

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

MURAT
TUNCAY*

Sahne Arkası Etiği Dediğimizde Ne Anlıyoruz?

Sahne arkası etiği: Sahnenin seyirciler tarafından görülmeyen, görülmesi istenmeyen bölümlerinin, kulislerin, sahne gerisinin, üstünün, soyunma odalarının, atölyelerin, depoların; bir tümceyle tiyatronun mutfak bölümünün yazılı olan ve olmayan kurallarla korunan düzenidir. En başta oyuncular olmak üzere bu bölümleri kullanan tüm teknisyenlerin ve görevlilerin uymakla yükümlü oldukları bu düzeni oluşturan kurallarla ilişkileridir. Buna dolaylı da olsa bir oyuncunun sahne dışı yaşamında özen göstermesi gereken bazı temel ilkeleri de dahil etmek gerekir. Çünkü bu ilkelerden kimileri, sahne arkasının düzenini ve düzeyini koruyan ilkeler üzerinde doğrudan ya da dolaylı etkiler yapmaktadır.

Kimi zaman ayrıntılı yönetmelikler, yönergelerle yaptırımlarla yazılı kurallar haline getirilen; ama çoğunluğu geleneklerle, göreneklerle korunan bu düzen; tiyatronun sağlıklı ölçülerde çalışması, provalarını, teknik hazırlıklarını, temsillerini düzenle verebilmesi, meslek saygınlığını koruyabilmesi ve seyircisini yetiştirebilmesi için zorunludur. İster ödenekli, ister ödeneksiz, amatör ya da profesyonel bir tiyatrodaki çalışan her kişinin, çalışmalarını bu düzenin gerektirdiği disiplin anlayışına gönülden uyararak yürütmesi istenir. Günümüzde düzenli okullarda eğitimlerini tamamlayarak tiyatroya gelen sanatçı ve teknisyenler giderek çoğalmakta ise de Sahne Arkası Etiği'ne, genel anlamda eski tiyatro emekçilerinden yeni gelenlere, hizmet içi eğitim gibi aktarılması beklenen

* Prof. Dr., Dokuz Eylül
Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Sahne Sanatları.

meslek ahlâkı ilkeleri gözüyle de bakılabilir.

Antik skene yapılarından günümüze uzanan tiyatro mimarisinde “sahne” adını verdiğimiz, tiyatronun kalbinin attığı alan, her zaman önem verilen yer olagelmıştır. Düzenli bir mimari yapı yerine iki üç kalastan oluşturulmuş salaş bir yapı da olsa sahne sahnedir ve onun seyirciye bakan yüzünün olduğu kadar seyirciye kapalı tutulan bölgesinin de kendisine özgü bir düzeni olmak zordur. Kurulması ve korunmasına özen gösterilen bu düzen ve onu oluşturan, yönlendirilen ilkeler de her zaman önemsenmiştir. Tiyatroya sahneye bakmak için gidilir. Tiyatro sahnede var olur. Ama oynanan oyunun başarısı sahne arkasının düzeniyle doğrudan ilişkilidir.

Burada elbette bir tiyatro mimarisi tarihi yapmayacağız. Ama özellikle Renaissance’da kapalı salon salon düzenine geçilmesiyle birlikte; adına İtalyan sahne dediğimiz bugün bile çok yaygın olarak kullanılan çerçeve sahne yapısı; sahne arkasının sınırlarını da açıkça belirlemiş sayılır. 17. Yüzyılda başlayan opera gösterilerinin gerektirdiği kalabalık oyuncu ve çalgı grupları yanında, karmaşık dekor ve sahne etmenlerinin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte sahne binasının tüm boyutlarıyla büyümesi; teknolojinin gelişimiyle birlikte çoğalan ve çeşitlenen sahne makinelerinin, sofitaların, prospektlerin, perdelerin, dekor parçalarının, bu bölümde meydana getirdiği sıkışıklıklar sahne yan kulislerinin, arkasının, üstünün, altının çok sayıda sahne teknisyenleri ve görevlileriyle dolu; yoğun mekânlar haline gelmesine yol açmıştır.

Sahne arkası her türlü iş kazasına açık, yarı karanlık, gerilimli, hiçbir gecikmeye yanlışa, ihmâl gelmeyen; zor düzenlenen, hoşgörüsü olmayan kurallarla yürütülen emek, yoğun bir düzen gerektirmektedir. Batı tiyatro geleneğinde uzun yıllara dayanan uygulama ve deneyimlerle oluşturulmuş; uygun genişlik ve büyüklükteki sahne mimarisinin ve donanımının sağladığı olanaklarla çalışan, saat gibi işleyen sistem; eğitim ve geleneksel işleyiş düzeni içinde edinilen kuralların titizlikle uygulanması, “Sahne Etiği”ni bir sorun olmaktan çoktan çıkarmıştı.

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

Sahne etiği ve onun zorunlu yaptırım gücü olan sahne disiplini başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere Avrupa'ya giderek sahne işleyişini gören ya da ülkemize turne yapan Batı tiyatro topluluklarının sahne arkası düzenlerini izleyen tiyatrocularımızda hayranlık uyandırmıştır. Sahne arkası etiğinin işleyişinde büyük mesafe aldığımız günümüzde dahi bu hayranlığın sık sık övgüyle dile getirilişine tanık olmuşuzdur. "Sahne arkası etiği" olarak adlandırdığımız şeyler aslında pek çoğunu çoğumuzun bildiği; tiyatronun kendine özgü toplu çalışma koşullarının gerektirdiği uygar insan ilişkileri, görev ve sorumluluklarından oluşan; azı yazılı çoğu yazılı olmayan bir kuralar ve ilkeler bütünüdür.

Belli başlılarını şöyle bir anımsayacak olursak şunları hemen sayabiliriz:

- Oyun sırasında kulislerde kesin sessizlik
- Zamanlamaya, provalarda saptanmış estetik ölçütlere kesinlikle bağlı kalmak. Sınırlarını aşmamak, bozmamak.
- Rolün saptanmış ölçülerinin dışında tuluata sapmamak.
- Oyundan önce, oyun sırasında ve sonrasında görevlilerden başkasının sahne gerisine geçmesine, soyunma odalarına girmesine, oyuncuların hazırlıklarını, sahne arkası telaşını izlemesine, konsantrasyonlarını bozmasına izin vermemek.
- Görevli herkesin heyecanlı ve gerilimli olduğu bir ortamda kavgalara, sürtüşmelere, laubali davranışlara meydan vermemek.
- Kuliste, soyunma odalarında yemek yememek, içki, sigara içmemek.
- Başkalarının görevlerini yapmalarını engelleyecek hareketlerde bulunmamak.
- Tiyatroya zamanında gelmek, oyun öncesi hazırlıklarını, makyajını, zamanında tamamlamak. Kostümünü, donanımını, kullanacağı aksesuarları gözden geçirmek. Antresini tam zamanında ve gereğince yapabilmek için saptanan bölgede yerini almak.
- Temsil sonrası kullandığı donanımı, kostümünü, aksesuarlarını

savurup atmamak, kaybetmemek, ortalığı dağıtmamak.

- Gereksiz hareket ve hırçın davranışlarla rol arkadaşlarının konsantrasyonlarını, moral yapılarını bozmamak.
- Oyun sırasında sahnede ve sahne gerisinde sahne şakaları yapmamak, rol çalmamak, ezberini unutup atlamalar, yanlış uygulamalar yapıp akışı bozmamak.
- Rolü olmadığı kulislerde dolaşım gereksiz kalabalık yapmamak.
- Dikkatli, özenli, saygılı, kaprislerden uzak, soğukkanlı bir kulis adabına uygun davranmak.
- Sağlığına özen göstermek.
- İçki ya da uyuşturucu kullanarak sahneye çıkmamak.
- Sahne kostümünü çıkarmadan, makyajını silmeden seyircilerin arasına karışmamak. Kokteyle katılmamak. Seyircinin arasında olumsuz görülecek davranışlarda bulunmamak.
- Provaların düzenli yapılması, hareket ve sözlerin unutulmaması; rejisi asistanlığı, sahne amiri, suflör vb görevlerin aksatılmadan yürütülmesini engellemek için üstüne düşenleri bilmek ve titizlikle uygulamak. Zaman kayıplarına meydan vermemek.
- Sahnede ve sahne arkasında tiyatro sanatına, düzenli bir iş birliği ve emekle oluşturulan çalışmalara saygısızlık olarak nitelendirilecek davranışlardan kaçınmak.
- Özel yaşamını sahne gerisi çalışma düzenini ve meslek saygınlığını olumsuz etkileyecek bir düzeye getirmemek.

Sahne etiğinin ana çizgileri aşağı yukarı bunlardır. Bugün çok doğal kabul ettiğimiz bu düzen standartlarının tiyatromuzda yerleşmesi kolay olmamıştır. Nasıl seyircinin düzenli oyun seyretmesi için yapılması ve yapılmaması gerekenler konusunda büyük bir emek ve çaba gösterilmişse sahne arkasında da aynı düzenin yapılması ve yapılmaması gerekenlerinin yerleştirilmesi konusunda da eşdeğer bir emek ve çabanın gösterildiğini; belli dirençlerle

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

karşılaştığını ve sabırla, ödün vermeden bunların zaman içinde aşıldığını öğreniyoruz.

Şimdi bu konuda nereden nereye nasıl geldiğimizi ve modern Türk tiyatrosunun kurucusu olarak nitelendirdiğimiz Muhsin Ertuğrul'un bu konuda yaptıklarını kısaca irdelemeye çalışalım.

Batı örneğinde işlevlerini yerine getirebilen bir tiyatro-toplum ilişkisini, hayata geçirebilmek için çırpınan aydın çevreler repertuarından, oyuncusuna, sahne binalarına ve seyir geleneklerine varıncaya kadar hazır olmayan bir tiyatro ile yola çıktıklarını bilmiyor değillerdi. Ama tiyatronun mutfak tarafına, oyuncuların dillerini düzeltmek için komisyon oluşturup dersler vermesine; edebi heyetlerde oynanacak oyunların okunup, tartışılıp seçilip düzenlenmesine kadar girebilmişlerdi. Tiyatronun toplumsal işlevi üzerine aşağı yukarı birbirini tekrarlayan pek çok görüş ileri sürmüşler ama sahne arkası etiğinin ayrıntılarına girmemiş, belki de girememişlerdi. Ne var ki çağın sosyal yaşamını belirleyen olumsuz koşulların tiyatroyu ortaya çıkaran tüm öğeler gibi sahne arkasını da etkilemesine karşı pek bir şey yapamadıkları; yukarıda belli başlılarını saymaya çalıştığım ilkelerin işleyişini kendi halinde yuvarlanmaya bıraktıkları da bir gerçektir. Bundan belki de tiyatronun dramaturgisinden provasına, alkışlanması gereken yerlerinden, bilet dağıtımına kadar her şeyine müdahale eden Bursa valisi Ahmet Vefik Paşa'yı ayrı tutmak gerekir.

Başlı başına ayrı bir inceleme konusu olan geleneksel tiyatromuzun sahne arkası etiğini bir yana bırakırsak Muhsin Ertuğrul'la birlikte getirilen radikal önlemlere kadar batı örneğinde gelişen tiyatromuzun sahne arkasını iki evreye ayırarak değerlendirmenin yerinde olacağı kanısındayım. Bunların ilki 2. Meşrutiyetin ilanına kadar olan evredir. İkincisi 2. Meşrutiyet'le birlikte başlayan; amatörülüğün, profesyonelliğin, oyunun, müsamerenin, her şeyin birbirine karıştığı evre. Nihayet Muhsin Ertuğrul'la birlikte başlayan, sahne arkasının derlenip toparlanması.

Her şeyden önce tiyatro yaşamını belirleyen olumsuz koşulların

sahne üzerindeki olumsuz etkilerini göz ardı etmemek gerekir. Çünkü bunlar önce tiyatro-toplum ilişkisini olumsuz etkilemiş; tiyatronun ciddiye alınmamasını, hatta çeşitli yasaklamalarla bastırılmasını gündeme getirmiş; bu yaklaşım da sahne arkası etiğinin biçimlenmesi üzerindeki etkilerini kaçınılmaz olarak göstermiştir.

Ülkemizdeki modern tiyatro hareketlerini Saray, üst düzey bürokrat ve aydınlar tarafından başlatılan; tabanı olmayan, tepeden gelen bir batılılaşma hareketinin uzantısı olarak değerlendirildiğimizde bu kesimin söz konusu evreleri kapsayan süreç içinde yaşadığı olumsuzluklar elbette konumuza kadar uzanan etkilerde bulunmuşlardır. Çok kısa olarak değinmek gerekirse, tiyatroyu destekleyen çevre üzerindeki bu olumsuzluklar üzerine şunlar söylenebilir:

19. yüzyılda siyasal ve toplumsal ortamda yaşanan savaşlar, siyasal dalgalanmalar hatta salgın hastalıklar gibi huzursuzluklar modern tiyatro anlayışını olumsuz yönde etkilemiştir. Tiyatro oyuncularının özellikle ilk evrede büyük bir kesimini etnik azınlıklar oluşturmaktadır. Azınlıklara yönelik genel siyasal tavır ve olaylar oyunculara tedirginlikler yaratmaktadır. Bu tedirgin atmosferi, onun getirdiği gerilim ve gevşeklikleri henüz kurumlaşmamış; bir kurulup bir dağılan topluluklarda ayakta durmaya çalışan oyuncuların tutarsızlığını tedirginliğini nasıl beslediğini tahmin edebiliyoruz. İmparatorluğun bunalımlı yılları yaşanmaktadır. Bir tiyatro aşığı olarak tanınan Abdülmecit'in erken ölümü; geleneksel sanatlara düşkünlüğüyle tanınan Abdülaziz'in tahttan indirilmesi, ardından intihar etmesi; V. Murat'ın ancak 2 ay tahammül edilebilen dengesiz davranışları, sonunda hal edilmesi; 2. Abdülhamit'in tahta çıkış çalkantıları ve kısa bir süre sonra başlattığı baskı düzeni türlü isyanlar, ulusçuluk akımları, birbiri ardından yitirilen savaşlar; bozulan maliye, çok yüksek iç ve dış borçlanmalar. Duyunu Umumiye; iç ve dış göçlerle kalabalıklaşan, genişleyen bir İstanbul içinde olup bitmektedir bu işler. Batı ile ilişkilerin giderek arttığı; yabancı elçiliklerin, Levantenlerin, İstanbul'un batıya dönük yüzünü oluşturan çevrelere yönelik Avrupa tiyatro ve gösteri topluluklarının daha çok turne yaptık-

ları; tiyatro binaları yaptırıp oralarda daha uzun soluklu temsiller verebildikleri bir İstanbul. Geleneksel tiyatronun egemenliğindeki yıllara göre daha kalabalık, daha karmaşık, daha huzursuz bir toplumsal ortam. Giderek artan bir asayiş sorunu. Türlü yasaklamalar ve bu yasaklamalardan nasibini alan bir tiyatro ortamı. Sansürün ve denetimin tiyatroların dolayısıyla oyuncuların üzerinde arttırdığı baskılar. Bütün bunlara tiyatro binalarının genel durumlarında görülen somut yetersizliklerin Sahne arkası üzerindeki olumsuz etkilerini de eklemeyi unutmamız gerekir.

Elimizdeki pek çok belge sahneyi bırakın seyir yerlerinin bile darlığından, havasızlığından yetersizliklerinden yakınmaktadır. Oyun sırasında salonda tütün içilmekte, petrol lambaları ve tütün dumanlarından sahne zor seçilmektedir. Aydınlatma ve havalandırma yetersizdir. Tiyatrolar seyirciler için çekici mekânlar değildir. Seyirci sayısının azlığı üzerinde küçümsenmeyecek birer etkidir bunlar. Sahnelerin çoğu, çağın getirdiği teknik olanaklardan uzaktır. Güllü Agop Efendiye verilen Türkçe oyun oynama imtiyazını ancak doğmaca oynayan tuluat toplulukları ve müzikli tiyatro toplulukları aşabilmektedir. 2. Meşrutiyet'in ilanına kadar oyuncu bulmanın, özellikle de Müslüman oyuncu bulmanın sıkıntısı yaşanmıştır. Modern tiyatronun gereksindiği sahne sanatçılarını büyük ölçüde karşılayan Ermeni toplumu içinde kadınların sahneye çıkmaları başlangıçta kolay kolay kabul edilmemiştir. Sahneye çıkma yürekliliğini gösteren Ermeni kadınlarının pek çok olumsuzluğa göğüs germek zorunda kaldıklarını biliyoruz.. Müslüman kadının sahneye çıkma sorununun ancak 1923'lerde Cumhuriyet evresinde kesin bir çözüm ve güvenceye kavuşturulabildiği düşünülürse sahne arkasında kadın oyuncu olabilmek pek çok olumsuz ilişkiye, girişimlere direnmeyi gerektirmiştir. Sahne arkası mahremiyetinin sık sık seyirciler tarafından bozulmasında; giderek yozlaşmasında bu kadın oyuncu kavramında yaklaşım biçimlerindeki olumsuzlukların payı büyüktür. Profesyonel oyuncu anlayışı uzun yıllar oturmamıştır. 19. yüzyılın ortalarından, 20. yüzyılın ilk çeyreğine uzanan süreç içinde yaşamlarını oyunculukla kazanan kişilerden çoğunun nitelikleri ve eğitimleri istenen düzeyde değildir. Diksiyonlar çok bozuktur. Sahnede değişik Türkçe ağızlarıyla konuşulmaktadır ve bunun oynanan karakterlerin nitelikleriyle bir ilgisi yoktur. Herkesin değişik bir bölge

ağıyla konuştuğu bu ortamda örnek bir sahne dili yaratılması çok istenmekte ancak çıkış yolu da görünmemektedir.

Oyuncuların büyük bir çoğunlukla eğitimsiz oluşları da önemli bir sorundur. Elbette bu eğitimsizlik sahne arkası etik dil birliğinin kurulmasını da güçleştirmektedir. Tiyatro işi ağır ve zahmetlidir. Altyapıda ve uygulamada karşılaşılan pek çok güçlüğün açılması büyük özverilerle gerçekleşebilmektedir. Seyirci azlığı nedeniyle tiyatrolar çok sık oyun değiştirmek zorunda kalmakta; bu nedenle yeterince prova yapılamamaktadır. Sık sık oynanacağı ilan edilen oyunlar değiştirilmekte; düzensiz demeler ve sahne arkası çekişmeleri nedeniyle oyuncular sık sık topluluk değiştirmekte; sahne gerisinin kurumsal düzeni, disiplini sağlanamamaktadır. Seyirci sayısının iyi olduğu temsillerde roller ciddiye alınmakta; seyirci sayısının düştüğü temsillerde oyun hafife alınmakta, atlamalar ve türlü sahne düzensizlikleri yapılabilmektedir. Çok sık değiştirilen oyunlar ve oyun metinlerinin sahne diline yatkın olmayışı ciddi ezber sıkıntıları ortaya çıkarmakta. Bu eksiklik suflör kullanarak aşılmaya çalışılmaktadır. Kimi oyunlarda suflör sesinin oyuncuları da bastırđı eleştirilere konu olmuştur.

Oyuncuların oynadıkları role doğru dürüst çalışmaları; rolün havasına girmeleri söz konusu değildir. Mizansenler çoğunlukla kalıplı ve abartılıdır. Oyunculara hep aynı tip rolleri oynayarak kalıplaşma eğilimi ağır basmaktadır. Bu eğilim sonucu oyuncuların gelişme olanakları krelmekte, iş sahnenin önünde de arkasında da hafife alınmaktadır. Okuldan yetişme olanağı yoktur. Saray'da Muzika-yi Hümayun bir çeşit okul gibidir. Müzik eğitimi yanında biraz tiyatro eğitimi de verilmektedir. Ama bu saray içindir. Sarayın dışında usta-ıracak ilişkisi geçerlidir.

Anlaşılan meslek saygınlığının yaptırım gücü de devreye girememektedir. Başta oyunculuk olmak üzere tiyatro mesleğini seçen kişiler toplumda saygın, düzgün kişiler olarak kabul edilmemektedir. Osmanlı toplumunun azınlıkları ve onların yaptıkları işleri kmsemeye alişkanlıkları sahne işleri için de kendisini göstermiştir. Bu tür tiyatro toplumda bir eğlence aracı olarak görülmektedir. Eğlence hoşa gitmekte ama ona ve yapanlarına say-

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

ğı duyulmamaktadır. Tiyatroculuk toplumda geçerli bir meslek değildir. Kazançları düşük ve düzensizdir. İş güvenceleri, sosyal güvenceleri yoktur. Bir meslek birliği oluşturamamışlardır. Oynayamayan oyuncu açtır. Oyuna çıkmayana para cezası kesilir, hastalanan sefildir dolayısıyla sahnenin direği sayılan oyuncular sıkıntı içindedirler. Bazı ciddi denebilecek tiyatro topluluklarında, oyuncular ile tiyatro yönetimleri arasında hak ve sorumlulukları belirleyen bazı yönetmelikler yapılmışsa da buradaki maddeler her iki taraftan da kolayca çiğnenebilmektedir. Güllü Agop'un oyuncuların paralarını zaman zaman düşürdüğünü; temsil sırasında kimi oyuncuların oyunu kesip seyirciye içlerini döktükleri gibi bilgiler var.

Oyuncular inançlarına, önyargılarına ters gelen rolleri sözleşme kurallarını hiçe sayarak oynamayabilmektedirler. Bir oyuncu kostümünü ve makyaj malzemesini kendisi sağlamak zorundadır.

Bu ciddi bir masraf kapısıdır. Birkaç çeşit kıyafeti, bastonu ve perukası olmayan oyuncuyla sözleşme yapılmamaktadır. Bütün bunlar sahne insanlarının kalitesini düşüren faktörlerdir. Nitelik ve nicelik yönünden seyirci faktöründeki olumsuzluklar ister istemez başlangıç evresindeki modern tiyatronun sahne arkasını ciddi biçimde etkilemiştir.

Sahne arkası etiğinin şekillenmesindeki olumsuzlukların yoğunlaştığı ikinci evre

1908 Temmuzunda Meşrutiyet'in ikinci kez ilan edilmesiyle başlayan özgürlük ortamının toplumda büyük bir sevinç yarattığını biliyoruz. 2. Abdülhamit'in baskılar, jurnaller, sürgünler vb. sıkıntılar içinde geçen uzun İstibdat döneminin ardından Meşrutiyetin özgürlük havası; özellikle İstanbul'da büyük bir coşku halini almış; önüne gelenin sahneye fırlayıp bir şeyler söylediği ya da oynamaya çalıştığı bir karmaşık ortam gündeme gelmiştir. Birdenbire patlayan bu tiyatro çılgınlığı karşısında tiyatronun çilesini Tanzimat'tan bu yana taşıyan profesyoneller de şaşkındır.

Dönemin önemli tiyatro adamlarından Ahmet Fehim Efendi ikinci evreyi başlatan bu curcunayı şöyle betimler anılarında.

İstanbul artık ıslah kabul etmez bir divaneler şehri-ne dönmüştü. Saçlı sakallı insanlar bir arsaya dört gaz sandığı koyuyor, bir çarşaf geriyor : “Yaşasın Vatan”, “Yaşasın Hürriyet” cümleleriyle biten, saçma sapan bir oyun çıkarıp oynuyorlardı. Hürriyet ilan edilince tiyatro çığırından çıkıp maskaralığa dönüşmüştü.

(...)

İstanbul'daki bu kör dövüşü devam ediyordu. Önüne gelen sahnede har vurup harman savuruyor, ortaya yeni çıkan bir takım tiyatro yazarları, “Sabah-ı Hürriyet”, “Jön Türkler”, “2.Hamit'in Son Günleri”, “Saray Entrikaları” vs. gibi tuhafıkları kavrayıp türlü türlü isimler altında kurulan kumpanyalara oynattırıyorlardı.

(...)

Hiç kuşku yok ki bu bir ihtilaldir. İhtilalin de tiyatrodan meydana getirdiği bir anarşi idi. Yalnız bu anarşinin bir tek iyi tarafı Türk gençlerinin sahneye pervasızca atılmalarıdır. ¹

1 Bkz. Hafi Kadri Alpman, **Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları**, s. 195-198.

Karanlık günlerden kurtulma heyecanının yoğun bir biçimde yaşandığı bu ortamda, İstanbul'un tüm okumuş gençliğinin sokaklara döküldüğünü; duyguların basın dünyasının yanı sıra sahnede de gösterilmeye çalışıldığını anılarında aktaran Muhsin Ertuğrul'da o günlerin fırtınasını şöyle dile getirir.

Değişikliğin önemini kavramış, bilinç düzeyi yeterli çoğu kişi 1908 sonrasının sahneye hücum döneminde tiyatroya heves etmiş; sahneden halka seslenmeye, böylece sokaktaki adamı uyarmaya koşmuştu. İstanbul'un çeşitli meydanlarında açık hava sahneleri yapılmış; bir çok amatörden oluşan tiyatro toplulukları kurulmuş, halkın coşkusuna yanıt verecek oyunlar düzenlenmişti.

(...)

İkinci Meşrutiyet sonrasında coşkulu havası içinde hemen her yüksek okul böyle müsamereler düzenleyerek hürriyet günlerini kutluyordu. Bu dönem Temmuz'dan başlayarak mevsimin kışa dönüşüne kadar sürdü. Taşkınlık durunca, sahneye fırlamış olan gençlerden birçoğu ortalıktan çekildiler. Geriye kalan azınlıktan bu kısa sürede sahne sevgisini yalananlar aralarında topluluklar kurarak tiyatro yapmayı sürdürdüler. Bir bölümü de bu yoldaki güçlüklerle göğüs geremeyeceklerini anlayıp yüreklerindeki sanat sevgisine taş basarak sahneden uzaklaştılar.²

2 Muhsin Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın - Anılar**, s. 83-85.

Meşrutiyet'in nerede ise tüm okuyucu erkekleri tiyatrocuya yapan fırtınası içinde, İstanbul'da kum gibi çoğalan tiyatrolar ve müsamereler nedeniyle iş yapamaz duruma gelen profesyonel tiyatrocuların, çareyi Anadolu'ya turne yapmakta bulduklarını yine Ahmet Fehim Efendi'den öğreniyoruz. Bu çalkantılı coşkulu dönemin durulmasından sonra sahne arkasının etik problemleri hem toplumu aydınlatmak; eski rejimin kötülüklerini halka anlatarak Batı toplumunun çağdaş değer yargılarını benimsetmek işlevini üstlenen ciddi tiyatrolarda da salt eğlendirerek para kazanmak isteyen popüler tiyatroların sahnelerinde de başta disiplini olmak üzere kendisini göstermeye başlar.

Ortada tiyatroyu bir iletişim aracı olmaktan çıkarıp bir sanat olgusu konumuna yükseltecek ilkelerin yokluğu devam etmektedir. Oyuncular yine eğitimsizdir. Birkaç yürekli denemeye karşın Müslüman kadın oyuncu yine de sahneye çıkamamaktadır. Yine seyirci sayısındaki yetersizlik nedeniyle tiyatrolar çok kısa aralıklarla oyun değiştirmek zorunda kalmaktadırlar. Bu durum çok kısa zamanda daha çok prova yapmak ve işini iyi bilen profesyonel tiyatro oyuncularını, yönetmenleri gerektirmektedir ki bu yoktur. Oyuncular belirli melodram ya da tuluat rol kalıplarına takılıp kalmakta; sürekli aynı rolleri, alıştıkları mizansen kalıplarıyla, suflörden aldıkları yeni sözleri tekrarlayarak oynamaktadırlar. Bu da sahne arkasına belli bir gevşekliliği ve iletişimi-

sizliği getirmekte ve beslemektedir.Ortak ve örnek bir sahne dilinin yaratılması hala bir hayal gibi görünmektedir. Oyuncular Tiyatro'dan çok tiyatro içinde kendilerini sevmeyi yeğleyen, çok çeşitli kaprisler içinde sürekli didişen bir sahne arkası ortamında yuvarlanmaktadırlar. Gelirlerinde, güvencelerinde, saygınlıklarında herhangi bir gelişme sağlanabilmiş değildir.

Ahmet Fehim bu olumsuzlukların çoğunu eğitim eksikliğine bağ- lar ve şunları ekler:

Bizde Konservatuarsız yetişen aktörler pek gelişme gösterememiş ve otuz bir sene içinde aşığı yukarı yalnız Ermeni'lerden oluşan sınırlı bir kafiye halinde kalmıştır.

Bu kafilenin şahısları belli başlıdır. Daima mevkilerini muhafazaya çalışarak her yeni gelen heveskâra biraz gönül eğlendirmesi için müsaade vermişler. Ondan sonra ona kafiye içinde hayat hakkı tanımamışlardır. Doğrusunu söylemek lazım gelirse bu alaylı kafilesinin elemanları henüz tiyatroya niçin girdiklerini, işin ululuğunu kavrayamamış kimselerdi. Bazısı trajedisyen bazısı komedyen olmuştu. Lakin trajedisyenlerden öyleleri vardı ki bağırıp çağırmayı, bütün sinirlerini gerip gözlerini şaşılmatmayı aşmış son merhale sayar ve maalesef kendisine ün de sağlardı.

Komedyen geçinen bazıları da suflör kapağına yaklaşıp, halka anlatır gibi mübalâğlı ve maskaralı hareketlerle soğukluklarla son aşamaya erdiğine iman getirirdi. Zaten Türkiye'de sahne bir işsizlik yuvasına, bir imarete benzer, istidatlılarla istidatsızların, boş kafalılar ile kafalıların düştüğü bir yer.³

İleride sahne arkası etiğinin oluşumunda en önemli katkıları sağlayacak olan Muhsin Ertuğrul'un 1918 'de Temaşa dergisinde yayınladığı "Sanat-ı Temâşâyâ İntisâb etmek isteyen Salih Zeki Bey'e açık mektup" başlıklı yazısındaki şu tespitler olumsuz görünümü doğrulamaktadır:

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

(...) Tiyatrosu, san'atkâr kadınları, sanatı olmayan bu memlekette ne olursanız olunuz, fakat aktör olmayınız. Zelil olduğunuz (alçaldığınız) kadar sefil olursunuz. Herkesin nazarında "oyuncu"sunuz. Herkesin nazarında diyorum evet. O kadar herkesin ki, en münevver tabakaya mensup en mütekâmil kimseler nazarında bile ne kadar yüksek sanatkâr olursanız olunuz, oyuncu olmaktan yükselemezsiniz. Bu sözler acıdır fakat hakikattir (...) Elektrik ziyası altında parlayan sahnenin arkasında ne feci bir safha olduğunu size anlatabilmek kabil olsaydı, hatta tiyatroya seyre bile gitseniz Levse (kire) sürünmek korkusuyla önünden geçemezsiniz. (...) Hiç kimseden işitmediniz mi ki bu memlekette ressam olursanız boyacı, musikişinas olursanız çalgıcı, aktör olursanız oyuncu muamelesi görmekten kurtulamazsınız. Mesleklerin en ulvisi olan bu sanatlara intisap ederseniz her şeyden evvel mesleksiz addolunursunuz (sayılırsınız). Onun için halisane (yürekten) tavsiye ederim. Aktörlük memleketimizde balıkçılıktan dûn (alçak) telâkki edildiği müddetçe rahat rahat yerinizde oturunuz. Ve bu çürük alûd (bulaşık) meslekten mümkün olduğu kadar uzak durunuz.(...) Ben ki bu sanata oldukça hizmet ettim. Bir gün bile bu uşaklığımız mükâfatını görmedim. Arkadaşlar arasında musahabe ettiğimiz (söyleştığımız) zamanlar – ki ekseriya sefaletle alûde idi- hiçbir zaman kendi zavallılığımızdan gayri bir şeyden bahsetmedik. Bu şark memleketinin nankörlüğü yalnız bizim sanatımızda değil. Her şubede her zaman tecelli etmiştir. En büyük hizmet edenler hal-i hayatlarından vazgeçtik öldükten sonra bile hayırla anılmazlar. ⁴

4 Muhsin Ertuğrul , "Benden Sonra Tufan Olmasın", **Temaşa Dergisi**, 15 Ağustos 1918, s. 82-85.

Muhsin Ertuğrul, 1956 yılında, Bölge tiyatroları üzerine yazdığı uzun bir yazının girişinde eski İstanbul'un tiyatro yaşantısı konusunda şu bilgileri vermektedir:

İstanbul'da eskiden, Ramazan ayından başka, her gece oynayan bir Türk Tiyatrosu yoktu.

Bizden öncekiler, yalnız Ramazan'da arka arkaya ve her gece başka bir piyes olmak üzere, bir ay süren temsiller verirdiler. Başka zamanlarda Perşembe akşamı ve Cuma yalnız kadınlara bir matine olmak üzere piyeslerin en uzun üç günlük ömürleri vardı. Eğer piyes çok beğenilirse bir başka hafta yine aynı tarzda tekrar edilirdi.

Ben 1927'de memlekete dönüp arkadaşlarla birleşince ilk şartım, İstanbul'u her gece oynayan bir tiyatroya kavuşturmamız olmuştur.

Daha önceki tecrübelerine, yan bir piyesin iki üç temsilini bile bazen dolduramadıklarına dayanan arkadaşlarım, benim bu teklifimi hoş karşılamamışlar, hatta içlerinden bazıları: Bizi boşu boşuna çalıştırmak harçayacaksınız ! Demişlerdi⁵

5 Muhsin Ertuğrul, "Yine Bölge Tiyatroları Üzerine", **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, Kasım 1956.

İşte Muhsin Ertuğrul tiyatro sahnesine çıkıncaya dek tiyatro yaşıntımızın sahne ve seyir geleneğinin içinde bulunduğu ortam kısaca böyleydi. Muhsin Ertuğrul'un böyle bir temaşa ortamı içinde kendi adıyla adeta anıtlaşacak olan tiyatronun tüm alanlarına ciddiyet ve disiplin kavramlarını yerleştiren girişimlerinin temellerini biraz da onun kişiliğinde aramak gerekir.

Ben belki başkalarından bir parça daha fazla didişmeğe, uğraşmağa kabiliyetliyim. Beni kıran, ümidimi kıran bu muamele karşısında şimdi sanata sulûke hevesli gençlerden bir olsaydım, kim bilir, belki bu memlekette hiçbir şey yapılmıyor, ben de bu sanattan başka bir şey yapmak istemem der intihar ederdim. Çünkü ben birçok zaman o buhranları geçirdim. Ve bazen bedava yaşadığımı da hatırlarım.

Her gün her münasebetle o kadar acı şeyler gördüm ki bütün İstanbul'un her evini soyan bir hırsız olsaydım veya herkesin cüzdanını çarptığım için bin defa mahkûm olmuş bir yankesici bulunsaydım vallahi bana matuf nazarlar şimdikinden pek o kadar farklı

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

olmazdı.”⁶

6 Muhsin Ertuğrul, “Bizde Tiyatroculuk”,
Temaşa Dergisi, 12.Eylül 1918.

Daha 1918’de henüz 26 yaşındadır bu yazıyı yazdığında.1918 ‘de karşımıza ne yapmak istediğini bilen, kararlı, dirençli, güçlü bir kişilik yapısı çıkmaktadır. Yetmiş yıl sürececek mücadeleli sanat yaşamının temel güç kaynağı kanımca onun bu kişilik yapısındadır. Birkaç cümle ile bu yapı şöyle özetlenebilir :

Özel yaşamı söz konusu olduğunda çekingen, ama söz konusu tiyatro ve tiyatro sanatının Türkiye’de gerçekleştirmek istediği saygın konumu söz konusu olduğunda son derece ödünsüz, kişiliği ve kalemiyle çok yaman bir savaşçı; özgürlük ve kendine güven duygusu gelişmiş; bürokratlardan ve bürokrasiden nefret eden bir kişiliktir bu.

Muhsin Ertuğrul’un Batı dünyasının tiyatro yaşantısını her yönden incelemek için çok sayıda gezi yaptığını biliyoruz. Düzenli ve disiplinli tiyatro yaşantısının ilkelerini, uygulanmasını ve yapılan tiyatronun kalitesine yansımaları yakından gözleyip sanatçı kişiliğine geçirme sürecinden önce İstanbul’da gözlem yoluyla edindiği ve tutkuyla bağlandığı iki önemli ilkenin altını çizmeliyiz. Bunlardan ilki gerçek tiyatro sanatçısının özel yaşantısını dikkatle gizlemesi ve mecbur kalmadıkça halkın arasında görünmemesi konusudur. Tiyatro sanatçısının meslek saygınlığını korumak adına uyması gereken temel ilkelerden biri durumuna gelecek olan bu düşünceyi gerek Darülbeydi gerekse Devlet Tiyatrosu için hazırladığı yönergeler ve uygulamalar içinde önemli bir yer oluşturmuştur.

İkinci önemli ilke sahne sanatçısının disiplin ve meslek saygınlığı konusundaki titizliğidir. Avrupa öncesi tiyatro yaşantısında ilkeli ve disiplinli uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul’un kişiliği üzerinde iz bırakan sanatçılar, sanatçının ikinci önemli gözlem kaynağıdır. Bu konuda her zaman saygıyla andığı üç isim var : Burhanettin Bey (Tepsi) , Vahram Papazyan ve Reşat Rıdvan.

1882'de Tunus'da doğan; 1947'de İstanbul'da ölen Burhanettin Tepsi Dışişleri'nde görevli bir ailenin çocuğu iken genç yaşta tiyatro oyuncusu olmayı aklına koymuş, ailesinin yanından ayrılarak Fransa'ya gitmiş; o yılların ünlü oyuncusu Silvain'den dersler aldığı için 1908'den sonra geldiği İstanbul'da kendisini "Silvain'in Şakirdi" şeklinde tanıtmış; tek başına ya da Reşat Rıdvan Bey'le birlikte kurduğu topluluklarda oyunlar oynamış bir sanatçıdır. Kendisini sahneye çıkaracak olan Burhanettin Tepsi'yi ilk kez kışlık Tepebaşı Tiyatrosu'nda Hâmid'in "Tarık bin Ziyad yahut Endülüs'ün Fethi" piyesinde gören Muhsin Ertuğrul, Burhanettin Tepsi'nin kişiliğinde bin bir yoksullukla, engelle karşılaşmasına karşın son güne kadar mesleğinde direnen, ödün vermeyen bir ideal tiyatro adamı görmüştür:

Burhanettin Bey döneminde ne devlet, ne hükümet, ne de yerel yönetim ya da Belediye, onun bu sürekli sanat uğraşına destek çıkmıştı. 1914'de Operatör Dr. Cemil (Topuzlu) Paşa. Darülbedayi'i kuracağı zaman bile Burhanettin Bey özgür çalışma yolunu "Bir kurumun kanadı altına sığınmak" tan üstün göreceki. Kendi yağlarıyla kavru lan özel tiyatroların yolları üstünde rastladıkları bin bir engel onu ömrü boyu yıldırmayacaktı.(...) Mesleğe ve yurda ilk adımı atar atmaz karşılaştığı parasal güçlüklerle karşın Burhanettin Bey tiyatroculukta ayak diremiş; bir yan uğraş ya da ek gelir arama yoluna saparak, sahneden, aktörlükten ödün vermemişti⁷

7 Bkz. **Benden Sonra Tufan Olmasın**, s. 95.

Burhanettin Bey'in Tiyatro Yaşantısı konusunda ayrıntılı bilgi için bkz :Burhanettin Tepsi, "Niçin, Neden,Nasıl Aktör Oldum ?", **Perde ve Sahne Dergisi**, No 5, Ağustos 1941, s. 10-11.

Mesleğin gerçek boyutlarını öğrenmek için Avrupa'ya giden; orada kendisine eğitmen arayan; yurda dönüşünde bağımsız çalışmayı yeğleyen; Darülbedayi ve Devlet Tiyatrosu'nda ilkelerinden ödün vermeyi gerektirecek en küçük bir baskı eğilimi karşısında derhal görevi bırakabilecek ölçüde özgürlüğüne, ilkelerine düşkün olan Muhsin Ertuğrul üzerinde Burhanettin Bey'in etkilerini küçümsememek gerekir. Yıllar sonra ondan : "Aydın bir insandı, çok şey öğrendik ondan. Sezgisi kuvvetliydi. Kabiliyeti olduğuna inandığı gençlerle ilgilenir, yetiştirmeye çalışırdı" şeklinde söz eden sanatçının; Burhanettin'in o yıllarda üzerinde çok durduğu yerli oyun yazarlarını desteklemek ve repertuarda çağdaş yapıtlara ağırlık vermek konusu üzerinde de yaşamı boyunca titizlikle

durduğunu biliyoruz.

1888 de doğup 1968 de ölen ünlü tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Vahram Papazyan Muhsin Ertuğrul'un Avrupa öncesi etkisinde kaldığı ikinci tiyatro sanatçısıdır. Katolik papazı olmak üzere ailesi tarafından Vatikan'a gönderilen; ancak ünlü İtalyan sahne sanatçısı Ermete Novelli'nin etkisinde kalarak onunla çalışmaya başlayan Papazyan da Muhsin Ertuğrul gibi evden kovulmuştur. Meşrutiyet yıllarında birçok toplulukta oynayan ve oyun sahneleyen Papazyan'la: Sahne-i Milliye-i Osmaniye topluluğunun genç bir oyuncusu olarak Odeon Tiyatrosunda tanışan ve aynı soyunma odasını paylaşan Ertuğrul, anılarında ondan övgüyle söz etmektedir:

Reşat Rıdvan'ın provalar sırasında oyununa hiç karışmadığı tek aktör Vahram Papazyan 'dı. Gerçekten de prova ederken Vahram Papazyan her şeyi o kadar kusursuz yapardı ki, daha iyisini düşünmek bile olanaksızdı. Sahneleri geldiği zaman kulisler onu seyretmek isteyen sanatçı arkadaşlarla dolardı. Vahram yaradılıştan büyük sanatçıydı. Gerek görünüşü, gerek hareketleri, insana seçkin bir yaratık karşısında bulunduğunu duyururdu. (...) Şaşılacak derecede güzel Türkçe konuşurdu. Hemen hemen hiç yabancı aksanı yoktu. Üstelik inanılmaz bir belleği vardı. Bir tümceyi bir kez okuması ezberlemesi için yeter de artardı.

Aramızda hiç yadırgamadığımız yabancı sanatçı oydu. Yaradılıştan çok nazik, çok iyi terbiye görmüş, her bakımdan sanatçı bir gençti. İstanbul'a dönüp de iyi bir rastlantı olarak Reşat Rıdvan gibi tam anlamıyla iyi bir rejisörün eline düştüğü için mutluluk duyuyordu.

İtalya sahnesinde çalışmaya alışmış Vahram Papazyan provalarını son derece ağırbaşlılıkla yapıyordu. Hatta saraydan gelen bazı yaşlı aktörlerin ara sıra yaptığı latifelere bile laubalilik gözüyle bakan Vahram Papazyan olağanüstü titizlik gösteri

yor; birçoklarının darılması pahasına herkesi ciddi olmaya çağırıyordu. Bu yüzden de provalar, özellikle onun sahnede bulunduğu meclislerin provası önemle üzerinde durulan bölümler oluyordu.⁸

Vahram Papazyan, genç Ertuğrul Muhsin'in gözünde ideal bir aktör olarak kendisini kabul ettirmiş görünmektedir. Genç, bilgili, dinamik, işini ciddiye alan, Avrupa'da eğitim görmüş, çevresinde saygınlık ve takdir duyguları uyandıran bu sanatçı Muhsin'in kafasına Avrupa'ya gitme fikrini sokan kişidir aynı zamanda.

Burhanettin Bey'in kişiliğinde ciddi bir tiyatro adamını; Vahram Papazyan'ın kişiliğinde ciddi bir aktörü tanıyan Muhsin Ertuğrul, Reşat Rıdvan Bey'in kişiliğinde ise ciddi bir yönetmeni bulacaktır. 1890'da Tepebaşı Tiyatrosunu yaptıran İstanbul Şehremini Rıdvan Paşa'nın tiyatro düşkünü oğludur Reşat Rıdvan. 1904'de oğlunun tiyatro sevdasını köreltebilmek amacıyla bir bahane ile İstanbul'daki tiyatroları kapattıran; 1906'da öldürülen Rıdvan Paşa, oğlunun tiyatro tutkusuna ne yaptıysa engel olamamış; baba ile oğul arasındaki bu savaşımdan dönemin tiyatroları bir hayli zarar görmüşler, yaşayabilmek için İstanbul'u bırakıp Anadolu'ya ve Rumeli'ye uzun turneler yapmak zorunda kalmışlardır. Babasının ölümü ve iki yıl sonra Meşrutiyet'in ilânı ile birlikte yeteneklerini sergileyebilme fırsatı bulan Reşat Rıdvan, 1919'da ölümüne kadar tiyatro ortamında adından saygıyla söz edilen bir yönetici ve yönetmen olarak ün yapmıştır.

"Posbıyıklı, sevimli etine dolgun" Reşat Rıdvan Bey, Muhsin Ertuğrul'a ilk sözleşmesini imzalatarak onu gerçek anlamda profesyonelliğe başlatan kişi özelliğini de taşımaktadır. Önüne sürülen beş lira aylıklı sözleşmeyi bakmadan imzalayan ve onun karışısında olmayı bir "Onur" olarak değerlendiren Ertuğrul Reşat Rıdvan Bey'in çalışma düzenine hayran kalmıştır:

(..) Üçüncü iskemle yönetmen Reşat Rıdvan Bey için konmuştu. Fakat yaradılış bakımından çok canlı ve hareketli olan Reşat Rıdvan Bey, öyle oturduğu

yerden prova yönetecek lapacılardan değildi. (...) Reşat Rıdvan bu birinci perdeyi bize aynı gün belki on kez üst üste prova ettirdi. Provalar öylesi ağırbaşlılıkla, o kadar dikkatli yapılıyordu ki, tiyatronun ciddi bir çalışma isteyen önemli bir meslek olduğu kanısı ben de o günden yerleşmeye başladı.(...) Rejisör Reşat Rıdvan Bey herkesten rollerini ezberlemelerini istiyor ve prova saatlerinde bir dakika bile gecikmemesi gerektiğini tekrarlıyordu.(...) bir elinde yapıtın metni, öteki elinde bir baston, hiç yorulmadan meclisleri, perdeleri birbiri arkasına on kez, yirmi kez tekrar ettiriyor. Birinci perdenin sonundaki bomba sahnesini belki elli kez prova ettirdi. Böylelikle oyun gerçekten de hiçbir yeri gelişigüzel rastlantıya bırakılmadan sahneye konuluyor. Aramızda bizden önceki kuşak için Reşat Rıdvan Bey'in çalıştırma yöntemi biraz yorucu, biraz ağır geliyorsa da, çalışmanın düzeni ve elde edilen sonuç onların da yorgunluğunu unutturacak nitelikte oluyordu (...) günde bazen 12 saat prova yaptırıyordu. (...) sabahın çok erken saatinde başlayan provalar olumlu bir sonuç alınıncaya kadar sürer; bitkin bir duruma gelen sanatçıların biraz dinlenmesi için ara verilirken, Reşat Rıdvan Bey ikinci yapıtın provalarına başlardı. Tiyatro yönetmenliğinde en çok dikkati çeken şey, çalışma disipliniydi. Bütün çalışma boyunca en yaşlılar da başta olmak üzere tiyatro içinde sigara, çay, kahve hatta su içen tek kişi görülmemiştir. Tiyatroya bitişik köşedeki pastacıya rol aralarında koşulur, acele bir çay ya da francalayla nefis köreltilir; sahneye giriş sırası geldiği zaman hemen provada hazır bulunulurdu. Tiyatronun nasıl bir çalışma fabrikası olduğunu kapalı binaya girdikten ve Reşat Rıdvan Bey'in kimseye göz açtırmayan disiplinli çalışma temposuna hemen ayak uydurduktan sonra anladım⁹

⁹ Bkz. **Benden Sonra Tufan Olmasın**, s. 109-116.

Reşat Rıdvan Bey'den çok yararlandığını, onun tam bir Avrupalı tiyatro adamı olduğunu ve Batılı rejisör denince akla ne gelirse onun Reşat Rıdvan'da bulunabileceğini düşünen Muhsin Ertuğ-

rul, Burhanettin Bey ve Vahram Papazyan'da izlediği; tiyatrodaki ciddiyeti özveriyi, çalışmayı ve disiplini gözeten izlenimleri, Reşat Rıdvan'dan aldıklarıyla birleştirmiş ve tüm bunları ağırbaşlı, kararlı ve disiplinli kişiliğiyle bir bütünlüğe oturtabilmeyi başarmıştır. Yurt dışı izlenimleri bu disiplinli kişilik yapısının ancak pekiştirici ve parlatıcı öğeleri olacaktır artık.

Muhsin Ertuğrul'un ünlü sessiz disiplini ile modern Türk tiyatrosunun kuruluşunda getirdiği ve gözettiği ilkelerin genelde: "Meslek Saygınlığı", "Oyun yeri", "Seyir Yeri", "Yazarlık ve Oyun seçimi" olmak üzere dört başlık altında kümelendiği görülmektedir. Biz burada konumuzun çerçevesi içine doğrudan giren ilk ikisini irdelemeye çalışacağız.

Oyuncunun Meslek Saygınlığını Gözeten İlkeler:

Muhsin Ertuğrul'un sanat yaşamında belki de en önem verdiği, titizlik gösterdiği konuların başında tiyatro sanatçısının meslek saygınlığının sağlanması ve korunmasına yönelik ilkeler gelmektedir. Tiyatro sanatçılarının sosyal ve ekonomik konumları olması gerekenin çok altındadır. Tiyatro sanatının önemsenmesi ve görevini yerine getirebilmesi için her şeyden önce onu sıradan yoz bir eğlence aracı olarak gören ve gösteren yanlış sosyal değerlerden kurtulması gerekmektedir. Tiyatro ciddiye alınmalıdır. Bunun için büyük bir özveri ile sürdürülmesi gereken tiyatro çalışmalarını yürütecek sanatçıların, ekonomik ve sosyal yönden saygın bir konuma yükselmeleri ve bu konumlarını korumaları sanatçıya göre çok önemlidir.

Toplum tiyatrodaki olan ve olması gereken arasındaki estetik çizgiyi sahnede izler ve gerekli dersi çıkarırken özellikle tiyatrosunun kendisine yönelen en önemli anlatım aracı olan oyuncularını da gözünde yüceltecektir. Ertuğrul'a göre bir araya gelerek duygularını ve düşüncelerini aynı odak noktasında birleştirebilen seyirci üzerinde bırakılması gereken bu imaj son derece önemlidir. Toplum sanatçıları yüceltikçe sanatı da yüceltecektir. Sanatçının yücelmesi tiyatro sanatının yücelmesi, ciddiye alınması söylediklerini

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

önemsemesini beraberinde getirecektir. Şu halde kurulması ve korunması gereken ilk önemli konu tiyatro sanatçılarının mesleki saygınlıklarının korunması sorunudur. Meslek saygınlığının korunması ve kollanması ise her şeyden önce sanatçının kendisine düşen bir sorumluluktur. Bu sorumluluğu yerine getirmenin ilk koşulu tiyatro sanatçılarının, özellikle de oyuncuların tiyatro dışı yaşamlarında, toplumun geçerli ahlak ölçülerine uygun, düzenli bir hayat sürdürmeye dikkat etmeleri gerekir.

Tiyatro sanatçılarının, özellikle de oyuncuları meslek saygınlıklarının korunmasında ve yükseltilmesinde sanatçının kendi kişiliğini bir örnek olarak kullandığını görüyoruz. Bir başka deyişle Muhsin Ertuğrul yaşamını adadığı bir sanat dalının onurunu, kişisel onuru ile birleştiren uygulamalara yönelmiş; sanatına ya da sanat yaşamını yüceltmek için titizlendiği ilkelerine bürokrasiden, basından ya da herhangi bir çevreden yöneltilen eleştirileri kişisel bir sorun haline getirerek sert tepkiler göstermiştir. Bu tür çıkışlarla sanatın ve sanatçının toplumda sahip olması gereken yüksek yerine dikkatleri çekmek istemiştir. Tepkilerini haklı nedenlere dayandırması bu nedenleri basın yoluyla yazarak belgelemesi ve çıkışlarında samimi ve tutarlı olması nedeni ile yazılarıyla ve davranışlarıyla ortaya koyduğu tavır çoğu kez olumlu sonuçlar getirebilmiştir.

Muhsin Ertuğrul meslek saygınlığı konusunda verdiği savaşımın önemli bir bölümünü bürokrasi karşısında vermek durumunda kaldığını görüyoruz. Sanatçı özellikle tiyatronun yaygınlaşması, tiyatro eğitimi veren kurumların açılması konusunda devletten, belediyelerden destek beklemekte bu konuda içinde bulunmaktan ve yüz yüze gelmekten hiç de hoşlanmadığı bürokrasi ile boğuşmak zorunda kalmaktadır. Yapılması gerekenleri sürekli vurgulayan, yazan, çizen söyleyen sanatçı, kendisi göreve çağırıldığında ortam ve koşullar saygın bir yöneticilik için kendince uygunsuzsa derhal lokomotif görevini yapmaya koşmuş; bu koşullar dinamik çalışma temposunu, özgürlüğünü ve saygınlığını gölgeleyen bir konuma geçtiğinde derhal görevi bırakmış ama savaşımını dışarıdan sürdürmeye devam etmiştir.

1918 yılı, bu yöndeki savaşımın başlangıcını ve sanatçının karar-

liliğinin gösteren olayların ve düşüncelerin hareket noktası olarak kabul edilebilir. Parasızlık ve adam kayırma olaylarının Yönetim Kurulu ile sanatçılar arasında sık sık çatışmalara yol açması ile gelişen huzursuz ortam Muhsin Ertuğrul ve Fikret Şadi'nin Darülbedayi den çıkarılmalarıyla boyut kazanır. 24 Aralık 1917'de toplanan Yönetim Kurulu kararıyla "Serkeşlik" nedeni ile işten çıkarılan bu iki sanatçıdan Şadi bey bir ay sonra 1918 yılı başında tekrar kadroya alınır; Muhsin Ertuğrul ise Almanya'ya gider.

3 Mart 1918 de Lessingtheater ile Deutsches-Künstlertheater'dan sahne tekniği ve çalışmaları konusunda edindiği bilgi üzerine yeteneklilik belgesi alan sanatçı Stuart Webbs film firmasıyla sözleşme imzalayarak Almanya'da film yönetmenliğine başlamıştır; bu arada 1918 de tekrar İstanbul'a gelerek Edebi Tiyatro Heyeti adı altında bir topluluk kurmuş; kendi çevirdiği İbsen'in **Hortlaklar**'ını yine kendi hesabına oynatmasından ötürü Darülbedayi Yönetim Kurulu tarafından "Suret-i Kat'iyyede" Darülbedayi den ikinci kez çıkartılır.¹⁰

10 Bkz Özdemir Nutku, **Darulbedayi'nin Elli Yılı**, s. 39-40.

11 Muhsin Ertuğrul'un bu dönemde **Temaşa** Dergisi'nde çıkan ve meslek saygınlığı konusundaki düşüncelerinin yer aldığı düşünceleri şunlardır :

"Hortlaklar Münasebetiyle", **Temaşa**, No 3, 20 Haziran.1918, s: 3-4.

"Örf : O Her Makul Şeyi Yutan Ejder", **Temaşa**, No 6, 15.Ağustos 1918, s: 2-3.

"Sanat-ı Temaşaya İntisab Etmek İsteyen Salih Zeki Bey'e Açık Mektup", **Temaşa**, No 6-5, Ağustos 1918, Kapak içi.

"B.Ş. İmzalı Mektup Sahibine", **Temaşa**, No 7, 31 Ağustos 1918, s.9.

"Bizde Tiyatroculuk", **Temaşa**, No 8, 13 Ağustos 1918, s. 4-7.

"Garpta Tiyatroculuk, Bizde Tiyatroculuk", **Temaşa**, No 9, 26 Eylül 1918, s. 5-6.; "İ. Galib'in Mektubu ve Cevabı", **Temaşa**, No 10. 17.Teşrin-i Evvel,1918 ss,9-12

İşte olup biten bu olaylar nedeni ile Muhsin Ertuğrul'un 1918 yılı içinde görüşlerini ve uygulamalarını açıklamak amacıyla yazdığı yazılar sanatçının tiyatro sanatının meslek saygınlığı konusunda içinde bulunulan ortam konusundaki gözlemlerini ve beklentilerini ilk kez geniş bir şekilde ortaya koymasına yol açmıştır. ¹¹

İstanbul'da seyirci henüz taklitli ve eğlenceli oyunların ötesine geçemediğinden, daha doğrusu ona bu tür oyunlardan başkası verilmediğinden halk tiyatroyu bir eğlence ; tiyatrocuyu da bir eğlendirme aracı, bir soytarı olarak görmektedir. Oynananlar ya Hazurunu (bulunanları) 3 saat güldüren fakat kapıdan çıkarken üzerinden hiçbir iz bırakmayan Mudhike (güldüren) ya da cina-yetlerle mali (dolu) mantıksız bir Facia (dram) düzeyindedir. Karısı ya da kız kardeşini yanına alarak tiyatro seyretmeye gidemediği gibi sahneye çıkan kadına başka dinden de olsa fahişe gözüyle bakılmaktadır:

Kadinsızlıktan tiyatromuz yok ve yine kadinsızlıktan

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

tiyatro eserimiz yok. Taassubun başka şubelerde yaptığı tahribat ve tereddidi (soysuzlaştırmayı) o şube mutehassızlarına bırakarak iddia ediyorum ki yalnız tiyatroyu akim bırakması, kadının serbestçe hayata karışabilmesi için bir sebepken, memlekette mutaas-siblar var korkusuyla kimse bu ilk adımı atmaya cesaret edemiyor. Ve işte kendi kendimize karşı mürâi olmamızı, kendi kanaat-ı vicdaniyemize muhalif hareket etmemizin bizim içtimai hastalıklarımız mı ta'if ediyor (şiddetlendiriyor) , böyle giderse bir gün gelecek ki kendi toprağımızda yaşamaktan lezzet alan aramızda bir kişi bulamayacağız (...) Bugün sahneye çıkma emeliyle kıvranan yanan kaç tane Türk hanımı biliyorum. Bir türlü cesaret edemiyorlar. Bu senelerden beri kökleşen geleneğin taht-ı tesirinden henüz bir türlü kurtulamadığımızı parlak bir misal.¹²

Aynı yıllarda **Sanat-ı Temaşa'ya İntisab Etmek İsteyen Salih Zeki Bey'e Açık Mektup** Başlıklı yazısında Muhsin Ertuğrul Tiyatro sanatının mesleki onuru konusunda çok daha sert açıklamalara rastlıyoruz.

Salih Zeki Bey'e temaşa sayfalarından gönderilen bu açık mektubun ardından yine Temaşa sayfalarında **Bizde Tiyatroculuk** başlığı altında yayınladığı bir başka yazıda Genç Muhsin Ertuğrul'un yine meslek onuru konusunda ne denli incinmiş olduğunu oldukça sert ifadelerle dile getirdiğine tanık oluruz. Sanatçı şöyle yazıyor:

Bu sefer Berlin'den avdet ettiğim zaman bir muza-heret (yardım) istemek için olacak, memleketin bü-yüklerinden birine gitmiştim. Maksadımı söyledim. Dinledi, cevaben :- Vallahi dedi, bu buhranlı zamanlarda tiyatro gibi eğlenceyle iştigale bilmem lüzum var mı? O zaman bu cevap beni kudurtmuştu. Asi ve katil olmam için beni bundan daha fazla sinirlendirmek

"Ahlaksızlık Ve Bizde Tiyatroculuk", **Temaşa**, No 10 ,17. Teşrin-i Evvel, 1918, s. 4-6.

"Mösyö Segen'in Keçisi", **Temaşa**, No 11, 9 Teşrin-i Sani, Kasım 1918, s. 2-4.

"Mehmet Sermed Bey'in Mektubu ve Cevabı", **Temaşa**, No 11, 9 Teşrin-i Sani, 1918, s. 4-5.

"Hemen Vazife Başına" **Temaşa**, No 13, 16. Kanun-Sani, Ocak 1919, s. 11-14.

Bu kaynakların yeni yazıya aktarılmış biçimleri için Bkz :

Efdal Sevinçli, **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e , Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul** (İstanbul: Broy. Yay., 1987), s. 48-139.

12 Muhsin Ertuğrul : Mösyö Segen'i Keçisi , Temaşa Dergisi 9.Kasım1918 No : 11

kabil değildir. (...) İşte benim çıldırdığım nokta burası. Cemiyetler fertten teşekkür eder. Er yüksek kısmına mensup ferinde bu zihniyet olduktan sonra, biz kafi değilmiş gibi nasıl olur da diğerlerini fedaya insan razı olur. Zaten memleketimizde aktör olan ne kadar büyük sanatkâr olursa olsun maddeten zengin olamaz. İmkân haricindedir. Çünkü memleketin servet-ü samanı (bütün zenginliği) herhangi bir meslekte olursa olsun namusuyla müntesibini zengin edecek bir halde değildir. Şu halde maddeten görse! o da yok. Sonra yukarıda şıklıklarını ve boş kafalılıklarını saydığım zevat: memlekette sanatkâr yetişmiyor derler. Elbette ya... Yetişmez. Balkabağı değildir ki ekerseniz çıksın! Sanatkâr sizin akl-ü izandan ari (mantıktan uzak) kafanızın yetiştireceği şey değildir, o doğar istidadını gösterir himaye edecek bir muhit bulursa orada büyür¹³

13 Bkz. Aynı, s. 86-87.

Muhsin Ertuğrul sanatkâr sözcüğünün içerdiği büyük anlamın ülkemizde bir türlü anlaşılmamış olmasından yakınmaktadır. Tiyatroyu kurtarmak amacıyla ortalıkta dolaşan, yazan çizenlerden pek çoğu bu konuda bilgisizdir. Sanatçıyı maddi ve manevi alanda destek olan Batı ülkelerinde bile sahne sanatları alanındaki gerçek sanatçı sayısı bir ikiyi geçmezken bizde yetişmek isteyenleri kaba davranışlarla aşağılamalarla boğup öldüren ortam sanatçıyı ürkütmekte, sınırlendirmektedir. Konu sanatçının az ya da çok kazanması sorunu da değildir ona göre:

Para mes'elesi hallolunur, az çok muktesidine (tutumlu davranarak) insan geçinebilir. Eğer memlekette takdir ve rağbet görürse her şeye tahammül eder, fakat biz onda rağbet takdirde bile hissisiz, onu bile sanatkarlarımızdan esirgeriz . Bizzat ben Berlin'de sekiz ayda gördüğüm rağbet, takdir ve teşviki on senedir kendi memleketimdeyim görmedim sekiz aylık maddi menfaatim burada bütün hayat-ı sanatıma tekabül edecek kadardır.¹⁴

14 Aynı, s. 88.

Tiyatro sanatçısının meslek onuru konusunda durum budur. Ne

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

yapılmalıdır ve sanatçı bu konuda kendisi ne yapmayı düşünmelidir?

Muhsin Ertuğrul 1918'de birbiri ardından yazdığı tiyatro sanatının meslek onurunun yükseltilmesi konusunda yapılması gereken en önemli şeyin tiyatro yazmadan, oynatmadan önce halka tiyatrounun en olduğunu anlatmak olduğunu vurgulamaktadır. Küflenmiş kanılar, ön yargılar def edilmeli , onların yerine yeni esasları, aklın mantığın ve uygarlığın kabul ettiği yeni esasların yerleştirilmesi sağlanmalıdır. Bu yeni düşünceleri kafası almayanların kafaları kırılmalı ve genişletilmelidir. Bu yapılabildiği takdirde işler kendiliğinden yoluna girecektir.Muhsin Ertuğrul'un bu zor ve zahmetli yolculuğun başındaki duygularını düşüncelerini kararlılığını şu satırlarında açıkça görebiliyoruz :

Bunlar hiç kimsenin iştirak etmek istemediği benim fikrim. Bu fikir ve maksat etrafında yapayalnızım. Yegane medar-ı tesellim (teselli kaynağım) : İbsen'in " en yalnız kalan adam en kuvvetli olandır" sözü.¹⁵

15 Muhsin Ertuğrul, "Hortlaklar Münasebetiyle", **Temaşa Dergisi**, 29 Haziran 1918.

(...)

Geçen yazımda söyledim, şimdi de tekrar ediyorum: ne gizli bir düşüncem, menfaatim, ne de gayr-ı meşru bir istifadem var, her şeyden evvel yalnız mesleğimi düşünürüm, kendi zavallılığımdan daha ziyade onun zavallılığıyla kalbim kanar. Benim için gaye mesleğime sanat-ı temaşaya hizmet edebilmektir. Başka şeylere aklım ermez ve o başka şeyler umurumda değildir. Pek eminim ki sanatımı hizmet edebilirsem memleket için menfaatli bir uzvum, edemezsem; ademi (yokluğu) ne yeryüzünü kaybettiren ne de toprağı kazandıran kimseler gibi bi-lüzum olurum. Faydam dokunmayacaksa bu yemek kahtlığında (kıtlığında) lokmamı daha layıkına terk ile gitmekte tereddüt etmem. Memlekete hizmet herkesin kendi

mesleğinde çalışmasıyla mümkün; benim mesleğim tiyatroculuk onu bir adım daha ilerletebilmek için bütün kuvvetimle çalışmaya¹⁶ mecburum, işte ben bu fikirle yaşıyorum. İctimaiyyüandan değilim ki tesettür meselesine karışayım”

Muhsin Ertuğrul’un meslek saygınlığını savunma konusunda tüm yaşamı boyunca sürdürdüğü savaşımın büyük bir bölümünü Bürokrasi’ye karşı vermek durumunda kalmıştır. Bürokrasi ile olan savaşımı onun Devlet Tiyatro ilişkisindeki karşılıklı yüküm ve sorumluluk dengesi anlayışından

kaynaklanmaktadır. Sanatçının bu konuda sık sık dile getirdiği ve adeta sırtını dayadığı düşünceleri şöyle özetlenebilir:

Bir ulusun uygarlık alanındaki gelişmesi kültür düzeyinde gelişmesi ile eş anlamlıdır. Tiyatro topluma doğru rotayı çizen bir pusula, ülkenin kültür derecesi ölçen bir termometre görevini üstlenir. Öğretici ve eğitici niteliği yükseltir. Toplumda aynı işlevi üstlenen okullardan çok daha yüksek bir yere sahiptir çünkü okulla belli bir yaş grubu içindekilere eğitim ve öğretim yaptırırken tiyatro her eğitim ve yaş düzeyindeki insanlara yönelebilmektedir. İnsanlara yaşama zevki ve çalışma arzusu aşılacaktır. Bireylerin ruhsal dengelerini korumaktadır. Tiyatro uygar bir insan ve uygar insanlardan oluşan bir toplum için vazgeçilmez bir gereksinimdir.

16 Muhsin Ertuğrul, “Evrak-ı Varide B.Ş. imzalı Mektup Sahibine”, **Temaşa Dergisi**, 31 Ağustos 1918, No 7, Bkz. Sevinçli, A.g.e., s. 59-60.

Bir toplumun en üst yönetim erki olan Devlet, toplumsal yaşamın gelişmesiyle bu denli yakından ilgili ve etkin sanat dalı olan tiyatro ya karşı kayıtsız kalamaz. Çünkü Devletin temel aracı, var oluş nedeni de zaten budur. Bu nedenle Devlet tiyatroya karşı kayıtsız kalmak bir yana onu geliştirmek, yaygınlaştırmak, karşılaştığı sorunları ortadan kaldırmak için her türlü önlem almakla yükümlüdür. Uygarlık düzeyi ne olursa olsun Devlet, tiyatro sanatını her zaman korumak ona destek olmak zorundadır.

Bağımsızlık savaşını kazanmış; asırların getirdiği mistik ve

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

statik yaşam biçimini elinden atıp toplum yaşamını yeniden düzenleyen; köklü devrimlerle yepyeni ve devingen bir yapıya kavuşturan; her alanda kalkınma çabalarını yürütmeye çalışan Türkiye’de yapılması gereken şey toplumu oluşturan bireylerin elden geldiğince çok sayıda tiyatro temsili izlemelerini sağlamaktır. Alt yapısı büyük eksiklikler gösteren, toplum içinde yanlış bir değerlendirmeyle salt bir eğlenme, gülme aracı olarak nitelendirilen tiyatro sanatının yurt düzeyine yayılması ve kendisinden beklenen işlevleri yerine getirebilmesi için bir seferberliğe, akılcıca düzenlenmiş bir plan doğrultusunda uygulamalara geçmeye gerek vardır. Bu bağlamda belli bir kültür politikası benimsemesi gereken Devlet’in maddi ve manevi desteğine gerek vardır.

Türkiye de tiyatro sanatının tüm uygar dünyada kendisinden beklenen işlevlerini yerine getirebilmesi için devletin yapması gerekenler üzerine Muhsin Ertuğrul’un düşünceleri: Tiyatronun yaygınlaştırılması; tiyatro sanatçılarının eğitimi, tiyatronun ve tiyatrocuların korunması, kollanması ve tiyatro sanatının çalışmasını ve yaşamasını sağlayacak özgürlük ortamını sağlaması noktaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu faktörlerin yerine getirildiği her ülkede olduğu gibi Türkiye de de tiyatro kendisinden beklenen işlevleri yerine getirecek; işlevlerini yerine getiren bir tiyatronun çalışanları da toplumda hak ettikleri maddi ve manevi saygınlığa kavuşmuş olacaklardır.

Sorunlar ve yapılması gerekenler bu kadar açık bir şekilde ortaya konmuşken Devletin ya da ödenekli tiyatroların pahalı olduğu yönetim bürokrasisinin çeşitli nedenlerle işi ağırdan alması; bölge tiyatroları yasa taslağı örneğinde olduğu gibi savsaklaması ödenek yokluğu teraneleri ya da bürokratik sıfatlarının verdiği geçici ve yapay etkilerle tiyatro sanatını ve sanatçıları aşığılayan, sınırlandıran bir tavır içine girilmesi sanatçımızın çileden çıkması ve sert tepki göstermesine neden olmuştur.

Günün birinde münevver, enerjik bir adam tiyatroya faydası dokunabilecek bir mevkie yükseliyor, mesela bir vali ya da bir vekil oluyor. Bir tiyatro yapmak, bir teşekkül kurmak istiyor. Tam faaliyete geçeceği zaman karşısına işte o filanca meclisteki bu zihniyetteki

adamlar dikilivererek “Yollarımız, Hastanelerimiz yokken tiyatroya ne lüzum var? Diyorlar ve bu son kültür işini daha tohum halinde iken çürütmeye çalışıyorlar. Böyle hareket etmekle memlekete yaptıkları fenalığı bilseler ağlarlar¹⁷

17 Muhsin Ertuğrul, “Tiyatroya Önem Vermiyoruz”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, No 217 ,1 Ekim 1957.

Devlet Tiyatronun bu önemli ve ciddi uğraşında onu korumak ve kollamakla yükümlüdür. Gerici çevrelerden gelebilecek her türlü aşışılama ve saldırılara karşı Devlet tiyatro sanatının yanında yer aldığı, onu desteklediğini açıkça göstermelidir. Bunu yaparken hiçbir zaman tiyatroyu dilediğinde susturabileceği bi propaganda borazanı olarak da görmemelidir Devlet. Bürokratik yönetimde söz sahibi kişilerin bir uzmanlık alanı olan tiyatro konusunda anlar anlamaz her şeye karışmalarına, hükümler vermelerine karşıdır sanatçı. Bu çevrelerin elbise biçki dikişi konusunda susup sözü terziye bırakırken tiyatro konusunda demogoji düzeyini aşmayan konuşmalar yapmalarını affetmez.

Tiyatro her gün değişen hükümlerin veya belediyelerin lütfuyla yaşayan bir arpalık değildir. Aldığı ödenek, topluma verdiği yüksek ruh ziyafetini, midecilerle dolan partilerin üstünde bir kurumdur. Toplum ona ancak özgürlüğü özgür çalışması için ödenek verir aldığı ödenek, topluma verdiği yüksek ruh ziyafetinin seyirciye yaptığı eğitim ve kültür görevinin karşılığıdır.¹⁸

18 Bkz. Murat Tuncay, “Muhsin Ertuğrul’un Tiyatro Anlayışında Devlet Tiyatro İlişkisi”, **1.Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri – Tuncay**, s. 1-10.

Devlet ve Tiyatro arasındaki karşılıklı ödev ve yükümlülükler konusundaki bu görüşlere sırtını dayayan, gücünü bu düşüncelerinden alan Muhsin Ertuğrul mesleğinin saygınlığını korumak adına sık sık tek başına savaşmak, mücadele vermek zorunda kaldığına değinmiştik. Zaman zaman eleştirilse de bu kişilikli tutumuyla birçok konudaki olumsuzluğu çözmesiyle çevresine örnek olmuş bir kişidir; bu davranışının tipik örneklerinden biri de kimsenin ayağına gitmeme ilkesi doğrultusundaki uygulamalarında kendisini gösterir. Vasfi Rıza onun bu özelliğini şöyle anlatıyor:

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

Şehir Tiyatrosu'nun başı belediye başkanı mıdır, (Muhiddin Üstündağ ve Lütfü Kırdar müstesna), yönettiği tiyatrosu hakkında hiç biriyle müzakereye girip ihtilaf halletmeye teşebbüs etmemiştir. Hep bu gibi işleri bana yüklettiği için iyi bilirim Devlet Tiyatrosu Umum müdürü, müdür... Bakanın makamına gitmek bir yana tiyatrosundaki odasında bile karşılamak için kabil olsa tavan aralarına saklanır. 25 yaşındayken de böyleydi son zamana kadar da böyle kaldı. Eğer bu huyda olmasaydı: Türk Tiyatrosu, Devlet himayesine daha çok evvelerden girer Cumhurreisi'nden Maarif Vekili'ne kadar hepsi, Devlet Tiyatrosu'nun temelini, çok evvelerden ona attırırlardı.¹⁹

19 Vasfi Rıza Zogu, "Muhsin Ertuğrul ve Tiyatro", **1.Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri-Zobu**, s. 3.

Vasfi Rıza Zobu: **O Günden Bu Güne** başlığı altında yayınladığı anıların birinci cildinde de bu yargılarına dayanarak yaptığı pek çok olay nakletmektedir. Ne var ki bu tavrını katı bir anti bürokrasi fobisi olarak da değerlendirmemek gerekir. Nitekim yukarıdaki alıntıda parantez içinde belirtilen ve Şehir tiyatrolarının gelişmesi için pek çok olumlu katkılarda bulunan iki belediye başkanıyla olduğu gibi Muhsin Ertuğrul meslek onurundan ödün vermeden gerektiğinde devlet ve belediye yetkilileri ile gerekli ilişkileri kurabilecek esnekliği gösterebilmiştir. Aziz Nesin, sanatçının üst yönetim makamları ile ilkeleri arasında kurduğu dengeyi şöyle değerlendiriyor:

Bence Muhsin Ertuğrul hiçbir zaman suyun akmasına gitmedi ama; suyun dikine de gitmedi ; kimi zaman akarına. Kimi zaman dikine giderek böylece yolunu açtı Türkiye'de tiyatroyu kurdu. Ne yaptı suyun akarına giderek? Belki de beğenmediği sevmediği oyunların sahneye konulmasına göz yumarak. Değerli oyunların da sahneye konulmasına yol açtı. Kişiliğime daha uygunmuş gibi gelen biçimde dikine gitseydi. Türk tiyatrosu ne kazanır, ne yitirdi? Öyle bir kara bilgisizlik

ortamı ki, komünizm propagandası var diye bir iki oynaniştan sonra “Godot’yu Beklerken” sahneden kaldırılmıştı. Dikine gitmek bana yakın gelir, ama sürekli dikine gidiş bir duvar itme olunca, Türk Tiyatrosu nelerden yoksun kalacaktı.²⁰

Nüvit Özdoğru ise sanatçının bu özelliğini şöyle değerlendiriyor:

Muhsin Ertuğrul kalabalıklardan hoşlanmaz. Kendisini gazinoda, parkta, popüler lokantalarda, kokteyl partilerinde, gece kulüplerinde göremezsiniz. O kendini hep insanlardan çekmiş, çok az kimseyle ahbablık etmiştir. Biraz bu tabiatından biraz da başka nedenlerden ötürü amiri durumundaki kimselerle de çok az teması olmuş, onların ayağına gitmemek için her şeyi yapmıştır. Muhsin Bey için “Başkalarını gönderceğine kendi gitseydi neler koparırdı!” dediğini hep işitmişizdir. Bu belki doğrudur. Ama Muhsin Ertuğrul genellikle bu tutumunda direnmeseydi sanırım O’nu istiskal etmek isteyenler. Kapılarında çaptan düşürmek isteyenler çok çıkardı. O zaman onun kişiliğinde Türk Tiyatrosu çaptan düşebilirdi. Sanırım Hoca iyi yapmıştır; belki bazı muharebeleri kaybetmiş. Ama Harb’i yani Dava’yı kazanmıştır. Türk Tiyatrosunu ve Tiyatrocuları saydırmayı bilmiştir. Tiyatromuza daha üstün bir kişilik. Köklü bir bağımsızlık bilinci gelmiştir. Hoca hele kendi çıkarı için kimsenin ayağına gitmemiştir. Devlet Tiyatrosu’nda son olarak Genel müdürlük ettiği sırada devrin Başbakanı’yla yalnız bir defa görüşmüştür. – zor durumda olan Devlet Tiyatrosu sanatçılarının maaşlarına zam yaptırabilmek için! Zamları da koparmıştır.²¹

Muhsin Ertuğrul bürokratik hiyerarşi gereği yönetici konumuna gelmiş kişilerin tiyatro sanatçıları aşığlayan tavırlarına karşı her zaman tepki göstermiş; gerektiğinde tepkisini en sert biçimde ortaya koyduktan sonra bulunduğu üst yöneticilik makamından derhal ayrılmakta hiç tereddüt göstermemiştir. Sanatçı onurlu olmalıdır. Büyük toplumsal görevler üstlenen tiyatro sa-

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

natında çalışan kişilerin ise mesleki onurlarıyla kişisel onurlarını eş değerde tutmaları gerekmektedir. Tiyatro sanatçısı mesleğine yapılan bir küçük düşürücü hareketi kendi kişiliğine karşı yapmış bir hakaret olarak değerlendirip tepki göstermediği takdirde tiyatro sanatının toplumda hak ettiği yeri kazanması ve koruması mümkün değildir. Darülbedayi ve yöneticilerinin bu yöndeki olumsuz tavırlarına gösterdiği tepkiden ötürü görevine son verilmesinin ardından İ.Galib'in Temaşa Dergisinde kendisine yönelik yayınladığı açık mektuba verdiği yanıtta sanatçı tepki gösterdiği durumu şu satırlarla betimliyor:

Tabasbusa (yaltaklanmaya) gelince : en büyüğünden en küçüğüne kadar bütün hakkınızı istihsal için yegane çare bu değil miydi? Darülbedayi Sanatkarları hatta hakları olan şeyleri istemek için teşrifat-ı müdüriyetle (müdürlük protokolü) Beyoğlu dairesiyle sahne arasında mekik dokumuyorlar mıydı? Heyet idare azası arasına sokularak işlerimizin bin istirahat, bin rica ile yaptırmak yegane prensip değil miydi? Aza meyanında (üyeler arasında) hamilleri (koruyucuları) olanlar diğerlerinden daha suhuletle (kolaylıkla) nail-i muvaffakiyet olmuyorlar mıydı (başarıya ulaşmıyorlar mıydı?) her 3 günde bir “Kovarız” tabirini işittiklerimiz unutuldu mu? Biz uşaktan daha zelil (aşağılık) muamele görmüyor muyduk? İnkâr edersem veya unutmuşsam sana günü ve ya tarihiyle, mekanıyla anlatayım, bak bunu terbiyeli bir adam uşağa bile söyler mi ? Muhakeme et. ²²

22 Bkz. Muhsin Ertuğrul, “İ.Galib Bey'e Cevap”, **Temaşa Dergisi**, 17. Teşrin-i Evvel, Ekim 1918. Bkz. Efdal Sevinçli, A.g.e., s. 97-98.

Darülbedayi'deki görevinden birçok kez bu dik başlı, ilkelerinden ödün vermeksizin tiyatrodaki doğru bildiğini savunan kişisel tavırları dolayısıyla ayrılan ya da ayrılmak zorunda bırakılan Muhsin Ertuğrul Devlet Tiyatroları genel müdürlüğünü de ilk kez yaptıktan sonra aynı nedenlerle istifa etmekten geri durmamıştır. Bu konudaki kararlı tutumunu ortaya koyan pek çok olay, anekdot nakledilmiştir. Tiyatro'nun meslek saygınlığı adına gösterilen tepkilerin en anlamlı olanlarından biri Muhsin Ertuğrul'un büyük tiyatro fuayesinde verilmek istenen bir balo'ya engel olmak üzere Milli Eğitim Bakanlığına gönderdiği bir yanıtta karşımıza çıkıyor. Sanatçının anılarını yazmak üzere bir araya getirdiği belgeler ara-

sında bulduğumuz bu belge bakanlığa gönderilen resmi yanıtın bir sureti olmalıdır. Nitekim yazının resmi kayıt numaraları yerine yalnızca tarihine rastlıyoruz.

1949 yılı ocak ayı içinde Milli Eğitim Bakanı sanatçıyı telefonla arayarak bu konuyu incelemesi emrini vermiştir. Ertuğrul'un telefon görüşmesinden iki gün sonra yazılı olarak verdiği bu tarihi ve ilginç yanıtı görelim:

M.Eğ.B. / 31. 1.1949

Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğüne 23.1.1949 günü Devlet Tiyatrosunda bir balo tertibinin mümkün olup olmayacağı hakkında tedkikte bulunmam için telefonla verdiğiniz emrin cevabıdır.

1 – İnşaat, salonun yan perdelerinin otomatik montajıyla da ilgili olduğu için henüz yalnız sahneye inhisar etmiş değildir.

2 – Sahne ile salonu birbirinden ayıran yangın perdesi ayara muhtaçtır. Pek muhtemeldir ki bu ayar istenen güne kadar bitmemiş olsun.

3 – Işık klavyesinin günlük tecrübeleri yangın perdesinin kapanmasına manidir.

4 – Balkondaki projektörlerin montajı henüz bitmemiştir, balkona çıkılamaz.

5 – umumi giriş kapılarının cilaları bitmemiştir.

6 – Salonda bütün eksikliklerin tamamlanarak temizlenmesi için en az bir aya ihtiyaç vardır. Muvakkaten sahneyi salondan tecrid çalışmayı daha da geciktirebilir.

7 – Binanın muvakkaten açılabilmesi için mes'ul personel kadrosu henüz olmadığından inzibat ve emniyet te'min edilemez ve binanın tutumu velev birkaç gün için bile olsa gayri mes'ul ellere bırakılırsa mahzurludur.

8 – Balo için geleceklere salonda oturacak yer yoktur.

9 – Sokaktan geçen ve tabiatıyla kapıya toplanacak olan halk hailsiz camlardan içeride dans eden çiftleri görecektir.

10 – Böyle herhangi bir sebeple acele edilir veya in-
şaat tahdid edilirse binanın işlemeye açılması daha
da gecikebilir. Bu da bize mevsimin verimli günleri
gaybettirerek maddi zararı mucip olur. Kaldı ki yu-
karıda sıraladığım teknik ve inşai mahzurlar olmasa
bile bir (DEVLET TİYATROSU)'nun sırf balo
vermek maksadıyla halka açılması doğru değildir.
Küçük bir müsamaha ile ortaya böyle istisnai bir
misal verilecek olursa muhtelif hayır cemiyetleri,
çeşitli talebe dernekleri ve birlikleri birbirini mü-
teakıp tiyatromuzda balo ve müsamere vermeye
kalkacaklar. Bu yüzden ileride işimiz gücümüz
çalışma programımızı onların balo günlerine göre
ayarlamak, binetice vazifemiz (DEVLET TİYATRO-
SU) ndan ziyade (BALO SALONU) işletmek olacak
(DEVLET TİYATROSU) olarak büyük masraflara
inşa edilen bir binanın asıl kurduğu maksat ve gaye
için çalışmaya açılmadan önce bir (Baahaus) gibi,
yani halkın dilinde (BALOZ) gibi kullanılmasının da
umumi efkar üzerinde iyi te'sir bırakmayacağını
tahmin ediyorum. Halka kutsal bir sanat mabedi ol-
mak üzere tanıtmaya çalıştığımız tiyatronun, hayır
ve yardım müsamereleri adı altında muhtelif vesile-
lerde içki içilen, sabaha kadar tepinilen ve istifrağ
edilen (kusulan) bir yer haline konulmasına müsaa-
de edilmemelidir kanaatindeyim. Saygılarımla

Burada sanatçının Büyük Tiyatro'nun açılması ve Devlet Ti-
yatrosu çalışmalarının ileri bir aşamaya ulaştığı kritik günler-
de kendisinden istenen ve basitmiş gibi görünen konuya ne
denli duyarlı yaklaştığını açıkça görüyoruz. Sanatçı öfkeli an-
cak ölçülüdür. Yanıtında ilkin böyle bir balonun yapılabilmesi
için mekânın teknik yetersizliklerinden, inşaatın sürmesinden
vb. dolaylı engelleri ileri sürmekte daha sonra böyle bir adamın
doğurabileceği yanlış izlenim ve alışkanlıklara dikkati çekmek-
tedir. Bu balonun sanatçının görüşleri doğrultusunda Büyük
Tiyatro'da yapılmadığı anlaşılıyor. Ne var ki tiyatrodaki balo ko-
nusunun bu iç yazışmadan yaklaşık bir yıl sonra yeniden gün-
deme geldiğini görüyoruz. Bu kez sanatçının tepkisi oldukça

serttir. Basına da yansıyan bu tepkiyle ilgili olarak 28.Kasım 1950 tarihli Zafer gazetesinde şunları okuyoruz:

Bir U.Müdürün yazdığı dehşet verici mektup
Büyük sanatkar, büyük rejisör, Devlet Tiyatroları Umum
Müdürü Muhsin Ertuğrul , bir hayır cemiyei namına ve-
rilecek balo ve o baloya gidecek ailelere
korkunç bir tecavüzde bulunuyor !

Senelerden beri Türk tiyatrolarının başında tam bir dik-
tatorya tatbik ederek bu vadide inkişaf bir tarafa gittik-
çe geriliğe doğru meyle sebep olan ve her iyi, her yeni
hareketi şahsi menfaat ölçülerini birinci plana alarak
baltalayan Muhsin Ertuğrul'un bu durumu artık herkes-
çe malum bulunmaktadır.

Oldukça sert ve taraflı bir yaklaşımla kaleme alınmış olan bu haber balo kavgası konusunda olup bitenler hakkında bilgi vermektedir. Yazıldığına göre bir hayır derneğinin, (hangisi olduğu açıklanmamaktadır) üst yöneticisi durumundaki birkaç hanım geliri hayır işlerinde kullanılmak üzere bir balo düzenlemeye karar vermişler; bu balonun Büyük Tiyatro fuayesinde gerçekleştirilmesi için Muhsin Ertuğrul'a başvurmuşlardır. Muhsin Ertuğrul ertesi gün için randevu vermiştir. Gazetenin açıklamalarına göre ertesi gün genel müdürün verdiği randevuya giden hanımlar kendisiyle görüşmemişler, onun yerine kendilerine hitaben yazılmış bir mektup almışlardır. Gazete: "Misilsiz bir hicap mevzuu, iki temiz aile kadınına yazılan ve her türlü edep ve haya mefhumunu aforoz eden..." , gibi be-timlemelerle aşığılanmaya çalıştığı bu mektubun metnini yayınlamıştır: Mektubun bazı bölümleri tiyatronun ve tiyatrocunun meslek saygınlığının korunması konusunda o dönemdeki titizliğin ilginç bir belgesini oluşturmaktadır:

Devlet Tiyatrosu yeni kurulmuştur. Halkta tiyatroya karşı bir mabede olduğu gibi saygı uyandırmaya mecburuz. Her şeyden önce bu saygıyı duyuramazsak tiyatroyu sevdiremeyiz. Biz tiyatroyu halka bir ahlak müessesesi olarak tanıtmakla mükellefiz. Çatısı altında hiçbir hafifliğe yer vermeyen ciddi bir kültür ocağı olduğunu anlatmak bizim en ön planda gelen vazifemizdir. Henüz bunun başlangıcında iken tiyatrodaki balo

verecek orayı içki ile kırbaçlanmış çiftlerin şehvetin sevkiyle dans ettikleri bir baloz haline sokmak bizim ideal edindiğimiz tiyatro mefhumunu evvela bizim gözümüzde, sonra da halk nazarında kirletir, küçültür. Yere serer. Eğer bu sarhoş çiftlerin dansına bir manej aranıyorsa bu mekân her halde bir kutsiyet izafe etmek istediğimiz tiyatro binası değildir. Paris operasında bu yapılabilir. Çünkü orada yıllardan beri teessüs etmiş bir balo ananesi vardır. Fazla olarak binanın yapısı buna müsaittir. Bizim binamızda dans edilebilecek tek bir hol vardır. Orası da sokaktan geçenler tarafından görülür. Gece yarısı yoldan yayan gelip geçen köylü yolcuların gözü önünde yarı çıplak tombul kadınlarla kuyruklu fok erkeklerin tepinmeleri, bu yolcuların fakir seyircilerin sefaletiyle alay etmek olur.

Eğer şehirde balo verilecek bir yer aranıyorsa yüz metre ilerimizde yeni yapılmış bir sergi sarayı vardır. Büyüklüğü, genişliği ve yeniliği daha az cazip değildir. İsmiyle müsemma olarak her zaman taştan topraktan heykellerin, yıldızdan, boyadan tabloların meşheri olan bu yer o gece pekâlâ ispirotodan pembeleşmiş, çeşit çeşit kokular ve renk renk düzgünlerle yoğrulmuş et yığınlarının teşhir edildiği bir sergi olabilir. Ve bina da tam vazifesini yapmış, adını hak etmiş olur.

Fakat ister bir emr-i hayır perdesi arkasına gizlenilsin, isterse herhangi yüksek bir makamdan gelen arzuya; hülûs çakmak için olsun sanat mabedi olan kudsi binamızın temiz ve saf havasını ter ve içki kokularıyla kirletmek, yerlerini sarhoş kustumukları içinde bırakmak tiyatroya yapılacak en büyük kötülüktür. Bu kötülüğü de hiçbir sebep mazur gösteremez.²³

23 Bkz. **Zafer Gazatesi**, 28 Kasım 1950, s. 1-3.

Tiyatronun toplum içindeki saygınlığı en çok tiyatroyu meslek olarak seçmiş kişilerin konuya gösterecekleri titizlikle korunabilecektir sanatçıya göre. Buraya kadar gözden geçirdiğimiz tüm yaklaşımlarında Muhsin Ertuğrul, tiyatronun bizde hor görülmesinin temelini tiyatronun ve işlevlerinin gerek yönetim katlarında

gerekse kamuoyunda yeterince tanınmamasına bağlamaktadır. Tiyatronun doğru tanıtılabilmesi için önce doğru yapılması, doğru çalışması, çalışmalarını doğru ilkeler üzerine kurulmuş belli bir düzen ve disiplin içinde sürdürmesi gerekmektedir. İşte bu gereksinim sanatçının düzen getirici tutumunun kaynağını oluşturur. Tiyatronun disiplini önce Sahne'den başlayacaktır.

Oyun Yeri Düzeninin İlkeleri:

Kuşkusuz her kural, kapsamı içine giren konularda görülen yanlış uygulamalara bir düzen getirmek amacıyla konulur. Bu gerçekten hareket ederek yukarıda belirtilen hükümlere baktığımızda Muhsin Ertuğrul'un bir düzen ve disiplin getirme çabası içinde olduğu sahne çalışmalarının, oldukça bozuk, keyfi ve karmakarışık alışkanlıkların iç içe girdiği kötü bir durum içinde olduğu anlaşılmaktadır. Muhsin Ertuğrul'dan önceki evrelerde bu disiplinden uzak sahenin görünümü şöyle özetlenebilir:

Sahne kapısı görevli olan ya da olmayan herkese açıktır. Sanatçılar prova ve temsillere diledikleri saatte gelip diledikleri saatte gidebilmektedirler. Rol kavgaları yapılmakta, oyuncu kaprisleri çeşitli çatışmaların kaynağı olabilmektedir. Oyuncular tiyatrodan izin almaksızın gelir getirici yan işlerde çalışmakta, bu işlerinden dolayı tiyatro çalışmalarını aksatabilmektedirler. Oyun yazarları, çevirmenler ya da oyuncuların yakın dostları sahne arkasına misafir olarak alınmakta orada diledikleri kadar kalabilmektedirler. Kadınlar erkeklerin, erkekler de kadınların soyunma odalarına çeşitli bahanelerle girip çıkabilmekte; soyunma odalarında yemek yenmekte, şarkı söylenip çalgı çalınabilmektedir. Oyun başladıktan sonra kahve ocağı kahvehaneye dönüşmekte; sahne gerisinde ve soyunma odalarında sigara yangın tehlikesi yaratacak boyutlara ulaşmaktadır. Sahne gerisinde ilişkiler küfürleşmelere ve kavgalara varan sevgisiz ve saygısız olaylara yol açabilecek ölçüde düzeysiz olabilmektedir. Soyunma odaları temiz tutulmamakta düzenli olarak temizlenmemektedir. Sahneye içkili olarak çıkılabilmekte, provalar sırasında salonda yemek yenmekte sigara içilmekte, konuşulup gülünebilmekte, ayağa kalkılıp dolaşılabilmekte provalarda ve temsil sırasında kulislerde yığılmalar

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

gürültülere yol açabilmektedir. Oyuncular zaman zaman belli bir geçerli nedene dayanmaksızın temsillere, provalara geç geçerek, bazen de gelmeyerek uygulamalarda aksamalara neden olabilmektedirler. Aşırı derecede içki ve uyuşturucu kullanan oyuncular vardır. Perde aralarında sahne gerisi görevlileri ve oyuncular dekor değişimi ve bir sonraki sahnenin hazırlanmasıyla ilgili çalışmalarda birbirlerine girmektedir. Görevler, yetki ve sorumluluklar belirsiz ve dağınık bir haldedir.

Oyuncunun Disiplini :

Sanatçının mesleğe başladığında nasıl bir oyunculuk anlayışıyla karşılaştığını Zihni Küçümen şöyle açıklıyor:

Muhsin Hoca, XIX. yüzyılın kalıplaşmış tiyatro geleneği ve göreneği, tiyatronun öz, biçim ve biçem anlayışlarının yüzyılımıza uzantısı içinde yetiştiği halde ilk gençliği, İtalyan türü sahnelerde kabaca “saray fonu kalkar, orman fonu iner, başoyuncu sahnenin önüne ilerleyip seyircilere doğru bağırarak bağırarak, gözlerini devire devire, ellerini kollarını abartılı bir şekilde sallayıp konuşur” formasyonu ile biçimlendiği halde, bu anlayışa karşı kısa sürede bilinçlenmeyi bilmiş bir otodidaktir.²⁴

24 Zihni Küçümen, “Tiyatromuzun Yapısal Değişim Sürecinde Muhsin Ertuğrul’un Yeri”, 1. **Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri-Küçümen**, s. 3.

Küçümen Muhsin Ertuğrul’un, geçen yüzyılın kalıntısı bu çağdışı estetikten çağdaş boyutlarda bir oyunculuk ve sahne anlayışına dönebilme başarısının sanatçının Almanya, Fransa, İsveç ve Rusya’ya yaptığı gezilere bağlamanın yeterli olamayacağını savunur. Ona göre bu başarıdaki asıl pay sanatçının yeni tiyatro anlayışını, yaratıcı zekası ve sezgisiyle yakalama becerisinde aranmalıdır. Küçümen Muhsin Ertuğrul gibi batı tiyatrosunu yakından tanıma ve izleme fırsatını bulabilmiş Burhanettin (Tepsi), Vahram Papazyan, Reşat Rıdvan hatta İ. Galip Arcan gibi sanatçıların bunu başaramamış olmalarına dikkat çeker.

Muhsin Ertuğrul üzerine bir doktora çalışması yapan Efdal Sevinçli Küçümen’in bu yargılarına katılmaktadır :

25 Efdal Sevinçli, *Tiyatro Görüşleriyle, Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul*, Doktora Tezi, İzmir, 1989, s. 121.

Gerçekten çağdaşlarının hiçbirinin yaptığına yönelmeyip sürekli yeniye ve yeniliğe açılan sanatçımızın, bu üstünlüğünün temelinde, tiyatro sanatının çağların gelişimine en çabuk uyum gösteren, çağın insanlarını en çak etkileyip sürükleyen bir sanat dalı oluşunu görüşüyle birlikte, bu sanat dalının öncülerini, yol açıcılarını merak etmesinde, onların çalışmalarını araştırarak, gidip görerek bu çalışmalara ilgi göstermesindeki çabasını görüyoruz.²⁵

Muhsin Ertuğrul sanat yaşamının çok uzun bir döneminde, belirli bir tiyatro eğitiminden geçmemiş; mesleğe hevesle, rastlantısal olarak atılmış oyuncularla çalışmak durumunda kalmıştır. Gençliğinden başlayarak süregelen bu durum sanatçıyı sürekli olarak bir eğitici ve yönetici konumunda bırakmıştır. Tanzimat yıllarından başlayarak Meşrutiyet döneminde darmadağınlık alışkanlıklar biçiminde sürüp giden oyunculuk anlayışımızla yüksek düzeyde tiyatro uygulamalarını gerçekleştirebilmek oldukça güç bir işti. Önce oyunculuk mesleğinin sevgi, özveri disiplini ve çok çalışma gerektiren bir uğraş olduğu bilincinin yerleştirilmesi gerekiyordu. Bu bilinç tiyatroya başlamadan önce düzenli bir tiyatro eğitimi ile kazandırılmadığına göre sahne ve sahne gerisindeki düzen içinde gösterilip benimsetilecekti. İ Galip Arcan: “Türk Tiyatro severleri bilirler ki Muhsin Ertuğrul adı Türk sanat aleminde “Yıldız Hakimiyetini kıran ve sahnede hepimiz birimiz, birimiz hepimiz için” düsturunu takip edebilen bir inkılapçının ismidir” diye yazmaktadır.²⁶

26 Bkz. Muhsin Ertuğrul, **Türk Tiyatrosunda Altmış Yıl**, s. 61.

Oyunculuk alanında disiplin getirici düzenlemeler sanatçının takım oyuncululuğu anlayışından kaynaklanmaktadır. Tiyatro elbirliği içinde seyirciye sunulan büyük bir sanat olayıdır. Burada yapılacak her görevin belli bir kutsallığı ve önemi vardır. Yapılması gereken her iş zamanında ve eksiksiz olarak yapılmadığı takdirde ortaya çıkacak aksama sırasında oyunda elde edilmek istenen etkiye zarar verecektir. Bu sahne gerisi görevlileri için olduğu kadar sahneye çıkan oyuncular için de geçerlidir. Rolün büyüğü küçüğü değil oyuncunun büyüğü ya da küçüğü vardır

ona göre. Yıldız oyunculuk sisteminden kalma oyuncu şımarıklıklarına, kaprislerine, sahneye karşı saygısızlık olarak nitelendirilebilecek davranış bozukluklarına kim olursa olsun izin vermeyen bir tavır içindedir. Perdeci imzasıyla yayınladığı yazılarından birinde bu anlayışını şöyle dile getirir:

Dünyada iki tiyatro tarzı vardır. Biri kuvvetini şahıslardan, diğeri sanatkar topluluğundan alır. Kuvvetini şahıslardan alan tiyatrolarda hakim isimleri afişler üzerinde büyük harflerle ilan edilen kadın ve erkek sanatkarlardır. Halk onların isimlerini görünce, hatta bazen eserle bile alakadar olmadan tiyatroya koşar. Bu sınıfa mensup sanatkarlar, oynayacakları tiyatronun müdürüyle mukavele yaparken adlarının afişler üzerinde kaçar santim uzunluğunda harflerle yazılacağını, kendilerinden evvel ve sonra gelecek isimleri bile tespit ederler. Böyle tiyatrolar, iştirak eden sanatkarlar ne derece kuvvetli olursa olsun hiç bir zaman birbirine uygun, bağlı, mütecanis sanatkarlar grubundan müteşkil olamaz, çünkü bu tiyatrolarda ve sahnelerde hakim olan zihniyet “yıldız” zihniyettir. Parlaması ve parlatılması iltizam edilen yalnız yıldızlardır, onların karşısında öteki sanatkarların gölge kadar bile değerleri yoktur. Öteki tarz tiyatrodaki her sanatkar müsavi birer sahne elemanıdır. Biri bugün uzun, yarın kısa role çıkar. Dikkat ediniz, büyük veya küçük demiyorum, çünkü bu tarz tiyatrolarda rolün büyüğü veya küçüğü olmaz prensibi hakimdir. Öteki bugün gayet sönük, yarın gayet parlak vazife alır. Elhasıl rol, yerine getirilmesi lazım bir kudsî vazifedir. Vazifenin büyüğü küçüğü olmaz. Bu tarz tiyatrolarda istihdaf edilen maksat, insicamlı bir tiyatro heyeti teşkil etmek, bir şahsın diğer bütün sanatkarlar aleyhine olarak parlamasının önüne geçmektir... Bu heyetlerde şahıs yoktur, kolektif çalısan bir sanatkar zümresi vardır, işte on yıldan beri İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun güttüğü gaye, tuttuğu yol budur. Bu

27 Perdeci: Anaya Hormet, Türk Tiyatrosu Dergisi, No:74, 1. B. Kânun 1936, s. 1

gaye ve bu yol sayesinde ki Şehir tiyatrosu bir yıldızın kuyruğuna bağlı kalmamış, ışığını bir çok yıldızlar yaratan feyizli seyyareden almıştır.²⁷

Tiyatromuzun ancak takım oyunculuğu anlayışıyla istenen düzeye yükselebileceğini öne süren sanatçı bunu gerçekleştirmenin ilk koşulunun sahne disiplinin kurulması ve ödünsüz uygulanmasından geçtiğini çok iyi bilmektedir. Birlikte çalıştığı pek çok kişi bu konudaki ödün vermeyen uygulamalarıyla ilgili sayısız öykü anlatmışlardır. Örneğin İbrahim Hoyi, sanatçının sahne disiplini konusundaki yaklaşımına şu örneği verir :

Muhsin Ertuğrul “Oyun Yuvası’nda disiplini ön şart olarak kabul etmiştir. Sahnede en küçük bir kayıtsızlığa, laubaliliğe fırsat ve imkân vermeyen Muhsin Ertuğrul, her zaman kadife elini sanatçının üzerinde hissettirmiştir. Bir misal vereyim: Bir tarihte büyük bir istidat olarak bulup çıkardığı ve başrolde oynattığı Cahide Sonku, zannederim, “Su Kızı” piyesi temsil edilirken, sahnede rol arkadaşı Kâni Kıpçak ile ağız dalaşı etmesi üzerine disiplin cezası alınca, ertesi gece idareye haber vermek lüzumunu dahi duymadan, sahneye çıkmamış, dublörü olmadığı için de, o gece oyun verilememiştir. Muhsin de çok beğendiği bu oyuncuyu tiyatrodan uzaklaştırıvermişti.²⁸

28 Bkz. Muhsin Ertuğrul, **Türk Tiyatrosunda Altmış Yıl**, s. 74.

Sahnede en çok kızdığı şeylerden biri de aktörün sahneye içkili çıkmasıdır. 60. sanat yılında kendisiyle yapılan söyleşide böyle bir olaya nasıl tepki gösterdiğini ise şöyle anlatır:

Aktörün sahneye içkili çıkmasına sinirlenirdim. İçkiden ötürü değil, tiyatroya saygısızlığından ötürü. Bir gece, çok sevdiğim genç bir aktör, arkadaşlarına uymuş, içmiş, öyle çıkmış sahneye. Kulisten baktım, anladım. Tiyatrodan çıktım. Dragos’a evime geldim. Soğuk bir kış gecesi, kar yağıyor. Kızdığımı söylemişler, ertesi sabah kalkmış Dragos’a gelmiş. Kapıyı çaldı, bir ders olsun diye, yukarki katın penceresini açtım, “Benim sarhoş aktörlerle işim yok!” dedim,

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

evime almadım. Bu kabalık benim yapacağım iş mi? Yaptım, sonra da çok üzüldüm. Ama faydası oldu, bir daha sahneye içkili çıkmadı.²⁹

29 Bkz. Aynı, s. 47-48.

Gerçek sanatçı bütün varlığını rolüne vermelidir. Fakat varlığını verebilmek için önce kendisi bir varlığa sahip olmalıdır³⁰ özdeyişinin sahibi Muhsin Ertuğrul nasıl bir tiyatro oyuncusu modelini hedef almıştır?

Bu oyuncu her şeyden önce kişilik sorunlarını çözümlenmiş; yaptığı işin ciddiyetini ve sorumluluğunu kavramış; özverili, kendisini sürekli yenileyen, disiplinli bir yaşam biçimini benimsemiş, özel yaşamını seyircilerin gözlerinden gizlemeye özen gösteren; mesleğine ve meslektaşlarına sevgi ve saygıyla bağlanan bir insan olmalıdır. Bedia Muvahhid şöyle diyor :

Muhsin Bey, “Hususi hayatınızda olanları, felaketleri, üzüntüleri sahneye çıkınca unutmalsınız. Seyirciyi üzmeye hakkınız yok” der. Artistlerin fazla ortada görünmesinden hoşlanmaz, onların “seyircinin gözünde bir efsane kahramanı olarak kalmasını ister. Bir gece Tepebaşı’ndaki eski Komedi Tiyatrosu’nda oynuyorduk. Oyun bitmiş, makyajımı silmiş gitmeye hazırlanıyordum. Evim de tiyatronun tam karşısındaydı. Muhsin Bey geldi, perdenin arasından baktı, “Olmaz, daha gidemezsin” dedi. “Dışarıda henüz çıkmamış bir seyirci var, çıkmasını bekle. Bırak sahnede gördüğün süslü, makyajlı kadın kalsın aklında. Onun halini bozmaya hakkımız yok.”³¹

30 Murat Tuncay, “Muhsin Ertuğrul ve Onun “Düşünce Kırıntıları”. **Çağdaş Eleştiri Dergisi**, Yıl 3, Nisan 1984, s. 40.

31 Bkz. Ertuğrul, **Türk Tiyatrosunda Altmış Yıl**, s. 79.

Oyuncu çalışkan, çalışmaktan yakınmayan, kişisel sorunlarını hatta sağlık sorunlarını sahneye taşımayan büyük bir özveriye sahip olmalıdır. Gerçekten de Muhsin Ertuğrul oyuncudan her zaman dayanma gücünün sınırlarına ulaşan bir çalışma temposu beklemiştir. Şehir tiyatrolarının ünlü oyuncularından Kemal Küçük’ün kardeşi Salahaddin Küçük Muhsin Ertuğrul’un sanatçıları ve izleyicilerinde batı tiyatrosu geleneği ve eğitimi bulunmayan toplumumuzda tiyatroya saygınlığı kazandırmak için iş yerinde katı bir disiplin takipçisi olduğunu belirtir ve şu anısını

aktarı:

Kemal Küçük ciğerlerinden rahatsızdı, zaman zaman ateşlenir yatağa düşerdi. O günlerde Musa-hipzade Celal'in (Bir Kavuk Devrildi) oyununda uzun rollerden biri olan Neşati Efendi'yi oynuyordu. Bir gece oyunu zor bitirebildi. Ertesi gün yüksek ateşle yattı. Gece oynayacak güçte değildi. Muhsin Ertuğrul'a durum bildirildi. Yanıt bekleniyordu. Eve küçük bir kağıtta kendi el yazısı ile Muhsin Ertuğrul'un yanıtı geldi. Kelimesi kelimesine şunları yazmıştı : "Kemal, Tiyatro bir mabettir. Hiç birimiz ona saygısızlık edemeyiz. Hem unutmama "Moliere" de sahnede ölmüştü. Sen ondan küçük değilsin" Kemal Küçük o gece canını dişine takarak gitti oynadı. Oysa Muhsin Ertuğrul gerçekten karıncayı incitmekten çekinen çok merhametli bir kişiydi. Tüm arkadaşlarının sağlığı, sıkıntılarıyla ilgilenir, onlara yardımcı olmak için çırpınırdı. Ama dedim ya tiyatroya gelince ödün yoktu. Aynı Muhsin Ertuğrul 22.Nisan 1936'da Kemal Küçük'ün hastalığı ciddileşince İstanbul'daki evinden, yatağından kucaklayarak merdivenlerden indirdi ve kolları arasında arabasına bindirdi. Çamlica da tutulan evdeki yatağına yine kolları arasında götürüp yatırdı. 23.Nisan 1936'da Kemal Küçük yine onun kolları arasında son nefesini verdi.³²

32 Selahaddin Küçük, " Muhsin Ertuğrul: Anılarla Sanatı, Kişiliği", I. **Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri-Küçük**, s. 3.

Sanatçının oyuncularından özveri ve disiplin isterken onların sosyal yaşantılarını düzeltmek için pek çok girişimde bulunduğu, pek çok şeyi göğüslediği de bir gerçektir. "İhtiyar Sanatkârlar Yurdu" ya da devletin tiyatro oyuncularının sosyal güvencesini sağlaması konularında önemli girişimlerde bulunan Ertuğrul'un bu konudaki tavrını ortaya koyan bir başka anekdotu burada anımsayabiliriz. Müfit Kiper anlatıyor:

Yıl 1940, İkinci Dünya Savaşı'ndayız. Aramızdan askere alınanlar oldu. Gidenlerden yeni evli bir arkadaşına Muhsin Bey maaş yardımı yapıyor. Her ay,

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

arkadaşın evine aylığını götürmek üzere ben görevlendirildim. Fakat bu iyilikseverlik arkadaşlarından biri tarafından ihbar ediliyor. Ve günün birinde o devrin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu imzasıyla bu yardımın nasıl yapıldığını soran bir tezkere geliyor Belediye'ye. Tiyatro müdürü ne yapacağını şaşırıyor. Büyük bir endişeyle tezkereyi Muhsin Bey'e getiriyor. Muhsin Bey tezkereyi okuyor ve sakin sakin, „Ne var bunda üzülecek, korkacak Müdür Bey? Bu parayı siz mi cebinize koydunuz yoksa ben mi aldım? Bu asker arkadaşın durumundan tiyatro olarak biz sorumluyuz“ diyor. Sonra bürosuna dönüyor ve tezkereye şu cevabı yazıyor: „On yıldan beri tiyatromuzda çalışmakta olan bu yeni evli asker arkadaşın ailesine ne yazık ki ancak bu kadar yardım yapabiliyoruz, saygılarımla.“³³

33 Bkz. Ertuğrul, **Türk Tiyatrosunda Altmışyıl**, s. 76.

Muhsin Ertuğrul'un oyuncuya verdiği önem tiyatro sanatına verdiği önemle neredeyse eş değerdedir. Onun aradığı oyuncu kişiliğinin ipuçlarını belki de ilk Türk aktörlerinden olarak saygıyla andığı Hakkı Necip üzerine yaptığı şu değerlendirmede bulabiliriz:

Hakkı Necip, yanılmıyorsam KIRK yıla yakın. Türk sahnesine emek vermiştir. Bu arada hiç bir zaman onu meslek haysiyetini feda etmiş herhangi bir durum da görmedik. Hiç bir zaman tiyatronun zanaatçılığına, esnafılığına tenezzül etmedi; adiliğe, bayağılığa öğrenerek baktı, sanatının kadrini küçümsemedi. Biz hepimiz onu sahnedeki en parlak gününden beri tanır, öylece de tanıtmayı borç biliriz.³⁴

34 Bkz. Muhsin Ertuğrul, "Hakkı Necip Yaşıyor", **Türk Tiyatrosu Dergisi**, 15 Aralık.1944, s. 176.

Muhsin Ertuğrul, anılarında övgüyle söz ettiği Kınar (Sivacıyan)'ın kişiliğinde yine amaçladığı disiplinli oyuncu ölçütlerinin ipuçlarını vermektedir:

Kınar Hanım, topluluğun disiplinli çalışmasında kadın sanatçılara temel örnek olmuştur. Kınar Hanım, rolü bulunan oyunlarda, ilk provaya, ne kadar uzun olursa olsun, rolünü tümüyle ezberlemiş biçimde gelir; çalışmada gösterdiği titizlikle, özenle, kendinden küçüklere önderlik ederdi. Çok sıkı ve çok sıkıntılı çalıştığımız yıllar boyunca Kınar Hanım'ın bir geçimsizliği görülmemiştir. Sahnedeki üstün yeteneğinden başka, toplu yaşamamızda gösterdiği tutum, içtenlik, onu hepimizin baş tacı etmemize neden olmuş.; onu değerlendirmekte, bir saygı, sevgi kundağı içinde el üstünde tutmamıza yol açmıştır. Ferah tiyatrosunda o mevsim çalışan kadın sanatçılar arasında en büyük özverilere katlanan, hiç kuşkusuz Kınar Hanım ,dır. O güne kadar kazandığı ünle herhangi toplulukta en çok parayı elde etmeye hak kazanmış bu sanatçı, sanırım bütün yaşamı boyunca en az parayı, bu insanüstü çalışma döneminde almıştır. Buna karşın Kınar Hanım'ın para konusunda bir gün bile bir tek sözcük söylediğini hiçbirimiz duymadık.

Ferah Tiyatrosu bu dönemde tıklım tıklım dolup boşalıyordu. "Öğrenci Matineleri" diye adlandırdığım gençlik için öğrenci oyunları, Cuma günleri bizi birbiri ardına uç oyun oynamaya zorluyordu. Genellikle bu piyeslerin baş kadın rollerini de Kınar (Sıvacıyan) Hanım yükleniyordu. Böyleyken, sabahleyin onda başlayıp gece yarısına kadar süren bu insanüstü çalışmada en çok yorulan sanatçı olarak Kınar Hanım ağzını açmıyordu bile... Tümüyle tersine, ne kadar çok çalışır, ne kadar yorulursa, adeta için için zevk duyuyor, yararlı bir uğraş vermiş olmanın mutluluğu yüzünde okunuyordu.³⁵

35 Bkz. Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın**, s. 341-342.

Oyuncu ve tiyatro yönetimi arasındaki ilişkinin karşılıklı bir hak ve yükümlülükler düzeni olduğunu savunan Muhsin Ertuğrul 1927-1928 tiyatro sezonundan başlayarak tiyatronun iç işleyişini bir dizi yönetmelik, sahne talimatnamesi, günlük iş programları gibi düzenlemelerle kurallaştırırken oyuncuların görev ve so-

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

rumluluklarını belirleyen sözleşmeler hazırlayarak onların sosyal yaşamlarını, emeklerinin karşılığını almalarını yasal güvence altına almayı başarmıştır. Örneğin İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçıları için hazırlanan bir sözleşme örneğini incelediğimizde Muhsin Ertuğrul'un oyunculara yönelik disiplin ilkelerinin neleri içerdiğini toplu olarak görebiliyoruz. Ertuğrul'un yönetimindeki tiyatro oyuncularından özetle şunları beklemektedir :

Oyuncu :

- Bütün varlığıyla tam verimli olarak kendisini şehir tiyatrosunun hizmetine hasredecek; Şehir tiyatrosunun dışında, mesleği ile ilgili olsun ya da olmasın herhangi bir işte çalışmamayı taahhüd edecektir.
- Şehir tiyatrosunda oynanacak oyunlarda İntendant tarafından kendisine verilen rolleri, cinsini ayırd etmeden, uzunluğuna kısalığına bakmadan, yedek ya da asil, ister iki şahıs tarafından aynı zamanda çıkarılsın, ister sonradan başkasının yerine çıksın, kısacası herhangi bir rolü herhangi bir nedenle reddetmeksizin oynamayı kabul ve taahhüd edecektir.
- Sanatçı aldığı rolü yarıda bırakmadan, başkasına devretmeden, kısaltmadan ve ilave yapmadan oynayacaktır. Sanatçı gerektiğinde oyuncu sayısı çok pilyeslerde sözsüz rollerle kalabalık arasına katılacaktır.
- Oyuncu İntendant'ın davet edeceği her türlü mersimde hazır bulunacaktır.
- Oyuncu şehir Tiyatrosunun iç yarası gereğince programda yazılı olan prova saatlerinde bulunacak; gerektiğinde gece temsilinden sonra yapılacak provalarda bulunmayı taahhüd edecektir. Provalarda bulunmayanlar ya da gecikenler ceza alacaklardır.
- Oyuncu tiyatro iç yarasında bulunan bütün hükümlere ve mevzuatı bilmek ve onlara uymak zorundadır. İç yarasının herhangi bir maddeye riayetsizlik sözleşmenin tüm hükümlerinin iptalini gerektirecektir,
- Oyuncu oyun gereği giymesi gereken günlük kostümleri kendisi temin etmek zorundadır. Tarihi oyunların kostüm ve donanımı Şehir Tiyatrosunca sağlanacaktır.

- Oyuncu tiyatronun götürdüğü yere turneye gidecek; gerektiğinde günde iki kez oynayacak ve bunun için tiyatro yönetiminden ayrıca zam istemeyecektir.
- Oyuncu intendantın yazılı ve açık izni olmadıkça İstanbul da ya da taşrada ister paralı, ister parasız olsun hiç bir yerde oynamayacak; dublaj yapmayacak, film çevirmeyecek, radyoda çalışmayacaktır. Aksi halde sözleşmesi kendiliğinden feshedilmiş sayılacaktır.
- Oyuncu rolü olsun ya da olmasın her gün oyundan bir saat önce tiyatro ile temas etmeyi, gerektiğinde bir başka arkadaşının yerine çıkmak olasılığına karşın perde açılıncaya kadar tiyatronun emrinde bulunmayı kabul eder. Günlük çalışma programı gereğince işine gelmek durumundadır.
- Hastalık durumunda izinli sayılabilmek için Belediye Doktorunun raporu gerekmektedir.
- Oyuncu: İçkiye kumara, uyuşturucu maddelere alışır. Yüz kızartıcı bir suçtan mahkum olursa arkadaşlarına ve kurumda çalışanlara kötü, haşin davranmayı ve küfretmeyi alışkanlık haline getirirse. Sürekli hastalık numarası yaptığı kanıtlanırsa Bir ay içinde 10 ve bir tiyatro mevsiminde aralıklarla dahi olsa mazeretsiz 20 günden fazla devamsızlık eder veya gecikirse Bir ay içinde aldığı para cezalarının tutan aylığının dörtte birini tutarsa, Rolüne gelmemesi nedeniyle temsil verilemezse sözleşmesi iptal edilecektir.

Muhsin Ertuğrul düzenlediği sahne yönetmeliklerinde oyuncularla ilgili disiplin ilkelerinin ağırlık taşıdığı dikkati çeker. 1927 'de yapılan 16 maddelik sahne talimnamesinin ilk 11 maddesi oyunculara yöneliktir. Şimdi bu 11 madde de öngörülen ilkeleri gözden geçirelim:

- 1 - Darübedayi idaresine mensup her san'atkar prova ve temsillerde vazifesi olduğuna ve olmadığına göre rejisörlükçe tayin edilecek saatlerde her gün tiyatroya gelip defteri imzalayacaktır.

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

- 2 - Rolü olduğu halde tayin edilen prova saatinde bulunmayanlardan müdüriyet para cezası keser.
- 3 - Temsillerde ani olarak ve tabip raporu ile sabit olacak hastalıktan maada herhangi bir şekilde olursa olsun rolü olduğu halde tayin edilen prova saatinde bulunmayanlardan müdüriyet para cezası keser.
- 4 - Temsil günü ve gecelerinde rolü olan her san'atkar perde açılmadan bir saat evvel sahnede isbatı vücud edecek ve cetveli imzalayacaktır.
- 5 - Temsil günü ve gecelerinde sanatkarlar perde açılmadan bir çeyrek saat evvel birinci zilde giyinmiş ve makyajını yapmış olduğu halde hazır bulunacaklar ve ikinci zilde sahneye çıkacaklardır.
- 6 - Perde aralarında dekor değiştirildiği sırada ikinci zilden evvel ve sonra vazife dar olanlardan maada hiç bir san'atkar sahnede bulunmayacaktır.
- 7 - Perde aralarında dekor değiştirildiği esnada hazır bulunacak olanlar şunlardır: Rejisör ve muavini, makinist ve muavini, sahne amiri, aksesuarcı ve muavini, elektrikçi ve muavini, dekoratör ve muavini, perdecisi. Bunlardan maada kimsenin bulunması memnudur.
- 8 - Prova esnasında yemek, içmek ve sigara içmek memnudur. Rolü olmayan sanatkarlar, temsil gecelerinde içki içtikleri halde sahneye giremezler. Temsil aralarında rolü olmayan sanatkarların kuliste bulunmaları memnudur.
- 9 - Prova ve temsil esnasında sahnede (sessiz sahnelerde) piyese ve vazifesinin haricinde konuşmak ve lâubalîyane hareketlerde bulunmak şiddetle memnurdur.
- 10 - Hiç bir san'atkar sahneye ve odasına misafir kabul edemez.
- 11- Temsillerde rolü olan san'atkâr hanım ve beyler sahnede kendilerine lüzumu olan aksesuarları birinci zilden evvel bizzat aksesuar memurundan alacaklardır.³⁶

36 Bkz. Refik Ahmet Sevengil, **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu C: II**, İstanbul, 1934, s: 35-36.

Muhsin Ertuğrul'un Ferah sahnesi çalışmalarında başlayıp Darülbedayi'nin çatısı altında sözleşme ve yönetmelik maddelerine geçirdiği ilkeleri Ankara'ya da taşıdığı devlet tiyatrosunun

çekirdeğini oluşturan Tatbikat Sahnesi'nde, ödenekli bir tiyatrodaki çalışmalarına başlayacak eğitim görmüş oyunculara da aşılarmaya çalışıldığını izliyoruz. T. C. D. K Tatbikat Sahnesi İç Yasası'nın sahne ile ilgili maddeleri yine ağırlıklı olarak oyunculara yönelik disiplin hükümleri içermektedir:

1. Sahnenin sokak kapısı provaların başlamasından yarım saat ve temsil başlangıcından bir saat önce açılır. Bu saatlerden evvel ve prova ve temsil olmadığı zamanlar sanatkârlar sahneye giremezler.

2. Küçük Tiyatro sanatkârlarından başka, kim olursa olsun, hiç kimse sahneye giremez. Piyes muharriri veya mütercimlerinin de sahneye girmeleri ve sanatkârları odalarında ziyaret etmeleri yasaktır.

3. Sahneye köpek getirilemez.

4. Sahne kapısının içine misafir almak veya orada yabancı biriyle görüşmek yasaktır.

5. Sahnede kadınlar erkeklerin ve erkekler kadınların odalarına, her ne sebeple olursa olsun, giremezler. Piyeste bir mecburiyet olmadıkça erkekler kadınların koridoru tarafına geçemezler.

6. Sahnedeki sanatkâr odalarında yemek yenmez, şarkı söylenmez, çalgı çalınmaz.

7. Temsil başladıktan sonra sanatkârlar ve teknisyenler kahve ocağında oturamazlar.

8. Koridorlarda sigara, çay, kahve içilmez. Prova ve temsil arasındaki istirahat zamanlarında sigara, çay, kahve içmek isteyenler, sigara salonuna girerler. Yangın tehlikesinin önüne geçmek için sigara yalnız salonda içilecektir. Sanatkar odalarında sigara içmek, İtfaiye komutanlığının emriyle bundan sonra yasak edilmiştir. Sanatkâr odalarında veya koridorda duman gören kimse en yakın yangın ziliyle hemen herkese dumanın çıktığı yeri haber vermeye mecburdur.

9. Sanatkârlar odalarından ayrılırken elektrik lâmbalarını söndürmelidirler.

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

10. Prova saatlerinde sanatkâr odaları kilitli kalacaktır.

11. Sanatkâr odaları her temsilden sonra temizleneceği için anahtarları giderken muhakkak kapıcıya bırakmak lazımdır. Odalarda ve koridorlarda fena kokacak şeylerin bulundurulması yasaktır.

12. Her ne sebeple olursa olsun yangın söndürme aletlerinin yerlerini değiştirmek yasaktır. Yangın için hazırlanan ve sahenin muhtelif yerlerine konan kum ve su kovalarını boşaltmalar mes'ul tutulurlar.

13. Bu maddelerin tatbikiyle sahne amiri mükelleftir.

Sanatçının provaları yalnızca herhangi bir oyunun tüm yokluk ve eksikliklerle savaşılarak üst düzeyde bir temsilin hazırlanış süreci değil aynı zamanda tiyatromuzun her alanında eksikliği duyulan eğitim çalışmalarının da yapıldığı bir özellik taşımaktadır.

T.C. M.Eğ.B. Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi başlıklı bir kâğıda daktilo edilmiş 24.09.1948 tarihli bir duyuru bu çabanın güçlü bir belgesi olarak karşımıza çıkıyor :

“Okuldan Tiyatroya Öğrencilikten Sanatkârlığa geçen arkadaşlara: Sanat bir yaratma hadisesi, sanatkâr da bir yaratıcıdır. Her yaratış bir ıstırap, bir acı çekiş mahsulüdür. Tıpkı çocuk doğuran bir ananın ıstırapı, acısı gibi. Bizim sanatta yaratma hadisesi provalarla başlar. Prova ederken ve aynı sahneyi bir bir daha tekrar ettiği halde yapamazken, aczi karşısında kıvranırken sanatkârın çektiği ıstırap, duyduğu acı ömrünü törpüler. Provada oturup, ayak ayaküstüne atıp da bu ıstırapa uzaktan ilgisiz bakmak yetmiyormuş gibi bir de üstelik yaratma hadisesinin esas olan kafa ve gözle aklı ve kuvveti bir noktaya toplayışa mâni olacak konuşma ve gürültü sahnede çalışan sanatkârı kısırlaştırır. Sanatkârların provalarda oturup birbirlerini seyretmeleri çok faydalıdır. Fakat sahnede

çalışıldığı müddetçe salonda konuşulur, gülünür, kırmıldanır, kalkılır, gidilirse o zaman kendileri için faydalı olan, sahnedeki arkadaşları ve bilhassa işimiz ve sanatımız için zararlı olur. Bu bakımdan arkadaşların şu noktalara bilhassa dikkatlerini çekerim

Prova başlamadan bir dakika evvel herkes yerine oturur ve prova bitinceye kadar susarak takip eder. Kitap, gazete okunmaz, iş işlenmez.

Mümkün olduğu kadar ayrı ayrı oturmak ve kabilsen bir kalem ve defter bulundurarak provada faydalı buldukları noktaları kaydetmek.

Her ne sebeple olursa olsun prova bitmeden kalkmamak, yer değiştirmemek.

Prova edilirken sahnenin sağından soluna, solundan sağına geçmemek, sahnede kulis arkasından gözükmemek, sahne merdiveninden inip çıkmamak.

Prova edilen perdede rolü olanların salona inmemeleleri, sahnede oturarak sıralarını beklemeleri.

Para veren seyircinin salonda, temsil sırasında riayete mecbur olduğu susmak, dikkatle seyretmek, sonuna kadar oturmak gibi en basit tiyatro adap ve kaidelerini önce kendi nefsimize tatbik etmek.

Bizim sanatımız dünyanın en mukaddes sanatıdır. Tiyatro bu kudsiyetin mabedidir.

Bir mabede yakışan hürmetle, ciddiyetle bu sanata yaklaşmamız lazımdır. Bu işi, yukarıda açıkladığım ciddiyetle, alamayacak yaradılıştaki olanlara tavsiye ederim, yol yakırken kendilerini daha kolay zengin edecek başka iş arasınlar. Kendilerini tam manâsiyle bu sanatın esiri addetmeyenler bu işte ilerleyemezler. Ve ben bu tarzda çalışılmayan bir yerde yaşayamam.

Muhsin Ertuğrul

Burada görüldüğü gibi Muhsin Ertuğrul ağırlıklı olarak prova düzeninden söz etmektedir. Oyuncunun tiyatro içindeki çalışmasını yoğun bir biçimde prova disiplini altına almak istemektedir. Yukarıda ele aldığımız yönergeler daha yakından incelendiğinde aslında Muhsin Ertuğrul'un yoğun prova ortamı içinde bir yandan

oyunculara tiyatro sanatının gerektirdiği ciddiyet ve titizlik bilincini ayakta tutan yaptırımlar yöneltirken bir yandan da provanın tam bir hizmet içi eğitim olarak değerlendirilmesi konusunda öneriler almakta olduğu görülmektedir.

Sahnenin Disiplini

Muhsin Ertuğrul'a göre sahne kutsal bir mekândır. Sahneden kulise geçilen kapının üzerine büyük harflerle yazdırdığı: İŞİMİZ İBADETİMİZDİR tümcesi sanatçının sahne kavramına nasıl yaklaştığını en özlü ifadesi sayılabilir. Burada her şeyin büyük bir düzen ve karşılıklı sevgi içinde yapılması esastır. Herkesin bir görevi vardır. En büyüğünden en küçüğüne kadar herkes görevinin ne olduğunu çok iyi bilmek; onu yerinde ve tam zamanında, eksiksiz olarak yerine getirmek zorundadır. Bu hiç bir ödüne yer varmayacak kadar kesin ve ciddiyet gerektiren bir konudur, Muhsin Ertuğrul güncel yaşamda sürdürdüğü alçak gönüllü, hoşgörülü kişiliğini sahneye gelince bir yana bırakmakta ve gözettiği ilkelerin yürütülmesini titizlikle, ödün vermeksizin izlemektedir. Sahne çok çalışılan çalışılmaktan yılgınlık gösterilmemesi gereken bir yerdir. Seyircinin karşısına eksiksiz olarak çıkabilmek; bina, alt yapı ve sahne donanımı yetersiz bir çalışma ortamında bir yandan eğitilen bir yandan verim alınmaya çalışılan az ya da çok hevesli oyuncularla başarılı sonuçlar alabilmek yıpratıcı çalışmaları gerektirmektedir. Muhsin Ertuğrul bu yoğun çalışma temposunun en önünde lokomotif görevini sürdürürken kişiliğiyle örnek olmaya çalışmaktadır. Muhsin Ertuğrul özlediği, düşlediği çalışma düzenini denilebilir ki ilk kez 1924 / 1925 tiyatro sezonunda; Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları adı altında bir araya getirdiği toplulukla birlikte gerçekleştirmiştir. Tiyatro tarihimize Ferah Sahnesi adı altında geçen bu düzenli toplulukta yürütülen çalışma düzenini sanatçı anılarında şu heyecan ve övgü dolu tümcelerle aktarır:

Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nda „Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları“ adı altında çalışıyorduk: Kınar (Sıvacıyan) Hanım, Neyyire (Ney ir) Hanım, Necla (Sertel) Hanım, Refika Hanım, Cemile, Prenses Mev

hibe, Seniha, Zehra, Şefika, Behzat Hâki (Butak), Mihran, I. Galip (Arcan), Hazım (Körmükçü) M.Kemâl (Küçük), Celâl Tahsin, Vasfi Rıza (Zobu, yalnız başlarda), Muammer (Karaca), Ercüment Behzat (Lav), Nurettin Şefkati, Emin Beliğ, (Belli)

Zuhtü Mürtoğlu. Bir avuç kara sevdalı âşık, sevgili tiyatrodaki iş görüyorlardı. Ne işi? Her işi.

İçlerinden hiçbiri çıkıp da, “Arkadaşlar, haydi şöyle bir oturup da konuşalım, görevleri paylaşalım. Kim ne kadar para alacak, hesaplaşalım” demedi. Kimse kimseye, “Sen şunu yapacaksın, buna karışmayacaksın, senin görevin şudur” diye önerme idi. Bu küçücük topluluk, sanki bir saatin dişlileri gibi kendi yapacakları işin başına geçti. Herkes, bu bin bir yönlü dev gibi tiyatronun bir köşesinden tuttu ve dev yürümeye başladı. Ne şaşılacak şeydir ki, bir gün bir arkadaş çıkıp da, “Şu iş yürümüyor, şu taraf aksıyor, bu taraf sarkıyor” diye yakınmadı. Bir tiyatroya göz önüne getirin ki, yeniden Türkçeye aktarılmış oyunlar arka arkaya geliyor; roller dağıtılıyor, herkes rolünü benimsiyor, provalar yapılıyor, piyesler hazırlanıyor; dekorlar boyanıyor, aksesuarlar bulunuyor, mobilyalar konuyor, perdeler açılıyor, oyunlar oynanıyor; öte yandan sahnelenecek oyunlar gazetelerde ilan ediliyor, sokaklara afişler yapıştırılıyor, gişelerden biletler satılıyor, kapılardan seyirciler giriyor; her şey bir düzen içinde...

Bazı günler matinelere oynanıyor, günde iki oyun; o arada bir de „Gençlere öğrenci matinesi verelim“ deniliyor, günde üç oyun. Ne zaman yemek yersiniz, ne zaman oturup dinlenirsiniz; piyeslerinizi kim bulur, kim çevirir? Bu tiyatronun elbet bir sahibi vardır. Ona kim hesap verir, onunla kim konuşmuştur, kim ne koşullarla anlaşmıştır? Sahnede, salonda kimler çalışır, ellerine kaç para geçer? Büyüğü var, ünlüsü var, acemisi var, ustası var, çırağı var, kadını var, erkeği var. Hangisi çok para alır; kim uğraşır bu işlerle, nasıl uğraşır; bakalım öteki arkadaşlar bu

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

uğraşılardan hoşnut mu? Kimsenin yakınması yok mu? Ahmet Mehmet'in aleyhinde konuşuyor mu? Kınar Hanım Necla'yı çekiştiriyor mu? Kim kiminle kavga eder, niçin eder?

Bugün bu satırları okuyanlar şaşıp kalacaklardır. Bir kronometre gibi tıkr tıkr işleyen Ferah Tiyatrosu Dönemi'nde bir gün, bir an bile yukarıdaki sorular sorulmadı.

Yalnız perdecî Şefik biliyordu ki, saatin yelkovanı yerine gelmediği zaman o, gözü kapalı perdeyi açacaktır. Elektrikçi Nazım biliyordu ki, yine saatin yelkovanı yerine geldiği zaman o, salonun ışıklarını söndürüp sahneyi aydınlatacaktır. Ahmet, Mehmet, Ali, Osman biliyorlardı ki, saatin yelkovanı yerine geldiği o zaman sahnede bulunacaklardır. Bütün bir mevsim böyle bir çalışma süresinde ne tek bir anlaşmazlık, ne tek bir ses yükselişi, ne bir somurtma, ne bir sitem, ne tek bir tartışma, ne bir küsme, ne de acı bir söz.³⁷

37 Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın**, s. 337-340.

Muhsin Ertuğrul, üzerinden elli yılı aşkın bir zaman dilimi ve kos-koca bir sanat yaşamının geçmiş olmasına karşın coşkuyla aktardığı bu çalışma düzenini her zaman aramıştır. Temeli sevgiye, haddini bilmeye ve özveriye dayalı bu mekanizmanın yerleşmesi için sanatçının büyük gayret gösterdiğini biliyoruz. Tam bir ekip çalışması düzenini kurmayı başardığı Ferah Sahnesi'nde sahne gece gündüz çalışmaktadır:

Geceleri oyun biter, seyirciler gider; sanatçılar için yeni yeni çalışmalar başlar. Muhsin tavuk tabutu büyüklüğündeki odada makyaj rafının üstündeki boyaları kaldırmış, yeni çevireceği piyese başlamıştır. Muammer (Karaca) sof i tadan sarkan 25 mumluk vardiye lambasının ışığında Muhsin' den aldığı çeviri sayfalarını inci gibi tertemiz yazısıyla piyes defterine geçirmektedir. Behzat (Butak) ve Küçük Kemâl, yeni piyesin dekorlarını düzenlemeye başlamışlardır. Kınar Hanım ise, Beatris diye adlandırdığı bir İsperto ocağında hem kahve, hem çay, hem de yemek pişi

riyor. Çalışmalar sırasında o bize çay demlemekle uğraşır. Biraz sonra seslenecektir: “Çocuklar, üşüyeceksiniz, sıcak bir çay için...”³⁸

Muhsin Ertuğrul böylesine bir özveri içinde çalışmalarını sürdürürken hiç kuşkusuz amacı disiplinli bir tiyatro geleneğini kurmaktan başka bir şey değildi. Bu yaklaşımının ciddi boyutlarını daha iyi kavrayabilmek için sanatçının 1965 yılında Türk Tiyatrosu dergisinde yayınlanan **Bir Adım Geri, Bir adım İleri** başlıklı yazısından şu satırları okumalıyız:

Otuz sekiz yıl önce İstanbul’unda, her medeni şehirde olduğu gibi, her akşam piyesler oynayan tiyatrosu bulunmasını istedik ve böylece bir gelenek kurmak yoluna gittik. Gayemiz şuydu: Her İstanbullu, tiyatro ihtiyacını duyduğu bir gece İstanbul’da gidecek, daimi bir tiyatro bulsun. Bugün bunları yazmak bile insanı güldürüyor. Ama o zaman tiyatronun belli bir günü yoktu, piyes hazırlandıkça birkaç kere oynanır, sonra karabatak gibi yine dalar, kaybolurdu. Şayet böyle her gece oynamayı göze alırsak bizde de bu geleneğin gelişeceğine, tiyatronun yerleşeceğine inanıyorduk.

1929’da İstanbul’a görülmemiş bir kış geldi. Boğaz’dan buz kayaları akmaya, şehrin bütün deniz ve kara araçları işlememeye başladı. Fırınlar kapandı, karlı sokakta yaya yürüyenlerin ayak izleri azaldı, ama biz tiyatromuzu kapatmadık, oyun oynamaya devam ediyorduk. Yerleştirmek istediğimiz bir geleneğe böyle mevsim cilveleri yüzünden ara verirsek, daha başlangıçta bunun kökleşemeyeceğini biliyorduk. O hafta oynayan eser Strindberg’in “Rausch- Zafer Sarhoşları” piyesiydi. O geceki gelirimiz 270 kuruştı. Biz oyunumuzu oynadık, sonra da seyircilerimiz yerdeki bir metre kar yüzünden sokağa çıkamadıkları için müdürün odasında soba yakarak onları sabaha kadar tiyatrodan alıyorduk. Arkadaşlar da güç belâ evlerine gittiler. Ertesi gün

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

onda provamız vardı. Geldikleri zaman içlerinden biri böyle olağanüstü bir durumda temsillere ara vermemizi istedi. Kendisine anlatmaya çalıştım ki yeni başlamış bir düzende böyle ilk güç durumda ara verirken halkta geliştirmek istediğimiz 'İstikrarlı Tiyatro' fikri zedelenir, gayeye ulaşamayız. Onun için bizim azimle, her şeye rağmen, devam etmemiz gerekir. Bugün kendisini rahmetle ve sevgiyle andığım o arkadaş bana: "Sen bizi harcıyorsun!" demişti. Evet, yalnız onu değil, kendi kendimizi harcıyorduk... Bir ideal uğruna! Bu memlekette tiyatronun yerleşmesi uğruna"³⁹

39 Bkz. **Türk Tiyatrosu Dergisi**
Kasım-Aralık, 1965, s. 365.

Sanatçı koşulların ağırlaşması ve kadronun ısrarı üzerine Kadıköy yakasında oturmakta olan tiyatro müdürü Suphi Bey'den oyunlara ara vermek üzere İ. Galip Arcan ile birlikte donma tehlikesi atlatarak sandalla karşı yakaya geçip Bahariye'ye kadar yayan yürümek zorunda kaldıkları serüvenli yolculuğu anlatır ve 38 yıl sonra onu çok duygulandıran bu olayı şu anlamlı tümcelerle bitirir:

Müdürün evine geldiğimiz zaman, bizi tımarhane-den kaçmış deli gibi karşıladılar ve bir daha geriye dönmeye bırakmadılar. Zaten dönüş için vasıta da yoktu. Ve böylelikle o gece fırtınalar gibi tiyatrodan kapandı ve İstanbul ekmezsiz ve oyunsuz kaldı.⁴⁰

40 Aynı, s. 366.

Sahne disiplininin temelinde böylesine büyük bir idealizm yatan Sanatçı'nın Türk sahne geleneğine gerçekleştirdiği ilk büyük devrimin sufle kapağı'nı kaldırtması olduğu söylenebilir. Bu adımın Türk sahnesi için ne anlama geldiğini Vasfi Rıza Zobu anılarında şu renkli tümcelerle aktarır.

1927 Martına kadar sahnelerimizin ön orta yerinde, İstiridye kabuğunun bir adam kafasıyla omuzlarının sığacağı büyüklüğünde bir kutu dururdu. Bunun adına "Sufle Kapağı" derlerdi. "Süflör" elinde piyesle, sahnenin altından gelerek bunun

içine girer, sahnedeki oyunculara rollerini fısıldardı. Bu suflör ve kapağı, sahneyi tamamlardı. Işık, perde ve dekor; bir oyun sahnesi için neyse, ne kadar lüzumlu ise, onlarsız nasıl temsil verilmezse; “Sufle Kapağı” olmadan da aktör vazifesini yapamazdı. Oyuncu rolünü ne kadar iyi bilirse bilsin, isterse piyes suflörsüz oynanacak halde olsun; sahnenin önünde mutlaka o kümbetin bulunması, sahne malzemesi bakımından şarttı (...) İşte Muhsin, Hamlet temsiliiyle beraber bu “sufle kapağı”nı da kaldırdı. Kapak kalktı. Deliği tahtalarla kapandı; sahne tabanyıla bir oldu.! Şimdi size basit bir şey gibi gelir bu “İnkılap” ama ,Kastamonu’da şapka giydirmek kadar güç bir işti bizim için⁴¹

41 Vasfi Rıza Zobu, **O Günden Bu Güne-Anılar**, s. 236-237.

Temsillere değil provalara tam ezber gelmeyi bir oyuncunun en önemli niteliklerinden biri olarak kabul eden Muhsin Ertuğrul için doğal bir davranış sayılabilir bu girişim. Bu yeniliği başkaları da izleyecektir. Vasfi Rıza anılarının bu bölümünde Muhsin Ertuğrul’un sahne ışıklamasına ve tekniğine Muhsin Ertuğrul’un getirdiği yenilikleri; bu yenilikleri gerçekleştirmek için işi hamallığına kadar sanatçının nasıl koşuşturduğunu anlatır. Sahne “İnzibatı” konusunda Muhsin Ertuğrul’un getirdiği ilk önlemlerle nasıl düşman kazandığını da şöyle açıklar.

Sahnelerimizde bir de “İnzibat” işi vardı. Bu kurulduktan sonra kaldırılan “kötü adet”in ne çirkin, sanatçıların çalışmalarına ne kadar zararlı olduğunu daha iyi anlayabilmıştık. Bu kötü adet; “Sahneye misafir kabulü” idi. Sanatçıların yalnız kocaları, karıları, çocukları değil; erkeklerin kadın, kadınların erkek arkadaşları da pekâlâ makyaj odalarına, koridorlara salonlara kabulle; şakalar, münakaşalar; hatta kavgalar edildiği görülürdü... Teklif ve tekellüfü kalkmış, mütercimlerin, muharrirlerin bir takım zevk ve sefa yoldaşlarının, muntazam devam ettikleri yerler; sahnelerdi... Odalarda, içki sofralarının, poker masalarının kuruldukları görülmemiş manzaralardan değildi. Muhsin birden

bire kapıları kapatıp “İçeri girmek memnudur” levhasını asarak; bir de kapıcı oturunca: gedikli misafirlerin neşesi kaçiverdi! “Muhsin düşmanlığı”, Muhsin aleyhtarlığı bu tarihten başlar.⁴²

42 Aynı, s. 240.

Vasfi Rıza anılarında Muhsin Ertuğrul’un sahne disiplinini sağlamak doğrultusunda aldığı iki önlemden daha söz eder. Bunlardan biri “Sahne Amiri”dir. Sanatçının açıklamalarına göre 1929/30 sezonu içinde film çevirirken otomobil kazası geçiren ve yüzü parçalanmış Sait Köknar’ın artık sahneye çıkamayacağını anlaşılmış üzerine Muhsin kendisini sahne amiri olarak sahne gerisinde görevlendirmiştir. Vasfi Rıza tiyatrodaki o zamana kadar kullanılmamış olan bu görevin önemini zamanla çok daha iyi anlaşıldığını ve sahne amirliği olmadan Şehir tiyatrolarını yürütmeye olanak kalmadığını bildirmektedir. Vasfi Rıza 1929/30 sezonunda başlatıldığını açıkladığı sahne amiri konusunun 1927 yılında yayınlanan ve oyuncularla ilgili ilk 11 maddesini gözden geçirdiğimiz İstanbul Şehir Tiyatrosu sahne talimatnamesinde yer aldığını görüyoruz. Muhsin Ertuğrul söz konusu talimatnamenin geri kalan maddelerinde sahne gerisi görevlilerinin yetki ve sorumluluklarını tek tek ele almakta ve açıklamaktadır. Şimdi talimatnamenin geri kalan şu maddelerini görelim :

12- Rejisör sanat mesailinde salahiyeti kâmile ile prova ve temsilleri idare eden amiri yegânedir.

13- Sahne amiri prova ve temsillerde rejisöre yardım ve sahnenin inzibatını temin eder; her gün ve gece temsillerde piyesin krokilerini ve elektrik ve dekor plantasyonunu alıp tatbik edecek ve sahneyi tanzim ettireceği gibi zamanında da zilleri vuracaktır.

14-Süflör, her gün prova ve temsillerde lazım gelen piyesleri kütüphaneden alıp sufle etmekle mükelleftir. Kondüvit provalarda kondüvit piyesini tanzim ederek ve işaretleyerek temsil esnasında sessizce ifayı vazife edecektir. Tam zamanında sahneye girmekte geciken sanatkârlarla beraber o da mesul olacaktır. Perdenin zamanında kapanmasını kondüvit temin edecektir.

15- Aksesuarcı, provalarda her piyesin aksesuar eşyasını perde perde tanzim ve temsilden evvel ihzar ve sahneye nakline bizzat nezaret edecek, her piyesin lazım olan aksesuarlarını bildiren bir cetveli olacak ve bu cetvelde eşyaların numaraları yazılı bulunacaktır. Piyesin sahne aksesuarları ile her şahsa lazım olan aksesuarları mezkür defterden evvelce hazırlayıp sahibine verecek ayrıca demirbaş eşya defteri tutacaktır.

16 -Kütüphane memuru Darülbedayi repertuarını defteri mahsusa kaydıyla piyesleri numara sırası ile muhafaza ve müessesenin kitap mecmua, gazete ve ilan koleksiyonlarını tutmak tenkitleri gazetelerden kesip klasöre yapıştırarak muhafaza etmek ve piyeslerin tebyizlerini tanzim eylemekle mükelleftir. Oynanacak piyesleri matbu bir makbuz mukabilinde suflöre ve kondüvite verecek ve temsilin hitamında tekrar alacaktır. Sansür edilecek piyesleri polise zamanında götürüp temsile hazırlayacaktır⁴³

43 Ahmet, **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu C.II**, s. 36-37.

Bu maddelerde yapılan ayrıntılı görev tanımları sorumluluk çizgileri bize Muhsin Ertuğrul'un 1927 Şehir Tiyatrolarının yönetimine geldiğinde bir yandan sahne görevlerinin el birliği yaparak sevgi ve özveriyle çözülmesi gerektiğini vurgularken iş bölümünü ve disiplinli bir şekilde yürütülmesini istediği işlerde gözettiği kararlı tutumunu ortaya koymaktadır. Vasfi Rıza Zobu'nun Muhsin'in aldığı ikinci önlemlerle ilgili açıklamaları perde aralarının önceden bildirilmesiyle ilgilidir.

Perde aralarının müddetini bildirmek te, Muhsin'in cesaretle yaptığı bir ilandı.. Ondan evvel dekor değişsin veya değişmesin – aranın ne kadar süreceğini dakikası ile tespit edip ilan etmek lüzumu ya kimse-nin aklına gelmemişti; ya da makinistin el çabukluğuna veya sanatçının hazırlanma süratine kimse itimat edememişti. Perde aralarının ne kadar süreceğini tiyatrocular bilmediği için, seyircilerde oluru bek

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

liyorlardı. 1927den beri bunları seyirciye bildirmek adet oldu.⁴⁴

44 Aynı, s. 312.

Sevgi Sanlı Muhsin Ertuğrul'un perde aralarında dekor değiştirme süresinin kısaltılması konusunda ne denli duyarlı olduğunu gösteren bir olayı şöyle nakletmektedir.

Peer Gynt Ankara Devlet Tiyatrosunda prova edilirken dekorları değiştirmenin on altı dakika sürdüğünü gören Hoca oyunun rejisörü ile dekoratörünü uyarıyordu. Genel provada bu süre ancak on iki dakikaya inebildi. O gece rejisör ve dekoratör evlerine gidip uyudular. Oysa Muhsin Hoca marangoz Halil usta ile çalışmayı sürdürdü. Dekor kurdular, söktüler, kurdular, söktüler. Sabaha karşı dekor değiştirme süresi üç dakikaya inmişti.⁴⁵

45 Bkz. Sevgi Sanlı, "Yaşayan Muhsin Ertuğrul", **1. Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri-Sanlı**, s. 35.

Sevgi Sanlı Muhsin Ertuğrul'un devlet tiyatrosunda, sahne gerisindeki çalışma temposunu ve bir fabrika yoğunluğunda yürütülen çalışmaların hemen içinde bulunup işleyişi yerinde izlemek adına gösterdiği çabayı ise şöyle dile getiriyor.

Tiyatronun hiçbir köşesi yoktu ki Muhsin Hoca'nın denetiminden uzak kalsın. Erol Keskin onu ilk kez Bursa Tiyatrosunun açılışında görmüş, tuvaletleri paspaslarken. Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olduğu sıralarda sabah erkenden atölyeleri gezmekle işe başlardı. Dekorları hazırlayan marangozlar, demirciler panoları boyayan realizatörler, aksesuarlara emek veren butaforlar, kostümleri diken terziler, perukları yapan berberler nasılda aşkla işe sarılırlardı onu görünce. Oyuncudan yönetmene dramaturgdan dekoratöre, ışıkçıdan süflöre hepimiz bilirdik ki, burası , "işin oyun, oyunun yaşam olduğu yer"dir. Tiyatroda onun dikkatinden kaçan herhangi bir bölüm düşünülmez. ⁴⁶

46 Aynı, s. 5.

Milli Eğitim Bakanlığı teftiş kurulu tarafından 12 Ocak 1951 tarihinde Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü sıfatıyla Muhsin Ertuğrul'a

açılan iki maddelik bir soruşturma bir sanatçının verdiği yanıt, bize ödenekli tiyatronun bürokrasiye rağmen kendi kuralları içinde kurumlaşması konusunda içinde bulunulan koşulları ve gösterilen çabaları oldukça iyi açıklamaktadır.

Milli Eğitim Bakanlığı Müfettişi Tefik Bindan imzasıyla sanatçıya yönetilen sorular şunlardır.

Muhsin Ertuğrul
Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü
Devlet Tiyatrosu'nun anbar ve demirbaş eşya kayıtlarının ayniyat yönetmenliğine göre yürütülmediği,
2. 5441 sayılı kanununun 129.maddesi gereğince hazır

lanması gereken tüzüğün , bakanlığın muhtelif yazılarına rağmen , hazırlanıp gönderilmediği anlaşılmıştır.

Bunlar hakkındaki düşünce ve kanaatlerinizi bu yazının bittiği yerden başlamak üzere yazmanızı rica ederim. 12/1/1951

Milli Eğitim Bakanlığı Müfettişi

Tefik Bindan

1-Devlet Tiyatrosu'nun anbar ve demirbaş eşya kayıtlarının (Ayniyat yönetmenliği) ne göre yürütülmemiş olması, olsa olsa mevcut vazifeli memurların bütün bu kayıtları tutmaya, aynı zamanda, gece gündüz mesaisi dakikalarla tahdit edilmiş olarak işleyen tiyatronun çalışmalarını karşılamaya kafi gelmediğine delalet eder. Bunda belki fazla kırtasiyecilik isteyen yönetmenliğin, bir tiyatronun bünyesine uymamasının da bir rolü olabilir. Yalnız şu muhakkaktır ki bu günkü kadro gülünç derecede noksandır. Her yıl bütçe hazırlanırken bu teşkilatı tamamlayıcı isteklerimiz (Bütçe tasarrufu yüzünden yeni vazife ihdas edilmemesi) ihtirazıyla reddedilir. Esasen Devlet Tiyatrosu Kanunu yapıldığı zaman bir Devlet Tiyatrosuna lüzumlu yeni teşkilat kuracak bir bütçeyle çıkmayıp,

Tatbikat Sahnesi kadrosunda mevcut vazifeler hatta birazda kısılmak suretiyle, bize intikal ettirildiği müteakip yıllarda da teşkilatın ikmali için imkân verilmediğinden bu yardımdan (yarımdan) aşağı kadroyla çalışmaktayız. Bu yüzdende sahne işlerimizde olduğu gibi, (Büro ve kayıt) işlerinde de aksaklık çıkmaktadır.

2-Devlet Tiyatrosu Kanununun 19 maddesinde bir tüzükle belirtilecek olan sözleşme, tedavi, izin, yaz tatili aylarında kendi hesaplarına çalışma, yolluk, disiplin işleri gibi kayıtlar yönetim kurulumuzca yapılmış ve halen sanatkârlarla akdedilen sözleşmelerde esas maddeleri teşkil etmiştir. Geriye kalan (ayrılmış ve ölüm tazminatı) kanunumuzun 11. maddesinde ve Yolluk ve inceleme seyahatine aid kısımlarda yine kanunun 18 maddesinde sarahatle belirtildiğine göre bunlara aid tüzük yapılanmasına lüzum görülmemiştir. Geriye kalan binbir husus için bir tüzük yapılması lazımdır. Böyle bir tiyatro tüzüğü, tam teşkilatla kurulmuş olan bir temsil müessesinde çeşitli şube şeflerinin vazife mesuliyet hudutlarını tayin etmeye ve çalışmalarında tedahülü önlemeye yarar ve onun için yapılır. Bizim tiyatromuz yine bütçe darlığı yüzünden – tam teşkilatla kurulmamıştır. Böyle giderse daha birkaç sene daha kurulmayacaktır. Kadrosunda memuriyeti bütçesinde tahsisatı mevcut olmayan muhayyel bir şube şefine tüzükte yer vermek manasız olduğuna göre önce tam kadrolu bir tiyatro teşkilatı kuracak tahsisat verilmelidir. Ondan sonra bütün teşkilata şamil bir tüzük yapılabilir. Bizim bu günkü kadromuzda, kanunumuzun 5. maddesinde adları zikredilen vazifelerin yarısı bile mevcut değildir. Tüzük teşkilatın bir bağı olduğuna göre henüz bünyesi taayyün ve teessüs edememiş bir topluluk nasıl ve neresinden bağlanabilir. Bu bünye günden güne, günden güne gelişeceği yerde bilakis fuzuli müdahalelerle günden güne gerileme kaydetmektedir. Nitekim 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kanunuyla teşkilat ve idare sistemi

içinde mühim bir rolü olan ve kanunun üçüncü maddesinde (Yönetim Kurulu) çalışmalarında uhdesine faal vazife verilen Opera baş rejisörlüğü bile bu yıl ki bütçeden Bakanlığın 27/11/1950 tarih ve 10/ 1276 sayılı yazısıyla lağvedilmek üzere bize emir verilmiştir. Halen Dram kısmının rejisörü mevcut değilken üstelik opera kısmının da rejisörden mahrum edilmesi, ilham kaynağı kim ve ne olursa olsun, bakanlığı yanlış yola sevk etmektedir. Tiyatroyu bir gemiye benzetirsek bu kadar baş makinistle çarkçıbaşına lüzum yoktur. Demeye benzer bir Maarif tarihimizin garabet edebiyatında (Mektepler olmasaydı Maarif ne kolay idare edilirdi) diyen Haşim Paşa'ya nazire olur, o kitaba ikinci bir sayfa daha ilave edilerek (Tiyatroyarejisörün ne lüzumu var) denir.Henüz teşkilat kurulmadan Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü'nün, bizden tam bir tüzük istemesi, Opera başrejisörlüğüne lüzum yoktur diye Bakanlığı yanlış yola sevk etmesi, olsa olsa o şubede çalışanların (SANAT) işlerini basit bir kırtasiyecilik sanmalarında ve bu alanda hiçbir bilgileri olmamalarından ileri gelmektedir. Bir tüzükün sanat yaratmadığını, rejisörsüz tiyatro olmayacağını bilmeyenlerin, güzel sanatlar işlerinde çalışmaları böyle sakatlıklara yol açmaktadır. Ya kanunu yapanlar gibi, bizde tüzük yapsaydık ve opera başrejisörüne, kanunda olduğu gibi bir takım vazifeler yüklesaydık bu memuriyet bakanlığın bir emriyle lağvedildikten sonra onun işlerini kime götürürdük ve o zaman bu tüzük neye yarardı.

Sahne disiplini getirmek adına Muhsin Ertuğrul'un getirdiği ilke ve düzenlemeler kuşkusuz sanatçıya pek çok düşmanda kazandırmıştır. Ne var ki getirdiği ilkeleri herkesten çok kendi uygulayarak ortaya koyduğu örnek disiplinli kişilik; sessiz ama ödün vermeyen kararlı tutumuyla sanatçımız sahne disiplinini ma-yalandırmayı başarabilmiştir. Özdemir Nutku oyuncu ve sahne disiplini açısından bu girişimlerle ulaşılan noktayı şöyle değerlendiriyor:

TÜRK TİYATROSUNDA SAHNE ARKASI ETİĞİNİN GELİŞİMİ VE MUHSİN ERTUĞRUL

Bu başarının sağlanmasında Muhsin Ertuğrul'un yalnızca teknik açısından yaptığı yenilikler değil, aynı zamanda tiyatro anlayışında getirdiği yeni kavramlardır. Schepkin'in "küçük rol diye bir şey yoktur, yalnızca küçük oyuncu vardır". Vakhtangov'un "tiyatroyu kapısıyla penceresiyle yaşamak onu anlamak demektir," sözleri bu büyük Türk sanatçısının temellerini kuruyordu. Onun için de başa geçince gardıroptan başlayarak disiplinli bir düzen kurmuş, Türkiye'de o zamana kadar sürüp gelmiş olan yıldız oyuncu düşüncesine karşı çıkmış, tiyatronun kolektif bir sanat çalışması gerektirdiğini belirterek takım oyunculuğuna gitmiştir. Elinde boya fırçası dekorları boyamış; sırtında kocaman bir kalas, dekor çatmış; elinde tornavida, ışıkları onarmıştır.(...)İşte tiyatroyu böyle her şeyi ile yaşamasını bilen anlayışı Muhsin Ertuğrul getirmişti. Nitekim yıllar sonra, düşman davası sırasında, "sahne benim mabedimdir" diye bağırın Hüseyin Kemal'in sözlerinde Türk Tiyatrosunda kökleşen bu sanat töresinin en olgun anlatımını buluruz.⁴⁷

47 Bkz.. **Darülbeydin Elli Yılı**, s. 163.

Nurettin Sevin sanatçının ulaştığı bu noktada ne denli güvenli ve gururlu olduğunu vurgulayan şu küçük alıntıyı yaparak 60. sanat yılı için yazdıklarını noktılıyor. Biz de Muhsin Ertuğrul'un Modern Türk Tiyatrosu'nun sahne arkası etiğini oluşturma girişimlerini özetlemeyi amaçlayan bu incelememizi, bu anlamlı satırlarla noktılıyor ve aziz anısı önünde saygıyla eğilmek istiyoruz:

(...) sonra asıl maksadınıza gelerek iltifat bulunuyorsunuz ve bana git diyorsunuz. Bende şimdi size yağma yok diyorum; çünkü bütün yaptıklarınızın, bütün yazdıklarınızın arkasında bu gizli maksat var: ah ben bir gitsem... O zaman gene suratınıza kapanan kapılar açılır, o zaman gene imaret işler, o zaman gene sanatçılar çalışır, siz kazanırsınız o zaman gene sahneye poker masası girer zannediyorsunuz değil mi? Hayır artık yağma yok; ben gitsem benim bütün

MURAT TUNCAY

arkadaşlarım gitse bile, bu hayıflandığınız mazi tekrar geri gelmeyecek. Çünkü tiyatronun sahnesinde çalışmak mevhmunu saktuk; disiplin denilen müstebit bir kere sanatkârların kalbine tahtını kurdu artık hepimiz onun esiriyiz.⁴⁸

48 Bkz. Ertuğrul, **Türk Tiyatrosunda Altmış Yıl**, s.100.

