı dersiniz?

Sanatçı, işte böyle sert yanıtlar vererek birçok kimseyi darıltmıştır. Bugün kullandığı ifadeyi onaylamamakla birlikte, tiyatro uğruna doğru bulduğu yoldan dönmediği için kendisini saygıyla anıyoruz. Ayrıca, sanatçıyı sert yazmaya iten, onu, bilgisizlikleri ve intikam duygularıyla yeren sert ve hakaret dolu yazılardı. Doğru dürüst bir değerlendirme olmayan bir dönemde –ki bugün bile değerlendirmeler konusunda kuşkularımız vardır– eğer o kendisine yöneltilen kaba ve aşağılayıcı yazıları yanıtlamamış olsaydı, bugünün seyircisi de yetişmezdi.

Yaşar Nabi, 15 Mayıs 1934 tarihli *Varlık* dergisinde, sanatçıyı olgun bir tavırla yanıtlamış, ama yine çözüm önerilerinde bulunmamıştır:

[...] Ben, Muhsin beyi bu kadar kızdıran yazımda, Darülbedayi'in her sene ancak bir iki güzel eser temsil ettiğini, fakat bütün mevsimi bu neviden eserlerle dolmuş görmek istemediğimizi yazmıştım. [...] Darülbedayi'in bir müddetten beri geri gittiğini, tiyatroyu öldürecek bir yolda yürüdüğünü, eğer bizzat tiyatro rejisörü söylememiş olsaydı, bunu ispat için, bu makalenin çerçevesi müsait olmadığından, aynı mevzu üzerinde ve muhtelif senelerin mukayeseli verimini gösteren *Varlık*'ta çıkmış makalelere müracaatı tavsiye edecektim.

Muhsin Ertuğrul, daha önce yukarıda söz konusu ettiğimiz 1 Nisan 1934 tarihli *Darülbedayi* dergisinde şöyle yazmıştı:

Y.N. bey, siz de yazınızda itiraf ediyorsunuz ki, her sene bir iki kıymetli eser veriyoruz, şu halde size soruyorum: Bana dünyanın herhangi bir tarafında olursa olsun, senede iki kıymetli eserden başka piyes temsil eden bir tiyatro ismi söyleyebilir misiniz? Belki duymuşsunuzdur, bir Komedi Fransez vardır. Orada, meselâ, yalnız "Coriolanus" oynanmıştır. Milyonluk bütçesiyle ve elli altmış kişilik muazzam kadrosuyla Fransa hükümet tiyatrosunun verdiği "bir" adedini geçmezken nasıl ve ne hakla bizden daha fazlasını istiyorsunuz?

Neden ağırbaşlı oyunların yanı sıra operetler de oynanmıştır? Muhsin Ertuğrul bunun yanıtını 1 Ekim 1964 tarihli *Darülbedayi* dergisinde, "Perdecî" imzasıyla şöyle vermiştir:

1- Halkın müzik terbiyesi için operet ve opera temsillerinin verilmesi gerekmektedir; 2- Darülbedayi, bütçe açığını bunlarla kapatmaktadır. Çünkü İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndaki masrafla bütçenin üçte ikisi tiyatro gişelerinin getireceği paradan vermek mecburiyeti vardır.

Kaldı ki, müzikli oyunların neden küçümsendiğini de bugün pek anlamış değiliz. Belki o dönemde bunlar pek başarılı değildi. Ama Darülbedayi bütçe açığını bunlarla kapatıyorduyorsa, demek seyirci tarafından da tutulmaktaydı. O dönemde bu konuda bu kadar vaveyla ve gürültü koparılmış olması, bize biraz da gülünç geliyor. Yaşar Nabi gibi, düşüncelerini olgun ve efendice belirten, sanatçıya

hakaret etmeyi alışkanlık durumuna getirmemiş kimseler de vardı. Muhsin Ertuğrul, bunları aynı olgunlukla ve efendice yanıtlamıştır. Ama Peyami Safa gibi, kaba saba bir ifadeyle Muhsin Ertuğrul'a "bu hırçın belediye memuru" diyecek kadar ileri gidenler de vardı. Peyami Safa, sanatçıyı durmadan taciz etmiştir. Bu yazılardan biri, *Tasvir-i Efkar* gazetesinin 14 Ekim 1941 tarihli sayısındadır:

[...] Artık yeter bu adam. Onun elinde bu müessese iflâs etmiştir. Türkiye'de tiyatro ile meşgul olan yalnız o değil, tiyatrodan anlıyan insan hiç o değildir. Şehir Tiyatrosu'na yolunu gösteren değnek, önüne gelen adamı kurt sanarak üstüne saldıran bu sinirli çobanın titrek ellerinden alınmalı, muâşeret ve kültür seviyesi kifayet derecesinde bir hey'etin eline bırakılmalıdır.

Bu yazıda, bilimsel açıdan yapılan en büyük yanlış, Muhsin Ertuğrul'un "tiyatrodan hiç anlamadığı" sözüdür. Bu kızgınlıkla söylenmiş, saçma sapan bir suçlamadır, değeri olmayan bir ifadedir. Kültür düzeyi yüksek bir edebi heyet isteyen bu yazarın kendi kültür seviyesi üzerinde düşünmesi gerekirdi.

Sanatçı ne yapsın? Herkes tiyatroya burnunu sokuyordu. Tiyatronun da kendine özgü bir bilim ve sanat dalı olduğunu kimse düşünmüyordu. Onlar için lisede sahneye çıkmış olmaları ya da iyi bir temsil seyretmiş olmaları yeterliydi. Asıl düşündürücü olan neden kimse dışı ya da avukat olmaya özenmez de, tiyatrocuyu olmayı ister. Çünkü tiyatro insanla uğraşan bir bilim ve sanat dalıdır. Merkezde insan vardır. İnsanoğlunun başka biri olma heyecanı ya da hayalinde canlandırdığı bir kisveye bürünme dürtüsü çoğu kimseyi tiyatroya iter. Bu güzel de, tiyatro uzmanı kesilmek başka bir şeydir, çünkü tiyatronun dışı karşı görünüşü sallapati de olsa, işin gerçeği, gerek ruhsal gerekse fiziksel açıdan uzun bir eğitim dönemini gerektirir.

Köşe yazarı Refii Cevat Ulunay bile oyunculara tiyatroyu öğretmeye kalkmıştır; sanatçılara diksiyon dersi verebileceğini yazan Ulunay'a, "Perdecî" alaylı bir şekilde, onun vereceği ders için hazır olduklarını, ders konusunu seçmeyi ona bıraktıklarını belirttikten

sonra da, “Tiyatroda her şey değiştiğinden beri bu da değişmiştir. Artık yalancı bilginlere yer vermiyoruz. Sahicileri başımıza taç ederiz... Elverir ki, herhangi bir noktada bilgileri sanat terazisinde bizimkilerden bir miskal ağır bassın. Fakat sahte âlimlere tahammülümüz yok,”³² demiştir. Ulunay bundan sonra ona gelip kendisinden bir taslak hazırlamasını isteyeceğini ve sanatçılara diksiyon dersi vereceğini yazmıştır. O koşullar içinde kimin kime ne öğreteceği belliyken, böyle bir önerinin ne dereceye kadar ciddiye alınacağı da bellidir. Sanatçı, bu kez Ulunay’ı şöyle yanıtlar: “Affedersiniz kiminle müşerref olduğumu öğrenebilir miyim? Bu tenasüp nasıl vâki oldu sorabilir miyim? Birdenbire karşımıza diksiyon mütehasısı olarak çıkıverdiniz, bu ne sihirdir, ne kerâmet?”³³

Sadri Ethem, *Vakit* gazetesine yazdığı bir yazıda bu konuya değinir:

[...] Aman yarabbi bizde ne kadar da tiyatro üstadı varmış. [...] Bu tenkitler tenkitten ziyade hücum edilen şahıs ve müesseseyi mimli ve mazlum bir şekilde gösteriyor. Bunun tabii bir neticesi vardır. Bu netice şudur: eserlerin artık hakikaten pot olan yerlerini tenkit etmek imkânı kalmaz. Bu usulsüzlük meselesidir ki, mütemadiyen münekkidi bir “kalem eşkıyası” hâline koymuştur. [...] Çünkü bir defa aklı bir tarafa bırakıyor, hisleri, arzuları neye meylederse ona göre karar veriyor. Onun için hırslarının esiri oluyor. Kimi vaktile bu müessesenin başında bulunmuştur. [...] Beyefendi yerini bırakır bırakmaz orası mahvolmuş, bitmiş ve acınacak bir hale girmiştir.³⁴

Aynı yazar on ay sonra şunları belirtmiştir:

[...] Şehir Tiyatrosu kültür noksanlığı ortasında bir seviye adasıdır. [...] Muhsin denen insan, bütün cemiyetimiz içinde, bir piyesin hataları olsun, muvaffakiyetleri ile seviyecek veya batırılacak bir şahsiyetçik değildir. O, bizim kurulmakta olan tiyatomuzun tek denilebilecek kurucularından biri-

32 “Perdecî”, “Boş Fıçı Çok Gümler”, *Türk Tiyatrosu*, 12 Kasım 1940.

33 Muhsin Ertuğrul, “Ulunay’a Arize”, *Türk Tiyatrosu*, 1 Aralık 1940.

34 Sadri Ethem, “Usulü Müzakereye Dair Söz İstiyorum”, *Vakit*’ten aktaran *Dariübedayi* dergisi, 1 Mart 1940, s. 16.

dir. [...] İdeal bir âlem tasavvur ederken fedakâr hayatını mesleğine hasretmiş insanları takdirden kendimi alamıyorum. Muhsin ve arkadaşlarını takdir ederken Rönesans kültürünü devam vazifesini görecek, seviyeli, Avrupalı Türk sahnesini de hasretle anmaktan kendimi alamam.³⁵

Muhsin Ertuğrul'un yıllar süren uzun ve yorucu çabaları, tarafsız yazılardan çok kişisel kızgınlıklarla değerlendirilmiş ve bu kızgın yazarlar sanatçıya durmadan ağır sözler söylemişler ve onu da ağır konuşmaya itmişlerdir. Bu da sanatçıda ters etki yapmış, eleştirmenler konusunda onu karamsar ve umutsuz yapmıştır. Altmışlı yıllarda onu tanıdığımda da eleştirmenlere karşı kuşkulu ve onları kabul etmeyen bir tavırdıydı. Mart 1965 tarihli *Türk Tiyatrosu* dergisine yazdığı yazıda, örnekler vererek eleştirmenliğin "bir çurçurun yüksekte atması, kurum satması, palavra sıkması" olduğunu belirtmiştir. Oldukça ağır bir yazıdır bu. Oysa sanatçı, yirmi dört yıl önce, 1 Ocak 1941 tarihli *Türk Tiyatrosu* dergisindeki yazısında, eleştirmene hâlâ saygı duyduğunu hissettirmiştir:

[...] Hülâsa, içinde sanat, teknik, ilim bakımından yanlış olmayan her tiyatro yazısı -bizi ilk satırından son satırına kadar zem dahi etse- tiyatro sanatı etrafında alâka uyandıracığı için faydalıdır. Tiyatro sanatkarı ancak, lehte ve aleyhte kendisinden bahsedildiği müddetçe yaşar. Hayatyeti artar! Bir şeye çalışıyor, bir şey yapıyor demektir. Muvaffak olsun, olmasın, bu onun yapmak istediğine bir delildir.

Sanatçı yıllar önce böyle yazmış. Oysa sanatçının 1965'te bu inancını yitirdiğini görürüz. Sanatçının böyle bir sonuca varmasında onu hiçbir zaman suçlayamayız. Eğer suçlanacak birileri varsa, o da eleştiri kurallarını ve adabını bilmeyen, kendine verilen sütunu mahalle kavgasına döndüren kişilerdir. 1943'te, Mahmut Yesari, eleştiriye kendi çıkarı için kullanmış olan Hüseyin Suat için şunları yazmıştır: "Tiyatrodan anlamayan meşhur bir tiyatro muharriri, kumarda bir gecede apartıman kazanarak, ertesi gece 40.000 lira

35 Sadri Ethem, "Tiyatro Bahsi Etrafında", *Vakit*, 16 Kasım 1940.

kaybeden tanınmış bir oyun düşkününü, fakat temiz adam, ruhen, hissen şair adam.”³⁶

Bu “temiz ve ruhen şair adam” acaba Türkiye tiyatrosunun gelişmesinde –bilerek ya da bilmeyerek– daha çok kendi için çalışmış değil midir? Asıl sorulması gereken budur. Muhsin Ertuğrul’un eleştirmenlere güven duymayışı daha ilk dönemlerde başlamıştır. Nitekim, *Ataç Akşam* gazetesinin 3 Mayıs 1923 tarihli sayısında, eleştiri konusunda şöyle yazmıştır:

Siz münekkidden hoşlanmadığınızı söyleyebilirsiniz; fakat bu münekkidin temsil edilen eser hakkında düşüncelerini söylemesine mani olamaz. Münekkidin ne olduğunu öğrenmek isterseniz size şunu söyleyeyim: Muhsin’in bir eserini neşir veya temsil ettirmesi beğenilmek arzu ettiğini gösterir. O zaman halkın içinden de bazı kimselerin kalkıp “eserinizde şu güzellikleri veya şu hataları gördük” demeye elbette hakları vardır. Bu hakkı istimal edenlere münekkid denir. Bir eser hakkında muhtelif münekkidler fikirleri birbirine mütebayın olmayabilir veya hangisinin isabet ettiğini ancak zaman tayin eder. Fakat bir kere daha söyleyeyim: münekkid verdiği hükmü delâil ile tekid etmeğe mecburdur. Yoksa sizin yaptığınız gibi, “*Gönü’ü* gördüm, halkın hoşuna gitti, çok alkışladılar ve müellifi sahneye davet ettiler” demek tenkid değildir.

Ataç’ın bu yazısı, Muhsin Ertuğrul’a bir yanıttır. Ama Ataç, öte yanda, Selami İzzet’in eleştiri anlayışını da yermiştir. *Milliyet*’in 19 Aralık 1931 tarihli sayısında şöyle yazmıştır:

Ben halkın reaksiyonlarını bilmeğe, keşfetmeğe kalkmadan; hatta halkın alkışladığını gördüğüm piyesleri fena buldumsa bunu da söylemekten çekinmedim. Halk, Selâmi İzzet bey ile beraber Shakespeare’den hoşlanmayınca ben duyduğum zevki inkâr mı edeceğim?

Şehir Tiyatrosu’nun gelişim sürecinde nice böyle tartışmalar vardır. 1939’daki “yol mu, tiyatro mu?”, 1934 yılındaki “operet oynanmalı mı?”, 1964 yılındaki “Brecht oyunları oynanmalı mı, oynanmamalı mı?” gibi uzun tartışmalara yol açan konulara sık rastlarız.

36 Bkz. *Perde ve Sahne*, Temmuz 1943.

Aradan bir süre geçtikten sonra bu tartışmalara dışarıdan bakılınca, basın her zaman Şehir Tiyatrosu'na yardımcı olmadığı anlaşılır. Gerçi basında olumlu ve Türkiye tiyatrosunun gelişmesine yardımcı olan kimseler de vardı. Ama bunlar da yeni yetişmekte olan bir tiyatronun yeni yetişmekte olan seyircileriydiler. Acaba bilimsel ve estetik açıdan bir yarar sağlayabildiler mi? Bu da akla gelen başka bir sorudur. Öte yandan, basın Şehir Tiyatrosu'nun yaşamında önemli bir yer tutmuştur. En azından, tiyatronun duyurularını basmakla bu tiyatronun çalışmalarını halk arasında yaymıştır. Ama bu tiyatroya yön veren, onu geliştiren, ona fikir veren bir basın olmamıştır. Şehir Tiyatrosu'nun bir avuç sanatçısı, geceyi gündüze katarak tiyatro tarihimize bir ileri adım attırmışlardır. Bugün Şehir Tiyatroları, tiyatro alanında önemli bir potansiyeldir. Hatta basının günümüzdeki tiyatroya karşı olan anlayışlı tutumuna onlar katkıda bulunmuşlardır.

2. Seyirci

Sanatçı M. Kemal Küçük, 1930 yılında yazdığı bir yazıda, “Seyirciler eskiden perde aralarında sabırsızlanırlar, ayaklarını vururdu. Halbuki, şimdi perde aralarının kaç dakika olduğunu biliyor ve fasılalar o kadar kısa ki, sabırsızlanmıyor, dekor değiştirirken de ‘cinet’in demir sesi ve çekicin darbeleri duyulmuyor,”³⁷ diye yazmıştır. Demek ki, daha 1930 yılında yetişmiş bir tiyatro seyircisi vardı. 1930’dan sonra, seyirci üzerine *Darülbedayi* dergisinde yazılan yazılar, seyircilerin tiyatro seyretme adabı üzerine olmuştur. Daha sonraki yazılarda, seyircinin oyuna tepki göstermesi, seyrettikleri oyunu beğenip beğenmediklerini belirtmeleri istenmiştir.

Muhsin Ertuğrul, 1918 yılında “Hiç unutmam,” diye yazmıştır:

Hortlaklar’ın üçüncü oynanışında, tiyatrodaki 8 kişi vardı. Ve bu 8 kişiden 5’i evvelce gören ve tekrar gelen gayri Türk arkadaşlarımdı. O gün 3 kişiye oynadığım için bana deli nazarıyla bakarlardı. Halbuki, hakikatte şimdikinden fazla hasta değildim. *Hortlaklar*’ın uğrayacağı âkibeti

37 M. Kemal Küçük, “Üç Senelik Adımlar”, *Darülbedayi*, 15 Şubat 1930, s. 2.

biliyordum. Fakat yenilik için, yeni bir esere başlamak için fedakârlığa katlanmağa çoktan hazırlanmıştım.³⁸

Genel bir bakışla, ciddi oyunlar ancak 1927/28 döneminden sonra daha yaygın bir ilgi alanı yaratmıştır. Sanatçı, 1929 yılında yalnızca üç kişiye oynadıkları bir temsilden söz eder. 2 Şubat 1929 gecesi, Strindberg'in *Zafer Sarhoşları* (Rausch) başlığıyla dilimize çevrilen oyununun temsiline de üç seyirci gelmiştir. Bunlardan biri şoför, ikincisi bakkal çırağı, üçüncüsü de locada oturan bir doktordur. O geceki gelir 270 kuruştur.³⁹ Gerçi bu daha çok sert geçen bir kıştan dolayı böyle olmuştur. 1929 kışında, Boğaz'da buz adacıkları ortaya çıkmış ve o kış İstanbul'un en soğuk kışı olarak tarihe geçmiştir. Ancak havalar iyi de olsa, o tarihlerde ciddi yapıtlara yeterli sayıda seyirci gelmiyordu. Bunun için, o zamanki Darülbeyazı Müdürü Celal Esat [Arseven] Bey, 18 Temmuz 1927 tarihinde "Haftada dört temsilden ziyade verilmesi hem sanatkârı fazla yoracağı hem de tiyatro zâirlerinin adedi mahdud olmak itibarıyla yeni eser yetiştirilemeyeceği sebeplerinden faydasızdır" düşüncesiyle perşembe ve pazar günlerine gece temsili, cuma günlerine de hem ikindi hem gece temsilleri koymuştur.⁴⁰

Seyirci yetiştirilmesi işi, Darülbeyazı'nın kuruluşundan sonra önemli bir sorun olarak ele alınmıştır. Basın da seyirci yetiştirilmesi işine daha sık eğilmeye başlamıştır. 1918'de, oynanan ağır başlı oyunlarla seyirci yetiştirilemeyeceğini, halkın henüz melodrama muhtaç olduğunu savunanlar olduğu gibi, seyirciyi ancak değerli olan oyunlarla Darülbeyazı'nı yetiştirebileceği düşüncesinde olanlar da vardı. 11 Temmuz 1918 tarihli *Temaşa* dergisinde şöyle bir imzasız yazıya rastlarız: "[...] Garp, tiyatro hayatında kademe kademe çıkmak suretiyle bugüne vasil olmuştur. Biz ise son merhaleye ilkinden varmak istiyoruz," dedikten sonra, yazı şöyle sona erer: "Tiyatro bizde henüz ikinci devreyi de idrak edememiştir. Buna kail olanlar düşünmek, düşündürmek isterler ki, icap ederse

38 Muhsin Ertuğrul, "Garp'te Tiyatro, Bizde Tiyatro", *Temaşa*, 26 Eylül 1918.

39 Bkz. Muhsin Ertuğrul, "3 Defadan 100 Defaya", *Türk Tiyatrosu*, 15 Mart 1944.

40 A.g.y.

bu halk düşünmek, ağlamak için bile yirminci asırda melodrama muhtaçtır.”

Bu imzasız yazının sahibi neden böyle yazıyordu? Halkı aşağı mı görüyordu? Ama bu derginin bir sonraki sayısında, o dönemin seyircisi üzerine olan bir yazıyı okuyunca yukardaki yazıya hak vermemek haksızlık olur. 1 Ağustos 1918 tarihli *Temaşa* dergisindeki seyirci dehşetini gösteren yazı şöyle:

[...] Bizim tiyatroların hangisine gidecek olursanız faraza “sucu”, “simitçi” gürültüsünden geçilmez. Herkes çatur çatur, hem piyesin en şayanı bir dakikasında fıstık yemekten hiçbir mahzur tasavvur etmez. Şehzadebaşına gidiniz, bu sıcak mevsimde locaya oturup yediği eriğin çekirdeklerini müşterilerin üstüne atan bir kısım halk görür ki, başını açar, ceketini çıkartır hatta yelediğini de zâit görür. [...] Locada iki sandalyeyi yanyana koyarak uzanmış, ayağından çorabını çıkartarak locanın kenarına dayanmış biri.

O zamanki seyirci üzerinde daha iyi bir fikir edinmek için başka bir örnek verelim. 1 Nisan 1919 tarihli *Temaşa*'da, konuk Azerbaycan Türk Dram-Operet Topluluğu'nun Şehzadebaşı'ndaki Millet Tiyatrosu'nda oynadıkları *Evli İken Bekâr* adlı oyunun temsilinde, “seyre gelen efendilerin bir kaç ‘dans isteriz, komik isteriz’ diye bağırarak tiyatro içersinde büyük bir patırtıya sebep oldular. Ve bahusus temâşâgirandan bir sarhoş tiyatroya geldiğine kanaat etmiyerek ‘Milleti sizin gibiler berbat etti, mahvolunuz’, diye nutuk da buyurdu. Nutkundan sonra mâlum oldu ki, operet bittikten sonra şanoda bir iki dans yapılırsa idi millet berbat olmazmış.”

Tiyatrodaki bu seyirci rezaleti, Darülbedayi'in ilk başlarda hangi seyirciye temsiller verdiğini göstermektedir. Bu şu demektir: Bu sanat kurumunun bir başka görevi de seyirciyi disipline sokmak ve tiyatronun nasıl seyredileceğini onlara öğretmektir. Seyirciyi eğitmek, oldukça dikkat isteyen bir işti. Onları kırmadan, kızdırmadan ve aşağılamadan yapılmalıydı. Muhsin Ertuğrul, 1924'te altı maddelik bir “Tiyatro Adabı” broşürü hazırlamış ve kapağa da “bilmeyenler için” kaydını koymuştur. Buna karşın, Muhsin Ertuğrul düşmanı iki kişi, bu broşürü göstererek “seyirciye haka-

ret ediliyor”, diyerek kışkırtıcı yayın yapmışlardır. Ama halk bu kışkırtmaya gelmemiştir. Broşür de yararlı olmuştur.⁴¹ Broşürün maddeleri şunlardır:

1- Tiyatro eğlence yeri değil, büyüklerin mektebidir.

2- Tiyatroya mümkün mertebe temiz giyinilip gidilir. Ve gürültüsüzce bir mevkîe oturulur.

3- Perdenin açılacağını ihbar eden işaretten sonra, perde kapanınca-ya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir. Bir milletin bilgi ve anlayış seviyesi san’at eserlerine ve sanatkârlarına gösterdiği âlâka ile ölçülür.

4- Tiyatroda sigara içmek doğru değildir. Fakat mecburiyette perde aralarında içilir.

5- Perde aralarındaki istirahat müddetleri evvelce tâyin ve ilân edilmiştir. Sabırsızlanmak bu müddeti kısaltmaz.

6- Islık çalmak, ayakları yere vurmak, (lüzumsuz yere) alkışlamak, takdir etmek değildir.

1924 yılında yayımlanan bu broşüre karşın, tiyatro salonunda görülen gürültü, uzun süre son bulmamıştır. 2 Kasım 1939 tarihli *Türk Tiyatrosu*’nda, seyirciye hâlâ aynı dilekte bulunulur. Temsil sırasında gürültü etmenin, fındık fıstık yemenin, konuşmanın doğru olmadığı konusunda seyirci hâlâ uyarılmaktadır. “Perdeci” 1938 yılındaki, başyazısında şöyle diyor:

İlkteşrinin birinci gecesi... İstanbul Şehir Tiyatrosu yeni temâsâ mevsimine giriyor... Tiyatro hıncahınc dolu. Şekspir’in (Yanlışlıklar Komedyası) oynuyor. Kahkahaların bitip sönmeye başladığı anlarda bütün tiyatro salonunu fındık fıstık gürültüsü kaplıyor... O kadar ki, bütün tiyatro, dışlice ipek böceği kovuşu gibi cıtır cıtır işliyor.⁴²

Buna başka bir örnek daha verelim. 1945 yılında, *Vanya Dayı* temsilinde oyunun gerilimli bir anında, seyircinin oyunu büyük bir

41 Vasfi Rıza Zobu, “Seyirci Yetiştirmek İçin”, *Türk Tiyatrosu*, Ocak 1960, s. 9.

42 “Perdeci”, “Bir Yılan Hikâyesi”, *Türk Tiyatrosu*, 15 Ekim 1938, s. 2-3.

sessizlik içinde seyrettiği sırada, birden bir patırtı olmuş ve seyirci “dolu yağıyor” diye gülüşmeye başlamıştır. Bu olayı anlatan, “ne olduğunu fazla merak etmeyin,” diyor, “Buna siz de, biz de alışkı- nız. İkinci kat localardan birinde en aşağı ikiyüz elli gramlık ‘sakız leblebisi’ kağıdı patladı; ve leblebiler yukardan aşağıya dolu gibi seyircilerin başına yağdı. Acı, ama hakikat.”⁴³

Seyirciyi yetiştirme işi sadece “fındık fıstık”la bitmiyordu. Onu tiyatro seyircisi olarak belli bir disipline sokmak gerekiyordu. Bu yüzden, tiyatronun kapısı belli bir saatten sonra kapatılıyordu. Saat 21:30’da kapılar kapanıyor, geç gelenlerin salona girmeleri için arayı beklemeleri gerekiyordu. *Cumhuriyet* gazetesinin 15 Ocak 1929 tarihli sayısında şu haberi görürüz:

Şehremaneti, Darülbedayi kapısının saat dokuz buçukta kapatılma- sına karar vermiştir. Fakat kapı zincirle kapanıyordu. Tiyatro kapısının zincirle kapanması münasip görülmediği gibi, yangın tehlikesi de nazari itibara alınarak yalnız dokuz buçukta kişinin kapanması ve evvelâ bile- telerinin alanların perde açılıncaya kadar salonda beklemeleri tekrarr etmiştir.

Seyirciden bazı şeyler istenirken, tiyatro da seyircilere birtakım haklar tanımış ve onlara yararlı olacak kararlar almıştır. Daha 1918’de hazırlanan tüzükle bir tiyatroda programın tamamen ye- rine getirilmediği görüldüğü takdirde, seyirci parasını geri alma- ya ve hatta dava açmaya hak kazanmıştır. *Temaşa’nın* 1 Ağustos 1918 tarihli sayısında, “Bu nizamname müşterinin hakkını temin ediyor. Tiyatroya gelen halk işgal olduğunu gördüğü zaman hakkı- nı alacaktır” denmektedir.

Seyirci için sağlanan ucuz matinele, indirimli öğrenci temsilleri hep halk yararına atılmış adımlardır. Hatta Şehir Tiyatrosu bir ara halka parasız temsiller düzenlemiştir. Bunlar öğretici niteliği olan ve halkı “zührevi hastalıklardan korumak için” yazılmış didaktik piyes- lerin oynanmasıdır. Bu temsillerin uzun sürmediği anlaşılmaktadır.

Muhsin Ertuğrul, öğrenci gösterilerini çok önemli bulmuş ve bu çabayı şöyle anlatmıştır: “Yarın memleketi bütün idaresiyle,

43 Celâl Balkır, “Niçin Gelirler?” *Türk Tiyatrosu*, 1 Şubat 1945, s. 16.

topyekûn irfan ocaklarıyla, san'atıyla, her şeyiyle ellerine bırakacağımız gençler için, bu öğrenci gecelerini yeniden yaşatmak tiyatromuzun boynuna düşen görevlerin en önemlisi, en kutsalıdır kanaatindeyim.”⁴⁴

Yaşar Nabi, 1933 yılında, Muhsin Ertuğrul'la yaptığı konuşmada, halkı tiyatro seyircisi olarak yetiştirme konusunda sanatçının düşüncesini sormuştur; o da bu soruyu şöyle yanıtlamıştır: “Bizim için halka inmek mevzuu bahis değildir. Bizim yaptığımız halka sevdiğini vermektir. Bunu da halkın, tiyatro kapısından içeriye girmeye alıştırmaktan başka faydası yoktur.” Muhsin Ertuğrul burada operetleri kastetmektedir. Sanatçı, halka inmenin ticari düşünmek olmadığını, ama ilerinin operasına ilk adım olan operet temsillerinin de halk için yararlı olduğunu belirtmiştir. Yüksek değerde oyunların yanı sıra, daha hafif kalan operet temsilleriyle halkı tiyatroya alıştırmak ve bir aşamaya kadar müzik ihtiyacını karşılamak sanatçının düşündüğü nedenlerdir.

Ağır başlı ve değerli yapıtların yanı sıra, bu düşünceyle hafif oyunlar da oynayan Şehir Tiyatrosu'nun bu tutumunu Ataç bir yazısında çok güzel açıklamıştır:

[...] İsteddiği, vodvilin, hissi piyesin, hiç olmazsa, Darülbeydi'den koğulması onun kadar benim de istediğim şeydi. Muvaffak olamadı. Ben de senelerden beri kimseyi ikna edemedim. [...] Knock'u iki gecede afişten kaldırtılar. Dünya fena ise bunda Don Quichotte'larla alay edilecek bir şey yoktur, asıl kabahat Sancho'lardadır.⁴⁵

Ataç'ın bu sözlerinden anlaşıldığı gibi, seyircide bir değerlendirme ölçüsü olmadığı ve yüksek değerde oyunlar hafif oyunların yanında yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı için, o dönemde uygulama üzerine bilimsel bir tartışma olanağı olmamıştır. *Knock* iki günde afişten indirilmiştir. Öyleyse, her şeyden önce seyirciyi korkutmadan, onu tiyatro kapısından içeri sokmak gerekiyordu.

44 Muhsin Ertuğrul, “Öğrenci Temsilleri”, *Türk Tiyatrosu*, Kasım 1959, s. 5.

45 Ataç, “Ertuğrul Muhsin”, *Darülbeydi*, 1 Kasım 1932, s. 5.

Anadolu'da seyirci sorunu daha da büyüktü. Darülbedayi yaptığı turnelerde çeşitli güçlüklerle karşılaşmıştır. Anadolu seyircisi, bu turnelerle ancak bir dereceye kadar yetişmiştir. Bugün ise, Devlet Tiyatroları'nın turnelerinde saygılı bir Anadolu seyircisi ile karşılaşmak mümkün olmuştur. Bunun bir nedeni de, Anadolu halkının bütün tutuculuğuna karşın, İstanbul seyircisinden daha dikkatli ve saygılı oluşudur. Darülbedayi'in, o dönemde Anadolu turnelerinde seyirci açısından karşılaştığı en büyük güçlük kadın seyircinin durumudur. Kadın ve erkek seyircilere ayrı temsiller düzenleyen Darülbedayi, 1925 yılında Trabzon'a yaptığı turnede, bu kötü alışkanlığı yıkmak istemiş ve temsillerini kadın-erkek karma bir seyirci topluluğu için vermiştir. *Hisse-i Şayia*'yı seyretmeye gelen kadınların bir bölümü, temsilin erkeklerle birlikte seyredileceğini öğrenince şaşalamışlar ve geri dönüp gitmişlerdir. Bir bölümü de biletlerini alıp salona girmişlerdir.

Trabzon'da yayımlanan *Yeni Yol* gazetesinin 20 Eylül 1925 tarihli sayısında şunlar yazıyor:

[...] Tiyatroya gelip de erkek diye geri kaçan hanımların çok yakın zamanda kaçışlarının ne kadar çirkin ve ayıp bir şey olduğunu bizzat anlamış olacaklardır. Bu kaçan hanımlarımız, aramızda bulunanlardan daha mı medeni ve terbiyelidirler? Acaba daha mı iyi bir harekette bulunmuş oluyorlardı? Namus: korkmakta, kaçmakta değil. Namus: medeni kıyafetiyle erkeklerin arasında iffetini muhafazaya kadir halde geçirmektir. Bunu böyle kabul etmeyen gerek erkek ve gerek kadın bu asırda daima hakir ve zelil yaşamaya mahkûmdur. Kadını korkutan ve kadının korktuğu bu cemiyet, en bedbaht bir hayatı yaşıyor demektir.

Seyirci gerek kültür gerekse tiyatro terbiyesi açısından geliştirilirken, yıllar geçtikçe sayıca da artmıştır. Seyirci sayısını gösteren ilk çalışma, ilk kez Muhsin Ertuğrul'un, Darülbedayi'in başına geçmesinden sonra yapılmıştır. Darülbedayi'in ilk döneminde seyirci artışı şöyledir:

1927/28 Dönemi	:	30.482 kişi
1928/29 Dönemi	:	51.055 kişi
1929/30 Dönemi	:	66.913 kişi
1930/31 Dönemi	:	69.470 kişi ⁴⁶

Verilen temsiller ise yıllara göre şöyledir:

1928 yılında	:	108 temsil
1929 yılında	:	158 temsil
1930 yılında	:	191 temsil ⁴⁷

Yıllar geçtikçe bu sayıların yükseldiğini görüyoruz. Örneğin 1960/61 döneminde 1926 temsil verilmiş, 28 oyun, 3 opera oynanmıştır. Bu temsillere çağrılılar dışında, 225 günlük gösteri sürecinde 305.320 seyirci gelmiştir. 1962/63 döneminde seyirci sayısı birden 55.982 kişi artmıştır. 1964/65 döneminde, İstanbul'un çeşitli semtlerinde 1277 temsil verilmiştir; bunların 900'ü yerli oyun yazarlarının 377'si yabancı yazarların yapıtlarıdır. Bugün seyirci sayısı 2 milyona erişmiştir.

Türkiye'de tiyatro seyircisi hâlâ yetişmektedir. Ama bugün oldukça yaygın duruma gelen tiyatro merakının ilk yaratıcısı, hiç kuşkusuz İstanbul Şehir Tiyatroları'dır. Seyirci sayısının artmasında büyük bir etkisi olan Devlet Tiyatroları da temsil ve sanatçı sayısı üstünlüğüyle, seyircinin artmasında büyük pay sahibi olmuştur. Bugünkü seyircinin tiyatro terbiyesi ve disiplini Muhsin Ertuğrul'un çabalarıyla başlamıştır.

46 Bkz. *Akşam*, 20 Ağustos 1932.

47 A.g.g.

IX

Çocuk Tiyatrosu

Türkiye’de ilk ödenekli çocuk tiyatrosu 1935/36 döneminde kuruldu. O dönemden bu yana çocuk tiyatrolarına gereksinim giderek artmış, bundan sonra ödeneği olmayan özel tiyatrolar bile çocuk oyunları oynamaya başlamışlardır. Çocuk tiyatrosunun seksen yıllık geleneği içinde, büyük yarar sağladığı açıkça görülür. Tiyatronun giderek yaygınlaşması, küçük yaştan itibaren tiyatro sevgisi ve kültürü almaya başlayan kuşakların çoğalmasıyla ortaya çıkmıştır.

Çocuk tiyatrosu 1935 baharında kuruldu, ama böyle bir tiyatro kurma düşüncesi beş yıl öncesinden kök salmaya başlamıştır. Cumhuriyet’in ilanından sonra, bu konuda bizim rastladığımız ilk yazı 15 Kasım 1930 tarihli *Darülbedayi* dergisindedir. O sıralarda çocuk tiyatrosu alanında ilerlemiş üç örnek ülke vardı: Almanya, İngiltere ve Rusya. İmzasız, haber biçiminde verilen bu yazıda, kısaca yabancı ülkelerdeki çocuk tiyatrolarından söz edilmiş ve yazının altına çocuklar için uyarlanmış Shakespeare’in *Fırtına*’sından bir fotoğraf konulmuştur. Derginin bir sonraki sayısında, *Fırtına*’dan bir başka sahnenin fotoğrafını görürüz. Fotoğrafın altına, “Bu bahse dair, geçen nushamızda neşrettiğimiz makale için ha-

zırladığımız iki resimden birini basmış, diğerini, mündericatımızın çokluğu dolayısıyla koyamamıştık. Şekspir'in *Fırtına* adlı eserinin temsiline ait olan bu ikinci klişeyi de bu sefer basıyoruz," diye not düşülmüştür. 15 Aralık 1930 tarihli *Darülbedayi* dergisinde yine çocuk tiyatrolarının önemi üzerine kısa bir yazı görürüz.¹ Bundan da anlaşılıyor ki, 1935'te kurulan Çocuk tiyatrosu konusunda kamuoyunu hazırlamak için kollar sıvanmıştır.

Çocuk tiyatrosunun açılacağını haber veren ilk yazı yine *Darülbedayi* dergisinin 15 Şubat 1935 tarihli sayısında yayımlanmıştır: "Dün bir tiyatroydu, bugün iki oldu. Önümüzdeki sene bir çocuk tiyatrosu şubesi daha yaparak üç olacak."² Çocuk tiyatrosunun ilk resmi duyurusu da, 1 Ekim 1935 tarihli aynı derginin arka kapığında yer almıştır. Duyuru, "Cumartesi, saat 15:30'da, Pazar, saat 10:00'da" diye büyük puntolarla yazılmıştır. Fiyatlar, çocuklara 15, büyüklere 30 kuruştur.

İlk çocuk oyunu, Muhsin Ertuğrul'un M. Kemal Küçük'e ısmarladığı, *Çocuklara İlk Tiyatro Dersi* adını taşıyan oyundur. Bu oyunda, çocukları tiyatroya ısındırmak için öğretici nitelikte sahneler gösterilmiştir.ERCÜMENT EKREM TALU, *Akşam* gazetesinde bu girişimi övmüş, ama velilerin bu önemli adımı yeterince desteklemediklerinden yakınmıştır. Çocuklar için gerekli olan bu temsillere bütün çocuk velilerinin ilgi göstermeleri gerektiğini söyledikten sonra, yazar, "Lâkin, bence Belediyenin bu işte kabahati vardır: Eğlenceleri daha bol olan zengin çocuklarını, fıkara çocuklarından ne diye ayırt etmeli? Bu temsiller bedava olamaz mı? Bedava olursa, ilerisi için daha ciddi ve tam bir demokrasinin de temelleri atılacağından, Belediyemizin bu hizmeti bütün manasıyla sosyal olurdu,"³ diye yazmıştır. Yazarın bu dileği tam olarak gerçekleşmemiştir. 15 Aralık 1935 tarihli *Türk Tiyatrosu*'nda M. Kemal Küçük'ün ikinci çocuk oyunu olan *Gülmeyen Çocuk*'un 1 Ocak 1936'da başlayacağı duyurulurken, *Çocuk Tiyatrosu* dergisinin

1 Vecihe Ziya, "Mektep Heveskârının Tiyatro İhtiyacı", *Darülbedayi*, 15 Aralık 1930, s. 14.

2 "İpçeken", "Yirmi Senelik Tiyatro", *Darülbedayi*, 15 Şubat 1935, s. 1.

3 ERCÜMENT EKREM TALU, "Çocuk Tiyatrosu", *Akşam*'dan aktaran *Türk Tiyatrosu*, Sayı 63, 15 Şubat 1935, s. 12.

7,5 kuruş olduğu ve bu derginin kuponu ile tiyatroya girişin bedava olacağı açıklanmıştır.⁴ Aynı tarihli dergide, Moskova'da çocuk tiyatrolarının pedagojik özellikleri konusunda uzman olan Prof. E. Arkin'in yazısı da vardır. Bu uzun yazı dokuz-on sayı sürmüştür. Bu yazının başlangıcında, belediyenin bir notu vardır:

İstanbul Vali ve Belediye Reisi Bay Muhittin Üstündağ, şehir tiyatrosunun faaliyet programına, çocuklara temsil veren bir de çocuk tiyatrosu teşkilini ilâve ettiği zaman bu hususta tetkikatta bulunmak üzere Ertuğrul Muhsin bu yaz Moskova çocuk tiyatrosuna gitmiş ve onu idare edenlerle⁵ temasa girmişti. Bu meyanda, çocuk tiyatrosunun pedagojik işlerle alâkadar olan Profesör Arkin'le de görüşmüş ve birçok konferanslarını, raporlarını dinlemişti. Profesör Arkin'in bu tetkiklerinden birinin hulâsasını aşağıya tercüme ediyoruz.

Oyunlar ilk başlarda, Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda oynanıyordu. Çocuk temsillerinin üçüncüsü Afif Obay'ın *Fatmacık* adlı müzikli oyunuydu. Bu üçüncü oyunda, çocuklarını tiyatroya getiren velilerin sayılarında artış olmuştur. Tiyatro salonu bundan böyle tıklım tıklım dolmuştur.⁶ Derginin kuponu ile tiyatro parasız seyredilmiştir. Böylece, çocuk tiyatrosu, ikinci yılından itibaren başarılı bir yola girmiştir. Belki bunda müziğin de katkısı olmuştur. İlk müzikli çocuk oyunu olan *Fatmacık*'ın müziğini Fehmi Ege bestelemiştir. Bu oyunun başarısı üzerine, sonra oynanan hemen bütün çocuk oyunları müzikli hazırlanmıştır. İ. Galip bu konuda şunları yazmıştır:

Hiç unutmam; ilk temsil Tepebaşı tiyatrosunda verilmişti. Daha evvel ilk mekteplere mektuplarla ilân ve ihbar edildiği halde, tiyatro salonunda küçük seyirci adedi sayılacak kadar azdı, ön safta hemen iki üç sıra mı ne? Bu ümit kırıcı vaziyet karşısında çoğumuz hayret ve teessürden kendimizi alamadık. [...] Filhakika, arası çok geçmeden Muhsin'in dediği

4 Bkz. *Türk Tiyatrosu*, Sayı 64, 15 Aralık 1935, s. 15.

5 O sırada, Moskova Çocuk Tiyatrosu'nun başında Natalie Satz bulunuyordu. Muhsin Ertuğrul'un görüştüğü yetkililerden biri de oydu.

6 Bkz. *Türk Tiyatrosu*, 15 Ocak 1936.

çıkışmış, daha aynı sezonun sonuna doğru çocuk tiyatromuzun temsilcileri yavaş yavaş istediğimiz rağbeti bulmağa başladı ve her yıl mütemadiyen artan bir inkişaf içinde tam verimli bir içtimai müessese halini aldı.⁷

Daha ileriki temsillerde, çocuk tiyatrosuna verilen önem de artmıştır. Temsiller doldukça, çocuk bölümü için on altı kişilik bir orkestra, bir de bale topluluğu kurulmuştur. Çocuk tiyatrosuna verilen önemde Muhsin Ertuğrul'un payı büyüktür.

Bu alanda ün yapmış Prof. E. Arkin ile görüşen M. Ertuğrul, çocuk oyunları konusunda özellikle iki ilkeyi kendine düstur edinmiştir. Biri, öğretici öge: Bir ders havasında değil, ama tiyatro tekniğinden yararlanılarak çocuklara eğlenceli bir şekilde sağlanmış. Öbürü de, eğlencedir: Söylenmek istenenler çocuklara eğlenceli bir yolda getirilmeliydi.

1935'ten 1966'ya kadar, tekrarlarla oynanan çocuk oyunu sayısı 64'tür. Bir başka deyişle, 31 yılda 64 çocuk oyunu temsil edilmiştir; bu de her yıla en aşağı iki çocuk oyunu düştüğünü gösterir. Yazdıkları çocuk oyunu yönünden Mümtaz Zeki Taşkın, Sabih Gözen ve Ferih Egemen başta olmak üzere, günümüze kadar çocuk oyunu yazarı olarak kırka yakın imza vardır. Bunların kimi yazar, kimi oyuncu, kimi de sanatın başka bir alanında çalışan kimselerdir.⁸

1951/52 döneminde, ilk kez yabancı yazarların çocuk oyunları da oynanmaya başlamıştır. Bunların ilki, K. S. Kaliarhu'nun *Pamuk Prenses*'idir. Daha sonra Maeterlinck'in *Mavi Kuş*, F. Forster'in *Robenson Ölmemelidir*, A. Wagner'in *Sihirli Pabuç*, Erich Kaestner'in *Ali ve Küçük Hafiyeler* başlığıyla oynanan *Emil und die Detektive*, E. H. Porter'in *Pollyanna*, L. M. Barrie'nin *Peter Pan*, Mark Twain'in *Tom Sawyer* ve *Sihirli Topaç* adlı oyunları sahnelenmiş ve çok tutulmuştur.

7 İ. Galip Arcan, "Çocuk Tiyatromuz Altı Yaşını Bitirdi", *Türk Tiyatrosu*, 1 Nisan 1941, s. 5.

8 Yukarıda belirttiğimiz üç yazar dışında, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oyunları oynanmış olan yazarlar arasında M. Kemal Küçük, Afif Obay, Ekrem Reşit, Ragıp Tok, Neşet Berküren, Celal Balkız, Nuri Işıl, A. Ögelman, Azize Tözen, B. Kaplangı, Vecihe Karamahmet vd. vardır.

1944/45 döneminde, çocuk oyunlarında oynayan sanatçılar dışında, tiyatroya ilgi duyan çocukların da kadroya alınması kararlaştırılmıştır. Bu karar iki nedenden dolayı alınmıştır: Biri, giderek daha fazla oyuncuya duyulan gereksinimdi ki, bazı yetenekli sanatçıları çocuk tiyatrosundan alıp ilerisi için çocukları hazırlamaları amacını gütmektedir. Öteki de, hem yetişkin oyunlarında hem de çocuk oyunlarında oynayan sanatçıların yorgunluğunu bir dereceye kadar azaltmaktır. Sabih Gözen'in yazdığı, *Her Şeyden Biraz*'da on iki çocuk rol almıştır. 1946/47 dönemi başından itibaren de çocuk oyunlarında sadece çocukların oynatılmasına karar verilmiştir. Necdet Mahfi Ayral, bu kararın gerekçesini şöyle belirtmiştir:

[...] Çünkü bir büyük insan, yetmiş, yaşı ilerlemiş bir aktör ne yapsa, ne fedakârlık etse, küçük seyircilerin ruh hâletlerini iyice anlıyamıyacağı için, onların tamamen hoşlarına gidecek, onları eğlendirecek, ağlatacak, onlara bir şeyler öğretecek ve onları memnun edebilecek şeyleri yapmağa muvaffak olamayacaktır. [...] Çocuk ancak kendi yaşındaki çocuklardan zevk alır.⁹

Bu sözler tartışma götürür. Gerçi sahneye çocukların çıkarılması ilerisi için olumlu bir adımdır. Ancak bunun yeri profesyonel bir ödenekli tiyatro değildir. Çocuklar sahneye çıkarılmalıdır, ama profesyonel bir repertuvar tiyatrosunda bu olmaz. Bu karar daha çok çocuk oyunlarında oynamak istemeyen, çocuk oyunlarını kendi için zül sanan sanatçıların aldığı bir karardır. Çocukların sahne üzerindeki çocukları daha iyi anlayacakları ve yetişkinlerin o çocukların ruhlarına yönelemeyecekleri sözü doğru değildir. Dünyadaki bütün profesyonel repertuvar tiyatrolarına bakın, orada çocuk tiyatrolarında en büyük oyuncuların oynadığını görürsünüz. Tam tersine, kendi çapında birer pedagog olması gereken oyuncuların çocuk ruhuna daha iyi yönelebileceği düşüncesindeyiz. Çocuklar üzerinde gereken etkiyi sağlayabilmek için usta aktörler gerekir. Nasıl çocuklar için kukla tiyatrolarını yetişkinler yönetiyor-

9 Necdet Mahfi Ayral, "1946/1947 Sezonunun Çocuk Tiyatrosu Başlarken", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 193, 15 Ekim 1946, s. 7.

sa, çocuk tiyatrolarında da en iyi şekilde yararlı olabilmek için usta oyuncular gereklidir. Çocuk oyuncular, hiçbir zaman usta oyuncuların sağlayacağı etkiyi yapamazlar. Çünkü çocuklar, eğitilmiş, usta oyuncuların disiplinini, ölçüsünü edinmemişlerdir. Ayrıca, birçok inceliği ve ayrıntıyı yetişkin oyuncular kadar veremezler. Tiyatro oyunculuğu belli bir disiplin, denetim ve ölçü ister; bu da ancak usta oyuncularla elde edilebilir.

Yabancı ülkelerde çocuk tiyatroları sanatçıları, özellikle bu alanda yetiştirilmiş, hepsi birer pedagog olan eğitilmiş kişilerdir. Aslında her eğitilmiş, ustalaşmış oyuncu çocuk tiyatrolarında oynar. İngiltere’de çocuk oyunlarında oynayan “Sir” unvanı verilmiş büyük oyuncular vardır; bunlardan biri de Sir John Gielgood’dur.

Şehir Tiyatrosu 1946/47 dönemi içinde, çocuk tiyatrosunu iki ayrı bölümde çalıştırmaya karar vermiştir. Çocuklar arasındaki yaş farklarının farklı sonuçlar getirdiği göz önüne alınarak bir “ilkokul”, bir de “ortaokul” tiyatroları kurulması kararlaştırılmıştır. Bu bölümlerin her birinin kendine özgü kadrosu olmasının doğru olacağı düşünülmüştür. Bu kararla, ilkokul tiyatrosunun bütün kadrosu ilkokul düzeyindeki çocuklarla, ortaokul tiyatrosu kadrosunun da ortaokul düzeyindeki çocuklarla kurulması konusunda karar alınmıştır. Her iki topluluğun başında dans dersi ve tiyatro üzerine bilgi veren eğiticilerin olması öngörülmüştür.

Türk Tiyatrosu dergisinde çıkan bir imzasız yazıda¹⁰ bu bölümlenimin yapılışında, İngiliz çocuk tiyatrolarından esinlenildiği belirtilmektedir. Bu yazıda, ortaokul düzeyindeki çocuklar için Toynebee Hall’da bir tiyatro kurulduğu ve yoksul çocukların burada tiyatro seyredip tiyatro terbiyesi aldıkları yazılmaktadır, yoksa o sırada İngiltere’de çocuk tiyatroları için yaş grupları üçe ayrılıyordu: 5-7 yaş grubu, 2-12 yaş grubu ve 12-15 yaş grubu; bunlardan ilk ikisi çocuk, üçüncüsü gençlik tiyatrosuydu.¹¹ Şehir Tiyatrosu yönetiminin aldığı karar doğru değildi. Çünkü ilkokul tiyatrosu

10 Bkz. “İngiltere’de Çocuk Tiyatrosu Çalışmaları”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 195, 15 Kasım 1946, s. 15.

11 Ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir Nutku, *Oyun-Çocuk-Tiyatro*, Özgür Yayınları, İstanbul 1998, s. 89-115.

için ilkököl yaşlarındaki çocukların oynaması ya da ortaokul tiyatrosunun kadrosunu tamamen ortaokul yaşlarındaki çocuklarla kurmak ödenekli bir profesyonel tiyatro için geçerli değildi. Zaten okullarda çocuklarla hazırlanan oyunlar birer müsamere niteliğinde temsil ediliyordu.

Tiyatroda çocuk konusunda bugüne değin çok şey yazıldı, yazılıyor da; ama bu konu birbirinden değişik biçimlerde ele alınıyor. Aşağıdaki kavramlar birbirlerinden çok farklı olmalarına karşın, çocuk tiyatrosu denilince genellikle şunlar kastediliyor:¹²

1. Çerçeve sahne içinde, çocukların çocuklar için düzenledikleri gösteri (Müsamere).
2. Çerçeve sahne içinde, çocukların yetişkinler önünde düzenledikleri gösteri (Müsamere).
3. Yetişkinlerin çocuklara katılmaları ya da onlar için oynamaları; bu da iki açıdan ele alınabilir:
 - a) Profesyonel sanatçıların büyük tiyatrolarda, çok sayıda seyirci önünde oynadıkları, çocuklar için hazırlanan büyük yapımlar (Çocuk Tiyatrosu)
 - b) Uzman pedagogların ya da oyuncu-öğitimcilerin küçük bir alan içinde çocukların arasında ve onlarla birlikte oynadıkları çocuk oyunları (Yaratıcı Drama)
4. Çocukların seyirci ortasında oynadıkları oyunlar (Okul Tiyatrosu).
5. Yetişkinlerin gurur duydukları, çocuklar için büyük bir tiyatro binası.
6. Çocukların mutlu oldukları küçük bir oyun alanı (Okulda Drama).

Şimdi, çocuk tiyatrosu konusundaki görüşlerin bir özeti olan bu altı nokta üzerinde kısaca duralım.

1. ve 2. maddede tarif edilen gösteriler, “müsamere” denilen, ülkemizdeki ana, ilkököl ve ortaöğretimdeki alışagelmış uygulama-

12 Bu bölüm, 1998’de yazmış olduğumuz *Oyun-Çocuk-Tiyatro* adlı kitabımızdan alınmıştır; s. 146-152.

ma biçimleridir. Burada, çocukların bir bölümü öğretmenlerinin önceden verdiği direktiflere göre hazırlanıp mekanik bir aksiyonla oynarken, yani etkinken, öbür bölümü de seyretme görevini yüklediğinden edilgen durumdadır. Böylece, oynayanlar ile seyredenler önceden güdülenmiştir. Her iki taraf da yaratıcı değildir; bunun için de durağandır. Bu tarzda çocuklar hiçbir şey üretemezler.

Hele bu tür uygulama, küçük yaştaki çocuklar için bir işkenceden başka bir şey değildir. Sahne üzerinde direktiflere göre hareket eden ve seyirci önünde oynamaya çalışan bu çocukların yaşadıkları baskıyı ve bunalımı hissettikçe hep rahatsız olmuştur. Ve hep düşünmüşümdür: O çocuklar doğru koşullar altında oyun üretseler ne kadar mutlu olacaklardır! Küçük çocukların bir çerçeve sahne içinde oynamaya mahkûm edilmeleri, doğanın özgürlüğüne alışmış kuşların kafese kapatılmasına benzer. Hatta on beş yaşındaki delikanlılığa adım atmış bir çocuk bile, büyüklerin önünde oynamaktan rahatsız olur. Küçük çocuklar ise, yetişkinlerin –ne kadar iyi niyetli olurlarsa olsunlar– gülümsemeleri karşısında oyunu bırakıp başka şeyler yapabilirler. Bunun da tiyatro ile ilgisi yoktur. Belki de bu onlar için değişik kıyafetler içinde yapılan bir çeşit defileden fazla bir şey değildir. Burada ne yaratıcılık vardır, ne de drama.

3/a'da gösterilen ise, bugün çoğunluk tarafından çocuk tiyatrosu olarak kabul edilen biçimdir. Bir başka deyişle profesyonel sanatçılar tarafından çocuk seyirciler için hazırlanan gösterişli, büyük masraflarla ortaya çıkarılan çocuk temsilidir. İçtenlikle, dürüst bir biçimde ve akıllıca yapıldığında, bu tiyatronun amacı, 12 yaşında ve üstünde bulunan ergenlik çağındaki çocukların estetik gereksinimlerini karşılamak ve onları sanat yoluyla yaşama hazırlamaktır. Bu işi severek ve içtenlikle yapan profesyonellerin amacı da budur. Ancak 12 yaşından aşağı çocuklar için bu tür tiyatronun iki belirgin olumsuz etkisi vardır:

i) Küçük çocuklar bu göz kamaştırıcı yapımları uzun bir süre taklit ederler ve bu taklit her seferinde biraz daha kötü olur; bu da onların oyun yazma, sahneleme, tasarım açısından kendilerine karşı güvenlerinin sarsılmasına neden olur.

ii) Bu büyük yapımlarda eğitilmiş oyuncularını gören çocuk, onları taklit etmek ister, ama yetersiz kaldığını hissedince oyuncu olarak sahneye çıkmaya yanaşmaz. Bir önceki bölümde ve daha önceki yıllarda yazmış olduğum bir yazıda¹³ ısrarla belirttiğim gibi, pedagojik açıdan yaş gruplarını dikkate almak ve bu konuda duyarlı olmak gerekir. Bizdeki gibi, her yaştan çocuk seyircilere aynı oyunu seyrettirmek bir yaş grubu için doyurucu olurken, diğerleri için anlamsız kalabilir. Özellikle, küçük yaş gruplarındaki çocukları bir salona tikip onları çerçeve sahneye bakmaya zorunlu kılmak, o çocukların yaratıcı ve üretici yanlarını yok etmekten başka bir işe yaramaz.

Öyleyse, ne yapmak gerekiyor? Başta ödenekli tiyatrolar olmak üzere, pedagogların danışmanlığına da başvurularak, seçilen çocuk oyununun hangi yaş grubu için olduğunun saptanması gerekir ya da her tiyatro hangi yaş grupları için oyun hazırlayacağını bilincinde olmalıdır.

Okul tiyatrosunda ise ana ve ilkokul drama çalışmaları, bu konuda eğitilmiş uzman öğretmenler ya da oyuncu-öğretmenler denetiminde olmalıdır.

3/b'de belirtilen tarzda, yani profesyonel oyuncuların küçük bir alan içinde *çocuklarla birlikte* ya da *onların arasında* oynamaları, çok sık yapılmadığı takdirde, katkısı olan bir çalışmadır. Ama çocuk eğitiminin bilincinde olan çoğunluğu rahatsız eden şu gerçeği bir kez daha yineleyelim: Çocuk, büyüklerin çabası olmadan da bir şeyler üretebilir. Gerçi böyle kolektif çalışmalar, doğru ve bilinçli bir biçimde yapıldığında çocukları mutlu edebilir. Önemli olan onların ülkesine girebilmektir.

Bu tür çalışma yapan sanatçı-pedagoglar (ya da profesyonel oyuncu-eğitmenler), grup dinamiği ve duyarlılığı, çalışmanın esnek biçimlerine ilişkin yöntemleri anlama ve seyirci katılımı konularında özel bir eğitimden geçmiş olmalıdırlar. Aynı zamanda, çalışmanın niteliğini bozmadan bütün engelleri akıllıca bertaraf edecek eğitimi de görmüş olmalıdırlar. Çocuğun dünyası bizimkinden çok

13 Bkz. Özdemir Nutku, "Çocuk Tiyatrosu Sahne Uygulaması Üzerine Düşünceler", *Çocuk Tiyatrosu*, Devlet Tiyatrosu, Ankara 1979, s. 45-56.

değişiktir ve biz de onun dünyasını keşfetmede hep geride kalmışızdır. Ama bunun için de bir mazeretimiz var: bizler yetişkinleriz!!!

4'üncü tarz içinde, çocuğun *kendi sanat biçimi*'nin bir uzantısı ve okul tiyatrosu ile çocuk şenliklerinin geliştirilmesi için içtenlikle yapılan bir girişim izleriz. Çocukların seyirci ortasında oynadıkları bu biçimde, çocuk tiyatrosu üzerine birtakım bulgular yapma olanağı arttığı gibi, çocukları rahatlatacak daha elverişli bir alan da sağlanmış olur. Bu biçimin bir engeli, çocukları seyreden büyüklerin pedagojik açıdan hazır olmayışları ve bazı durumlar karşısında ne yapacaklarını bilmeyişleridir. Bu da yanlış bir atmosfer yaratabilir. Önemli olan, seyreden büyüklerin küçük çocukları tamamen özgür bırakmaları gerektiğini zamanla öğrenmeleridir. Bir hata da, gösteriyi hazırlayanların yanlış noktaları çok fazla parlatmalarıyla ortaya çıkabilir; örneğin, çocukları, içinde hareket edilmesi zor gisilerle donatmak onların özgürlüklerini kısıtlayabilir.

5'inci noktada belirtilen, genellikle çoğunluğun isteği olan, çocuk tiyatrosu için büyük bir bina yapılması düşüncesi geçerli değildir. Çünkü büyük bir bina küçükler için ters tepki yaratır, onları şaşırtır, korkutur ve böylece elverişsiz bir hava yaratılabilir.

6'ncı noktada söz konusu edilen, çocukların mutlu oldukları küçük bir oyun alanı ise bir oda büyüklüğünden, orta genişlikteki bir salona dek değişebilir. Çocuk tiyatrosu bir bina değil, *bir ülkedir*. Bunu anlamamışsak ya da daha kötüsü birtakım yanlış düşüncelere takıldığımızdan bunu anlamak istemiyorsak, yanlış bir çocuk tiyatrosu yapma yolundayız demektir. Bunun da zararını çocuklarımız çekecektir.

Öyleyse, çocuk tiyatrosu için neler yapılmalıdır? Bu soruyu dört asal noktada özetleyebiliriz:

1. Yerleşik Tiyatrolar: Bugün var olan ve başarı gösteren belli başlı çocuk tiyatrolarını, öncelikle çocukları mutlu edebilecekleri bir yere kavuşturmak ve sistemli bir çalışmaya girebilmelerini sağlamak için bunlara ödenek ayırmak zorunludur. Bir de oyunlarını çerçeve sahnede oynayan tiyatroları *yalnızca 12-15 yaş grubu için düşünmek doğru olur*.¹⁴ (Burada çocuklar tiyatroya giderler.)

14 Bkz. A.g.y., s. 53-54.

2. Gezici Çocuk Tiyatroları: Okullarda oyunlar oynayan, eğitilmiş ve eğitilmemiş oyuncuların kurulu toplulukların çocuk eğitimi açısından değerlendirilmesi mutlaka yapılmalı, bunların arasında ne idüğü belirsiz olanlara ve yalnızca para kazanmak için bu işe soyunan üçkâğıtçılara kesinlikle izin verilmemelidir.¹⁵ Her çocuk tiyatrosu topluluğunun bir pedagog danışmanı olması zorunlu tutulmalıdır. (Burada tiyatro çocuklara götürülür.)

3. Çocuk tiyatrosundan çok okulda drama kapsamına giren *tiyatro yoluyla eğitim*, yurt çapında ele alınmalı ve sekiz yıllık öğretimde tiyatro bir gösteriş olarak değil de, *zorunlu uygulamalı ders* olarak, eğitime katkıda olacak biçimde bir sisteme oturtulmalıdır. Bunun için de uzmanlaşmış öğretmenleri yetiştirmek için Milli Eğitim ile Gençlik ve Spor Bakanlıkları, özellikle tiyatro mezunlarına, sanat ve edebiyat öğretmenlerine yaz kursları düzenlemek yoluna gidilmelidir. Yaz kurslarının eğitim programı bu işin uzmanlarının hazırlanmalıdır. Yaz kurslarında ders verecek ve uygulama yapacak kişiler arasında meslekten oyuncular, tiyatro bilimcileri, pedagoglar ve konuşma eğitimini yürütecek elemanlar bulunmalıdır. Bu kurslarda bireysel ve toplu çalışmalar, sahne çalışmaları, kuramsal dersler, grup dinamiği ve tiyatro pedagojisi yer almalıdır. Ayrıca, yaz kursları sırasında, kursa katılanların tiyatro duyarlılığını geliştirmek için çeşitli tiyatro gösterilerine gitmek de bu program kapsamı içinde düşünülmelidir. Bunun için de, yaz kursları daha çok tiyatro etkinliklerinin yoğun olduğu büyük kentlerde sürdürülmelidir.

4. Bir önceki bölümde ele aldığımız *okul tiyatrosu*, 0-5 yaş grubundan başlayarak 12 yaşına kadar uzman öğretmenlerle yapılan yaratıcı drama çalışmalarıdır. Bilgili ve bilinçli öğretmenlerin yetiştirilmesiyle okullardaki tiyatro etkinlikleri, özellikle ortak çalışmaya katılan öğrenciler açısından çok yararlı olacaktır. Böylece, ileride hangi meslek dalını seçerlerse seçsinler, yarının yurttaşları, daha

15 Bugün, bu hiçbir pedagojik yararı olmayan, hatta çocukları ruhen sakatlayan ve onlara zarar veren korsan çocuk tiyatrolarının en büyük destekçisi, ne yazık ki, bazı okul müdürleri ve öğretmenlerdir. Bunun somut örnekleri her öğrenim yılı karşımıza çıkmakta ve şikâyetler kulağımıza kadar gelmektedir. Okul Aile Birliği'ne gelir sağlamak için, satılan bilet paralarını bu korsanlarla paylaşanlar bundan sorumludurlar. Bunun baş sorumlusu da bu korsanları denetlemeyen İl Eğitim Müdürlükleridir.

bugünden hem kişilikleri hem de toplumdaki yerleri yönünden sağlıklı bir gelişime gireceklerdir.

Ülkemizde bu anlamda gerçek bir çocuk tiyatrosu tam olarak kurulmadıysa bile, bu yöne doğru sağlıklı bir yöneliş hissedilmektedir. Çocuk tiyatrosu konusunda sonuç getirecek olumlu tartışmalar yapıldıkça ve düşünceler sahne üzerinde deneye sokuldukça ülkemiz doğru olan çocuk tiyatrosunu bulacaktır. Ama bunda da biraz süreye gereksinim vardır. Eğer, sınır 12 yaş olmak üzere bir çocuk tiyatrosu yapmak istiyorsak –ilerde bunu daha da geliştirmek üzere– oval bir oyun alanı ya da oval bir yükselti önerebiliriz. Çocuk seyirciler, oyun alanının çevresine oturabilirler, ama yetişkinlerin oyunu daha uzaktan, belki de oyun alanını çevreleyen bir balkondan seyretmeleri daha doğrudur. Oyun yeri, zemini ve duvarlarıyla çocukların zengin ülkesine yakışır rahatlıkta ve güzellikte olmalıdır.

Şehir Tiyatrosu'nun aldığı karar yanlış da olsa, iyi niyetle alınmıştı. Bu kararı almada, yetkililer bazı tatsızlıklar gözlemlemiş olabilir. Nitekim, önceden altı yaşından ön dört yaşına kadar olan çocuklar aynı sıralarda oturup oyun seyreliyorlardı. Ferih Egemen'in 1943 yılında yazdığı bir yazıdan bu sonucu çıkarmaktayız. Büyük yaştaki çocukların çocuk tiyatrosundan bazı istekleri olmuştur, bunlar arasında şöyleleri de vardı: “Müzikli, danslı eserler hoşumuza gidiyor, fakat içinde meraklı vak'alar olmalı, biraz da düşünebilecek eserler seçmelisiniz.”¹⁶

Öte yandan, küçük yaştaki çocuklar da olaydan çok danslara, şarkılara ve yapılan hareketlere dikkat ettiklerinden, ortaya çözümlmesi gereken bir sorun çıkmaktaydı. Şehir Tiyatrosu da çocuk tiyatrosunu ikiye bölerek bu durumu çözmeye çalışmıştır. Aslında bölümlenme doğrudur, ama doğru olmayan buralarda çocukları oynatmaktı.

Çocuk tiyatroları sayıca ne kadar çoğalırsa, ülkeye o kadar yarar sağlar. Çocuk tiyatrosu seyircisi, ilerinin bilinçli yurttaşıdır. Çocuklar, kendilerine çevrilmiş, yalanı olmayan bir aynadaki dünyayı görüp yetiştiklerinde, gelecekte iyi birer yaratıcı yurttaş olacak-

16 Ferih Egemen, “Çocuk Tiyatrosu 9 Yaşında”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 159, 15 Ekim 1943, s. 6.

lardır. Çünkü ruhsal ve düşünsel yanını geliştirmemiş bir toplum, umutsuzluk içinde olan, kurtulması her gün biraz daha zorlaşan bir yığın haline gelebilir. Tiyatro, insanı kendine ve çevreye karşı sorumlu yapmasını bilen en etkili kültür aracıdır. Bunun için de, çocuk tiyatroları toplumun gelecek kuşaklarını, ruhsal ve düşünsel sağlığa yönlendirebilen bir gizilgüce sahiptir.

Anadolu'nun her kentinde, her kasabasında en az bir çocuk tiyatrosu olmalıdır. Tiyatro, insanın varoluşuna ilişkin bir sanattır, bir duygudur. Bu duygu çocuklarda daha saf ve içtendir. Büyük tiyatro adamı Max Reinhardt, "Bir tiyatro oyuncusunun kaynağı en saf görünüşüyle çocuklarda izlenir. Onların algı yetileri örnek-sizdir," dedikten sonra şöyle sürdürür düşüncesini:

Çocuklar dünyayı yeni baştan bir de kendileri bulmak, kendileri yaratmak isterler. Onların hayatı incelemeye karşı önüne geçilmez bir heyecanları vardır. Başkalarının deneyimleriyle yetinmezler. Bir yıldırım hızıyla istediği bir şeyi oynamaya, bir şeyi yaparken birden başka bir harekete geçmeye bayılırlar. Bunun nedeni onları fantezi güçleridir. Şurada bir sedir mi var? İşte size bir tren: lokomotif pistonlarını çalıştırmaya, buhar salıvermeye ve düdüğü ötürmeye başlar. Biri de hemen, kompartımanın penceresine kurulur ve durmadan değişen manzaraya bakmaya başlar; bir başkası da biletleri denetleme işini üzerine alır.¹⁷

Tiyatro özgür bireyler yetiştirir. İnsan olmanın değerini ve önemini öğretir. Başkalarına olan sorumluluğu ve sevgiyi vurgular. Çünkü tiyatro sanatı günlük yaşamda izlenen yapmacıkları düzelden bir sanattır. Tiyatro gerçeğin görüntüsünü değiştirmez, ama gerçeği gizleyen örtüleri kaldırır.

17 Bkz. *Türk Dili-Tiyatro Özel Sayısı*, s. 923.

X

Turneler ve Yurt apında Eylem

Bir ülkenin ekonomik ve toplumsal kalkınmasını gerçekleştirebilmesi, ancak kültürel kalkınmasını yapmış olmasına bağlıdır. Gözlerimizi, ekonomik yönden güvenliğini sağlamış hangi ülkeye çevirirsek çevirelim, o ülkenin kültürel sorunlarını çoktan çözümlenmiş olduğunu görürüz. Kültürel kalkınma olmadan hiçbir kalkınma girişimi sonuç getirmez. Kültürel kalkınmayı başarmadan, ekonomik ve toplumsal kalkınmayı getirmeye çalışmak, makine dairesi olmadan kaptan köşkünden verilen işaretlerle yrtlmeye çalışan bir gemiye benzer. Bu durumda kaptan ne kadar komut verirse versin, altta bir makine dairesi yoksa gemi yerinden kımıldamaz. Bu açıdan, kültür kalkınmasının önce tabanda yapılmasının zorunlu olduğu düşüncesindeyiz. Kültür kalkınmasının enerji santrali ise tiyatrodur.

Bugün yalnızca İstanbul, Ankara, İzmir, Eskişehir, Adana, Bursa, Antalya, Trabzon, Sivas, İzmit ve Erzurum gibi kentlerde değil –her ne kadar bugün gereksinim duyulmasa da– Türkiye’nin bütün kentlerinde tiyatro olmalıdır. Çeşitli tiyatro topluluklarının Anadolu’ya turne düzenlemesi elbette yararlıdır. Ancak taşıma suyla

değirmen dönmeyeceği için her kentin kendi tiyatrosunu kurması gerekir. Ege Bölgesi'ndeki bazı köyler kendi tiyatrolarını kurmuştur, ama yurt çapında bir tiyatro seferberliği yapılmamıştır. Ancak son zamanlarda Türkiye'nin her yanında tiyatroya olan ilgi artmıştır. Bu artan ilgide İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun yaptığı turnelerin de katkısı olmuştur. Bunun için, bu sanat kurumunun turnelerine de kısaca değinmek gerekir.

Darülbedayi sanatçılarına turne yapma düşüncesi ilk kez 1923 yılında gelmiştir. 1923 yılının Nisan ortalarında başlayan Ramazan temsilleri Mayıs ortalarına kadar sürmüş, Ramazan Bayramı sonu erince Darülbedayi'de parasal sıkıntı yeniden başlamıştır. Yönetim kurulu ne yapacağını şaşırılmış durumdayken, belediye bütçesinin konuşulması sırasında Darülbedayi'e verilen ödenek söz konusu olmuş, "Hilmi ve Ziya Molla beyler tahsisatın kesilmesi hakkında" beyanatta bulunmuşlardır: "Ziya Molla bey, Şehremanetinin böyle sıkıntılı bir zamanında tiyatroya para ayırması lüzûmsuzdur. Bunlar oyunlarını para ile oynuyorlar. Tahsisata ne lüzûm var: Kel Hasan'a da yardım yapıyor muyuz? O nasıl idare ediyorsa, bunlar da idare etsinler"¹ yollu itirazda bulunmuştur. Ancak bu öneri oylanınca ödeneğin kesilmemesini doğru bulanlar kazanmışlar ve 1923 bütçesine Darülbedayi'e yardım olarak bir miktar para ayrılmıştır. Ancak bu üç bin liralık tutar "müessesat-ı hayriye muavenet faslı"ndan ayrıldığından ve böyle bir fasıl ancak belediyenin para artırımını ile mümkün olduğundan tiyatronun maddi durumunda hiçbir fark yaratmamıştır. İşte bu para sıkıntısı, giderlerin karşılanamaması durumuna gelince, sanatçılar para bulmak için çareler aramaya başlamışlardır.

Darülbedayi'den ayrılan ve o sırada temsiller vermekte olan Yeni Tiyatro Topluluğu Ramazan'dan sonra Adapazarı'na bir turne düzenlemişti. Bu turne başarıyla sonuçlanınca, Darülbedayi sanatçılarının da turne fikrine akılları yatmıştı. Geçim kaygısı içinde olan sanatçılar bir turne ile durumlarını düzeltmeyi kararlaştırmışlardı.

1 Zobu, "Türk Tiyatrosu'ndan Darülbedayi'e", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 301, Kasım 1956, s. 5-6 ve 15.

O sırada, Darülbedayi’de bulunan Ahmet Muvahhit bir İzmir turnesi yapmayı önermiş ve bunun hazırlıklarını da yüklenmiştir. Darülbedayi, o güne kadar İstanbul dışına çıkmamıştı, ama bir ara temsilcilerini Moda’ya kadar uzatmıştı. Turneye alışık olmayan sanatçılar, İzmir Turnesi düşüncesine önce pek yanaşmamışlardır. Ancak Muvahhit, kazanç ve zararı üstleneceğini ve turneye katılan sanatçılara belli bir ücret vereceğini belirtince turneye razı olmuşlardır. Vasfi Rıza Zobu, anılarında şöyle yazar:

Teklifi ortaya atan Muvahhit’ti. Onun İzmir’de tanıdıkları vardı. Başta –yanılmıyorsam– şehrin belediye reisi Şükrü Kaya bey geliyordu. Sonra da “Karabiber” unvanıyla anılan Mehmet bey isminde bir zattan söz ediliyordu. Bu Mehmet bey, sonradan Mustafa Kemal Paşa’nın kayın-pederi olan Uşşakizade Muammer beyin, körfez içindeki iskeleler arasında işleyen vapurlarının müdürüydü. [...] Mehmet beyin İzmir turnesi için, sanatkârlara pek büyük yardımı dokunmuştu. Seyahat masrafinin ilk sermayesini o vermiş, turne sonuna kadar da alakasını bizden kesmemiş, bütün müşküllerimizi halletmek için çırpınmış durmuştu.²

Darülbedayi’in tanınmış sanatçılarından Eliza ve Onnik Bine-meciyan, Kınar Hanım ve Raşit Rıza turneye katılmamışlardır. Muhsin Ertuğrul o sırada film çevirdiğinden o da bu turneye katılamamış, ama daha sonra senaryonun bir bölümünü İzmir’de çevirirken, arkadaşlarına yardımcı olmuş ve bir temsilde de oynamıştır. Bu turneye katılanlar Ahmet Muvahhit, Nureddin Şefkati, Fikret Şadi, Behzat Hâki [Butak], Adil, Şehber [Zabel], Mari [Mari Müzeyyen], Anayis, Bedia Muvahhit, Ulviye ve Behire Hanımlardır.

Bu topluluk, 11 Temmuz 1923’te *Piyer Loti* vapuruyla İstanbul’dan hareket etmiş ve ertesi gün, yani 12 Temmuz 1923 Çarşamba günü İzmir’e varmıştır. Darülbedayi sanatçılarının büyük şansı vardı, çünkü Gazi Mustafa Kemal Paşa o sırada İzmir’deydi ve bence de bu turnenin en önemli olayı budur. Vasfi Rıza, anılarında yine İzmir’e ayak bastığı zamanki ilk izlenimini şöyle anlatır:

2 V. R. Zobu, *O Günden Bu Güne*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977, s. 74.

Kordon boyu Karagöz göstermeliği gibi delik deşik olmuş da kalmış birkaç bina harabesinin hemen arkasından taa ufuklara kadar bir virane, bir kül tarlası uzanıp gitmekteydi. Birinci Kordon'da, körfezin sonlarına doğru kalmış birkaç bina arasında Palas isimli bir sinema³ vardı. O sinema binasında oynayacaktık. Daha doğrusu orada oynamaya mecburduk. Çünkü İzmir'de bundan başka ne bir tiyatro ne de bir sinema binası kalmıştı. Kordon boyundaki büyük tiyatro⁴ dahil, hepsi yanmıştı.⁵

Sanatçılar, Karşıyaka'da, iskelenin hemen karşısında, o dönemde Küçük Kulüp denilen salaş bir binada kalmışlardır. Burası ne bir kulüp ne de bir oteldi. Garsonsuz, müdürsüz, kimsesiz bir yerd.

İlk temsil, 16 Temmuz Pazar gecesi idi ve sanatçıların hazırlanmak için yalnızca dört günleri vardı. Üstelik, Palas Sineması oyun oynamaya elverişli bir yer değildi; sahnesi yoktu, bunun için de sahne yapılması gerekiyordu. O sırada, İzmir'de kereste, çivi ve gerekli malzemeyi bulmak güçtü. Bunun dışında, sahnenin yapımı için marangoz ve doğramacı bulmak da dertti. Sanatçı Behzat Hâki'nin hobisi marangozluktu ve bu işten zevk alıyordu. Bunun için de sahnenin yapımı işinde ustabaşılığa sıvandı. Sanatçılar elbirliğiyle üç gün içinde, kulisleri ve giyinme yerlerini tamamladılar. Ne ki, bu sahne daha çok kocaman bir karpuz sergisine benzemişti.

16 Temmuz 1923 gecesi oynanacak temsile Mustafa Kemal Paşa'nın geleceği haberi sanatçıları iyice elektriklendirmişti. Sultan Aziz'den beri, devlet başkanları tiyatroya gelmedikleri için bu büyük habere inanamıyorlardı. Ama Mustafa Kemal ilk temsile geldi. Asıl önemli olan, sanatçıların, ilk temsilden üç gün önce devlet başkanını ziyaret etmeleri ve Mustafa Kemal'in, "Türk kadınları sahneye çıkmadıkça Türk sahnesinden beklenen gelişmenin olmayacağını" belirtmesidir. 15 Temmuz 1923 tarihli *İzmir* gazetesinde şöyle bir haber çıkmıştı:

3 O günkü adı Sinema Palas'tı, sonra Tayyare Sineması oldu, bugün yerinde kordon boyundaki Tayyare Apartmanı bulunmaktadır.

4 Sporting Club: hem kapalı 1.500 seyirci kapasiteli salonu hem de açık hava sahnesi vardı.

5 O *Günden Bugüne*, s. 78-79.

Darülbedayi sanatkârları Gazi Müncinin huzurunda: 26 Temmuz (13 Temmuz) Perşembe günü saat üçte Muvahhit, Şadi ve Behzat beyler, Darülbedayi sanatkârları namına Mustafa Kemal Paşa Hazretlerini ziyaret etmişlerdir. Paşa Hazretleri, sanatkârları büyük bir nezaketle kabul ederek yirmi dakika kadar sanatı temâşâyâ ait sualler irat etmişler ve sanatkârların İzmir'den başlayarak Anadolu'nun muhtelif memleketlerinde temsiller vermesi fikrini tasvip etmişlerdir. Sanatkârlar tarafından Temmuz'un yirmidokuzuncu (16 Temmuz) Pazar günü akşamı Kordon'da verilecek müsamerelere için edilen daveti kabul ile teşrif buyuracaklarını vaad eylemişlerdir.

Darülbedayi'yi temsilen ziyarete giden, yukarıda adları geçen üç sanatçı, Mustafa Kemal'in o sırada kalmakta olduğu Uşşakzade Muammer Bey'in Göztepe'deki köşkünde huzura kabul olunmuşlardı. Ancak yine aynı yıllarda, İstanbul'da Darülbedayi'in yönetim kurulunda bulunanlar Anadolu hareketine karşı olan kimselerdi ve İstanbul'u "payitaht", Anadolu'yu da taşra kabul ediyorlardı. Bunun için de aynı günler içinde İstanbul gazetelerinde, Darülbedayi yönetim kurulunun bir "tekzibi" yayımlanmıştı. Bu yazıda şöyle deniyordu:

Darülbedayi namıyla taşra şehirlerinde temsiller veren tiyatro heyetinin bu hareketi gayri resmi bir mahiyeti haiz olduğu ve Darülbedayi-i Osmani hiçbir alakası bulunmadığı Heyet-i Merkeziye tarafından ilan edilir.⁶

Vasfi Rıza Zobu, devlet başkanının bu "tiyatro heyeti"nin temsillerini seyretmesinin, heyet-i merkeziyeye güzel bir yanıt oluşturduğundan söz eder. Hele Atatürk'ün, "Türk hanımlarıyla beraber geldiğinize pek memnun oldum. Onları, güzel şiveleri ile dinlemek pek zevkli olacak," sözleri sanatçıları hayranlıkla karışık bir heyecana itmişti.

Oynanacak oyun, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin, Daniel Riche'in *La Prétexte* adlı oyunundan uyarlamış olduğu *Hisse-i Şayia* idi. Temsil gecesi büyük bir telaş vardı. Atatürk ve eşi Latife Hanım için konaklardan birinden iğreti olarak alınmış iki koltuk ve bir de

üzerinde beyaz örtüsü olan bir masa seyircilerin en önüne konulmuştu. Bütün hazırlıklar tamamlanmıştı ki, suflör metninin ortada olmadığı anlaşıldı. Herkes köşe bucak metni aramaya koyuldu. Ama oyun metni hiçbir yerde yoktu. Nihayet iş anlaşıldı ve suflör alı al moru mor, “Galiba ben onu otelde unuttum” deyiverdi. Tiyatro Gündoğdu’da, otel Karşıyaka’daydı. Körfez vapurları son seferi de yapmıştı. Bugünkü gibi karayolu da yoktu. Ancak o toprak yoldan araba gidebilirdi, bunun için de zaman yoktu. İmdada Karabiber Mehmet Bey yetişti; müdürü bulunduğu körfez vapurlarından birini hareket ettirdi. Behzat Hâki [Butak] vapura atlayıp gitti. O gelinceye kadar herkes ayakta ve gözleri saatteydi. Behzat Hâki, Mustafa Kemal’den az sonra gelmiş ve fazla bir gecikme olmadan perde açılabilmiştir. Temsil başarıyla oynanmıştır. 20 Temmuz 1923 günlü *Türk Sesi* gazetesinde şunlar yazıyordu:

[...] Tiyatro haline getirilmek için haylice üzüntülü emek sarfolunduğu anlaşılan Palas Sineması, İzmir’in güzide ve münevver sınıfına mensup izdihamlı bir kütlenin neşe ve şetaretine sahne oldu. [...] Sesi tamamen bozan, o uydurma sahne üzerinde Darülbedayi sanatkârlarını seyrederken herşeyden evvel derin ve samimi bir acıyla yüreğimin yandığını sezdim. [...] Bu itibarla, onları tenkit değil, sanatlarından ve fedakarlıklarından dolayı tevkir ve tebci ederken İzmir’i pek yakın bir atide bir tiyatro binasına malik görmek arzusunu da hararetle tesbit ve izhar etmek isterim. [...] Eminim ki, Darülbedayi sanatkârlarını buraya celbetmeyi düşünen münevver Belediye Reisiyle, ona rağbette kusur etmeyen güzide tabaka, İzmir’in bu hakiki ihtiyacını az zamanda izaleye muvaffak olacaktır.

O dönemde, İstanbul’da olduğu gibi İzmir’de de her gece arkaya temsil vermek olanak dışıydı. Onun için sanatçılar da temsillerini üç dört gün ara ile vermek zorundaydılar. İzmir’de oynanan oyunlar, *Hisse-i Şayia* dışında, İbnürrefik Ahmet Nuri’nin Georges Courteline’nin *Vingt jours à l’Ombre* adlı oyunundan *Ceza Kanunu*, Alfred Savoir’ın *La Huitième Femme de Barbe-bleue*’sünden *Sekizinci* adlarıyla yaptığı uyarlamalar, Reşat Nuri’nin *Eski Rüya*’sı ile yine aynı yazarın Alfred Savoir’ın *Compartement des*

Dames Seules adlı oyunundan *Bir Donanma Gecesi* adıyla yaptığı uyarlamaydı.

Sanatçılar boş oturmaktansa, tiyatroya meraklı olan Fahrettin Altay Paşa'nın da maddi ve manevi desteğiyle, civar ilçelere de turne düzenlemeyi kararlaştırdılar. Fahrettin Paşa, Akhisar'daki cemaatsiz kalmış bir kiliseyi tiyatro haline getirtince, 24 Temmuz Çarşamba günü trenle Akhisar'a hareket ettiler. Bu küçük kentte otel olmadığı için Fahrettin Paşa kendi evini sanatçılara vermiştir. Sanatçılar burada da tiyatroya olan ilgiyi görüp hiç beklemedikleri bu manzara karşısında hem şaşırmışlar, hem de sevinmişlerdir. Topluluk ertesi gün İzmir'e dönmüştür.

Bir süre sonra Kemal Film adına film çevirmekte olan Muhsin Ertuğrul'un, filmin baş oyuncusu Emin Belig ve operatör Cezmi ile İzmir'e geldiğini ve filmin kadrosunda bulunan Behzat ve Vasfi Beylerle bazı sahneler çektiğini biliyoruz. Bu, İzmir'e turne yapan sanatçılar için de çok önemliydi, çünkü Muhsin Ertuğrul'un ünü daha o zamandan yayılmıştı. Kâr ve zararı yüklenen Muvahhit'in durumuysa pek o kadar parlak değildi. Zarar etmemiştii, ama kazanç da yoktu. Bu yüzden Muhsin Ertuğrul'un İzmir'e gelişi Muvahhit için güzel bir sürpriz olmuştu. Elbette İzmirliiler için de... Muhsin Ertuğrul, o sırada hazır olduğu Reşat Nuri'nin *Eski Rüya* adlı oyununda oynamayı candan ve gönülden kabul etti. Bu temsilden sanatçılar pay almadılar, tüm kazancı Muvahhit'e bıraktılar.

Eski Rüya, 12 Ağustos 1923 gecesi Muhsin Ertuğrul ve Emin Belig'in katılması ile oynandı. O gece görülmedik bir kalabalık tiyatroya akın etti. Perde, seyircinin coşkulu ve uzun süren alkışlarıyla kapandı. Ertesi günkü gazetelerde oyun üzerinde övgü dolu yazılar yer aldı. Bunlardan, Mehmet Mithat imzasıyla çıkan yazıda şöyle deniyordu:

Herşeyden evvel piyesin neticesinde tebellür eden [beliren] bir hakikat varsa, Ertuğrul Muhsin'in vücuduna Türk sahnesinin ihtiyacıdır. Vakıa tiyatro aleminde kendini çekerek bir hayli zamandır, sinemacılığa bağlanan Ertuğrul Muhsin bey, her itibarla faydalı bir işe girmiştir. Orada da *Atesten Gömlek*'de görüldüğü vechile sayanı takdir muvaffakiyetleri var.

Sinemacılığın millileşmesini biz de bütün kalbimizle isteriz. Fakat Ertuğrul'a sahnenin ihtiyacı da aşikâr [...] Kemal Nimet Bey'i [M. Ertuğrul'un oynadığı rol] alkışlarken hep bunu düşünüyordum.⁷

Darülbedayi sanatçıları bu arada Söke'ye gidip gelmişlerdir. *Eski Rüya*'nın temsilinden iki gün sonra, yani 14 Ağustos Pazartesi günü, topluluk trenle Söke'ye hareket etmiştir. Geçtikleri yörelerin birbirinden acı yangın yerleri olduğunu gören sanatçılar, on saatlik bir yolculuktan sonra Söke'ye varmışlardır. O gece dinlenip ertesi günü temsil veren topluluk 16 Ağustos Çarşamba günü İzmir'e geri dönmüştür. Bu Söke turnesinden sonra, Fikret Şadi, para kazanmak amacıyla Anadolu kentlerinde temsiller verecek bir topluluk kurma düşüncesini iyice geliştirmiştir.

Fikret Şadi'nin ailesinin bütün bireyleri tiyatrodan oynayan kişilerdi; eşi Şehber [Zabel] Hanım o dönem için deneyimli bir elemandı. Baldızı Anayis, genç ve güzel bir kızdı. Suflör Adil Bey fiziği olduğundan suflörlükten oyunculuğa terfi etmişti ve Anayis'le nişanlıydı. İstanbul'dan da ona katılacaklarını umut ettiği kişilerle Fikret Şadi gezici bir topluluk kurabilecek durumdaydı. İzmir'e turne yapan topluluk bölünmek üzereydi ve bunu ilk sezen Behzat Hâki olmuştu. 20 Ağustos 1923 Pazar günü kıyamet koptu: Behzat Hâki ile Fikret Şadi arasında oldukça gürültülü bir tartışma oldu. Böylece, uzun bir süredir hissedilen parçalanma kaçınılmaz bir duruma geldi ve Fikret Şadi Milli Sahne'yi kurdu.

Darülbedayi sanatçıları topluluğunda yalnızca Bedia ve Ahmet Muvahhit, Mina Müzeyyen, Behzat Hâki ve Vasfi Rıza kalmıştı; yani üç erkek, iki kadın oyuncu. Ayrıca, İstanbul'dan sanatçılarla gelen ve gerektiğinde figüran olarak görev yapan bugün ne oldukları bilinmeyen iki de kadın vardı.

Fikret Şadi'nin topluluğu, önce Karşıyaka ve Göztepe'de iki temsil verdikten sonra Manisa'dan başlayarak turneye çıkmıştı. Öte yanda, Darülbedayi sanatçıları zor durumdaydılar. O anda İstanbul'a dönmeleri bir şey kazandırmayacaktı. Her şeyden önce

7 *Türk Sesi*, 13 Ağustos 1923.

Darülbedayi'in onları kabul edip etmeyeceği kuşkuluydu. Hele Muhsin Ertuğrul gibi, tuttuğunu koparan bir sanatçı da film işiyle uğraştığından, İstanbul'a dönmeleri o an için doğru değildi. Ne yapılacaktı? Vasfi Rıza, anılarında bunu şöyle anlatır:

O halde, bizim de seyyar bir "kumpanya" haline gelip İzmir ve etrafında dolaşmaktan başka yapacak akıllıca bir çaremiz kalmıyordu. Evet ama iki kadın, üç erkekle ne yapar, ne oynayabilirdik? Eşhası az, aksesuvara ait malzemesinin bulunması kolay hiç olmazsa iki piyesimiz olmalı... Vakıa elimizde buna uygun iki eserimiz var. Biri, Selami İzzet [Sedes] beyin adaptasyonu *Üçüzler* vodvili, diğeri Tahsin Nahit merhumun adapte etmiş olduğu *Rakibe* dramı...⁸

Ancak sanatçılar, yine de küçük roller için İzmir'den bir-iki kişi bulmak zorundaydılar. İki kişi bulundu: Bunlardan biri, "Baba" namıyla anılan Saffet Bey, öteki de bir zamanlar İstanbul'da Sahir Opereti'nde oynamış olan Sezai Bey'di. İş bir de suflör bulmaya kalmıştı. O da bulundu, hem de iki kişi... Bunlardan biri Yüzbaşısı Şadi Bey,⁹ öbürü de Muvahhit'in kayınbiraderi Fuadi Bey idi. Böylece, topluluk tamamlanınca provalara geçildi. Fahrettin Paşa Karşıyaka'da terk edilmiş bir kiliseyi tiyatroya çevirtmişti.¹⁰ Bu hazırlık döneminde topluluk bu kilisede iki temsil verdi. Topluluk bundan sonra, adını verdiğimiz iki oyunla Akhisar ve Kırkağaç'ta oyunlar oynamıştır. 7 Ekim'de trenle Kırkağaç'a giden topluluk burada her iki oyunu da kalabalık seyirci önünde oynamışlardır. Kırkağaç'ta "oyuncu olduklarından ötürü" han sahibi, bu kadınlı erkekli gurubu içeri almak istememiş; ancak Mürsel Paşa'nın "tavsiyesiyle" onları aksi bir suratla buyur etmişti. Kadın oyuncular ve Muvahhit için Merkez Komutanı Mürsel Paşa'nın evi açılmış, erkek oyuncular hana yerleşmişlerdi. Kırkağaç'ta, ön sırada oturan, oranın eşrafından sayılan seyirci fokurdatarak nargile içiyor, ama

8 O *Günden Bu Güne*, s. 97. *Üçüzler*, M. Hennequin'in *Mon Bébé*, Henri Kistmaekers'in *La Rivale* (*Rakibe*) adlı yapıtlarıydı.

9 Emekli Albay Şadi Artun.

10 Fahrettin [Altay] Paşa, Karşıyaka dışında, Akhisar'da, Kırkağaç'ta bulduğu kullanılmayan kiliseleri tiyatro durumuna getirmiştir.

konuşmadan oyunu seyrediyorlardı. Topluluk, 9 Ekim Çarşamba günü trenle İzmir'e dönmüştür.

İzmir'e dönerken, tren Manisa istasyonunda durunca başta o dönemin belediye başkanı olmak üzere, genç Manisalıların davetiyle karşılaşan topluluk, İzmir'e gitmekten vazgeçmeleri, hiç olmazsa iki gün Manisa'da kalıp temsil vermeleri önerisi ile karşılaşmışlardır. Bu karşılaşma, sanatçıları çok sevindirmişti. Ancak topluluk İzmir'de oyun oynayacağından, Karşıyaka'da temsil verdiklerinin ertesi günü Manisa'ya geleceklerine söz vererek oradan ayrıldılar. Ve sözlerini de tuttular. 11 Ekim Cuma sabahı, saat 07:40'ta Karşıyaka'dan kalkan trenle Manisa'ya hareket eden sanatçılar, orada *Rakibe* ve *Üçüzler* oyunlarını oynayacaklardı. Ancak onlardan, o dönemin çok sevilen, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Sekizinci* adlı uyarlamasını oynamaları istenmişti. Aslında iki günde bu oyunu hazırlamak güçtü; ama sanatçılar yakında Fikret Şadi'nin Milli Sahne'sinin buraya bu oyunla geleceğini duyunca, her ne pahasına olursa olsun, bu oyunu hazırlamaya karar verdiler. Fikret Şadi'nin en güvendiği oyunu buydu ve kendisi de Habib Neccar rolünde çok başarılıydı. Behzat Hâki, Habib Neccar rolünü üstlendi, öteki rolleri de dağıttı. Canla başla çalışan sanatçılar, bu oyunu başarıyla oynadılar. Hele Behzat Hâki, Habib Neccar'ı Fikret Şadi'den daha da iyi oynamıştı. 13 Ekim Pazar günü İzmir'e dönen sanatçılar, bir gece Karşıyaka'da, bir öğleden sonra da İkiçeşmelik'teki sinemada temsiller verdiler.

İki ay dokuz günlük bu oldukça sıkıntılı ve yorucu ilk İzmir turnesi bu temsillerle son bulmuştur. Topluluk, 16 Ekim 1923 Çarşamba günü *Reşit Paşa* vapuruyla İstanbul'a dönmüşlerdir.¹¹

Gelelim Fikret Şadi Bey'in Milli Sahne'sine... Milli Sahne'de oyuncu sayısı az olduğundan, ilk başlarda az sayıda rol olan oyunlar seçildi. Bunun için de iki oyun hazırlandı; her ikisi de Ahmet Nuri'nin uyarlaması olan *Sekizinci* ve *Hisse-i Şayia* idi. İlk turne

11 Darülbedayi, 1923'ten 1942'ye kadar düzenli bir biçimde Anadolu turneleri düzenlemiştir. 1925 yılında, "Türk Tiyatrosu" adıyla yine İzmir'e gelen topluluk, bundan sonra "Darülbedayi" ve sonradan da "İstanbul Şehir Tiyatrosu" adıyla 1926, 1927, 1930, 1931, 1934, 1938, 1939 ve 1942 yıllarında İzmir'de temsiller vermiştir.

güzergâhı İzmir'den başlayarak Manisa, Uşak, Afyon ve Eskişehir olmuştur. Eskişehir önce Milli Sahne'nin merkezi olmuş ve sonradan İzmir'den gelenler topluluğa katılınca, güçlenmiş ve Ankara'ya gidilmiştir. Bu topluluk Ankara'da iyi bir tiyatro çevresi yaratmış ve 1924 yılında Türk Ocağı sahnesinde temsiller vermiştir. Fikret Şadi, Ankara'da Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti'ni kurmuş ve bu dernek yoluyla para yardımı almıştır. Bu açıdan, tiyatro için devletten ilk yardım sağlayan Türk sanatçısı odur. İ. Galip, Neyyire Neyir ve Hazım kısa bir süre bu toplulukta sahneye çıkmışlardır. Halide Pişkin de ilk kez bu toplulukta oyunculuğa başlamıştır.

Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti'nin genel başkanı o zamanın Milli Eğitim Bakanı Şükrü Saraçoğlu idi. Bu derneğin kurucuları da zamanın tanınmış hükümet adamlarıydı. Dernek bunun için tutmuş ve Milli Sahne'nin gelir kaynağı olmuştu. Dernek tüzüğünün 21. maddesi şöyleydi:

Cemiyet evvel be-evvel temsil heyetlerinden birini himayesine alacak, bunun inkişaf ve terakkisinde muktezi bütün maddi ve manevi muavenetleri temin edecektir. Saniyen, nüfusu kesif şehirlerden başlamak üzere peyderpey, memleketin hemen her tarafında beledi teşkilâtın muavenetiyle, ihtiyaca göre, tiyatro binaları tesisine çalışacaktır.

Böylece bölge tiyatroları anlayışı yeniden tiyatro tarihimiz içinde düşünülmüş oluyordu. Ancak önce Ankara'da, sonra öbür büyük Anadolu kentlerinde tiyatroların açılması, bütün iyi niyete karşın, bu dernek yoluyla olmamıştır. Yıllar sonra Milli Eğitim Bakanlığı'nın yardımı ve Muhsin Ertuğrul'un çabasıyla hayata geçirilebilmiştir. Zobu'dan bu konuda şunları öğreniriz:

Türk Tiyatrosu hesabına hayırlı işler yaptırabilecek bir emniyete mazhar oldukları halde, yanlış mütalâa ve manevralarla partiyi kaybeden -Meşrutiyet'ten bu yana- iki Türk tiyatrocusu gelmiştir. Birincisi Burhanettin [Tepsi], ikincisi Sâdi'dir. İlki: Meşrutiyet'in, ikincisi Cumhuriyet'in ilânlarıyla "âlem-i temâşâ"da parlayan birer yıldız olmuşlardı. Burhanettin'i, "Hanedan-ı Saltanat" ve "heyet-i Vükelâ"; Sâdi'yi Büyük Millet Meclisi âzâları ve Heyet-i Vekile himâye etmiş; Devlet Tiyatrosu'nun kurulması

bunların idrak ve kabiliyetlerine kalmıştı. Ne yazık ki, her ikisi de ellerine geçen fırsatları heba etmişler, isimleri ve faaliyetleri kendilerinden sonraki tiyatrocılara yalnız birer hikâye olarak kalmıştır.¹²

Sanatçının dedikleri doğrudur; eğer bu sanatçılar “tiyatro yap” yalnızca para kazanmayı düşünmeselerdi, devletin tiyatroya etkin bir biçimde elini uzatması daha önceki tarihlerde gerçekleşecek ve gelişim yoluna daha önce girilmiş olacaktı. Belki de bugün geçirmekte olduğu evreleri daha önce geçirecek ve ilerlemiş olacaktık. Fikret Şadi’nin topluluğunda uzun süre çalışmış olan Yaşar Özsoy, Atatürk’ün Milli Sahne’yi koruduğunu, hatta para yardımı yapacağına söz verdiğini belirtmiştir. Refik Ahmet Sevengil de kitabında şöyle yazmıştır:

Takdir ve teşvikleriyle sanatkârlara büyük bir şevk vermiş olan Gazi hazretlerinin teveccühlerine maddi yardım da inzımam edince, Şâdi bey ve arkadaşları İstanbul’a dönmekten vazgeçtiler, Konya, Adana ve civarında temsiller vermeğe başladılar.¹³

Fikret Şadi, bu önemli, elverişli durumun anlamını iyi kavrayamamıştır ya da kavradıysa bile, gününü gün etmek işine gelmiştir. O, bu büyük fırsatı özel topluluğu için kullanmış, Türkiye tiyatrosu için önemli olan Devlet Tiyatrosu düşüncesini benimsememiştir. Sonuç olarak, Şadi Bey’in topluluğu bir süre oyun oynamayı sürdürmüş, sonra da dağınık ve yenik bir durumda İstanbul’a dönmüştür. Önce Taksim Belediye Bahçesi’nde, sonra da kentin çeşitli semtlerinde temsiller veren topluluk sonunda dağılıp gitmiştir. Fikret Şadi, Şehzadebaşı’ndaki Ferah Tiyatrosu’nu kiralayıp sinema işletmeye başlamış, ama tutturamayınca yeniden tiyatroya dönmek istemiştir. Bir ara Raşit Rıza ile birleşip bir topluluk kurmak istemiş, bunu da başaramamıştır. Böylece, Şadi Bey tiyatro dünyasından çekilmiştir.

12 Zobu, “Şâdi Beyin Milli Sahne’si”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 315, Ocak 1959, s. 4.

13 Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt 1, s. 110.

Öte yanda, Darülbeydi 1923'te yaptığı ilk turnesinden sonra hemen her yıl Anadolu kentlerine turneler düzenlemiştir. II. Dünya Savaşı sırasında da bir süre turne yapabilen topluluk, 1942 yılından sonra, yedi yıl süreyle hiç turne yapamamıştır. Bunun en önde gelen nedeni, savaşın getirdiği zorluklar ve pahalılıktır. Tiyatro vergileri, tiyatro sahiplerinin yüzdesi ve bina kiralari artmıştır. Zobu bu durumu şöyle açıklamıştır:

Harbin ilk seneleri; pahalılığın hızla alabildiği kadar yükselişi zamanında da, Şehir Tiyatrosu mutad bahar turnesini idame ettirmeğe yeltendi. Trenlere, vapurlara zamlar yapıldı. Oteller, lokantalar fiyatları artırdılar. Bina sahipleri zarara, biz çıkmaza girdik. Gayrisafi hasılatın yüzde onunu vergi olarak verdiğimiz halde, harbin ikinci senesi bu yüzde on, elliye çıktı. Yardıma muhtaç bir halde, şehirlerin başına dert olmadan kapağı İstanbul'a atıp Tepebaşı'na sığındık.¹⁴

Turneler, 1949 yılında yeniden başlamıştır. Ancak Devlet Tiyatrosu Anadolu turnelerine başlayınca, Şehir Tiyatrosu da bu kez Trakya ve Ege turneleri düzenlemiştir. Daha sonra sayıları artan özel tiyatroların Anadolu turnesine çıkmaları üzerine, Şehir Tiyatrosu İstanbul dışına turne yapmaktan çok, İstanbul'un çeşitli semtlerinde tiyatrolar açmayı daha doğru bulmuştur. Bu konuya az sonra geleceğiz.

Şehir Tiyatrosu'nun Anadolu'ya turne yapamaz duruma geldiği yıllarda, Muhsin Ertuğrul, *Perde ve Sahne* dergisinin 1941 tarihli sayısında bir açık mektup yayımlamış ve Ankara, İzmir, Adana belediye başkanlarından birer "şehir tiyatrosu" kurmalarını dilemiştir. Tiyatronun önemi üzerinde örnekler veren sanatçı, bunun için fazla bir ödeneğin gerekli olmadığını, "mütevazi bir bütçe ile" açılacak tiyatronun "maddi yardıma el açmadan mevcudiyetini koruyabileceğini" belirtmiştir. Bilindiği gibi, bu dileği sonuç vermemiş, bu kentlerden biri olan İzmir, Devlet Tiyatrosu eliyle, öbürü de uzun yıllar sonra belediyenin çabasıyla tiyatroya kavuş-

14 Zobu, "Yedi Senedir Turneye Niçin Çıkamadık", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 226, Mayıs 1949, s. 1.

muştur. Daha sonra da yine Devlet Tiyatrosu tarafından Adana sahnesi hayata geçmiştir.

Şehir Tiyatrosu'nun başarılı yurtiçi turnelerinden başka, bir de yurtdışı turneleri vardır. Bunlardan biri, 1928'de yapılan Mısır, öbürü de 1929 ve 1930'da yapılan Kıbrıs turneleridir. 1928 yılında, henüz adı Şehir Tiyatrosu olmayan Darülbedayi, önceden bir reklam yapmayı gerekli görmeden Mısır turnesine çıkmıştır. Zobu, anılarında, "Sanki devrin muhalif siyasileri gibi, memleketten çıkıp Mısır'a iltica ediyormuş havası içinde yaptığımız bu turne, herkesi hayrete düşürmüştü"¹⁵ diye yazmıştır. Üstelik, yıllar önce Darülbedayi adını kullanarak herkesten para topladıktan sonra ortadan kaybolan bazı Türk sanatçılarının (!) Kahire seyircisinde uyandırdıkları kötü bir izlenim oluşmuştu. Zobu, *Elmuhabenet* gazetesinin 6 Nisan 1928 tarihli sayısında çıkan bir yazıyı da aktarır:

Vaktiyle Darülbedayi nâmı altında, Türk temsil heyeti sıfatıyla Mısır'a gelmiş -falanca filancalar gibi- (şimdi ölmüş olduklarından isimlerini yazmıyorum) Türk haysiyet-i milliyesine katiyen alâkadar olmamış; bilâkis Türk tiyatroculuğuna maskaralıktan ibaret olarak zihinlere yerleşmiş birtakım maceraperestlerin elim hatıratını Mısırlıların dimağından silip çıkartmak bu yeni heyetin omuzlarına yüklenmiştir.¹⁶

Darülbedayi topluluğu, Kahire'de Henri de Grosse'un *Süt Kardeşler*'ini, Strindberg'in *Cehennem* adıyla dilimize çevrilen *Ölüm Dansı*'nı, *Hamlet*'i ve yerli oyun yazarlarımızın yapıtlarını oynamış ve sıra dışı bir başarı kazanmıştır. Bunu Mısır gazetelerinde çıkan yazılardan ve Mısırlı yetkililerin konuşmalarından öğreniriz.¹⁷

Yukarda da belirttiğimiz gibi, 1942 yılına kadar düzenli bir şekilde her yıl turneye çıkan bu sanat kurumunun 1923'teki ilk turnesinden itibaren yaptığı turneler şunlardır:

15 Zobu, "Gurbette Duyulan Hoş Seda", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 371, Ocak 1967, s. 13.

16 A.g.y., s. 12.

17 Bkz. *Türk Tiyatrosu*, Ocak, Şubat, Mart ve Ekim 1967.

- 1923 Ege, İzmir Turnesi: Akhisar, Manisa, Söke (aydınlık bir seyirci).
- 1924 Karadeniz turnesi: Trabzon (uyanık, ama gerici bir seyirci).
- 1925 Karadeniz turnesi: Samsun (içkili ve silahlı bir seyirci).
Trabzon'da 4.662 lira gelir.
Rize, Giresun (15 Ekim tarihli *Hakikat* gazetesi temsiller için şöyle yazmıştır: "Muhterem Darülbeydi heyeti Giresun'a teşrifleriyle bize en mühim bir ihtiyacı, maneviyemizi tatmin şerefini bahşetti.")
Ege turnesi: İzmir (Türk Tiyatrosu Topluluğu olarak).
- 1926 Marmara turnesi: Bursa (Atatürk huzurunda oynanan oyunlar).
Ege turnesi: İzmir, Balıkesir, Edremit.
- 1927 Ege turnesi: İzmir (temsillerini bugünün opera binası olan Elhamra Sineması'nda vermişlerdir).
Anadolu turnesi: Ankara, Konya (bir Devlet Tiyatrosu'nun kurulması üzerine dönemin başbakanı ile görüşme).
- 1928 Mısır turnesi: Kahire (Mısır basınında çıkan çok olumlu yazılar ve Türk büyükelçisinin memnuniyeti).
- 1929 Akdeniz turnesi: Adana, Mersin, Antalya ve Kıbrıs; dönüşte İzmir.
- 1930 Anadolu ve Akdeniz turnesi: Ankara, Adana, Mersin, Antalya, Kıbrıs; dönüşte İzmir.
- 1931 Anadolu turnesi: Ankara, Adana, Mersin, Gaziantep, Elazığ, Diyarbakır, Malatya; dönüşte İzmir.
- 1932 Anadolu turnesi: Diyarbakır, Sivas, Kayseri, Niğde, Malatya, Siirt, Urfa (Siirt'te polis müdürü oynanan oyunların yabancı yazarlarına işaret ederek, "bunlar ecnebi ikamet tezkerelerini isterim," diye güçlük çıkarmıştır).
- 1933 Anadolu ve Karadeniz turnesi: Ankara, Adana, Mersin, Çanakkale, Bursa ve Ordu, Samsun, Trabzon.
- 1934 Ege, Anadolu ve Karadeniz turnesi: İzmir, Manisa, Eskişehir, Ankara, Sivas, Kayseri, Zonguldak, Samsun, Giresun, Trabzon.

1935, 1936 ve 1937 yıllarında, başta Ankara olmak üzere, Anadolu turneleri yapılmıştır.

1938 yılından itibaren, topluluk iki kola ayrılmış ve iki ayrı turne programı hazırlanmıştır.

A Topluluğu, Marmara ve Ege turnesi: Bursa, Balıkesir, Akhisar, Manisa Bergama ve İzmir (temsiller Kültür Park sahnesinde verilmiştir).

B Topluluğu, Karadeniz ve Anadolu turnesi: Zonguldak, Samsun, Kayseri, Tokat ve Ankara.

1939 Anadolu ve Akdeniz turnesi: Konya, Ankara, Mersin, İskenderun, Antalya, Gaziantep, Mardin, Diyarbakır, Elazığ, Malatya, Akşehir, Afyon, Isparta, Burdur, tekrar Antalya; dönüşte İzmir (Kültür Park Açık hava Tiyatrosu).

1940 Karadeniz ve Anadolu turnesi: Zonguldak, İnebolu, Sinop, Ordu, Kastamonu, Samsun, Çankırı, Ankara, Sivas, Afyon, Isparta, Burdur, Antalya, Mersin, Adana, Niğde, Kayseri.

1941 Anadolu ve Akdeniz turnesi: Ankara, Konya, Adana Hatay, İskenderun, Mersin.

Doğu ve Karadeniz turnesi: Urfa, Mardin, Elazığ, Yozgat, Kars, Erzurum, Malatya, Diyarbakır, Çorum, Ordu Samsun, Giresun, Trabzon, Bayburt, Gümüşhane, Zonguldak.

1942 Ege, Marmara ve Anadolu turnesi: Bandırma, Bursa, Balıkesir, Akhisar, Manisa, İzmir, Ödemiş, Tire, Aydın, Nazilli, Denizli, Burdur, Isparta, Afyon, Kütahya Eskişehir, Ankara, dönüşte Kocaeli.

Bu tarihten sonra, zorunlu olarak –yukarıda gösterilen nedenlerden ötürü– turnelere ara verilmiştir. Yedi yıllık bir aradan sonra yeniden turnelere başlanmıştır. 1957'den itibaren bu turneler –yine yukarıda verdiğimiz nedenlerden dolayı– daha çok Ege ve Trakya bölgelerine yapılmıştır. Anadolu bölgeleri Devlet Tiyatroları kapsamı içine alındığından, Şehir Tiyatroları İstanbul'a yakın bölgelere turneler düzenlemiştir.

XI

Tiyatro Yapıları

Türkiye'nin en büyük ve dünyanın en güzel kenti İstanbul'da son zamanlarda birkaç tiyatro yapısı inşa edilmiştir. 1947'de temeli atılan Atatürk Kültür Merkezi ise, büyük ve küçük salonları ve çağdaş ölçülere uygun durumuna rağmen, beş yıldan beri yıkıma bırakılmış bir utanç simgesi olarak terk edilmiştir. Ancak İstanbul gibi büyük bir kente yakışmayacak bir tiyatro binası gereksinimi her yıl biraz daha artmaktadır. Özellikle özel tiyatroların doğru dürüst sahneleri yoktur. Alışveriş merkezlerine yapılmış sahneler ise hem küçüktür, hem de gereksinimi karşılayamamaktadır. 1890'da, o dönemin Belediye Başkanı Rıdvan Paşa tarafından yaptırılan ahşap Tepebaşı Tiyatrosu'nun yıktırılacağı haberi 1961'de gazetelerde çıkmış, sonra buranın bir tiyatro müzesi olacağı haberi yayılmış, ama bu tiyatro 4 Kasım 1971'de yanmış ve yerine bir kapalı otopark yapılmıştır. Bunun üzerine Harbiye'de Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu Şehir Tiyatroları'nın ana binası olmuş, ama o da yıktırılarak, yerine bir kongre binası ve içine de bir tiyatro sahnesi yapılmıştır.

Tepebaşı Tiyatrosu yandığı zaman seksen bir yaşındaydı, üstelik ahşap bir binaydı ve her an yangın tehlikesiyle karşı karşıyaydı.

Belki taş bir yapı olsaydı iki yüz yıllık da olabilirdi, üç yüz yıllık da... Avrupa'da 16., 17. yüzyıllarda yapılmış tiyatro yapıları bile hâlâ ayakta. Ve çağdaş donanımlarıyla bugün bile aktif durumdadırlar; çünkü bunlar taş yapılardır. Avrupa'da bir tiyatro binası kilise yapısı kadar önemliydi, onun için yüzyıllara dayanması için yapıyordu ve bunların birçoğu mimarlık açısından birer başyapıttı. Birçoğu arasından bir-iki örnek alalım. Viyana'daki opera binası ile bir zamanlar saray tiyatrosu olan Burgtheater binası II. Dünya Savaşı'nda bombalarla hasar görmesi üzerine, savaş bitiminde Avusturya hükümetinin ilk onardığı binalardı. Kalan duvarları üzerine aynen eski plan üzerine onarılan bu binalar, bugün yeni yapılara taş çıkartacak bir sahne tekniği ile donatılmışlardır. Restore edilip 1990'da çağdaş bir donanımla Münih'te halka açılan, eski bir saray tiyatrosu olan Cuvilliés-Theater, 1751-1753 tarihleri arasında inşa edilmiş taş bir yapıdır. Bunlar, yüzyılların zaman aşımı içinde ayakta kalan taş binalardır ve Batı'da kilise yapıları kadar değerlidirler. Onun için de korunurlar. İtalya'nın Vicenza kentindeki Teatro Olimpico 1580-1585 tarihleri arasında inşa edilmiştir ve hâlâ sapasağlam ayakta. 1618'de yapımı tamamlanan Parma'daki Teatro Farnese hâlâ bir müze olarak kullanılsa da olduğu gibi zamanımıza kalmıştır. Bunlar, ülkelerin en değerli hazineleridir, elbette tutmasını bilene ve bu zihniyeti taşıyana...

Bizde Giustiniani adlı bir İtalyan tarafından mimar Barborini'ye¹ 1827-1830 yıllarında yaptırıldığı tahmin edilen Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu² 1831'de yanmış, sonradan aynı duvarlar üzerine yeniden inşa edilmiştir. Bugün elimizde bulunan belgeler-

1 Mimar Barborini, 1865'te Hocapaşa'da çıkan bir yangın sonucu yıpranan ve yıkılma tehlikesinde olan "I Constantinus" anıt sütununu çember içine almıştı (Çemberlitaş). "Fransız Tiyatrosu" İtalyan tiyatro mimarisi tarzında inşa edilmiş muhteşem bir yapıydı. "Giustiniani Evi" de denen bu tiyatro, 1861'de Edouard Salla'nın girişini tamamen camdan yaptığı bir balo salonu ilavesiyle "Palais de Crystal" diye anılmaya başladı. İstanbul'daki yabancı elçilikler ve Osmanlı vezirlerinden destek gören Fransız Tiyatrosu'nda daha çok şehre gelen yabancı toplulukların (özellikle Fransız) yabancı dildeki oyunları sahnelenmiştir.

2 Bu tiyatro Tünel'e yakın St. Antoine Kilisesi karşındaydı, 20. yüzyılda "Kristal Palas" olarak biliniyordu. Elhamra Pasajı'nın olduğu yerdedi.

den bu tiyatronun İstanbul'da yapılan ilk tiyatro yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Tanzimat'la gelen Batılılaşma eğilimiyle bazı tiyatro yapıları, 1876'da ilan edilen I. Meşrutiyet'ten sonra da kullanılmıştır. Tiyatro yapıları yetmediği için Rıdvan Paşa 1890'da bu ahşap binayı yaptırmıştı.

Tanzimat'tan sonra birkaç tiyatro binası yapıldığı halde, İstanbul'da tam olmamakla birlikte, donanım yönünden yeterli iki tiyatro yapısı bulunduğunu anlıyoruz. André Antoine, Darülbedayi'i kurmak üzere İstanbul'a geldiğinde, tiyatro yapısı denecek doğru dürüst bir bina bulamamıştır. İçerisi geniştir diye ona gösterilen Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nun sahnesini görünce, "Burası mükemmel bir garaj", demekten kendini alamamıştır.³ O zamandan bu yana tiyatro yapısı sorunu hâlâ tam olarak çözülmemiştir. Bugün Şehir Tiyatrosu'nun sahip olduğu kongre merkezindeki tiyatro salonu dışında, öteki tiyatro salonları tornistan yapılarıdır. Kadıköy'deki Haldun Taner Sahnesi bir zamanlar itfaiye binasıydı. Saraçhane'deki ufak tiyatro için Sabri Esat Siyavuşgil "bir hangara benziyor" demiştir. Darülbedayi'in kuruluşundan bu yana yayımlanan bazı yerli ve yabancı yazılara göz atacak olursak, bu konunun her zaman bir sorun olarak ortaya atıldığını, ama tam olarak çözüme ulaşmadığını anlarız.

Yıl 1917, Almanya'da yayımlanan *Theater-Courier*'de⁴ şöyle bir yazı görürüz:

İstanbul'da yeni bir tiyatro binası yapılması için hazırlıklara başlanmıştır. Bugüne kadar Türklerin ne sürekli bir tiyatrosu, ne ulusal oyunu, ne de temelli bir oyunculuk sanatı vardır. İstanbul gibi, büyük bir kente yakışmayacak tek tiyatro yapısı, şu sıralarda Bir Viyana Operet topluluğunun oyunlar oynadığı [Tepebaşı] kışlık tiyatrosudur. Ama bu yapı da, ilkel, ahşap bir bina olup büyük bir temsilde hiçbir ihtiyacı karşılayacak durumda değildir. Yetkililer, böylece, İstanbul'a doğru dürüst bir tiyatro binası yaptırmak için harekete geçmiştir.

3 Halit Fahri Ozansoy, *Darülbedayi'in Eski Günlerinde*, s. 47.

4 Bkz. *Theater-Courier*, "Chronik", Sayı 1224, 7 Haziran 1917.

Bu satırlardan da anladığımıza göre, bir yabancı gözüyle Tepebaşı Tiyatrosu yüz yıl önce de yetersiz bir tiyatro yapısıydı. 1917'de hazırlığına başlanan tiyatro yapısı ancak 1964'te tamamlandığına göre,⁵ demek ki bizim ülkemizde, bu projenin hazırlığı için yarım yüzyıla yakın bir süre gerekiyormuş.

Tiyatro binası isteğini tekrarlayanların başında Muhsin Ertuğrul gelir. *Darülbedayi* dergisinin 1 Kasım 1931 tarihli sayısında, "Perdeci" imzasıyla, İstanbul'a yeni bir tiyatro binasının gerekli olduğunu, İstanbul'daki Almanların Teutonia binasında bile bir tiyatro sahnesi olduğunu, Türklerden başka her ulusun bir tiyatro sahnesi olduğunu belirtmiştir. Öte yandan, 3 Nisan 1929 tarihli *Milliyet* gazetesinde, yani sanatçının yukarıdaki yazısından iki buçuk yıl kadar önce, İstanbul'da yaptırılacak bir tiyatro binasından söz edilmiştir. Bu yapı, "Taksim Meydanı'nın en şerefli yerinde yapılacak" ve aynı zamanda konservatuvar olarak da kullanılacaktır:

[...] İdare-i hususiye de, konservatuvar binasının inşasına yüzbin lira ile iştirak edecektir. Konservatuvar binası Taksim-Talimhane meydanının en müsait yerinde yapılacaktır.

Bunun için de, bir "heyet" Avrupa'ya inceleme gezisine çıkmıştır. Bundan da bir sonuç çıkmadığı görülür. O "heyet" in turistik bir geziye çıktığı anlaşılıyor. Muhsin Ertuğrul, 1 Ekim 1932 tarihli *Darülbedayi* dergisinde, yine bina konusuna değinmiştir:

[...] Darülbedayi bir Şehir tiyatrosu olmak için belki kâfidir, fakat milli bir tiyatro olabilmek için çok zayıftır, halbuki tiyatro hayatında bir dev adım atmamız lâzım. [...] Bu millete muazzam bir tiyatro lâzım. Süleymaniye benimsiyen, ta uzaktaki herhangi bir vatandaşın benimsiyeceği bir tiyatro, bütün malzemesini milletin yüreğinden alan bir tiyatro.

Öte yanda, Taksim meydanında yapılacak tiyatro binası haberi ağızdan ağza dolaşmaktadır. Bu konuda ilk haberin verildiği 1929

⁵ Eski Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu. Eskisi yıkılıp yenisinin kongre kompleksindeki yapımına 2008 yılında başlanmış ve açılışı 14 Ocak 2010 tarihinde gerçekleşmiştir.

yılından üç yıl sonra da aynı şeyler konuşulmaktadır. 2 Nisan 1932 tarihli *Akşam* gazetesi yapı tasarımının hazırlanmakta olduğunu bir haber olarak verir. Ama bundan da bir sonuç gelmez.

1935 yazında, bu konu yine tazelenmiştir. O yıl, *Die deutsche Bühne* adlı dergide,⁶ yukardaki habere benzer bir yazı okuruz. Dergide İstanbul Belediyesi'nin bir tiyatro binası yaptıracağını haber veren bu yazıda proje yarışmasında Alman mimar Hans Poelzig'in⁷ hazırladığı tasarımın birincilik kazandığı belirtilmiştir. Bu tasarım, yazıldığına göre, yalnızca bir tiyatro binasını değil, bir konservatuvarı da kapsamaktaydı. Bundan bir şey çıkmamıştır. Belediye belgelerinde yaptığımız araştırmalarda, Poelzig'in bu tasarımını bulamadık. Herhalde, ya sepete atılmış ya da kaybolup gitmiştir.

1929 yılında ortaya atılan Taksim meydanındaki tiyatro yapısı düşüncesi 1935'te de yalnızca sözde kalmıştır. Bu arada, sanatçılardan sürekli sızlanmalar yükselmektedir. 1935 yılını da geçelim. 15 Mart 1940 tarihli *Türk Tiyatrosu* dergisinde, yirmi altı yıldan beri tiyatro binası için yazılıp çizildiğini, ama hiçbir şey yapılmadığı, Comédie Française'in geldiği ve Tepebaşı salaşında oyunlar oynayacağı belirtilmiştir. "Perdecî" yazısını şöyle sürdürür:

Eğer doğrudan doğruya Paris'ten gelmiş olsalardı, "e, ne yapalım, orası Garb, burası Şark" der, kendimizi yalancılıktan teselli etmeğe uğraşırdık. Fakat en acı tarafı Sofya'dan geliyorlar. Sofya'daki tiyatro bütün Avrupa sahnelerinin birinci derecede mükemmel tiyatrosudur. [...] Bizim salaşa oynuyacaklar ve arada mukayese yapacaklar... Söyleyin bana, ben şimdi nerelere kaçayım?⁸

Sonunda bir umut belirliyor. İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Dr. Lütfi Kırdar, 15 Temmuz 1946 tarihinde, Açık hava Tiyatro-

6 *Die deutsche Bühne*, 11 Şubat 1935, s. 40.

7 Hans Poelzig (1860-1936) 20. yüzyılın ilk yarısının en büyük tiyatro mimarlarından ve sahne tasarımcılarından biridir. Max Reinhardt için Berlin'de yeni baştan yaptığı Grosses Schauspielhaus bir mimarlık başyapıttır. Genellikle devasa binalarıyla Alman mimarlık tarihine damgasını vurmuştur.

8 Muhsin Ertuğrul [Perdecî], "Misafir Geliyor", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 114, 15 Mart 1940, s. 4.

su'nun temel atma törenindeki konuşmasında Taksim'de bir opera binasının yapılacağını ilan ediyor. Temeli atılan Açık hava Tiyatrosu⁹ bir yıl içinde tamamlanıp bitiyor (30 Ağustos 1947) ve Taksim'deki opera binasının temeli atılıyor.

Fahrettin Kerim Gökay'ın valiliği ve belediye başkanlığı sırasında, Beyoğlu'ndaki Melek Sineması onarılıp Yeni Tiyatro adıyla Şehir Tiyatrosu'na verilmiştir. Öte yanda, 1947'de temeli atılan opera binasının uzun bir süre iskelet olarak durduğunu izleriz. 1960 sonrasında, bu yapının iskeletinde bir hareketlenme görülür ve binanın dış yüzü bitirilir. Ama para bittiği için binanın yapımına ara verilir. Muhsin Ertuğrul, 1962 yılının Aralık ayında belki bu konudaki yüzüncü yazısını yazarak sorumluları suçlamıştır:

Bu utançtan kim sorumludur? Devlet mi, hükümet mi, Milli Eğitim Bakanı mı, Bayındırlık Bakanı mı? Vali mi? Belediye Başkanı mı? Hangi başkansız kurul, hangi başsız heyet, hangi reissiz komisyon? Hiç bir Bugün bunların hiçbirini yerlerinde bulamazsınız, onlar şimdi koltuk oldu. Koltuğun da kulağı yok ki yakalayabilesiniz. Bence bundan biz mesulüz, bütün İstanbullular. Tiyatromuzla biraz ilgilenseydik bu bina çoktan biterdi.¹⁰

Bu bina yedi yıl sonra tamamlandı ve 12 Nisan 1969 günü hizmete girdi. Binaya Atatürk Kültür Merkezi adı verildi. Açılışta Ferit Tüzün'ün *Çeşmebaşı* balesi, Verdi'nin *Aida* operası temsil edildi. Yirmi üç yılda tamamlanmış olan bu kültür merkezi, kısa bir süre sonra, 27 Kasım 1970'de, Arthur Miller'in *Cadı Kazanı* adlı oyunu oynanırken yandı. Binanın yangın perdesi, ön sahneye kadar uzanan dekor yüzünden dekora takılıp kaldı ve salon da yandı. Yangın perdesinin ineceği yere dekorda bir oluk açılrsa hasar sadece sahne de olabilirdi. Yangının bir elektrik kontağından kaynaklandığı söylendi, ama olay fazla uzamadan kapatıldı. Çok şükür yangında can kaybı olmadı. Ancak bina ile birlikte IV. *Murat* adlı oyunun galası

9 4.000 seyirci kapasiteli Açık hava Tiyatrosu, o dönemde 400.000 liraya mal olmuştur; bkz. Vasfi Rıza Zobu, "Gene Açık Hava Tiyatrosu", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 211, 1 Ocak 1948, s. 17.

10 Muhsin Ertuğrul, "Yüz Karası", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 345, Aralık 1962, s. 14-15.

için Topkapı Sarayı'ndan getirilmiş eşyaların bir kısmı da yandı.¹¹ Kültür mirasımızın en değerli parçalarından bir ikisi böylece yandı kül oldu. Bu eşyaların Topkapı Müzesi'nden çıkarılmasına kim izin verdiyse, o büyük bir suç işlemiştir. Ama bu olay da kapatıldı.

Yangından sonra, bu değerli yapının mimarı Hayati Tabanlıoğlu tarafından onarılan bina, 8 yıl sonra 6 Ekim 1978 tarihinde ikinci kez açıldı. Ama yangın binanın akustik niteliğini de yok etmişti. Eski akustik artık büyük ölçüde yok olmuştu. Taksim Meydanı'nın ikonunu durumuna gelen bina, 2008 yılında Kültür Bakanı Atilla Koç tarafından kapatıldı. Atatürk Kültür Merkezi'nin, 2013 yılında, yeni bir opera binası ve cami yapılacağı gerekçesiyle (!) yıkılacağı belirtildi.

Bu bina, Türkiye tarihinde yapılmış en mükemmel opera ve tiyatro binasıydı. AKM'de 1.307 kişilik büyük salon, 502 kişilik konser salonu, 296 kişilik tiyatro salonu, 190 kişilik "Aziz Nesin Sahnesi" ve 206 kişilik sinema salonu bulunmaktaydı. Üst katlarda büyük de bir sergi salonuna sahip olan AKM, İstanbul Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi, Devlet Senfoni Orkestrası için daimi sahne olarak da hizmet vermektedir. Bu kurumların yönetim birimleri ve merkez gişeleri AKM bünyesinde bulunmaktaydı.

Hayati Tabanlıoğlu'nun son şeklini verdiği çalışma, 1950'lerin yalın ve işlevsel mimari anlayışının tipik bir örneği olarak kabul edilmekteydi. Özellikle, büyük salonun yüksek sofitası, derin ve geniş sahnesi, yine bu sahnenin çeşitli asansörlerden oluşan gelişmiş mekanik kapasitesi ile farklı kullanımlara imkân vermesi, AKM'yi Türkiye'nin en gelişmiş gösteri sanatları mekânı yapmaktaydı.

Biz gelelim yine AKM dışındaki tiyatro mekânlarına. 1961'de Üsküdar'da, yine tornistan anlayışıyla küçük bir tiyatro sahnesi hayata geçirildi. Aynı yıl içinde Rumelihisarı'nın orta alanı bir açık hava tiyatrosu durumuna getirilmiştir. Giderek daha çok sevilen bu alanda her yaz klasik oyunlar, özellikle Shakespeare tragedyaları oynanmaya başlamıştır.

11 IV. Murat'a ait bir kaftan, değerli bir Kur'an ve IV. Murat'ın yağlıboya tablosu yanan eşyalar arasındaydı.

“Perdecî”, 1963 yılında, Şehir Tiyatroları’nın altıncı sahnesini İstanbullulara duyurmuştur. Deneme Stüdyosu adıyla açılan bu mekân Şişli’deki Site Tiyatrosu kiralanarak elde edilmiştir. Bu stüdyo, büyük tiyatrolarda oynanan deneme niteliğindeki değerli yapıtların oynanması için düşünülmüştür.

1965 yılında, Zeytinburnu Tiyatrosu’nun açılışı gerçekleşmiştir. Bu tiyatro da Bozkurt İlkokulu’nun dönüştürülmesiyle 140 kişilik bir tiyatro durumuna sokulmuştur. Böylece, tiyatroya uzaklıktan dolayı gidemeyen ya da merkezden uzak kaldıkları için tiyatroya gitme alışkanlığını elde etmemiş olanların ayaklarına tiyatro götürülmeye çalışılmıştır. Bu arada, bir anlaşmazlık yüzünden Kadıköy Tiyatrosu kapanmış, ama on yıl sonra yine açılmıştır. Bina, 1984 yılında bir kültür merkezine dönüştürülmek üzere titiz bir restorasyondan geçmiş, ama özgünlüğünü kaybetmiştir. 1986’da İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı’na tahsis edilmiştir. 1989 yılında binanın alt katı, Şehir Tiyatroları’na bağlı “Haldun Taner Sahnesi” adını almış ve temsiller vermeye başlamıştır.

Bugün, Şehir Tiyatroları’nın sahnelerini kısaca özetlersek, on sahnesi olduğunu görürüz: Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi, Fatih Reşat Nuri Sahnesi, Kâğıthane Sadabad Sahnesi, Kâğıthane Küçük Kemal Çocuk Tiyatrosu, Gaziosmanpaşa Ferih Egemen Çocuk Tiyatrosu ve Anadolu yakasında, Kadıköy Haldun Taner Sahnesi, Ümraniye Sahnesi, Üsküdar Musahipzade Celal Sahnesi, Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi’dir.

2014 yılına geldiğimizde, Şehir Tiyatroları’nın tiyatro binası durumu kısaca böyledir. Harbiye’deki Muhsin Ertuğrul Sahnesi dışındaki hiçbir bina tiyatro binası olarak yapılmamıştır, hepsi ya bir okuldan, ya bir depodan ya da geniş alanı bulunan bir binadan tiyatro durumuna getirilmiş yapılardır. Bugün büyük kentlerin bitki örtüsü AVM’lerden ve gökdelenlerden ibarettir. Bu kadar AVM yapan yetkililer, bir tiyatro, opera binası ya da konser salonu yapmayı aklına getirmemektedir.

XII

1966 Yılından Sonra

Ülkemizde hiçbir topluluk, İstanbul Şehir Tiyatroları kadar sürekli ve uzun ömürlü olamamıştır. Bu sanat kurumu geleneğimizin bir parçası, tarihimizin bir kesitidir. Bugün artık korunması ve devamı mutlaka sağlanması gereken kültür varlıklarımız içinde yer alır. 1914'ten bu yana, büyük yol kat eden bu tiyatronun tarihinde birçok sanatçının, yöneticinin ve belediye başkanının emeği, teri ve savaşımı vardır. Bu kadar da değil, bu tiyatronun gelişmesi uğruna büyük oyuncular, büyük sanatçılar, sahne arkasının adsız kahramanları genç yaşta yitip gitmişlerdir. Bu kurum, tiyatro tarihimizin bir kültür anıtıdır.

1966 yılında, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın elli sanat yılını kapsayan araştırmamı¹ yaparken, bu sanat kurumunun ne büyük çabalarla, özverilerle ortaya çıkıp yaşam savaşı verdiğini çok yakından izlemiştim. Kitabım ancak 1969'da, Ankara Üniversitesi Yayınları arasında çıktı. O günden bugüne köprünün altından çok sular aktı. Şimdi bu araştırmanın bugünlere kadar geliştirilmesi ve

1 *Darülbedayi'in Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1969.

yeniden yayımlanması gerektiğini hissediyorum. Bu ekte, 1966'dan sonraki dönemi özetleyeceğim. Elbette zengin bir geçmişi olan bu kurumu yeterince ele almak olanaksız, yalnızca bu kurumun nasıl geliştiğini gösteren odak noktaları üzerinde durarak, panoramik bir özet yapmakla yetineceğim.

1968 yılının Ekim ayında, seçimlerle belediye meclis üyeleri matematığında bir değişiklik olunca, bu yeni meclisin 24 Ekim 1968 günlü oturumunda, Muhsin Ertuğrul'un yeniden Şehir Tiyatroları başyönetmenliğine getirilmesine oybirliği ile karar verilmiştir. Ancak büyük usta, belediye meclisi üyeleri iyi niyetli de olsalar, bu çağırışı kabul etmemiştir.

Şaşkınlık Dönemi (1967-1973)

Muhsin Ertuğrul'un küsüp kitapları arasına kapanmasından sonra, kurum bir tutarsızlık yaşamıştır. Bir süre başsız kalan tiyatronun yönetimine Vasfi Rıza Zobu atanmıştır. Kader arkadaşı Muhsin Ertuğrul kadar dünya tiyatrosunun gelişimine dair bilgisi bulunmayan ve antenleri onun kadar açık olmayan, o güne kadar üstüne aldığı rolleri başarıyla ve sevgiyle sürdüren, tiyatronumuzun büyük oyuncularından biri olan Zobu, o güne kadar yapılan birçok olumlu girişimi, bilerek ya da bilmeyerek ortadan kaldırma talihsizliğinde bulunmuştur. Klasik ve çağdaş nitelikte yapıtlarla yerli oyunların desteklenmesinden vazgeçilmiş, bunların yerine modası geçmiş eski vodviller, yüzyıl başından kalma bulvar oyunları sahneye çıkarılmıştır. Yetmişli yılların başındaki Şehir Tiyatroları, yorumsuz, kişiliksiz, ne yaptığını, nereye yöneleceğini bilmeyen, şaşkınlık içinde, kaptansız bir gemiye benzer. Hatta o kadar ki, bu kurumun öncesini bilenlerin yüreğini dağlayan bir ad da takılmıştır tiyatroya: "Belediye Arpalığı". Bunun sonucu olarak Şehir Tiyatroları'nın salonları giderek boşalmaya başlamıştır. 1973 yılının ilk aylarında, kurum içinde huzursuzluk artmış ve aynı yılın ortalarında komaya giren bu tiyatroya yeni bir yönetici aranmaya başlanmıştır. Zobu, bu yılın sonunda istifâ etmek zorunda kalmıştır.

Canlanma Dönemi (1974-1976)

Vasfi Rıza Zobu'nun tiyatrodan ayrılması üzerine, Şehir Tiyatroları genel sanat yönetmenliğine yeniden Muhsin Ertuğrul atandı. Büyük usta o sırada 82 yaşındaydı, ama yaşını göstermeyen dinç, dinamik, yaşını başını almış bir delikanlıydı. Zobu'nun yönetimi döneminde Şehir Tiyatroları'nın içinde bulunduğu karmaşa, art arda tutarsız ve gereksiz oyunların sahnelenişi, doğal olarak öncelikle yöneticinin dünya görüşünden kaynaklanıyordu. Ancak bu konuda bir değerlendirme yaparken siyasal etkilere her zaman açık olan bu kurumu yıpratın başka bir nedenin de dış etkiler olduğunu kabul etmek gerekir. Ülkenin çalkantılı ve bunalımlı bir döneme girmiş oluşu, toplumda anarşinin, siyasal otorite boşluğunun ve 12 Mart faşizminin yaşandığı bir ortamda birtakım baskılara göğüs gerecek donanımda olmayan Zobu da haliyle bu yarı karanlıktan çıkamamıştır. Muhsin Ertuğrul, ilerici, parlak düşüncelerle ve aynı coşkuyla tiyatronun başına geçmiş, ama bu kez onun bu son yönetimi kısa ömürlü olmuştur. 1966'da tiyatroyu bıraktığı yıldan bu yana köprülerin altından çok sular akmıştı. Sanatçı, yine geniş yığınlara indirimli gösteriler düzenlemeyi, parklara, spor alanlarına ve stadyumlara tiyatroyu götürmeyi tasarlıyor, daha önce yetiştirmiş olduğu, on iki yıl öncenin genç, o günün orta yaşlı sanatçılarını yeniden çevresinde toplamayı düşünüyordu. Ancak bunlardan kimi kendi tiyatrosunu kurmuş, kimi yabancı ülkelere gitmiş, bir başka bölümü de kurumun entrikalarından bıkararak dışarıda kalmayı yeğlemişti. Bu kez de çevresini yeni genç sanatçılar almıştı, ne ki bunlar merkezci anlayışta bir yönetimi değil, "yerinde yönetim"i istiyorlardı. Bir başka deyişle semt tiyatroları özerk olmalı, her tiyatro kendi oyun dağırını seçmeli ve sanat politikasını yürütmeliydi. Merkezci yönetimden yana olan Muhsin Ertuğrul, yaşamında ilk kez gençlerle karşı karşıya gelmişti...

Ancak usta, bu iki yıllık son yönetimi sırasında tiyatronun estetik yanını yeniden canlandırdı, açık hava ve alan oyunları, "kahvelerde tiyatro" İstanbul'un en uç köşelerinde gerçekleştirildi. Oyun dağırındaki yerli oyunların sayısı yeniden arttı. Fikir ayrımı olma-

sına karşın, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Şehir Tiyatroları asal görevini yeniden yerine getirmeyi başardı.

Yerinde Yönetim Dönemi (1976-1980)

1976 yılının ortalarında, o dönemin belediye başkanı Ahmet İsvan, Şehir Tiyatroları'na el koyunca, Muhsin Ertuğrul şapkasını alıp gitmiş, sonbaharda da görevinden istifa etmiştir. Bunun üzerine yönetmelik gereği, tiyatronun yönetim kurulu başkanı Hamit Akınlı bu göreve vekâleten atanmıştır. Ancak bu da bir çözüm getirmemiş ve “yerinde yönetim” sistemine giren Şehir Tiyatroları yeni, değişik sorunlarla karşı karşıya gelmiştir. Bu arada sanatçıların radyo ve televizyonda seslendirme yapmaları da, tiyatronun çalışmalarını aksatan yeni bir durum olarak ortaya çıkmıştır.

1977 yılında gündeme gelen İsvan-Kotil çekişmesi, bu kurumun büyük ölçüde hırpalanmasına neden olmuştur. Bu çatışma yüzünden tiyatro içinde hizipler oluşmuştur. Bu çatışmalar sonucunda beş semt tiyatrosu sanat yönetmeni istifa etmişlerdir. Bunlar Hamit Akınlı, Beklan Algan, Ergin Orbey, Başar Sabuncu ve Burçin Oraloğlu'ydü.

Seçimi kazanan Aytekin Kotil, Şehir Tiyatroları'nın sanat işlerinden sorumlu olarak eleştirmen ve gazeteci Hayati Asilyazıcı'yı atadı. Asilyazıcı, ilk iş olarak semt tiyatrolarının sanat yönetmenlerini seçmekle işe girişti. Asilyazıcı'nın yönetiminde kurum bir süre için daha huzurlu bir ortama kavuştu. Asilyazıcı, sanatçı kadrosuna yeni, dinamik sanatçılar ekledi. Ancak bu kez de –doğru ya da yanlış– Asilyazıcı'ya karşı kıpırdanmalar başladı. Bu durum, 1980 Eylül'üne kadar sürdü. Bu döneme genel olarak göz atacak olursak, gerek oyun seçimi gerek seyirci sayısı ve seyirciye verilen hizmet açısından olumlu adımlar, hatta atılımlar yapılmış olduğunu izleriz.

Geriye Düşüş (1980-1984)

1980 Eylül'ünde değişen belediye başkanı ve üyeleri, Hayati Asilyazıcı'yı görevden alınca, daha önce denenmiş ve sanat yö-

netmeni olarak başarılı olamamış Vasfi Rıza Zobu'yu yeniden bu kurumun başına geçirdiler. Zobu, gelir gelmez kendi yönetim kurulu üyelerini seçerek "yerinde yönetim" sistemini kaldırdı ve eski merkez denetimli sistemi getirdi. O dönem için daha önceden seçilmiş oyunlar bir yana bırakıldı ve yerine sanatçının huyuna su-yuna giden oyunlar seçildi. Bu arada, Şehir Tiyatroları'nda görev yapan Türk tiyatrosunun tanınmış yazar ve sanatçıları kurumdan uzaklaştırıldılar. Sanat yönetmenlerinin tüm yetkileri kaldırılarak bunlar merkeze bağımlı duruma getirildi. Sanatçılar adeta müfettiş denetimindeki memurlar konumuna indirildi. Asıl üzerinde durulması gereken şeylerden biri, Zobu yönetiminde semt tiyatroları-nın birer birer kapatılmaları ve Şehir Tiyatroları'nın etki alanının daraltılmasıdır... Sanki tiyatro düşmanı biri bu kurumun etkinli-ğini yitirmesi için elinden geleni yapıyordu. Bu arada Zobu'nun kendi odasını düzenlemek için Tepebaşı'ndaki Muhsin Ertuğrul Müzesi'ndeki eşyaları dağıtması da üstünde durulacak bir nokta-dır. Böylece Zobu, 12 Eylül baskısının ve yıkımının tiyatrodaki ilk ve son temsilcisi olarak tarihe geçmiş oldu.

M. Ertuğrul'un yaptıkları bir bir bozularak ne Türk tiyatrosu-nun gelişimi önlenebilir, ne de büyük ustanın tiyatroya katkıları yok edilebilir. Tiyatro tarihimiz Şehir Tiyatroları'nın bu dönemini hiç kuşkusuz ibretle anacaktır.

Gösteriş ve Renklenme Dönemi (1984-1994)

Şehir Tiyatroları 1984/1985 dönemine Gencay Gürün'ün yö-netiminde girdi. Oyun dağarında 7 yerli, 5 yabancı, 2 de çeviri çocuk oyunu vardı. Oyun seçiminde bundan önceki yönetimin tık-nefes tutumu değişmiş, gerek yerli gerek yabancı oyunların seçi-minde nitelik ön planda tutulmuştu. Gencay Gürün'ün gelmesiyle kurumdaki huzursuzluklar bir ölçüde azaldı. Gürün, öncü, çağ-daş oyunlar ve müzikaller ile Şehir Tiyatroları'nın seyirci sayısını artırmak istiyordu. Nitekim artırdı da... Ancak bu kez dağarda yerli oyunların sayısı azaldı. Bu durum, oyun yazarları arasında bir huzursuzluk yarattı. Gürün, yeterli ve doğru dürüst fazla yerli

oyun yazılmayışından şikâyetçiydi. Yazarlar ise bunun tersini savunuyorlar ve yazılan oyunların bu yeni yönetim tarafından okunmayışından yakınıyorlardı.

Bu doğru da olabilir. Ancak Gürün, bu kurumu, Zobu dönemindeki dağınıklıktan ve baskıdan kurtarmış, iyi işleyen bir kurum durumuna getirmiştir. Gürün'ün yönetimi sırasında Şehir Tiyatroları'nın her yıl bir amatör tiyatro şenliği düzenlemiş ve kendi yapısı içinde bir deneme atölyesi kurmuş olması da bu kurumun önemli atılımları arasında yer alır. Bu deneme atölyesinin adı Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) adını taşıyordu. Beklan Algan, Ayla Algan ve Erol Keskin'in yoğun bir biçimde emek harcadıkları bu laboratuvara dünyanın ünlü tiyatro adamları davet ediliyor, onlarla atölye çalışmaları yapılıyordu. Özellikle, tiyatro antropolojisi konusunda büyük ilerleme kaydedildi. Bu yönden, Gencay Gürün'ün yönetimi başarılı bir döneme imza atmıştır.

1994'ten Sonrası

1994 yılı Temmuz'unun ilk haftasında, Şehir Tiyatroları'nın başına, bu kurumun kıdemli sanatçılarından Erol Keskin atandı. Denemelere açık, usta bir sanatçı olan Erol Keskin'in çalışmaları, Türkiye tiyatrosunun yeni denemelere açılmasından dolayı önemli sayılmalıdır.

2002'den itibaren Şehir Tiyatroları üzerinde giderek artan baskı yeni huzursuzluklara neden olmuştur. Sık sık sanat yönetmenleri değiştirilmiş,² sonunda sanatçılar bürokrasinin emrine verilmişlerdir.

Şehir Tiyatroları'nın 1914'ten günümüze olan 100 yıllık gelişimine kuşbakışı göz atacak olursak, bu tiyatronun ülkenin siyasal ve toplumsal evrelerine göre biçimlendiğini, içinde sürekli bir devinimi oluşturduğunu, zaman zaman mehter adımlarıyla iki ileri

2 Kurulduğu günden bu yana İstanbul Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmenliği görevini üstlenmiş değerli tiyatro kişileri arasında şu isimler vardır: Muhsin Ertuğrul, Vasfi Rıza Zobu, Hamit Akınlı (vekâleten), Hayati Asilyazıcı, Gencay Gürün, Erol Keskin, Kenan Işık, Şükrü Türen, M. Nurullah Tuncer, Mazlum Kiper, Orhan Alkaya, Ayşenil Şamlıoğlu, Hilmi Zafer Şahin, Erhan Yazıcıoğlu.

bir geri gitmesine karşın, görevini yapabildiğini izleriz. Ancak bu kuruma özerkliği bir türlü verilmemiştir. Belediye başkanlarına göre, zaman zaman özgürce hareket edebilen bu tiyatroya, genellikle belediyenin bir genel müdürlüğü anlayışı içinde bakılmıştır. Onun bir sanat yuvası olduğu, yaratması ve gelişmesi için özgür olması gerekliliği bazı tutucu belediye başkanları tarafından dikkate alınmamıştır. Bu yazımızda, Şehir Tiyatroları'ndan zaman zaman "kurum" diye söz etmemize karşın, aslında kurumlaşmamıştır da. Ülkemizin öteki birçok ödenekli kuruluşunda olduğu gibi, kurumlaşmadığı için de kişilere göre renk değiştirmiştir.

Bugün bu kurumun hiç vakit geçirmeden yapacağı en önemli katkılardan biri, 15 Şubat 1930'da *Darülbeydi* adıyla ilk sayısı yayımlanan, 1 Ekim 1935 tarihli 60. sayısında *Türk Tiyatrosu* adını alan ve birkaç yıl önce de *Şehir Tiyatrosu* adıyla birkaç sayı çıktıktan sonra yayımına son verilen *Türk Tiyatrosu* dergisinin yeniden çıkarılmasıdır. Uzun yıllar çok büyük hizmetler vermiş olan bu derginin yeniden yayımlanacağı haberini aldığımda çok mutlu oldum. Dilerim, bu dergi kısa sürede yeniden yaşama geçirilir.

Doğal olarak, yakın geçmişi, hele böyle genel bir yazı içinde, değerlendirmek için henüz erkendir. Zaman geçtikçe son dönemlerin değerlendirilmesi daha sağlıklı olabilecektir. Bir şeyi tam olarak değerlendirebilmek için uzak açı kazanmak, vazgeçilemeyecek bir koşuldur. Panoramik bir bakışla yüz yıllık bir tarih sürecini yeterince değerlendirme olanağı yok; biz burada yalnızca bir anımsatmada bulunduk.

Kısacası, bunca anlayışsızlıklara, baskıya ve müdahalelere karşın bu kurumun 100 yıl ayakta kalması bir mucizedir. Bu mucizeyi de tiyatro sanatçıları başarmışlardır.

Sonuç

Darülbedayi, sonradan ehir Tiyatroları, tiyatro gelişim tarihi içinde bugünün Türk tiyatrosunu hazırlamıştır. Bugünkü tiyatronun durumu, Darülbedayi nclerinin çalışmaları, fedakrlıkları ve bu uğurda genç yaşta yitip gitmeleriyle ortaya çıkmıştır. Türkiye tiyatrosu onların çaresizlikleri bir bir yenmelerine, idealizmlerine ve tiyatro coşkularına çok şey borçludur. Tiyatronun ne olduğunu onlar göstermişler, bin bir zorlukla tiyatro seyircisi yetişmesi için var güçleriyle çalışmışlar, onları yollarından döndürmek isteyenlerin çabalarına tiyatro yaparak karşı koymuşlardır. Üç beş kişiye oyun oynamaktan yakınmamışlar, cepleri boş, sağıkları bozukken sahneye çıkmışlardır.

Onların bu idealizmlerini bugün bulmamız çok güçtür. Birçok kişinin sanatından önce BEN dediğı bir dünyada ve parayı sanatın önüne koyanların sözlüğünde idealizme yer yoktur. Bugün idealist olanlara dinazor niteliğini yakıştırdılar. Ne yazık ki, bu dinazorlar da giderek azalıyor.

Tiyatronun bir bilim dalı olarak üniversitelere girmesinde, bölge tiyatroları düşüncesinde onların katkıları çoktur. Yerli oyun yazarlarını zendirmede, büyük kentlerde tiyatroyu her semte yayma politikasında onların yeri en ndedir.

Darülbedayi, kuruluşta plansız, programsız yola çıkmıştır. Bu yüzden, ilk yıllarında her kafadan ses çıktığı bir dönemde, boca-

lamış, toparlanması yıllar almıştır. Sataşmalar, saldırılar yağmuru altında Darülbedayi'in şemsiyesi Muhsin Ertuğrul olmuş, üslupları bozuk kişilere karşı o da üslubunu bozmuş ve birçok tatsızlığa göğüs germiştir. Hele onun Şehir Tiyatroları'ndaki son yıllarında, politikanın tiyatroya girmesiyle, hiç hak etmediği bir şekilde pinpon topu gibi oradan oraya fırlatılmış, bu yüzden ona son kez teklif ettiklerinde Şehir Tiyatroları'nın başına geçmeyi reddetmiş, politikacıların koltuğu olmamıştır.

29 Nisan 1979 yılında İzmir'de yitirdiğimiz Muhsin Ertuğrul kişiliği olan bir sanatçıydı. Gerçek bir tiyatro adamıydı. Ütopik değil, idealistti; oportünist değil, özveriliydi. Kendi için değil, tiyatro için kavgacıydı. Öfkeli değil, ciddiye. Tersine, çekingen ve alçak gönüllü kişiliği, onu birçok kişinin yanlış anlamasına neden olmuştur. Onu içine kapanık, soğuk bulanlar olduğu kadar, saldırgan ve öfkeli sananlar da çıkmıştır. Oysa onun öfkesi, yalnızca tiyatro sanatını bilmeyenlere, tiyatroya duyarsız kalanlara ve ona haksız yere hakarete bulunanlara karşı alevlenmiştir. O, en sert yazılarını, kişisel düşmanlıklar üzerinden tiyatroya yapılan haksız ve seviyesiz eleştirilere karşı yazmıştır.

Sanat yaşamı içinde, ne her dönem başka türlü esen yellere boyun eğmiş, ne de onu ezmek isteyenlere kendini ezdirmiştir; sanat yaşamı süresince bilgisini, görgüsünü, inancını büyük engellere karşın yürütmüş ve Türkiye tiyatrosunun oluşumuna yol açmıştır. Hiçbir zaman ve hiçbir yerde günlük politikanın baskısı önünde eğilmemiş, gerektiğinde bulunduğu makamı duraksamadan, şapkasını alıp terk etmiştir. Böylece, yitirdiği yalnızca koltuklar olmuş, ama buna karşılık örnek sanatçı kişiliğini ölümüne dek dimdik ayakta tutmuştur. Yaptığı işe olan inancı ve çalışması, onunla birlikte başka bir yerde yeniden yeşermiştir. Onun için de, yetmiş yıllık sanat yaşamı içinde, kendini ve sanatını sürekli yenileyen, hep önceki kendine karşı çıkarak, sonraki kendini bulan Muhsin Ertuğrul, günümüze değin örnek bir yol gösterici olarak aramızda yaşamaktadır. Onun bu eskimeyen ve duraksız gelişim gösteren sanatçı özelliği, sanatçı niteliğini yalnızca kartvizit olarak para cüzdanlarında taşıyan kimselerden çok ayırır.

Bugün biz tiyatrocuların varoluş nedeni, bu büyük tiyatro adamı ve onun yol arkadaşlarıdır; çünkü bugünün tiyatrocuları olan bizler onun ve Darülbeydi sanatçılarının bu uzun, zor sanat yıllarının birer uzantısıyız. Ve şu çok iyi bilinmelidir ki, böyle bir ustadan yoksun olsaydık, bizler de olamazdık, bizden sonrakiler de... Onun sanat anlayışının karşısına çıkacak bir antitezde bile, yine onun kendi kişiliği ve yaptıkları vardır. Sanatçının kendi döneminin güç koşulları içinde büyüttüğü ve bizlere emanet ettiği tiyatro, bugün artık çeşitli noktalarda yeterli değilse, çağdaş Türkiye tiyatrosunun gelişmesi açısından onu yadsımakla değil, onu yansılamakla başarıya ulaşabiliriz. Gelecek kuşaklara devredeceğimiz çağdaş Türkiye tiyatrosunu yaratmak istiyorsak, onun ve yoldaşlarının ağırlığında ve değerinde tiyatro adamlarına gereksinimimiz olduğunu hatırdan çıkarmayalım.

Bir oluşumu ve gelişimi var eden karşıtlıklardır. Var olan bir tezi yok saymak, savunması yapılmaya çalışılan karşıt tezi de yok saymak anlamına gelir. Bunun için, gelecek kuşakların oluşturacakları tiyatro, ancak daha öncesinin bilinciyle ortaya çıkacak bir düşünce sistemi içinde var olabilir. Yazınımızda ve sanatımızda yakın geçmişimizin değerleri üzerinde çok az duruluyor. Bir zamanlar fırtınalar yaratmış, kendi alanlarında etkin olup dönüşümler yaratmış sanat adamlarını unutmak, karalamak, reddetmek gibi çeşitli komplekslerin rol oynadığı hastalıklar sanatımızın diyalektik sürekliliğini tehdit etmektedir. Onun için de, giderek belleksiz bir toplum durumuna girme tehlikesiyle karşı karşıyayız.

İşte Muhsin Ertuğrul da tiyatromuz açısından reddedilmesi olanaksız bir fenomendir. O, 1910 yılının 30 Temmuz günü profesyonel sahneye adımını ilk attığında oyun yazarı yoktu, sanatçı azdı, seyirci yok denecek durumdaydı. Tiyatrodan para kazanmak ise, o dönem için inanılması güç bir masaldı. Kısacası, bugünkü gibi, tiyatro sanatçısını yüreklendirecek bir ortam yoktu. Üstüne üstlük, tiyatro aşağılık bir şeymiş gibi kabul ediliyor, Türk kadınının sahneye çıkması günah sayılıyordu. Tiyatro bilgisi, estetiği, tekniği alanında hemen hiçbir olanak hazırlanmamıştı. Tüm bu yoksunluklar içinde başladı Muhsin Ertuğrul mesleğine...

Ama o bu yoksunluklara aldırmadan çağdaş Türkiye tiyatrosunun temel taşlarını yerleştirdi. Bu ülkenin tiyatro yaşamının her alanında öncü oldu. Düşünür, eğitmen, oyuncu, yönetmen, yazar, organizatör, tasarımcı, çevirmen, idareci, kurucu ve tiyatro işçisiydi. Türk kültür yaşamının az bulunur bir tiyatro kişiliği idi. Çağdaş Türk tiyatrosunun her alanında ilk taşı koyan odur. O, başladığı anıtları bitirene değin, gece gündüz demeden, sabırla çalışan bir sanatçı, bir işçiydi. Yaratıcı ve değişken yaşamı içinde, yetmiş yıl boyunca Türk tiyatrosunu yönlendiren, kararlılığı ile hiç yılmadan her engeli aşabilen bir tiyatro adamıydı. O, çevresindeki yokluklara ve eksiklere aldırmadan, kafasına koyduklarını gerçekleştirmiş ve dinamik, genç, ileriye dönük bir Türkiye tiyatrosunu var etmiştir.

Onu, ellili yılların sonundan itibaren tanımak mutluluğuna eren biri olarak diyorum ki, genç kuşaklar Muhsin Ertuğrul'u çok iyi anlamalılar. Onu şaşkınlıkla, hayranlıkla karşılayabilirler, ona gıpta edebilirler, onun yaptıklarına saygı duyabilirler, ama en önemlisi onun sanatçı kişiliğidir. Çünkü sanatçıyı sanatçı yapan kişiliktir ve bu da ne eğitimle ne de bilgiyle elde edilebilir.

Türkiye tiyatrosunun kurucusu, öncüsü, yaratıcısı Muhsin Ertuğrul, 29 Nisan 1979 sabahı, saat beşe doğru, seksen yedi yaşında İzmir'de yaşama veda etti. Ölümünden beş gün önce adına büyük bir tören düzenlenmişti: İzmir Güzel Sanatlar Fakültesi'nin önerisi ve üniversite senatosunun oybirliği ile aldığı kararla ona "Onursal Doktor" sanı verilmişti. O, başında zafer çelengi, yüreğinde binlerce kişinin sevgisini taşıyarak son kez çıktığı sahneden inmişti. İnmeden önce, heyecanından söyleyecek fazla söz bulamamış, kısa bir konuşmayla herkese teşekkür etmişti.

Muhsin Ertuğrul doğru sözlülüğü, eğilmeyişi, rüzgâr horozu gibi dönmeyişi ile tiyatro tarihimiz içinde her zaman anılacak örnek bir kişiliktir. Ama bu toplum ona ne verdi diye araştırarak olursak düş kırıklığına uğrarız. Onu tanıyanlar ve sevenler dışında, toplum bu büyük sanatçıya çok az şey vermiştir. Yetkililer ona ne manevi huzur vermiş, ne de maddi rahatlık sağlamıştır. Türk tiyatro tarihi içinde, tüm var ettiklerine karşın, Muhsin Ertuğrul'un

yazgısı da, tiyatronun diğer özverili ilk sanatçıları gibi dramatiktir. Biz bugün onun 122. doğum yılını kutlayan insanlar olarak şunu biliyoruz: her şeye karşın, zaman aşımına yenik düşmeyen bu üstün insanın her çabası ve emeği bu ülkenin tiyatrosu adına olmuştur. Daha nice yıllara ustam!

EKLER

Ek 1

1930/1931-1962/1963 Dönemleri Arasında Şehir Tiyatroları'nda Kabul Edilmeyen Yerli Oyunların Listesi

1930/1931 Dönemi: Bu dönem içinde geri çevrilen 31 yerli oyun vardır, bunlar:

Agâh Sırrı: *Cürmü Meşhut* (14/8/1930); Raif Necdet ile Mehmet Rauf: *Tiraje* (14/8/1930); adını vermeyen bir yazar: *Mazhar Bey* (9/9/1930); Sait Ali: *Kurban* (11/9/1930); Salahattin Bey: *Örümcek* (19/9/1930); Nâzım Bey: *Evlenme Kontratı* (23/9/1930) ve *Feragat-i Nefis* (24/9/1930); Cevdet Kudret: *Hamle Et* (20/10/1930); Ali Mustafa: *Deli* (26/10/1930); Osman Celal: *Büyücü* (27/10/1930); Ali İsfendiyar: *Ne İdi Ne Oldu?* (27/10/1930) ve *Tencere Yuvarlandı Kapağını Buldu* (28/10/1930); İsmail Refik: *Ölüme Çekilen Kılıç* (29/10/1930) ve *Deli* (30/10/1930); Taha Ay: *Yılan* (7/11/1930);¹ Süfyan adlı biri: *Sevgi Düğümleri* (12/11/1930);

1 Sıra numarası doğru, ama tarih 1931 diye atılmıştır. Biz sıra numarasını dikkate alarak 1930 dedik.

Muallim Cevat: *Istırab* (1/12/1930); Nâzım Halit: *Ümit Yılmaz* (5/12/1930); Süleyman Bahri: *Çukur* (8/12/1930); M. Ferit: *İffet-penah* (14/12/1930) ve *İffetpenah'ın Kölesi* (18/12/1930); Ali Mustafa: *Tayfur* (2/1/1931); Sait Ali: *Kadın* (21/1/1931); Hakkı Nezihi: *Günahların Azabı* (6/1/1931); Şukufe Nihal: *Bozgun* (19/2/1931); A. A. rumuzlu biri: *Nasihat* (30/4/1931), *Hata* (5/5/1931) ve *Nikâh* (22/5/1931); Ali Ekrem [Bolayır]: *Sukut* (12/6/1931) ve *Engel* (14/6/1931); İsmail Refik: *Halkaların Dövüşü* (27/6/1931).

1931/1932 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen 14 yerli oyun vardır. Bunlar, tarih sırasına göre şu oyunlardır:

Hilmi Ziya: *Sıyavuş* (19/10/1931); Mükerrerem Alaattin Hanım: *Sen Başka, Ben Başka* (16/11/1931); Halil Bedri: *Meçhul Adam* (17/12/1931); M. Feridun: *Bir Başka Yol* (25/12/1931); Kâmuran Hayri: *Öldüren Sanat* (28/12/1931); Faruk Şükrü: *Mücrim* (6/1/1932); Yusuf Sururi: *Emir* (27/1/1932); S. Behzat: *Çılgınlar* (27/2/1931); Nurullah Kâzım: *Kalbimi İzmir'de Kaybettim* (3/3/1931); Muharrem Hikmet: *Dilenen Sarhoş* (22/3/1932); Nazif Bey: *Aile Terbiyesi* (18/4/1931) ve *Hayat Acıları* (23/4/1931); Nureddin Yıldırım: *Şarkta Cereyan Eden Ağrıdağ Harekâtı* (5/6/1932) ve M. Feridun: *Tabo'nun Karısı* (27/6/1931).

1932/1933 Dönemi: Bu dönemde geri çevrilen yerli oyunların sayısı 30'dur. Karar tarihi sırasına göre, bu oyunlar şunlardır:

Florinalı Nâzım Bey: *Türkün Büyük Zaferi* (4/7/1932);² Suat Gültekin: *Vicdan Azabı* (22/7/1932); Rauf Ali: *Siyah Yıldızlar* (9/8/1931);³ Ragıp Şevki: *Ölümün Zevki* (14/8/1931);⁴ Cahit Arif: *Deli* (31/8/1931); Bekir Uluğ: *Memiş* (2/10/1931); Hüseyin Veysi: *Periazat* (11/10/1931); Ali Adnan: *Gizli Ateş* (29/10/1932); adını veremeyen biri: *Palyaço* (28/10/1932); Letaif Halit: *İki Evli* (8/11/1932) ve *Şefika* (10/11/1932); Akif Saffet: *İbo'nun İçyüzü* (2/12/1932); M. Ekrem: *Artistler* (9/12/1932); Mustafa Hasan: *İdam Mahkû-*

2 Tarih 1931 diye yanlış atılmıştır; karar sıra numarası doğrudur.

3 Aynı yanlış yapılmıştır.

4 Yıl yanlış, sıra numarası doğru.

mu (14/12/1932); Sait Ali: *Daktilo* (17/12/1932); İlhan Selim: *Şano* (24/12/1932); Şakire Hanım: *Musiki İstemem* (30/12/1932); Hilmi Bey: *İsimsiz Bir Eser* (19/1/1933); Hikmet Bey: *Kör Aktör* (24/1/1933); Salih Bey: *Aşkta Sadakat* (30/1/1933); M. Feridun: *Çamlık Otel* (2/3/1933); Hikmet Bey: *Kayserili Âşık* (5/4/1933) ve *Satılık Mal* (11/4/1933); Halit Bey: *Dergâh* (15/5/1933) ve *Üç Izdırab* (21/5/1933); Ragıp Bey: *Sanat ve Aşk* (28/5/1933); Cezmi Reşit: *Serenat* (8/6/1933); Güney Halim: *Yelda* (29/6/1933).

1933/1934 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen 18 oyun vardır. Bunlar karar tarihlerine göre şunlardır:

Sami Ali: *Temel Yılanları* (9/7/1933); N. Osman: *Han Köşeleri* (13/7/1933); İsmail Refik: *Tabiattan Sesler* (18/7/1933); M. Yekta: *Bir Günah Kurbanı* (24/7/1933); Ali Enver: *Kıymar* (24/7/1933); Sabahattin Ali: *Esirler* (3/8/1933); Sabiha Hanım: *Düşe* (26/8/1933); Vedat Nihat: *İyi Saatte Olsunlar* (2/9/1933); Yusuf Ziya: *Ben de Bir Gün Sultan Olsaydım* (20/9/1933); Naci Bey: *Varan Bir* (7/10/1933); Hayrettin İlhan: *Gün Doğarken* (27/10/1933); Hakkı Behiç: *Baba Korkusu* (4/11/1933); Reşat Bey: *Zehirli Yılan* (22/11/1933); Nâzım ve Cahit Beyler: *Fırtına* (23/11/1933); Ragıp Osman: *Altı Muharrir Şahıslarını Arıyor* (1/2/1934); S. Behzat: *Attilâ'nın Düğünü* (13/2/1934); Derviş Emin: *Daktilo İffet Hanım* (28/2/1934); Murat Selami: *Geriye Dönen Kadın* (11/3/1934).

1934/1935 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen 14 oyun vardır. Bunlar karar tarihlerine göre şunlardır:

Adını vermeyen biri: *Kaç Tahtan Eksik* (4/7/1934); Halit Fahri: *Hayalet* (23/9/1934); Seyfi Muhiddin: *İki Yüzlü Adam* (14/11/1934); Necdet Refik: *Akşam Yıldızı*, Edhem Haşim: *Gazete İdarehanesi* (19/12/1934); Tahsin Çulka: *Milyonların Vârisi* (18/12/1934); Muazzez: *Eski Mektep İnkılabı* (31/1/1935); İhsan Neşat: *Altın Beşik* (13/2/1935); M. Ergenekon: *İsimsiz Eser* (27/2/1935); Fadıl Garan: *Çorap Söküğü* (17/3/1935); Halil: *Sır* (7/4/1935); Ali Can: *Yanan Kalpler* (19/4/1935); Niyazi: *Kadın, Kan, Karmen* (3/5/1935); Ali Mustafa: *Volkan* (3/5/1935).

1935/1936 Dönemi: Bu dönemde 20 oyun geri çevrilmiştir. Bunlar karar tarihlerine göre şunlardır:

Murat Sertoğlu: *Karanlıkta Çakan Şimşek* (25/8/1935); Perihan: *İsimsiz Eser* (22/9/1935); Nurettin Sevin: *Deli İbrahim* (6/10/1935); Tevfik: *Gökpınar* (18/10/1935); Osman İsmet Ulukut: *Yıldız Düştü* (23/10/1935); Nezihe Muhiddin: *Fani Tanrılar* (28/10/1935); Lemia Bali: *Göç* (8/11/1935); Galip Naşit Arı: *Kırılmayan Kanatlar* (19/11/1935); Vecdi: *Hisler* (4/12/1935); Tevfik: *Köprü* (17/12/1935); Vecihe Zeki: *Masana Nedir?* (22/12/1935); Ramiz: *Yetimler Yahut Çocuk Balosu* (30/12/1935); F. Kınal: *Son Emir* (2/1/1936); Cahit Arif: *Can Çekişenler* (17/1/1936); İsmayıl Hakkı: *Cennetten Firar* (29/1/1936); Haluk Tanju: *Tan Haykırışı* (8/2/1936); Ağâh İzzet: *Hem Ebe Hem Gebe* (24/2/1936); Salahattin Ural: *Gencim Sevdim* (5/3/1936); Recep İhsan: *Canlı Resimler* (17/3/1936); Nezihe Muhiddin: *Teneşir Horozu* (29/4/1936); Kemal Ergenekon: *Attila*.⁵

1936/1937 Dönemi: Bu dönemde geri çevrilen oyunların sayısı daha az; gelen 15 oyundan 9'u kabul edilmemiştir:

İlhan Tarus: *Ceza Hâkimi* (17/8/1936); Doktor Kâmil: *Çamaşırçı Fatma* (29/8/1936); Sasi Kavser: “üç perdelik operet” olarak gönderdiği *Telgraf Direkleri* (7/10 1936); Ömer Levent: *Susunuz* (20/10/1936); Sabiha Şefik: *Fabrikatör Bay Kaplan* (22/10/1936); F. Ege: *Karumbambe* (29/10/1936); Ratip Ezgin: *Piç* (13/11/1936); Şükrü Halil Tuğal: *Yurdakul* (20/11/1936); Sabiha Şefik: *Paydos Olan Bir İmtiyaz* (14/16/1937); Yusuf Sururi: *İçiçe* (22/6/1937).

1937/1938 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen 17 oyun vardır. Bunlar karar tarihlerine göre şunlardır:

Celal Esat Arseven ve Yusuf Sururi: *Yaman Don Kışot* (15/7/1937); Celal Sıtkı: *Odun* (23/7/1937); Fadıl Garan: *Kangren* (3/8/1937); Yusuf Sururi: *Horoz Paşa* (17/8/1937); İ. Erol: *İrem Bağındaki Aşk Macerası* (30/8/1937); Mehmet Baba: *Börekçi Musa* “şarkılı komed-

5 Karar tarihi yok.

ya" (20/9/1937); Şahap Rıza: *İntihar mı?* (2/11/1937); Şevket Binişik: *Adsız Bir Eser* (17/12/1927); Hasan Bükey: *Pakize* (7/1/1938); Hüsamettin Işın: *Bana Benzedin* (23/1/1938); Hayri Uzgören: *Mektuplar*, çocuk oyunu (10/2/1938); Dr. Kemal Yazgıç: *Türk Yıldızı Emine* (18/2/1938); Kemal Ragıp: *Karı Koca Bir de Öteki* (5/3/1938); Fadıl Garan: *Mukaddes Aile* (13/4/1938); İhsan Süleyman: *Melankoli* (21/4/1938); Kemal Bey: *İki Kardeş* (30/4/1938); Osman Cemal Kaygısız: *İki Süngü Arasında* (24/5/1938).

1938/1939 Dönemi: Bu dönemde geri çevrilen oyun sayısı 18'dir.

Muhsin Çağlayan: *Savaş Uğruna* (14/7/1938); Cahit S. Irgat: *Bir Gün Gelecek* (19/7/1938); A. Mustafa: *Yokluk* (2/8/1938); B. Batıman: *Evlenme Acentesi* (9/8/1938); Refik Topkan: *Kuruntu* (15/8/1938); Naci Tanseli: *Attila* (27/8/1938); Nihat Usman: *Döl Bereketi* (14/9/1938); Haluk Tanju: *Teoman* (12/11/1938); Cemal Nadir Güler: *Yüz Karası*⁶ (4/1/1939); Necip Fazıl Kısakürek: *Yaz Künyeme* (11/1/1939); Hamit Gündoğdu: *Saadet* (18/1/1939); Ata Erduç Taylan: *Vicdan Rüzgârları* (27/3/1939); Ali Altaylı: *Madik* (5/6/1939); Yunus Nüzhet Unat: *Haydi Sana* (12/6/1939); Bekir Uluğ: *Unaz*, manzum oyun (19/6/1939) ve *İlahi Melodi* (23/6/1939); Necdet Alaattin: *Onlardan Biri* (28/6/1939).

1939/1940 Dönemi: Bu dönemde de 18 oyun kabul edilmemiştir.

Salahattin Okçu: *Namus Katili* (7/7/1939); Ali Mustafa: *Alpan* (20/7/1939); Kâmil Yazgıç: *Çamaşırcı Fatma* (15/8/1939); Samim Kocagöz: *Aranılan Şey* (22/8/1939); Kâmil Yazgıç: *Köse* (14/9/1939); Hasan Akyüz: *Kan* (5/10/1939); Nebil Fazıl Alsan: *Ararsan Bulursun* (27/10/1939); İhsan Akı: *İstiklal Savaşı* (2/11/1939); Kâzım Ömer: *Doktorlar Neler Çeker?* (9/11/1939); Hasan Talat İlğöne: *Harman Bitince* (25/11/1939); Ziya Şakir: *Mesud Çiftler Oteli* (11/12/1939); İrfan Konur: *Herkes Kendi Yerine* (19/12/1939); Ziya Vehbi Altürk: *Mevsimler*, çocuk oyunu (26/12/1939); Yusuf Sururi: *Babamın Karısı* (12/1/1940); H. Z.:

6 Cemal Nadir'in bu oyunu dramaturg tarafından kabul edilmemiş, ama yine de 1938/1939 döneminde oynanmıştır.

Ayda Üç Bin Papel (11/2/1940); Paris'ten gönderilmiş, yazarın adı olmayan bir metin: *Erkek Kalbi* (14/2/1940); Reşid Baran: *Yumurcak* (11/5/1940); Ali Mustafa Soylu: *İrade ve Kader* (21/5/1940).

1940/1941 Dönemi: Bu dönemde 5 yerli oyun gelmiş, beşi de geri çevrilmiştir.

R. İhsan: *Haksız* (6/8/1940); Muhittin Canoğlu: *Tavşanbaşı* (17/8/1940); Celal Akyüz: *Modern Hayat* (31/8/1940); Mühendis Nebahat Özcanlarlı: *O, Anne ve Kızı* (21/6/1941); Seyfiye Abut: *Beş Sene Sonra* (30/6/1941).

1941/1942 Dönemi: Bu dönemde 26 oyun kabul edilmemiştir.

Seniha Bedri Göknil: *Üstat Naima* (12/7/1941); Arif Özbilen: *Ciddi İnsanlar İçin* (14/7/1941); Şefik Yelen: *Mehmetler, Ayşeler* (25/7/1941); Ferid Nuri: *Deli* (27/7/1941); Behçet Bağdatlı: *Gelincik Kız* (28/7/1941); M. Ali Calica: *Çamlıca'da Bir Akşam* (29/7/1941); Refik İleri: *Billur Merdiven* (31/7/1941); Celal Akyüz: *Ağustos Ayı* (7/8/1941) ve *Adını Siz Koyunuz* (21/8/1941); M. Sandıkçıoğlu: *Arayan Bulur* (9/9/1941); M. Feridun: *Artık Çocuk Değiliz* ve Mehmet Türkmenoğlu: *Büyü Delisi* (6/12/1941); Cahit Uçuk: *Sırmacı Bacı* (14/12/1941); Nezihe Muhiddin: *Yalan* (25/12/1941); Cemil Cahit: *Dananın Kuyruğu* (27/12/1941); R. Ülker ve B. Sunman: *Remzi Kalayın Yüz Kuruşluğu* (5/2/1942); Ziya Tolayman: *Hayatın İstihzaları* (17/2/1942); Yunus Nusret Onat: *Cehennemlik Adam* (31/2/1942); Cevat Palandöven: *İzdirap* (14/3/1942); Celal Sıtkı Güler: *Kadavra* (23/3/1942); Melahat Sezener: *Her Şey Aşk İçin* (13/4/1942); Murat Sertoğlu: *Satılık Bir Çift Bacak Aranıyor* (2/6/1942); Selim Nüzhet Gerçek: *Ortaklar* (9/6/1942); Ressam Refik: *İnsan* (17/6/1942); Osman Başbuğ: *Türkün Güneşi* (24/6/1942); Ali Mustafa: *Akat* (29/6/1942).

1942/1943 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen yerli oyun sayısı 35'tir.

Ali Mustafa: *Apak* (2/7/1942); Salih Zeki Aktay: *Hallac-ı Mansur* (6/7/1942); Mukaddes Yıldırım: *Gören Kör* (23/7/1942);

Sabih Gözen: *Fındık Kurdu* (28/7/1942); M. Ergil: *Yalan Dolan* (3/8/1942); Sabri Pulat: *Akbaş Kahramanları* (17/8/1942); Mehmet Ziya İncepınar: *Acı Günler* (19/8/1942); M. Feridun: *Siyah Güllü Kadın* (22/8/1942); Halim Yayal: *Serap* (26/8/1942); Macit Aday: *Herat'taki Gül* (28/8/1942); İlhan ve Turhan İskit kardeşler: *Yaşatan Dünya* (5/9/1942); Daniş Koruk: *Devlet Kuşu* (9/9/1942); Seyfettin Göksal: *Doktorun Eseri* (16/9/1942); Süleyman Arıkan: *Sevmek Günah* (24/9/1942); Metin Toker: *Üç Kız Kardeş* (9/10/1942); İhsan Neşet: *Cuma* (19/10/1942); Adnan Yaltı: *Bir Kadın Gölgesi* (22/10/1942); Muazzez Göksan: *Ben Bir Adam Öldürdüm* (5/11/1942); İhsan Yunt: *Bu Kadın* (13/11/1942); Vedat Nedim Tör: *Halıcı Kız* (5/12/1942); Mithat Perin: *Hayal* (7/12/1942); Muhtar Ener: *Kişizadeler* (8/12/1942); Hüseyin Avni Eldoğan: *Balıkçının Oğlu* (24/12/1942); Kemal Saraçoğlu: *Tuzak* (8/1/1943); Kenan Kortel: *Cem Sultan* (27/1/1943); Emin Topakoğlu: *Zafer Türküsü* (23/2/1943); Behçet Bağdatlıoğlu: *Ağaç* (4/3/1943) ve *Damat Beğenmeyen Anne* (9/3/1943); Selahattin Moğol: *Piç* (18/3/1943); D. Halil: *Kadının Fendi Erkeği Yendi* (2/4/1943); Hüseyin Pala: *Mete'nin Atatürk Rüyası* (21/4/1943); İbrahim Seril: *Hayırsız Ada* (27/5/1943); Celal Kulaksız: *Mukaddes Yol* (22/6/1943); Muhiddin Cinoğlu: *Habibe Molla* (26/6/1943); Nusret K. Otyam: *Karga* (30/6/1943).

1943/1944 Dönemi: Bu dönemde kabul görmeyen, geri çevrilen yerli oyun sayısı 25'tir.

H. Menaf: *Kaza* (5/7/1943); Celal Ilgar: *Büyük Tesadüf* (22/7/1943); Kemal Ragıp: *Daktilo* (27/7/1943); Kemal Rıfat: *Ardığımız Yol* (30/7/1943); Nahit Çapaner: *Gönül Tasası* (7/9/1943); Cahit Saffet: *Biz Deliler* (10/9/1943); Ertuğrul Fırat: *Rüya Gibi* (15/9/1943); İhsan Neşet: *Allah'tan Bulasica* (20/9/1943); Muh-teşem Durukan: *Hülya* (11/10/1943); Semiha Abut: *Kadın Ta-arruzu* (23/10/1943); Yaşar Çimen: *Bir Doktor Damat Lazımdı* (21/11/1943); Acar Z. Bil: *Melon Şapkalı Adam* (20/12/1943); Malik Tepedelenli: *Deliler Arasında* (24/12/1943); Zahide Türel: *İsimsiz Piyas* (27/12/1943); İhsan Boran: *Sağlam Ruhlar Ara-*

sında (30/12/1943); Sabahattin Baykal: *Bar Kadını* (2/1/1944); İhsan Tonbuş: *Büyük Yemin* (9/1/1944); O. R.: *Allah'ın Kılıcı* (18/1/1944); yazar adı ve karar tarihi olmayan bir metin: *Kezban* (sıra no. 727-291); Zeynel Akkoç: *Kış Karpuzu* (20/4/1944); Haluk Cemil Tanju: *Dünya Döndükçe* (11/5/1944); Mustafa Özsüer: *Erkek Kadın Olur mu?* ve *Aktörün İntikamı* (13/6/1944); Hamdi Olcay: *İç Yüzü* (28/6/1944); Dr. Ragıp Tok: *Aşı ve Tokat Yiyen Doktor* (tarih yok).

1944/1945 Dönemi: Bu dönemde 27 oyun geri çevrilmiştir.

Vehbi Belda: *İki Oğlum Vardı* (5/7/1944); Sadi Günel: *Bir Gönül Macerası* (21/7/1944); Cemil Akıncı: *Heykel* (22/7/1944); Halit Hanoğuz: *Eski Mahkeme ve Azime* (4/8/1944); Nermin Vahit: *Bestegül ve Baloğlan*, çocuk oyunu (10/8/1944); Kadri Oğuz: *Sarhoş Adam* (2/10/1944); Farinnüsa Seden: *Küçük Otel* (11/10/1944); Cemil Özgen: *Serseri*, çocuk oyunu (12/10/1944); Behzat Minez: *Kangıran* (28/10/1944); Ahmet Şevket Bohça: *Gölge* (13/12/1944); İhsan Tonbuş: *Yalancının Mumu* (18/12/1944); Saime Akbaşlı: *Lades* (21/12/1944); Fethi İshak Çağlı: *Vakitsiz Solan Gül* (17/1/1945); yazar adı olmayan bir metin: *Musikinin Tesiri* (22/1/1945); Dr. Kemal Yazgıç: *Doktorun Vicdanı* (24/1/1945); Hikmet Nisan: *Canlı Model* (27/1/1945); Necdet ile Kadri'nin birlikte yazdıkları: *Artist Aranıyor*⁷ (19/3/1945); Arif Hikmet: *İsimde Keramet* (21/3/1945); Ragıp S. Ayaner: *Kaynana* (15/4/1945); Kerime Nadir: *Hıçkırık* (17/4/1945); Mehmet İbrahim Berkmen: *Yetim* (18/4/1945); İsmail Vardarlı: *Yaman Âşıklar* (18/4/1945); yazarın adı olmayan bir metin: *Ese (İsa)* (15/5/1945); M. Nihat Serdaroğlu: *Kasırga* (25/5/1945); Hamit Olcay: *Bir Temizlik* (25/5/1945); Bekir Uluğ: *Aşkın Zaferi* (13/6/1945).

1945/1946 Dönemi: Geri çevrilen 32 yerli oyun vardır.

Vefa Baki Cinemre: *Daktilo* (2/7/1945); Muhteşem Durukan: *Haşmet* (13/7/1945); Ahmet Muhtar: *Altın Damar* (24/7/19345);

7 Metnin üzerinde şöyle bir not var: "Şehir Tiyatrosu'nda Artist, Necdet Mahfi Ayral olabilir".

İlhan Tarus: *Yeşil Deniz* (7/8/1945); Osman Recep Özcan: *Namus Lekesi* (14/8/1945); Dr. Sevil Atak: *Ey Hey Ey Vay* (16/8/1945); Haydar N. Edizkun: *Yelkovansız Saat* (16/8/1945); Tacettin: *Bir Aile İçinde* (29/8/1945); Azmi Göksel: *İki Kişi Kayboldu* (31/8/1945); Cemal: *Periler Ülkesinde*, çocuk oyunu (6/9/1945); Cemal Özgen: *Son Mektup* (6/10/1945); Süleyman N. Tuğbay: *Bir Işık, Bir Rüya Doğdu* (14/10/1945); Zafer Hüsnü Taran: *Viyolonist* (16/10/1945); Sadi: *Evlatlık* (20/11/1945); İsmet Bozdağ: *Bir Hastanın Başında* (25/11/1945) ve *Küçük Suçlu* (26/11/1945); Şefik Yelen: *İş Adamı* (29/11/1945); Baha Vefa Karatay: *Anaların Günahı* (3/12/1945); Osman Recep Özcan: *Gülnaz* (15/12/1945); Aziz Nesin: *Alın Teri* (23/12/1945); adsız bir metin: *Büyük İtiraf* (27/12/1945); Dr. Hayri Aygen: *Köy Doktoru* (29/12/1945); Celal Sıtkı Gürler: *Kadavra* (5/1/1946) ve *Odun* (16/1/1946); İbrahim Serpil: *Hayırsız Adam* (12/1/1946); Bekir Akın: *Remzi Dayının Kedisi* (21/2/1946); Hüsamettin Göğüs: *Açlık* (27/2/1946); M. Tahsin Kalafatoğlu: *Tılsımlı Gözler* (14/3/1946); İskender Fahrettin Naci: *Titana* (21/3/1946); Selahattin Batu: *Güzel Helena*⁸ (5/4/1946); Abbas İshak: *Hayat Yolunda* (25/5/1946); Vahap Konuralp: *Vatansızlar* (25/5/1946); Mümtaz Zeki Taşkın: *Altın Bilezik*, çocuk oyunu⁹ (10/6/1946).

1946/1947 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen 43 yerli oyun vardır.

Avni: *İyi Arkadaş* (19/7/1946); Attilâ İlhan: *Üzümler* (24/7/1946); Kemal Samancıgil: *Beşer Yarası* (1/8/1946) ve *Adalet Perdesi* (5/8/1946); Nurettin Tamtekin: *Hürrem Sultan* (8/8/1946); Kerime Nadir: *Hıçkırık* (15/8/1946); Mustafa Çokal: *Kral İs* (18/8/1946) ve *Horal* (20/8/1946); Attilâ Tolon: *Oyun* (2/9/1946); K. Cemil Reel: *Korku ve Hakikat* (4/9/1946); Muhteşem Durukan: *Haşmet* (7/9/1946); Osman Recep Özcan: *Kahraman Seyis* (9/9/1946); Kemal Samancıgil: *Aşk ve Fazilet* (12/9/1946); Turgut: *Yaz Gecesi*

8 Bu oyun 1953/54 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanmıştır.

9 Bu çocuk oyunu 1947/48 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanmıştır.

(17/9/1946); Yusuf Mardin: *Hürrem ve Süleyman* (20/9/1946); Murat Sertoğlu: *Topraklar Sarsılınca* (24/9/1946); Ferih Ege-men: *Sihirli Elma*, çocuk oyunu (28/9/1946); Kemal Samancıgil: *Köy Hayatı* (3/10/1946); Bekir Aymen: *Dökmeci*¹⁰ (5/10/1946); Zeki Salih Başağa: *Çıldırın Kadın* (9/10/1946); Niyazi Ali: *Alas* (20/10/1946); Şinasi: *Büyük Cemaat* (23/10/1946); İsmail Mardan: *Allah'ın Belası* (26/10/1946); Hıdır Şeker: *Yaralı Kuş* (5/11/1946); R. Haddeler: *Muzaffer Ölümler* (12/11/1946); Fikret Arıt: *Geçim Dünyası* (29/11/1946); Ertuğrul Avcı: *Dram-Komedi* (4/12/1946); Şefik Yelen: *Sisli Adanın Kadımları* (7/12/1946); A. Hakkı Sunat: *Televizyon* (23/12/1946); Hamdi Değirmencioğlu: *Aşk Rüyası* (27/12/1946); Ertuğrul Avcı: *Cennet Röportajı* (2/1/1947); Sabire Kırılıklı: *Lekesiz Aşk* (13/1/1947) ve *Balıkçı Güzeli* (14/1/1947); Mithat Övgün: *Büyük Aşk* (17/1/1947); Neriman Teksur: *Devler Sarayı* (21/1/1947); yazar adı olmayan: *Hakkın Zaferi* (27/1/1947); İsmail K. Eğilmez: *Atatürk Yolu* (3/2/1947); Semih: oyunun adı yok (14/2/1947); Recai: *Evli Bakire* (27/2/1947); yazar adı olmayan: *Turnike* (12/3/1947); İhsan Boran: *Profesörün Karısı* (30/3/1947) ve *Onun Sırrı* (7/4/1947); İsmet Gür: *Kurbanlar* (24/4/1947); Ali Nihat Boğaz: *Üvey Ana* (22/5/1947); Refik Erduran: *Kahraman* (3/6/1947).

1947/1948 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen yerli oyun sayısı 24'tür.

Muhteşem Durukan: *Garcia Darnell* (3/7/1947); Orhan Ase-na: *Bir Ölü Dolaşıyor* (9/7/1947); Neriman R. Balcıoğlu: *Devler Sarayı* (28/7/1947); İsmail H. Sunat: *Yolgeçen Hanı* (4/8/1947); Şinasi Özdenoğlu: *Affetmek* (17/8/1947); Zeynel Akkoç: *Ta-lim* (27/8/1947); Halit Fahri Ozansoy: *Bir Dolap ki Dönüyor* (1/9/1947); Samim Kocagöz: *Orlando Aramızda* (3/9/1947); Mü-kerrem Adnan: *Tesadüfler* (8/9/1947); Nejat Sönmez: *On dakika* (tarih yok); Bedirhan Başlı: *Doya Doya Öpeceğim* (25/9/1947);

10 11 Nisan 1952 tarihli toplantıda oynanmak üzere seçilen ve 1954/55 döneminde oynanan Bekir Arkin'in *Dökmeci* adlı oyunuyla aynıdır, ancak bir soyadı değişikliği olabilir ya da önceki soyadı yanlış yazılmıştır.

Turan Pamukbatır: *Sürüngenler Medeniyeti* (2/10/1947); Süleyman Külçe: *Zavallı Gülnaz* (29/10/1947); Hıdır Şeker: *Birleşen Ruhlar* (17/11/1947); Sait Ali Kural: *Bu Suç Bizim Değil* (14/12/1947); Vedat Nedim Tör: *Dağ Başındaki Kız* (17/12/1947); Feyzi: *Olur-sa Böyle Olsun* (24/12/1947); Sabahattin Engin: *Kendi Dünyamız* (30/12/1947); Enise Aral: *Dilek Kuyusu* (9/1/1948) ve *Hayat Yol-cusu* (11/1/1948); Vefa Baki Cinemre: *Dul Nişanlı* (24/2/1948); Said Ali: *Girdap* (10/3/1948); Mehmet İnan: *Sonbahar Güneşi* (27/3/1948); Refik Nevzat ve Benal Nevzat Arıman: *İstanbul'un Fethi* (7/6/1948).

1948/1949 Dönemi: Bu dönemde 22 yerli oyun kabul edilme-miştir:

Necdet Şarman: *Baltacı, Katerina* (10/7/1948); Raymond Pi-zande: *Ressam Rahmi* (27/7/1948); Orhan Yüksel ve Orhan Demiraslan: *Yalancı* (14/8/1948); Mehmed Ali Cimcoz: *Ferhad* (17/8/1948); İhsan Azmi Berger: *Şımarık* (23/9/1948); İhsan Gök-budak: *Güneş Arzuları* (13/10/1948); Sabih Gözen: *Durmuş'un Aklı* (26/10/1948); İhsan Boran: *Bilinmeyen Mazi* (7/11/1948); Nur Efşan: *Seviye Farkı* (10/11/1948); Sadi Günel: *Kapı Çalınıyor* (15/11/1948); İhsan Boran: *Günahkâr Komedi* (27/11/1948); Re-şat Nuri: *Yolgeçen Hanı* (27/11/1948); Selahattin Ural: *Aşkın Be-lası* (30/11/1948); A. Rıza Ülgen: *Arabacı* (8/3/1949); Elmas Yıl-dırım: *Emelinden Dönemez* (11/3/1949); Reşat Nuri Drago: *Halet* (16/3/1949); Turhan Doyran: *Dört Kişi* (23/3/1949); Ziya Vehbi Altürk: *Sabıkalı Kadın* (27/3/1949); Hilmi Özgen: *Adalet Anla-yışı* (31/3/1949); Beyhan Eczacıbaşı: *Sırça Köşk* (25/5/1949); M. Örenel: *Kılıbıklar Mektebi* (2/6/1949); İlhan Tarus: *Çoban Köpeği* (19/?/1949).

1949/1950 Dönemi: Bu dönemde reddedilen oyun sayısı 35'tir:

Cevat Gobi: *Gönül ve Vicdan* (14/7/1949); Ruhsar Yeneren: *Mustafa'nın Armağanı* (25/7/1949); Melih Cevdet Anday: *Yılan-lar* (2/8/1949); yazar adı olmayan bir metin: *Akşamlar Hayrolsun Yedi Direk* (15/8/1949); Musahipzade ve Kemal Samancı: *Karaca-*

oğlan (24/8/1949); Hüseyin İzzettin Kandan: *Emekli* (26/8/1949); Cahit Uçuk: *Kafes* (27/8/1949); Turhan Doyran: *Borç* (7/9/1949); Süleyman Kazmaz: *İkisinden Biri* (14/9/1949); Mehmet Ali Gökserk: *Panorama* (17/9/1949); Cahit Irgat: *Gölgesiz Adam* (18/9/1949); Sabahattin Kudret Aksal: *Feride Hanım, Konakta Bir Oyun* (20/9/1949); Hasan S. Bükey: *Hayatımız Bu* (23/9/1949); yazarı belli olmayan: *Herkes Gibi Bir Adam* (27/9/1949); Muhteşem Durukan: *Sevgilimin Nişanlısı* (29/9/1949); A. Buharalı: *O Bir İftira Korkağı* (12/10/1949); Mehmet Fuat: *Bir Dönüşün İçinde* (31/9/1949); Talat Sait Halman: *Gaipler* (9/11/1949); M. Feridun: *Bavulsuz Yolcu* (16/11/1949); Said Ali Koral: *Selma'nın Romanı*¹¹ (25/11/1949); Kemal R. Tözem: *İlk Adım* (28/12/1949); Adile Ayda: *Yemin* (31/12/1949); Oktay Rifat Horozcu: *O Zaman Bu O zaman* (2/1/1950); M. Öztürk: *Mukaddes Menfaat* (5/1/1950); Mahir Ton: *Viran Köy Çocukları* (18/1/1950); Mehmet Nihat Serdaroğlu: *Kasırga* (4/2/1950); Hakkı Bilgeç: *Kalem* (7/2/1950); Cavit Yamaç: *Fenerbahçe, Galatasaray* (8/2/1950); Yıldırım Keskin: *Namus ve Para* (20/2/1950); Yanos Markoviç: *Bir Macera* (25/2/1950); Mahmut Hülagu: *Nasıl Anlırsanız* (27/2/1950); Cevdet Altuğ: *Değişen Arzular* (4/3/1950); Zeki Dinçsoy: *Alnımızın Yazısı* (10/4/1950); İbrahim Kutluk: *Hayatta Bir İş var* (15/5/1950); İhsan Boran: *Hasan Babanın Torbası* (10/6/1950).

1950/1951 Dönemi: Bu dönemde 31 oyun kabul görmemiştir:

Ahmet Semiz: *Seyir* (17/7/1950); Nihat Ozan: *Aşk ve Para* (26/8/1950); Nahid Sırrı Örik: *Kabul Edilmeyen Mektup* (4/9/1950); Mümtaz Zeki Taşkın: *Arap Bebek*, çocuk oyunu (5/9/1950); Reşid Baran: *Yumurcak*, çocuk oyunu (6/9/1950); Yakup Özdemir: *Üfürükçü* (12/9/1950); İlhan Tarus: *Ümit* (12/9/1950); Mehmet Nuri İşken: *Vazife* (13/9/1950); Besim Yıldırım Boy: *Hayasız* (14/9/1950); Galip Güran: *Fabrika Çalışıyor* (15/9/1950); M. Örenli: *Suni İnsan Acentesi* (17/9/1950); Cemil Cahit Cem: *Dananın Kuyruğu* (18/9/1950); İ. C. Kayragil: *Munise* (19/9/1950); S. Kapanda-

11 Daha önce *Girdap* adıyla gönderilmişti.

os: *Suroğlu Kardeşler* (20/9/1950); N. İlhan Berk: *Don Juan* 23 (21/9/1950); S. Kapandaos: *Profesör Bengil'in Çantası* (29/9/1950); Şükrü Ozan: *Kepenek*¹² (4/11/1950); İzzet Özbek: *Ne Yaman Uşak* (9/11/1950); Muhteşem Durukan: *Hakikat Serumü* (23/11/1950); Seyfi Havaeri: *Kenar Mahalle* (24/11/1950); Hakkı Bigeç: *Oyuncak* (25/11/1950); Afif Obay: *Büyük Babanın Pireleri* (7/12/1950); Yusuf Ziya Ortaç: *Yalı Çapkını* (9/12/1950); Refik Erduran: *İnsanlık Ölmedi Ya* (19/12/1950); Fazıl Hayati Çobanoğlu: *Bu Adam Kim?* (30/12/1950); Yakup Özdemir: *Romen Diyojen Faciası* (3/1/1951); Naci Yıldam: *Yaratılan Aşk* (11/1/1951); Ömer Sıtkı Erdi: *Paravamı Açıyorum* (26/1/1951); Yusuf Sururi ve Er Uluç: *Babamın Karısı* (2/2/1951); S. K.: *Anayurt Gibi Diyar Olmaz* (21/3/1951).

1951/1952 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen 39 yerli oyun vardır:

İhsan Boran: *Aşk Geline* (23/7/1951); Sabahattin Engin: *Evimizdeki Huzur* (3/8/1951); Süleyman Külçe: *Eden Bulur* (18/8/1951); Safder İğmen: *İki Arkadaş* (20/8/1951); Necati Coşkun: *Yunus Emre* (21/8/1951); Ekrem Reşit Rey: *Saadet Sarayı* (4/9/1951); Saadettin Moğol: *İsyân* (1/9/1951); Süleyman Ege: *Boz Toprak* (20/9/1951); Mehmet Şahin: *Beynini Yiyen Adam* (20/9/1951); Necati Coşkun: *Kara Talih* (25/9/1951); Nevzat Biget: *Çileden* (25/9/1951); Tahsin Kalafatoğlu: *Son Pişmanlık* (18/10/1951); Reşat Nuri Güntekin: *Bir Ördek Aві* (15/11/1951); Mehmet Tur-sun: *Beş Adam* (18/11/1951); Tahsin Kalafatoğlu: *Altı Kata Kiracı* (22/11/1951); Reşat Kadioğlu: *Nişan Türküsü* (23/11/1951); Bedriye A Özer: *Öldüren Buse* (23/11/1951); Necdet Şarman: *Baltacı-Katerina* (20/12/1951); Galip Güran: *Basamaklar* (27/12/1951); Refik Nuri Kordag: *Kırk Yılım Biri* (28/12/1951); Sabahattin Engin: *İpsizler* (18/1/1952); Nihat Önen: *Kendi Düşen* (20/1/1952); Halit Fahri Ozansoy: *Bir Dolap ki Dönüyor* (23/1/1952); Muvaffak İhsan: *Köstebeek Yuvası* (30/1/1952); Mithat Akçit: *Reklam Kuvveti* (6/2/1952); Macit Cevat Doğudan: *Yaşamaya Mahkûm* (20/2/1952); Saliha

12 Bu oyun iki ay sonra düzeltilip yeniden yazılmış, ama 4/1/1951 tarihli kararla yeniden geri çevrilmiştir.

Öncel: *Gecesiz Adam* (20/2/1952); Muhteşem Durukan: *Ecnebi* (27/2/1952); Necati Cumalı: *Boş Beşik*¹³ (7/3/1952); Hüseyin Seyhun: *Borçlu* (12/3/1952); F. Attah Erduran: *İğneli Fıçı* (19/3/1952); Murat Sertoğlu: *Topraklar Sarsılınca* (2/4/1952); Lebibe Çakın: *Seviye Farkı* (9/4/1952); M. Feridun: *Siyah Güllü Kadın* (9/4/1952); Vedat Nedim Tör: *Dağ Başındaki Kız* (11/4/1952); Ahmet Salih Sencer : *Üçüzler* (26/4/1952); Sabahattin Kudret Aksal: *Konakta Bir Oyun* (18/6/1952); Cahit Uçuk: *Kafes* (20/6/1952).

1952/1953 Dönemi: Bu dönemde 22 yerli oyun kabul edilmiştir.

Nahid Sırrı Örik: *Alın Yazısı* (23/7/1952); Kemal Bekir Manav: *Düğün* (23/7/1952); Halil Bedii Fırat: *Tarla Kuşu*, çocuk oyunu (10/9/1952); Doğan Berk: *Bir Sürgün Gibi* (1/10/1952); Kemal Bilbaşar: *Kadırga* (15/10/1952); Vedat Nedim Tör: *İstenilmeyen Mucize* (15/10/1952); Lemia Bali: *Cem Sultan* (22/10/1952); Rüstem Bilen: *Ak Haz* (5/11/1952); Nâzım Kurşunlu: *Branda Bezi* ¹⁴ (5/11/1953); Seyfi Havaeri: *Büyük Zaferler* (12/11/1952); Oktay Rifat Horozcu: *Salih Reis'in Dulları* (18/11/1952); Burhan Topaloğlu: *İşler Yolunda* (19/11/1952); Muhteşem Durukan: *Asabi, Deli Sanatkârlar* (19/11/1952); Celal Ilgaz: *Büyük Tesadüf* (26/11/1952); M. Öztürk: *Mesut Bir Gün* (31/12/1952); O. Z. Hacıkâmilioğlu: *Aşk ve İman* (25/3/1953); Nevzat Engindeniz: *Büyücünün Ormanı* (10/4/1953); İhsan Boran: *Aşk Gelinçe* (15/4/1953); Selahattin Ural: *Cibilliyetsiz Müfteri* (22/4/1953); Kemal Emin Bara: *Arapsaçı* (13/5/1953); Sabahattin Engin: *İpsizler* (12/6/1953).

1953/1954 Dönemi: Bu dönemde kabul edilmeyen oyun sayısı 19'dur.

Mehmet İbrahim: *Kısmet* 29/7/1953); Sabahattin Engin: *Arkamıza Bakmayalım* (5/8/1953); adsız metin: *Hürriyet Kuşları*

13 Necati Cumalı'nın bu oyunu 1960 yılında filme çekilmiş ve Fatma Girik'in başrolünü oynadığı film tutulunca bu yapıt tiyatro sahnelerine atlamıştır.

14 1951/1952 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanmış. Bir dönem sonra Şehir Tiyatrosu dramaturgu tarafından reddedilmiştir.

(2/9/1953); Reşat Esmer: *Biz İnsanlar* (16/9/1953); Kâmil Lemi Dikmen: *Orhan Bey ve İzdirab Tabloları* (30/9/1953); Tarık Buğra: *Akümülatörlü Radyo* (21/10/1953); Galip Güran: *Pehlivan* (18/11/1953); Doğan Berk: *Dostlarım Merhaba* (30/12/1953); İ. Galip Arcan: *Orta Oyunu* (30/12/1953); Adile Ayda: *Yemin* (6/1/1954); Faik Türkmen: *Lale Devri Kaprisleri* (6/1/1954); Ahmet Y. Akyazı: *Rüstem: Cinayetin Cezası* (6/1/1954); Seniha Cemal Kanbay: *Kiracılar Saltanatı* (21/1/1954); M. Feridun: *Dürnev'in Son Çehresi* (17/4/1954); Seyfettin Köksal'ın dört denemesi: *Ulu Hakan* (24/3/1954), *Ahmet'im* (7/4/1954), *Kendi Eseri* (7/4/1954) ve *Hacı Resul Şirketi* (21/4/1954); N. O.: *Çalınan Muvaffakiyet*, çocuk oyunu (29/5/1954).

1954/1955 Dönemi: Bu dönemde geri çevrilen 13 oyun vardır.

Salih Ö. Arkun: *Hukuk Fakültesi* (14/7/1954); Kâmil Lemi Dikmen: *Şeytanın Tekerrürü* (14/7/1954); Ahmet T. Akyazı: *Kavaklıdere Cinayeti* (18/8/1954); Adrine Dadrıyan: *Arıların Davası* (18/8/1954); Cevdet Yavuzdoğan: *Bir Perde Kapanırken* (1/9/1954); Cenap Ozankan: *Bir Dram Böyle Bitti* (8/9/1954); Sabahattin Kudret Aksal: *Tersine Dönen Şemsiye*¹⁵ (8/9/1954); Ömer Levend: *Durun Anlatayım* (8/9/1954); Refik Ahmet Sevengil: *Kadınsız Dünya* (3/10/1954); Hülya Gözalan: *Nazlı Hanım'ın Kocas* (6/10/1954); Sermet Sami Uysal: *Ana Kalbi* (1/12/1954); Nevzat Biget: *Kaynana* (1/12/1954); Neşe Onural: *Haksız Başarı* (12/1/1955).

1955/1956 Dönemi: Geri çevrilen yerli oyun sayısı 10'dur.

Adnan Özer: *Buzdolabı* (30/8/1955); Doğan T. Berk: *Yalnız* (24/10/1955); Fuat İshan: *Yenilmiş Adam* (24/10/1955); Muvaffak İhsan Garan: *Son Durak* (1/11/1955); Orhan Erdener: *Göge Çıkan Merdiven* (1/11/1955); Turhan Olgaç: *Hanımefendiler* (2/12/1955); Nurettin Ünen: *Alacaklı ve Ana* (her ikisi de 29/12/1955 tarihli kararlarla); H. Tahsin Kalafatoğlu: *Tılsımlı Gözler* (31/12/1955); Cen-

15 Sonradan hem İstanbul Şehir Tiyatroları'nda hem de Ankara Devlet Tiyatroları'nda oynanmıştır.

giz Uğurad: *Fırıncının Köpeği* (31/12/1955); Bedii Arbel: *Martılar Geçerken* (23/1/1956); Murat Sertoğlu: *Parkta* 24/3/1956); Seniha Cemal Kanbay: *Ayşe* (28/3/1956); Selahattin Batu: *İki Rüzgâr Arasında* (14/4/1956).

1956/1957 Dönemi: Bu dönemde 19 oyun kabul edilmemiştir.

Cevat Fehmi Başkut: *Aş Ocağı* (15/8/1956); İ. Galip Arcan: *Sistem Ne?* (31/10/1956); Musahipzade Celal ve M. Şükrü Erden: *Genç Osman*¹⁶ (14/11/1956); Hayati Çorbacıoğlu: *Nefes* (13/2/1957); Samim Kocagöz: *Orlando Aramızda* (6/3/1957); Kâmil Lemi Dikmen: *Vahşi Komedi ve Sahte Mücrim* (6/3/1957); Lemia Bali: *Sonsuz Miras* (20/3/1957); Cahit Kayadan: *İlk Gece* (20/3/1957); Hüseyin Suphi Uzel: *Bohçacı* (20/3/1957); Orhan Asena: *Korku*¹⁷ (3/4/1957); Kemal Tözem: *İki Çekirdek* (3/4/1957); Adnan Özer: *O Böyle Değildi* (24/4/1957); Sait Akgörül: *Maskeleli Adam* (24/4/1957); Sabahattin Kudret Aksal: *Bir Odada Üç Ayna* (26/4/1957); İlhan Berk: *Ferhat ile Şirin* (26/4/1957); Cahit Atay: *Evleneleyenler* (10/5/1957); Avni İnsel: *Sisler Dağılırken* (15/5/1957); Orhan Asena: *Tanrılar ve İnsanlar*¹⁸ (16/5/1957).

1957/1958 Dönemi: Bu dönemde reddedilen oyun sayısı 20'dir.

Turgut Özakman: *Güneşte On Kişi*¹⁹ (19/7/1957); Adnan Yaltı: *Haydut* (2/8/1957); Perihan Zorlu: *Günah Gecesi*²⁰ (12/8/1957); Burhan Topaloğlu: *Protesto* (19/8/1957); Muvaffak İhsan Garan: *Dama Taşı* (19/8/1957); Refik Erduran: *Karayar Köprüsü*²¹ (19/8/1957); Melih Vassaf: *Aşka Susamışlardı* (9/9/1957); Kemal Tözem: *Öldüren Çekirdek* (13/9/1957); Kâmil Lemi Dikmen: *Aşk*

16 1957/1958 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanmıştır.

17 Bu oyun Şehir Tiyatroları seçici kurulu tarafından reddedilirken, aynı dönemin başında Asena'nın *Korku* adlı oyunu, Devlet Tiyatroları'nın 1956/1957 dönemindeki, yani aynı dönemdeki ilk yerli oyun olarak oynanmıştır.

18 Bu oyun, 1954/55 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanmış ve başarı kazanmıştır.

19 Üç yıl önce, 1954/55 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanmış ve başarı kazanmıştır.

20 Aynı dönemde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanmıştır.

21 1959/60 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanmıştır.

Kemikleri (11/10/1957); Sabahattin Engin: *Esirler* (18/11/1957); Üstün Kırdar: *Çağdaş Oidipus* (18/11/1957); Hüseyin Seyhun: *Parmak İzi* (25/11/1957); Kâmil Lemi Dikmen: *Burada İnsanlar Var* (25/11/1957); Cenap Özakan: *Bir Dram Böyle Bitti* (25/11/1957); Halim Ünsal: *Deniz'in Mektubu* (25/11/1957); Hasan Hüseyin Korkmazgil: *Kötü Nokta* (2/12/1957); Handan Acun: *İkimiz de Günahkârız* (16/12/1957); Semih Sümercan: *Altın Babası* (23/12/1957); Doğan T. Berk: *Sayfiyede* (17/2/1958).

1958/1959 Dönemi: Kabul edilmeyen 24 yerli oyun vardır.

Sabahattin Engin: *Düğüm* (21/7/1958); Nevzat Akdemir: *Kaz Ayağı* (21/7/1958); Namık Kemal Özdündar: *Bizim havamız* (4/8/1958); Ergun Işıksel: *Sabık Görümce* (11/8/1958); Recep Bilginer: *O ve Kadımlar* (18/8/1958); Kemal Tözem: *Suni Peyk* (1/9/1958); Sabahattin Engin: *Düşkünler* (1/9/1958); Perihan Zorlu: *Aşk Salgını* (29/9/1958); Fehmi Şumnulu: *Başka Çare Yoktu* (13/11/1958); Vedat Nedim Tör: *Sonsuz* (8/12/1958); Sabahattin Engin: *Anlaşamayanlar* (15/12/1958); Hülya Nigâr Gözalan: *Kaderin Oyuncakları* (5/1/1959); Sevgi Batur [Sanlı]: *Yazılıkaya* (5/1/1959); Refik Kordağ: *Kâğıthane Kulübü* (20/1/1959); Cemil Yener: *Dert Ortağı* (2/2/1959); Ahmet Arif Kızıyalın: *On Yılın Hikâyesi* (2/3/1959); Gültekin Öztunç: *Bir Yılbaşı Kâbusu* (2/3/1959); Mehmet Arasıl: *Serbestsiniz* (2/3/1959); Fahri Uzun: *Bahçecinin Gülü* 30/3/1959); Muvaffak İhsan Garan: *Harika Çocuk* (27/4/1959); Fethi Berker: *Toprağın Üstü-Yıldızların Altı* (11/5/1959); Faruk Görtunca: *Tuna Gülü* (1/6/1959); Kâmil Lemi Dikmen: *İçki, Kadın ve Kapris* (1/6/1959); Mümin Çamlıbel: *İntihar Uzmanı*²² (22/6/1959).

1959/1960 Dönemi: 1966 yılında yeni bir edebi heyetin kuruluşu gerçekleşinceye kadar, oyun seçimini dramaturglar yerine getirmişlerdir. 1959 yılındaki son edebi heyet toplantısı 12 Ekim tarihindedir. O sırada edebi heyette şu kişiler bulunuyordu: Başkan:

22 Bu oyun, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Ölüm Bir Kurtuluş mudur?* adlı romanından sahneye uyarlanmıştır.

Cevdet Perin; Üyeler: Sabri Esat Siyavuşgil, Hüseyin Duman, Asude Zeybekoğlu, Hüseyin Kemal Gürmen, Müfit Kiper ve uzman danışman Muhsin Ertuğrul. 12 Ekim 1959 tarihine kadar aşağıda gösterilen 9 oyun reddedilmiştir:

Cahit Atay: *Kader Böyle İstedi* (20/7/1959); Nevzat Gümenez: *Çemişkezek Senfonisi* (20/7/1959); Recep Bilginer: *Son Misafir* (27/7/1959); Ayda Düz: *Beldenin Tarihi* (24/8/1959); Mümtaz Bolmen: *Arka Sokaklar* (31/8/1959); Fatma İrfan Serban: *Bu Gece Yalnızım* (7/9/1959); Fuat Bengü: *Bu Dönüşün İçinde* (21/9/1959); Fethiye ve Mete Sezer: *Atom Çocukları* (21/9/1959); Nebile Ceza-yirli: *Sihirli Demir* (12/10/1959).

1960 yılı başından 1963 yılı sonuna kadar²³ kabul edilmeyen yerli oyunlardan dramaturg Kemal Tözem'in geri çevirdikleri:

Nahit Z. Çapaner: *Çocuğa Bir İsim* (27/3/1960); Sevinç Sever: *Aşk Cenneti* (27/3/1960); Kâmil Lemi Dikmen: *Nasıl İnanırsanız Öyledir, İnsanlığın Oturduğu Koltuk ve Toydemir* adlı oyunlar (7/6/1960); Suat Aray: *Kalantoroğlu* (7/6/1960).

Sonraki yıllarda reddedilen oyunlar için karar defterine tarih yazılmamıştır. Şu oyunlar reddedilmiştir:

Ömer Levent: *Plajdaki Sevgili*; Afet Muhteremoğlu Çırakman: *Suçlu Kim?*; H. Pınar Kür: *İki Başlı Adamın Tek Eli*; Osman Kapani: *Politika Virüsü, Beyazlık Serumı ve Şöhret Yolunda* adlı oyunlar; Haluk Şevket: *Traktör*; Erol Bilgen: *İşte Türk*; Nüzhet Güçer: *Tohum Bereketli*; Orhan Asena: *Tohum ve Toprak*; Sabahattin Engin: *Geçinmek Kaygısı* (sonraki adı *Suçlular*); Yıldırım Keskin: *Çember*.

23 Bu araştırmamı yaptığım sırada, Şehir Tiyatroları'nın o dönemdeki idari müdürü Basri Dedeoğlu, araştırmalarım için yardımda bulunmuş, edebi heyet defterini incelemek için istediğimde, beni kırmamıştır. Kendisine teşekkür borçluyum, ama tam 1963 yılına geldiğimde defteri elimden almıştı. Ben de bu yıldan sonrasını inceleyememiştım. Ne yazık ki, Darülbedayı'nın 1927 yılından itibaren tuttuğu bu edebi heyet defteri ortadan yok oldu ya da Tepebaşı yangınında başka belgeler gibi, o da yandı ve tarihin karanlıklarına karıştı.

Dramaturg Zihni Küçümen'in geri çevirdikleri:

Nilüfer Erge: *Aşk Patates Değildir*; Orhan İyiler: *Ayartıcının Şarkısı*; Fatma İrfan Serban: *Bu Gece Yalnızım*; Sabahattin Engin: *Yetersizler (Esirler)*, *İpsizler (Düşkünler)*, *Kendi Dünyamız ve Suçlular* adlı oyunlar; Melih Vassaf: *Nuh'un Gemisi*;²⁴ A. Emtullah: *Öğretmen Betül*; Memduh Özakman: *Hayal ve Gerçek*, *İkinci Kattaki Dünya*; Fethi Berker: *Akrep*, *Her Sokakta Bir Milyoner ve Terlikler*; İlhan Tarus: *Karıncalar*; Ahmet Salih Sencer: *Şeytan Merdiveni*, *Üçüzler*; Suat Aray: *Kalantoroğlu*; Cemil Yener: *Yusuf*; Güner Sümer: *Yarın Cumartesi*; Recep Bilginer: *Kardeşler Köyünün Üç İhtiyarı*; Ahmet Er: *Merih'e Dönüş*; Semiha Cemal Kanbay: *Pişkin*; Turgut Özakman: *Sahici Oyun*; Şahap Sıtkı: *Ayrı Dünyalar*; Fikret Hakan: *Meksikalı*; Sabahattin Engin: *Hovardalar*; Mehmet Seyda: *Bir Seçim Hikâyesi*; Lebibe Çakın: *Seviye Farkı*; Kâmil Lemi Dikmen: *Sevenlerin Beldesi*, *Seher Hanım Doğurdu*; Yılmaz İnal: *Aydede*; Fatma İrfan Serban: *Munise*; İlhami Özkul: *İnsanların İsteği*; İsa Coşkun: *Kapmaca*; Kâmil Lemi Dikmen: *Bukalemun*, *Huzurun Pazarlığı*, *Ölümler Mektebi*, *Gülşen ve İki Kırık İskemle* adlı oyunlar; Belkıs Taval: Bir oyunun adı yok, ötekininki *Sayfiye*; Sevgi Batur [Sanlı]: *Yazılıkaya*; Necip Alsan: *Sevim*; Kâmil Lemi Dikmen: *Gururum Gözyaşlarım*, *Şeytanın Tekerrürü*, *Zeynep'in Kulakları*, *Ardıl ve Şaka* adlı oyunlar; Osman Daloğlu: *İyilik Uğruna*, *Bir Öğretmen*; Ali Akpınar: *Bobinin Şarkısı*, çocuk oyunu; Osman Daloğlu: *Gül Kız*; Gazanfer Özcan: *Büyülü Prenses*, çocuk oyunu; Aydın Arıt: *Bekri Bira İçmezdi*; İlhan Engin: *Yazı Tura*; Muvaffak İhsan Garan: *Köstebek Yuvası*; Halim Ünsal: *Çerçi*; Perihan Zorlu: *Son Yağmur*; Recep Bilginer: *İsyancılar*; M. Feridun: *Bir Yaz Macerası*; Orhan Asena: *Kocaoğlan*;²⁵ Kâmil Lemi Dikmen: *Sempati ve Nefret*; Ziya Metin: *Karga*; Nâzım Kurşunlu: *Yolun Sonu*; Mehmet Seyda: *Cumartesi*, *Pazar*, *Pazartesi*; Muhteşem Durukan: *Bayılma Zinciri*; Aydın Arıt:

24 Muhsin Ertuğrul döneminde Zihni Küçümen tarafından reddedilen bu oyun, M. Ertuğrul'un kurumun başından ayrılmasından sonra yeni kurulan edebi heyet tarafından kabul edilerek 1966/67 döneminde oynanmıştır.

25 1961/62 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanmıştır.

Akbaba; Süleyman E. Sönmezler: *Bu Adam Kim?*; Aslan Özsan-
sun: *Hepimiz Deliyiz*; Mesude Engin: *Beklenmeyen Misafir*; Sadi
Günel, *Suçlu Resim*; Sabahat Emir: *Aşka Dair Bir Yazı*; Ayda Düz:
Filipinus; Emel Kulen: *Büfeye Buyurun*; H. Pınar Kür: *İki Başlı
Adamın Tek Eli*; Dinçer Sümer: *Kâtip Çıkmazı*; Cemal Bahadır:
Hünerler Karşısında, Namus Konuşuyor; Kayahan Okay: *Efsane
Odası*; Aysel Kılıç: *Bir Mektup Geldi*; Gültekin Öztunç: *Medyum
yahut Diktatör*; Haldun Marlalı: *Deli İbrahim*; Sabahattin Engin:
Mezardakiler, Uygunsuzlar; İsa Coşkun: *Mum Işığında*; Hidayet
Sayın: *Barış*; Sadi Karsel: *Düğün Hediyesi*; Refik Kordağ: *Arma-
tör*; Temuçin Akkutay: *Bir Beyaz Adam*; Ali Yörük: *Olacağı Buy-
du*;²⁶ Nâzım Kurşunlu: *Dumanlı'da Telaki Var ve Anne Babalar
Okulu*; Orhan İyiler: *Blucinliler*; Kâmil Lemi Dikmen: *Ateşböceği*;
Nihal Akkaya: *Buldumcuk*; Saliha Ö. Arkın: *Hırsızlar Komedi-
si ve Evdeki Terazî*; Hidayet Sayın: *Bir Dünyamız Vardı*; Salim
Çimer: *Cennetin Anahtarları*; Muhteşem Durukan: *Af*; Yıldırım
Acarlar: *Hibernasyon*; Orhan Hançerlioğlu: *Oyun*.

26 Bu oyun sonradan düzeltilerek *Çatallı Köy* adıyla 1966/67 döneminde Şehir Ti-
yatrosu'nda oynanmıştır.

Ek 2

1930/1931-1962/1963 Dönemleri Arasında Şehir Tiyatroları'nca Seçilen, Ama Oynanmayan Yerli Oyunların Listesi

4 Ağustos 1930 tarihli karar:

Yakup Kadri Karaosmanoğlu: *Mağara*.

Dramaturg: "Güzeldir."

Yönetmen: "Milli bir eser olmak itibarıyla yanına başka bir perdelik piyes ilâvesiyle oynanabilir."

Karar: Oynanacak.

23 Ekim 1930 tarihli karar:

Cevdet Kudret Solok: *İntihar*.

Dramaturg: "Oynanabilir."

3 Aralık 1930 tarihli karar:

Nahid Sırrı Örik: *İki Canda Bir Dert*.

Dramaturg: "Telif olma itibarıyla güzeldir."

Karar: Oynanacak.

27 Ocak 1931 tarihli karar:

Cevdet Kudret Solok: *Daniyel ve Sara*.

Dramaturg: "Güzeldir."

11 Ağustos 1932 tarihli karar:

Nahid Sırrı Örik: *Muharrir*.

Dramaturg: "Güzeldir."

16 Eylül tarihli karar:

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu: *Ölüler*.

Dramaturg: "Güzeldir."

9 Ekim 1932 tarihli karar:

Cevdet Kudret Solok: *Dram Üç Perde*.

Dramaturg: "Güzeldir."

7 Kasım 1931 tarihli karar:

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu: *Andaval Palas*.

Dramaturg: "Telif olmak itibariyle icabında oynanacaktır."

Karar: Oynanacak.

22 Aralık 1932 tarihli karar:

Sait Ali Bey: *Sarmaşık*.

Dramaturg: "Oynanabilir."

27 Ağustos 1932 tarihli karar:

Abdullah Ziya: *Kozanoğlu*.

Dramaturg: "Teknik itibariyle pek kuvvetli olmamakla beraber, özlü bir eserdir, oynanabilir."

8 Ekim 1932 tarihli karar:

Celal Esat Arseven: *Bir, İki Üç Dört (Büyük İkramiye)*.

Dramaturg: "Oynanabilir."

12 Kasım 1932 tarihli karar:

Tahir Bey: *Devrilen Dağlar*.

Dramaturg: "Güzeldir."

14 Kasım 1932 tarihli karar:

Nuriye Nizamettin Hanım: *Beyoğlu 1931*.

Dramaturg: "Güzel bir eserdir."

19 Kasım 1932 tarihli karar:

Faruk Nafiz Çamlıbel: *Kahraman*.

Dramaturg: "Teknik itibariyle kuvvetli addedilmezse de oynanabilir."

5 Aralık 1932 tarihli karar:

Hülya Muammer Hanım: *Kendini Yaratan Adam*.

Dramaturg: "Oynanabilir."

9 Mayıs 1933 tarihli karar:

Nail Bey: *Su Değirmeni*.

Dramaturg: “Köy hayatını görmek itibariyle güzeldir. Oynanabilir.”

4 Temmuz 1933 tarihli karar:

İbnürrefik Ahmet Nuri: *Asri Olalım*.

“Güzeldir.”

30 Ağustos 1933 tarihli karar:

İbnürrefik Ahmet Nuri: *Ana Kurbanı*.

“Oynanabilir.”

11 Eylül 1933 tarihli karar:

Mahmut Yesari: [oyun adı yok, sadece ayrıca içinde “operet” yazıyor.]

“Oynanabilir.”

3 Ekim 1933 tarihli karar:

Hüseyin Rahmi Gürpınar: *İki Damla Yaş*.

“Güzeldir.”

11 Ekim 1933 tarihli karar:

Hüseyin Rahmi Gürpınar: *Tokuşan Kafalar*.

“Oynanabilir.”

3 Kasım 1934 tarihli karar:

M. Kemal Küçük: *Çınar*.

“Güzeldir.”

25 Ekim 1934 tarihli karar:

Selma Muhtar: *Bu Bir Rüyadır*.

“Eyidir.”

25 Aralık 1935 tarihli karar:

[Yazar adı yok]: *Sunu Kız*.

“Güzel bir masaldır. İcabında oynanabilir.”

20 Mart 1938 tarihli karar:

Kemal Günban: *Boyalara Sürünmeyin*.

“Şive ve hataları tashih edilirse oynanabilir.”

Karar: Oynanacak.

29 Aralık 1938 tarihli karar:

Afif Obay: *Büyük Babamın Pireleri*.

“Ufak tefek tadilattan sonra, icabında oynanabilir.”

2 Temmuz 1939 tarihli karar:

Nahid Sırrı Örik: *Oyuncular*.

“Esaslı tadiller yapılmak suretiyle oynanabilir.”

11 Temmuz 1939 tarihli karar:

Remziye Gülseren ve Daniş Remzi: *Cürmü Meşhut*.

“Müelliflerine yazıldığı gibi, ufak tefek tashih ve tadillerden sonra oynanabilir.”

23 Ağustos 1939 tarihli karar:

Ahmet Kutsi Tecer: *Köroğlu*.

[Bu oyun reddedilmemiştir, ancak herhangi bir değerlendirme de yapılmamıştır.]

1 Eylül 1941 tarihli karar:

Muazzez Köksal: *Çinli Şanka*.

“Sahnede muvaffak olabilecek Türk tarihinden alınmış, tekniği mükemmel bir facia.”

26 Ekim 1947 tarihli karar:

Reşat Benek: *İnsanlar Arasında*.

[Prova edilmiş, ama oynanmamıştır.]

9 Şubat 1948 tarihli karar:

Adnan Yaltı: *Küçük Pavyon*.

“Güzeldir.”

22 Ekim 1952 tarihli karar:

Haldun Taner: *Günün Adamı*.

[Provaya konmuş, ancak çeşitli siyasal nedenler yüzünden o tarihlerde oynanmamıştır.]

Görüldüğü gibi dramaturgun bu tarihler içinde oyunları neye göre değerlendirdiği anlaşılmamıştır. Aynı tarihlerde, oynanabilecek birçok güzel oyun reddedilirken bu oyunlar dramaturg tarafından beğenilmiştir. Bunların içinde sadece Haldun Taner'in *Günün Adamı* tiyatro yazınımız içinde yer alabilecek niteliktedir. O da o tarihlerde sakıncalı bulunduğu için seyirci karşısına çıkarılamamıştır.

Ek 3

Afife Jale'nin Üvey Ablası Behiye Hanım'la Yaptığımız Söyleşi

Afife, 1902¹ yılında İstanbul Şehzadebaşı, Direklerarası'nda doğdu. Büyükbabası Dr. Sait Paşa, babası “altı yedi dil bilen” Hidayet Bey, annesi Tırnova eşrafından Medhiye Hanım'dır. İstanbul Kız Sanayi Mektebi'nde okudu. 1929'da besteci Selahattin Pınar'la evlenmiş, bu evlilikleri kısa sürmüş, ancak Selahattin Pınar Afife için “Siyah Gözler” şarkısını bestelemiştir. Bestecinin kız kardeşi Melahat İçli'nin, “Selahattin'i adam eden, onu beste yapmaya sevk eden Afife'dir,”² dediğini üvey ablası Behiye Hanım'dan öğreniyoruz. Hastalığı dolayısıyla doktor tarafından verilen morfin, toplumun baskısı ve yaşamında en çok istediği şeyi yapamamanın stresi de eklenerek onda bir alışkanlık yaratmış, bu da onu yavaş yavaş eriterek genç yaşında kaybına neden olmuştur. Şimdi, 1977'de 84

1 Afife'nin üvey ablası Behiye Baturay, doğum tarihini 1906 olarak vermektedir; buna göre Afife 35 yaşında ölmüştür: Kendisiyle 10 Şubat 1977'de yaptığımız söyleşinin ses bandı Özdemir Nutku Belgeliği'ndedir.

2 Afife'nin üvey ablası Behiye Baturay ile yaptığımız söyleşi.

yaşında olan Behiye Baturay ile yaptığımız söyleşiden bir iki pasaj aktaralım:

Nutku: Afife Hanım'ın kardeşisiniz değil mi?

Baturay: Ben onun üvey ablasıyım ve ondan 15-16 yaş kadar büyüğüm. Annem, ikinci kocası Sait Paşa ile evlenince Afife doğdu. Şimdi 84 yaşındayım ve 66 yıldır evliyim.

Bu duruma göre, Afife Hanım'ın doğum tarihi bazı kaynaklardaki gibi 1902 değil, 1908 oluyor.

Zannedersem 1906'ydı; çünkü öldüğünde 35 yaşındaydı ve biz ne kadar genç öldü diye çok çok üzüldüktü; oradan hatırlıyorum.

Afife Hanım'ın tiyatroya girişini ailesi nasıl karşıladı?

Vallahi, şaşırdık kaldıktı; bu kadar asil, bu kadar mazbut bir ailenin kızı nasıl tiyatrocı olur diye hayretler içindeydik. Çok öfkelenedik ve Afife ile selam sabahı kestik. Hiç konuşmadık. Sadece annesi Medhiye Hanım onu hiç yalnız bırakmadı. Çok sefalet çektiler. Ama Medhiye Hanım turnelerde bile onunla birlikteydi. Sonra 1929'da Selahattin Pınar'la evlenince onunla barıştık. Ne yazık ki, kıskançlık yüzünden ayrıldılar. Selahattin Bey'in kız kardeşi Melahat İçli bu ayrılıkta kendi kardeşini hatalı görüyor. Afife'yi çok severdi. Onun çok duygulu, edebiyata, şiire düşkün olduğunu söylerdi.

"Sefalet çektiler" diyorsunuz, siz yardım etmediniz mi?

Biz taşrada, Kastamonu'daydık, onların durumlarını çok sonra öğrendik. Sonra bizimle irtibatını kestiği için nerede olduğunu bilmiyorduk. İstanbul'a ancak onun ölümüne yakın döndük.

Peki onun hiç yakın bir arkadaşı filan yok muydu? Erkek arkadaş?

Benim bildiğim kadar en yakını Melahat'tı [İçli]. Ona evlenme teklifi yapanlar çok oldu. Hatta ona morfin veren doktor da evlenme teklif etti. O, hiçbirini kabul etmedi. "Ben tiyatro ile evliyim" diyormuş herkese. Doktor yüzünden morfine alıştı. Polis baskınında, çok korkmuş ve sancılanmış. Doktor onu teskin etmek için morfin vermiş, uyutmuş. Ondan sonra da morfine alıştı. Burhanettin Bey'le turneye çıktığında halk galeyana gelmiş. Annesi de yanında. Afife korkuya kapılıp yine hastalanmış. Yine morfin yapılmış işittiğime göre, bundan sonra Anadolu turnelerinde "Ma-

rika” adını kullanmış. Kocam Kastamonu’daydı, annesi ile birlikte bize geldiler. Bir süre bizde kaldılar.

Kaç yılıydı, hatırlıyor musunuz?

[Biraz düşündükten sonra] Zannedersem 34’tü.

Kastamonu’da hiç tiyatrodan konuştunuz mu?

Konuşmadık. Tiyatro üzerine hiçbirimizle dertleşmezdi. Hiç konuşmazdı. Yukardaki odasına çekilirdi. Aile toplantılarına da inmezdi. Biz onu morfinden vazgeçirmeye çalışıyorduk. Asabi bir kızdı. Şoförü kandırması, onun vasıtasıyla morfin temin ediyormuş, sonradan öğrendik. Eşim bunu duyunca şoförü cezalandırdı. Afife de bizden ayrıldı. Zaten Selahattin Bey’den ayrıldıktan sonra daha çok morfine düşmüş. Çünkü ayrıldıktan sonra onunla kimse ilgilenmemiş. Bir Nusret Safa Bey ile hani şu kaza geçiren bir Darülbedayi aktörü vardı... Samim miydi, Sami miydi?...

Sait Köknar mı?

Tamam o! Bir de o hastanede onu ziyaret ettiler. Cenazesi kalabalık değildi. Mezarı başında dua eden aktör Said Bey’i hatırlıyorum.

Peki siz hastaneye hiç gitmediniz mi?

Gitmez olur muyuz? Ama biz İstanbul’a geldiğimizde hastalığı ilerlemişti artık. Bir deri bir kemik kalmış. Sadece iri iki göz... Oradan sonrası bir çocuk vücudu gibiydi. Hastaneye gittiğimizde, “N’olur beni buradan kurtarın” diye yalvardı.

Siz ne yaptınız?

Biz taşraya döndük. Ona biraz para verdik. Sonra Nusret Safa Bey bir yerlerden para bulup onu hastaneden çıkarıp tek göz bir odaya yerleştirmiş, ama nafile, daha da fena olmuş. Mazhar Osman Bey, “getirin buraya, hiç olmazsa midesine sıcak bir çorba girer, sıcak bir odada yatar,” demiş. Tekrar hastaneye götürmüşler. Bize hastaneden çok güzel mektuplar yazdı. Edebi bir üslubu vardı. Onları tekrar tekrar okurduk. Zaten Selahattin Bey de onun bu özelliğinden etkilendi.

Sizde hiç mektubu var mı? Varsa görebilir miyim?

Bilmem ki. Onun bu kadar önemli olduğunu bilmiyorduk. Bilsydik saklardık.

Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk, Türk kadınlarını sahnelerde görmek istediğini söylemişti. 1923'te de Bedia Hanım sahneye ve beyaz perdeye çıktı. Peki Afife'ye Darülbedayi'den teklif gelmedi mi?

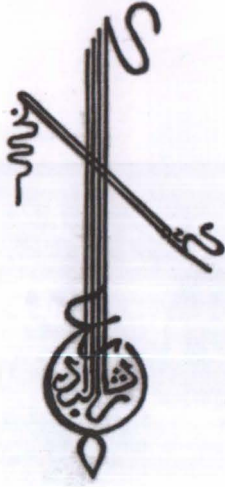
Bilmiyorum, ama gelseydi koş a koş giderdi zannedersem. Onu herkes dışarda bıraktı.

*

Afife'nin üzerinde dikkatle durulması gereken çok trajik bir hayatı var. Onun son yıllarda oturduğu ev, Fatih İtfaiyesi'nin arka sokaklarından birindeydi. Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları'nın morfinmanlar koğuşunda, 24 Temmuz 1941'de, otuz beş yaşında hayata veda etti. Kazlıçeşme mezarlığına gömüldü. Nusret Safa Coşkun, *Perde ve Sahne* dergisinin Eylül 1941 tarihli sayısında onun ölümünü şöyle anlatır: “[...] 24 Temmuz gecesi, bitişik kar-yoladaki çiftetelli oynar, karşısındaki göbek atarken, Afife hayata gözlerini kapamış.”

Şimdi yanıtlanması gereken önemli bir soru var: Tiyatro tarihimizin ilk Türk aktrisi, daha doğrusu kurbanı Afife, madem bu kadar yetenekliydi, Cumhuriyet'in ilanından sonra neden Darülbedayi'ye çağrılmadı? Bunu kimse yazmıyor anılarında. Çağrıldı da, o mu gitmedi? İşte karanlıkta kalan çok önemli bir nokta!

BELGELER VE FOTOĞRAFLAR



Resim 1. Darülbeydâ'nın
1924'ten 1930'a kadar
kullandığı amblem.



Resim 2. 1908'den sonraki yıllarda sanatçılarımız: Yerde oturanlar soldan, Rap Selahattin, Burhanettin [Tepsi], Bayan Heraçya; iskemlede oturanlar soldan, Fehim Efendi'nin oğlu Münif, Kemal Daveri [Münif'i omuzlarından tutmuş], Madam Binemeciyan [Eliza'nın annesi], Ahmet Muvahhit [yüzünü saklar gibi eğilmiş], Eliza Binemeciyan; Ayakta soldan, Şahabettin Süleyman [iskemlenin arkasını tutuyor], Adriyen, Arşaluis, Ahmet Fehim Efendi, Şehber, Fikret Şadi, İ. Galip [Arca], Tahsin Nahit.



Resim 6. Şehzadebaşı'ndaki Letafet Apartmanı; Darülbedayi'nin ilk yuvası.

DAR-UL-BEDAYI OSMANI
Conservatoire National Ottoman

Programme
de l'Inauguration Officielle

- 1 — Morceaux choisis par le Maître de l'Asie des Pianos.
- 2 — Concours de l'Inauguration.
- 3 — Poème de circonstance par BURHANEDDINE DJAFFER Bey, élève de la section Dramatique.
- 4 — A. Berceuse.
B. Taksim par le Professeur DJEMIL Bey Tambouri.
- 5 — A. Paghacci de LEONCAVALLO
B. Sans Amour de CHAMINADE par M. le Professeur JEAN ERNEST, Piano accompagné par M. SELVELL.
- 6 — ZINGGNERWEISEN par le Professeur Violoniste ZEKI Bey.
- 7 — A. Le Roi de l'Opéra XAVIER de TH. DUBOIS.
B. La Nuit de Palmstein par Mlle CASARETTO, élève de M. SELVELL.
- 8 — Quintette de SCHUMANN :
Piano MM. M. RADEGLIA
Ire Violon A. BRAUNN
Ire Violon S. BRAUNN
Alto MERCIER
Violoncelle DJEMIL BEY

دارالبدایہ عثمانیہ

رسم کناد پروغرامی

- ۱ — دارالبحرہ موسیق حقی طرفدن : مختلف پارچہ پر
- ۲ — ملحق اقداس .
- ۳ — منظومہ خوش آمدی : تقبل طلبہ سندن برہنہ انہیں جملہ یک طرفدن
- ۴ — ا. انقی و کتبہ ایلہ
ب. قسم و طہور ایلہ معلم طہوری جیل یک طرفدن
- ۵ — ا. شوفا والونک واپاچہ سندن پر پارچہ
ب. شامیانہ ساقزاموری معلم موسیقو ژان اولست طرفدن
- ۶ — زیکو پروازین سولو کمان طلسی ذک یک طرفدن
- ۷ — ا. تلو دور دو پونک قارچہ اور سندن روڈا پارچہ سی
ب. روینڈنک یکجہ سی : معلم سلوہ یکجہ طلسی مادموازل قارچہ ستنو طرفدن
- ۸ — دو ماکن گیتت :
پیانو موسیقو وادہ لیا
کمان آ. براون
کمان س. براون
آلتو مہر سہ
روپولسل جیل یک

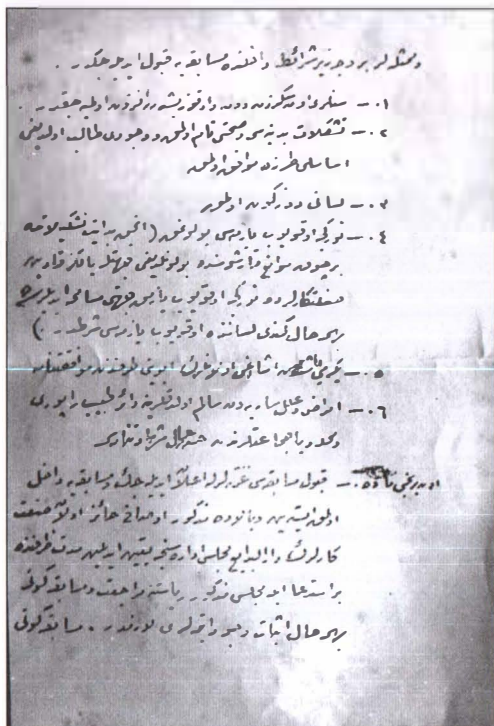
مطبعہ ارقام دارالبدایہ

Resim 7. Darülbeyâti'nin açılış programı [Kasım 1914].

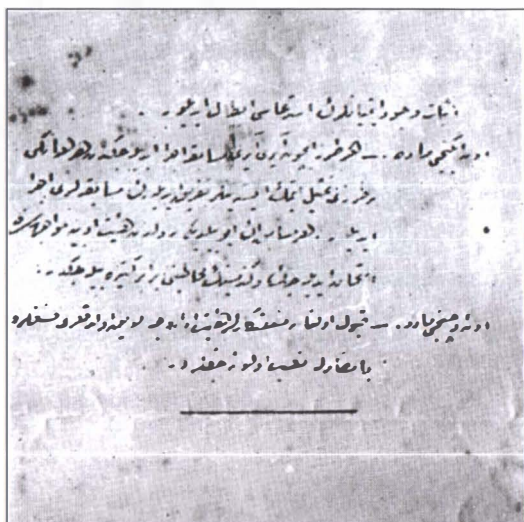


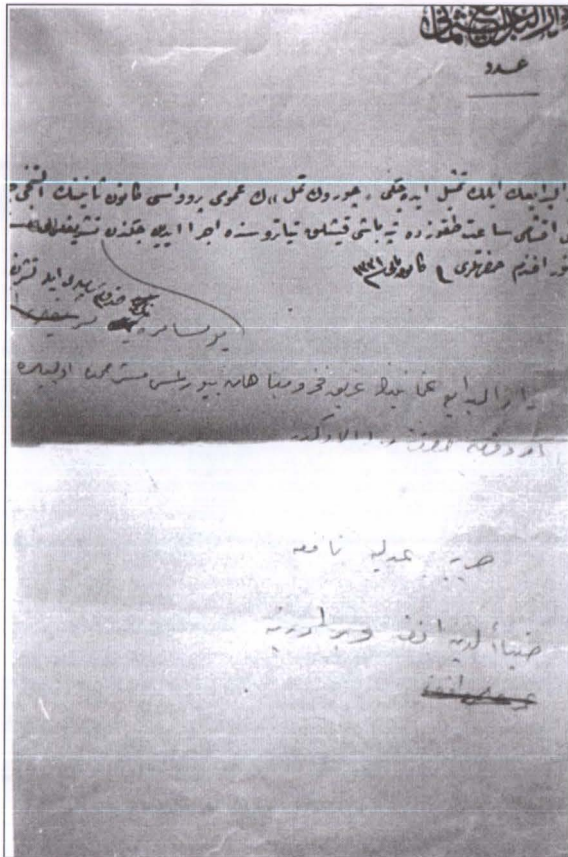
Resim 8. (1) Darülbedayi yönetim kuruluna atanan polis müdürü Bedri Bey.
(2) Dönemin şehremini İsmail [Canpolat] Bey.

Resim 9. İçtüzük'ten bir sayfa.

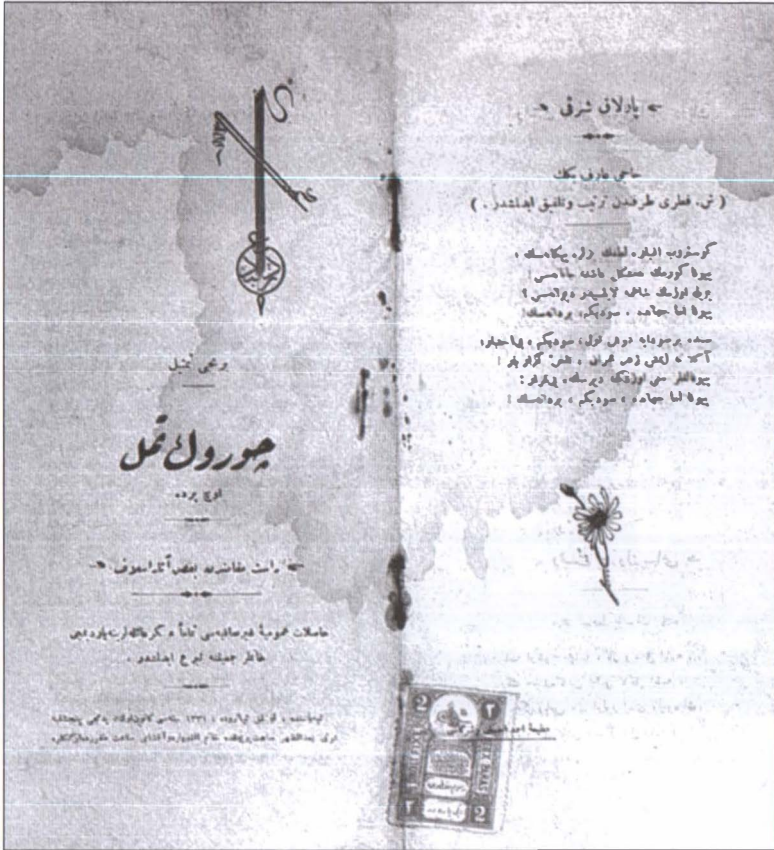


Resim 10. İçtüzük'ten başka bir sayfa.

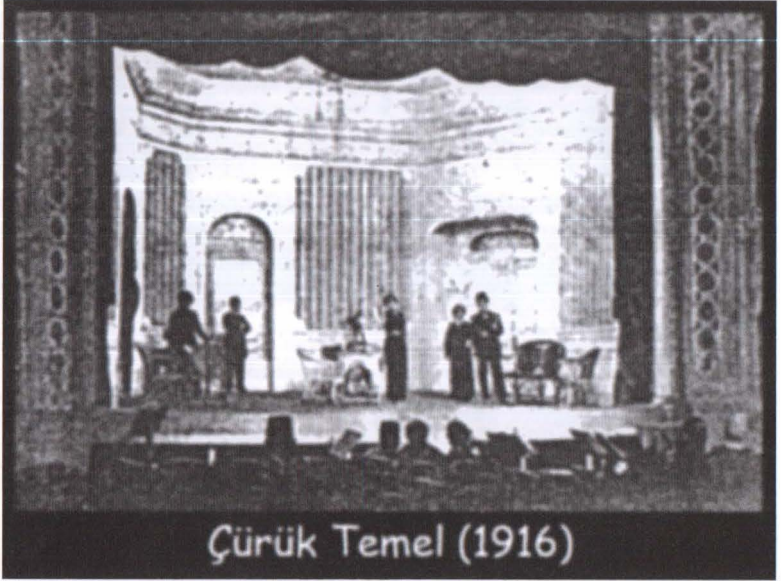




Resim 11. *Çürük Temel* oyununun genel provası için çağrı taslağı [1916].



Resim 12. Çürük Temel temsil broşürü.



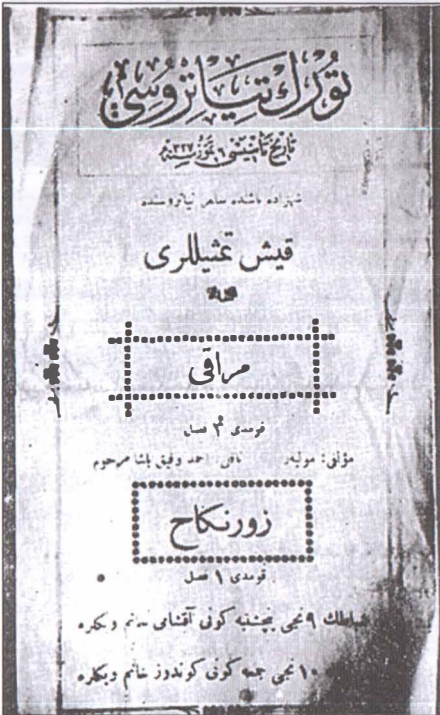
Resim 13. *Çürük Temel* temsilinden bir sahne.



Resim 15. Halit Fahri'nin *Baykuş* oyununun el ilanı.
İlk temsil 1917'de Tepebaşı Kışık Tiyatro'da.



Resim 16. Yeni Sahne'nin Erenköy Sefa Bahçesi'ndeki sahnede oynadığı
Aşk ve Namus adlı oyunun el ilanı.



Resim 17. Türk Tiyatrosu topluluğunun oynadığı
Merakî ve Zor Nikâhı adlı oyunların el ilanı
[1921].



Resim 18. Türk Tiyatrosu topluluğunun *Furuzan* adlı oyun için bastırıldığı el ilanı.



Resim 19. Darülbeday-i Osmani ve Türk Tiyatrosu sanatçıların birlikte oynadıkları, Reşat Nuri'nin uyarlaması *Sevmek Hakkı* için bastırılan el ilanı.



Resim 20. Ferah Topluluğu'nun el ilanı ve kullandığı lir simgesi.



Resim 21. Ferah Topluluğu'nun oynadığı *Azarya*'da Behzat Hâki ve Muhsin Ertuğrul.



Resim 22. Ferah Topluluğu'nun Ramazan ayı için seçtikleri oyunları gösteren el ilanı.



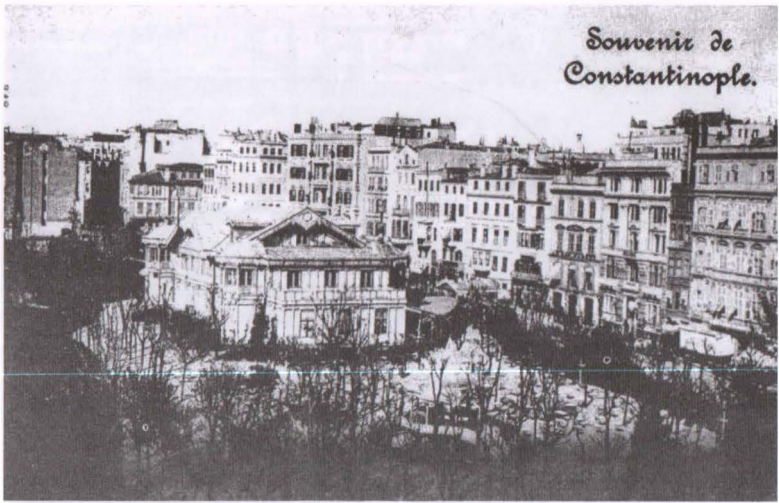
Resim 23. Sahneye çıkan ilk Müslüman kadın oyuncu Afife Hale; kendisi hem bir öncü hem de bir kurbandır.



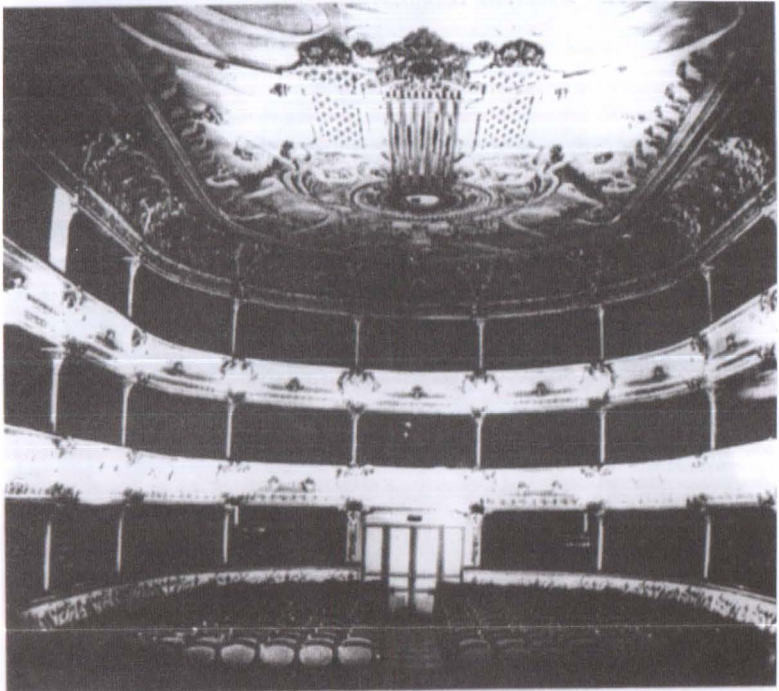
Resim 24. Afife, 24 Temmuz 1941'de hayata gözlerini kapamış, cenazesinde sadece Sait Köknar ile Behzat Butak bulunmuştur.



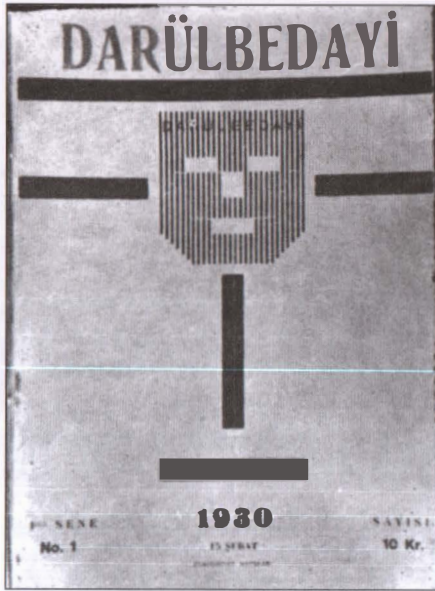
Resim 25. Raşit Rıza yönetimindeki Darülbeyti sanatçılarının Eldorado Tiyatrosu'nun yazlık kısmı önünde çektiikleri fotoğraf [1925].



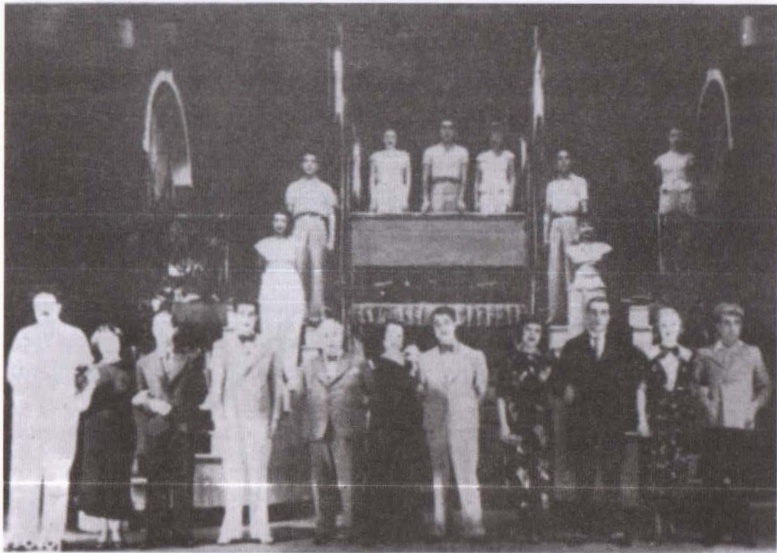
Resim 26. Tepebaşı Tiyatrosu'nun yanmadan önce Pera Palas Oteli'nin en üst katından görünüşü.



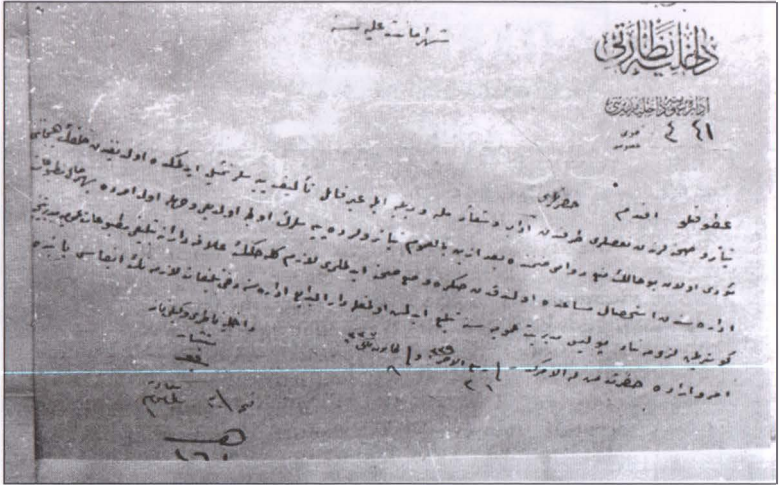
Resim 27. Tepebaşı Tiyatrosu'nun iç görünüşü.



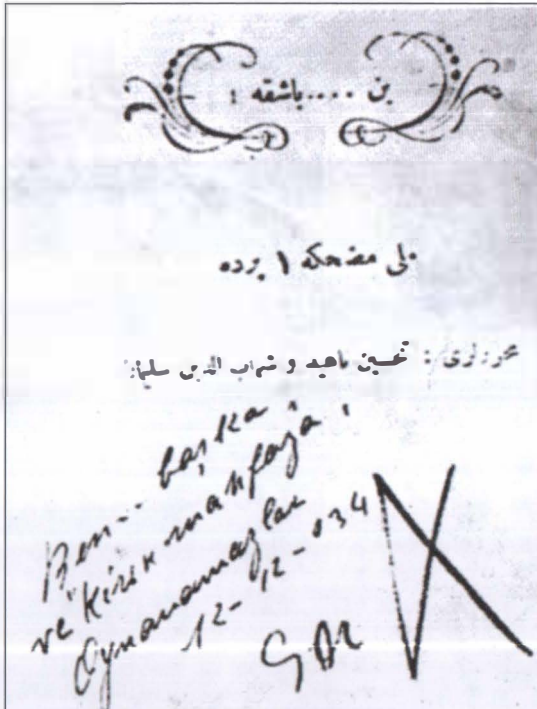
Resim 28. *Darülbeydi* dergisinin ilk sayısı. Sonradan, *Türk Tiyatrosu* adıyla sürdürülmüştür.



Resim 29. 1934/35 döneminde oynanan *Deli Dolu* operetinden bir sahne.



Resim 30. 1921 yılına ait sansürü gösteren bir belge.



Resim 31. 1934 yılında bir sansür.

İSTANBUL
ŞEHREMANETİ
DARÜLBEDAVİ

TEŞEBBÜS TİYATROSU

TELEFON 4191

Revolu 15 / 7 / 1913

CRIMATURG
N. 702
672

Evlenme aşısı
3 Perde
Komedi

Yerin ismi :
Tuharrin ismi :
Erceme veya nakledenin ismi :
Adresi :
Serin hangi lisanda yazıldığı :
Lanli Usandan nakledildiği :
Dramaturg :

Evlenme aşısı
.P. Arman
Aedret alyanak
1
Eser bağlangısı tuhaf olmakla beraber iyi bitiyor.
Matbuat Umum Müdürlüğünden tasdik edildiği takdirde
icabında oynanabilir.

Karar N: 9

Karar :
Hayatımıza uymayacak bir konu. Glunus evlen-
mesini istemeyen bir Kadın. onun bir motresle yagama-
sına gij yümüyör. randevu evi kuruse bu film Sohir-
tiyatrosunda öjledojimiz Gayeyi uyğun dısmoj. sahne-
lar jorin bir ahlak talaklıkke. haraket ediyörler. piyesin
örülüsünde kil bir orjinalleki bulunmamaj. Ahella bama
has jörinoyede imken yoktur. bu sahneke. vakıta san-
dın çok kuvvetle redviller oynandjından. sında jorin
de jorin. hernde böyle bir mevzu i Eude gitmey. sojru
bulmayoruz.
Bu mulakazalarla Karar vermis bulunyoruz.

Resim 32. Bir dramaturg raporu.

T. C.
İSTANBUL BELEDİYESİ
ŞEHİR TİYATROSU



Şişli Karar No: 140

İstanbul, 4 / Kasım / 1953
T. C. 42157
40459 Çarşıbaşı

İdare Hey'eti Başkanlığınca 4 / 11 / 1953 tarih ve 723 sayılı yazısına aşağıdaki cevabla verilmesine karar verilmiştir:

Tarafımızdan teklif edilip de edebî kıymeti dolayısıyla akseriyetle kabul edilmiş bulunan (Dişimisin Zari) adlı eser yeniden incelendi. Bu eser insanlığın yıpıcı ve yıkıcı kuvvetleri arasındaki mücadelede tutturucu ve nötrleşme yapıcı eserlerle değerlendirilerek ibaret olmakla beraber mücadele sırasında bilhassa marksist kafalı Hakkı'nın başına karyı itiyatı esnasında carf ettiği sözler ve buna tesadüf eden diğer bazı diyaloglar sen'atçılarımız arasında haklı olarak eterin solcucağı kayan fikirleri ihtiva ettiği şüphesini uyandıran bulunuşuna göre aynı intibaları seyirlerle de yaratabileceği düşünüldüğü ve aynı eserin Avrasya adında hediye olarak oynanmış bulunması; garantisine rağmen carf teklifleri arasında hürmeti mahay bir fikirle uyandırılması emeliyle de temsili-
nin geriye bırakılmasının muvafık olacağı kanaatine akseriyetle varılmış-
tır.

İdare Hey'et Başkanı
Sakir Kent Silyavuşgil

Aza
Süremel Ekrem Talu

Aza
Halit İsmail Özantoy

Aza
Cevat Talat Tekin

Aza
Dramaturg
M. Gükrü Erdem

Resim 33. Bir edebî heyet raporu.



Resim 34. *Bir Adam Yaratmak*, 1937-1938 dönemi. Dekora dikkat!



Resim 35. *Meşaleler*, 1940-1941 dönemi. Aynı dekor farklı bir şekilde kullanılmış. Kapının üstünde Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* resminin reproduksiyonu.



Resim 36. *Hanımlar Terzihanesi*, 1949-1950 dönemi. Kapının üstünde yine Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* tablosu.



Resim 37. 1927-1928 döneminde Darülbeydi'de sahnelenen ilk *Hamlet* temsilinden "Mezarlıklar" sahnesi. Hamlet: Muhsin Ertuğrul, Mezarlıklar: Behzat Hâki [Butak] ve İ. Galip [Arcan].

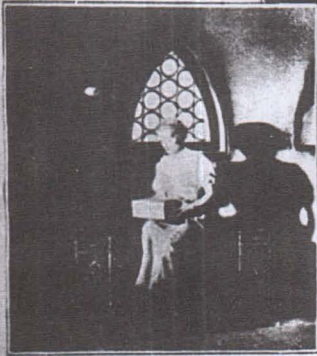


Resim 38. 1930/31 döneminde oynanan Musahipzade Celal'in *Bir Kavuk Devrildi* adlı oyunundan bir sahne.
Bedia Muvahhit ile Vasfi Rıza Zobu.

Faust in Istanbul

Die türkische Uraufführung

Aufnahmen: A. V. Foto



„Wie kommt das schöne Kästchen hier herein?“
Das türkische Geschehen wirkt sehr echt und deutsch

Seinische Illustration - Zeitung

Seite 642



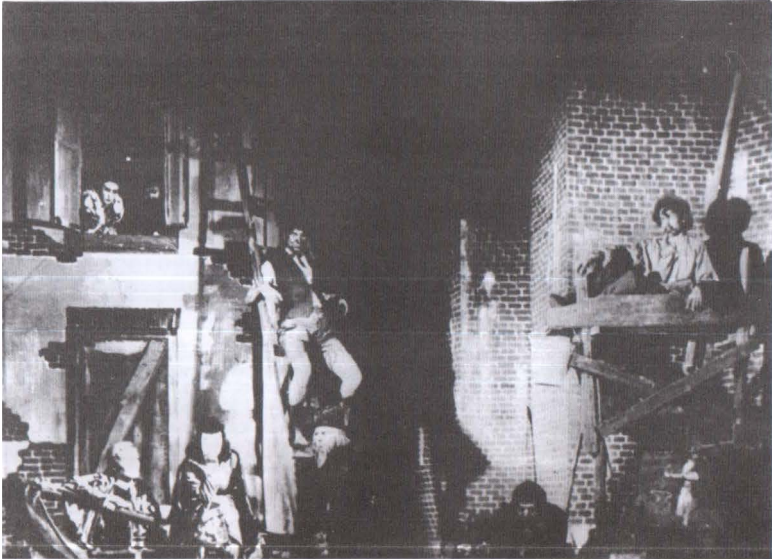
„Siehst du den schwarzen Hund durch Saat und Stoppel reisen?“
Faust und Wagner auf dem Osterposiergang. So erschienen sie auf der ersten modernen Bühne der Türkei, dem
Istanbul Stadttheater, das Goethes Tragödie in türkischer Sprache vaufführte

(Gecizir! Mübin, der Leiter des Istanbul
Stadttheaters, hat das Wagner-
Geschehen in Istanbul, allerdings in etwas anderer
Form, als wir ihn kennen. Die Übersetzung der
Dichtung, Zeynep Döner — sie übertrug schon
andere Werke Goethes ins Türkische —, be-
weist beide Teile der Tragödie und fasste sie so zu-
sammen, daß die Wiedergabe nur drei Stunden in

Anspruch nahm. Das Bühnenbild wurde soweit
wie möglich vereinfacht. Ein gotischer Leuchter-
schloß die Vorderbühne ab, so daß sich eine schnelle
und einfache Verwandlung ergab. Die Dichtung
musste um wesentliche Teile gekürzt werden, weil
die geistige Problematik den Zuschauern zu schwer
verdaulich gewesen wäre. Der Interesse galt den
Verwicklungen und den Konflikten zwischen



Resim 40. 1936/1937 döneminde oynan *Macbeth*'te “Cadılar” sahnesi.



Resim 41. 1936/1937 döneminde Gorki'nin *Ayak Takımı* Arasında.



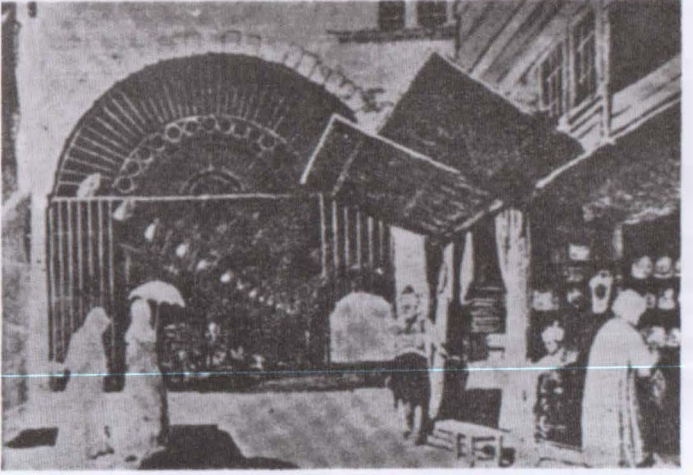
Resim 42. *Romeo ve Juliet*'te Tybalt ve Romeo arasındaki düello sahnesi.



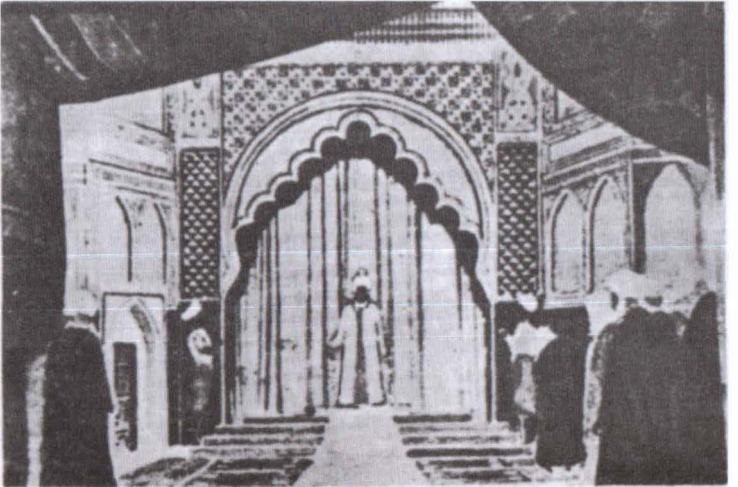
Resim 43. Lessing'in *Emilia Galotti* adlı oyunu (1940-1941).



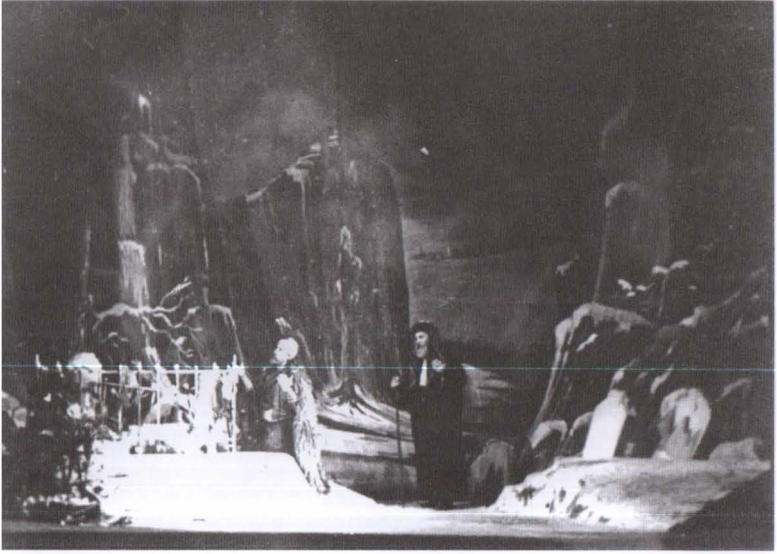
Resim 44. 1941-1942'de *Hamlet*. Hamlet: Talat Artemel, Horatio: Sami Ayanoğlu.



Resim 45. Nikola Perof'un *Bir Kavuk Devrildi* için yaptığı dekor taslağı.



Resim 46. Nikola Perof'un *Tezer* için yaptığı dekor taslağı.



Resim 47. 1947-1948 döneminde, Darülbeyti'de oynanan ilk yerli oyun anısına tekrar sahnelenen *Baykuş*'tan bir sahne.



Resim 48. Ferenc Molnar'ın *Liliom* adlı oyunundan bir sahne (1952-1953).



Resim 49. Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz?* adlı oyunu (1962-1963).



Resim 50. Rumelihisarı Açık hava Tiyatrosu'nda *Hamlet* (1961 yazı).



Resim 51. 1963-1964 döneminde oynanan ve yobazların saldırısına uğrayan *Sezuan'ın İyi İnsanı*. Shen Te ve Shui Ta: Ayla Algan.



Resim 52. 1964-1965 döneminde, Kerim Avşar: Hamlet, Şirin Devrim: Gertrude.



Resim 53. Muhsin Ertuğrul, Moskova'da Konstantin Stanislavski ile.



Resim 54. Muhsin Ertuğrul, Moskova Çocuk Tiyatrosu kurucusu ve yönetmeni Natali Satz ile.



Resim 55. Muhsin Ertuğrul 1979'da, İzmir'de "Onursal Doktora" beratını alırken.



Resim 56. Muhsin Ertuğrul ve Özdemir Nutku törenden sonra. Çok acıdır ki bu resim onun son fotoğrafıdır, çünkü bu törenden beş gün sonra 29 Nisan 1979'da yaşamına veda etmiştir.

Resim Kaynakları

- 01: Ö. Nutku Belgeliği
- 02: Refik Ahmet Sevengil
- 03: Ö. Nutku Belgeliği
- 04: İ. Galip Arcan
- 05: Muhsin Ertuğrul
- 06: Ö. Nutku Belgeliği
- 07: Metin And
- 08: Ö. Nutku Belgeliği
- 09-12: Hakkı Tarık Us Kitaplığı Belgeliği
- 13: Ö. Nutku Belgeliği
- 14: Muhsin Ertuğrul
- 15-19: Hakkı Tarık Us Kitaplığı Belgeliği
- 20: İ. Galip Arcan
- 21: Şehir Tiyatrosu Kitaplığı Belgeliği
- 22: İ. Galip Arcan
- 23-28: Ö. Nutku Belgeliği
- 29: Şehir Tiyatrosu Kitaplığı Belgeliği
- 30: Refik Ahmet Sevengil
- 31: Aziz Nesin
- 32-33: Ö. Nutku Belgeliği
- 34-38: Şehir Tiyatrosu Kitaplığı Belgeliği
- 39: Ö. Nutku Belgeliği
- 40-41: Şehir Tiyatrosu Kitaplığı Belgeliği
- 42-44: Ö. Nutku Belgeliği
- 45-52: Şehir Tiyatrosu Kitaplığı Belgeliği
- 53-56: Ö. Nutku Belgeliği

Kaynakça

Kitaplar

- Akı, Niyazi, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Ankara Üniversitesi, 1963.
- And, Metin, *Ataç Tiyatroda*, Kent Yayınları, İstanbul 1963.
- ____ *Chez les Turcs*, Forum Editeurs, Ankara 1965.
- ____ *History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Forum Yayınları, Ankara 1963/1964.
- Arpad, Burhan, *Perde Arkası*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1959.
- Avcıoğlu, Doğan, *Türkiye'nin Düzeni*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı, *Tiyatro*, Sebat Basımevi, İstanbul 1941.
- Brown, Andrew, *Drama*, Arc Books Inc., New York 1962.
- Canfield, Curtis, *The Craft of Play Directing*, Holt, Rinehart & Winston Inc., New York 1963.
- Clark, Barrett H., *European Theories of the Drama*, Crown Publishers, New York 1957.
- Davenport, Millia, *The Book of Costume*, Crown Publishers Inc., New York 1956.
- Freville, Jean, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, çev. Asım Bezirci, May Yayınları, İstanbul 1968.

- Gallaway, Marian, *The Director in the Theatre*, Collier-Macmillan Ltd., Londra 1963.
- Gerçek, Selim Nüzhet, *Tiyatro Bilgisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1944.
- Gorchakov, Nikolai, *The Vakhtangov School of Stage Art*, Foreign Lang. Publ. House, Moskova [tarihsiz].
- Gropius, Walter, *The Theater of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Connecticut 1960.
- Hamilton, Clayton, *The Theory of the Theater*, Henry Holt & Co., New York 1939.
- Kesting, Marianne, *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, Piper & Co. Verlag, Münih 1962.
- Kitto, H. D. F., *Form and Meaning in Drama*, Methuen Publ., Londra 1960.
- Küçük, M. Kemal, *Tiyatro*, Devlet Matbaası, İstanbul 1933.
- Madat, Agop. *Sahnemizin Değerleri*, 2 cilt, Osmanbey Basımevi, İstanbul 1944.
- Melchinger, Siegfried, *Theater der Gegenwart*, Fischer Bücherei, Frankfurt/Main 1958.
- Naci, Mehmet, *Das türkische Theater*, Otto Harossowitz, Leipzig 1928.
- Nagler, A. M., *A Source Book in Theatrical History*, Dover Publications, Inc., New York 1952.
- Nutku, Özdemir, *Oyun Yazarı*, İzlem Yayınları, İstanbul 1966.
- Ozansoy, Hâlit Fahri, *Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde*, Ak Kitabevi, İstanbul 1964.
- Özön M. Nihat ve Baha Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967.
- Roussou, Matei, *André Antoine*, L'Arche Editeur, Paris 1954.
- Schwarz, Helmut, *Regie*, Karl Schünemann Verlag, Bremen 1965.
- Sedes, Selâmi İzzet, *Tiyatro Konuşmaları*, Akşam Matbaası, İstanbul 1936.
- _____, *Tiyatro Sanatı*, Akşam Matbaası, İstanbul 1936.
- _____, *Tiyatroya Dair*, Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası, İstanbul 1938.

- Sevengil, Refik Ahmet, *Tanzimat Tiyatrosu*, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1961.
- ____ *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt 1-2, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1934.
- Siyavuşgil, Sabri Esat, *Karagöz, Psikososyolojik Bir Deneme*, Maarif Matbaası, 1941.
- Solok, Cevdet Kudret, *Teodor Kasap: 'İşkilli Memo'*, Elif Yayınları, İstanbul 1965.
- Stanislavski, Konstantin, *My Life in Art*, Theatre Art Books, New York 1948.
- Şener, Sevda, *Cumhuriyet Çağı Tiyatrosunda Fikir Unsuru*, [doçentlik tezi] Ankara Üniversitesi, D.T.C.F. Tiyatro Kürsüsü, 1966.
- Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No. 1153, İstanbul 1965.
- Tynan, Kenneth, *Curtains*, Longmans, Green & Co. Ltd., Londra 1961.
- Williams, Harcourt, *Old Vic Saga*, Winchester Publ. Ltd., Londra [tarihsiz].
- Wright, Edward A., *Understanding Today's Theater*, A Spectrum Book, 1965.
- ____ *Theater Pictorial*, University of California Press, 1953.
- ____ *Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu*, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 1961.

Makalelerin Bir Kısım

- Ahmet Bedii, "Furuzan", *İkdam* gazetesinden aktaran, *Temaşa*, 26 Eylül 1918.
- And, Metin, "Meşrutiyet Tiyatro Seyircisi", *Hisar*, Şubat 1967.
- ____ "Meşrutiyet'te Tiyatro Toplulukları", *Varlık*, Sayı 133, 1 Ocak 1969, s. 12-13.
- ____ "Türkiye'de Ulusal Tiyatro Kurmak İçin Üç Çaba", *Oyun*, Sayı 16, Kasım 1964.
- Arcan, İ. Galip, "Çocuk Tiyatromuz Altı Yaşını Bitirdi", *Türk Tiyatrosu*, 1 Nisan 1941.

- _____ “Ferah Sahnesi”, *Perde ve Sahne*, Sayı 1, Nisan 1941.
- Arpad, Burhan [haz.], “Yurddan Sahne Haberleri”, *Türk Tiyatrosu*, Temmuz 1952.
- _____ “Çürük Temel”, *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1964.
- Ataç, Nurullah, “Ankara’da Darülbedayi, *Hâkimiyet-i Milliye*, 30 Ocak 1927.
- _____ “Baykuş”, *Haber-Akşam Postası*, 12 Ağustos 1939.
- _____ “Bir Komedia”, *Akşam*, 4 Ocak 1936.
- _____ “Ceza”, *Dergâh*, 15 Kasım 1921.
- _____ “Darülbedayi’de İhtilâf”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 24 Ocak 1928.
- _____ “Ertuğrul Muhsin”, *Darülbedayi*, 1 Kasım 1932.
- _____ “Gönül”, *Akşam*, 28 Nisan 1923.
- _____ “Kasırğa”, *Akşam*, 13 Mayıs 1923.
- _____ “On senelik Edebiyatımız”, *Milliyet*, 24 Ekim 1933.
- _____ “Reşat Nuri Bey ve Eserleri”, *Akşam*, 19 Haziran 1922.
- _____ “Sekizinci”, *Akşam*, 18 Mayıs 1922.
- _____ “Tiyatro Hakkında”, *Hayat*, 24 Şubat 1927.
- _____ “Tulûat İçin”, *Haber-Akşam Postası*, 3 Şubat 1939.
- Ay, Lütfi, “Aktörün Ölümü”, *Türk Tiyatrosu*, 15 Ekim 1944.
- Ayral, Necdet Mahfi, “1946/1947 Sezonunun Çocuk Tiyatrosu Başlarken”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 193, 15 Ekim 1946.
- Aziz Nesin, “Türk Tiyatrosu’nun Düşmanları”, *Akşam*, 28 Ocak 1964.
- Babalı, K., “Temâşâyâ İntihap İçin”, *Temaşa*, 1 Nisan 1920.
- Balkır, Celâl, “Niçin Gelirler?”, *Türk Tiyatrosu*, 1 Şubat 1945.
- Bara, Kemal Emin, “Darülbedayi’in Sebeb-i Tessüsü ve Hal ü Hâzırı”, *Temaşa*, 15 Ağustos 1918.
- _____ “Milli Tiyatromuz ve Repertuvar”, *Temaşa*, 12 Eylül 1918.
- _____ “Yamalar”, *Temaşa*, 1 Mayıs 1919.
- Bilginer, Recep, “Beyler Ayıptır”, *Cumhuriyet*, 1 Mart 1966.
- Bratter, C. A., “Die moderne türkische Bühne”, *Das Literarische Echo*, XI, 1908/1909.
- Coşkun, Nusret Safa, “Afifinin Ölümü Bize Eşhasın Seciyelerini...”, *Perde ve Sahne*, 1 Eylül 1941.

Dilmen, İbrahim Necmi, “*Hamlet* Temsili” *Hâkimiyet-i Milliye*, İstanbul 1927.

_____ “*Mektup* Piyesi Hakkında”, *Milliyet*, 10 Ekim 1930.

Egemen, Ferih, “Çocuk Tiyatrosu 9 Yaşında”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 159, 15 Ekim 1943.

Güntekin, Reşat Nuri, “Darülbedayi Tedrisat Yapmalıdır”, *Temaşa*, 1 Ağustos 1918.

_____ “Mevsim Sonu Münasebetiyle”, *Zaman*’dan aktaran, *Temaşa*, 1 Ağustos 1918.

_____ “Milli Tiyatro ve Eserleri”, *Darülbedayi*, 15 Ocak 1932.

_____ “Niçin Müellif Yetişmiyor?”, *Türk Tiyatrosu*, 1 Ocak 1944.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, “Şimdiki San’at ve San’atkâr”, *Darülbedayi*, 15 Aralık 1932.

Kaçakis, Pelas, “Türk Tiyatrosu”, *To Elenikon*, 1931.

Köhler, Fritz, “Das türkische Nationaltheater”, *Die deutsche Bühne*, Sayı 31, 6 Ağustos 1914.

Küçük, M. Kemal, “Hangi Piyeslere İhtiyacımız Var?” *Darülbedayi*, Şubat 1931.

_____ “Temâşâımızda Türk Kadını: II”, *Darülbedayi*, 1 Şubat 1932.

_____ “Üç Senelik Adımlar”, *Darülbedayi*, 15 Şubat 1930.

Küçümen, Zihni, “Nankörlük Faciası”, *Akşam*, 4 Mart 1966.

Mehmet Rauf, “Adaptasyon Meselesi”, *Temaşa*, Mayıs 1920.

_____ “Kadınlarımız Sahneye Çıkmalıdır”, *Temaşa*, 1 Ocak 1920.

Meinecke, Max, “Reji Çalışmalarının Gayesi”, *Türk Tiyatrosu*, Kasım 1953.

Muhsin Ertuğrul [Perdecî], “Bir Yılan Hikâyesi”, *Türk Tiyatrosu*, 15 Ekim 1938.

_____ “Boş Fıçı Çok Gümler”, *Türk Tiyatrosu*, 12 Kasım 1940.

_____ “Misafir Geliyor”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 114, 15 Mart 1940.

_____ “3 Defadan 100 Defaya”, *Türk Tiyatrosu*, 15 Mart 1944.

_____ “35 Yıllık Dekorcumuz Nikola Perof”, *Türk Tiyatrosu*, Ocak-Şubat 1964, s. 22.

_____ “Dr. Cemil Topuzlu’ya Açık Mektup”, *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1964.

- _____ “Efendiler... Siz Kendi İşinize Bakın!” *Darülbedayi*, 1 Nisan 1934.
- _____ “Emekli Sanatkârlar Yurdu”, *Perde ve Sahne*, Ağustos 1941.
- _____ “Garp te Tiyatro, Bizde Tiyatro”, *Temaşa*, 26 Eylül 1918.
- _____ “Mösyö Sege’nin Keçisi”, *Temaşa*, 9 Kasım 1918.
- _____ “Öğrenci Temsilleri”, *Türk Tiyatrosu*, Kasım 1959.
- _____ “Senede Yirmi Milyon Lira”, *Darülbedayi*, 1 Kasım 1930.
- _____ “Size Değil, Yalnız Ona!” *Darülbedayi*, 15 Aralık 1930.
- _____ “Türk Sahnesinde *Faust*”, *Türk Tiyatrosu*, 1 Mart 1946.
- _____ “Ulunay’a Arize”, *Türk Tiyatrosu*, 1 Aralık 1940.
- _____ “Varan Bir”, *Darülbedayi*, 1 Mart 1930.
- _____ “Varan İki”, *Darülbedayi*, 15 Mart 1930.
- _____ “Yaşasın Para”, *Darülbedayi*, 1 Aralık 1932.
- _____ “Yüz Karası”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 345, Aralık 1962.
- _____ “Yirmi Senelik Tiyatro”, *Darülbedayi*, 15 Şubat 1935.
- Mustafa Refet, “Sahne-i Osmaniye”, *Mehasin*, Dersaadet 1323.
- Nayır, Yaşar Nabi, “Darülbedayi”, *Yeni Türk Mecmuası*, Aralık 1932.
- _____ “Ertuğrul Muhsin’le Konuşma”, *Yeni Türk Mecmuası*, Nisan 1933.
- Oesterheld, Erich, “Vom Drama der Türken”, *Die deutsche Bühne*, VII, Sayı 20, 12 Mayıs 1915.
- Ozansoy, Hâlit Fahri, “Afife Nasıl Kaçırıldı?”, *Dünya*, 27 Temmuz 1964.
- _____ “Darülbedayi’in Tekâmülüne Doğru”, *Temaşa*, Ağustos 1920.
- _____ “Hamlet”, *Havadis*, 3 Ekim 1959.
- Reinhardt, Max, “Tiyatro Üzerine”, çev. Melâhat Özgü, *Türk Dili, Tiyatro Özel Sayısı*, Temmuz 1966.
- Ronart, Stephen, “Das Theater in der Türkei”, *Theater der Welt*, cilt 1, Sayı 3, Viyana, Mart 1937.
- Sadri Ethem, “Tiyatro Bahsi Etrafında”, *Vakit*, 16 Kasım 1940.
- _____ “Usul-ü Müzakereye Dair Söz İstiyorum” *Vakit*’ten aktaran, *Darülbedayi*, 1 Mart 1940.
- Sevengil, Refik Ahmet, “Darülbedayi’in On Yılı ve Belediye”, *Darülbedayi*, 29 Ekim 1933.

- _____ "İstihlâk Vergisi", *Yeni Türk Mecmuası*, Ekim 1933.
- Silvain, Car, "Le conservatoire national Ottoman", *Stamboul*, 15 Temmuz 1914.
- Solok, Cevdet Kudret, [Mehmet Cemil]; "Bu Hane Kiralıktır", *Varlık*, 13 Ağustos 1933.
- _____ "Teodor Kasap", *İşkilli Memo*, Elif Yayınları, İstanbul 1965.
- _____ "Tevazu Ne Kelime?" *Darülbedayi*, 1 Ekim 19??
- Talû, Ercüment Ekrem, "Çocuk tiyatrosu", *Akşam*'dan aktaran, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 63, 15 Şubat 1935.
- "Tarka", "Umutulan Adam'ın Sahneye Konuş Prensipleri", *Darülbedayi*, 1 Ocak 1935, s. 15.
- Tecer, Ahmet Kutsi, "Antoine'nın Bir Mektubu", *Cumhuriyet*, 6 Ağustos 1964.
- _____ "Orta Oyunu Tiyatrodur", *Türk Tiyatrosu*, Nisan
- Teodor Kasap, "Tercümeler Hakkında", *Hayal*, 12 Kasım 1873.
- Vecihe Ziya, "Mektep Heveskârının Tiyatro İhtiyacı", *Darülbedayi*, 15 Aralık 1930.
- Yalçın, Hüseyin Suat, "Alay Köşkünün 22 Şekspirperestanına", *Cumhuriyet*, 5 Mayıs 1929.
- Zobu, Vasfi Rıza, "Aldığımız Parada Gözü Kalanlara İthaf", *Darülbedayi*, 15 Şubat 1935.
- _____ "Bir Takım Yenilikler", *Türk Tiyatrosu*, Ocak-Şubat 1965, s. 30.
- _____ "Daha Trabzondayız", *Türk Tiyatrosu*, Ekim
- _____ "Darülbedayi ve Sanatkârları", *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1959.
- _____ "Darülbedayi'den Türk Tiyatrosu'na", *Türk Tiyatrosu*, Ekim 1956.
- _____ "Das türkische Schauspiel", *Theater-Courier*, 24 Mayıs 1918.
- _____ "Emekli Sahne Sanatkârları Yurdu Cemiyeti", *Türk Tiyatrosu*, 1 Ekim 1944.
- _____ "Gene Açık Hava Tiyatrosu", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 211, 1 Ocak 1948.
- _____ "Gurbette Duyulan Hoş Seda", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 371, Ocak 1967.
- _____ "Güzel Sanatlar Birliği", *Türk Tiyatrosu*, Şubat 1966.

- _____ “İki Tiyatro”, *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1960.
- _____ “İsteyenlere”, *Darülbeydi*, 1 Ekim 1930.
- _____ “Matbuat Direktörlüğüne Yardım Edin”, *Türk Tiyatrosu*, 15 Aralık 1935.
- _____ “Ölüyü Diriltir Gibi Olduk”, *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1959.
- _____ “Ramazana Hazırlık”, *Türk Tiyatrosu*, Aralık 1964.
- _____ “Seyirci Yetiştirmek İçin”, *Türk Tiyatrosu*, Ocak 1960.
- _____ “Sosyeterlik Sona Erecek”, *Türk Tiyatrosu*, Ocak 1962.
- _____ “Şâdi Bey'in Milli Sahne'si”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 315, Ocak 1959.
- _____ “Tiyatro Hatıraları”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı: 331-332, Şubat-Mart 1961.
- _____ “Tiyatronun Islahı, *Akşam*, 19 Ocak 1929.
- _____ “Turkish Drama in Berlin”, *The New York Times*, 10 Şubat 1916.
- _____ “Türk Tiyatrosu'ndan Darülbeydi'ye”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı 301, Kasım 1956, s. 5-6 ve 15.
- _____ “Yedi Senedir Turneye Niçin Çıkamadık?” *Türk Tiyatrosu*, Sayı 226, Mayıs 1949.

Yararlanılan Gazete ve Dergiler

(20. yüzyılın başından bugüne kadar olan bütün sayılar taranmıştır. Bunların içinden birkaçı 19. yüzyıl içinde çıkmış sayılardır.)

a) Yerli

Akşam, Cumhuriyet, Darülbeydi, Değişim, Dergâh, Devlet Tiyatrosu, Diyojen, Dünya, Forum, Haber-Akşam Postası, Hak, Hâkimiyet-i Milliye, Havadis, Hayal, Hayat, İkdâm, Kim, Mehasin, Milliyet, Oyun, Oyun Dünyası, Perde ve Sahne, Sabah, Sinema-Tiyatro, Son Posta, Son Saat, Süs, Şehbal, Tasvir-i Efkâr, Temaşa, Tercüman, Tiyatro,¹ *Türk Dili, Türk Tiyatrosu*,² *Ulus*,

1 İlk sayısı 1947'de çıknuş olan bu derginin 1974'te yayımlanmış olan *Tiyatro* dergisi ile ad benzerliği vardır. Burada Turhan Dilligil'in çıkarmış olduğu dergi söz konusudur.

2 1. sayısından 59. sayısına kadar adı *Darülbeydi*'dir.

Uyanış, Ülkü, Vakit, Varlık, Vatan, Veto, Yeditepe, Yeni Sabah, Yeni Türk Mecmuası, Zaman.

b) Yabancı

Berliner Lokal-Anzeiger, Die Bühne, Deutsche Allgemeine Zeitung, Die Deutsche Bühne, Fremden-Blatt, Levant Herald, Das Literarische Echo, The New York Times, The London Times, Le Moniteur Oriental, Neue Freie Presse, Neues Wiener Tagblatt, Neues Wiener Journal, Neuigkeits-Welt-Blatt, The Orient News, Le Petit Illustration, Le Soir, Stamboul, Theater-Courier, Theater der Welt, Theater Heute, Wiener Tagblatt.

DİZİN

- Abdî Efendi 55
Abdülhak Hâmit 11, 31, 35, 66, 93, 134, 174, 175, 351
Abdülkadir Ziya 116, 120
Abdullah Cevdet 13, 18, 133, 202, 238, 242, 351
Açıkhava Tiyatrosu 94, 102, 294, 299, 300, 382
Adil 37, 281, 286
Adıvar, Halide Edip 16, 53, 54, 183
Afife Jale 50, 180-184, 343-346, 366, 367
Afşar, Kerim 217
Ağaoğlu, Adalet 107
Ah Baba, Vah Baba 124
Ahmet Bedii 136, 154
Ahmet Fehim 9, 14, 25, 34, 40, 182, 198, 349
Ahmet Haşim 29, 134, 351
Ahmet Hidayet 246
Ahmet Hikmet 16
Ahmet Kadir Kemali 25
Ahmet Mithat 11, 17, 93, 175
Ahmet Necip 8
Ahmet Şükrü 141
Ahmet Vefik Paşa 10, 64, 74, 93, 175, 198, 216
Aiskhylos 93
Akif Bey 10, 101
Akın 149
Akınlı, Hamit 103, 306
Aksel, Doğan 103, 218
Albert, Hans 47
Alceste 93
Alemciyan, A 211
Algan, Ayla 103, 217, 219, 308, 383
Algan, Beklan 102, 218, 219, 306, 308
Âli Bey 93
Ali Haydar 69
Ali Kemal 16
Ali Rıfat 25, 34
Ali ve Küçük Hafiyeler 268
Alkaya, Orhan 308
Alnar, Hasan Ferit 149
Altan, Çetin 107, 144
Altı Aydan Beri 40
Altı Kişi Yazarını Arıyor 84, 236
Anayis 281, 286
Ancey, Georges 32
And, Metin 18, 104
Anday, Melih Cevdet 107, 144, 158, 329
Andreyev, Leonid 71, 74, 143, 166, 236
Anouilh, Jean 144, 218
Antoine Tiyatrosu 14
Antoine, André 6, 22, 24, 27, 32, 42, 178, 297, 351
Antoine, André Paul 156
Antoniadis 52
Antonius ve Kleopatra 18, 212
Apollon Tiyatrosu 180
Appia, Adolpho 212
Arabiyan 34
Araksi 34
Arcan, İsmail Galip 30, 31, 36, 62, 63, 64, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 82, 86, 131, 149, 166, 193, 333, 334, 349
Argirapulos Topluluğu 201
Arif Hikmet 25, 326
Aristofanes 93
Arkadaş 74
Arkin, Prof. E. 267, 268
Arseven, Celal Esat 17, 35, 78, 115, 257, 322, 340
Artemel, Talat 217, 379
Asilyazıcı, Hayati 306, 308
Ataç, Nurullah 89, 90, 140, 142, 148, 167, 168, 170, 171, 174, 195, 226, 227, 228, 255, 261
Atalay, Turgut 216, 217
Atatürk 3, 106, 182, 183, 283, 290, 293, 346
Atatürk Kültür Merkezi (AKM) 295, 300, 301
Atay, Cahit 107, 334, 336
Atay, Falih Rıfkı 54
Ateşten Gömlek 183, 285
Avolio, Jean 25

- Ay, Lütfi 132
 Ayanoğlu, Sami 210, 379
 Ayrar, Necdet Mahfi 269
 Ayyar Hamza 8
 Azarya 73, 74, 364
 Azerbeycan Türk Dram-Operet Topluluğu 258

 Babalı, K. 187
 Balkır, Celal 268
 Ballı Baba 137
 Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı 29, 228, 340
 Bara, Kemal Emin 14, 18, 25, 63, 70, 224, 332
 Barnowsky, Victor 47
 Basserman, Albert 46
 Başkut, Cevat Fehmi 73, 99, 107, 144, 173, 174, 175, 334
 Bataille, Henri 142, 161, 198, 199
 Baturay, Behiye 343-346
 Bayader 163
 Baykuş 48, 49, 64, 134, 139, 166, 167, 168, 193, 194, 212, 232, 360, 381
 Beatris 30, 36, 37, 46
 Behire 180, 281
 Bekâr Ali Bey 74, 75
 Bella, Isola 48, 194, 197
 Belli, Emin Belig 30, 40, 62, 63, 73, 65, 78, 199, 285
 Ben Başka 18, 155
 Benliyan 31
 Berksoy, Semiha 92
 Berküren, Neşet 268
 Bernard, Tristan 155, 165
 Bernstein, Henri 31, 165, 200
 Beş Dakika 80
 Besa 17
 Beyatlı, Yahya Kemal 49, 133, 167, 351
 Beyaz At Otel 209
 Beyimin Tiyatro Merakı 11
 Beyoğlu Musiki Akademisi 52
 Beyza 180
 Bilginer, Recep 107, 108, 335, 336, 337
 Binemeciyan, Adriyen 30, 48, 193, 349
 Binemeciyan, Eliza 15, 17, 30, 36, 37, 48, 62, 63, 64, 65, 73, 117, 177, 180, 185, 192, 193, 223, 225, 281, 349
 Binemeciyan, Onnik 36, 37, 62, 281
 Binnaz 168, 180, 226

 Bir Adam Yaratmak 198, 199, 373
 Bir Çiçek İki Böcek 48, 59, 139
 1 = 1+1 74
 Bir Fırıldak 70
 Bir Gece Faciası 157
 Bir Kavuk Devrildi 90, 228, 375, 380
 Bir Kilo Namus 99
 Bir Ölü Evi 87
 Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası 124, 214
 Birabeau, A. 143, 166
 Biraz Gelir misiniz 219, 382
 Bisson, A. Auguste 143, 161, 162, 165
 Bolayır, Ali Ekrem 24, 91, 149, 320
 Bora 200
 Bourget, Paul 142
 Brandes, Georg 171
 Bratter, C. A. 9
 Braun, Albert 25
 Brecht, Bertolt 26, 103, 104, 105, 144, 145, 205, 219, 255
 Briex 14
 Burgtheater 96, 206, 296
 Burhan Asaf 89
 Burhanettin Kumpanyası 11, 17, 182
 Butak, Behzat Hâki 10, 30, , 49, 62, 118, 119, 281, 282, 284, 286, 288, 364, 374
 Büyük Gece 60

 Caillavet, G. A. 48, 143, 164, 165, 236
 Canavar 74
 Canpolat, İsmail 34, 46, 354
 Carihioponlo, C. 19
 Carni, Maria 47
 Cavalleria Rusticana 53
 Cehennem (Baba) 71, 81, 87, 166
 Celal Sahir 15, 30
 Celal Tahsin 25, 86
 Cemil Bey 25
 Cenap Şahabettin 16, 18, 34, 35, 134
 Cep Tiyatrosu 97
 Ceza Kanunu 284
 Cezzar, Engin 102, 217
 Charvay, Robert 165, 236
 Chasten, Lajos de 52
 Cilician, Eddy 16, 17
 Cimcoz, Salah 15, 17, 34, 35, 39, 51, 112, 116
 Cobra, Maurice de 223
 Colombe 217

- Comédie Française 12, 33, 147, 148, 151, 161, 164, 197, 299
 Commedia dell'Arte 26, 28
 Copeau, Jacques 235
 Coquelin, Jean 161, 162, 164, 166
 Coriolanus 251
 Coşkun, Nusret Safa 182, 345, 346
 Crommelynck, Fernand 235
 Curel, François de 157, 165
 Cybele Adrianon Topluluğu 162
 Cyrano de Bergerac 164
- Çağan, Sermet 173
 Çağlar, Behçet Kemal 242
 Çallı, İbrahim 86
 Çam Sakızı 142, 227
 Çamlıbel, Faruk Nafiz 74, 149, 340
 Çantada Keklik 137
 Çapek, Karel 235
 Çardaş Prensesi 163
 Çehov, Anton 113, 166
 Çığır Sahne 97
 Çıkmaz Sokak 18
 Çifteli Mikroplar 137
 Çingene Baron 163
 Çiyiltepe, Asaf 103, 124, 125
 Çocuklara İlk Tiyatro Dersi 266
 Çürük Temel 40, 43, 44, 45, 147, 192, 202, 356, 357, 358
- Dalila 15
 Danton 74
 Darü't-temsil-i Osmani 10
 Darülelhan 187, 188
 Daudet, Alphonse 164
 Deneme Stüdyosu 302
 Desprès, Suzanne 14, 161
 Deutsches-Künstler-Theater 46, 47, 50
 Deutschestheater 47
 Devlet Konservatuarı 94, 192, 206
 Devlet Tiyatrosu 5, 75, 77, 115, 137, 151, 165, 222
 Devrim, İzzet Melih 16, 17, 33, 35, 42, 43, 133, 134, 178
 Devrim, Şirin 103, 383
 Deyyus 235
 Die Walküre 53
 Dietrich, Margret 28
 Dilligil, Avni 200
- Dilmen, Güngör 29, 103, 173
 Dilmen, İbrahim Necmi 81, 141, 201, 246
 Dişimizin Zarı 160
 Don Carlos 212
 Dormen Tiyatrosu 97
 Dört Cihar 139
 Dubech (Dübeş), Lucien 231
 Duda, Herbert 95
 Dumas (oğul), Alexander 64, 74, 136, 162, 223, 236
 Duriez Topluluğu 162
 Duvar Arslanı 74
 Dülgeryan 15
 Dürrenmatt, Friedrich 26, 144
 Düşman 156, 204
- Ebert, Carl 6, 94, 192, 206
 Ebuzziya Tevfik 8, 93, 175
 Edebi Tiyatro Heyeti 50
 Edebiyat Matineleri 93
 Efraz 30, 34, 37
 Ege, Fehmi 267
 Egemen, Ferih 175, 268, 276, 328
 Elektra 93
 Elif Sırrı 77
 Emekli Sahne Sanatçıları Yurdu 130-132
 Emilia Galotti 200, 211, 378
 Emin Bülent 29, 134, 351
 Eminönü Bölümü (Şehir Tiyatrosu) 97
 Emir Mahmut Hilmi 38
 Erden, Şükrü 146, 160, 334
 Erduran, Refik 99, 107, 328, 331, 334
 Erkal, Genco 103
 Ernst, Jean 52
 Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları 12
 Ertuğrul, Muhsin *ayr. bkz.* Perdecı 11-14, 25, 30, 31, 36, 42, 45-50, 52-54, 56-64, 69-74, 76, 80-82, 86, 87, 89-91, 93-97, 99-103, 106-109, 113, 114, 116, 124, 126-129, 131, 141-144, 147, 150, 161, 162, 165, 166, 168, 169, 173, 179, 183-185, 187, 189, 192, 193, 195-198, 202-207, 209, 210, 217, 218, 222, 231-237, 242-247, 249-252, 254-256, 258, 260-263, 266-268, 281, 285, 287, 289, 291, 298, 300, 304-306, 308, 312-314, 336, 337, 350, 351, 359, 364, 374, 384, 385, 387

Ertuğrul, Münire Eyüp 74 *ayr. bkz.* Neyire Neyir

Eski Heidelberg 50, 166

Eski Rüya 64, 137, 226, 227, 284, 285, 286

Euripides 93, 159

Evli İken Bekâr 258

Fabre, Emile 43, 147, 148, 197

Fahişe 31, 165

Fare 139

Farrère (Ferrer), Claude 79

Fatih Reşat Nuri Sahnese 302

Fatih Sultan Mehmet yahut İstanbul'un Fethi 40

Fatmacık 267

Faust 96, 205, 206, 207, 376

Fazilet Kuklası 223

Felekyan, Rosa 30, 34, 36, 37, 40, 63, 73

Ferah Dönemi 70, 71, 77, 168

Ferah Tiyatrosu 11, 64, 71, 72, 74, 75, 77, 290, 297

Ferdi ve Şürekâsı 16

Feydeau, George 198

Fırtına 96, 214, 215, 237, 265, 266

Figaro'nun Düğünü 53

Fikret Adil 98

Fikret Şadi 10, 15, 30, 37, 45, 49, 58, 65, 77, 78, 117, 118, 181, 281, 286, 288, 289, 290, 349

Firar 18

Flers, Robert de 164, 165

Fonson, Frantz 161

Fransız Dram Kumpanyası 60

Fransız Tiyatrosu 183, 200, 267, 296

Furlani 25

Fuzuli 240

Fürûzan 64, 136, 139, 154, 223, 362

Galip Bahtiyar 116, 120

Gavault, Paul 143, 165, 236

Gaziosmanpaşa Ferih Egemen Çocuk Tiyatrosu 302

Gedikpaşa Tiyatrosu 7, 8, 9, 12

Gerçek, Selim Nüzhet 324

Giraudoux, Jean 144

Girive 17

Giustiniani 296

Giustiniani Evi 296

Goethe, Johann Wolfgang von 113, 143, 205

Goldenberg 52

Goldoni, Carlo 26, 192, 211

Gökay, F. Kerim 95, 300

Gökçe, Cüneyt 217

Göknil, Seniha Bedri 249, 324

Gönül 227, 255

Gövsâ, İ. Alâaddin 79

Gözen, Sabih 175, 268, 269, 325, 329

Grodetski 91

Grosse, H. de 166, 236, 292

Gründgens, Gustav 96, 200, 211

Guitry, S. 166, 236

Güllü Agop (Yakup) 7, 132, 152

Gülnehal 10

Güneş Batarken 90

Güntekin, Reşat Nuri 10, 60, 61, 64, 74, 79, 94, 101, 135-137, 157, 170, 172, 174, 175, 185-187, 224, 226, 227, 284, 285, 329, 331, 362

Gürmen, Hüseyin Kemal 63, 65, 78, 79, 118, 131, 204, 336

Gürün, Gencay 307, 308

Gymnase de Paris 164

Hafız Yusuf 25

Hakkı Tahsin 25

Hamlet 12-14, 18, 31, 81, 82, 87, 100, 102, 103, 142, 143, 154, 161, 165, 197, 202-205, 217, 218, 237, 239, 242, 246, 292, 374, 379, 382, 383

Hançer 137, 226, 227

Hançerlioğlu, Orhan 199, 338

Hancıyan, Leon 25

Hanımın Terzihanesi 198, 199, 374

Hanswurst 26

Harap Yurt 147

Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnese 302

Harp 79

Hasson, Matmazel 52

Hauptmann, Gerhard 90

Hazan Yuvası 64

Hennequin, M. 143, 164, 165, 287

Her Şeyden Biraz 269

Hervieux, Paul 138, 143, 165

Hıçkırıklar 137

Hicranlar 18

Hidayet Bey 343

Hikmet 181

- Hisse-i Şayia* 15, 45, 46, 59, 139, 262, 283, 284, 288
 Hoffmann, Richard-Beer 206
 Horozcu, Oktay Rıfat 107, 144, 158, 330, 332
Hortlaklar 50, 142, 222, 256
 Hoyi, İbrahim 98, 131
 Hugo, Victor 18, 40, 54, 55
 Huriye 181
 Hüseyin Kâmil 10
 Hüseyin Kâni 10
 Hüseyin Kâzım 54, 55, 222, 228
 Hüsnü Edhem 9
- Ibsen, Henrik 142, 143, 148, 171, 236
Il Travatore 53
 Ilgaz, Rıfat 107
 Işık, Kenan 308
 Işıl, Nuri 268
- İbrahim Efendi 9
 İbrahim Şinasi 175
 İçli, Melahat 343-346
 İda 30, 36
İhtilal 71, 74
İhtiyar Olsam da 137
 İnönü Ödülü 173
 İnönü, İsmet 85
 İpekkaya, Çetin 103
 İsmail Cenani 16, 17, 35, 39, 58, 112, 114, 194
 İsmail Efendi (Küçük) 55
 İsmail Hakkı 25
 İsmail Müştak 16
 İsmail Şevket 120
 İsmail Zahit 34
İstanbul Havası 70
 İsvan, Ahmet 306
İşsizler 74
İttihad-ı İslâm 40
 İzmir Kültür Park Açık hava Tiyatrosu 294
 İzmirli Kız 70, 164
- Jones, Robert Edmond 211
Jön Türk 18
Julius Caesar 16, 18
- Kâbus* 18
 Kaçakis, Pelas 202
- Kadıköy Haldun Taner Sahnesi 202, 297, 302
 Kadriye 182
Kafatası 149, 205
Kafes Arkasında 228
 Kâğıthane Küçük Kemal Çocuk Tiyatrosu 302
 Kâğıthane Sadabad Sahnesi 302
Kalbin Sesi 79, 148
 Kammerspiele 47
 Kampf, Leopold 60
 Kâni Bey 136, 137
 Kanık, Orhan Veli 162
 Kaplangı, S. 268
 Karaca, Mehmet 157
 Karaca, Muammer 73, 76
 Karacan, Ali Naci 30, 167
 Karagöz 154, 282
 Karamahmet, Vecihe 268
 Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 89, 133, 339, 351
Karmen 321
Kasırğa 63, 166, 326, 330
 Kaskan, Selçuk 107
Kâşif Efendi 74
Kayseri Gülleri 138, 162
 Keçeci, Salih Fuat 25, 39, 40, 63, 222
 Keğam 37, 40, 46
 Kel Hasan 54
 Kemal Ragıp 162, 323, 325
Kenan Çobanları 53
 Kennsy (Küssi), Silvio 25, 52
 Kenter, Müşfik 217
 Keskin, Erol 308
Kır Çiçeği 79
 Kırdar, Lütfi 94, 299
Kırık Kalp 182
Kırık Mahfaza 18, 155
Kırkından Sonra 70
 Kısakürek, Necip Fazıl 198, 323
Kızıl Şenlik 74
 Kindermann, Heinz 28
 Kiper, Mazlum 308
 Kipphardt, Heinar 144
Kirli Çamaşırlar 15, 54, 139, 147
 Kistmaekers, H. 49, 63, 143, 165, 166, 287
Knock (Şarlattan) 88, 90, 261
 Komik Hakkı 55
Komşunun Tavuğu Komşuya 74

- Kopit, Arthur 124
 Koray, Mebrure S. 162
 Kotil, Aytekin 306
 Köhler, Fritz 21, 178
 Köknar, Ergun 103
 Köknar, Sait 345, 367
 Körebe 18
 Körmükçü, Hazım 73, 78, 118, 131
 Kösem Sultan 17
 Köşe Kapmaca 155
 Kral Lear 18, 209
 Kral Oidipus 12, 165
 Kreutzer Sonat 74
 Kındak Takımları 168
 Kuntay, Mithat Cemal 116, 141
 Kurbağalar 93
 Kurtlar 156
 Kurtlar Kuzular 217
 Küçük Sahne 97, 103
 Küçük Şehir 173
 Küçük, M. Kemal 73, 84, 87, 118, 166,
 175, 182, 209, 256, 266, 268, 341
 Küçümen, Zihni 103, 108, 337

La Dame aux Camélias (Kamelyalı Kadın)
 74, 162
La Traviata 53
Lâle Devri Kaprisleri 333
 Lange, Paul 25
 Lav, Ercüment Behzat 62, 63, 78, 82, 166,
 190
 Leibovitch 52
 Leman 181
 Lessing, Gotthold Ephraim 152, 200, 211,
 378
 Lessingtheater 46, 47, 50
Lettre au Père Porée, Jesuite 240
Leyla 42, 43
Liliom 96, 215, 216, 381
 Linnebach, Adolf 209
 Liquoro Tiyatrosu 161
 Lobel 52
 Lope de Vega 26, 240
 Lorca, F. Garcia 144
Lucesia Borgia 14
 Lugne-Poe, Aurelien 18
 Lugnet, André 156
Lüksemburg Dükü 163

Macbeth 18, 207, 208, 209, 211, 377
 MacLeish, Archibald 144
Macun Hokkası 184
 Maeterlinck, Maurice 167
Mann ist Mann 26
 Mannik, Sara 14, 24, 30, 36, 37, 44, 45,
 48, 65, 192, 194
Markiz du B 40
 Marten, Madam 52-54
 Marx, Joseph 91
Mary Dugan Davası 201, 230, 232
Maskeli Balo 53
Maşuk Efendi 70
 Maugham, Somerset 229, 230
 Maupassant, Guy de 15
Mavi Kuş 268
Maya 88
 Mebrure 181
 Medhiye Hanım 343, 344
 Mehmet Edip 9
 Mehmet Namık 9
 Mehmet Nurettin 88, 241
 Mehmet Rauf 13, 16, 29, 63, 134, 140,
 183, 187, 319, 351
 Mehmet Rifat 175
 Meinecke, Max 42, 95, 96, 144, 151, 184,
 185, 191, 199, 200, 212-216
Mektup 229-231
 Memduha 180
Meraki 64, 361
 Méré, Charles 165, 230
 Meric, V. 230
 Mescemes 25
 Meyerhold, Vsevolod 80, 234, 235
 Minakyan, Mardiros 15, 17, 25, 31, 40
 Michel, George 144
 Miller, Arthur 144
 Millet Tiyatrosu (Bursa) 14, 350
 Millet Tiyatrosu (İstanbul) 258
 Milli Sahne 68, 77, 181, 286, 288-290
 Milli Sinema 64
 Mina 34, 286
 Mineyan, Mari 30, 34, 37
 Mirande, Yves 149
 Molière 26, 93, 143, 154, 162, 216
 Molnar, Ferenc 96, 143, 215, 236, 381
 Moral, Şaziye 73, 78, 82, 119, 182, 183
 Morali, Mahmut 73, 78, 123
 Mounet-Sully 12, 165

- Mozart, W. A. 53
Muamma 138
 Muammer Karaca Tiyatrosu 97
 Muammer Veda 16
 Muazzez (Ressam) 10
 Muhsin Ertuğrul Müzesi 307
Mum Söndü 149
 Musa Süreyya 91
 Musahipzade Celal 10, 144, 149, 174, 228, 229, 334, 375
Mutluluk Dansı 163
 Muvahhit, Ahmet 15, 30, 36, 45, 48, 70, 73, 78, 79, 80, 193, 281, 283, 286, 349
 Muvahhit, Bedi 73, 78, 79, 80, 82, 119, 166, 183, 184, 281, 286, 346, 375
Müessis-i Bünyan Saltanat Gazi Osman 40
 Müfit Ratip 31, 35, 134, 237, 351
 Mükerrrem Alâaddin 79, 320
 Müller, Hans 71, 74
 Münir Nigâr 35, 79, 134, 141
Mürâi 162, 198
 Mürebbi-i Hissiyat Topluluğu 10
 Mürtoğlu, Zühtü 73, 75, 76
 Nabi Zeki 224
 Nail Kemal 170
 Namık Kemal 8, 10, 12, 17, 24, 91, 101, 154, 174, 175
Napolyon Bonapart 50
 Nasreddin Hoca 105
 Naşit 10
 Nayır, Yaşar Nabi 88, 148, 150, 242, 250, 251, 261
Nazlı ile Annesi 164
 Necmettin Arif 67, 114
 Neitschel (Fräulein) 52
 Nesin, Aziz 155, 159, 219, 327, 382, 387
 Nestroy 26, 216
 Neyyire Ertuğrul Yurdu 131
 Neyyire Neyir 73, 75, 183, 200, 289 ayr. bkz. Ertuğrul, Münire Eyüp
 Nivart, Mari 24, 30, 63
 Nigâr binti Osman 17
Nur Baba Köşkü 70
 Nur Cenân Efendi 16
 Nurettin Şefkati 10, 15, 37, 45, 73, 185, 225
 O Kadın 162
 Obay, Afif 175, 267, 268, 331, 341
Odalık 15, 59, 180
 Odeon Tiyatrosu (İstanbul) 13, 78, 79, 201
 Odéon Tiyatrosu (Paris) 23
 Oesterheld, Erich 11
 Old Vic Tiyatrosu 209
 Olgun, Aydın 127
 Onat, Burhanettin Cafer 34
Opera Balosu 163
 Oraloğlu, Burçin 306
 Orbey, Ergin 306
 Orta Oyunu 9, 55
 Ortaç, Yusuf Ziya 137, 168, 180, 226, 321, 331
 Osman Hamdi Bey 16
 Osmanlı Donanma Cemiyeti 15, 34
 Osmanlı Dram Kumpanyası 10
 Osmanlı Temaşa Derneği 38, 39
 Osmanlı Tiyatro Kulübü 11
Othello 161, 183, 211
 Ozansoy, Halit Fahri 24, 25, 30, 31, 34, 44, 45, 48, 49, 64, 70, 74, 79, 89, 134, 139, 160, 166, 167, 174, 181, 194, 212, 217, 226, 232, 321, 328, 331, 360
 Ögelman, A. 268
Ölümden Sonra 74
 Ömer Nuri 56
 Ömer Seyfettin 137
 Özakman, Turgut 29, 107, 144, 173, 334, 337
 Özdoğru, Nüvit 103
 Özsoy, Yaşar 65, 290
 Öztan, Neşet Halil 38, 39, 131
Pagliacci 53
Pamuk Prenses 268
Pazartesi-Perşembe 228
Peer Gynt 87, 90, 96, 217
Pençe 16
Perdici ayr. bkz. Ertuğrul, Muhsin 87, 92, 94, 116, 131, 249, 251-253, 259, 298, 299, 302
 Perihan 183, 322
 Perin, Cevdet 123, 336
 Perof, Nikola 198, 209, 215, 380
Peter Pan 268
Phedra 93
 Pınar, Selahattin 343-346

- Pinti Hamit* 182
 Pirandello, Luigi 84, 113, 142-144, 148, 235, 236
 Pişkin, Halide 289
 Plautus 93
Plevne 10
 Poelzig, Hans 299
Pollyanna 268
 Prenses Mevhibe 73
 Priestley, J. B. 144
Prometeus Zincirde 93
 Psalti, Alfons 48
 Pursley, David 124, 219
 Pursley, Mona 124

 Radeglia, Viktor 25, 51, 163
 Raimund 26, 216
Rakibe 18, 287, 288
 Ran, Nazım Hikmet 149, 204, 228
 Rattigan, Terence 144
 Rauf Yekta 25
 Rezaizade Ekrem 8, 16, 93, 175
 Refika 73, 78, 180
 Reinhardt, Max 47, 77, 96, 184, 191, 206, 213, 214, 235, 277, 299
 Réjane 161, 162
Renkli Fener 71, 74
 Reşat Rıdvan 10, 11, 24, 25, 31, 34, 39, 112, 138, 183
 Rey, Cemal Reşit 209, 215
 Rey, Ekrem Reşit 163, 268, 331
 Rey, Etienne 230
 Rıdvan Paşa 295, 297
 Rıza Fadıl 10, 37, 65
 Rıza Tevfik 25, 44, 133, 351
 Riche, Daniel 15, 45, 283
Rigoletto 53
 Rioti (Mösyö) 25
Robenson Ölmemelidir 268
 Roland, Romain 74
 Romain, Jules 148
Romeo ve Juliet 210, 211, 378
 Rosenthal, Bernard 43, 192
 Rostand, Edmond 162
 Ruhut 181
 Rumelihisarı Yazlık Tiyatro 102
Ruy Blas 40

 Saadettin Bey 25
 Saadettin Ferit 120

Saatçi 149
Sabr-ı Sebat 93
 Sabuncu, Başar 103, 306
 Sabuncu, Nur 103, 217
 Sadri Ethem 253
 Safa, Peyami (Server Bedi) 244, 245, 252
 Saffet ("Baba") 15, 287
 Sağiroğlu, Duygu 103, 219
 Sahne-i Heves 10
 Sahne-i Osmaniye 16
Sahne-i Tabldot 40
 Saibe İbrahim Necmi Hanım 74, 155
 Sait Hikmet 137
 Sait Paşa (Dr.) 343, 344
 Samako, Raşit Rıza 12, 30, 36, 37, 45, 48, 62, 63, 65, 73, 77, 78, 101, 117, 118, 183, 185, 193, 244, 281, 290, 367
Sanat Vesikaları 137
 Sanayi-i Nefise Birliği 85
 Sanayi-i Nefise Encümeni 78, 80
 Sanayi-i Nefise Kumpanyası 10
 Sanayi-i Nefise Müdürlüğü 78, 80
 Saraçoğlu, Şükrü 289
 Sardou, Victorien 162
 Savoir, Alfred 143, 165, 284
 Schiller, Friedrich 143, 212, 236, 245
 Schreyvogel, Joseph 152
 Schumann Sirkisi 43
 Schwartz (Fräulein) 52
 Sedes, Selâmi İzzet 149, 205, 207, 287
Sekizinci 228, 284, 288
 Sekizinci, İbnürrefik Ahmet Nuri 10, 15, 18, 34, 35, 39, 45, 48, 50, 59, 65, 70, 112, 113, 114, 136, 139, 146, 181, 228, 236, 240, 241, 246, 283, 284, 288, 341, 399
Sefil Valide 15
 Selim Efendi 9
 Selim Kudret 249
 Selvelli, Halo 25
 Seneca 93
 Sermet Muhtar 74
 Sertel, Necla 73, 78
 Server Cemal 16
 Ses Opereti 97, 150
 Sevgil, R. A. 24, 29, 91, 116, 117, 120, 131, 230, 290, 333, 387
 Seyit Tahir 222
Sezuan'ın İyi İnsanı 103, 219, 383

- Shakespeare Tartışması 242
 Shakespeare, W. 13, 16, 18, 90, 96, 102, 105, 113, 124, 143, 148, 154, 165, 203, 208-210, 212, 214, 215, 236-243, 245, 255, 265, 301
 Sivacıyan, Kınar 15, 36, 37, 45, 48, 59, 62, 65, 73, 75, 117, 185, 192, 225, 281
Sihirli Pabuç 268
Sihirli Topaç 268
 Silvain 11
Simone 14, 15
 Sinanyan, Aram 25
 Site Tiyatrosu 302
Sivrisinekler 50, 70
 Siyavuşgil, Sabri Esat 160, 162, 164, 249, 297, 336
 Sofokles 93, 105
Sokak Çocuğu 15
 Solok, Cevdet Kudret 89, 141, 149, 150, 156, 228, 319, 339, 340
Son Vals 163
 Sonku, Cahide 200, 210
Sönen Kandiller 74, 79
Spartakus 80
 Stanislavski, Konstantin S. 73, 80, 184, 191, 203, 235, 384
 Stranitzki, Josef 26
 Strindberg, August 71, 81, 113, 143, 166, 236, 257, 292
 Strowsky, Fortunat 230, 231
 Stuart Webbs 50
 Suat Derviş Hanım 74
Sultan Selim-i Salis 17
 Suphi Sadık 115, 120, 141
 Süleyman Nazif 167
 Süleyman Şadi 31
 Süleyman Tevfik 222
 Sümer, Güner 107, 337
Süt Kardeşler 292

Şaban 51, 163
 Şahabettin Süleyman 17, 18, 349
 Şahap Rıza 25, 31, 34, 323
 Şahin, Hilmi Zafer 308
 Şahinyan 15
Şair Evlenmesi 93
 Şamlıoğlu, Ayşenil 308
 Şefika 73
Şehbal 10

 Şehber [Zabel] 15, 36, 281, 286, 349
 Şemseddin Sami 8
 Şevket Gevay 25
 Şeyh Galib 240

Tablodaki Adam 99
 Tahsin Nahit 17, 18, 29, 48, 134, 139, 155, 287, 349, 351
 Talu, Ercüment Ekrem 79, 160, 266
Tamilla 80
 Taner, Haldun 29, 97, 102, 107, 144, 173, 342
 Tarcan, Azade 91
 Tarcan, Selim Sırrı 91, 179
Tarla Kuşu 218, 332
Tartuffe 154, 162, 216
 Taşkın, Mümtaz Zeki 175, 268, 327, 330
Tatlı Sır 180, 183
 Taval, Belkıs 337
 Tecer, Ahmet Kutsi 29, 31, 107, 190, 342
 Tedü, Suavi 210, 217
 Teodor Kasap 7, 93
 Tepebaşı Kışık Tiyatrosu 44, 49, 61, 164, 297, 360
 Tepebaşı Tiyatrosu 77, 78, 79, 81, 96, 98, 125, 178, 267, 295, 298, 368
 Tepebaşı Yazlık Tiyatrosu 163
 Tepsi, Burhanettin 11, 16, 25, 181, 289, 349
Tersine Akan Nehir 156
 Teutonia 298
 Tevfik Amir 22, 116, 120
 Tevfik Fikret 167
 Théâtre des Arts 60
 Tiyatro Adabı broşürü 258
 Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) 308
 Tiyatro Birliği 132
 Tiyatro Kürsüsü (Ankara Üniversitesi) 28, 96
 Tiyatro Meslek Okulu 91, 184, 189
 Tok, Ragıp 268, 326
 Tolayan, Hakkı Necip 15
 Tolstoy, Lev Nikolayeviç 74, 113, 143, 166, 236
Tom Sawyer 268
 Toprak, Burhan 190
 Topuzlu, Cemil (Paşa) 22, 23, 225
Tosca 52, 53

- Tör, Vedat Nedim 74, 241, 325, 329, 332, 335
 Tözem, Azize 268
 Tuncel, Bedrettin 16, 249
 Tuncer, M. Nurullah 308
Tunus Gediği 142
 Türen, Şükrü 308
Türk Çocuğu 40
 Türk Güzel Sanatlar Birliği 85
Türk Tiyatrosu dergisi 12, 94, 96, 99, 101, 131, 151, 211, 216, 254, 259, 266, 270, 299, 309, 369
 Türk Tiyatrosu Topluluğu 64, 65, 77, 107, 114, 288, 289, 361, 362
 Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti 289
 Türk Yazarlar Derneği 106
- Uçurum* 49, 166
Ukrayna Fedaileri 40
 Ulunay, Refii Cevat 252, 253
 Uluslararası Gençlik Tiyatro Şenliği 97
 Ulviye 281
Unutulan Adam 204, 205
 Usman, Mazhar Osman 345
 Ustinov, Peter 144
 Uşaklıgil, Halit Ziya 11, 16, 18, 35, 64, 69, 118, 134, 136, 139, 154, 223
 Uybadın, Mehmet Cemil 187
- Üç Saat Opereti* 87
Üçüzler 164, 287, 288, 332, 337
 Ümraniye Sahnesi 302
 Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi 302
 Üsküdar Musahipzade Celal Sahnesi 302
 Üsküdar Tiyatrosu 102
 Üstündağ, Muhittin 78, 80, 91, 115, 118, 141, 188, 267
- Vahan 34
 Vakhtangov, Yevgeni 70, 203
 Vâ-Nû (Vâlâ Nurettin) 233
Vanya Dayı 259
 Varyete Tiyatrosu 17, 61, 73, 78
Vatan yahut Silistre 12, 154
Vazife 50, 56, 330
 Vecihe Ziya 266
 Vedi Sabra 52, 53
Vefaen Ferağ 74
 Veiller 143
- Venedik Taciri* 161, 214, 239
 Verneville, Louis 227
 Viyana Halk Tiyatrosu 26
 Viyana Müzik ve Tiyatro Akademisi 91
 Viyana Operet Topluluğu 163, 297
 Volksoper 51
 Voltaire 239, 240
- Wagner, Richard 53, 202, 268
 Wells-Coates 209
 Wesker, Arnold 144
 Wicheler, Fernand 161
 Wilder, Thornton 160
 Williams, Tennessee 144
 Wolff, P. 165
- Yahudi* 163
Yalan 18
Yalancı 211
 Yalçın, Hüseyin Cahit 16, 17
 Yalçın, Hüseyin Suat 10, 15, 18, 24, 34, 35, 39, 43, 49, 112, 113, 137, 139, 146, 147, 162, 168, 180, 183, 225, 234-241, 245, 246, 254
 Yalman, Tunç 103, 105
Yalova Türküsü 149
Yamalar 18, 137, 168, 180, 183, 225
Yanlışlıklar Komedyası 259
Yapma İnsanlar 235, 236
Yaprak Dökümü 94
Yasin Hoca 224
Yavru Kartal 162
Yavuz Sultan Selim 40
 Yazıcıoğlu, Erhan 308
 Yeni Sahne 63, 64, 360
 Yeni Tiyatro (1922-3) 65, 66, 68, 181, 280
 Yeni Tiyatro (Meşrutiyet) 12, 13, 17
 Yeni Tiyatro (Yapı) 97, 300
 yerinde yönetim 305-307
Yerli Mallar 156
 Yesari, Mahmut 254, 341
Yorgaki Dandini 74
 Yunus Nadi 90, 131
- Zafer Sarhoşları* 257
 Zekâizade Ahmet 25
 Zeki Bey 25
 Zeluser, Dr. 47
 Zeytinburnu Tiyatrosu 102, 302

- Ziya 36, 37, 40
 Ziya Bey 15
 Zobu, Vasfi Rıza 37, 68, 69, 72, 73, 78, 79,
 82, 85, 86, 108, 118, 119, 123, 129-
 132, 139, 142, 151, 152, 156, 157,
 165, 166, 195, 197, 202, 224, 249,
 281, 283, 286, 287, 300, 304, 305,
 307, 308, 375
Zor Nikâhı 10, 64, 361

Tiyatro sanatı bir yanıla kum üstüne yazı yazmaya benzer. Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyununda Thomas Fasulyeciyan'ın unutulmaz tiradında söylediği gibi: "Zaten aktör dediğin nedir ki?... Oynarken varızdır, yok olunca da sesimiz o boş kubbede bir hoş sada olarak kalır... Olsa olsa eski program dergilerinde soluk birer hayal olur kalırız..."

Prof. Dr. Özdemir Nutku gibi hayatını tiyatro sanatına, ülkesinin kültür birikimini zenginleştirmeye adanmış idealist bilim insanlarının iğneyle kuyu kazarcasına yürüttükleri titiz çalışmalar olmasa, "kum üstündeki o yazılar", "boş kubbedeki replikler" gerçekten silinir gider, sonraki kuşaklara aktarılamazdı.

Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na adı eser de işte böyle bir çalışmanın ürünü. Türk tiyatrosunun asırlık çınarı olan, yüzüncü yılını kutladığımız İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun tarihinin anlatıldığı bu çalışma ilk kez 1969'da yayınlanmış, daha sonra 1993'te T.C. Kültür Bakanlığı, Tiyatro Araştırma-İnceleme Ödülü'nü kazanmıştı.

Prof. Dr. Nutku'nun yeni bilgilerle ve 1966 sonrasını kapsayan panoramik bir özette güncelleştirerek hazırladığı bu yeni baskı, modern Türk tiyatrosunun kurucusu Muhsin Ertuğrul'un ve o ilk fedakâr kuşağın kahırlı, ama bir o kadar da onurlu mücadelesinden günümüze, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun tarihini öğrenmek isteyenler için vazgeçilmez bir kaynak.

Prof. Dr. Özdemir Nutku, Türk tiyatrosuna büyük katkıları olan bir eğitimci, yazar ve yönetmendir. Nutku, eleştirmen ve çevirmen olarak da önemli yapıtlar ortaya koymuştur. Sahnelediği pek çok oyunun yanı sıra, araştırma, inceleme ve çevirileriyle de ödüller kazanmıştır. Ülkemizde olduğu kadar yurtdışında da sahneye koyduğu oyunlar, verdiği ders ve konferanslarla tanınmaktadır.

Yayımlanmış bazı eserleri: *Dünya Tiyatrosu Tarihi* (2 cilt, 1971-72); *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* (1973); *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (1977, Milli Kültür Vakfı Büyük Edebiyat Ödülü, 1979); *Sahne Bilgisi* (1980); *Dram Sanatı* (1983); *Gösterim Terimleri Sözlüğü* (1983); *Oyunculuk Tarihi* (1995); *Gecenin Maskesi* (1995); *Oyun, Çocuk, Tiyatro* (1998); *Duvardaki Mavi Kuş* (1999); *Shakespeare Sözlüğü* (2013).



KDV dahil fiyatı
28 TL

