

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MUSAHİPZADE CELAL'İN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNDE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esin ŞENTUNA

Balıkesir, 2018

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MUSAHİPZADE CELAL'İN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNDE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esin ŞENTUNA

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI

Balıkesir, 2018

Bu araştırma; Balıkesir Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından (2015/157)
no'lu proje ile desteklenmiştir.

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 201312511001 numaralı Esin ŞENTUNA'nın hazırladığı "Musahipzade Celal'in Hayatı ve Eserleri Üzerinde Bir İnceleme" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 19.07.2018 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Danışman)
Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI

Başkan
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU

Üye
Dr. Öğr. Üy. Sabahattin ÇAĞIN

Üye

Üye

Üye

Üye

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

25/07/2018

Enstitü Onayı

7. İbrahim Şahin
Doç. Dr. H. İbrahim ŞAHİN

ÖN SÖZ

Musahipzade Celal'in tiyatroları, modern tiyatroya geçiş aşamasında Türk tiyatro tarihinin önemli bir evresini oluşturur. Buna rağmen, Musahipzade'nin tiyatroları üzerinde yeterince inceleme yapılmamıştır. Musahipzade Celal'in piyesleri, Osmanlı tiyatrosundan modern tiyatroya geçiş döneminde, ele aldığı konuları işleyiş biçimi ile de özel bir anlam ifade eder. Musahipzade'in tiyatroları konuları, mekanları, kişileri bakımından çok yönlü ve çok renklidir. Yazar, Osmanlı devletinin uygulamalarını ve Osmanlı toplumunu bazı yerlerde eleştirmiş, (rüşvet alınması, eğitim sistemi vb.) fakat bazı noktalarda da Osmanlı'yı ve onun beraberinde getirdiği kültürü yüceltmiş ve onun korunmasının önemini izleyiciye aktarmıştır.

Son derece renkli bir edebî kişiliğe sahip olan Musahipzade'nin tiyatrolarındaki konu çeşitliliğini analiz etmek ve derinlemesine incelemek için yaptığımız bu çalışma bir girişten ve dört bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde çalışmanın amacı ve yöntemi ortaya konulmuş, ardından Musahipzade Celal üzerine hazırlanmış tezler ve kitaplar değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, başlangıcından 1950'lere kadar modern Türk tiyatrosunun gelişim evrelerine genel bir bakış yapılmaya çalışılmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosu ve modern türk tiyatrosu arasındaki geçiş dönemi incelenmiş ve çeşitli görüşlere yer verilmiştir. Tanzimat döneminde özellikle yabancıların ya da yabancı ülkelerde eğitim görmüş Türklerin etkisi ile modern tiyatronun Yıldız Sarayı'nda başlayan hikayesine yer verilmiştir. Bu bölümde yabancıların kurduğu dernekler üzerinden devam eden tiyatro çalışmalarına, yazarlara ve eserlere dair bilgi verilmiştir. Meşrutiyet döneminde Osmanlı Devleti'nin de tiyatronun halk üzerindeki etkisini fark etmesi ile birlikte, konusu "vatan ve millet" olan tiyatroların ön plana çıkışı üzerinde durulmuş, dönemin yazarları ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Cumhuriyet tiyatrosu bölümü ise, gerçek anlamda modern tiyatro dönemidir. Bu dönemde pek çok yazar ve eser bulunmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Musahipzade'nin hayatı ve eserleri konu edinilmiştir. Musahipzade'nin doğumu, ailesi ve çocukluğu, öğrenim hayatı, memuriyet hayatı, ilk yazıları, ardından tiyatro yazarı olarak başlayan yolculuğu, olgunluk dönemi ve son yazıları ele alınmıştır. Tüm tiyatrolarının yazılış hikayeleri tarihsel sıra ile verilmiştir.

Çalışmanın en kapsamlı bölümünü oluşturan dördüncü bölümde, Musahipzade Celal'in tiyatrolarının tematik analizi yapılmış ve yazarın piyeslerindeki temel temalar belirlenmiştir. Bunlar aşk, kahramanlık ve vatan sevgisi, toplumsal hayat ve Türk inkılabıdır. Bu bölümde tiyatrolar, tema başlıklarının altında kronolojik olarak incelenmiştir. Tiyatroların olay örgüsü ve özetleri, tiyatronun akışı içerisinde aktarılmıştır. Tiyatrolarda temayı anlatan bölümler alıntılanmış ve yorumlanmıştır.

Çalışmanın beşinci ve son bölümünde, temalardan çıkan sonuçlar bir bütünlük içerisinde verilmeye çalışılmış, böylece Musahipzade üzerine yapılabilecek diğer araştırmalara yön vermesi amaçlanmıştır.

Çalışmam boyunca bana yol gösteren, yardımları ve desteği ile her zaman yanımda yer alan, çalışmamın her aşamasında değerli vaktini ve emeğini harcayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI'ya teşekkürü borç bilirim.

Son olarak, eğitim hayatım boyunca hiçbir fedakarlıktan kaçınmayarak bugüne gelmemi sağlayan değerli aileme ve daima bana destek olan, felsefeci bakış açısı ile olayları yorumlamamda bana yardımcı olan eşim Dr.Öğr.Üyesi Barış ŞENTUNA'ya sonsuz teşekkür ederim.

ÖZET

MUSAHIPZADE CELAL'İN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNDE BİR İNCELEME

ŞENTUNA, Esin

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof.Dr.Mustafa ÖZSARI

2018, 106 Sayfa

Musahipzade Celal, Türk tiyatrosunun önemli yapı taşlarından birini oluşturur. Geleneksel tiyatro ile modern tiyatro arasındaki geçişin izleri Musahipzade'nin tiyatrolarında karşımıza çıkar. Bir yandan Osmanlı'nın son dönemindeki rüşvet, eğitim sistemi gibi konuları eleştiren Musahipzade, bir yandan da Osmanlı'daki Türklük olgusunu öven eserler ortaya koymuştur. Bu anlamda olabildiğince objektif bir biçimde toplumu incelemiş ve gelecek nesiller için faydalı olabileceğini düşündüğü eserler yazmıştır.

Bu araştırmada Musahipzade Celal'in 18 tiyatrosu tematik olarak incelenmiş, tiyatroların analizinde tarihsel sıralama göz önünde bulundurulmuştur. Her bir tiyatronun konusu, olay örgüsü ile kopukluk yaratmayacak şekilde özetlenmeye çalışılmış, Musahipzade'nin tiyatrolarında işlediği ana temalar sınıflandırılmıştır. Yazarın Osmanlı tiyatrosu ve yaşayışı ile modern tiyatro ve modern hayat tarzı arasında bağ kurması gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Musahipzade Celal, Tiyatro, Türk Tiyatrosu, Osmanlı Tiyatrosu.

ABSTRACT

AN ANALYSIS ON THE WORKS AND LIFE OF MUSAHİPZADE CELAL

ŞENTUNA, Esin

Master's Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Adviser: Prof.Dr.Mustafa ÖZSARI

2018, 106 pages

Musahipzade Celal is one of the milestones of Turkish theater. The trace of the transition from traditional theater to modern theater are found in Musahipzade's plays. Musahipzade not only was criticizing the late ottoman period's bribe, education system but also wrote plays that praise the Turkishness phenomenon in Ottoman Empire. From that perspective he examined society in its most possible objectivity and wrote works that will be useful for future generations.

In this study 18 plays of Musahipzade Celal were thematically examined, in analysis of plays, chronological order was followed. Main themes in Musahipzade's plays are classified, all play's topics were summarized in a way that will not create a disconnection with the line of story. Author's effort to establish a connection between Ottoman theatre, way of life and modern theatre, way of life was

Key Words: Musahipzade Celal, Theater, Turkish Theater, Ottoman Theater.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Amaç.....	1
1.2. Yöntem.....	1
1.3. Musahipzade Celal Üzerine Yapılan Çalışmalar.....	2
2. BAŞLANGICINDAN 1950'YE KADAR MODERN TÜRK TİYATROSUNUN GELİŞİM EVRELERİNE GENEL BİR BAKIŞ	4
2.1. Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devri Tiyatrosu (1839-1901).....	7
2.2. Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi Tiyatrosu (1908- 1923).....	13
2.3. Cumhuriyet Devri Tiyatrosu.....	16
3. MUSAHİPZADE CELAL'İN HAYATI VE ESERLERİ	21
3.1. Hayatı	21
3.1.1. Ailesi ve Doğumu.....	21
3.1.2. Eğitim Hayatı.....	22
3.1.3. Memuriyet Hayatı ve Evliliği.....	23
3.1.4. Son Yılları ve Ölümü	24
3.2. Sanat Hayatı	24
3.2.1. İlk Yazıları	26
3.2.2. Olgunluk Dönemi	27
3.2.3. Son Yazıları.....	39
4. MUSAHİPZADE CELAL'İN TİYATROLARINDA TEMALAR	44

4.1. Aşk.....	44
4.1.1. Yedekçi.....	45
4.1.2. Lale Devri.....	49
4.1.3. Atlı Ases.....	52
4.1.4. Gül ve Gönül	55
4.2. Kahramanlık ve Vatan Sevgisi.....	58
4.2.1. Köprülüler.....	58
4.2.2. Demirbaş Şarl.....	62
4.3. Toplumsal Hayat.....	64
4.3.1. İstanbul Efendisi	65
4.3.2. Macun Hokkası.....	70
4.3.3. Kaşıkçılar	73
4.3.4. İtaat İlamı.....	76
4.3.5. Fermanlı Deli Hazretleri	77
4.3.6. Aynaroz Kadısı	78
4.3.7. Kafes Arkasında	81
4.3.8. Bir Kavuk Devrildi	83
4.3.9. Mum Söndü.....	87
4.3.10. Pazartesi Perşembe	89
4.3.11. Balaban Ağa	92
4.4. Türk İnkılabı.....	95
4.4.1 Selma.....	95
5. SONUÇ	98
KAYNAKÇA.....	103

KISALTMALAR

Age: Adı geçen eser

akt.: Aktaran

C. : Cilt

ev.: Çeviren

hzl. : Hazırlayan

S. : Sayı

s. : Sayfa

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

TDK : Türk Dil Kurumu

vb. : Ve benzerleri

yy. : Yüzyıl

1. GİRİŞ

1.1. Amaç

Bu çalışmanın başlıca amacı Türk tiyatrosunun gelişim seyri ile Musahipzade Celal hakkında bilgi vermek ve Musahipzade Celal'in tiyatrolarını tematik açıdan ayrıntılı olarak incelemektir. Bu incelemeler ile Osmanlı tiyatrosundan modern dönem Türk tiyatrosuna geçişte Musahipzade Celal'in yeri ve önemi ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Musahipzade Celal tiyatrolarını her ne kadar Cumhuriyet döneminde yazmış olsa da, tiyatrolarında daha ziyade Osmanlı dönemini konu almıştır. Onu diğer tiyatro yazarlarımızdan farklı kılan temel özelliklerden birisi, geleneği modern ölçülerle izleyiciye ve okuyucuya aktarmasıdır.

Araştırmamızda, Musahipzade Celal'in tiyatroları ayrıntılı bir şekilde incelenerek, onun tarihi olaylara bakışı, Osmanlı toplumu üzerine görüşleri, geçmişin norm ve değerlerini modern zamanlara aktarırken nasıl bir anlatım şekli izlediği, kadınlara bakışı vb. özellikler ortaya konulacaktır. Böylece bir yandan Musahipzade Celal'in tiyatro yazdığı dönemin bir tasviri yapılırken, öte yandan yazarın günümüzde hâlâ tartışma konusu olan çeşitli toplumsal ve tarihsel konulara tiyatro vasıtasıyla nasıl baktığı ortaya çıkarılacaktır.

Bu çalışma ile Musahipzade Celal'in oyunlarının tematik açıdan analiz edilmesi ve literatüre dahil edilmesi, geleneği moderne başarılı biçimde uyarlayan yazarın tanıtılması hedeflenmektedir.

1.2. Yöntem

Bu çalışmanın ilk aşamasında Musahipzade Celal'in hayatı ve eserleri incelenmiştir. Bu konuda temel teşkil edebilecek ana kaynaklar elde edildikten sonra kaynaklardaki bilgilerden yola çıkarak, Musahipzade Celal'in eserleri üzerine yazılmış diğer kaynakların bilgilerine ulaşılmıştır. Böylece Musahipzade Celal'in eserleri konusunda incelenmesi gereken kaynakların listesi oluşturulmuştur. Güncel basımları bulunan kaynaklara ulaşmakta sıkıntı yaşanmazken, basımı uzun yıllar öncesine ait olan eserlere ulaşmakta sorun yaşanmıştır. Bu sorun da sahaflar aracılığıyla çözümlenmiştir. Elde edilen kaynaklar, hazırlanmış olan çalışma planı doğrultusunda fişlenmiştir.

Fişleme işlemi özellikle Musahipzade Celal'in tiyatrolarında yer alan temaları belirlemeye yöneliktir. Musahipzade Celal'in tüm tiyatroları tek tek incelenmiş ve her tiyatrodaki hangi temanın bulunduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışma esnasında kaynakları temin

etme, okuma, fişleme ve değerlendirme işlemleri uygulanmıştır. Tiyatrolar çözümlendikten sonra, belirlenen temalar gruplandırılmış ve tiyatrolardan yapılan alıntılarla konuya uygun örnekler verilmiştir. Hem tüm tiyatro eserlerinin kendi zamansal akışı hem de her bir tiyatro eseri incelenirken eserin kronolojik akışı ve olay örgüsü göz önünde bulundurulmuştur. Bu anlamda her bir tiyatro eserinin örneklerle birlikte özetleri de bulgular kısmının içerisindeki tematik incelemede mevcuttur.

Son olarak Musahipzade'nin tiyatrolarında hangi temaların, hangi bakış açısıyla ele alındığı tespit edilmiş ve bulgular bölümünde elde edilen veriler ortaya konmuştur.

1.3. Musahipzade Celal Üzerine Yapılan alışmalar

Musahipzade Celâl, modern dönem Türk tiyatrosuna geçişte önemli bir yere sahip olmasına rağmen; kendisi ve tiyatroları üzerine yapılan çalışmalar ve yazılan eserler oldukça kısıtlıdır. Çalışmanın bu bölümünde tezde kullanılan temel kaynaklar üzerine kısaca bilgi verilecektir. Çalışmada temel kaynaklar şunlardır:

Orhan Hançerlioğlu (1970).*Musahipzade Celal "Bütün Oyunları"*, İstanbul : Milliyet Yayınları.

Ülkemizin tanınan araştırmacılarından Hançerlioğlu, Musahipzade üzerine bir çalışma yayımlamıştır. Söz konusu araştırmasında Hançerlioğlu, Musahipzade'nin Türk tiyatrosu içindeki yerini, oyunlarındaki temaları, kişiliğini, gelecek nesillere oyunlarından örneklerle aktarma gereğini hissetmiştir. Hançerlioğlu çalışmasında önce Musahipzade'yi çocukluğundan itibaren ele alarak, yazarlığa kadar olan serüvenini işler; oyunlarının özetlerini verir. Kitap iki bölümden oluşmaktadır.

Sevda şener (1963).*Musahipzade Celal ve Tiyatrosu*, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Bu kitap, Türk tiyatro çalışmalarının önemli ismi ve ülkemizde "tiyatro filozofu" olarak tanınan Sevda şener'in Musahipzade Celal'in tiyatroları üzerine hazırladığı doktora tezinin basılmış şeklidir. Söz konusu kitapta, Sevda şener, Musahipzade'nin biyografisini incelemiştir. Sevda şener, çalışmasında Musahipzade'nin tiyatrolarını toplumsal gerçeklikler, hiciv ve dil özellikleri açısından incelemiştir.

Murat Tuncay (1963), *Musahipzade Tiyatrosunda Osmanlı Tavrı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bu kitap da Sevda Şener'in kitabı gibi bir doktora tezidir. Murat Tuncay bu doktora tezini 1981 yılında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne sunmuştur. Murat Tuncay, bu kitaptaki amacını, Osmanlı toplumunun incelenmesi ile Musahipzade tiyatroları arasındaki estetik bağı ortaya çıkartmak olarak ifade eder. Tuncay, Musahipzade Celal'in tiyatrolarını özellikle dil ve tavır açısından incelemiştir.

2. BAŞLANGICINDAN 1950'YE KADAR MODERN TÜRK TİYATROSUNUN GELİŞİM EVRELERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Osmanlı Devleti'nin köklü bir değişim ihtiyacı hissederek Batı'ya yöneldiği dönem, XIX. yüzyıla dayandırılmaktadır. Batı medeniyetiyle yakın ilişkilerin kurulduğu bu yıllarda, değişen medeniyetle birlikte yeni edebî türler de Türk edebiyatına girmiştir. Roman, hikâye, gazete ve tiyatro, bu değişim ve yenileşmeyle edebiyatımıza giren türler arasındadır. Bu bölümde söz konusu edilecek olan edebî tür, tiyatrodur. Batı'dan gelen bu tür, bizim için tamamen yabancı değildir. İlkel Türk tiyatrosu olarak değerlendirebileceğimiz bir Türk tiyatrosu mevcuttur ve Türk tiyatrosunun, Avrupa tiyatrosundan çok daha eski tarihlere dayandığı şeklinde görüşler de ileri sürülmektedir.¹

Tiyatro türü, Türklerin hayatında çeşitli biçimlerde her zaman yer almıştır. Yani Tanzimat'la Batı tiyatrosunu benimmeden önce yüzyıllar boyunca Türklere özgü, geleneksel bir tiyatro vardı. Bu yüzden Türk edebiyatında tiyatroyu iki başlık altında inceleyebiliriz:

-Geleneksel Türk Tiyatrosu

-Modern Türk Tiyatrosu

Türk toplumunda tiyatronun ne zaman başladığına dair kesin bilgiler bulunmamaktadır. Ancak ozanların; "yuğ, sığır, şölen" adı verilen dinsel törenlerdeki gösterileri Türk tiyatrosunun temeli sayılmaktadır. Türk edebiyatında tiyatro ihtiyacı asırlarca 'ortaoyunu, karagöz, meddah ve köy seyirlik oyunu" gelenekleriyle karşılanmıştır. Bu öğeleri 'Geleneksel Türk Tiyatrosu' başlığı altında değerlendirmek gerekir.

Modern tiyatro yazılı metne dayanması, karakterlere ağırlık vermesi, sadece eğlendirme amacı taşımaması, sahne ve dekor gibi unsurlara göre düzenlenmesi gibi özelliklerinden dolayı geleneksel tiyatrodan ayrılır. Ancak modern tiyatronun toplumda yerleşmeye başlaması, geleneksel tiyatronun sona erdiği anlamına gelmemektedir. Geleneksel oyunlar, halk arasında yaşatılmaya devam etmektedir.

Ancak bu konuda farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Orhan Okay ve Niyazi Akı, her ikisi arasındaki ortak noktanın sahne gösterimi ve dil olduğunu ileri sürmektedirler. Bu anlamda

¹ Şahika Karaca, "Tanzimat'tan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 4, Sayı 7, 2006, s.143-173.

modern tiyatroyu Batılı bir tür olarak kesin çizgilerle geleneksel tiyatrodan ayırırlar. Tanpınar da bu görüşü destekler. Ona göre de İslam medeniyetlerinde tiyatro tamamen yabancı bir türdür.

Orhan Okay geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosunun arasında belirgin farklar olduğunu ileri sürmektedir:

“Tanzimat’la beraber edebiyatımıza giren türlerden biri de tiyatrodur. Bu hüküm tiyatroyu sahne oyunu ve edebî eser olarak birbirinden ayrı iki sanat dalı halinde kabul ettiğimiz zaman doğrudur. Yoksa Tanzimat’tan önce de var olan, çok eski yıllardan beri var olduğu bilinen meddah, ortaoyunu, karagöz, kukla gibi seyirlik oyunlar dikkate alındığında, yenilik kavramı üzerinde düşünmek gerekir. Ancak anonim karakterdeki bu somuncuların sadece sahne gösterisi olarak mevcut olduğu unutulmamalıdır. Hâlbuki bir edebî tür olarak tiyatro, ancak yazılı metin haline geldiği, hatta bir yazar tarafından kaleme alındığı takdirde var demektir.”²

Orhan Okay geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosu arasındaki ortak noktanın sahne gösterimi olduğunu belirtmiş; Batılı anlamda tiyatronun ancak sahne gösteriminin yanında yazılı metinle mümkün olacağını söylemiştir. Bu anlamda modern tiyatrodaki, yazar ön plana çıkmıştır diyebiliriz.

Niyazi Akı da Orhan Okay’ın geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosu konusundaki düşüncelerine benzer bir yaklaşım getirmektedir:

“Tiyatro ile uğraşan bazı yazarlar geleneksel seyirlik sanatlarımızdan meddah, Karagöz ve ortaoyununun edebiyatımızda beliren batılı biçimdeki tiyatromuzu hazırladığı kanısındadırlar. Ne var ki, batılı görünümdeki tiyatromuzla bu seyirlik sanatları arasında tek ortak öge dildir; bundan başka da böyle bir doğuşu hazırlayacak veriler bulma olanağı yoktur. Bu görüşü, doğuşu hazırlama biçiminde değil de edebiyatımızda batılı biçimde beliren tiyatromuza birlikte yürüdükleri yıllar boyunca seyirlik sanatlarımızın bazı katkıları olmuştur, diye düzeltmek akla daha yakın geliyor.”³ Akı, bu anlamda daha keskin bir ayırım ortaya koyar. Akı’ya göre iki tiyatro arasındaki tek ortak nokta, dildir.

Ahmet Hamdi Tanpınar ise tiyatroyu, Tanzimat sürecinde bütünüyle Batı’dan gelen yeni bir tür olarak görmektedir:

²Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, s. 71.

³Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989, s.7-8.

“Tiyatro nev’i, Müslüman-şark edebiyatlarının en az tanıdığı sanat nevidir. Denebilir ki, Tanzimat’la memleketimize girmiş tek nev’i odur. Çünkü aradaki estetik farkına, iç nizamların ayrılığına rağmen şiir ve muhtelif nev’ileri bizde de vardı. Şark hikâyesi, garpli romanla arasındaki farkın büyüklüğüne rağmen daima mevcuttu. Hatta felsefe ve teoloji mekteplerinin zarurî olarak birbirlerini tenkitle işe başlamaları düşünülürse, tenkit dahi edebiyatımızda tabiatıyla vardı. Yalnız tiyatrodur ki, nev’inin dışına çıkmamak şartıyla, gerek bizde ve gerek başka İslâm edebiyatlarında benzeri bulunduğu iddia edilemez.”⁴

Tanpınar, Tanzimat’la beraber edebiyatımıza girmiş olduğunu düşündüğümüz türlerin edebiyatımızda farklı şekillerde de olsa aslında var olduğunu, yalnızca tiyatronun bunların dışında olduğunu dile getirmiştir.

Bu üç birbirine yakın görüşün aksine İnci Enginün, tiyatronun sadece sahne ya da sadece metin olmadığını ve bu noktadan hareketle de, metne dayanan tiyatronun yerini zaman zaman geleneksel tiyatroya dayanan gösterilere bıraktığını belirtir. Ona göre, yazılı metne dayanan Türk tiyatro edebiyatının geçmişinin 1859 yılından önceye gitmediğini ve Şinasi’nin Şair Evlenmesi ile gösterdiği yerli ve Batı tiyatroları arasında kurulması gerekli birleştirici tutumun meyvelerini ancak uzun vadede vermiş olduğunu söyler.⁵

Metin And, geleneksel tiyatrodan ayrı olarak Batılı Türk tiyatrosunu üç döneme ayırmıştır. (I) 1839’dan 1908’e kadar olan dönemi Tanzimat tiyatrosu, (II) 1908’den 1923’e kadar olan dönemi Meşrutiyet tiyatrosu, (III) 1923’ten günümüze kadar olan tiyatroyu da Cumhuriyet tiyatrosu olarak adlandırmıştır.⁶ Bu bölümde Metin And’ın tasnifi temel alınarak Tanzimat tiyatrosu ile Meşrutiyet tiyatrosu hakkında kısa bilgi verilecek ve Cumhuriyet döneminden Musahipzade Celal’in ölüm tarihine kadar (1959) yapılan çalışmalar kısaca değerlendirilecektir.

Yapılacak tasnifte, her dönemin başlangıç ve bitiş yılları önemli bir siyasal ve anayasal değişikliği belirtmektedir. Bu tarihler aynı zamanda tiyatro bakımından da geçerlidir. Çünkü 1839 Gülhane Hattı Hümayunu’nun okunduğu yıl, İstanbul’da dört tiyatronun açıldığı yıldır. 1908 yılı Meşrutiyet’in ilanını olduğu kadar, II. Abdülhamit’in sıkıdenetiminden kurtulan yazarların tekrar hızla oyun yazmaya başlamasını ifade eder. 1923 yılı ise Cumhuriyet’in

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 8. baskı, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997, s. 278.

⁵ İnci Enginün, *“Tiyatro Edebiyatı (1970–1995)”*, Araştırmalar ve Belgeler, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 301.

⁶ Metin And, *“Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu”*, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yay., 1985, c. VI, s. 1607-1628.

ilanıyla beraber Ankara hükümetinin tiyatroyu devlet eliyle desteklemeye başlaması açısından oldukça önemlidir.

2.1. Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devri Tiyatrosu (1839-1901)

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle beraber Osmanlı Devleti kültürel anlamda köklü bir değişim sürecine girmiş ve edebiyat da doğal olarak bu süreçten direkt etkilenmiştir. Öncelikle tercüme yoluyla yeni edebi türler, edebi hayatımıza girmeye başlamıştır. Bu türlerden biri de, sosyal ve siyasal hayatta derin izler bırakacak olan modern tiyatrodur.

Türk halkı, Batı modelinde tiyatroyla azınlıkların sunduğu tiyatro gösterileri yoluyla aslında bir ölçüde tanışmaya başlamıştı. Osmanlı sarayı ise yabancı toplulukların gösterilerine büyük önem vermiş, Batı tiyatrosunu Türk halkından daha önce benimsemiştir. Siyasal ve ekonomik baskılar sonunda batıya açılmaya karar veren III. Selim, II. Mahmud, Abdülmecid gibi yenilikçi padişahların ve bu görüşü benimseyen okuryazar çevrenin Türkiye'ye batı tiyatrosunun girmesinde büyük payı vardır. II. Mahmut'un, 1836'da Fransa'dan sipariş ettiği oyun sayısı 500'dür. Bunun 40'ı tragedya, 50'si dram, 30'u komedy ve 280'i vodvildir. II. Mahmut tiyatro temsilleri verilmesi için iki amfiteatrın açılmasına izin vermiş hatta bu girişimi desteklemiştir.

İstanbul'daki yabancı elçiliklerin aracılığı ve batıya daha kolay yaklaşabilen azınlıkların da girişimiyle çeşitli sanat dallarında batılı biçimler denenmeye başlanmış, tiyatro da bir kurum olarak saray ve halk tarafından büyük ilgi görmeye başlamıştır. Sarayın desteği İstanbul'a gelen yabancı topluluklara gösterdiği ilgiyle kalmamış; Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında tiyatro salonları yaptırılmıştır. Abdülmecid 1858'de Dolmabahçe sarayının yakınında bir saray tiyatrosu, tiyatroya baskı ve sansür koymasıyla ünlü olan padişah Abdülhamid de 1889'da Yıldız Sarayı'nın bahçesinde yabancı tiyatro ve opera oyunlarının sahnelendiği bir tiyatro salonu yaptırmıştır. Modern Türk tiyatrosu ise, 1860'ta Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kurulmasıyla kurumsallaşmaya başlamıştır.⁷

Türk tiyatrosunun gelişiminde ve tanınmasında basının rolü de inkâr edilemez. Bu dönemde Tercüman-ı Ahval, Tasvir-i Efkâr, Muhbir, Tercüman-ı Hakikat, Vakıf, İbret, Basiret

⁷İnci Enginün, Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Dergah Yayınları, İstanbul:2015, s.656.

vs. gazetelerde tiyatroya geniş yer verilmiş; tiyatro hakkında kaleme alınan eleştiri, tanıtım ve duyuru yazılarıyla tiyatronun kamuoyu tarafından tanınması amaçlanmıştır.⁸

İlk tiyatro ve tiyatro gösterimleri Türklerin yoğun oldukları İstanbul yakasında değil de Beyoğlu'nda başlamıştı. Oyunların çoğu da yabancı dille sergileniyordu. Bu yepyeni dünyaya seyircilerin de uyum sağlaması için oldukça çaba sarf edildi. Daha önce Karagöz ve ortaoyunu ile koşullanmış olan izleyicinin kısa zamanda tiyatro kültürü ve görgüsü edinebilmesi kolay değildi. Üst localardaki izleyicilerin aşağıya su dökmeleri, sahneye portakal fırlatmaları sık rastlanan olaylardandı. Ayrıca salonda sigara dumanından göz gözü görmez, ıslıktan ve gürültüden geçilmezdi.⁹

Seyircilerin düzene girmesi için kamu çevreleri de büyük çaba gösteriyordu. El ilanları ile seyircilere yerlerin numaralı olduğu, salonda sigara içilemeyeceği, gürültü edilemeyeceği, ıslık çalmanın aykırı olduğu gibi uyarılarda bulunmaktadır. Kadınların tiyatroya gitmesi hoş karşılanmamaktaydı. Hatta 1859'da İstanbul Tiyatrosu yönetmeliğine ek 4 Ramazan 1276 tarihli belgede kadınların tiyatroya alınması yasaklanıyordu. Güllü Agop, 1879'da kadınlar için kafesli localar yaptırmış, ancak tiyatronun bulunduğu yörede hoş karşılanmamıştır.¹⁰

Tiyatronun bir diğer temel ögesi olan oyuncu hususunda da, modern tiyatronun başlangıcında zorluklar yaşanmıştır. Oyuncu bulmak son derece güçtü. Bu işe önce Ermeni azınlığı el attı. Seyirci çekmek amacıyla giderek Türkçe oynamaya başladılar. Ancak iyi Türkçe konuşan Müslüman oyunculara da ihtiyaç vardı. Tabi ki sahnede kadın Müslüman oyuncuların varlığından söz edilemezdi. Güllü Agop'un teşvikiyle, yapılan duyurular neticesinde Müslüman oyuncular da sahnede yer almaya başladı. Ancak farklı şivelerde konuşan oyuncularla ortak bir sahne dili yaratmak oldukça sıkıntı yaratıyordu ve seyircinin de oyuncuları anlaması güçleşiyordu. Bunun üzerine Güllü Agop'un çalışmaları sonucunda 1873 yılında oluşturulan kurulda Namık Kemal ve Ali Bey, oyun metinleri üzerinde çalışmalar yapmalarının yanı sıra oyunculara telaffuz dersleri de veriyordu.¹¹

İstanbul'da ilk yerli tiyatro topluluğunu kuran Güllü Agop, ilk adı Asya Kumpanyası olan topluluğun adını 1868'de Osmanlı Tiyatrosu olarak değiştirerek, Müslüman nüfusun daha yoğun olduğu İstanbul yakasındaki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlamıştır.¹²

⁸ Karaca, s.147.

⁹Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.72.

¹⁰ Age. s.72

¹¹Age. s.75.

* Oyunun iskeleti veya oyunun taslağı anlamına gelen bir orta oyunu terimidir.

Batı tiyatrosunun ülkeye girişinde ilk oyunlar yabancı dillerde oynandığı için, bunları ancak o dilleri bilen az sayıda Türk izleyebiliyordu. Bu durum da tiyatronun yaygınlaşması yönünde bir engel teşkil ediyordu.

Yabancı azınlıklar İstanbul'da tiyatro dernekleri ve tiyatro okulları kurmuşlardı. Ayrıca Ermenice ve Türkçe temsiller veren Ermeni tiyatro grupları vardı. Güllü Agop'un bu girişimiyle önceleri Ermenice oyunlar oynayan topluluklar yerine, 1866'dan başlayarak yalnız Türkçe oynayan ve Türk yazarların yetişmesine ön ayak olan bir tiyatro kurulmuş oluyordu. 1870'te Sadrazam Âli Paşa'nın İstanbul'un çeşitli bölgelerinde Türkçe oyunlar sergileyen tiyatrolar kurması koşuluyla kendisine sağladığı destekle 10 yıllık bir tekel ayrıcalığı elde eden Osmanlı Tiyatrosu, Türkçe oyunlarda rakipsiz bir tiyatro niteliği kazandı. Türk oyuncuların sahneye çıkmalarında ve Türk seyircilerin batılı bir tiyatro beğenisi edinmesinde Güllü Agop'un öncülüğünü üstlendiği topluluğunun önemli rolü oldu.¹³

Ülkemize tiyatronun tam manası ile kazandırılabilmesi için yabancı oyun yazarlarının eserleri tercüme ettirilmiş ve bu eserler adaptasyon yoluyla, Türk tiyatrosu arşivine katılmıştır. Bu durum belli oranda bir zorunluluktur. 19.yüzyıl Osmanlı hayatında da bir yandan Karagöz'le ortaoyunu varlığını sürdürürken, diğer yanda Fransız taklidi yeni tiyatro yerleşmeye çalışmaktadır.

Tiyatroda Batı modelinin benimsendiği hazırlık aşaması döneminde oyun yazarlığında önemli bir atılım görülmedi. Yazarlar, daha önce hiç denemedikleri bir türde kalem oynatırken ister istemez Batılı ustalara öykündüler. Türk yazarları en çok etkileyen yabancı kaynaklar Victor Hugo'nun, Shakespeare'nin, Moliere'in oyunlarıydı. Bu bakımdan Türk dram sanatının, İbrahim Şinasi'nin yazdığı ve ilk özgün Türk oyunu olan Şair Evlenmesi'yle (1860) başladığı kabul edilir. "Bu oyun Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynamak üzere ısmarlanmıştır. Bu oyun kendinden daha önce çıkan bazı tercümelere yahut oyun kanevalarına* benzemez. O tam manasıyla, edebi bir yeniliktir. Yazı geleneği dışında kalan tiyatro dilini edebiyatımıza sokan odur."¹⁴ Niyazi Akı, Şinasi'ye bu piyesi şu faktörlerin yazdığını düşünür:

-Halkın sahne eğlencelerine ve tiyatroya duyduğu eğilim

¹²Age. s.83.

¹³Age. s.85.

¹⁴ Ahmet Kutsi Tecer, 'Şair Evlenmesi Neden Yazıldı?' Vatan Gazetesi, 22 Haziran 1959.

-Verilen oyunların genellikle yabancı dillerde olması

-Türkçeye çevrilip oynanan eserlerin dil bakımından zayıf, konu bakımından yerli halkı az ilgilendirir olması¹⁵

Paris'te geçirdiği yıllarda gelişip olgunlaşan Şinasi'nin (1826-1871), bir gazeteci ve dilci olarak halka yönelen bir tarafı vardır ki, bu duygunun etkisiyle tamamen yerli malzemeden oluşan Şair Evlenmesi'ni kaleme alır.

Şair Evlenmesi, ilk tiyatro eseri olmasına karşılık, o döneme güçlü kişiliğiyle damgasını vuran kişi Namık Kemal (1840-1888)'dir. Namık Kemal tiyatronun fikirleri yayma konusundaki önemini fark etmiş, tiyatro oyunları ve tiyatro hakkında yazdığı yazılarla bu türün gelişmesi için yoğun çaba sarf etmiştir. Namık Kemal tiyatro konusundaki görüşlerini “Celâl Mukaddimesi”, “Tiyatro” gibi yazılarında açıklamıştır. “Tiyatro” adlı yazısında Namık Kemal tiyatroyu şöyle tarif eder: “*Eğlencelerin ise en edibânesi ve binaenaleyh en faidelisi tiyatrodur. Edeb ve mûsikî ki vicdân-ı beşerin hâkim-i hissiyât ve nedîm-i neşâtı olmak için yaratılmış iki hemşîre-i dil-rübâdır. Tiyatro ma'razlarında teşahhus eder. Cân bulur. Bin şekle, bin kıyâfete girer. İnsanı ağlatır, güldürür; vicdâmı açar, tenvir eder, tathîr eder.*”¹⁶ Vatan yahut Silistre, Zavallı Çocuk, Akif Bey, Gülnihal, Celaleddin Harzemşah, Kara Bela yazdığı oyunlardır. Bu yapıtlar içinde en ünlüsü Vatan Yahut Silistre'dir. (1873) Tanzimat döneminde Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanan Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre oyunu, seyircilerin özgürlük duygularını coşturup olaylara yol açınca, Namık Kemal Magusa'ya otuz sekiz aylık sürgüne gönderilmiştir. Bundan böyle izin alınmadan oyun oynatılmaması kuralı konmuştur. Ayrıca vatan, dinamit, hürriyet, adalar, birader, Makedonya, Girit, Kıbrıs ve bunun gibi sözcükler de sakıncalı görüldüğü için yasaklanmıştır. Bu olay hem tiyatronun halk üzerindeki etkisinin önemini hem de dönemin istibdat kurallarını açıklaması açısından son derece önemli tarihi bir nitelik taşımaktadır.

Bu dönemin “yazı makinesi” olarak tanınan başka bir tiyatro yazarı Ahmet Mithat (1844-1912)'tir. Ürünlerini daha çok öykü ve roman türünde vermesiyle beraber, tiyatro alanında da kalem oynatmıştır. Yaşadığı dönemde pek çok oyunu sergilenmiştir: Eyvah!, Açık Baş, Ahz-ı

¹⁵Akı, s.60.

¹⁶ Kâzım Yetiş, “Tiyatro”, Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, 2. baskı, İstanbul: Alfa, 1996, s. 88.

Sar yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, Hükm-i Dil, Çengi yahut Daniş Çelebi, Fürs-i Kadide bir Facia yahut Siyavuş, Çerkez Özdenleri, Zeybekler.

Şemsettin Sami (1850-1904), dilci olarak üne kavuşmasıyla beraber romanı ve tiyatrolarıyla bu türlerin gelişmesine de katkıda bulunmuştur. Şemsettin Sami'nin yayınlanmış ve oynanmış üç başarılı oyunu vardır: Besa yahut Ahde Vefa, Gave, Seydi Yahya.

Tanzimat ve Batı düşüncesinin yeni kuşağa benimsetilmesinde önemli rol oynayan Rezaizade Mahmud Ekrem (1847-1931) dört tiyatro oyunu yazmıştır: Afife Anjelik, Atala yahut Amerikan Vahşileri, Vuslat yahut Süreksiz Sevinç, Çok Bilen Çok Yanılır.

Ebüzziya Tevfik (1849-1913), biri Victor Hugo'nun eserinden uyarılma Habibe yahut Semahat-i Aşk, diğeri Ecel-i Kaza olmak üzere iki oyun yazmıştır. Samipaşazade Sezai (1858-1936)'nin basılmamış Bir Düşmüş Kadın ile Yayınlanmış Şir isimli iki oyunu bulunmaktadır. Muallim Naci (1852-1937)'nin Hazım Bey yahut Heder isimli tek oyunu vardır.

Tanzimat edebiyatında tiyatro türünde çok sayıda eser veren bir diğer sanatçı da Abdülhak Hamit (1852-1937)'tir. Aslında Hamit, hem Tanzimat hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet döneminde eser vermiştir. Eserlerinin bir kısmını mensur, bir kısmını da manzum yazmıştır. Mensur olanlar:Macera-yı Aşk (1873), Sabr-ü Sebat (1874), İçli Kız (1874), Duhter-i Hindu (1875), Finten (1916), Yadigâr-ı Harb. Manzum olanlar: Nazife (1878), Nesteren (1877), Eşber (1880), Tarhan (1916), Sardanapal (1917), İlhan (1918), Hakan (1935).

Tanzimat döneminin tiyatro alanında en verimli yazarları çoğu kez birlikte çalışan Manastırlı Mehmet Rıfat (1851- 1907) ile Hasan Bedrettin Paşa (1850-1911)'dir. Birlikte Temaşa adında içinde telif ve çeviri 20 kadar oyun bulunan bir dizi yayımlamışlardır.¹⁷

Bu dönemin tiyatro alanında en önemli isimlerinden birisi de kuşkusuz Ahmet Vefik Paşa (1823-1891)'dir. Tiyatro eserlerinin tamamı çeviri ve uyarılma olmasına rağmen, yaptığı Moliere uyarlamalarında özgün olmayı başarmıştır. Bu çeviri ve uyarlamalardan 16'sına ulaşmak mümkündür.

İlk tragedya denemelerini gerçekleştiren Ali Haydar Bey (1836-1914)'in üç eseri yayımlanmış, ikisi Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanmıştır: Sergüzeşt-i Perviz, İkinci Ersas ve Rüya Oyunu.

¹⁷Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, s.97.

Mizah edebiyatının öncülerinden olan Direktör Ali Bey (1844-1899), Türk tiyatrosunun önemli simalarındandır. Güllü Agop'un tiyatrosunda oynanması için eser çevirmiş, Ermeni oyunculara diksiyon ve fonetik dersi vermiştir. Bilinen beş eseri vardır. Bunlardan biri operet, biri adapte, üçü ise telif komedidir. Misafiri İstiskal, Kokona Yatıyor, Geveze Berber oyunları telif komedi; Letafet isimli eseri operet, Ayyar Hamza ise uyarlamadır.

Tanzimat döneminde oynanan ilk oyunlar, daha çok Avrupa kentlerinde moda olan melodram, duygulu komedi, romantik trajedi, tarihsel oyunlar ve kolay beğenilir vodvillerdi. Bu yüzden de izleyicilerin yaşam biçimine oldukça aykırıydı. Bunda seçilen oyunların kendi yaşamlarına yabancı olmasının, ağır bir dille ve bozuk bir şive ile oynanmasının da payı vardı. Önce bu türden oyunların çevirilerini sahneleyen tiyatro adamları, halkı tiyatroya ısındırmak için uyarlama ve öykünme yoluna da gittiler. En önemli isimleri zikrettiğimiz ilk Türk oyun yazarları da yazdıkları ve uyarladıkları oyunlarla Güllü Agop (1840-1902), Mardiros Mınakyan (1837-1920), Tomas Fasulyeciyan (1843-1903) ve Ahmed Fehim (1856-1930) gibi tiyatro adamlarının çabalarına destek oldular.

Bu dönemin oyunlarında genellikle vatan ve özgürlük aşkı, evlilik ve aile düzeninin eleştirilmesi, batıl inançlar, Batıya açılmanın getirdiği sorunlar irdelenmiştir. Batılı biçimlere yerli içerik bulmaya çalışan Tanzimat tiyatrosunun ahlakçı, öğretici bir tutumu olmakla birlikte, eğlendiriciliği de elden bırakmadığı görülür. Özellikle müzikli oyunların Dikran Çuhacıyan'ın kurduğu Opera Tiyatrosu'nda büyük ilgi görmesi, bu türün Güllü Agop tarafından da ele alınmasına yol açmıştır. Çuhacıyan'ın sahneye koyduğu Lelebici Horhor Ağa (1876) adlı müzikli oyun büyük başarı kazanmıştı. Güllü Agop'un temsilleri arasındaysa Ahmet Mithat Efendi'nin Çengi ile Zeybekler (1877) adlı oyunları yer aldı. Müzikli oyunların çoğu yabancı yapıtlardan uyarlanmaktaydı.

Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanan Ahmet Mithat Efendi'nin Çerkez Özdenleri (11 Temmuz 1884) adlı oyunu sarayın kuşkusunu çektiği için, tiyatro binası bir gecede yıktırıldı. Türk tiyatro tarihinde çok önemli bir yere sahip olan Güllü Agop'un sanat yaşamı, bu olay neticesinde sona ermiştir.¹⁸ O sırada Bursa'da vali olan Ahmet Vefik Paşa'nın davetiyle oraya gidip onun Moliere'den çeviri ve adaptasyonlarını oynadılarsa da, bu çalışma kısa sürmüştür.

Bundan sonra uzunca bir süre sansür, sürgün ve jurnalcilik yüzünden tam anlamıyla tiyatro çalışması yapılamadı. Eserlerini oynatmak imkanından mahrum bırakılan tiyatro

¹⁸ Age. s.95.

yazarlarımız da bunun sonucunda ‘okunmak için’ piyesler yazmaya yöneldiler. Piyes tekniğinin ikinci plana atılması sonucu yeni gelişmeye başlayan modern tiyatro edebiyatımız ağır bir darbe almış oldu.1880’lerden sonra ağırlaşan sansür, 1908 yılında Meşrutiyet’in ilanına kadar sürer ve bir suskunluk devresi başlar.

2.2 Meşrutiyet ve Mütareke Devri Tiyatrosu (1908-1923)

Tanzimat Devri’nin bireyi yetiştirme, topluma düzen verme, siyaset ve yönetimi kontrol etme amacı güden, az çok ihtilalci ve monarşiye karşı görünümde olan tiyatrosu, II.Abdülhamit’in büsbütün ağırlaştırdığı sansür yüzünden 1885’lerden itibaren aşağı yukarı yirmi beş yıl süren bir suskunluk devresine girer. Bu suskunluk devresi, çok başka bir karakterde gelişen bir ara devreye, 1908 Meşrutiyetine kadar sürer.

*“II. Meşrutiyet birçok bakımdan tarihimizin önemli dönüm noktalarından biridir. Siyasî, sosyal ve kültürel değişimin çöküşle birlikte hızla geliştiği bir dönem olarak değerlendirilebilir. Tiyatro bu dönemin en canlı ve ilgi gören sanat dalları arasında bulunmaktadır. Tiyatronun bir sosyal olay olma yönünü de göz önünde bulundurursak, II. Meşrutiyette yazılan piyesler bir bakıma dönemin sosyal, kültürel ve hatta ekonomik aynasıdır diyebiliriz.”*¹⁹

1908’de II. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle gelen özgürlüğün en belirli yanlarından biri kuşkusuz, birey ve toplumda çeyrek yüzyıl süren bastırılmış duygu ve düşünceleri çözmek, onlara bir akış yolu açmak olmuştur. II. Meşrutiyet söyleme, haykırma ve düşünme ve yazma isteklerinin birikiminden oluşan ruhsal bunalımların deşilmesine olanak vermiş, birey ve topluma bir boşalma, dolayısıyla bir ferahlık getirmiştir.²⁰

Dönemin getirdiği ferahlık ortamında Meşrutiyet tiyatrosu, 1908’den 1923’e kadar olan süreçte yer alan, Fecri Atı ve Milli Edebiyat dönemlerini de içine alarak tiyatro eserleri bakımından oldukça zenginleşmiştir.

Meşrutiyet’in ilanıyla büyük bir baskıdan kurtulan, söylemek istediklerini yıllarca içine atan hemen herkes bir şeyler yazmaya başladı. Birçok tiyatro, kumpanya kuruldu; birçok tiyatro eseri halkla buluştu. Tiyatro, coşkunluğun sergilendiği alan haline geldi. Halk özellikle, ilk dönemde yazılan özgürlük yanlısı eserlere büyük rağbet gösterdi. Ahmet Fehim’in anlattığına göre boş bir arsaya dört gaz sandığı koyup bir de çarşaf geren “Yaşasın vatan! Yaşasın

¹⁹Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, s.7.

²⁰ Akı, s.207.

hürriyet!” bağırtıları arasında tiyatro bakımından hiçbir değeri olmayan oyunları, halkın bu coşkunluğunu sömürerek oynatıyordu.²¹

Toplu bir bakışla tiyatro repertuarı; istibdat yıllarına yönelik öfkeler, meşrutiyet hazırlıkları, savaşlar, savaş ve politika gibi küçük başlıklar altında toplanabilir. Tiyatro repertuarımızda dikkati çeken bazı özellikler vardır. Öncelikle bu eserler, yaşanan yılların, bir başka deyişle gündemin içinde, hatta fazlaca içindedir. Olaylara bakışları olumsuzdur. Devrin yazarları da bu olumsuz gidişin farkına varmışlardır, böylelikle yıkılma yolunu tutmuş bulunan Osmanlı İmparatorluğu’nu kurtarmaya yönelik bir tavır takınma gereği duymuşlardır. Kısacası, imparatorluğun çöküşünü önlemek için çeşitli öneriler ileri sürülmüştür. Bununla beraber bu çeşitlilik elendiği takdirde, devrin önemle üzerinde durduğu Osmanlıcılık, İslamcılık, Garpcılık, Türkçülük olmak üzere dört önemli düşünce akımı belirlemiştir.²²

Devletin de bir yönetim tekniği olarak tiyatrodan istifade etme düşüncesini Alemdar Yalçın 29 Ocak 1917 tarihli bir gazete haberinden aktarmaktadır: *“Memnuniyetle istihbar olunduğuna göre bazı zevat ve makam-ı aliyyece, millet-i muhteremin Ordu-yu Hümayün hissiyatı cengaveranesiş ile maksadıyla suret-i mahsusada askeri piyesler tertip ve tahrir ettirilmeye başlanılmıştır. Sahnenin hissiyat üzerine tesir-i mahsusu bugün aşikar bir hakikat olduğundan teşebüs-i vakıayı memnuniyetle karşılıyoruz. İlk eser Irak Cephe-i Harbinin mefahirini tezekküren yazılmış “Sancak Altında” unvanlı piyes olup kariben kefe-i luzum-ı askeriyesiyle mükemmelen ve muntazaman mevki-i muhtelifede vazı sahne edilecektir.”*²³

Yani, Osmanlı Devleti o dönemde tiyatronun gücünün farkındaydı. Bu gücü kendi lehine çevirmek için oyunların yazılıp oynanmasını teşvik etmiş, verilen ilanlar ile katılımın artmasına ön ayak olmuştur. Burada vatan ve millet temalı oyunların seçilmesi de önemli bir husustur. Böylelikle vatan sevgisi ve millet aşkı gibi hususları içeren oyunlar, Osmanlı Devleti tarafından desteklenmiştir.

II. Meşrutiyet sonrasında kendinden önceki döneme göre daha canlı bir tiyatro olduğunu ve bütün olumsuzluklara rağmen bu dönem tiyatrosunun Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun zeminini oluşturduğunu ifade eden İsmail Çetişli, tiyatronun bu kadar heyecan ve

²¹ Metin And, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, s.115.

²²And, s.208-214.

²³ Yalçın, s.45-46.

teşebbüslere rağmen istenilen, hak ettiği kalite ve seviyeye ulaşamamasını bazı önemli engellere bağlamaktadır. Bunlar:

- Peş peşe gelen savaşların (Trablusgarp, Balkan, Birinci Dünya, İstiklâl) tiyatro sanatı yapabilme imkânlarını ortadan kaldırması;
- Yetişmiş profesyonel oyuncu yokluğu veya yetersizliği;
- Müslüman-Türk kadınının sahneye çıkmaması/çıkamaması;
- Profesyonel oyuncu yetiştirecek eğitim kurumlarının olmaması;
- Seyircinin tiyatro kültüründen bir hayli uzak olması;
- Tiyatro binalarının yetersizliği;
- Devlet, belediyeler ve diğer kurumların tiyatroya yeterince maddî ve manevî destek vermemesi/verememesi;
- Kaliteli telif, tercüme veya adapte eserlerin azlığı;
- Bazı kesimlerin tiyatroya karşı olumsuz tavır takınması;
- Tiyatro faaliyetlerinin büyük ölçüde İstanbul'la sınırlı kalması.²⁴

Belirtilen sebepler dönemin tiyatrosunun profesyonel bir kimlik içinde kurumlaşmasına, süreklilik içinde gelişip zenginleşmesine, çeşitli kusur, eksiklik ve yetersizliklerden arınarak mükemmelleşmesine imkân vermemiştir. Dolayısıyla 1908-1923 dönemi Türk tiyatrosu, profesyonellikten bir hayli uzak ve daha çok amatör; bina, oyun ve oyuncu bakımından yetersiz; ayrıca dönemin siyasi ve fikri akımlarının tesiri altındadır.”²⁵

Metin And, bu dönemde oyunlar bakımından üç önemli sorunla karşılaştığını söylüyor: (I) Kadın oyuncu sorunu, oyunculuğun bir uğraş olması yolundaki engeller ve oyuncuların yetişmesidir. Bu dönemde yazarların çoğu kadınların sahneye çıkmasını savunuyordu. Ancak kadının sahneye çıkmasını ya da erkeklerle kadınların oyunları birlikte izlemelerini savunan yazıların önemli yerleri sansür ediliyordu. (II) Oyunculuğun çoğu kez yan uğraş olması, amatörlükten öteye geçememesiydi. Bunda maddi yetersizlikler ve kamu desteğinin olmaması

²⁴ İsmail Çetişli, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları", *İkinci Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (Ed.Prof. Dr.Nurullah Çetin), Ankara: Akçağ Yayınları, 2007, s.235-236.

²⁵Age, s.236.

faktörleri etkiliydi. (III) Usta-çırak ilişkisiyle ister yerli kaynaklardan, ister yabancı kaynaklardan pek çok oyuncu yetiştiren bir tiyatro okulu hala yoktu ve bu durum profesyonel oyuncuların yetişmesi açısından sıkıntı yaratıyordu.²⁶

Bu olumsuzlukların yanı sıra II. Meşrutiyet dönemi, Türk tiyatrosunun zenginleşmesi ve çeşitlenmesi açısından da önemi fırsatların olduğu bir dönemdir. Bu dönemde tiyatro ile ilgilenmek, tiyatro oynamak vb. amaçlarla pek çok cemiyet ve grup kurulmuştur. Söz konusu cemiyet ve topluluklar aynı zamanda Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun temelini oluşturmuştur.

Meşrutiyet döneminde tiyatro türünde eser veren sanatçı sayısında gözle görülür bir artış dikkat çekmektedir. Bu dönemde tiyatro yazan sanatçılarımız şunlardır: Hüseyin Suat Yalçın (1867-1942), Mehmet Rauf (1875-1931), Cenap Şehabettin (1870-1934), Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), Safveti Ziya (1857-1949), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Şehabettin Süleyman (1885-1921), Tahsin Nahit (1887-1919), İzzet Melih (Devrim) (1887-1966), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Refik Halit Karay (1888-1965), Mithat Cemal Kuntay (1885-1956), Halit Fahri Ozansoy (1891-1971), Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Ömer Seyfettin (1884-1920), İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci (1874-1935), Musahipzade Celal (1868-1959), Sermet Muhtar Alus (1887-1952), Şair Nigar Hanım (1856-1918). Bu dönemin en verimli ve oyun yazarlığını başlı başına bir uğraş olarak benimseyen ve bu verimliliği Cumhuriyet döneminde de devam ettiren yazarlar ise İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci ile Musahipzade Celal'dir.²⁷

2.3 Cumhuriyet Devri Tiyatrosu

Ana hatlarıyla özetlemeye çalıştığımız Meşrutiyet tiyatrosu, Batılı tarzdaki Türk tiyatrosunun gelişme sürecinde, pek çok sorunun tartışılıp önemli adımların atıldığı bir aşamadır. Bu aşamalar Cumhuriyet döneminde tam anlamıyla uygulanacaktır.²⁸

1923 yılında, Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan yeni döneme "Cumhuriyet Tiyatrosu" adı verilmektedir. Türk Tiyatrosu, tarihinde ilk kez gerçek anlamda gelişme imkânlarına kavuşmuştur. Atatürk, yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni kurarken sanata, yazına ve tiyatroya çok önem veriyordu. Bir yandan devrimlerin gerçekleştirilmesine, bir yandan da birçok sorunun

²⁶And, s.118-122.

²⁷And, s.134-140.

²⁸ Bediha Dursunoğlu, Sabahattin Engin'in Oyunları Üzerinde Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2010, s.33.

üstesinden gelinmesine çalışılırken; tiyatro konusunda da önemli adımların atılacağı yolunda sanatçılara güvence verilmişti.

Cumhuriyet döneminde uygarlığın vazgeçilmez gereği olarak görülen tiyatro, siyasî, ekonomik ve fikrî hareketlere bağlı bir gelişim gösterir. Türkiye'nin ilk ödenekli tiyatrosu Darülbedayi'nin bu dönemde adı İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak değiştirilmiş (1927), görgü ve bilgisini yurtdışında geliştiren Muhsin Ertuğrul'un yönetimindeki bu tiyatro yeni oyun yazarlarının, oyuncularının, yönetmenlerin ve her kuşaktan binlerce tiyatro seyircisinin yetişmesinde adeta bir okul görevi görmüştür. Muhsin Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmiş, Batı'dan çevrilen çağdaş tiyatro eserlerini Türk toplumuna sunmuş, oyunculuk, sahneleme, dekor kullanımı ve yetiştirmelerine katkıda bulunduğu oyuncularla günümüz Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır.²⁹

1930'da, Darülbedayi sanatçılarının Ankara'da verdikleri temsilden sonra, Atatürk'ün onları kabul ederken söylediği ve devletin ileri gelenlerini de uyarıcı niteliği bulunan; *"Efendiler... Hepiniz mebus olabilirsiniz... Vekil olabilirsiniz... Hatta Reisicumhur olabilirsiniz... Fakat sanatkâr olamazsınız... Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim."* sözleri yalnızca tiyatrocular için değil; tüm sanatçılar için yüceltici, özgüvenlerini artırıcı ve yaratıcılık yolunda yönlendirici bir güç olmuştur.³⁰

Tiyatro eğitimi, ödenekli tiyatrolar, seyirci birikimi ve sorunların tartışılıp çözüm yollarının araştırılması Cumhuriyet ile birlikte gündeme gelmiştir. Tiyatronun devletçe korunması, sanatçının ve çeşitli dallardaki sahne teknik kadrosunun yetişmesi, tiyatro seyircisinin oluşması, Türk tiyatrosunu devinime sokmuştur. Başlarda halkevlerinin değişik dallardaki sanat etkinliklerine, amatörce de olsa, katkıları ilerideki yılların ilk tiyatro potansiyelini ortaya çıkarmıştır. Okullarda amatör çalışmaların giderek yaygınlaşması ve uluslararası tiyatro şenliklerinin düzenlenmesi tiyatronun gelişme olanaklarına katkı sağlamıştır.³¹

Cumhuriyet döneminde İstanbul, Türkiye'deki tiyatro etkinliklerinin merkezi oldu. Kurtuluş yıllarının coşkunuğu, çağdaşlaşma çabaları tiyatroya da yansımaktaydı. Kadın ve erkeklerin tiyatroya birlikte gitmeleri de bu değişimin örneklerindedir. Ayrıca, daha

²⁹ Müzeyyen Buttanrı, "Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 4, Sayı: 8, 2006, s.203.

³⁰ Metin And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s.8.

³¹ Özdemir Nutku, Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yayınları, İstanbul, Kasım 1999, s.71.

cumhuriyetin ilk yıllarında kadın oyuncu sorunu çözümlenmiş, Darülbeydi'de oynanan Othello'da Desdemona rolünü Bediâ Muvahhit, Emilia'yı ise Neyyire Neyir canlandırmıştır. Tiyatro öğrencileri arasında da artık kızlar görülmektedir.³²

19 Şubat 1932'de Atatürk'ün emirleriyle kurulan Halkevlerinin temsil (tiyatro) kolu da çağdaş dünya görüşüne dayanan Atatürkçülüğü yaymak üzere kurgulanmıştır.³³ Halk kültürünü tanımak ve halkı çağdaşlık yolunda eğitmek amacıyla kurulan halkevlerinin tiyatro kolları Atatürk ilke ve inkılâplarının tanıtılıp benimsetilmesinde önemli bir görev üstlenir. Halkevleri için 80 oyuna varan bir repertuar meydana getirilmiştir.³⁴

Metin And bu dönemde Atatürkçülük ile Halkevleri tiyatro kolu arasındaki ilişki konusunda şunları dile getirmektedir: *“Daha çok Halkevlerinin yurdun dört bir yanına yayılan kolları bu oyunlardan belli bir oyun dağarı geliştirmiş, sık sık bu oyunlar oynanıyor, Cumhuriyet Hükümetinin ilkeleri böylece eğitici, birleştirici yönden halka yayılıyordu. Gerçekten yeni bir ruhun doğuşunda, bu oyunların ve Halkevleri temsililerinin büyük yararı olmuştur.”*³⁵ Türk edebiyatında tiyatronun önemi Tanzimat döneminde anlaşılmış, Cumhuriyet'in özellikle ilk yıllarında tiyatroya aynı şekilde sosyal fayda açısından bakılmıştır.

Avrupa tiyatrosunun yakından takibi, aydınlarımız ve yöneticilerimiz tarafından Batılı tiyatronun benimsenmesi, tiyatro binalarının ve topluluklarının kurulması, oyuncuların yetişmesi, yerli oyunların yazılması, gazete ve dergilerde kuramsal yazılara, eleştirilere yer verilip tartışmalar yapılması, devrin önemli tiyatro olaylarındandır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarındaki oyun yazarları, daha çok tarihimize ve efsanelerimize yönelerek ulusçuluğu aşıl原因an düşünceler üzerinde durmuşlar; toplumsal sorunları, değer yargılarının değişmesini ve ruhsal çelişkileri vermeye çalışmışlardır.³⁶

Türk oyun yazarlığı, Cumhuriyet döneminde Batı modelini uygulayan tiyatronun kurumsallaşması yolunda yapılan atılımla beraber gelişme göstermiştir. Gerçekçi Avrupa tiyatrosundan büyük ölçüde etkilenen Türk yazarları, gerçekçi doğrultuda yazdıkları oyunlarda

³² And, s.94.

³³ Ertan Erol, “Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Yazılan Tiyatro Eserlerinde Atatürk ve Atatürkçülük”, Turkish Studies, Ankara, 2012, s.1203.

³⁴ Mustafa Nihat Özön, Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış, Türk Dili Özel Sayısı, Ankara: 1966, s.673.

³⁵ And, s.6.

³⁶ Olcay ÖnerToy, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Tiyatro”, Çağdaş Türk Edebiyatı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2001, s. 167.

öncelikle, Osmanlı toplumundan modern Türk toplumuna geçilirken yaşanan sancıları dile getirmişlerdir.

Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu çevresinde toplanmış yazarlarla karşılaşırız. Bu yazarların kimi ilk oyunlarını Meşrutiyet döneminde vermişlerdi. Bu yazarlar Halit Fahri Ozansoy (1891-1971), İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci (1874-1935), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Musahipzade Celal (1868-1959), Hüseyin Suat Yalçın (1867-1942), Halide Edip Adıvar (1884-1964), Refik Halit Karay (1888-1965), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974)'dur.³⁷

Oyun yazarlığına bu dönemde başlayan yazarlar ise şunlardır: Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Vedat Nedim Tör (1897-1985), Nazım Hikmet Ran (1902-1963), Cevdet Kudret (1907-1992), Cevat Fehmi Başkut (1905-1971), Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967), Ahmet Muhip Dıranas (1909-1980), Selahattin Batu (1905-1973), İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978), Oktay Rıfat (1914-1988), Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), Nahit Sırrı Örik (1895-1960), Hayri Muhittin Dalkılıç (1900-1989), Ekrem Reşit Rey (1900-1959), Sermet Muhtar Alus (1887-1952).³⁸

Tiyatro tarihimiz açısından Cumhuriyet döneminin çok verimli ve başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Zira Türk sahne sanatları, bu dönemde deneme durumundan kurtularak kendini bulmuş, yaratma seviyesine ulaşmış, devrin şartlarına ayak uydurarak ve onu yakından takip ederek ona ayna tutmuştur.³⁹

Modern tiyatromuz Tanzimat dönemi ile beraber başlamış, bu dönemde özellikle tercüme ve uyarlamalar yoluyla edebiyatımıza girmiştir. İlk tiyatro örneklerine de yine bu dönemde rastlamaktayız. Meşrutiyet döneminde siyasi olayların da etkisiyle tiyatroların yazılış amacı değişmiş, daha ziyade okunmak için eserler yazılmıştır. Bu dönemde tiyatronun gelişimi açısından birçok sıkıntı mevcuttur. Cumhuriyet dönemine geldiğimizde ise tiyatro türü gelişmek için daha rahat bir ortam bulmuştur. Tüm bu süreçlerde tiyatronun toplum üzerinde ne kadar güçlü bir etkisinin olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu gerçekliğin siyasi yönetimler de farkındadır. Bu yüzden tiyatroyu, düşünceleri yaymada bir araç olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir.

³⁷ Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, s.195.

³⁸ Age.

³⁹ Buttancı, s.208.

Modern tiyatronun gelişimini başlangıcından bugüne kadar ana hatlarıyla anlatmaya çalıştığımız bu bölümden sonra, hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet döneminde tiyatro türünde eserler vermiş olan, 1910'lerden 1937 yılına kadar yazdığı oyunlarla, tiyatro tarihimizde çok önemli bir yere sahip olan Musahipzade Celal incelenecektir.

3. MUSAHİPZADE CELAL'İN HAYATI VE ESERLERİ

3.1. HAYATI

3.1.1. Ailesi ve Doğumu

Atatürk dönemi Türk tiyatrosunda önemli bir yeri olan Musahipzade Celâl'in asıl adı Mahmud Celaledin'dir.⁴⁰ Mahmut Celâlettin'in babası, Gazhane Başkatibi Musahipzade Ali Bey'dir. Musahipzade, baba tarafından sanatçı bir aileye mensuptur. Prof. Dr. Sevda Şener'in verdiği bilgilere göre, Mehmet Ağa'nın ailesi, baba tarafından XVII. yüzyılın başında Kırım'dan İstanbul'a göç etmiş Tatar Osman Ağa'ya kadar ulaşır. Musahipzade Celâl'in baba tarafından dedesi III.Selim ve II. Mahmud dönemlerinin ünlü bestekarı Musahib Hacı İzzet Şakir Ağa'dır. Aile, Şakir Ağa'nın musahiblik görevinden dolayı Musahibzade olarak anılmıştır.⁴¹

Musahipzade Celâl'in annesi, Fitnat Necibe Hanım'dır. Necibe Hanım'ın babası Amasya'dan İstanbul'a gelmiş, değirmen ustası ve imalathane sahibi olan Mehmet Ağa adlı bir esnafıdır.⁴²

Yakın arkadaşlarından Mehmet Şükrü Erden'in Darülbedayi dergisinde çıkan bir makalesinde verdiği bilgilere göre, Musahipzade Celâl, 19 Ağustos 1868'de İstanbul Cihangir'de Kumrulu Mescit Sokağı'nda kira ile oturdukları Kılıççı'nın evi diye tanınan kırmızı boyalı bir evde doğmuştur.⁴³ Yine 51 yıllık arkadaşı Refi Cevat Ulunay, Musahipzade'nin ölümü üzerine kaleme aldığı yazısında, yazarın doğum yılını 1870 olarak veriyor.⁴⁴ Aziz Çalışlar'ın yazdığı tiyatro ansiklopedisinde de 1870, yazarın doğum yılı olarak verilmiş.⁴⁵ Ancak Erden'in verdiği ayrıntılı bilgiler, onu daha güvenilir bir kaynak haline getiriyor. İncelenen tüm kaynaklarda bu tarihe, yani 1868 yılına rastlıyoruz.

Yazar, ailenin üçü erkek, ikisi kız beş çocuğundan biridir. Musahipzade Celâl'in Fatma ve Nahide isimli iki ablası ile Asaf Şakir ve Mustafa Süreyya isimli iki erkek kardeşi vardır.

⁴⁰ Mehmet Şükrü Erden, Darülbedayi Dergisi, Sayı:109

⁴¹ Sevda Şener, Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1963, s.1.

⁴² A.g.e., s.1.

⁴³ Erden, Darülbedayi Dergisi, Sayı:109

⁴⁴ Refi Cevat Ulunay, "Bir Kıymet Daha Gitti", *Milliyet Gazetesi*, 22 Temmuz 1959.

⁴⁵ Aziz Çalışlar, 'Musahipzade Celal', Tiyatro Ansiklopedisi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995, s.444-445.

3.1.2. Eğitim Hayatı

Musahipzade Celal, ilk eğitimine Firuzğa Sübyan Mektebi'nde başlamıştır. Firuz Ağa Mektebi, Kocamustafapaşa semtinde Uzun Yusuf mahallesinde bulunan iki sınıflı bir mahalle okuludur ve okulun bir muallimi vardır.⁴⁶ Bu okuldan sonra bildiğimiz kadarıyla Müsahipzade Celal Tophane'deki Feyziye Rüştîyesi'ne devan etmiştir.

Bilindiği gibi rüştîyeler, ilk defa II. Mahmut'un döneminde 1838'de açılmaya başlanmış, bugünkü anlamda ortaokul düzeyinde eğitim veren kurumlardır. Üç yıllık bir okul olan Rüştîyeler'de "emsile" (dil bilgisi), "inşa" (kompozisyon), "hat" (güzel yazı), din ve ahlâk dersleri verilmekteydi. Daha sonra pozitif bilimlerle ilgili derslerle yabancı dil öğrenimine de geçildi.⁴⁷ Kısaca Rüştîyeler Tanzimat inkılabı ile birlikte açılan ve modern usullerle eğitim veren okullardır ve bu okullara modern ve batıcı yaşam biçimini benimsemiş aileler çocuklarını göndermektedirler.

Musahipzade Celan, İstanbul'da Feyziye Rüştîyesi'ndeki eğitiminin ardından, Süleymaniye'deki Nümûne-i Terakki İdadisi'ne (Lise) kayıt olmuştur. Türkiye'nin önde gelen matematikçilerinden ve eğitimcilerinden Mehmet Nadir Bey'in 1884 yılında İstanbul'un Süleymaniye semtinde faaliyete geçirdiği Numûne-i Terakki Mektebi, Osmanlı Devleti döneminde İstanbul'da açılmış ilk özel okullardan biri olup İstanbul (Erkek) Lisesi'nin temelini oluşturmaktadır. Bu dönemde Numûne-i Terakki'de öğrenim gören ve sonraki yıllarda, Türkiye'de çeşitli meslek ve sanat alanlarında önemli hizmetler vermiş olan birçok isim bulunmaktadır: Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Ahmet Haşim, Musahipzade Celâl, Mimar Kemalettin, Fazıl Ahmet (Aykaç), Hüseyin Sadeddin (Arel), Abdülhak Adnan (Adıvar), Hüseyin Avni (Lifij), Neşet Ömer (İrdelp), Orhan Abdi (Kurtaran), Yusuf Kemal (Tengirşenk), Hüseyin Selâhattin (Köseoğlu), Hakkı Behiç (Bayiç), Akif Şakir (Şakar), Cafer (Seydahmet)⁴⁸. Musahipzade Celal'in güçlü kaleminin ardında, döneminin en iyi okulunda eğitim görmesinin etkisi büyüktür.

⁴⁶ Ali Naci ÖZALVAÇ, "Bir Müfettiş Raporunda Erken 20.Yüzyıl İstanbul Suriçi Sibyan Mektepleri", Türkiye Mecmuası, C. 21/Bahar, 2011, s.356.

⁴⁷ Cemil Öztürk, 'Rüşdiye', İslam Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, cilt:35, s.300-303.

⁴⁸ Enfel Doğan, "İstanbul (Erkek) Lisesi'nin Kurucusu Mehmed Nadir Bey'in Öğretmenlik Mesleği ve Öğretim Yöntemleri İle İlgili Görüş ve Önerileri", SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, 14 Ekim 2007, s.144.

Musahipzade, 1889 yılında Bâbîâli Tercüme Odası katiplik göreviyle memuriyete başlamıştır. Yabancı dil bilmediği için yalnızca Türkçe metinlerle meşgul olmuştur. Bu görev esnasında, Müsahiozade Celal Bey, Mekteb-i Hukuk'a devam etmiş, fakat çeşitli sebeplerden dolayı Mekteb-i Hukuk'u tamamlayamamıştır.⁴⁹

3.1.3. Memuriyet Hayatı ve Evliliği

Yazar, 1908'de Meşrutiyet'in ilanı üzerine genel iş düzenlemeleri sırasında Tercüme Odası'ndaki görevinden ayrılarak kendini oyun yazarlığına vermiştir. Bu arada 1914 yılında Şehzade Tefik Efendi'nin sarayından Firdevs Nikteristan Hanımla evlenmiştir.⁵⁰ Birinci Dünya Savaşı'nın ağır şartları ve Ganime Vildan isimli kızının dünyaya gelmesiyle geçim sıkıntısı çekmeye başlamıştır. Bu arada Alim Kahraman'ın belirttiğine göre, Üsküdar'da babadan kalma bir evi bulunan yazar, Birinci dünya savaşından önce Şemsipaşa'da bir konakta kiracı olarak oturmuştur.⁵¹ Epeyce geçim sıkıntısı çeken Musahipzade'nin tekrar memuriyet istemek zorunda kaldığını aşağıdaki cümlelerinden öğreniyoruz:

*"Hiç kimsenin tahammül edemeyeceği mahlut gıda maddeleri herkesin sıhhatini ihlal ediyordu. Günlerce çocuğuma içirecek süt bulamadım. Her gün artmakta olan bu müşkülata tahfif edebilmek ümidiyle memuriyet istemek ızdırarında kaldım."*⁵²

Bunun üzerine 1917 yılında Üsküdar Livasında, ona göre bir iş olmamasına rağmen, kızının da hasta olması sebebiyle bandrol memuru olarak bir süre çalışmak zorunda kalmıştır. Görevi dükkân ve kahveleri teftiş ederek bandrolsüz sigara kağıdı, iskambil kağıdı gibi şeylere deste başına beşer lira para cezası kesmekten ibaretti. Bu sırada kızı Vildan'ın müzminleşen şeker hastalığı dolayısıyla doktorların havadar, açıklık yerleri tavsiye etmesi üzerine Küçük Çamlıca'ya, Bulgurlu'dan Çilehane'ye çıkan bayırda Doktor Aziz Bey'in harapça köşküne taşınmışlardır.⁵³ Üç yıl sonra bandrol memurluğunun kaldırılması üzerine Müsahipzade Celal, 1920'de maliye tahsil memurluğuna getirilmiştir. Şubat 1923'te süresi dolduğu için emekli olmuştur.⁵⁴

⁴⁹ Şener, s.1.

⁵⁰ Şener, s.3

⁵¹ Alim Kahraman, 'Musahipzade Celal', *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, cilt:31, s.231.

⁵² Türk Tiyatrosu Dergisi, Sayı:108, 15 Kasım 1939.

⁵³ Age.

⁵⁴ Şener, s.4-5.

3.1.4. Son Yılları ve Ölümü

Musahipzade emekli olduktan 6 ay sonra Evkaf Müzesi'nde tekke ve türbelerden toplanan elbise ve sakal-ı şerif bohçalarıyla şark kumaş ve şallarından bir koleksiyonun hazırlanması işinde görev almıştır. 1927'den sonra bir süre geçimini, oyunlarından elde ettiği gelirle sağlayan yazar, hayatının son yıllarında, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda kütüphane memuru olarak çalışmıştır. İşe giderken geçirdiği bir trafik kazasından dolayı görme problemi artmış, bu yüzden çalışması da epeyce zorlaşmıştır. Bir süre sonra evinden çıkamaz hale gelen yazar, 20 Temmuz 1959'da, eşinin ölümünden kırk gün sonra, 16.30 civarında Karacaahmet'te Tunusbağı İnadiye mahallesi, Bakkal Bekir Sokağındaki 19 numaralı ahşap evinde vefat etmiştir⁵⁵. Cenazesi Karacaahmet'teki aile mezarlığına defnedilmiştir.⁵⁶ Selahattin Küçük onun ölümünü şöyle anlatmıştır:

“Cenazesinde ancak otuz kırk kişi kadar bir kalabalık toplanabildi. Şehir tiyatrosundan hiç kimse bulunmadığı gibi, hiçbir yazar da yoktu. En aziz arkadaşı Mehmet Şükrü Erden bile gelememişti. Bu kalabalığın büyük çoğunluğu basının gönderdikleri foto muhabirleriydi. Hemen her gazete bir temsilcisini göndermişti. Bütün yaşamında olduğu gibi onunla en yakından ilgilenen tiyatro ve edebiyat çevrelerinden çok, gene de basındı. Çok sıcak bir yaz günüydü. Tiyatrolar tatildi, onu seven aktörlerden çoğu ihtimal Anadolu turnelerindeydiler.”⁵⁷

Yıllarca oturduğu Bakkal Bekir Sokağı'nın adı, yazarın ölümünden sonra Musahipzade Celal Sokağı olarak değiştirilmiş, Şehir Tiyatroları'nın Üsküdar sahnesine de onun adı verilmiştir.⁵⁸

3.2. Sanat Hayatı

Yazar, bir röportajda kendisine yöneltilen “Piyas yazma arzusu sizde nasıl uyandı?” sorusuna *“Ben o tarihte pek küçük bir çocuktum. Hiç unutmam bir gün, bir oyuncak hediye ettiler, kurulunca şerit üzerine sıralanmış bir takım artistler arka arkaya çıkıp boy gösterirlerdi. İlk tiyatro seyretmek zevkini bana bu oyuncak vermiştir.”* cevabını vermiştir.⁵⁹

⁵⁵ Age, s.7.

⁵⁶ Milliyet, “Musahipzade Celal Vefat Etti”, 21 Temmuz 1959.

⁵⁷ Haçerlioğlu, s.136.

⁵⁸ ‘Musahipzade Celal’, *Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi*, Üsküdar Belediye Yayınları:23, İstanbul: Ocak 2012, s.278.

⁵⁹ Selahattin Güngör, *İstanbul Ekspres Gazetesi*, 10 Ocak 1952.

Küçük yaştan itibaren orta oyunu, karagöz gibi geleneksel seyirlik sanatlara ilgi duyan Musahipzade Celal, 15-16 yaşlarında İbnürrefik Ahmed Nuri (Sekizinci) (1874-1935), Rıza Tevfik (Bölükbaşı) (1869-1949), Manyasizade Refik Bey (1853-1909)'in bulunduğu arkadaş grubuyla bir araya gelerek konaklarda orta oyunu oynamış, zenne rollerindeki başarısı dolayısıyla bir ara arkadaşları arasında 'Kocakarı Celal' diye anılmıştır.⁶⁰

Metin And'a göre ortaoyununu yaşatma çabası en çok ortaoyunu heveslilerinden geliyordu. Türlü tehlikelere, baskılara göğüs gererek bu hevesliler hiç değilse ortaoyununu kendi aralarında yaşatmaya çalışıyorlardı. Musahipzade de ortaoyunu heveslilerinden olarak bizzat bu oyunlarda yer alıyordu.⁶¹

Musahipzade Celal, anılarında bu döneme dair ilginç bilgiler vermektedir: "*Hevesliler gizlice toplanırlar. Toplantı yerleri yazın Manyasizade Refik Bey'in Alemdağı dolaylarındaki çiftliği, kışın da ya Kadıköy'de Cevizlik ya da Üsküdar'da Salacak Bostanı bitişiğinde Avukat Baha Beyin Tırnakçı yalısı, bir de Beylerbeyi'nde Fuat Beyin yalısıdır. Pişekar'ı Manyasizade Refik Bey, Kavuklu'yu Filozof Rıza Tevfik Bey, ressam Muazzez Bey; öteki kişileri de avukat Baha Bey, doktor Emin Akif Bey, İbnürrefik Ahmed Nuri Bey, Kaptanzade Ali Bey, maliye uzmanlarından Selahattin Bey, Kadıköylü Refik Bey oynuyordu. Bir kez temsil verirken evi polis bastı, herkes bir yere saklandı. Dışişleri Bakanlığından Fuat Bey, İsfahan şive taklidinde ustadır. Büyük bir yüreklilikle polisi savuşturdu.*"⁶²

Burhan Felek, Musahipzade'nin ölümü üzerine yazdığı bir yazıda bu amatör topluluğun, ortaoyunu tarihinin hiçbir devrinde erişemediği bir yetkinliği gerçekleştirdiğini anlatmaktadır.⁶³ Kısacası Musahipzade, tiyatro yaşamını önce sahneden başlatıp sonra kalemine aktarır.

Musahipzade, tiyatrolarıyla tanınsa da başka edebi türlerde de çalışmaları olmuştur. Musahipzade Celal'in ilk basılan eserlerinden biri olan Feryat (İstanbul, 1328) Tevfik Fikret'in Sis şiirine nazire olarak "Eski Sis Kafiyesiyle Vezinsiz Dehre" üst başlığını taşıyan kırk dört beyitlik bir manzumedir.⁶⁴ Yazarın ulaşılan veya oynanan 21 oyunu, basılmamış Moda Çılgınlıkları adlı bir oyunu, İnci dergisinde tefrikası yarım kalmış Sinan Çelebi isimli bir romanı (1919), Kağıthane'de Bir Bahar Bayramı isimli yarım kalan bir romanı⁶⁵ ve İstanbul yaşamının

⁶⁰ Kahraman, s.231.

⁶¹ Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1979, s.242.

⁶² Musahipzade Celal, "Ortaoyunu Amatörleri" , *Darübedayi Mecmuası*, 15 Şubat 1932,

⁶³ Burhan Felek, "Kaybettiğimiz Değerler", *Cumhuriyet Gazetesi*, 22 Temmuz 1959.

⁶⁴ Musahipzade Celal, "Feryat" (Seyfettin Özege Bağışı) Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, 1328.

⁶⁵ Şemsettin Kutlu, Bu Şehr-i İstanbul ki, İstanbul: Milliyet Yayınları, Mayıs 1973, s.320-335.

repertuarı sayılabilecek Eski İstanbul Yaşayışı (İstanbul 1946, 1992) isimli bir eseri daha vardır.⁶⁶

3.2.1. İlk Yazıları

Musahipzade Celal, Bâbîâli'deki işine devam ettiği sıralarda yazı işlerinden fırsat buldukça kendi zevki için yazılar yazıyor, tiyatro alanında denemeler yapıyordu. Aynı zamanda Ermeni asıllı tiyatro oyuncusu ve yönetmeni olan, Türk tiyatrosunun doğuş ve gelişme evrelerindeki katkılarıyla Batılı anlamda tiyatronun yerleşmesinde önemli rol oynayan Manakyan Efendi'nin kumpanyasında verilen temsilleri takip ediyor ve bu tiyatrodaki oynanan telif ve tercüme oyunların sahne özelliklerinden, muhavere tarzlarından bir mektep gibi yararlanıyordu. Onlara benzeterek yazdığı oyun denemelerini ise kimseye göstermeden yırtıp atıyor, kendi bile ikinci defa okumaktan kaçınıyordu.⁶⁷

Meşrutiyet'in ilanından sonra "cevaz-ı istihdam"⁶⁸ kararı ile tercüme odasındaki işinden ayrılan Müsahipzade Celal böylece tüm vaktini, oyun yazmaya ayırma fırsatını elde etmiştir.

Meşrutiyet'in kabulüyle beraber Osmanlı'nın edebi ve kültürel hayatında bir canlanma oldu. Avrupa'ya kaçan sanatkarlar ülkeye dönmeye başladı. Birçok tiyatro toplulukları kurulmaya, yeni oyunlar yazılmaya başlandı. Musahipzade de bu canlılıktan cesaretlendi. Özellikle Celal Esat ile Salah Cimcoz'un birlikte yazdıkları Selim-i Salis adlı piyesi, Celal Nuri'nin Kandiya Burcunda, Galip Bahtiyar Bey'in Son Darbe adlı eserleri, cesaretini artırdı.⁶⁹ Onlardan aldığı ilhamla tarihi Köprülüler piyesini yazmıştır:

*"Üç perdelik Köprülüler piyesini korka korka yazıp, çekine çekine Manakyan Kumpanyasına götürdüm. Manakyan Efendi, arkadaşlarını toplayıp benim piyesimi okuttu. O gün ben Manakyan Efendi'nin karşısında imtihana girmiş bir çocuk gibi hayli sıkıldım. Sık sık terimi sildiğimi gören Manakyan Efendi kalkıp yanıma geldi. Elimi sıkarak 'Tebrik ederim, çok güzel yazmışsın. Şimdi sansürletip provaya koyacağım.' deyince dünyalar benim olmuş gibi sevindim. Yıllarca yüreğimde biriken arzu ve hevesin böyle ilk hamlede mükâfatını görmek beni çok sevindirdi."*⁷⁰

⁶⁶ Kahraman, s.231-232.

⁶⁷ Şener, s.2.

⁶⁸Görülen idari lüzum ve zarurete binaen azledilmek suretiyle vazifesinden uzaklaştırılan memurun yeniden memuriyete alınabilmesi için azleden dairece verilmesi icabeden karar.

⁶⁹ Şener, s.2

⁷⁰ Türk Tiyatrosu Dergisi, 2 Kasım 1939, sayı:107.

On beş gün sonra İstanbul'un köşe başlarında Köprülüler piyesinin afişleri asılmıştır. 1912 yılında yazarın ilk oyunu Köprülüler, Manakyan tiyatrosu tarafından Şehzadebaşı Ferah tiyatrosunda sahnelenmiştir. Köprülü Mehmet Paşa rolünü bizzat Manakyan Efendi canlandırmıştır.⁷¹ Manakyan Efendi, dönemin en önemli tiyatro oyuncularından biridir ve aynı zamanda bir kumpanyası vardır.⁷² Manakyan'ın Musahipzade'nin yazdığı ilk oyunda bizzat rol alması, Musahipzade açısından çok gurur verici olmuştur.

Musahipzade'nin ilk oyununun Köprülüler olduğunu kendi açıklamalarından yola çıkarak söylüyoruz.⁷³ Ancak Metin And, Devlet Tiyatrosu Dergisi'nde yayımlanan yazısında Musahipzade'nin ilk tiyatrosunun 17 Nisan 1909 tarihinde yayınladığı 'Türk Kızı' olduğunu söylemektedir. Yeni Turan dergisinde ise 19 Eylül 1913'te yayınlanmıştır. Eldeki belgelerden yola çıkarak Türk Kızı'nın sahneye koyulmadığı görülüyor. Musahipzade, bu oyunu daha sonra değiştirerek 1936'da 'Gülsüm' adıyla yeniden yayımlamıştır.⁷⁴

Bu iki eserin, yani Gülsüm ile Türk Kızı oyunlarının karakterleri ve konu akışında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Musahipoğlu, en beğendiği oyunlarını listelerken Türk Kızı'na yer vermemektedir. Gülsüm ise en az beğendiği üç eser arasında yer alır.⁷⁵

Köprülüler oyununda Manakyan'ın dram anlayışının etkisi açıkça görülür. Olaylar yalınlaştırılmış, ayrıntılara girilmemiştir. En önemli olaylar birkaç diyalog ile çözümlenir. İyi ve kötü karakterler oyunun başından sonuna aynı biçimde davranırlar. Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistre adlı eserindeki gibi tarihsel seyir içinde kahramanlıklar konu edilir.⁷⁶ Tiyatro teknikleri açısından eksikleri olan bu oyun, yazarın henüz yol alması gerektiğinin habercisidir ve başarı çok yakındır.

3.2.2. Olgunluk Dönemi

Köprülüler oyununa gösterilen ilgi ve defalarca sahnelenmesi Musahipzade'yi epeyce cesaretlendirmiştir. Yazar bu döneminde, tiyatrolarının temelini oluşturan hiciv komedisine yönelmiştir. Nitekim 1913 yılında en tanınmış eserlerinden birisi olan İstanbul Efendisi adlı

⁷¹ Orhan Hançerlioğlu, Musahipzade Celal Bütün Oyunları, İstanbul: Milliyet Yayınları, Eylül 1970, s.44.

⁷² Metin And, Osmanlı Tiyatrosu, Dost Kitabevi, Ankara:1999, s.250.

⁷³ Türk Tiyatrosu Dergisi, 2 Kasım 1939, sayı:107.

⁷⁴ Metin And, "Musahipzade Celal ve İlk Oyunu: Türk Kızı", Devlet Tiyatrosu, Ekim 1968, sayı:43, s.7.

⁷⁵ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

⁷⁶ Hançerlioğlu, s.45.

oyununu yazmıştır. Musahipzade, İstanbul Efendisi adlı oyununu nasıl kaleme aldığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Falakalı, sopalı maiyetiyle çarşığı, pazarı dolaşan bir İstanbul efendisi, yani kadısı düşündüm. Belediye işlerine bakan kadıların baktığı devre ait vesaiki toplamaya başladım. Savleti Efendi, hayalimde canlandı. Kızı Esmâ Hanımın tütüncü güzeli Safî Çelebi'yle muşakası, çengi Afet'in fırladıkları, çarşı ve pazarın teftişi gibi sahnelerle eser bir senede tamamlandı.”⁷⁷

İstanbul Efendisi, 1917 yılında Benliyan Efendi Operet Heyeti tarafından tıp fakültesi yararına Beyoğlu'nda Odeon Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Şarkıları Leon Hancıyan tarafından iki yüzyıl önceki eserlerden seçilen bu oyun, İstanbul'un çeşitli semtlerinde 299 defa temsil edilmiştir. 1934'te İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından tekrar sahneye konulmuştur.⁷⁸ Oyun, tarihi şarkıları ve eski tavşan havalarıyla halkın çok hoşuna gitmiştir. Musahipzade, kendisiyle yapılan bir röportajda tavşan havaları hakkında bilgi vermiştir:

“Eski tavşan havaları, Galata'da büyük meyhanelerde tavşan namı verilen köçekler kendilerine mahsus şarkılarla raks ederlerdi. Bu, Sultan Mahmut devrine kadar devam etmiştir. Bu meyhanelerde genç köçekler yüzünden kayga eksik olmadığından birçok yeniçerinin bıçak bıçağa boğuştuklarını Sultan Mahmut duyunca bunların kaldırılmasını emretmiş. Bunlardan bir kısmı imha edilmiş, bir kısmı da ecnebi tüccar gemilerine iltica ederek Mısır'a kaçmışlardı. Bunlar o tarihte Mısır valisi olan Mehmet Ali Paşa tarafından himaye görmüşlerdir. Elllerinde bulunan raks havaları Mısır'da notaya alınmıştır.”⁷⁹

1917'de İstanbul Efendisi'nin dağıtılan el ilanlarında adının geçmesinden dolayı yapılan bir jurnal sonucu memur olduğu halde tiyatro oynatıp ticaretle uğraşıyor gerekçesiyle Musahipzade'nin maaşına el konulmuştur. Üç ay uğraştıktan sonra Şura-yı Devlet (Danıştay) kararıyla her şey düzelmiştir. Yazar, bu olayı şöyle aktarmıştır:

“Bandrol memurluğumu ifa ettiğim sırada tiyatroculuğun garip bir darbesine de çarpıldım. Amatör bir heyet tarafından Hilaliahmer (Kızılay) menfaatine benim İstanbul Efendisi oynanıyormuş. Afişler yapışmış, el ilanları tevzi edilmiş. Üsküdar livasında İsmail Efendi namında bir işgüzar bir zatı muhteremin eline bu ilanlardan biri geçivermiş.

⁷⁷ Türk Tiyatrosu Dergisi, 2 Kasım 1939, sayı:107.

⁷⁸ Fikret Adil, 'Musahipzade Celal, Dünya Gazetesi, 26 Temmuz 1959.

⁷⁹ Mehmet Şükrü Erden, "Celal Bey'le Konuştuklarımız", Darülbeydi Dergisi, 1 Teşrin-i Evvel 1932.

Memurların ticaretle işigali memnu olduğu halde Musahipzade Celal tiyatroy oynatıyor diye Liva muhasebecisi Kemal Beye el ilanını rapt ederek bir jurnal sunmuş. Bu meseleyi benden sordular. Tiyatro eseri yazmakla memurların ticaretle işigali meselesinin katiyen alakası olmadığını, telif kamunundaki madde-i mahsusasını göstererek izaha çalıştım. Muhasebeciyi ikna edemedik. Mesele intaç edilinceye kadar maaşımın tevkifi kararıyla aleyhime bir derkenar yazılarak vilayete heyet-i teftişiyeye havale edildi. Üç ay bu işin peşinde koştum. Nihayet Şura-yı Devlet meseleyi telif kamununa tatbiken benim lehime halletti.”⁸⁰

Musahipzade, İstanbul Efendisi adlı oyunuyla birlikte, artık acemilikten ustalığa geçiş yapmıştır. Dönemin diğer birçok tiyatro yazarının aksine, yabancı dil bilmemesini avantaja çevirerek çeviri yapmamış; orijinal eserler vücuda getirmiştir. İstanbul Efendisi de onu unutulmaz bir tiyatro yazarı yapan ilk oyundur. Bu başarılı oyun, 18. yüzyılın ilk yarısının sonlarında I.Mahmut’un padişahlık döneminde geçer. Kahramanlar Lale Devri’nin görkemini özlerken, arka planda birçok gelenek ve görenek de başarıyla işlenir.⁸¹

Ayrıca bu oyunla beraber Hazım (Körmükçü), Kemal Küçük, Behzat, Vasfi, Halide gibi oyuncular, halk tarafından benimsenir. Özellikle Hazım Körmükçü ve Kemal Küçük, Musahipzade’nin vazgeçilmez oyuncularına haline gelir. Sonraki oyunlarında adeta oyuncuya göre oyun yazdığı söylenebilir. Musahipzade, oyun karalamalarını önce Küçük Kemal’e götürüp ondan aldığı görüşler doğrultusunda düzeltmeler yapmıştır.⁸²

Üçüncü oyunu olan Lale Devri oyunu 1914 yılında yazılmış, 1921 tarihinde Odeon Tiyatrosunda Ahmet Fehim tarafından sahneye konulmuştur. Zülali Hasan Efendi rolünü, Ahmet Fehim kendisi oynamıştır. Bir süre sonra bu eseri Benliyan Kumpanyası da oynamıştır. Yazarın ‘basit alafrağa’ diye nitelendirdiği müziğini ünlü besteci İsmail Hakkı Bey düzenlemiştir. Lale Devri daha sonra İstanbul Operet heyetinde de oynanmıştır. Bu kez müziğini Doktor Suphi Bey düzenlemiştir. Musahipzade, “Ben musikili komedi yazdım, operet değil.” demektedir.⁸³

Lale Devri isimli oyunda III. Ahmet devrinin sanat yaşamını canlandırılmıştır. Oyun, aynı zamanda Lâle devrinin edebiyatta en tanınmış figürlerinden birisi olan Nedim’in şiirleriyle de

⁸⁰ Türk Tiyatrosu Dergisi, 15 Kasım 1939, sayı:108.

⁸¹ Musahipzade Celal, İstanbul Efendisi, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

⁸² Haçerlioğlu, s. 53.

⁸³ Darübedayi Dergisi, 1 Ekim 1932, sayı:4.

süslenmiştir. Yazar, oyunda dekor ve giyimlerin nasıl olması gerektiğini ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır:

“Fatma Sultan Kıyafeti: Başında kakülleri üzerine tane tane dökülmüş, incili, pırlantalı, zümrütlü bir tepelik. Kulaklarında o örnek küpeler, boynunda aynı tarz gerdanlık. Arkasında beyaz canfes üzerine mavi firuzeden, yaprakları zümrütten, serpme sümbüller işlenmiş bol ve uzun kollu ve uzun üç etekli entari, içinde incilerden oya yapılmış bol kollu bürümcek gömlek. Altında firuze renginde canfes şalvar, belinde firuzeli zümrütlü bir kemer, ayağında beyaz güderi üzerine zümrüt ve firuze işlenmiş minimini terlikler.”⁸⁴

Musahipzade'nin oyunun sahnelenmesi esnasında da sık sık makyaj odasına girerek oyuncuların giysilerini eliyle düzeltmeye çalıştığı bilinir. Bu durum, onun hem mükemmeliyetçi tavrının hem de tarihsel gerçeklere uygunluğa çok önem verdiğinin bir göstergesidir.

Musahipzade, 1916 yılında diğer bir başarılı oyunu olan Macun Hokkası adlı eserini yazmıştır. Yazar, oyunun yazım aşamasını şöyle açıklar: *“Pek sevdiğim kanuni ve bestekar Kaptanzade Ali Rıza, şarkılı bir komedi yazmamızı teklif eder dururdu. Onun ısrarı üzerine kollukçusuyla, aktarıyla, hamam ustasıyla, değneğe binen mahalle budalasıyla, Salmatomruk'taki Savakların üzerinde bir konağın bahçesinde geçen bir aşk macerası düşünmeye başladım. Bu suretle Macun Hokkası vücuda geldi. Ali Rıza'nın topladığı arkadaşlar canla başla Macun Hokkası'nı prova etmeye başladılar. Basit dekoru, derme çatma kostümleriyle ilk defa Şehzadebaşı'ndaki Ferah tiyatrosunda on kişilik bir orkestrayla oynandı.(1919)”⁸⁵*

Macun Hokkası, 1919 yılında İstanbul Operet Heyeti tarafından oynanmıştır. Eser daha sonra, 1961'de Ankara Devlet Tiyatrosunda da sahneye konulmuştur.⁸⁶ Bu oyunun kişileri çoğunlukla Karagöz oyununda karşımıza çıkan kişilerdir. Aktar Baha Efendi tipini bizzat Musahipzade, Hacivat tipli deyimleriyle tanımlar. Oyun, eski Osmanlı yaşamının birçok gelenek ve göreneğini de sergilemektedir.⁸⁷

1919 yılında Musahipzade, kişiliğinin damgasını taşıyan Yedekçi adlı oyunu yazmıştır. Yedekçi, 1920'de İstanbul Operet Heyeti tarafından temsil edilir. Temsilin bestesi İsmail Hakkı

⁸⁴ Musahipzade Celal, Lale Devri, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

⁸⁵ Türk Tiyatrosu Dergisi, 2 Kasım 1939, sayı:107.

⁸⁶ Şener, s.15

⁸⁷ Musahipzade Celal, Macun Hokkası, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

Bey tarafından düzenlenmiştir. Oyundaki Yedekçi Salim rolünü bestekar Nebiloğlu Hakkı Bey üstlenmiştir. O dönemde oyun kadar, oyunun müziği de oldukça ses getirmiştir. İsmail Hakkı, Batı ve Türk müziğini sentezleyerek Yedekçi'nin müziğini oluşturur. 1968 yılında Musahipzade'nin 100. doğum yılı dolayısıyla Tiyatro dergisi özel bir sayı yayımlar ve bu sayıda da Yedekçi'ye ayrıca yer verilir. Mahir Canova, Yedekçi adlı oyuna dair şu hususlara dikkati çeker: *Yedekçi'nin daha ilk sahnesinde sanki bir klasik Yunan tiyatrosuyla karşılaşmış gibiyiz. Hizmetkar tiplerinde biraz da Pişekar ile Kavuklu'yu bulur gibiyiz... Musahipzade oyunları, oyuncularından temsil sanatının dışında şarkı söylemek, taklit, dans ve pandomima yapmak gibi hünerler de bekliyor.*⁸⁸

1920 yılına geldiğimizde Kaşıkçılar oyunu ile karşılaşyoruz. Bu oyun 1921 yılında İstanbul Operet Heyeti tarafından temsil edilmiştir. Oyunun bestesini eski eserlerden iktibas suretiyle İsmail Hakkı Bey yapmıştır. Besteci Doktor Suphi Bey, oyunun ilk gecesinde Kaşıkçı esnafından birkaç ihtiyarı getirmiş. Onlar oyunu seyrederken hem kendileri ağlamışlar hem de Musahipzade'yi ağlatmışlar.⁸⁹ Bu anekdot hem Musahipzade'nin oyunlarının seyirciler üzerinde ne kadar etkili olduğunu göstermesi hem de tarihsel gerçeklere ne kadar uygun davrandığını göstermesi açısından önemlidir.

Kaşıkçılar oyununda eski esnaf loncalarının bütün düzeni, gelenek ve görenekleri, törenleri sergilenmektedir.⁹⁰ Yazar, devletle uyuşan bir loncanın ve loncanın imtiyazını koruyan bir devletin hayranıdır. Loncanın üretimi, pazarı, geliri ve hatta hukuki imtiyazları bile korunmalıdır. Nitekim loncalar suçlularını bile kendileri cezalandırır. Bu özlemi açıkça Kaşıkçılar'da görürüz.⁹¹

Yazar, 1921'de Atlı Ases isimli oyununu yazmıştır. Eser, İstanbul Operet Heyeti tarafından aynı yıl içerisinde oynanmıştır. İstanbul Operet Heyeti evresi, Musahipzade'nin en başarılı oyunlarını yazdığı dönemdir. Bu eserin şarkılarını Udi Fahri Kopuz bestelemiştir.⁹²

Atlı Ases'in konusu 16.yüzyılda geçer. Atlı Ases, genelev işleten Kamer isimli bir kadının lakabıdır. Musahipzade, Kanaat Kitabevi tarafından yayımlanan kitabın 4. sayfasında "tarihi fahişelerden" diye bir not düşerek onun gerçekten yaşamış bir kadın olduğunu bildirmek

⁸⁸ Mahir Canova, "Musahipzade Celal'in Sanatı", Devlet Tiyatrosu, Ankara: Doğu Matbaası, Ekim 1968, sayı:43, s.9.

⁸⁹ Fikret Adil, *Dünya Gazetesi*, 26 Temmuz 1959.

⁹⁰ Musahipzade Celal, Kaşıkçılar, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

⁹¹ İlber Ortaylı, "Siyasal Hikâye Türü Açısından Musahipzade Celâl Bey Üzerine Bir Deneme" Tiyatro Dergisi, İstanbul: Yelken Basımevi, sayı:12, s.12.

⁹² Şener, s.15.

istemiştir.⁹³ Musahipzade, toplumsal gerçekliklere değinirken gerçeğe bağlı kalmak için araştırmacı bir oyun yazarı olmuştur.

Musahipzade, Demirbaş şarl oyununu da aynı yıl yani 1921’de yazmış ve eser 1922’de İstanbul Operet Heyeti tarafından oynanmıştır. Oyunun bestesi Muallim Kazım Bey’e aittir. Köprölüler oyunundaki gibi tarihi kahramanlıkları ele alan bu oyuna yazar, ilk önce İsveç Kralı adını vermiş; sonradan bu ismi değiştirmiştir.

Oyun, İsveç soylularının Türkiye’ye geçmek için Venedik’te bir Türk gemisini beklemeleriyle başlar. Sinan Bey isimli karakterin kahramanlıklarıyla olay örgüsü devam eder ve Protestan Klara ile Müslüman Sinan’ın evliliği ile sona erer.⁹⁴

Musahipzade, en beğendiği oyunlar sıralamasında bu oyunu, 18 oyundan en sona yerleştirir.⁹⁵ Gerçekten de çok beğeni toplayan oyunlarından sonra, Demirbaş şarl sönük kalmıştır. Oyunda abartılmış diyaloglar, uzun süreli ünlemler ile yine Manakyan geleneğine uyan bir oyun niteliğindedir.

Celâl Bey, 1923 yılında İtaat İlamı başlıklı oyununu yazar. İtaat İlamı 1924 yılında yine İstanbul Operet Heyetinde temsil edilir. Musahipzade, bu eserle ilgili o dönemin bakış açısına dair bizi aydınlatacak şu anısını anlatır:

“Matbuat Umum Müdürlüğü Tuluat kumpanyalarına oynanacak piyes temin etme üzere diğer bazı muharrirlerden olduğu gibi benden de eser istemişti. 1923’te yazdığım İtaat İlamı komedisini gönderdim. Devlet matbaasında bastırılarak tuluat kumpanyalarına ve halk evlerine tevzi edildi.”⁹⁶

İtaat İlamı’nın 1936 baskısı önsözünde, özetle halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni davaları anlatacak piyeslerin pek sayılı olduğu belirtilmektedir. Bu eksiklik göz önüne alınarak ulusal tezleri halka anlatacak eserler, memleketin tanınmış yazıcılarına hazırlatılmıştır. Musahipzade Celal’in İtaat İlamı piyesi de bu serinin üçüncü sayısıdır. Musahipzade, o yılların dil özleştirmesi anlayışıyla yazılan bu önsözden sonra ‘Bir İki Söz’ başlığı altında şunları söylemiştir:

⁹³ Hançerlioğlu, s.83.

⁹⁴ Musahipzade Celal, Demirbaş şarl, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

⁹⁵ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

⁹⁶ age

“Din ve ahlaka taban tabana zıt, uydurma ahkamla halkın iman ve itikadını bozmaya çalışmış olanların bin bir marifetlerinden biri de; erkeğinden bizar olarak mahkemeye iltica eden kadınların davalarını hile ve hud’alarla çürüterek, kadını şikayet ettiği huysuz, densiz, ahlaksız ve patavatsız kocasına tekrar teslim etmeleri idi. Mahkeme, ayrıca o kadının eline bir itaat ilamı verirdi. Eserde anlatmak istediğim budur. Bu mevzuu tek dekor içine sığdırıp giyimi kuşamı kolay, aksesuarı biraz kap kacaktan ibaret ve az kimseyle oynanabilecek bir komedi yapmaya uğraştım... Gelelim işin özüne: Turneci tiyatro kumpanyalarının bu piyeste serbestçe at koşturabilecekleri sahneler kafi derecede vardır. Yalnız ellerine geçecek bu piyesimi herhangi bir tarafından kavrayıp sağa sola çeke çeke biçimini, kılığını kıyafetini tanınmaz bir hale getirmemelerini rica ederim. Birçok emeklerle, kafa patlatarak yazdığım bu eserle halka anlatmak istediğim şeyleri alt üst ederek habbeyi kubbe ve kazı koz yapmamalarını ve günün birinde piyesimle karşılaştığım vakit, acaba bunu ben mi yazdım dedirtmemelerini saygılarla dilerim... Celal”⁹⁷

O dönemde İç İşleri Bakanlığı, halkı bilinçlendirecek eserlerin yazılması için sanatkarları bizzat teşvik etmiştir. Musahipzade de söz konusu sanatkarlardan biridir. Çünkü o oyunlarında, toplumun eleştirisini komedi kılıfında açık yüreklilikle ortaya koyan bir sanatçıdır. Bu yazıda görüldüğü gibi dikkati çeken diğer bir nokta da, onun eserlerinin değiştirilmeden oynanması hususunda gösterdiği titizliktir. Çünkü Musahipzade, oyunlarının içerisinde oyuncunun doğmaca alanını kendi eliyle göstermektedir. Bu yüzden, haklı olarak, bu sınırın dışına çıkılarak oyunun amacından uzaklaştırılmamasını özellikle dilemektedir.

İtaat İlamı’nda Daniş Hoca adındaki bir yobazın mahalle halkına ve eşine çektirdikleri konu edilir. Bu yobaz, yıllar sonra Kafes Arkası oyununda yeniden karşımıza çıkar. İtaat İlamı, Musahipzade’nin amacına ulaştığı başarılı bir komedidir. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde gezici topluluklar ve Halkevlerince birçok kez sahneye konularak halkın sevgisini kazanmıştır.⁹⁸

1923’te yazıldığı ve muhtemelen aynı yıl İstanbul Operet Heyetinde oynandığı bilinen Moda Çılgınları adlı eser basılmamış olduğu gibi eserin yazma nüshası da kaybolmuştur. Tarihi bildirilmeyen bir Ramazan münasebeti ile Şehzadebaşı Millet Tiyatrosunda İstanbul Operet Heyeti tarafından Rus dansçıların da iştiraki ile Moda Çılgınları’nın temsil edileceği yazılıyor. Musahipzade Celal’in yazdığı ve Muhlis Sabahattin’in bestelediği bu üç perdelik operette zamanın ünlü tenoru Cemal Sahir’in de oynayacağı bildiriliyor. Cemal Sahir Bey, bu piyeste

⁹⁷ Musahipzade Celal, İtaat İlamı, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

⁹⁸ Haçerlioğlu, s.92.

yazarın modaya pek düşkün olan ve Batıyı körü körüne taklit etmek isterken gülünç durumlara düşen bir aileyi acı bir şekilde taşıdığını anlattı. Evin zeki Ermeni hizmetçisi, modaya uygun olur bahanesiyle aile fertlerini türlü gülünç durumlara sokuyor, onlara zilli boynuzlar bile taktırıyormuş.⁹⁹ Bu oyunun seyirciler tarafından çok beğenilmediği görülmüştür.

Musahipzade, 1924 yılında en iyi oyunlarından biri kabul edilen Fermanlı Deli Hazretleri'ni yazmıştır. Kendisi bunu şöyle aktarmıştır:

“Evkaf müzesinin sükûneti rahat çalışmama çok uygun geliyordu. Bir sıra üzerine oturur, havuzda yıkanan güvercinleri seyrederken Fermanlı Deli Hazretleri'nin güvercin kovalama sahnesi gözümün önünde belirir gibi olurdu. Bu eseri 1924 yılında orada tamamladım.”¹⁰⁰

Fermanlı Deli Hazretleri, Musahipzade'nin Darülbedayi'de oynanan ilk oyunudur. Piyes, ilk defa 15 Kasım 1927'de Tepebaşı'nda Darülbedayi tarafından oynanmıştır. Oyun, aynı zamanda Musahipzade'nin müziksiz oynanan ilk büyük oyunudur. Öyle ki Fermanlı Deli Hazretleri, o yıl beş defa temsil edilmiş; üçüncü hâsılat rekorunu kırmıştır. Bu büyük başarı üzerine Celal, Evkaf Müzesi'ndeki işinden ayrılarak bütün mesaisini tiyatro eseri yazmaya harcamıştır.¹⁰¹ Osmanlı Sarayının, bürokrasisinin, aile hayatının, dini müesseselerinin, örf ve adetlerinin karikatürize edilmiş sahneleri Fermanlı Deli Hazretleri adlı oyunda çok net bir şekilde yer almaktadır.

1927 yılı Musahipzade için başarılarının yanında özel hayatı açısından zor bir yıl olmuştur. Biricik kızı Vildan'ın hastalığı artmış ve ardından kızı vefat etmiştir (16 Ocak 1927).¹⁰² Kızının aziz hatırası, onun her nefes alışında yüreğinde bir sızı hissettirmiştir. Böyle acı günlerinde bile başkalarıyla dertleşmekten ziyade tasarladığı bir konuyu piyes haline getirmeye çalışmak, onu daha ziyade avutmuştur. Her yıl bir piyes verebilmek gayretiyle Darülbedayi için Aynaroz Kadısı adlı oyunu yazmaya başlamıştır. Bu oyunun yazım aşamasını şöyle aktarmıştır:

“Bu piyeste dini, şeriatı hasis emellerine alet eden yobazlığı hiyle-i şer'iyeleri, tezviratı, mürailikleriyle sahnede halka göstermek istiyordum. Bu tarzda yazdığım eserlerin halk tarafından istediğimden ziyade anlaşılması ve seve seve, tekrar tekrar seyredilmiş olması şevk ve gayretimi artırıyordu. Bir taraftan da Şehir Tiyatrosunun temsil ettiği Avrupa'nın

⁹⁹ Şener, s.17.

¹⁰⁰ Türk Tiyatrosu Dergisi, 15 Kasım 1939, sayı:108.

¹⁰¹ Haçerlioğlu, s.94.

¹⁰² Türk Tiyatrosu Dergisi, 15 Kasım 1939, sayı:108.

yüksek sanat eserlerini göre göre birçok cihetten istifade ediyordum. Hemen aynı tiyatro tekniğiyle yazıldıkları halde bunların hepsinde kendi milliyetlerine ait hususiyetler seziyordum. Ben de yerli bir çerçeve içine kendi renklerimizi işleyerek eski adet ve ananelerimizi gösteren levhalar işlemeye uğraştım.”¹⁰³

Aynaroz Kadısı, Darülbedayi ve Şehir Tiyatroları’nda en çok oynanan ve en çok gelir sağlayan oyunudur. Örneğin; en çok oynanan oyunun üç geceyi aşmadığı 1928-1929 mevsiminde bu oyun, on beş kez oynanmıştır. 1929-1930 mevsiminde de on bir temsille yılın en çok temsil edilen eseri olmuştur. 1930-1931 yılında on defa daha oynanmış; 1931-1932, 1935-1936, 1937-1938 yıllarında da tekrarlanmıştır. Ayrıca İpek Film tarafından da sinemaya aktarılmıştır.¹⁰⁴

Dönemin sinema magazinine göre:

“İpek Film stüdyoları, bu film için altı aya yakın bir zaman uğraştı. Sahnelerin mühim bir kısmı Yunanistan’da vakanın geçtiği yerlerde çevrildi... Aynaroz Kadısı’ni sahnede olduğundan biraz daha değişik seyredeceğiz... Komedinin mevzuunda da, filmin icap ettirdiği bazı değişiklikler yapılmıştır. Bu haliyle, Aynaroz Kadısı, sahnedekinden çok daha hareketli bir eser olmuştur.”¹⁰⁵

Aynaroz Kadısı’nda yazar, Hıristiyan-Müslüman ayrımı yapmadan ezilen köylüleri savunur. Köylüleri, olumlu kişiler olarak sergiler. Yine gerek Müslüman gerek Hıristiyan yüksek rütbeli din adamlarını olumsuz ve ahlak düşkünü kişiler olarak aynı kefeye koyar. Temelde sözlü kültürü kapan ve geleneksel eğitimden geçen yazarda, geleneksel Osmanlı düşüncesinin izleri her zaman görülür. Devlet adaletin sözcüsü ve uygulayıcısı olacaktır.¹⁰⁶

Musahipzade, bir gazete röportajında Hıristiyanlığın iç yüzünü yansıttığı için bu oyunun Hıristiyanlarca da çok beğenildiğini söylemektedir.¹⁰⁷ Türk tiyatrosunun büyük komedi ustaları Hazım Körmükçü ve Kemal Küçük, bu oyunla parlamışlardır.¹⁰⁸ Aynaroz Kadısı, Musahipzade’nin de en beğendiği oyunlarda ikinci sırada yer almaktadır.¹⁰⁹

¹⁰³A.g.e.

¹⁰⁴Şener, s.15.

¹⁰⁵Yıldız Dergisi, 1938, sayı 1.

¹⁰⁶Ortaylı, s.16:

¹⁰⁷Akşam Gazetesi, 11 Şubat 1955.

¹⁰⁸Haçerlioğlu, s.100.

¹⁰⁹Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

Musahipzade başarılı eserler vermeye devam etmektedir. Yazar, Kafes Arkasında adlı oyununu 1928 yılında kaleme almış ve oyun aynı sene içerisinde Darülbedayi’de oynanmıştır. Oyun, Aynaroz Kadısı’ndan sonra ikinci hasılat rekorunu kırmıştır. Darülbedayi’de sekiz defa oynanmıştır.¹¹⁰

Bu oyun için yazar, *“Taaddüdü zevcatın ve tesettür telakkisinin içtimai hayatımız üzerinde yaptığı fena tesirleri muhtelif sahnelerle Kafes Arkasında komedisinde tasvire çalıştım.”* demektedir.¹¹¹

Musahipzade, oyunlarında Osmanlı dönemini işlemesine rağmen, asla körü körüne o döneme hayranlık beslemez. Aksine iyi ve kötü yönleri tahlil edip; kötü yönleri komedi biçimiyle aslında derinden eleştirir.¹¹² İtaat İlamı oyununda olduğu gibi Kafes Arkasında adlı oyununda da yazar, dini yanlış yorumlayan yobazları hicveder. Bu oyunda Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde, siyasi ve ekonomik çöküşün getirdiği toplumsal çözülme ve değer yitiminin neden olduğu çelişkiler, kadın-erkek ilişkileri üzerinden tasvir edilir.

1929 yılında yazar, en beğendiği oyun diye nitelendirdiği Bir Kavuk Devrildi adlı oyununu kaleme almıştır. Musahipzade, bu oyunu nasıl yazdığını şöyle aktarmıştır:

“Sanatkar zümresinin ne kadar hor görülüp ıstırap çektiklerini göstermek için yeni bir mevzu düşünüyordum. Müzehhip Revnaki efendi, komşusu ipek kumaş dokuyan Salim Ağa, sefahat alemlerinin müdavimi Kavukçu Neşati, Seksoncu başı Hayrettin Ağa hayalimde belirlemeye başladı. Sanki piyesin bütün şahısları birer ikişer gözümün önünde dolaşıyor, hatta kendilerine mahsus konuşmaları, Çengi Şehnaz’ın kahkahaları kulağıma gelir gibi oluyordu. Bu suretle Bir Kavuk Devrildi vücuda geldi. Hayatta her şeyin bir makusu olduğuna göre sahnede de şahısların böyle birbirine zıt karakterde tasvir edilmeleri piyesin hareketli akışını temin ediyor.”¹¹³

Bir Kavuk Devrildi adlı oyunda yabancı yatırım ve ekonominin yerli ekonomiyi nasıl temelinden sarsıp yok ettiği gösterilir. Bu oyunda pek çok tarihsel gerçeklere parmak basılır. Batı endüstrisinin pazarlama çabaları, elde ettiği yıkıcı ekonomik ayrıcalıklara karşı direnen çarşı esnafı ve dokumacılıkla geçinen lonca üyeleri oyunda yer alır.¹¹⁴

¹¹⁰ Şener, s.16.

¹¹¹ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹¹² Musahipzade Celal, Kafes Arkasında, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

¹¹³ age

¹¹⁴ Musahipzade Celal, Bir Kavuk Devrildi, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

Bir Kavuk Devrildi oyunu, 1930 yılında Darülbedayi’de sahnelenir. Eser o mevsim 22, ertesini yıl sekiz temsil oynanmış; 1937-1938, 1951-1952, 1960-1961 yıllarında aynı sahnelerde tekrarlanmıştır. Musahipzade’nin bu oyunu da İpekçiler tarafından perdeye aktarılmıştır.¹¹⁵

1930 yılında yazarımız beğeni sırasında altıncı sıraya koyduğu yeni bir oyun yazar: Mum Söndü. Yazar bu oyunla ilgili şöyle diyor: “*Şeyhin kerametine bağlanıp dini, dünyayı zikir namına höykürmelerle heba eden zavallılara hem acır, hem gülerdim. Masivadan el çekme mürailiği altında işi kızılbaşlığa kadar götürün böyle mürşit taslaklarını tasvir etmek için de Mum Söndü’yü yazdım.*”¹¹⁶

Mum Söndü, 17.yy. Osmanlı toplumunu tasavvufi inançlar açısından ele alan ve eleştiren beş tablolu bir gelenek güldürüsüdür. Musahipzade bu oyunda Batınıliğe ve tarikatlara düşmanca bir tutum içerisindedir.¹¹⁷ Bu oyun 1931-1932 yılında her zamanki gibi Darülbedayi’de sahneye konulmuş, 1938-1939, 1943-1944 yıllarında aynı tiyatrodaki tekrarlanmıştır.¹¹⁸

1931 yılında Darülbedayi, belediyeden yardım gören bir topluluk olmaktan kurtularak, belediye tiyatrosuna dönüşmüştür. Artık belediye kanununda öngörülen kültürel bir amaç gütmek zorundadır. Başında Muhsin Ertuğrul gibi çok yetenekli bir yöneticisi vardır. 1934 yılında adı da değişerek İstanbul Şehir Tiyatrosu olmuştur.¹¹⁹ Türk tiyatro tarihinde bu önemli değişikliğin olduğu 1931 yılında Musahipzade Celal, Pazartesi-Perşembe oyununu yazmaktadır:

*“Gençliğimde devairin kırtasiyeciliği karşısında benim gibi herkesin de yaka silktiğini görür, bir derkenar için oda oda dolaşmak, kırk kişiye yüz suyu dökmek derdinden şikayet eder dururdum. Eser mevzuu ararken bu hatırıma geliverdi. Eski kırtasiyeciliğin fenalıklarını, ekabire hulus çakmaktan başka işleri olmayan kalem efendilerinin eshabı mesalihe çıkardıkları müşkilatı tasvire karar verdim. Pazartesi git, perşembe gel ile ömürlerini geçiren bu insanlar baş yoklamacı Kırtasiddin efendisiyle, mukayyit Tavik efendisiyle, mümeyyiz Avki efendisiyle gözümün önünden geçmeye başladılar. Bunları tasvir edince battal torbaları, küflü defterleri ve miskin memurlarıyla Pazartesi-Perşembe piyesi meydana geliverdi.”*¹²⁰

¹¹⁵ Şener, s.16.

¹¹⁶ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹¹⁷ Musahipzade Celal, Mum Söndü, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

¹¹⁸ Şener, s.16.

¹¹⁹ Hançerlioğlu, s.111.

¹²⁰ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

Pazartesi-Perşembe adlı oyun, 1932 yılında sahneye konulmuş, 1938-1939 yıllarında ise tekrar sahnelenmişti.¹²¹ Musahipzade, Pazartesi-Perşembe oyununda, 17.yüzyılda küçük bir memurun ne türlü dolaplarla pašalığa ve vezirliğe yükseldiğini anlatır. Ayrıca zorunlu olarak bilgisizce kullanılan Osmanlıcanın pek çok gülünçlüklerini sergileyen bir oyundur.¹²² Ne var ki bu gülünçlükleri anlayabilmek için yine Osmanlıca'yı bilmek gerekir. Oyun daha derinlerde yaratıcılığı ve insanlığı öldüren, kırtasiyecilik sorununun altını çizer. Dahası, çeşitli açılardan belli anlayıştaki bir sömürü düzeni ele alınmıştır ve sömürünün sloganı şudur: "Devletin malı deniz, yemeyen domuz!"¹²³

1932 yılına geldiğimizde Musahipzade bir güzel oyuna daha can vermiştir: Gül ve Gönül.

*"Erkeklerle orta oyunu oynatıldığı devirlerde harem dairelerinde de kırk, elli kadından mürekkep çengi kolları, orta oyununda olduğu gibi mukallitleriyle, sazendeleri, hanendeleri, rakkaseleriyle kibar düğünlerini şenlendirir, o eski konakların alan sofralarında erkek kıyafetine giren kadınlar, çeşme oyunları, Ferhat ile Şirin, Kumru Hatun gibi zevkli, neşeli piyesler oynarlarmış. Hatta ben çocukluğumda bir sünnet düğününde Tosunpaşa kızı namında bir kadının idare ettiği bir çengi kolunun kadınlara oynadığı türkülü çeşme oyununu seyrettiğimi pek iyi hatırlıyorum. Gül ve Gönül piyesinde kahve alemleri, çengi kolbaşısının konağındaki türkülü oyunlarıyla bu türlü halk eğlencelerini göstermek istedim."*¹²⁴

Musahipzade'nin de belirttiği üzere bu oyun, eski Türk kahvelerinin bütün yaşamını, saz şairlerini ve onların yarışmalarını, meddahları ve anlattıkları hikayeleri, çengileri ve oyunlarını bütünüyle canlandıran ilginç bir oyundur.¹²⁵ Darülbedayi'nin artık şarkılı oyunlara da sahnelerini açmasıyla birlikte oyunun şarkılarını Dr. Suphi Bey bestelemiş ve Gül ve Gönül, 1933'te sahneye konulmuştur.¹²⁶

Her yıl bir oyun yazma isteğini başarıyla gerçekleştiren yazarımız, 1933 yılında en başarılı oyunlarının sonuncusunu ortaya koyar: Balaban Ağa. Musahipzade şöyle anlatmıştır:

¹²¹ Şener, s.16.

¹²² Musahipzade Celal, Pazartesi-Perşembe, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

¹²³ Özdemir Nutku, "Musahipzade Celal'in Tiyatromuzdaki Yeri", *Ölümünün 20.Yılında Musahipzade Celal*, İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası, 1980, s.17.

¹²⁴ Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, İstanbul: Türkiye Yayınları, 1946, s.101-102.

¹²⁵ Musahipzade Celal, *Gül ve Gönül*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

¹²⁶ Şener, s.16.

“Bu eserleri yazarken bir yandan da henüz mevcut olmayan milli kıyafethanemizin bir gün gelip istifade edebileceği giyim kuşam tarzlarını da elimden geldiği kadar bütün teferruatıyla tespite çalışıyordum. Medreselerin tembeller sığınağı haline geldiği günleri, bakımsız kalan zavallı talebe-i ulûmun müderrisini kiramın haleka-i tedrisinden cühelayı izamın bezmi sefasına nasıl iştiyakla can attıklarını göstermek maksadıyla da Balaban Ağa piyesini yazdım.”¹²⁷

Balaban Ağa'da III. Ahmet döneminin medrese yaşamı ve bu yaşamın nasıl bozulmaya yüz tuttuğu, medreselerdeki yoksulluk, toplumsal yardımlaşma biçimleri, medreselerde okutulan çoğunun içi boş bilimleri ele alınır. Oyunda yüksek öğrenime gidecek gençlerin elinden tutulmaması, çaresiz bırakılmaları vurgulanarak eleştirilir.¹²⁸ Oyun, 1935 yılında sahnelenir.¹²⁹

Musahipzade'nin seyirci tarafından en çok beğenilen ve defalarca sahnelenen oyunları bunlardır. Bu oyunlarla beraber Musahipzade, ismini Türk tiyatro tarihine unutulmaz harflerle kazımayı başarmıştır.

3.2.3. Son Yazıları

Musahipzade, 1934 yılında dostu Mehmet Şükrü Erden'in etkisiyle Selma isimli oyununu kaleme almıştır:

“Sevdiğim arkadaşlardan bazıları kavuksuz, cüppesiz modern bir piyes yazmamı hatırlatırlardı. İstanbul'un imarı mevzuu içinde bir de Selma dramı vücuda geliverdi.”¹³⁰

Bu hususta Selahattin Küçük de aynı görüşleri ifade etmiştir: *“Mehmet Şükrü, babam Fazıl Küçük ve Musahipzade sacayak gibiydiler. Mehmet Şükrü, İstanbul'un eski Türk mimarlığına uygun olarak yeni baştan onarılması gerektiğini savunur ve Musahipoğlu'nu etkilerdi. Bir süre hemen her gün, bu konunun konuşulduğunu hatırlıyorum. Mehmet Şükrü, Musahipzade'yi bu konuda bir oyun yazmaya zorlardı.”¹³¹*

Musahipzade'nin dört perdelik dram adını verdiği Selma, 1930 yılında İstanbul Bebek'te Mimar Azmi'nin yalısında geçer. Yazar, İstanbul'un imarı üzerine düşüncelerini

¹²⁷ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹²⁸ Musahipzade Celal, Balaban Ağa, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

¹²⁹ Şener, s.16.

¹³⁰ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹³¹ Hançerlioğlu, s.123-124.

oyuna yansıtır. Musahipzade'nin yaşadığı dönemi ele aldığı tek oyun, budur. Selma, bu yönüyle diğer oyunlarından ayrılır.¹³² Musahipzade, bu oyunu en beğendiği beşinci oyun göstererek onu birçok büyük eserlerinden üstün tutmaktadır.¹³³ Sevda Şener, bu oyunun sahnelenmediğini belirtse de¹³⁴, Murat Tuncay 1961 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynandığı bilgisini vermektedir.¹³⁵

Musahipzade, 1937 yılında Mehmet Şükrü Erden ile birlikte tarihi konu edinen Genç Osman oyununu yazar:

“Çok hürmet ettiğim arkadaşım Şükrü Erden, Genç Osman faciasını piyes yapmak için birlikte çalışmamızı isterdi. Birçok tarihi tetkikleri istilzam eden bu iş hakikaten tek başına becerilecek işlerden değildi. Kendisi gibi henüz genç ve salahiyyetli bir yardımcı bulmak, benim gibi yetmiş yaşına gelen bir ihtiyar için muvaffakiyetti. Elde mevcut bütün tarihleri dikkat ve itina ile karıştırıyor, gerek vakaya gerek o vakit ki devlet teşkilatına ait aldığı yüz, yüz elli sahifelik notlar üzerinde günlerce tahliller yapıp muhakemeler yürüterek hakikate varmaya çalışıyordu... Üç perdede (16 tablo) Genç Osman'ın hayatını topladık... 10 Mart 1937'de başlayıp 12 Kânunusani 1937'de bitirdik. Böyle şeylerden anlayan ve zevk duyan samimi arkadaşlarımıza okuduk. Bu müşterek çalışmanın iyi netice verdiğini görünce, Şükrü Erden'in Genç Osman'ı yazmak istemesi gibi, bende de bu sefer yine birlikte Cem Sultan'ı yazmak arzusu uyandı. Altı aydan beri tarihi tetkiklerimize devam etmekteyiz.”¹³⁶

Mehmet Şükrü Erden, Genç Osman oyunu için “Musahipzade birkaç fikir vermiştir. Oyunu kaleme alan benim.” demiştir. Gerçekten de oyun, Musahipzade'nin yazı biçiminden farklılıklar göstermektedir. Oyun yazıldıktan ancak 19 yıl sonra 1956'da Behzat Butak tarafından Ankara'da Küçük Tiyatro'da sahnelenmiştir. Hiç basılmayan bu oyunun yazma nüshaları İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları kitaplığında bulunmaktadır.¹³⁷

Musahipzade, 70 yaşına geldiğinde kendisi ile yapılan son mülakatlardan birinde şöyle demiştir:

¹³² Musahipzade Celal, Selma, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

¹³³ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹³⁴ Şener, s.16.

¹³⁵ Murat Tuncay, “Musahipzade'nin Geçmişi”, *Ölümünün 20. Yılında Musahipzade Celal*, İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası, 1980, s.5.

¹³⁶ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹³⁷ Tuncay, s.6.

“Bunlardan başka ben ayrıca zengin bir aile çocuğu ile günlük nafakasını sırtıyla temine çalışan bir fakir çocuğunun hayatlarının mukayesesi, birinin varlık içinde sukutu, ötekinin yokluk içinde yükselmesi mevzuu içinde bir dram yazıyorum. Not defterime gelince: *Urgancının Oğlu, Adamının Adamı, Do re mi fa sol, Karacaoğlan piyesleri sağ kalırsam sırasını bekliyor. Vakit bu mevzular üzerinde de notlar toplayarak şahısları belirtmeye çalışmaktayım.*”¹³⁸ Musahipzade, bu piyesleri tasarladığını belirtse de söz konusu eserleri tamamlayamamıştır.

Musahipzade Celal’in Genç Osman ve Moda Çılgınlıkları isimli eserlerinden başka bütün piyesleri basılmıştır.¹³⁹ Kitap haline basılan ilk eseri İtaat İlamı’dır.¹⁴⁰ Bunlardan İtaat İlamı 1936 yılında Devlet Basımevi tarafından İstanbul’da, diğerleri ise yine 1936’da İstanbul Kanaat Kitabevi’nde basılmıştır.

Musahipzade, bir konuşmasında yayınlanan piyesleri için şunları söylemiştir: “*Bir Kavuk Devrildi’den Selma piyesine kadar on sekiz eserim Kanaat Kütüphanesi tarafından bastırıldı. O tarihte başvekil bulunan milli şefimiz İsmet İnönü eserimle alakadar olarak beni maddi manevi müzaheretleriyle taltif buyurdular. Maarif Vekaleti ile Halkevleri de eserlerimden satın aldılar.*”¹⁴¹ Sevda Şener de kitabında şunları ekliyor: “*1936 yılında Kanaat Kütüphanesinde basılan on sekiz tiyatro eserinden birer takımını Atatürk’e gönderen yazar, ilgi görmüş. Atatürk Musahipzade ile ilgilenilmesini emrederek dilekçesini Maarif Bakanlığına göndermiş. Musahipzade Celal bu olayı şöyle naklediyor. ‘Geçmiş gün unuttum, epey bir telif hakkı vermişlerdi. 3500-4000 lira kadar bir şey. O zamana göre hatırı sayılır bir para idi. Nur içinde yatsın, sanatkara kıymet veren adamdı Atatürk.’*”¹⁴²

Bu oyunlar dışında, yazarın Sinan Çelebi adında bir roman denemesi de vardır. Söz konusu roman, Birinci Dünya Savaşı sıralarında İnci dergisinde tefrika edilirken yarım kalmış, tamamlanamamıştır.¹⁴³ Bunlara ilave olarak, yazarın eski İstanbul’un adet ve geleneklerini anlatan Eski İstanbul Yaşayışı isimli bir inceleme kitabı vardır. Söz konusu eser, 1946 yılında Türkiye Yayınevi tarafından İstanbul’da basılmıştır.¹⁴⁴

¹³⁸ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹³⁹ Şener, s.17.

¹⁴⁰ Fikret Adil, *Dünya Gazetesi*, 26 Temmuz, 1959.

¹⁴¹ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹⁴² Şener, s.19.

¹⁴³ Şener, s.17.

¹⁴⁴ Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946.

Musahipzade, tiyatronun kendi ifadesiyle, onda bir itiyat haline geldiğini ve onun tesirinden kendini kurtaramadığını, her durumda bu alışkanlığın etkisinde kaldığını ifade etmiştir. Fakat yazar, alışkanlığından hiçbir zaman şikâyetçi olmamıştır. Aksine tiyatro yazma alışkanlığı, hayatın en acı günlerinde ona yoldaş olmuş; onu avutmuştur. Hayatının son zamanlarına kadar tiyatrodan hiç uzaklaşmamış, gözlerinin görmediği dönemlerde bile tiyatro metinlerinin taslaklarını başkalarına yazdırmıştır.¹⁴⁵ Son olarak, Musahipzade Celal, tiyatrolarını kendisi beğenisine göre sıralamıştır:

1. Bir Kavuk Devrildi
2. Aynaroz Kadısı
3. Yedekçi
4. İstanbul Efendisi
5. Selma
6. Mum Söndü
7. Lale Devri
8. Pazartesi-Perşembe
9. Kaşıkçılar
10. Atlı Ases
11. Balaban Ağa
12. Macun Hokkası
13. Gül ve Gönül
14. Fermanlı Deli Hazretleri
15. Kafes arkasında
16. Gülsüm
17. Köprülüler
18. Demirbaş Şarı¹⁴⁶

Kısaca, Musahipzade'nin halk tarafından en çok beğenilen oyunları Bir Kavuk Devrildi, İstanbul Efendisi, Aynaroz Kadısı, Mum Söndü, Pazartesi-Perşembe olarak kabul edilebilir. Çünkü bu oyunlar defalarca sahnelenmiştir. Musahipzade'nin beğendiği oyunları ile halkın sevdiği oyunlar hemen hemen örtüşmektedir. Selma adlı oyunu halkın ilgisini fazla çekmese de, yazar onu birçok başarılı oyunundan önce tutmuştur. Oyunlarının çoğu yazıldığı gibi

¹⁴⁵ Türk Tiyatrosu Dergisi, 1 Aralık 1939, sayı:109.

¹⁴⁶ age

oylanmış; bazıları da yoğun istek üzerine defalarca sahnelenmiştir. Sonuç itibariyle Musahipzade, orijinal eserler ortaya koyarak halkın zevkine hitap edebilmiş, kökünü geçmişe dayayarak geleceğe uzanan bir tiyatrocumuzdur.

4. MUSAHİPZADE CELAL'İN TİYATROLARINDA TEMALAR

Yukarıda belirtildiği gibi Musahipzade Celâl, piyeslerini Meşrutiyet dönemi, Mütarekeke dönemi ve Cumhuriyet döneminde yazmıştır. Bu bakımdan onun piyeslerinde söz konusu dönemlerin genel eğilimlerini görmek mümkündür. Bilhassa Cumhuriyet'in ilk safhası sayılan Atatürk döneminde yazdığı piyeslerde, yazarın yeni dönemin değer ve normlarını halka piyes yoluyla yerleştirme çabası açıkça görülmektedir. Devrin bütün sanat eserlerinde görülen Osmanlı toplumun çüreyen toplumsal yapısına karşılık, Atatürk Türkiye'sinin yeni yaşam biçimi ve anlayışı Musahipzade'nin eserlerinde kendisini göstermektedir. Nitekim yazarın tiyatrolarının önemli bir kısmı, toplumsal hayatın çürüyen ve bozulan kısımlarına dair oyunlardır. Buna karşılık Musahipzade aşk, kahramanlık ve vatan sevgisi ile Türk inkılabına dair konularda da tiyatro eserleri vermiştir. Araştırmamızın bu bölümünde Celal Bey'in tiyatroları tematik açıdan dört ana başlıkta ele alınmış ve incelenmiştir.

4.1. AŞK

Aşk, tarih boyunca edebî eserlerde en çok kullanılan temalardan birisidir. Aşkın mahiyeti, yaşanış biçimi, dünyevî ve uhrevî oluşu, insan ruhunda bıraktığı tesir vb. sorunlar şairlerin, yazarların ve filozofların daima sorguladıkları önemli sorunlar olarak görülmektedir. Belirli kavram ve tanımlarla sınırları çizilemeyen bu yüce duygu, gerek felsefeciler gerekse sanatçılar tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Fakat aşka dair yapılan tanımlar daima bir yanıyla hep eksik kalmıştır. Aşkın ortak bir tanımı olmamakla beraber, aşk insanlığın tarihi boyunca hep var olmuştur ve olacaktır. Bu yüzden aşk, çağlar boyu insanlık tarihinin ve ona eser veren sanatçıların sorguladıkları temel temalarından birisidir.

Sanatçılar, çeşitli yollarla aşkı anlayış biçimlerini ifade etmişlerdir. Edebiyatta da dil vasıtası ile aşk, çeşitli edebî eserlerle okuyucuya aktarılmaya çalışılmıştır. Bunların başında şiir, öykü ve roman gelmektedir. Bununla beraber en eski edebî türlerden birisi olan tiyatrodaki da en çok sorgulanan temalardan birisi aşktır. Nitekim Musahipzade Celal de bütün sanatçılar gibi aşk temasını tiyatrolarında sıkça işlemiştir. İncelediğimiz 18 tiyatroların dört tanesinde aşk, ana tema olarak yer almaktadır. Bu hükümden yazarın diğer tiyatrolarında aşk temasına yer verilmemiş olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Çünkü Musahipzade'nin hemen her eserinde şu veya bu şekilde aşkın mutlaka yeri vardır. Fakat yaptığımız incelemede onun tiyatrolarından dört tanesinde hakim temanın aşk olduğu görülmüştür. Aşağıda Celâl Bey'in aşk temalı tiyatroları ele alınmıştır.

Musahipzade, aşkı çeşitli halleri ile incelemiştir. Sadece belirli tip bir aşk hikayesinden ziyade çeşitli aşk hikayelerini çeşitli mekanlarda anlatmaya çalışmıştır. Yedekçi'de zengin kız ile fakir ve saf oğlanın hikayesini bir yalıda, Lale devrinde saraylı iki kişinin hikayesini sarayda süslü bir dille, halk diliyle de iki aşk hikâyesini iki sıra dışı mekanda, bir tanesini Atlı Ases'te genelevde, bir tanesini de Gül ve Gönül ile kahvehanede aktarmıştır. Son iki aşk hikayesi birbirlerine çok benzemektedirler. Öte yandan çeşitlilik düşünüldüğünde ise, Lale Devri oyununda süslü bir dil ve Nedim'in şiirleri yer alırken, Gül ve Gönül oyununda ise halk ozanlarının manileri yer almaktadır. Bu anlamda Musahipzade'nin renkli anlatımı göze çarpmaktadır.

4.1.1. Yedekçi

Musahipzade Celal, Yedekçi oyununda aşkın en saf halini basit bir şekilde anlatır. Oyunda, Salim'in Doğancıbaşı Kerim Ağa'nın kızı Munise'ye olan aşkı Karagöz-Ortaoyunu karışımı bir şekilde, operet halinde temsil edilmiştir. (1919) Yedekçi, Türk tiyatrosunda müzikli oyunun ilk meyvesi olarak görülür.¹⁴⁷

Salim, akıntıya karşı kürek çekemeyen sandalları, karadan attığı ip ile kıyıya çeken saf ve temiz bir Anadolu delikanlısıdır. Zengin kız fakir oğlan aşkı bu oyunda dile getirilir. Oyun, Doğancıbaşının yalısında açılır. Salim, bir şekilde gördüğü zengin Doğancıbaşı'nın kızı Munise'ye tutulur ve Allah'tan Munise'ye kavuşmak için yardım ister:

“Yedekçi — Ah, ulu Tanrım, ne derde çattım? Derdimin dermanını senden isterim, o Doğancıbaşının kızı ise ben de senin kulumum, (Bir taşın üstüne oturur, pencereye bakar) ah Allahım, şu gün yüzlü kızı sen bana nasip et! Ah, bu gün de yüzünü görebilsem” (Yedekçi, s.11)

Oyunun ilk sahnesinde Doğancıbaşının şaka seven bir insan olduğuna, herkes ile eğlendiğine vurgu yapılır. Öte yandan Doğancıbaşı'nın, gerçekte bir asilzade olmadığı, kendi ailesinin de Anadolu'dan geldiği seyirciye aktarılır. Böylelikle Salim'in Muniseye olan aşkı, sınıfsal bir farklılığın aşkı olmaktan çıkar. Bunun yanısıra, Doğancıbaşı'nın kızını evlendirmek istediği Belig Çelebi de keyif sürüp baba parası yiyen bir karakterdir ve aslında o da asilzade olmayıp öyleymiş gibi gözükmeye çalışmaktadır:

Salih — Bizim Ağa asilzadelğine mi tama etmiş?

Bekir — (Gülerek) ne asilzadesi sen de..büyük babası Çankırlı Tınmazoğludur.. benim hemşerimdir.

Salih — Ya!

¹⁴⁷ Hançerlioğlu, s.79

Bekir — İstanbul'a gelmiş, lâğımcılık ederken bir define mi bulmuş ne olmuş? Tınmazoğulları Ketumizade oldu meydana çıktı.

Salih — Yazık.. Küçük Hanımın dengi değil!.

Bekir — Adam sen de... (gülerek, yavaş sesle) bizim Ağa da pirini sene evel kaynatası Ketenciler Kâhyası Numan Ağanın yanına Divrikten yarım çarıkla gelmiş!.

Salih — Ya!.

Bekir — Kader kısmet işte şimdi Doğancıbaşı!..(Yedekçi, s.6)

Saf Anadolu delikanlısı olan Salim, geleneksel yolları kullanarak sevdiği kızı babasından ister. Doğancıbaşı ise onunla alay ederek çorak bir tarlada kavun karpuz yetiştirmesini şart koşar. Burada önemli olan nokta, Salim'in aşkı için her şeyi yapmasıdır. İmkansız olanı, aşka olan inancı ile gerçekleştirir. Kendisinden çorak bir tarlada kavun karpuz yetiştirmesi eğlence olarak istenmiştir ama o çorak bir tarlada kavun karpuz yetiştirmeyi başarır. Salim, hayali gerçeğe dönüştürecek kadar aşiktir. Bunun karşılığında da kendisine verilen sözün tutulmasını istemektedir:

Yedekçi — Allahın emri, peygamberin kavli ile kızını bana ver, dedim. O zaman bana, veririm, demedi mi?

Salih — Dedi, dedi ama, seninle şaka etti.

Yedekçi — Böyle şey olmaz, sizin Ağa bana şu yamaçta çorak bir tarla gösterdi, kavun karpuz yetiştirir, kapıma dek yetirir isen kızını sana veririm demedi mi?.. Benimle böyle kavil karar etmedi mi?

Salih — (Bekir'e) oof!.. lâf anlamıyor.

Yedekçi — Bütün yıl çorak tarlada çalıştım, kavunu, karpuzu getirdim, kapılara dek getirdim de bana hâlâ kızını vermiyor:

Bekir — Hemşeri.. Ağa seninle eğleniyor, git işine!...

Yedekçi — Dünya bir araya gelse şuradan şuraya gitmem... ben gızı isterim!..

Salih — Oğlum burası İstanbuldur, adama haddini bildirirler.. (Yedekçi, s.8)

Kavun karpuzu Doğancıbaşı Kerim'e getiren yedekçi, onu görmek ister. Bu sefer ise, Doğancıbaşı halk arasında olmayacak şeyler için söylenen "balık kavağa çıkınca" deyimini kullanır; yedekçi ile alay eder ve "balık kavağa çıkınca gel" der. Saf yedekçi ise bu deyim anlamını anlamaz fakat beklemesi gerektiğini anlar:

Musahipzade'nin oyunlarında sıkça gördüğümüz 'kafes' burada da karşımıza çıkar. Yedekçi, Munise ile kafes arkasından konuşma fırsatını bulur. Burada ona olan aşkı bahsederken Tanrı'ya olan teslimiyeti ve inanmışlığı ön plandadır. "Ben seni Tanrımdan

istiyorum ve hakka inanmışlığım tamdır.” sözleri ile Tanrının imkansızı mümkünle dönüştürebilecek kudretine olan inancını göstermektedir:

Yedekçi— Ah güzel kız, gökte gece yıldızlara bakıp derdinle yanan gönlümün ateşini ulu Tanrıma yanıp ağlıyorum, ben seni Tanrımdan istiyorum, elbet seni bana nasip edecek, benim özüm Hakka bütündür. (Yedekçi, s.12)

Bu oyunda da Musahipzade'nin diğer oyunlarının birçoğunda görülebilecek birtakım geleneksel komik unsurlar bulunmaktadır. Yedekçi Salim'in saflığı, Karagöz'ün ve Kavuklu'nun saflığını hatırlatır. Doğancıbaşı'nın kurnazlığı da Hacivat'ı ve Pişekar'ı hatırlatır.¹⁴⁸

Bu sırada Yedekçinin aşık olduğu Munise, Belig Çelebi isminde bir düzenbazla evlendirilmek üzeredir. Yedekçi ile Munise arasındaki gerçek aşkın arasında duran kişi hem düzenbazdır hem de hilekardır. Öte yandan Belig Çelebi de Safinaz adında bir kadına aşiktir. Safinaz, Belig'in evleneceğini öğrenince düğün evine çengi olarak girer ve düğüne engel olmak ister:

Belig — Merhamet et Safinaz!... Mahvoluyorum.

Safinaz— Merhamet mi? (Acı bir tebessümle) ben sana bütün âşıklarımı feda ettim, (istihza ile) söyle çelebim, sen, sen ne yaptın?.. En sonra ettiğin mükâfat bu değil mi?..

Belig— Yalvarırım Safinaz.. Merhamet et. Ah!.. (Etrafına bakar) severim seni, hâlâ severim Safinaz!

Safinaz— (Hiddetle) yalan!

Balig— (Etrafına bakarak) bana acı Safinaz.. götürürse mahvolurum.. merhamet Safinaz.

Safinaz— İntikam!... Evet bu gece, düğünü altüst edeceğim... (Yedekçi, s.18-19)

Munise, tesadüf eseri Safinaz ile Belig'in konuşmalarına şahit olup kahrolur. Tesadüflerin Musahipzade'nin tiyatrolarında çok önemli bir yeri vardır. Bazen tiyatronun içindeki düğümü çözerler, bazen de gerçeklerin gün yüzüne çıkmasını sağlarlar. Tesadüfler, Musahipzade'nin tiyatrolarında “iyilerin koruyucuları” gibi hareket ederler. Buradaki tesadüf Yedekçi'nin duasından mı kaynaklanmıştır yoksa sadece kendisi bir tesadüf müdür Musahipzade buna değinmez. Ama aşıkları kavuşturacak bir tesadüf olduğu açıktır. Munise bu tesadüf sayesinde gerçekleri anlar, Belig'in iç yüzünü böylelikle görmüş olur:

¹⁴⁸ Refika Altıkulaç Demirdağ, “Musahipzade Celal'in Oyunlarında Moderne Dönüşen Gelenek”, NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi I, 2012, s.47.

Beliğ — (Elini cebine sokar, gerdanlığı çıkarır) al Safnaz.. Senin, her şey senin (gerdanlığı takar) işte bir buse, fakat son buse değil....

Safnaz — (Sevinçle Çelebinin boynuna sarılır) Çelebim şu odada işret var değil mi?

Beliğ — Evet..

Safnaz — Bir kadeh misket, birer yudum, birer buse..

Beliğ — Haydi gel... birer yudum, bir buse (öper, yürütür).

Safnaz — Birer yudum, birer buse (öpüşerek koridordan giderler).

Munise — (Perdenin arkasından perişan bir sayha ile çıkar) Yarabbi.. Babam beni bu ahlâksız adama mı veriyor ? Aman Allahım.. zevcesi olmadan ihanet ediyor, ya nikâhlanırsam.. neler yapmıyacak?.. (Sedire oturur, ağlar. Uşaktan Yedekçinin yanık aşk türküsü başlar). (Yedekçi, s.30)

Yedekçi'nin türküstünü duyan Munise, uzun ve duygusal bir konuşma ile durumunu özetler ve Yedekçi'nin aşkına olan saygısını seyirci ile paylaşır. Munise, Yedekçi'ye tam olarak aşık değildir fakat onun bu saf duyguları Munise'yi derinden etkiler. Düzenbazlık ve saflık

Bu arada Munise'nin babası Kerim de şakalarına devam etmektedir. Oyundaki gerçek "aşık" olan Yedekçi başka bir eğlencenin daha konusu olacaktır. Yedekçi'ye "Balık kavağa çıktı, Ağa seni istiyor" denilmesi ile birlikte, Yedekçi'nin kendisinin evlenme zamanı geldiğini zannederek gelmesi sağlanmak istemektedir. Oyuna göre gelinliğin içine ise Amber girecektir.

Yazar, aşka ve mutluluğa dair en önemli mesajını burada, Munise'nin ağızından verir. *'Bir kadın için mutluluk zevcinin kalbinde rakipsiz yaşamaktır'* der Munise. Böylelikle fakir olmasına aldırmaksızın, Amber'in içinde olduğu gelinliğe girmeye karar verir. Karar aşamasında da mutluluk ve aşk ile ilgili düşüncelerini ifade eder. Yedekçi'nin fakir olmasına karşın ahlaklı olması, Munise için her şeyden önemlidir. Musahipzade bu noktada, ahlaklı olmayı her şeyin önüne koyar:

Munise — (Tecessüsle etrafına, bakınır, dolaşır) işte!.. Çelebi benim evimde utanmadan o aşifte ile eğleniyor, küstah!.. ...Yedekçinin kalbinde yalnız ben, yalnız ben yaşıyorum, ben, bir erkeğin kalbinde rakipsiz yaşamak isterim, bir kadın için saadet de bu değil midir? Ben Doğancı başının kızılım, Yedekçi, fakir!. Fakat, öteki sefih, ahlâksız... Hayır.. hayır, varsın fakir olsun, bir kadın için saadet de zevcinin kalbinde rakipsiz yaşamaktır. Ben, o fakirin pâk ve sâf aşkıyla bahtiyar olacağım. (Metanetle odaya yürür, kapının önünde amirane bir tavırla haykırır) Amber !.. (Yedekçi, s.32)

Oyunun sonunda Munise, Salim'in sevgisinin daha temiz ve dürüst olduğuna karar vererek babasının oyununu tersine çevirir ve Salim'le evlenmeyi başarır. Aşıklar böylelikle kavuşurlar. Yazar, zengin kız fakir oğlan aşkını mutlu sonla bitirir. Bunun altında bir dizi ahlaki dersler çıkarılması gerektiğini de oyununa ekler. Bilge bir adam olarak gelen Kerim'in babası

Numan, olayları toparlar ve önemli bir hayat dersi verir. Sınıflar arasındaki çatışmanın anlamsızlığı ve zaman içerisinde kendini hor görmemek gerektiğini seyirciye aktarır. İstanbul'a ilk geldiğinde giydiği çarıkları saklamıştır. Hiç kimsenin, fakir ya da zengin diye diğerini hor görmemesi Musahipzade için anlatılması gereken önemli bir ahlak kuralıdır:

Musahipzade bu oyunda, aşk hikayesinin arka planında ahlak bildirisini açıkça belirtir. Gerçek değerler para ve mevki değil, doğruluk ve çalışkanlık olmalıdır. Çıkar duygusunun yerini sevgi almalıdır. Bu inancı da saf fakat içtenlikle sevmesini bilen, dürüst ve çalışkan olan Yedekçi Salim temsil eder. Yedekçi'nin masum aşkının mutlu sona ermesini, seyircinin duygusal isteğini cevaplandırarak bir kolaya kaçma olarak değil, bu düzeni bozuk toplumda, yazarın dört elle sarıldığı ülküsel bir çözüm yolu olarak değerlendirmek gerekir. Vurgulanan duygusallık değil, ahlaki ve fikri inançtır.¹⁴⁹

4.1.2. Lale Devri

Musahipzade Celal, 1914 yılında dördüncü oyunu olan Lale Devri adlı oyununu yazmıştır. Bu müzikli oyunda yazar, III. Ahmet döneminin saray yaşamını, cariyeler arasındaki kıskançlıklardan yola çıkarak anlatmıştır. Oyun, aynı zamanda Lâle Devri Türk şirinin önde gelen temsilcilerinden Nedim'in şiirleri ile süslenmiştir. Padişah III. Ahmet, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, İbrahim Müteferrika, Fatma Sultan ve Şeyhülislam Hasan Efendi gibi dönemin tarihi şahsiyetleri bu oyunda yer almaktadır. Oyunun temel konusu muammadır. Muamma ise bilindiği gibi Osmanlı Türk toplumunda aşkın ifade yöntemlerinden bir olarak kabul edilmektedir. Burası aşk tarihi şahsiyetler kullanılmak suretiyle anlatılmıştır.

Oyunda genç ve gözde bir nedime olan Mihriban'ın Sabih Çelebi'ye olan aşkı ele alınır. Oyunda Mihriban isimli lale ile Dağidil isimli lale saç telleri ile bağlanarak çeşmenin yanına bırakılır. Laleler, saç telleri ile bağlanarak bir muamma oluşturulur. "Benim ismimle yâdedilen Mihriban lâlesine, târı zülfümle bağladım." Muamma çözülmesi için bahçenin kenarına bırakılır. Buradaki sembolik anlam göze çarpmaktadır.

Sabih Çelebi, bahçede dolaşırken tesadüfen bırakılan laleleri görür. Muammayı hemen çözer. Saçın Mihriban'a ait olduğunu anlaması, aşık olduğu kişiye gösterdiği özenin bir ifadesidir. Sabih Çelebi, Musahipzade'nin oyunlarında zaman zaman eleştiri ve güldürü öğesi olarak kullandığı süslü bir dil ile aşkını tasvir eder. Diğer oyunların aksine bu oyunda kullanılan

¹⁴⁹ Sevdâ Şener, "Yedekçi ve Musahipzade Celal", Devlet Tiyatrosu Dergisi, Ankara: Doğu Matbaası, sayı:43, Ekim 1968, s.6.

dil, aşkın ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu sahne, aşağıdaki bölümde son derece etkili bir şekilde anlatılır:

Sabih — (Çeşmeye yaklaşır, demeti götür, lâleleri alır, hayretle bakar) Mihriban, dağıdıl (mütehassirane) ah ey güzel lâle, namile yâdolunduğun o nihali hüsnünden senden daha güzeldir.. Onun için mi mütevaziane boynunu büktün. Seni dağıdıl ile niçin yanyana bırakmışlar. Sen ki Mihribansın, şensin, şuhusun, ah, baharı hayatın şevkefza bir gültü, kasrı İbrahimin her mevsimi zevku sefasında nağmesaz bir bülbülüsün. Dağıdıl seninle hemser olamaz. (Demeti bağlayan saç telini görerek hayretle) bir saç teli ile bağlanmış. Ah acaba Mihribanımın, cânânımın keysuyı zertârı mı? Mihriban.. Mihribanımın acaba saçları mı? Evet, evet o peresteş ettiğim hüsnü cansûzun, rûbabı aşkımanın târı şeydası mı? O daima ruhumu şemimi canfezasile tatyip eden, bana bahşı huzuzı hayat eden müzehhhep saçlar ah...(Lale Devri, s.9)

Lale Devri adlı oyunda anlatılan aşk platonik bir yapı göstermez. Sabih ve Mihriban birbirlerini görürler. Bu esnada uzun zamandır birbirlerini görmemenin de verdiği tutku ile Musahipzade, aşkı edebi bir dille, Sabih'in ağzından ifade eder. Sabih için aşk, Mihriban'ın güzelliğini tavaf etmektir:

Sabih — Bırak. Bırak Mihriban... Bırak söyleyeyim.. Bütün hicranlarımı sana fâşedeyim.. Mihriban! Beş senedir gülşeni aşkımda ezharı hayalinle hasbihal ederek yandım, ağladım, inledim, ağladım. Zevki hayatı şimdi hissediyorum. Bırak. Bırak Mihriban Kâbei hüsnünü birkaç dakika daha tavaf edeyim. (Lale Devri, s.10)

Mihriban da Sabih'e olan aşkını açıkça dile getirmekten geri durmaz. Renkli feraceler, saray hayatının çekiciliği Mihriban için önemli ve cezbedici değildir. Mihriban özgüvenli, dik duruşlu kadın figürünü temsil eder. Gördüğü zenginlikler ve güzellikler karşısında dahi aşkıdan vazgeçmez ve aşkını düşünmekten geri durmaz. Musahipzade bunun da ötesine geçerek Mihriban'a bunu özgürce söyletir. Kafes arkasında geçen saray hayatında Sabih'i düşündüğünü dile getirir:

Mihriban — Sabih.. sus! Sabih, beni büsbütün mecnun etme. Evet o müzeyyen kafeslerin arkasından senin çeşmi sehhanındaki lemeanı aşkı götür, ağlar ve Sâdâbad eğlencelerinde rengârenk feraceler, billûr gibi yaşmaklar içinde senin vaz'ı tahassürünü götür, yanardım..

Sabih — Ah Mihriban, demek sen de, sen de beni aynı hissi muhabbetle seviyorsun, söyle Mihriban... söyle, aşkı masumumuz namına söyle.. (Lale Devri, s.11)

Lale Devri'nde lalelere özel isimler takıldığı tarihi bir gerçektir. Osmanlı döneminde sevgililer birbirlerine aşklarını itiraf edebilmek için lalelerden yararlanmışlar ve kendilerince muammalar oluşturarak işin içerisine gizem katmışlardır. Sabih Çelebi de lale demetini görünce Mihriban'ın kendisini sevdiğini anlamıştır. Ancak Mihriban'ı kıskanan Feleknaz isimli bir nedime, bu demetin içine "İbrahimi" diye anılan bir lale daha eklemiştir. Bu lale, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'ya atfedilmiştir. Bu yüzden muamma yanlış anlaşılabilir, Mihriban'ın

İbrahim Paşa'ya aşık olduğu zannedilmiş ve Mihriban, Fatma Sultan tarafından saraydan kovulmuştur.

Musahipzade aşka dair görüşlerini Fatma Sultan'ın ağası Mercan Ağa vasıtasıyla aktarır. Feleknaz ve Mercan Ağa arasında, aşkın ne olduğu üzerine bir diyalog geçer. Mercan Ağa aşkı tam olarak hissetmez. Feleknaz ona aşkı tarif eder, kur yapar. Fakat yine de Mercan'ı kendine aşık edemez.

İbrahim Paşa'ya aşık oldu sanılarak saraydan kovulan Mihriban, Kadı Zülali Hasan Efendi'nin evine getirilir. Sabih Çelebi ise Mihriban'dan vazgeçmez ve kayıkla yalıya yaklaşıp Mihriban'a aşk şiirleri okumaya devam eder, Mihriban da karşılık verir:

Musahipzade, kadın sesinin haram olduğunu söyleyip, nefesine hakim olamayan gericilik ve yozlaşmışlığı bu oyununda bir kez daha işler. Bu sefer bunu Kadı Zülali üzerinden yapar. Zülali, kendisine emanet edilen Mihriban'dan etkilenmiştir. Eşi Safiye'nin ilahi söylemesine bile izin vermeyen Kadı, Mihriban'ın aşk türküleri, maniler söylemesine hiçbir şey dememektedir. Mihriban saf bir kız olduğu için bunu anlamaz ama Zülali'nin karısı Safiye bunu anlar ve şöyle dile getirir:

Safiye— (Ağlar gibi) evet öyle... yağma yok... işte benim de öfkelendiğim burası ya!... Sağ olsun bizim efendi bana « Ötme bülbül» ilâhisini bile söyletmez, kadın sesi haramdır, diye gık dedirtmez, daha bilmem neler, neler... Sen geldin geledi sabahtan akşama kadar, telli bebek gibi giyinip bahçede, sofada, odada konukomşuda.. utanmadan, haykıra haykıra türküler, maniler söylüyorsun da efendi şuracıkta kitaplarını okurken sesini bile çıkaramıyor. (Teessürü artarak) ben kapıyı hızlıca örtsem, kediyeye pist desem, sus, gürültü etme! okuduğum mes'eleyi şaşırttın, diye bir kocaman tekdir işitirim, halbuki sen.... (Lale Devri s.23-24)

Kadı, Musahipzade'nin oyunlarında karşımıza sıklıkla çıkan bir karakterdir. Kadı rütbesindeki bir kişinin ahlaki olarak yozlaşması ve kendisine emanet edilen bir kıza kur yapması, bir anlamda “balığın baştan kokmasıdır”. Zülali Efendi, Mihriban'ı kandırır ve onu koklamak ister. Mihriban, koku haram dese de Zülali Efendi kadı olmasına karşın nefesine hakim olamaz. Ahlaksızlığını mantığa bürür; Mihribanı koklamak ister. Mihriban koku haram değil mi diye cevap verdiğinde ise güzel çiçeklerin kokusu kudrettendir karşılığını verir:

Zülâli — Yakın gel, biraz seni koklayayım.

Mehriban — (Nazlanarak) Koku haram değil mi efendim?

Zülâli — Senin gibi çiçeklerin kokusu kudrettendir, nasıl haram olur? (Mihriban'ı kucaklamak üzere kollarını uzatırken).

Safiye— (Girer dehşetle şaşırır. Elleri titrer.Tabağın içindeki kapaklı bardak yere düşer, tabak elinde kalır).

Mihriban — (Çekilir).

Zülâli — (Hiddetle) Gördün mü yaptığın işi? (Lale Devri s.23-24)

Zülali Hasan Efendi'nin karısı Safiye, Mihriban'ı oldukça kıskanır. Bu yüzden çareyi Mihriban'ın gizlice kaçmasına yardım etmekte bulur. Böylelikle Mihriban oradan kaçar.

Mihriban tekrar Çırağan Sarayı'na getirilir, nedime Feleknaz'ın çevirdiği dolap ortaya çıkar. Paşa durumu anlar ve Feleknaz ile konuşur. Feleknaz ile Mihriban da yüzleşir.

Bunun üzerine Fatma Sultan, Mihriban'ı affeder ve onu Sabih Çelebi ile evlendirir. Oyun, billur top eğlencesi ile son bulur.

Oyunun asıl konusu Mihriban ile Sabih'in aşkı olmasının yanı sıra, matbaanın kurulmaya çalışılması gibi tarihi gerçeklerin malzeme olarak kullanılması oyunun inandırıcılığını arttırmaktadır. Musahipzade kadı karakteri üzerinden bozulmuşluğu dile getirmeyi unutmamıştır. Lale Devri'nde aşk hikayesi çemberinde o dönemin birçok sosyal ve kültürel hayatı ile ilgili başarılı tasvirler yapılmış ve Lâle Devri, şair Nedim'in şiirleriyle ve müzikle süslenerek seyircilerin keyifle izlediği bir oyun haline gelmiştir.

4.1.3. Atlı Ases

Musahipzade, 1921 yılında Atlı Ases isimli bir şarkılı oyun daha yazar. Atlı Ases, genelev işleten bir kadının lakabıdır. Musahipzade oyunun girişinde onu tanımlarken Atlı Ases'in tarihi bir fahişe olduğu bilgisini dipnot olarak verir. Oyun 16.yy'daki bir genelev tasviri ile başlar. Oyunun asıl konusu Sünbül ile Kenan arasındaki aşktır.

Sünbül, Atlı Ases'in genelevinde yaşayan 16 yaşında bir genç kızdır. Asıl adı Rahime'dir. Sünbül'ün nasıl buraya düştüğü hakkında hiçbir fikri yoktur. Atlı Ases ile Çivizade, Rahime'nin mallarını ele geçirmek için onu kaçırmışlardır. Ona Sünbül adını koymuşlardır. Herkes onu Sünbül diye tanımaktadır. Atlı Ases ile birlikte yaşayan Sünbül, Kenan adlı bir yeniçeriye aşık olduğundan, masumiyetini korumaya çalışmaktadır.

Genelevde masumiyetini korumaya çalışan bir kadının hikayesi, şüphesiz bir tezat oluşturmaktadır. Öte yandan bu oyunda da iffeti için güçlü duran kadın karakterini bir önceki oyunlar olan Yedekçi'deki Munise, Lale Devri'ndeki Mihriban karakterleri gibi asıl adı Rahime olan Sünbül karakterinde de görmekteyiz. Musahipzade'nin ana teması aşk olan oyunlarının baş karakterleri de, bu güçlü kadınlardır.

Genelevde açılan oyun, Sünbül'ün bakış açısı üzerinden genelevin eleştirisi ile başlar. Sünbül, oyunun aşifte karakteri olan Dilfikar ile konuşmaktadır. Her şeyin ne kadar sahte ve yalan olduğunu anlatır. Genelevden kurtulmak istediğini dile getirmesine rağmen genelevde olanlar, kimsenin ona inanmayacağından emindirler. Tabi buradaki bir başka önemli nokta da Dilfikar'ın her ne kadar Sünbül'e kimsenin inanmayacağını söylemesine rağmen "bize nasıl inanıyorlar" şeklinde yaptığı öz eleştiridir:

Dilfikâr — A, böyle tarla cadısı gibi gezilir mi? Haydi saçını başını topla da artık âleme karış.

Sünbül — Bu sizin âleminize mi?.. Fuhuş , rezalet, yalan, ihanet âlemine mi?..

Pesent — A.. Sünbül.. bu evde büyüdün, (kalkkaha). Nasıl, nasıl oluyor da?

Sünbül— (Acı bir tebessümle) bu âlemlerde gezen bir kızın muhabbetine kim inanır?.

Dilfikâr — Bize nasıl inanıyorlar?.

Sünbül — Ben sizin gibi sevmek istemem.. Bu evde her şey yalan, aşk yalan, muhabbet yalan, vefa yalan, bekâret yalan.. Safiyet yalan. Hep yalan, her şey yalan. (Atlı Ases, s.8)

Sünbül Kenan'ı sevse de, bekaretini korumuş olsa da, genelevde yaşadığından aşkını Kenan'a söyleyemez. Çünkü Kenan'ın kendisine inanmayacağını düşünür. Bu arada Kenan eve gelip gitmektedir. Evde de Dilfikar ile gönül eğlendirmektedir. Dilfikar, Kenan bahsi geçtiğinde Sünbül'ün yüzünün kızarmasından Sünbül'ün Kenan'ı sevdiğini anlar. Sünbül de bunu inkar etmez ve yalnız Kenan'ı saf ve temiz bir şekilde sevdiğini dile getirir:

Pesent — (Dilfikâr'a) ay sen.. Kenan'ı sever misin sanki? (Kalkkaha).

Dilfikâr — (Yavaş sesli) ben bu dünyada kimseyi sevmem ve sevemem. Fakat elime geçen bir erkeği kimseye bırakmak istemem, (gider).

Pesent —Vah Sünbülçüğüm.. Sen Kenan'ı ha...

Sünbül — Evet Kenan'ı seviyorum, fakat yalnız, yalnız Kenan'ı seviyorum, fakat sâf, pâk bir aşkla.

Pesent — O da seni seviyor mu?

Sünbül — Bilmem.

Pesent — Söylemedin mi?

Sünbül — Hayır, inanmaz diye korktum. (Boynunu bükerek); henüz bekâretimi muhafaza ettiğim halde alnımdaki fuhuş damgası pek siyah. İnanmaz diye korktum. (Atlı Ases, s.11)

Kenan mert bir delikanlıdır, o da Sünbül'ü sevmektedir. Ancak Kenan, genelevde yaşayan bir kızın sevgisine inanmaz; buna rağmen onu kirletmekten de kaçınır. Sünbül'ü kirletmekten korktuğunu ifade eder. Sünbül'ün gözyaşlarına boğulması Kenan'ın düşüncelerini

sevinçlidir, evlenmek üzere dirler. Neşe ve Pesent arasındaki bu coşkuyu Musahipzade, araya şiirler yerleştirerek anlatır.

Oyunun sonunda Pesent ve Sünbül, Eyüp türbesine giderek abdest aldıktan sonra birkaç şahidin huzurunda tövbe ederler. Böylelikle Sünbül ve Kenan, Pesent ile Neşe evlenirler. Demli Baba diğer adı ile Rahmi Çelebi gelir ve hikayesini operet tarzında seyirciye aktarır.

Sünbül, Rahmi Çelebi'nin babası olduğunu öğrenip ona kavuşur. Oyunun dramatik boyutu piyesin sonuna doğru oldukça artar. Bu duygu boyutuna Musahipzade, karşılıklı şiirlerle iştirak eder.

Kısaca, Atlı Ases oyununda Sünbül hem sevdiği Kenan'a hem de yıllar önce ayrı düştüğü babası Rahmi Çelebi'ye kavuşur. Neşe ve Pesent de evlenir ve çifte nikah kıyılır. Atlı Ses ve arabulucusu Çivizade ise cezalandırılır. Musahipzade'nin teması aşk olan bir oyununda daha aşıklar kavuşmuşlardır. Oyunun sonunda yine iyiler kazanmışlardır.

4.1.4. Gül ve Gönül

Musahipzade Celal, 1932 yılında Gül ve Gönül isimli oyununu yazmıştır. Oyunun konusu aşktır. Yazar, bu oyunda aşkı gelenek içinde anlatmıştır. Piyeste Musahipzade, kahve alemlerini, çengi kolbaşısının konağındaki türkölü oyunları ve halk eğlencelerini göstermek istemiştir.¹⁵⁰ Oyun, Türk kahvehanelerinin bütün yaşayışını gözler önüne serer. Oyuna adını veren gül ve gönül, iki muammadır. Oyunda Türk kahvehanelerinin bütün yaşamını, saz şairlerini, meddahları ve onların anlattıkları hikayeleri, çengileri ve oyunlarını bütünüyle görmek mümkündür.

Oyun eski bir Türk kahvehanesinde başlar. Kahvede genç bir saz şairi olan Aşık Vasfi'nin bir muamması yani bilmecesi asılıdır. Muammanın çözümü, kahveci Ferruh'un çekmecesine kilitlenmiştir. Muammayı çözene bir şal verilecektir.

Herkes muammayı çözmeye çalışırken, kahveye genç bir saz şairi gelir. Aslında bu saz şairi, Aşık Vasfi'yi görüp ona aşık olan Gülfem isimli bir kızdır. Gülfem sevgilisini görebilmek için erkek kılığına girer. Tıpkı Atlı Ses oyununda olduğu gibi, Gül ve Gönül'de de aşkı için fedakarlık yapan güçlü bir kadın vardır. Aynı zamanda Musahipzade kılık değiştirme olayını bu oyunda da kullanmıştır.

¹⁵⁰ Musahipzade Celal, Eski İstanbul Yaşayışı, Türkiye Kitabevi, İstanbul: 1946, s.101-102.

Gülfem sadece kahvehaneye aşkı için gelmekle kalmaz aynı zamanda uzun zamandır çözülemeyen gül isimli muammayı çözerek armağanı da kazanır. Gülfem'in muammayı çözme sahnesi aşağıya alınmıştır:

Gülfem — (Çalar ve okur) :

Sevdiğim etme bana gönül dedim,

Yakma canım etme gayri kül dedim.

Gülmedim, güldürmedim canan beni,

Bak perişan halime gül gül dedim

Perçemi yâri görüp sünbül dedim,

Hop sadasın dinledim bülbül dedim.

Güle güle koklasın ahbab heman,

Bu muamma bir demet gül gül dedim.

(Sazı bırakır). (Gül ve Gönül, s.18)

Kahvehanedeki herkes bu genç şaire yani Gülfem'e hayran olur. Kahvehanedeki Aşık ona bir isminin olup olmadığını sorar ve ona "gül" mahlasını verir.

Musahipzade'nin tiyatrolarındaki en uzun konuşmalarından bir tanesi bu tiyatrodaki meddah tarafından yapılır. Meddah geleneksel öğeler ile söze girer ve oyunun dramatik hikayesini seyirciye aktarır.

Oyunda tarihi zaman kullanılmıştır. Bu zaman I.İbrahim dönemidir. Söz konusu dönemde kadınların erkeklerin karşısında oyun oynamaları yasaktır. Bundan dolayı, kadınlar oyunlarını erkek kılığına girerek oynarlar. Gül mahlasını alan Gülfem, burada oyun oynama becerisini de fazlasıyla göstermiştir.

Gülfem'in ustası olan Gevher ise, kadının güçlü, namuslu duruşunun bir sembolü gibidir. Musahipzade'nin oyun repertuarında sıklıkla kullanılan bir karakter olan güçlü namuslu kadın imajı bu oyunda da karşımıza çıkar:

Gevher — İşte bunları kulağınıza küpe olsun diye söylüyorum... Hamdolsun kibar âlemlerinde bana kolbaşı Gevher Kadın diye hürmet ediyorlar. Gençliğimden beri kendime söz söyletmedim. San'attımın şerefini muhafaza ettim. Hiçbir erkeğin keyfine kurban olmadım. Avuç avuç altınlar, etek etek mücevherler beni mağlûp etmedi. Kendim gibi bir hüner sahibi, Hayali Mehmet Çelebi ile evlendim. Yirmi beş sene sanatımın ezvakı içinde yaşadım. (Gül ve Gönül, s.31)

Oyunun ilerleyen kısımlarında, Meddah'ın kahvehanede anlattığı dramatik ve acıklı hikayenin, esasen gerçek bir hikaye olduğunu, Çanaklı Deli olarak olarak da bilinen hem mücevher esnafı olan hem de saz şairi olan Aşık Behlül'ün hikayesi olduğunu öğreniriz. Fakat bu sefer eşini ve kızını kaçıranlar bellidir..

Behlül — (Heyecanla) Ebe kızı Hâmide mi?

Gevher — (Hayretle) a, siz bu kadını biliyor musunuz?

Mercan— Karımı kaçıran, evlâdımı yok eden mefun.

Gevher — Nasıl, nasıl? Karınızı, evlâdınızı mı kaçırdı? Siz evli miydiniz, çocuğunuz var mıydı? (Gül ve Gönül, s.37)

Kölesi ile yıllarca kızını arayan Behlül, bir gün Ayasofya meydanında kızını kaçıran arabayı görür ve arabanın peşinden gider. Ardından yakalanan Behlül zindana atılır ve yıllarca zindanda yatar. Daha sonra deli suçlamasıyla tımarhaneye kapatılır. Bu arada yine mucizevi tesadüf gerçekleşir ve Gevher, çocuğunun adını ve eşinin adını Behlül'e sorar. Ardından çekmeden bir kağıt çıkarır. Kâğıttaki nottan Behlül'ün kaçırılan kızının Gülfem olduğu anlaşılır.

Muamma çözme geleneği bu oyunda aşkın gösterilmesinde bir vasıta olarak kullanılmıştır. Çünkü Gülfem gül muammasını çözer ancak aşık olduğu Aşık Vasfi'nin de onun gönül muammasını çözmesini bekler. Aşağıya alınan sahnede aşkın ortaya çıkış anı sorgulanmaktadır:

Gevher ve Gülfem, Aşık'a bir oyun oynamaya ve aşkın ciddiliğini ve gerçekliğini anlamaya karar verirler.

Gevher — Arzu ederseniz turnağınza koyacağım bir nokta ile baht ve talimizi apâşikâre görürsünüz.

Âşık — Aman efendim lütfedin, kerem edin.

...

Gevher — (Âşık'ın parmağına bir nokta kor) gözünüzü bu noktadan ayırmayınız.

Aşık — Başüstüne efendim. (Gül ve Gönül, s.52)

Birçok peri gibi kız görse de Aşık, gördüklerinin hayal olduğunu düşünür ve yine hala daha oyunun başından beri bahsettiği Göksu'da gördüğü o kızdan bahseder: Oyun mutlu sonla biter. Aşık Vasfi muammayı çözer, mutlu aşıklar birbirlerine kavuşurlar:

Kısaca, yazarın aşk temalı oyunları birbirine pek çok açıdan benzemektedir. Oyunlarda sıra dışı mekanlar kullanılmıştır. Bu mekanlardan biri genelev, diğeri kahvehanedir. Ayrıca her iki oyunda, Gül ve Gönül ile Atlı Ases oyunlarında, bir kaçırılma ve buna bağlı olarak hikayenin içinde hikaye vardır. Dramatik kaçırılma hikayesinin ardında, her şeye rağmen güçlü durmayı başaran kadınlar vardır. Her iki hikaye de muamma (bilmece) üzerine kuruludur. Musahipzade'nin teması aşk olan oyunlarının ortak özelliği ise hepsinin mutlu sonla bitmesi ve başrollerinde güçlü kadınlar olmasıdır. Ayrıca, Müsahipzade Celal oyunlarında tarihi kahtamanları, kendi kişilikleriyle kullanmış, ve tarih olay ve olgulardan bir malzeme olarak yararlanmıştır.

4.2. KAHRAMANLIK VE VATAN SEVGİSİ

Kahraman kelimesi sözlüklerde “yiğitlik gösteren cesur kimse, yiğit, er, alp, batır, bir olayın yapıcısı” gibi anlamlara gelmektedir. Kahramanlık da “yiğitlik, erlik, kahraman olma hali, kahramana yakışır durum” anlamındadır. Türk milletinin önemli bir özelliği de kahraman olmasıdır. Türk milleti tarih boyunca birçok efsanevi kahraman yetiştirmiştir. Bu kahramanlar, savaş zamanı sınır boylarında harp ederken, barış zamanı halkın içinde yaşayan birer alperendirler.¹⁵¹

Musahipzade'nin yaşadığı devir, kahramanlık üzerine yazılan tiyatroların devlet tarafından desteklendiği bir devirdir. Musahipzade Celal'in kahramanlık ve vatan sevgisi temalı oyunları, toplumsal hayatı ele alan tiyatrolarına göre sayısal olarak epeyce azdır. Fakat Musahipzade Celal, tarihi konu edinen tiyatrolara önem vermiş ve vatanseverliği bu tiyatroların içinde işlemiştir. Yazarın kahramanlık vatan sevgisi teması üzerine yazılmış iki piyesi vardır. Bunlar Köprülüler ile Demirbaş Şarl adlı oyunlardır.

4.2.1. Köprülüler

Musahipzade'nin yazdığı ilk tiyatro olarak kabul edilen üç perdelik Köprülüler oyunu, vatan sevgisi ve kahramanlık temasının işlendiği ilk örnek olarak karşımıza çıkar. Bu oyunda Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistre adlı tiyatro eserinde olduğu gibi tarihi seyir içerisinde kahramanlıklar konu edilir. Köprülüler oyunu, halk tarafından çok beğenilmiş ve defalarca sahnelenmiştir.

¹⁵¹ Mustafa Özşarı, Mehmet Emin Yurdakul (Şiir Anlayışı ve Şiirlerinde Milli Değerler), Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Temmuz 1996, s.72.

Köprülüler Devri veya Köprülüler Dönemi; Osmanlı İmparatorluğu'nda 15 Eylül 1656 ile 15 Aralık 1683 tarihlerini kapsayan ve Köprülü ailesinden sadrazamların görev yaptığı, imparatorluğun toparlanması ve istikrarı için bir fırsat kabul edilen tarihi döneme verilen isimdir.¹⁵² Köprülüler devri, Osmanlı devleti için içerde istikrarın sağlanması, dışarıda ise prestij ve gücün görece olarak artması dönemidir. Köprülüler dönemi; Kanunî dönemini hatırlatan istikrarlı bir toparlanma dönemi olmuştur.¹⁵³ İşte bu dönem, Müsahipzade Celâl'in de dikkatini çekmiş, yazar bu dönemi tiyatrolarında işlemiştir. Böyle Osmanlı tarihinin belirgin özellikleriyle öne çıkan bir dönemi vasıtasıyla, yazar vatanseverlik ve kahramanlık duygularını seyircilerine empoze etme yoluna gitmiştir.

Köprülüler'in ilk perdesinde Köprülü Mehmet Paşa'nın sadrazamlığa getirilişi anlatılmaktadır. Köprülü, birkaç koşul öne sürerek sadrazamlığı kabul eder. Oyunun ikinci perdesinde, Köprülü'nün ölümünden on iki yıl sonra oğlu Fazıl Ahmet Paşa'nın sadrazamlığı konu edilir. Bu bölümde aynı zamanda Avrupalıların Türkler hakkındaki görüşlerine yer verilir. Son perdede ise Kandiye (1669) kuşatmasının zafere ulaşması aktarılır.

Sevda Şener'e göre Köprülüler oyununda Musahipzade Celal tarihi olayları olduğu gibi aktarmış, kendi hayal gücünden pek az şey katarak sahneye aktarmıştır. Eserde psikolojik inceleme, yapı bütünlüğü, bir görüş açısı aramak bu açıdan anlamlı değildir. Diyaloglar, milli duyguları yüceltecek, milli beraberlik ve bütünlüğümüzü destekleyecek şekilde düzenlenmiştir. Türklüğün gücü ve üstünlüğü ön plana çıkmaktadır. Her fırsatta Türk cesareti, civanmertliği, olgunluğu övülür.¹⁵⁴

Köprülüler'de tarihi olaylar değiştirilmeden aktarılmıştır. Kandiye kuşatması konu edilirken, olaylar seyircinin de hayal gücüne bırakılarak kendi tarihi gerçekliği ile aynen anlatılır:

Bayram — Muhasara esnasında kale hendeklerini boş cephane sepet ve sandıklar ile doldurduk. Hanya Kalesinin duvarlarına on beş bin yeniçeri tırmanmağa başladı. Hilekâr Venedikliler yağlı paçavralar ile hendeğin içindeki sandık ve saireyi tutuşturdular, etraf cehennem gibi yanmağa başladı, askerlerimiz ateşle kurşun arasında kaldı.. Allah, Allah! sesleri göklere yükseliyordu. O gün sekiz bin Türk kahramanı şehit oldu, fakat Hanya da zapt edildi. (Köprülüler, s.37)

¹⁵²Halil İnalçık, Osmanlı: Kültür ve Sanat, Yeni Türkiye Yayınları, 1999.

¹⁵³Yılmaz Öztuna, Devletler ve Hânedanlar: Türkiye : 1074 - 1990, 2. cilt. Kültür Bakanlığı, s.204 2005.

¹⁵⁴ Sevda Şener, Musahipzade Celal ve Tiyatrosu, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih– Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1963, s.23

Tarihi gerçekliklerin birebir anlatılması Demirdağ'a göre dramatik yapıya zarar vermiştir.¹⁵⁵ Tabi ki hem tarihi birebir aktarmanın hem de dramatik bir yapı kurmanın son derece zor olduğu unutulmamalıdır. Bu oyunun amacı da, bu anlamda dramatik bir yapı kurmaktan ziyade Türklüğü ve Türklüğün yüce değerlerini ön plana çıkarmaktır.

Oyunun ikinci perdesi Köprülü'nün ölümünden oniki yıl sonra oğlu Fazıl Ahmet Paşa'nın sadareti sırasında, Venedik'te Zanta adasında bazı asillerin kendi aralarında yaptıkları birtakım konuşmalar üzerine kurulmuştur. Şövalye Dö Sen Remi, bir Türk neferi ile karısı Mari'yi esir almıştır. Mari Hristiyan, Mehmet de Türk olduğu için onlardan öç almak istemektedirler. Fakat tam bu sırada Yeniçeriler gelirler ve esirleri kurtarırlar.

Yeniçeri Mehmet'in Venedikliler tarafından esir alındığında, korkusuzca söylediği şu sözler Türklerin sadece cesareti ile değil; aynı zamanda mimari ve bilim alanında verdikleri üstün eserler ile de onlardan üstün olduğunu vurgulamaktadır:

Mehmet — Bir Türkün bir parça tarih bilmesi, başka bir lisana âşinâ olması sizleri hayret içinde bıraktı, siz Türkleri ne sanıyorsunuz?... İcinizde memleketimizi görenler de vardır.. Bizans imparatorluğunun para kuvvetile vücuda getirdiği Ayasofya'dan daha yüksek, daha muhteşem olarak Türk mimarlarının inşa ettikleri camilerin etrafı ulûm ve fûnun medreselerile çevrilmiştir. Bakın, bunların hepsi bir ilim ve irfan eseridir. (Köprülüler, s.32)

Yeniçeri Mehmet, Türklere karşı Avrupalıların kullandıkları “barbar” ifadesini, tersine çevirmeye çalışır ve asıl barbar olanın Avrupalılar olduğunu, kurdukları engizisyonlarla insanlara türlü işkenceler ettiklerini aktarır:

Mehmet — Biz Türkler barbar, vahşi değiliz, vahşi, barbar sizsiniz. Biz sizin memleketlerinize adaletle girdik, siz ordularınızla girdiğiniz yerlerde namınıza izafe edilen hastalıklar bıraktınız. İspanya'da şulelenen maarifi vahşilerin bile nefret ettiği engizisyonlarınızla söndürmeğe çalıştınız. (Köprülüler, s.34)

Yeniçeri Mehmet, Hristiyan olan Mari ile izdivaç eder ancak Papa bu izdivacı uygun bulmaz. Limni Adalı bir Rum kızı olan Mari'nin sözleri, Osmanlı devletinde gayrimüslimlere gösterilen hoşgörünün bir ifadesidir. Mari de Mehmet gibi, kendisine yapılanı tersine çevirerek Osmanlıyı övmektedir. Kimsenin camiye kapatılıp eziyet edilmeyeceğini söylemesinin altında da bu yatmaktadır:

¹⁵⁵Refika Altıkulaç Demirdağ, “Musahipzade Celâl'in Dramlarında Yapı”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/4 Fall 2011, s. 497-504.

Mari — (Haykırarak) Ben kimsenin dinine, imanına tecavüz edilmeyen Türk memleketinde doğdum, büyüdüm, o memlekette bir Hıristiyanı camiye kapayıp eza etmezler. Siz beni üzerinde iman ettiğim salıp bulunan manastıra ne hakla hapsedeceksiniz !.. (Köprülüler, s.33)

Üçüncü perdede Kandiye kuşatmasını Köprülü Fazıl Ahmet Paşa'nın nasıl kazandığı oyunlaştırılır. Yirmibeş yıldır savaşıyor, bu yüzden ailesini ve oğlunu hiç göremeyen Bayram adlı bir kale muhafızının oğluna kavuşması da sahnelenir. Oğlu, Zanta adasında esirlikten kurtarılan Mehmet'tir. Bayram, oğlunu ve gelini Mari'yi bağrına basar ve oyun Venediklilerin Fazıl Ahmet Paşa'ya teslim olmalarıyla sona erer.

Musahipzade, Türklerin savaş ahlakı ve zapt ettikleri yerlerdeki hoşgörülü davranışlarından da tiyatrosu aracılığıyla bahsetmektedir. Bahçelere girilmemesi gerektiği emrinin verilmesinden sonra, bu hoşgörü karşısında Giritlilerin kendilerine çeşitli yiyecekler ikram etmesi, Türklerin savaştıkları yerdeki halka karşı büyük bir imparatorluk olmanın gereğini yaparak hoşgörülü davranmaları ve halka eziyet etmemeleri tarih açısından son derece önemli bir özelliktir:

Bayram — Evet, sorar mısın? Serdar Yusuf Paşa bahçelere girilmesin, ağaç kesilmesin, kimseye eza edilmesin diye emretti. Türkün adaletini gören Giritliler Türk ordusuna taze meyve, süt, ekmek, zeytin getirip satmağa başladılar. (Köprülüler, s.37)

Türklerin Kandiye kuşatmasını başarıyla tamamlayıp Girit'i almalarından sonra halka nasıl davrandıkları, bu anlamda son derece belirleyici bir harekettir. Paşa'nın bu konuda verdiği emirler çok nettir. Hiç kimseye kötü davranılmaması, çarşı pazarın açılarak halkın normal hayatına bir an önce dönmesi son derece önemlidir:

Musahipzade, bu eserini korka korka dönemin ünlü tiyatro yönetmeni Mınakyan'a götürmüştür. Tarihe oldukça ilgili olan yazar, Köprülü Mehmet Paşa'nın padişaha sadrazamlığı kabul ederken sunduğu şartlar sahnesinde gözyaşlarını tutamadığını da ifade eder. Öte yandan kendisinin de ifade ettiği üzere tarihi oyunlar yazmak yerine, toplumsal hayatı içeren oyunlar yazmak daha çok arzuladığı bir yoldur:

Halkın yaşayışını aktarmak, bu anlamda Musahipzade için daha çekici gelmiştir. Oynanan ilk oyununda bile bunu hisseden Musahipzade, toplumsal hayatı anlatan piyeslere ağırlık verecektir. Öte yandan bir sonraki inceleyeceğimiz oyun olan Demirbaş Şarl ise Köprülüler ile hemen hemen aynı temaları işlemektedir. Hançerlioğlu da bunu tam olarak

çözememiş ve bir yazısında Müsahipzade'ye "Köprülüler ile her bakımdan aynı çizgide bulunan Demirbaş Şarl oyununu niçin yazmıştır?"¹⁵⁶ sorusunu sormaktan geri kalmamıştır.

4.2.2. Demirbaş Şarl

Demirbaş Şarl oyunu, Köprülüler gibi Musahipzade'nin tarihi konu alan diğer oyunudur. Demirbaş Şarl gerçekten de ulusçuluk açısından işlenmiş; tarihsel konusu, tiyatro anlayışı, onar yapraklık kısa perde bölümleri, yazılış biçimi gibi birçok bakımdan Köprülüler'le eşdeğerdedir. Musahipzade bu oyuna ilk önce İsveç Kralı adını vermiş, sonradan değiştirmiştir.¹⁵⁷

Oyunda Demirbaş Şarl olarak geçen, İsveç Kralı XII. Karl'dır. Tarihte, Kral XII. Karl ordusundan artakalan 1500 kadar Karoliner ve Kazaktan oluşan kuvvetle güneye çekilerek Osmanlıya iltica etmek istemiştir. Kralın iltica talebi, yardımcılarından Leh General Stanislaw Poniatowski bizzat Özü Kalesi komutanı Abdurrahman Paşaya giderek 2.000 altın vermesinden sonra kabul edilmiş ve Rus ordusunun eline düşmek üzere olan kral, son anda Bug (Aksu) Nehrini geçerek Osmanlı kalesine sığınabilmiştir.

Oyun, İsveç soylularının Türkiye'ye geçmek için Venedik'te bir Türk gemisini beklemeleri olayı ile başlar. Prenses Klara, Türklere sığınan amcası Demirbaş Şarl'ın yanına gitmek için Venedik'ten bir vapurla gizlice yola çıkar. Bu esnada ona Türk subayı Sinan Bey eşlik etmektedir. Demirbaş Şarl'ın Ruslara yenilerek memleketinden kaçması ve Osmanlı İmparatorluğuna sığınması, tarihi gerçeklere uygunluk gösterir.¹⁵⁸

Öksen — İsveç kralı On ikinci Şarl, bugün Türk padişahı Üçüncü Ahmed'in en muhterem misafiri imiş..

Kont — Zavallı kral Deli Petro'ya karşı Lehistan'ı, Baltık sahillerini müdafaa ederken mecruh, perişan, mağlûp oldu.. Türklere iltica etti. (Demirbaş Şarl, s.9)

Nitekim Demirbaş Şarl, Sultan III. Ahmed'in saltanatı zamanında Bender'de beş sene gibi uzun bir süre oturmuştur. Bu süre içerisinde, Osmanlı Devleti'ni Ruslara karşı sürekli kışkırtarak, askeri ve siyasi olarak Rusya'ya karşı azımsanamayacak bir mücadele vermiştir. Kurduğu yakın ilişkilerle, Rus düşmanı olan Leh, Kazak ve Tatar kuvvetlerini Bender'e

¹⁵⁶ Hançerlioğlu, s.49.

¹⁵⁷ Hançerlioğlu, s.87.

¹⁵⁸ Şener, s.31 .

toplamayı başarmıştır. Baltacı Mehmed Paşa'nın Rus Çarı I. Petro'yu yenmesiyle sonuçlanan Prut Savaşı, onun teşvikiyle çıkmıştır.

İkinci perde, Bender Kalesi'ne gelen prenses Klara'nın Türklerin misafirperverliğine övgüsü ile açılır. Musahipzade bu eserinde Türklüğe övgüyü bir yabancı gözüyle Klara üzerinden yapar. Demirbaş Şarl'ın güzel yeğeni Klara, Prut Savaşı'nı daha yakından izlemek için İsveç soylularıyla Bender'e gider. Bu esnada Yusuf Paşa'nın konağında konuk olur. Bu misafirlik esnasında Musahipzade, Klara'nın ağzından Türk misafirperverliğini över:

Klara — Size misafir bulunduğum günden beri samimî mihmannuvazlığınızdan o kadar mütehassis oluyorum ki..

Şehbânu—İltifat buyuruyorsunuz efendim.. Türkler dağ başındaki çobanına kadar misafirperverdirler efendim.

Klara — Türkleri böyle bilmiyordum, çocukluğumda dinlediğim sütninemin masallarında sizi o kadar korkunç tasvir ederlerdi ki.. (Helen'e) değil mi Kontes?..

Helen — Evet Altes..

Şehbânu — Zati asilâneleri gibi Türkleri yakından tetkik buyuranlar elbette bir gün o sütnine masallarının birer efsane olduğunu anlarlar efendim (gülür). (Demirbaş Şarl, s.15-16)

Klara'nın en büyük arzusu Rusların yenildiğini görmektir. Bu yüzden Prenses Klara, Rusların yenildiği müjdesini veren kişiye hayatını adamaya yemin etmiştir. Bu esnada Sinan Bey Türklerin Rusları mağlup ettiği müjdesini prenses Klara'ya verir. İntikamının alındığını öğrenen Klara duyduğu habere çok sevinir ve hayatını Sinan Bey'e adayacağını söyler. Sinan Bey de zaten ilk gördüğü günden itibaren Klara'yı sevmektedir.

Oyunun sonunda Sinan Bey ile din ayrılığından dolayı evlenemeyen prenses Klara, yemininden dönmek için kendisini bir manastıra kapatır. Ancak İsveç Kralı Şarl “protestanların hamisi olmak sıfatıyla” Klara ile Sinan'ın evlenmelerine izin verir. Oyun bu mutlu sonla biter.

Demirbaş Şarl konu itibarı ile Kral'ın güzel yeğeni Klara'nın kaçarak Bender'e gelişini ve kale muhafızı Yusuf Paşa'nın oğlu Sinan Bey'e olan aşkını ele almakta ise de, piyes içinde bu konu etraflıca işlenmemiştir. Birtakım tarihi olaylar ve tarihi kişiler tarihteki görüntüşleri ile sıralanmıştır.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Şener, s. 33.

4.3. TOPLUMSAL HAYAT

Musahipzade Celal Eski İstanbul Yaşayışı adlı kitabında Osmanlı'nın yaşayış şeklini kaşıkların detaylarına varıncaya kadar, adeta bir toplum mühendisi gibi işlemiştir.¹⁶⁰ Onun bu detaycı tutumu ve Osmanlı toplumunun gündelik yaşayışı hakkındaki derin bilgisini tiyatrolarında da görmekteyiz.

Musahipzade Celal, Osmanlı yaşayışına daima ilgi ile bakmıştır. Osmanlı toplumunda insanların nasıl yaşadıklarını, nasıl giyinip kuşandıklarını, özellikle tiyatrolarının giriş bölümlerindeki karakter çizimlerinde olabilecek en detaylı şekilde işlemiştir. Yaşadığı dönemde izlediği Batılı tiyatrolar da ona bu konuda yol göstermiştir: *“Bir taraftan da Şehir Tiyatrosu'nun temsil ettiği Avrupa'nın yüksek sanat eserlerini göre göre birçok cihetten istifade ediyordum. Hemen aynı tiyatro tekniği ile yazıldıkları halde bunların hepsinde kendi milletlerine ait hususiyetler seziyordum. Ben de yerli bir çerçeve içinde kendi renklerimiz işleyerek eski adet ve ananelerimizi gösteren levhalar çizmeye uğraştım.”*¹⁶¹

Nitekim Musahipzade Celal Bey, yukarıda alıntıladığımız pasajda belirtilen dikkati sayesinde oldukça başarılı piyesler yazmıştır. O, oyunlarının tamamında dekorlara ve kıyafetlere özel bir hassasiyet göstermiş, oyunlarını güldürücü adet ve geleneklerle süslemiştir. Onun eserleri dönemin yaşayışı hakkında bize çok fazla bilgi sunar. Arkadaşı Küçük Kemal de bu görüşü desteklemektedir: *“Celal Bey tarihten, folkloradan, ananeden malzeme alır, bu suretle meydana koyduğu tiyatrolar 'etnografik' mahiyeti haizdir. Aynı zamanda bugünün ve yarının harsiyatı için bir medardır.”*¹⁶²

Çalışmamızın bu bölümünde Musahipzade Celal'in toplumsal hayatı çeşitli yönleriyle tasvir ettiğini düşündüğümüz 11 piyesi incelenecek, ve yazarın sosyal hayatı bakış tasviri olarak ortaya konulacaktır.

Bilindiği gibi, Musahipzade Celal, Köprülüler isimli tarihi konu alan eserinden sonra, özellikle Osmanlı toplumunu ele alan oyunlar yazmaya yönelmiştir. Kendisi de bu düşüncelerini Darülbedayi mecmuasında yazdığı bir makalede şu cümelerle ortaya koymaktadır: *“Bu tarzda yazılmış eserlerin ömrü olmadığına kanaat hasıl ettikten sonra tarihi ve içtimai eserler yazmağı düşündüm ve bu piyeslerde eski şarkılarımızı ve oyunlarımızı*

¹⁶⁰ Musahipzade Celal, Eski İstanbul Yaşayışı, İstanbul: İletişim Yayınları, Eylül 1992.

¹⁶¹ Musahipzade Celal, Darülbedayi Dergisi, 15 Kasım 1939, Sayı :108, s.2.

¹⁶² Küçük Kemal, Darülbedayi Dergisi, Teşrinievvel 1931, Sayı : 1, s.6.

*sahne*de göstermeyi tasavvur ettim. İstanbul Efendisi'nden başlayarak birçok eserlerim bu düşünce'nin mahsulüdür.”¹⁶³. Nitekim yazar, İstanbul Efendisi adlı oyunu başta olmak üzere, Macun Hukkası, Kaşıkçılar, Fermanlı Deli Hazretleri, Aynaroz Kadısı, Kafes Arkasında, Bir Kavuk Devrildi, Mum Sözdü, Pazartesi Perşembe ve Balaban Ağa başlıklı oyunlarında Osmanlı Türk toplumunun değişik mesleleri üzerine yoğunlaşmış, toplumsal hayatımızın farklı meselerini farklı boyutlarıyla ele almıştır. Bu bölümde Müsahipzade'nin tiyatrolarının önemli bir kısmını oluşturan ve toplumsal hayata dair yazılmış olan piyesleri belirgin özellikleriyle ele alınacaktır.

4.3.1. İstanbul Efendisi

Musahipzade Celal, İstanbul Efendisi oyununu yazarken önce hayalinde İstanbul Efendisi'ni yani kadısını düşünmüş, sonra o döneme ait tarihi belgeleri toplamaya başlamıştır. Bu belgelerin ışığında diğer karakterleri de zihninde canlandırarak dönemin toplumsal hayatını aktarmıştır.¹⁶⁴ Oyun Musahipzade'nin damgasını taşıyan ilk başarılı oyun olarak değerlendirilebilir. Her yönüyle çok beğenilen bu yapıt o dönemde rekor sayılabilecek gösteri sayısına ulaşmıştı: tam 290 kez dolu salona oynanmıştı.¹⁶⁵

Musahipzade Celâl'in mahalleyi mekân olarak kullandığı en beğenilen oyunlarından biri olan İstanbul Efendisi üç perdelik bir komedi olarak yayınlanmıştır. Oyunun kahramanı Savleti Efendi, esnafı teftiş eden İstanbul Efendisi'dir. Böylesine ciddi bir işi olmasına karşın cinlere, perilere inanmak ve münecimliğe özenmek gibi onunla alay edilmesine neden olan bir özelliği de vardır. Aslında kadı ile oğlunun olağanüstü şeylere olan merakı, oyunun komedi üreten asıl ögesidir. Savleti Efendi, kızını evlendireceği adamı, yere attığı tespihten dökülen taneleri sayarak bulmaya çalışır. Oysa kızı Esmâ, Safi Çelebi'yi sevmektedir. Çengi Afet adlı esirci kadın ise İstanbul Efendisi'nin cinlere, perilere olan inancını kullanarak bir entrika çevirir ve Esmâ'nın sevdiği gençle evlenmesini sağlar.¹⁶⁶

Bu başarılı oyun, 18. yüzyılda I. Mahmut'un padişahlığı döneminde geçer. Oyunun birinci perdesi Çengi Afet'in evinde başlar, cariyeler tanıtılır; bu esnada oyunda karşımıza çıkan ilk toplumsal mesele esirliktir.

¹⁶³ Musahipzade Celal, Darübedayi Dergisi, 1 Ekim 1932, Sayı: 31, s.3.

¹⁶⁴ Türk Tiyatrosu Dergisi, 2 Kasım 1939, Sayı:107.

¹⁶⁵ Özdemir Nutku, "Musahipzade Celal'in Tiyatromuzdaki Yeri", Ölümünün 20. Yılında Musahipzade Celal, Ege Üniversitesi Matbaası : İzmir, 1980 s.13

¹⁶⁶R. A. Demirdağ. "Musahipzade Celâl'in Oyunlarında Moderne Dönüşen Gelenek". NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1 (2012) S. 42-52.

Çengi Afet, evinde tuttuğu kadınları onları almak isteyen erkeklere gösterip bu sayede geçimini sağlayan bir karakterdir. Musahipzade, esirlik meselesine değinmiş ve bunu oyunlarında göstermekten ve sergilemekten çekinmemiştir. Erkekler, eğer isterlerse esir olarak satın aldıkları kadınları azat edip nikahlarına alabilirlerdi.

Bu yüzden kızların amacı iyi bir adam ile evlenmek ve esirlikten kurtulmaktır. Afet'in de gayesi bu sayede para kazanmaktır. Erkeklerin amacı ise zaman zaman gönül eğlendirmek, zaman zaman da evlenecek bir kız bulmaktır.

Musahipzade, seyirciyi Osmanlı döneminin önemli toplumsal mekanlarından bir tanesi olan eğlence mekanlarına götürür. Toplumsal hayatın temel unsurlarından biri de eğlencedir. Musahipzade, Osmanlı dönemindeki eğlence hayatına tiyatrolarında sıkça değinir. İstanbul Efendisi isimli oyunda geçen kayak eğlenceleri buna bir örnektir:

Afet — Ah o günler, şimdi bana masal gibi geliyor, üç çifte kayığın kıcına sırma saçaklı al eham serilir, gümüş kabareli kadife minderler döşenir... Beyaz şalvarlı, sırma çepkenli, hilâli gömlekle seçme, güzel hamlacılar küreğe geçer..

Feraset — Ah, ah o hamlacılar.. (Mütehassirane içini çeker) (İstanbul Efendisi, s.13)

Osmanlı döneminde kadınlarla erkeklerin açıkça birbirleriyle konuşmaları hoş karşılanmazdı. Bu sebepten muamma, kişilerin karşı cinse ilgilerini anlatmak için seçtikleri bir yoldu. Musahipzade, toplumsal hayatın bu az bilinen gündelik öğelerine dikkatli bir şekilde değinir. Bu öğelerden olan muammayı, yukarıda Gül ve Gönül oyununda göstermiştik. İstanbul Efendisi oyununda da Musahipzade, muamma geleneğine değinirken bir yandan da muammanın kim tarafından ve ne sebeple kullanıldığını da açıklar. Safi'nin önüne atılan muamma ve Safi'nin bunu çözmesi için Afet'e götürmesi, oyunun en önemli noktalarından birini oluşturacaktır.

Musahipzade oyunlarında, toplum yaşayışında sıkça karşımıza çıkan batıl inançlara çok fazla yer vermiş ve onları birer komedi unsuru olarak kullanmıştır. İstanbul Efendisi oyununda, Savleti Efendi ve oğlu İrfan, bu amaçla yazar tarafından oyuna yerleştirilmiştir. İstanbul Efendisi Savleti, geri düşünceli, batıla tapan, cin ve perilerle uğraştığı için gülünç duruma düşen bir karakterdir. Bu yönüyle cahildir ama aynı zamanda ulema sınıfının bir temsilcisidir. Ancak

aynı kişi çarşı esnafını denetlerken, lonca düzeninin ve disiplininin devam ettiricisi kutlu ve onurlu kişi olur; hem yazarın hem de seyircinin saygısını kazanır.¹⁶⁷

İrfan karakteri, İstanbul Efendisi olan Savleti Efendi'nin oğludur. Bu karakter, hoppa, budalaca, ilmi nücum (astroloji) öğrenmeye yeltenen 22 yaşında bir gençtir. İrfan, aşık olduğu Dilâram'ı Dilâver'den ayrılmazsa büyü yapmakla tehdit eder:

İrfan — Dilâver'in yıldızından ayırıp benim yıldızıma bağliyacığım.

Dilâver — Ah efendim etmeyin, Bize pek yazık olur.

İrfan — Benim yıldızıyla şeninkini sımsıkı bağliyacığım. O ande beni sevmiye bağliyacaksın. Senin gözüne Dilâver yengeç gibi çirkin görünecek, ondan ikrah edip benim aşkımla tutuşacaksın.

(İstanbul Efendisi, s.34)

İrfan, yıldızları yıldızlara bağlamakla Dilâver'i tehdit eder. Oysaki bu, Musahipzade için gülünç bir durumdur.

Öte yandan Esmâ, Safî Çelebi'ye aşık olsa da babası Savleti Efendi, kızı Esmâ'yı evlendirmek için fala başvurur. Çıkan sonuçlara göre kızını evlendireceği kişiyi seçer:

Savleti — (Tesbihi atar) iki parmağınla kaldır, tadat et.

Menteş — (Kendi kendine) hah fırsat (tesbihi sayar) kırk efendim, kırk.

Savleti — Ya... garip tesadüf. Yine F harfi zuhur etti.

Menteş — Hayır efendim... hayır efendim... F değil, kırk adedi ebced hesabı ile M değil mi efendim?.. Bendenizin isminin ilk harfi.. Mimi, Mimi bendeniz.

Savleti — Evet ebced hesabı ile.. M, kırk eder ama, ben şimdi niyet ettiğim zaman zuhur edecek rakamın; bir mislini zammetmeği niyet etmişim. (İstanbul Efendisi, s. 38-39)

İşlerin istendiği gibi yürümemesi ve batıl inancın, perilerin ve cinlerin istendiği gibi sonuç vermemesi de Musahipzade için bir komedi unsuru oluşturur. Esmâ “yıldız haritalarının karışması sonucu” Mentüş'e adeta yasaklanmış olur. Çünkü “Perilerin eşref saatine denk gelmemek” bir problemdir.

Musahipzade bir anlamda batıl inançları, cinleri, perileri komedi unsuruna çevirerek izleyiciye toplumsal bir ders vermektedir. Aslında bütün olanlar, bir aldatmacanın parçasıdır. Çünkü Esmâ, Afet'in yardımı ile ortadan yok olur. Herkes konakta onu arar ama bulamaz.

¹⁶⁷ İlber Ortaylı, “Siyasal Hikaye Türü Açısından Musahipzade Celal Bey Üzerine bir Deneme”, Tiyatro 70 Dergisi, İstanbul: Yelken Basımevi, Sayı:12, s.18.

Sonradan bahçede harap ve bitap halde bulunsa da sanki periler çarpmış gibidir. Bu aldatmacanın amacı Esmâ'yı sevdiği kişi olan Safî Çelebi ile evlendirebilmektir:

İstanbul Efendisi oyununun ikinci perdesi neredeyse toplumun alışveriş hayatının bir tasviri gibidir. Tütüncü Muhsin, Nalbant Durmuş, Terzi Agop, Bakkal Yuvan, Turşucular çarşıdaki esnaflardır. Çarşı, Musahipzade tarafından sadece hayat bulmakla kalmaz; aynı zamanda bizzat kendisi büyük bir titizlikle her detayın çizimini tiyatroya ekleyerek, adeta gözümüzde canlandırır. Öte yandan bu karakterlerin bir kısmının gayrimüslim olması da yazar tarafından unutulmamış; dönemin Osmanlı yaşayışı resmedilmeye çalışılmıştır.

Bunun yanı sıra toplumsal kurallar da Musahipzade tarafından izleyiciye aktarılır. Esnafın nasıl teftiş edildiği, kusur bulunan esnafın nasıl cezalandırıldığı gibi hususlar bunlardan birkaçıdır. Bunu tiyatro vasıtası ile anlatmakla kalmaz; aynı zamanda Osman Nuri'nin belediye tarihine ait bir eserindeki Alman minyatürüne dayanarak yapar.¹⁶⁸ Yuvan efendinin pekmez kúpünde bulunan ölü bir fare için sopa cezasına çarptırılması buna bir örnektir:

Yuvan — Aman efendim merhamet et, bu gözü kor olasıya ne kedi hasrediyor, ne kapan. Yandım ellerinden yandım.

Savleti — Pekmez kúpünün ağzını niçin açık bıraktın ha.

Yuvan — Aman efendim ben ne edeyim. Eceli gelmiş, pekmez kúpünde ölmüş, benim suçum ne?

Savleti — Alın aşağıya, elli sopa vurun (neferler tutarlar)

Yuvan — (olduğu yerde zıplayarak) A dostlar bir kúp pekmezim gitti, üstüne amanın elli sopayenir mi a dostlar (zıplayarak) öldüm.. (İstanbul Efendisi, s.73-74)

Musahipzade'nin toplumsal hayatın bileşenlerinden üzerinde ehemmiyetle durduğu bir başka mesele ise oyunlardır. Musahipzade, çeşitli geleneksel oyunlardan tiyatrolarında bahseder. Bunlar arasında yüzük oyunu (Gül ve Gönül), tekerleme oyunu (Gül ve Gönül), meddahlık (Yedekçi), çengiler (Bir Kavuk Devrildi), kuklacı (Kaşıkçılar, Mum Söndü) ve orta oyunu (Kaşıkçılar) vardır.

İstanbul Efendisi oyununda Musahipzade, tura oyununu müziği ile birlikte seyirciye aktarır. Detaylı bir şekilde oyunun oynanışını da tasvir eder:

Buram buram turası. Turaları buralım

Karşıma çık er isen, Turaları buralım (İstanbul Efendisi s.86)

¹⁶⁸ İstanbul Efendisi, s.73.

Erkekler iki halka teşkil ederler, her halkanın ortasında ellerinde tura ile birer kişi müzik temposuna göre turaları sallıyarak dönerler. Halkalar sağa, sola ay şeklinde açılır, mübarizler tura ile vuruşur, halkalar yine kapanır, mübarizler döne döne yine eski halkalarının ortasına alırlar, tura oyunu bu suretle devam eder. Müzik oyun sonuna kadar devam eder. Oyun bitince müzik durur.

Oyunun ikinci perdesinin sonunda Savleti Efendi, çengi Afet'in yönlendirmesi ile yanağında beni olan adamı kızının sihrini çözmesi için aramaktadır. Safi'yi bulur ve yanağına bakar; ona perilerden anlayıp anlamadığını sorar. Safi Çelebi, perilerden anladığını hatta onlar ile meşgul olduğunu yalandan da olsa söyler: "*Bazan cinler, periler etrafımı alır, bana hücum etmek isterler, hançerimi çeker, kimini ikiye, kimini dörde bölerim, mütebakisini öntüme katar, tâ Kaf dağına kadar sürer, götürürüm.*" Bu duruma ikna olan Savleti Efendi, kızı Esmâ'yı Safi Çelebi ile nikahlamaya karar verir.

Toplum hayatının önemli bir kurumu olan evlilik ve bu kurumun beyanı olarak nitelendirilebilecek nikah töreni de, Musahipzade'nin toplumsal hayatla ilgili olarak detaylı bir şekilde değindiği meselelerdendir. Musahipzade hayat kadınlarının evlendirilmesinden (Balaban Ağa, Atlı Ases), hülle nikahına (Aynaroz Kadısı) kadar evlenmeye mani durumlar, batılı tarzda evliliğe bakışa kadar evlilik ile ilgili pek çok konuda bir toplum bilimci gibi tasvirler yapmış, bunları tiyatrolarında incelemiştir. Nitekim oyunun üçüncü perdesi tamamen evlilik törenine ayrılmıştır.

Kısaca, eski hayatımızı iyi bir şekilde tasvir eden yazarın çizdiği renkli sahneler ve tiplerle seyirci, estetik yönden tatmin olabilmektedir. 18.yy'da bir İstanbul konağının renkli hayatını, kadı hazretlerinin esnafı teftişini, özet olarak eski hayatımızın bir parçasını, böylece renkli sahnelerle öğrenmiş oluyoruz.¹⁶⁹ Burada Müsahipzade Celal'in toplumsal hayatı tasvir ettiği oyunlarda, sıradan insanın hayatını taklit ettiğini, dolayısıyla oyunlarının komedi tarzı oyunlar olduğunu vurgulamak gerekir. Yazar, esaret, görücü usulüyle evlilik, günlük hayatını devam ettirmek ve istediği gibi devam ettirmek isteyen insanların başvurdukları çeşitli entrikaları anlatmış, bir nevi durum komedisi yazma yolunu tercih etmiştir.

¹⁶⁹ İlber Ortaylı, "Musahipzade Celal ve İstanbul Efendisi", Hisar, Sayı: 29 (104), Mayıs 1966, s.19-20.

4.3.2. Macun Hokkası

Müsahipzade, Macun Hokkası isimli oyununda, toplumun önemli bir parçası olan mahalle hayatını işlemiştir. Aynı zamanda oyun, orta oyunu geleneğini, operet ve batı tiyatrosu ile birleştirmesi açısından önemlidir. Oyunun kişileri çoğunlukla Karagöz kişileridir. Hatta yazar oyun kişilerinden Aktar Baha Efendi'yi bizzat Hacivat tipli olarak tanımlamıştır: "*Aktar Baha Efendi (50 yaşında). Hacivat tipli, sakallı, katibi kavuk, elifi şalvar, alaca çubuklu mintan, belinde şal kuşak, üzerinde kısa salta, ayağında kırmızı yemeniler.*" (Macun Hokkası, s.1) Bu ifadeler Müsahipzade'nin geleneksel Türk tiyatrosuna daima bağlı olduğunu göstermektedir.

Oyun, mahalledeki zengin ağalardan biri ölümü ve mirasının kızına kalmasıyla başlar. Mahallenin paragöz insanları ile bu zengin kızla evlenebilmek için türlü oyunlar çevirmeye çalışırken, yıllar sonra kızın nişanlısının ortaya çıkmasıyla işler değişir. Macun Hokkası oyununda, Dırağman mahallesi zenginlerinden Timur Ağa'nın ölürken uşağı dölsüz Yunus'u, kızı Seher'e vasi yapmasından sonra gelişen olayları aktarır. Olaylar, vesayeti elde etmek isteyen Yunus'un kardeşi hamamcı kadın (Ziba Hatun) çevresinde döner. Ziba Hatun, Seher'i oğlu budala Akif'e almak istemektedir. Dölsüz Yunus ise erkeklik gücü olmadığından, mahallenin aktarı Baha Efendi'ye kuvvet macunları yaptırmaktadır. Akif ise mahallenin budalasıdır. Bütün mahalle hem onunla eğlenir hem de tekin saymadığı için aynı zamanda ondan çekinir:

Şaban— Bırak sen de, bütün mahalleli bu aptala pâyeye verir.. Keramet beklersiniz, sabahleyin göztünü açan, işim olacak mı diye Akif'e sorar.

Zekeriya — Balat'ta turşucunun başına gelenleri unuttun mu?

Şaban — Ne olmuş ki? (istihza ile güler).

Zekeriya — İtikatsızlık etme Şaban.. Balat turşucusu azizlik için Akif'e bir bardak keskin biber suyu vermiş.. Akif bir yudumda içince ağzı boğazı yanmış.

Baha, Su yolcu — (Kahkaha ile gülerler),

Zekeriya — (Devamla) Akif can acısı ile turşucuya sen de yanarsın demiş, o gece turşucudan yangın çıktı, buralara kadar sekiz mahalle birden yandı, unuttun mu? Akif tekin değildir, ben korkarım.

(Macun Hokkası, s.8-9)

Akif, aslında toplumun delilere bakışını yansıtmak için özenle seçilmiş bir karakterdir. Herkes Akif'e işim olacak mı diye sormakta, onu hoş tutmaya çalışmaktadır: Akif'in durumu, günümüzde kaybolmuş olan mahalle hayatını canlandırarak bize anlatmaktadır. Bu anlamda Akif gibi meczuplar, mahalle hayatı ve mahalleli ile kaynaşmış ve toplumun aslında yadırganmayan bir parçası haline gelmiştir.

Musahipzade, pek çok toplumsal olaydan da ardı ardına bahsetmeyi ustalıkla başarır. Yazar, İstanbul'a gelip de işi gücü olmayanlardan alınan bir vergiden, çift bozan vergisinden bahsetmektedir. Tarım alanlarından alınan vergiyle çiftçiler, mükellef tutulmaktadır. Tarım vergilerinden biri de çift bozan vergisidir. Çift bozan vergisi, tarım arazilerini üç yıl üst üste mazeret bildirmeden ekim için kullanmayan çiftçilerden alınan vergidir. Fakat oyunda bahsedildiği gibi sonradan çiftbozan vergisi, İstanbul'a gelip hiçbir şey yapmayan kişilerden de alınmaya başlamıştır. Bu şekilde tarihte kaydedilen bir vergi bulunmaktadır. "Toprak sahipleri toprağından ayrılalı 20 yılı geçmişse ondan senede 20 akçe çiftbozan akçesi alınırdı."¹⁷⁰

Hemen ardından yine toplumsal yasaklardan olan iki mesele oyunda işlenir. Bunlardan bir tanesi içki içmek, bir diğeri de fenersiz dolaşmaktır. IV.Murad döneminde yatsıdan sonra fenersiz dışarı çıkmak yasaklandı. Zaman zaman kıyafet değiştirerek yatsıdan sonra sokakları gezen IV.Murad, dışarıda fenersiz gezenlerle karşılaştığında ceza olarak onları öldürtmekteydi.¹⁷¹ Diğeri ise içki içmek ile ilgili olan yasaktı. Bu oyunda toplumsal düzeni tesis etmek için konulan bu yasaklara uymayan her iki kişi de Karakollukçu tarafından affedilmişlerdir. Yazar bize yasakların bazı uygulayıcılar tarafından affedilebileceği mesajını iletmektedir.

Ardından Karakollukçu, baş ağrısı için aktar Baha'ya gider. Burada toplumdaki halk hekimliğinin yeri aktarılmaktadır. Musahipzade'nin pek çok tiyatrosunda halk hekimlerine başvurmak, toplumsal hayatın bir parçası olarak işlenmiştir. Macun Hokkası dışında, Mum Söndü, Balaban Ağa, Fermanlı Deli Hazretleri tiyatrolarında da halk hekimlerine başvurma olayı işlenmiştir.

Baş ağrısı için gelen Karakollukçu'nun asıl rahatsızlığının tuvalete gidememek olduğunu teşhis eden Aktar Baha'nın söylediği tedaviyi Karakollukçu beğenmez ve Baha'nın defterinden ilaçları okumasını, kendisinin bu ilaçlar arasından beğeneceğini söyler. Burada yazar aynı zamanda o dönemde aktarlarda kullanılan ilaçları da seyirciye aktarmıştır.

Musahipzade'nin toplumsal bozulma ve yozlaşmayı işlediği en önemli başlık rüşvettir. Oyunun karakterleri, işlerinin olması için rüşvet vermekten kaçınmazlar; fakat öte yandan rüşvet verseler dahi, işleri rüşvet ile de olmaz. Musahipzade, rüşvet bahsini işlemeye Macun

¹⁷⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, Cilt III. 2011, Kasım. S.312

¹⁷¹ Mithat Sertoğlu, IV Murad, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 67.

Hokkası ile başlar. Baha Efendi servete konmak isteyen uşak Yunus'a nasıl yardım edeceğini söyler. Ancak aslında onun da amacı herkes gibi servete konmaktır.

Kadının toplumdaki yeri, Musahipzade için ayrı bir önem taşır. Bunu Macun Hokkası oyunu ile göstermeye başlar. Tiyatronun en uzun konuşmasında yazar, Ziba'nın ağzından bir kadının evlilik hikayesini ve eş seçme hakkının çok da olmadığını, kadının toplumsal açıdan durumunu ve talihsiz kaderini izleyiciye şu cümlelerle aktarır:

Ziba—Taşı çatsam ocağım olur? Kime varsam kocam olur..Adam sen de benim canım yok mu idi. Seher Hanımdan da küçüktüm.. Komşunun oğlu ile tahta perdeden sevişirdik.. Hiç bana sormadılar, elekçi Muharrem'e çatır çatır nikâh ettiler.. Marmara çıraları gibi yandım, kimse aldırmadı, e ne oldu, biraz sonra ayalime alıştım, ömürcüğü vefa etmedi, öldü.. Sonra Receb'e vardım, kıskançlık yüzünden boşadı, sonra kırışçi Zeynel'e vardım, o üstüme evlendi, ayrıldım.. Akif'imın babası sebilci Tahir'e vardım, ah ne hatırlı adamdı. Ah o gitmedikçe Eyüp'te dilencilere kurban payedilmezdi. Tekkelerde aşuresi testilerle saklanır, imaretlerde pilâvı, zerdesi bakraçlarla ayrılırdı, nerde öyle itibarlı koca, duracağı cennet olsun, ha ne diyordum, nikâhta keramet vardır, diş ehleti kime varsa ona alışır. (Macun Hokkası, s.31)

Bu arada merhum zengin ağanın kızı olan Seher, vaktiyle Rüstem Kaptan adında babayiğit bir delikanlı ile nişanlanmıştır. Onu çilginca sevmekte ve onun tarafından da sevilmektedir. Ne var ki Rüstem Kaptan, yıllardan beri denizlerde dir. Dölsüz Yunus, Seher'in ondan umudu kesmesi için Rüstem Kaptan'ın öldüğü haberini yaymıştır. Seher bir yandan nişanlısının acısını yaşamakta, bir yandan da servetine konmaya çalışan bir sürü insan ile uğraşmak zorunda kalmaktadır. Seher bütün bu zorluklar karşısında dadısı Mihridil'e sığınmıştır. Aktar Baha Efendi, vasinin vesayeti altındaki kızla evlenemeyeceğini söyleyerek Yunus'u kandırmıştır. Seher'in vasiliğini kendisine devretmesini, vasiliği aldıktan sonra onu nikahlayacağını söyler. Ziba Hatun, Akif'i Seher ile nişanlayacağını söyleyerek tüm mahallenin konakta toplanmasını sağlar.

Bu aynı zamanda şahidi bol bir mahkemedir. Mahalleli ile birlikte mahkemenin tertibi de, toplumsal hayat açısından önemli bir unsurdur. Mahkeme, mahallede tertip edilir. Bu anlamda halk ile bütünleşik bir yargı sistemi mevcuttur.

Tam mahalleli toplanmış iken yazar, yüzük oyununu devreye sokar ve bu eski toplanma geleneğini de oyuna yerleştirir. Musahipzade, tiyatrolarında halk tarafından oynanan oyunlardan sıkça bahseder ve bu oyunları resmedip manileri ile birlikte bu oyunları canlandırır. Macun Hokkası oyununda canlandığı oyun ise yüzük oyunudur.

Bu arada tüm düğümlerin çözümü, yine Karagöz karakterli Akif üzerinden olacaktır. Akif, dayısının macunlarından aşırıp arasına yemiştir. Ziba ise Baha'nın söylediğini her yere

yetiştirir. Akif ile evleneceğini öğrenen Seher bayılır. Hemen Aktar Baha çağrılır. Baha, Seher'i muayene ediyor derken yanlışlıkla evin hizmetçisi İşveriz'i muayene eder. İşveriz, dayısının kuvvet macunlarından yiyen Akif'ten gebe kalmıştır. Tabi Seher'i muayene ettiğini sanan Baha, dölsüz Yunus'u da korkutur.

Macun Hokkasında mahalleli sanki bir karakter gibidir. Olayların çözülmesinde, adaletin yerine getirilmesinde önemli bir rol oynar. Baha, Yunus'u yakalamak için mahalleli ile birlikte hareket eder. Oyunun sonunda bizzat Subaşı ve Rüstem Kaptan gelerek meseleyi çözerler. Seher, eski nişanlısı Rüstem'in yaşadığını görür ve ona kavuşur. Oyun yine mutlu son ile biter. Tiyatronun sonunda subaşı, mahalle halkının arzusunu kabul ettiğini söyleyerek, halkın arzusunun önemi de arz edilir. Mahalleli de oyunun sonunda hazır bulunur.

Özetle Macun Hokkası, Türk geleneksel oyunlarından olan orta oyunu öğelerini taşır. Bu oyunda Musahipzade, bir yandan servet için pek çok şey yapmaya hazır ama eğreti olmayan karakterlerini, bir yandan ilk defa karşılaştığımız "budala" karakterlerini, bir yandan da rüşvet gibi konuları işler. Bu oyunda da mekân olarak mahalle kullanılmıştır. Macun Hokkası'nda kurnaz karakterler kötüdür, emellerine ulaşamazlar ve oyun herkesin mutlu sona ulaşması ile biter.

4.3.3. Kaşıkçılar

Musahipzade, mahalle üzerinde durduktan sonra mahallenin en önemli bileşeni olan esnaf üzerine bir oyun yazar. Bu oyun "Kaşıkçılar" oyunudur. Kaşıkçılar oyunu, gelenek ve görenek ile süslenmiş bir oyundur. Musahipzade Celal bu sayede eski esnaf localarının bütün düzenini, törenlerini ve geleneklerini sergilemiştir. Yazar, piyesinde mesaj vermeyi de ihmal etmez. Örneğin, toplumda ilim ve zanaat öğretmenliğine verilen önemi şu ifadelerle dile getirir:

Habip — Ustacığım benim ne derdim olur ki.. Sayende san'at öğrendim. Beni okuttun, adam ettin.

Recep — Evet biz ehli san'atız. Gerçi eshabı meratip bize ayaktakımı derler. Fakat biz onların birçoğu gibi temellük ve tekâpu zilletini irtikâp etmeyiz. Bana üstadlarım, ilimsiz marifet olmaz, dediler. İşte ben de seni onun için okuttum.

Habip — (Koşarak ustasının elini öper). (Kaşıkçılar, s.6-7)

Kaşıkçılar oyunu, kaşıkçılar esnafının olduğu yerde açılır. Temel olarak yerel bir adeti, kaşıkçılar esnafının peştamal kuşanmasını ve bu münasebetle mesire yerlerinde yapılan

eğlenceleri malzeme edinmiş toplumsal bir piyestir.¹⁷² Kaşıkçı ustası Şakrak Receb'in kalfası Habib'in peştamal kuşanma günündeki heyecanı piyeste aşağıdaki cümlelerle ifade edilmiştir:

Habip — Ustacığım yarın sayende peştamal kuşanacağım. Gece evde Didar Ağa'nın hilâllerini cilâlayıp bitirdim. Göksu'da esnaf huzuruna çıkacak kaşıklarımı ayırmak için erkence buraya geldim. Esnaf teferrüçte, çarşı kapalı, canım sıkıldı da.. Bilmem ki bu bir deste hilâl için üç gündür eğlenceden niye mahrum kaldık?

Recep — Hakkın var, kaşıkçı esnafının Göksu'da tertip ettiği teferrüç ancak senin için. Yarın esnaf huzuruna işlediğin kaşıklar çıkarılacak. Allahın inayetiyle peştamal kuşanarak usta çıkacaksın.

Habip — Sayende ustacığım. (Kaşıkçılar, s.6)

Oyunda şakacı bir adam olan Ali Paşa, siyah üstüne mercan hilaller işlenmiş bir kaşık yapar ve adını 'beşiri' koyarak kızlarağasına yollar. Oyunun buradan XVIII. yüzyılda Ali Paşa'nın sadrazamlığı döneminde geçtiğini, bunun da padişah III.Osman dönemine denk geldiğini anlamaktayız.¹⁷³ Fakat bunun kendisi ile alay etmek için yapıldığını düşünen Kızlarağası Arap Beşir Ağa, kaşıkçı ustası Didar Ağa'yı öldürmek için cellatlar yollar. Böylece müsadere gerçekleşecek ve Bezmi Molla yükselecektir. Şakrak Recep, olayı hemen çözer ve bunu Kızlarağası'nın düşenemeyeceğini; ona bunu bostancılar baş deftercisi Bezmi Molla'nın söylediğini anlar. Bezmi Molla, bunun gibi çeşitli kötülüklerle yükselmeyi planlayan kötü karakterdir.

O çağlarda cellada verilip boynu vurdurulacak kişilerin bütün mallarına el konulurdu. Buna genel olarak müsadere denilmekteydi. Devlet adına çalışırken kazanılan malların kamuya ait sayılması kuralına dayanılarak uygulanan müsâdere, başlangıçta zulüm ve irtikâbından şüphe edilen veya serveti ile dikkati çeken devlet büyükleri hakkında diğerlerine de ibret olmak üzere uygulanırken, sonraları böyle bir töhmet söz konusu olmaksızın eceli ile veya idam yoluyla ölenler hakkında da kullanılmaya başlanmıştır.¹⁷⁴

Musahipzade toplumsal hayattaki eğlencelere sık sık değinmektedir. Bir başka geleneksel eğlence de Karagöz oynatmaktır. Musahipzade, Karagöz oyununun bir gelenek olarak devamından yanadır. Bu durum zaman zaman, oyunda ifade edilmiştir. Kaşıkçı esnafı birlik olur. Bezmi Molla'nın Didar Ağa'ya iftira atması sonucu cellatların Didar Ağa'yı öldürmek için gelmesine engel olmaya çalışırlar. Bunun için kaşıkçılar, Didar Ağa'yı karagöz sandığına

¹⁷² Şener, s.31.

¹⁷³ Hançerlioğlu, s.81.

¹⁷⁴ Mehmet Karataş, "18-19. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde Bazı Müsâdere Uygulamaları" OTAM(Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), Sayı:19, s.5 .

koyup kaçırlar. Kafes arkasında oyununda komedinin ana unsuru olan karagöz sandığı, Kaşıkçılar oyununda kurtarma nesnesine dönüşür.

Lonca sisteminin gücü ve birlik beraberlik anlayışı, gerekirse devletin makamlarına haklı olduğu noktalarda karşı çıkma ve dik durma özelliği burada aktarılır. Toplumsal olarak birlik olmanın ve haksızlığa karşı durmanın gücü, seyirciye gösterilir. Sanat ehlinin tavrındaki ve sözlerindeki başkaldırı, açıkça gözükmemektedir.

Macun Hokkası oyununda Akif ile hayat bulan meczup karakter, bu oyunda Bezmi Molla'nın oğlu Sami'dir. Sami karakteri de tıpkı Akif karakteri gibi; her şeyi öylece aktaran, saf ve olayları çözümleyen karakterdir. Sami karakterinin ağzından Musahipzade, bize aynı zamanda oyunlarında sıkça işlediği rüşvet mevzusunu bir kere daha gösterir.

Musahipzade toplumda kadının yerini inceleme unsuru yaparken, bir yandan da Cumhuriyetçi bakış açısı ile ilerleyen tiyatrolarında özgür, başı dik kadınları övecektir. Tabi bunu yaparken hiciv unsuru olarak da Kaşıkçılar oyununda çok eşliliği yermektedir. Habip'in evleneceği ve Didar Ağa'nın Habip'e hediye ettiği Nurhayat, diğer bütün cariyeler ile birlikte Bezmi Molla'nın konağına götürülür. Nurhayat zorla getirildiği Bezmi Molla'nın konağında, eşleri arasında da büyük bir tartışma yaratır. Musahipzade burada yine toplumsal bir mesaj vererek çok eşliliği komedi unsuru olarak kullanmaktadır.

Oyun Habip'in peştemal kuşanma töreni ve bununla beraber iyinin haklının yanında olmak ve bunun gibi sanat erbabının uyması istenen toplumsal kuralların dua şeklinde anlatımı ile sona erer.

Recep — (O sırada peştemalı Kâhya'ya verir).

Kâhya — Ey oğul, sabir ol, hamul ol, mütevekkil ol, haram yeme, haram giyme, haram içme, nânu nemeke ihanet etme, komadığın mala el uzatma, gördüğün iyiliği unutma, sana fenalık edeni affet, yürü Allah destigirin ola. (Ellerini kaldırıp dua eder, peştemalı Habip'in beline bağlar). (Kaşıkçılar s.43)

Musahipzade'nin Kaşıkçılar oyununda toplumsal olarak birlikte olmanın, kötülüğe karşı birleşmenin önemi ile Osmanlı'nın en önemli kurumlarından bir tanesi olan "lonca" sistemi üzerinde durulmuştur. Kendisi de bir memur olan Musahipzade, haklı olduğu durumlarda devletin kişi ve kurumlarına dahi karşı gelinebileceğini vurgulamıştır. Bütün bunların yanında, yazar unutulmaya yüz tutmuş 'peştemal kuşanma' gibi gelenekleri sahneye aktararak ölümsüzleştirmiştir.

4.3.4. İtaat İlamı

Musahipzade devlet eliyle basılmak üzere medeni kanunu öven, “İtaat İlamı” adlı oyunu yazar. İtaat İlamı, tarihi olaylara hiç yer vermemekte, sadece kıskanç, bencil ve yobaz bir kocanın genç karısına ettiği türlü eziyetleri, nüfuzuna dayanarak kadının boşanma isteğini dikkate almayışını konu edinmiştir. Oyun boyunca kıskanç fakat budala kocaya hayırsever bir komşu olan Dadı Hanım’ın oynadığı oyunları ve ortaya çıkan gülünç durumları seyretmekteyiz.¹⁷⁵

İtaat İlamı’nda karısına türlü eziyetler eden, boşanmaya da bir türlü yanaşmayan yobaz koca en sonunda cin, peri, hayalet görüntüleri ile korkutulup karısını boşamak zorunda kalmıştır. Oyun yer yer kaba güldürü boyutuna yaklaşmakla birlikte, yazarın geleneksel oyunlara da hakimiyetini gösteren çok eğlenceli bir oyun olarak nitelendirilir.¹⁷⁶ Basılı kitabının önsözünde “üç perdelik halk komedisi” yazan İtaat İlamı’nda Daniş Hoca adında bir yobaz vardır. Bu yobaz karakter, kendine özgü diyaloglarıyla yıllar sonra Kafes Arkasında oyununda yeniden karşımıza çıkacaktır.¹⁷⁷

Oyun, Şadiye’nin keman sesini dinlemesiyle açılır. Şadiye, evde tek başına çıldırmaktan her gün çalan bu keman sesi sayesinde kurtulduğunu dile getirir. Ardından bir anda keman sesi susar. Kocası Daniş eve gelmektedir. Daniş Hoca mahkemede baş mübaşir, camide imam, mahallede muhtardır. Bir yandan da büyüçülük yapmakta, sözde kutsal kitaptan okuyormuş gibi dini inançlar türetmektedir: Oyunda, son derece kıskanç bir adam olan yobaz Daniş’in karısı Şadiye’yi eve kapatması ve karısını türlü işkencelerle dört duvar arasında yaşamaya zorlaması anlatılmaktadır. Bu durum kuşkusuz modern Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni toplum anlayışına zıt bir tutumdur.

Musahipzade Celal, Şadiye’nin durumuna çözüm bulacaktır. Genç kadına hem acıyan hem de aşık olan komşusu Mesrur Çelebi, evlerinin arasındaki duvarı delerek dadısı Peyamidil aracılığıyla irtibata geçer, Şadiye’yi kocasından kurtarmak için plan yaparlar. Dadı Peyamidil gulyabani kılığına girer, gökten kurbağa yağıyormuş gibi gösterir ve börek tepsisinden kaplumbağa çıkarır. Üst üste gelen bu olaylar sonucunda Daniş Hoca mahalleliden yardım ister. Mahallelinin kendisine inanmaması sonucunda “Eğer bu söylediklerim yalansa karım benden

¹⁷⁵ Şener, s.33.

¹⁷⁶ İnci Enginün, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergah Yayınları, İstanbul: Ağustos 2015, s.175.

¹⁷⁷ Hançerlioğlu, s.91.

boş olsun” der. Böylelikle Şadiye kendisine eve kapatıp eziyet eden kocasından kurtulmuş olur ve yazar yine haklının yanından ve din sömürücülüğünün karşısında yer alır.

Musahipzade'nin tiyatrolarında toplumsal olarak incelediği en önemli meselelerden bir tanesi din sömürücülüğüdür. Musahipzade bununla ilgili olarak şöyle der: “*Din ve ahlaka taban tabana zıt, uydurma ahkamla halkın iman ve itikadını bozmaya çalışmış olanların binbir marifetlerinden bir tanesi de; erkeğinden bizar olarak mahkemeye iltica eden kadınların davalarını hile ve hurdalarla çürüterek, kadını şikayet ettiği huysuz, densiz, ahlaksız ve patavatsız kocasına tekrar teslim etmeleri idi.*”¹⁷⁸

Musahipzade Celal, İtaat İlamı isimli oyununda yeni medeni kanunun kadına evlilik hayatında sağladığı güveni gösterir. Yazar İtaat İlâmı adlı oyununda, eski zamanlarda boşanmak için mahkemeye müracaat eden kadınları yeniden istemedikleri kocalarına ellerine bir “itaat ilamı” vererek teslim eden anlayışı, komediyle hicveder. Mahkemenin bu kadınların ellerine bir itaat ilamı verdiğini Musahipzade önsözünde belirtse de araştırmalarımız sonucunda böyle bir tarihsel gerçekliğe ulaşamadık. Gerçeklik ya da kurgu olsa da Musahipzade, her anlamda, yeni medeni kanunu öven bir oyun kaleme almış ve bu oyun devlet tarafından basılmıştır. Aynı zamanda İtaat İlâmı, özellikle Atatürk döneminde Halkevleri Tiyatro Şubeleri tarafından en fazla temsil edilen piyeslerden birisidir.

4.3.5. Fermanlı Deli Hazretleri

Fermanlı Deli Hazretleri isimli oyun, Musahipzade'nin Darülbedayi sahnesinde oynanmış piyeslerinden biridir. Aynı zamanda Halkevi sahnelerinde de sıklıkla oynanan bu piyes, yazarın iyice tanınmasına vesile olmuştur. Fermanlı Deli Hazretleri'nde Padişah Deli İbrahim zamanında geçen bir olay anlatılır. Piyes, tarihsel bir oyun gibi gözükmeyle beraber, eserde tarihi sahnede canlandırmaktan ziyade içerisinde barındırdığı saray entrikaları, padişah dirayetsizliği, hurafeye olan inanç gibi hususlar dikkati çekmektedir.¹⁷⁹

Bu anlamda Fermanlı Deli Hazretleri oyunu, batıl inanç ve rüşvet gibi Musahipzade'nin toplumsal hiciv malzemesi ve komedi unsuru olarak kullandığı olaylar ve tasvirlerle örülüdür. Oyunun en başında Fermanlı Deli Hazretleri olarak bilinen Musa'nın, arkasında öküz kafası ve sığır çenesi bulunan bir sahnede sözde hasta kabul ederkenki durumu şu cümlelerle ifade edilmiştir:

¹⁷⁸ İtaat İlâmı, 1936, önsöz

¹⁷⁹ Şener, s.33.

Musa — (Dışarıya) deliler, hastalar sıra ile birer birer gelsinler. (Şatır'a) Şatır, sıtma tütsülerini haydi dağıt.

Şatır — (Etraftaki sıtma tütsü kâğıtlarını alır, cephedeki, kapı arasından bekliyen hastalara dağıtır).

Musa — (Dışarıya) sıtma tüttüğü zaman birinci gün şeytanı yakınız, ikinci gün kediyi yakınız, üçüncü gün kadıyı yakınız.

Şatır — (Kâğıtları dağıtır, kapıyı örter, içeri girer).

Musa — (Ağır ağır köşesine oturur) Şatır birer birer gelsinler, perileri, cinleri rahatsız etmesinler.

(Fermanlı Deli Hazretleri s.5)

Musa, sonraki meclislerde de cinci bir hoca olarak hastaları kabul eder ve onları tedavi ettiğini düşünür.

Batıl inançları komedi unsuruyla hiciv eden Musahipzade, eserine Musa'nın ilginç hikayesi ile devam eder. Musa, sadrazam Mustafa Paşa'nın vekil harcı katibidir. Sultan İbrahim Edirne'den odun ister. Odunları beğenmez ve vezirin başını kestirir. Bunun üzerine padişah, harç katibi olduğu için Musa'nın da asılmasını emreder. Musa'yı darağacına getirirler, zeytin yuttururlar, ancak ipi boynuna takarlarken Musa bayılır. Darağacına çektiklerinde ise, darağacı devrilir. Bunun üzerine Musa, sevincinden çıldırır. Cellat merhamet eder ve 'Ben adamı bir kere astım, bir kişi iki kere asılmaz' der. Padişah da ferman vererek Musa'yı affeder. Musa Edirne tımarhanesinde bir süre kalır ve şifa bulur. İsmi bu yüzden Fermanlı Deli Hazretleri olarak kalır. Musahipzade, Musa'nın cinci hoca olmasını toplumun zaafına bağlar. Bu anlamda aslında bir toplum eleştirisi yapar.

Hikâyede, rüşvet, batıl inançlar, cehalet, irtikap, zevk ve safaya dalma gibi devleti ve toplumu içten kemiren hususlar piyes yoluyla anlatılmış; bir nevi Osmanlı Devleti'nin çöküş sebepleri ortaya konulmuştur. Musahipzade bu oyununda sadece güldürü unsurlarına yer vermemiş; aynı zamanda güldürü unsurlarını bir toplumsal eleştiri, kurumların yozlaşmasını gözler önüne seren bir nitelikte kullanmıştır. Musahipzade'nin oyunlarında olduğu gibi yine halk ve haklı galip gelmiş; öte yandan, devletin içindeki durum tamamen analiz edilmemiş, sadece hicvedilmiştir.

4.3.6. Aynaroz Kadısı

Aynaroz Kadısı oyunu Musahipzade'nin Darulbedayi ve Şehir Tiyatrolarında en çok oynanan ve en çok gelir getiren oyunlarından biridir. Musahipzade, bu oyunu "*dini, şeriatı,*

hasis emellerine alet edinen yobazlığı, hile-i şer'iyeleri, tezviratı, mürailikleri ile sahnede halka göstermek için” yazdığını söylemiştir.¹⁸⁰

Musahipzade'nin Aynaroz Kadısı adlı oyunu, Selanik dolaylarında, Ortodoksların ünlü manastırlarının olduğu Aynaroz'da geçmektedir. Oyunda Aynaroz kadısı olarak karşımıza Şeyhülislam Keşhanizade Lemi Molla'nın bacanağı Divrikli Yakup çıkmaktadır. Yakup da Musahipzade'nin diğer karakterleri gibi, fitne fesatla uğraşan bir devlet adamıdır. Aynaroz'a kadı olmuştur. Fakat tiyatronun girişinde bundan pek de memnun olmadığını, daha da yükselmek istediğini karısına söyler. Yine yükselmenin ilim ve irfanla değil, kayırma ve akrabalıkla olduğu vurgusunu görürüz:

Eda — Eniştem ne yapsın?...

Yakup — Ne yapsın ne demek!?. İlimim mi yok?.. Yirmi beş sene medreselerde tahsili ulûm ile imrarı ömreyledim. Herhangi bir davanın define kadir mi değilim?. Herhangi bir hakkın ıskatı için mes'elesini bulup, hileyi şer'e uydurup hallü fasla kadir mi değilim ha?...

Eda — Ah efendiciğim.. Ne diyeyim!.. (Aynaroz Kadısı, s.6)

Bu anlamda tarihsel bir mekanda geçen Aynaroz Kadısı oyunu, esasen toplumsal meselelere, kadılık müessesine ve Hıristiyanlarla birlikte yaşama kültürüne değinen bir oyundur. Bütün bunları konu edinirken bir yandan da oyunda ahlaki yozlaşmışlığa ve kadılık makamındaki suistimallere değinilmektedir. Eda, Yakup efendinin “hülle” diye adlandırdığı duruma “tek durmadın” şeklinde içerleyerek, seyirciye bu yozlaşmışlığı aktarır:

Eda — Enişteme atıp tutuyorsun ama seni yekten Serez'e kadı yaptı. Ah, iki gözümün bebeği tek durmadın.

Yakup — Bırak sen de.

Eda — Ah, söyletme, elâlemin nikâhlı karısı ile baskın verdin?

Yakup — Eda, hâlâ o tezvirata inanıyor musun?..

Eda — İlahî Efendi. Ay aydın, gün belli, dertlerimi tazeleme.

Yakup — Hâlâ o kanaat yahu!.. Herif karısını talâkı selâse ile boşamıştı. Hülle lâzım geldi.

Eda — (Müteessirane) Ah... (Aynaroz Kadısı, s.7)

Musahipzade bir yandan Osmanlı son dönemindeki devlet erkanının yozlaşmışlığı ve din sömürsünü bize aktarırken, öte yandan Hıristiyanlıktaki din sömürsünü ve çarpıklığı da vurgulamaktan geri kalmaz.

¹⁸⁰ Türk Tiyatrosu Dergisi, s.5-6.

Oyunda ikisi de gayrimüslim olan Hırsto ve Afroditi birbirlerini sevmekte ve evlenmek istemektedirler. Fakat papaz, Hırsto'ya Afroditi ile nikahının mümkün olmadığını söyler. Çünkü kilise, babası ölen Afroditi'nin mallarına, el koymak istemektedir. Afroditi'nin babası cennetten toprak satın aldığı için kiliseye borçludur. Kilise de alacağını, Afroditi'nin babasının mallarına el koymak suretiyle tahsil etmeyi planlamaktadır. Musahipzade bu piyesle, dini kendi çıkarları için kullanan kurumların sadece Müslümanlarda değil, Hıristiyanlarda da yoğun bir şekilde bulunduğunu göstermek istemiş olmalıdır. Dini bir baskı vasıtası olarak kullanmayı ve din sömürüsünü yazar, Papaz Pavlos'un ağzından aşağıdaki ifadelerle dile getirir:

Pavlos —Sözümü dinlemez isen Allahın gazabına uğrarsın. Cehennem kapıları açılır. Şimdi etrafında dolaşan melekler kaçır. İfritler, zebaniler senin başına ateşler, akrepler, yılanlar, çıyanlar yağdırır. Baban Dimitro'nun, anan Maryanko'nun ruhları sana lânet eder. Bedbaht çocuk sonra sana ben de şefaât edemem. Dünyada, ahrette zelim olursun. Haydi tövbe istiğfar et. (Aynaroz Kadısı, s.20)

Tiyatronun en akılda kalıcı ve çarpıcı sahnelerinden bir tanesi, tarihi bir gerçeğe dayanan Venüs heykelinin edep yerlerinin peştamal ile örtülmesi meselesidir. Bu olay, heykel sanatına karşı ne kadar uzak ve tahammülsüz olduğunu bir göstergesi gibidir:

Yakup — (Venüs heykelini görür, irkilir) Bu üryan avret sanemi nedir?.. Ha, bu diyarı küfrü dalâlette neuzübillâhi Tealâ herhangi bir canibe atfi nigâh edilse asarı fisku fücür nümayan olur. Bu ne hayasızlık (dikkatle bakar). Batni üryan, zanuları üryan, sertabepa üryan. Neuzübillâh insan gaflet edip günah eylese tecdedi vudu' lâzım gelir. Bakmayın, bakmayın. Günahkâr olursunuz.. (Heykele bakar) İnsan günahkâr olacak. Tuh Allah müstehakımı versin. (Neferler halıyı yere sererler).

Yakup — Hayır, hayır, bu tarafa koy.. Ol sanemin müvacehesinde oturmak istemem. Neuzübillâh insan şu endamı metbuuna kapılıp şeytanın iğvasına uğrayacak (oturur).

Rükneddin — Efendimiz dainiz bilmiyerek bakmışım. Tecdedi vudu' lâzım mıdır?

Yakup — Evet, evet tecdedi vudu' lâzım gelir. Hafazanallah nazarı fasitle baktınsa tecdedi vudu' değil gusul lâzım gelir.

Rükneddin — Vah, vah..

Yakup — Örtün, şu facirenin vücudünü örtün.. Bir peştemal örtün (Muharrem zembilden çıkardığı bir peştemalı Venüs heykelinin beline bağlar) (Aynaroz Kadısı, s.20)

Bu arada Afroditi ve Hırsto, yardım istemek için kadı Yakup'a giderler. Durumu anlatırlar. Ancak onun amacı ise başkadır. Yakup'un asıl emeli, Afroditi'nin malını kendi malına katmaktır. Bunu ileride şöyle anlatır:

Yakup — Fakat bir habbesini bırakmıyacağım. Bu on beş bin düka altınını ol keşişi bedandişten istirdat edip; bu kız sinni bülûğa erinceye değin mahkeme sandığında hafzedeceğim. (Aynaroz Kadısı, s.33)

Burada bir kar unsuru gören Yakup ile Papaz Pavlos'un karşılaşmalarına tanık oluruz. Yakup bunun bir belgesinin olmadığını, Pavlos ise kızın tariki dünya olduğunu söyler. Bu noktada, Yakup'un aklına kurnazca bir fikir gelir. Milos adasında sadece şarap vardır ve şaraptan oşür alınamamaktadır. Adadaki tüm şaraplara tuz katılarak sirkeye dönüştürülmesini, böylelikle onlardan vergi alınabileceğini düşünür.

Kadı Yakup, Afroditi'yi şarapları test etmek için kullanacağını eşi Eda'ya söyler. Eda'ya onların sıra olduğunu söyleyerek karısını sarhoş eder. Bir yandan Afroditi'ye şarap içirirken kohnuna girmeye çalışır. Ancak karısı Eda bunu görür, Yakup ise “buluğa” erip ermediğini anlamaya çalışıyordum dese de Eda buna inanmaz. Burada da kadı makamında bir kişinin ahlaki yozlaşmışlığı görülmektedir.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Musahipzade oyunlarının çoğunda karşılaştığımız yarım akıllı karakter ile yeniden karşılaşırız. Molla Lemi'nin oğlu Şemi, bu karakterdir. Molla Lemi şeyhülislamdır. Musahipzade şeyhülislamın da rüşvet kabul ettiğini, Eda'nın kendisine hediye göndermesi ve tayin istemesi vasıtası ile seyirciye anlatır.

Burada Musahipzade, hem toplumsal bir hiciv olarak hem de din sömürüsüne bir örnek olarak rüşvet alan efendilerin ağzından, dini sözler söyletir. Rüşvet alan İshak efendi hemen akabinde Allah haram nasip etmesin demesi, esasen dinin nasıl sömürüldüğüne hicivli güzel bir örnektir. Prof. Dr. İnci Enginün, Aynaroz Kadısı adlı oyunu şu ifadelerle değerlendirmiştir: “Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş sebeplerinden biri idare ve adalet cihazındaki bozukluklardı. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Aynaroz Kadısı'nın tutulmasının sebepleri arasında genç Cumhuriyet'in bozulmuş ve çürümüş bürokrasi ve eski idareye karşı duyduğu nefret ve öfke de gizlidir. Tek taraflı bir bakışla, değerli tek bir şahıs ortaya koymayan Aynaroz Kadısı, geleneksel temaşa sanatlarının bir devamı olarak görülebilir.”¹⁸¹

4.3.7. Kafes Arkasında

Kafes Arkasında oyunu, Musahipzade'nin Türk kadınının toplumdaki yerine değindiği toplumsal temalı bir oyundur. Oyun, İtaat İlamı oyununa çok benzemektedir. İtaat İlamı oyununda oyuna konu olan kadın tekken, Kafes Arkasında oyununda konu, dürüst olmayan üçüncü ve dördüncü kadınlarla süslenmiştir. İtaat İlamı'nda nikahlı kadın tektir, ötekiler ölmüştür. Bu oyunda da Musahipzade dini alet eden, yobaz, molla tipli karakterini hiciv etmek için karşımıza çıkarır. Yobaz koca İslam dinine uygun davranmak bahanesiyle, dört kadınla evli kalmak istemektedir. Bu sebepten oyunun karakteri karısı Hasene'nin öksüz yeğeni Naciye'yi de kendine nikahlamak istemektedir.

Oyun, kadınların kafes arkasında tutulmasını ve Davut'un kendine nikahlamak istediği Naciye'ye aşkı anlatmasıyla başlar. Oyunun ana mesajlarından bir tanesi olan insanları itaat

¹⁸¹ Enginün, s.175.

altına almanın kafese kapatmak ile olmayacağı düşüncesi, daha en başta masum aşıklara yardım eden komşu vasıtası ile ortaya çıkar.

Hem Hasene hem de Naciye, Davut'un baskılarından yılmış iki masum karakteri canlandırmaktadırlar. Bunu açık açık dile getirirler:

Hasene — (Gelir) pencerelerin perdelerini düzeltelim (düzeltir) yine dırlanmasın.

Naciye — (Perdeleri düzeltir) Onun çenesi durur mu? Gelsin de bak, kim bilir sana, bana ne kabahatler bulacak.

Hasene — Gelmez olsun, artık çekecek halim kalmadı, bıçak kemiğe dayandı. Körolasına malımızla mülkümüzle esir olduk, bir derde çatmışız ki, elimizden bir şey gelmiyor, bir yıldan beri bu azabı çekiyoruz (Naciye'ye) hele dur, hele dur, üstüne varma... Kuzuyu kurt edersin derler. (Kafes Arkasında, s.16)

Davut hem Hasene'ye hem de Naciye'ye son derece kötü davranır. Aynı zamanda kıskançlık etmektedir. Kendi başından geçen evlilik sayısından bahseder, aynı zamanda hali hazırdaki evliliklerindeki kadınların son derece namuslu olduklarını söyler. Bu gerici düşünce tipini, kadını hor gören bakış açısını, Musahipzade Davut'un ağzından şöyle dile getirir:

Davut — Mum ışığı önünde dolaşırsınız, gölgeniz perdeye vurur, sokaktan görürler.

Hasene — Yine mi başladın?

Davut — Siz saçı uzun, akli kısa mahlûklarsınız.. Size daima ihtar etmeli. (Kafes Arkasında, s.17)

Davut diğer eşlerinin Hasene'den daha ahlaklı olduğunu söyleyerek, bunu onun üzerinde bir baskı unsuru olarak kullanır. Eşlerinin evin içinde bile başörtüsüz gezmelerini bir ahlak timsali olarak görür.

Davut'un iç yüzünü, dua satarak insanları kandırdığını ve kadınların miraslarına konduğunu Remziye ve Sabri arasında geçen diyalog ile öğrenmekteyiz. “Bu herif Allah'tan da mı korkmaz” şeklindeki serzenişte de, bu kafa yapısının yanlışlığını Musahipzade bize aktarır.

Yazar, Davut'un eşlerine dair bir başka durumu, Davut'un onları kilit altında tuttuğunu zannetmesine karşın kadınların kendilerine anahtar yaptırarak gönül eğlendirdiklerini de aktarır. Hiçbirinin Davut'un sandığı kadar ahlaklı olmadıkları gerçeğini gösterir. Bu da oyunun ilerleyen safhalardaki komedi unsurunu oluşturacaktır.

Sonraki perdede Davut'un Çarşamba'daki evindeki eşi Raziye'nin, sevgilisi Rıza ile alem yapması anlatılır. Rıza, yanında rakı şişesi getirerek Raziye'nin camına tırmanır. Bir yandan da Rıza, Raziye'ye Davut'un diğer eşlerinden olan Nigar'dan bahseder. Raziye de kadının kafese kapatılmak suretiyle, itaat altına alınamayacağını belirtir.

Musahipzade'nin önceki oyunlarında da gördüğümüz sandık, bu oyunda da karşımıza çıkar. Raziye'nin ikinci sevgilisi Bekir'in gelmesiyle, Rıza sandığa girer. Mahallede çıkan yangın üzerine Davut'un gelmesiyle de Bekir dolaba girer. Davut'un Raziye'ye eşyalarını toplamasını söylemesi üzerine Raziye, aşığını kurtarmak için, en önemli eşyalarının içinde Rıza'nın saklanmakta olduğu sandıkta olduğunu söyler.

Musahipzade, kadına karşı yobaz bakış açısını, hem karakterleri konuşurarak hem de olay örgüsünü kurgulayarak verir. Bu kurgulardan bir tanesi Davut'un meşk seslerine karşı olan tutumudur. Meşk seslerine karşı Davut, kocanın kadına karşı nasıl davranması gerektiğini, onu "kilit altında" tutması gerektiğini vurgular.

Öte yandan buradaki en önemli komedi unsuru Davut'un kınadığı ve mahallelinin rahatsız olduğu bu meşk seslerinin kaynağı, Davut'un karılarından bir tanesidir. Mahallenin gençleri içeri girmek isterler, içeri alınmayınca olay çıkartırlar. Sandığın içindeki Rıza Mişon ile birlikte karakollukçuya yakalanır, tüm karakterler oyunun sonunda karakolda buluşurlar. Rıza da sandığa nasıl girdiğini itiraf eder.

Ardından Musahipzade Davut'a yaptığı yanlışını ağzından anlattırarak, kadınları kafes arkasına kapatmanın, kilit altında tutmanın anlamsızlığını mesaj olarak izleyiciye aktarır:

Davut — İmam Efendi bu mahalle defterinin bir köşesine bu gece görüp işittiklerini yaz (dolaşır) Oof... Şimdi anladım. Erkeğine yüreğinden bağlı olmıyan bir kadını kilitler, kafesler zaptedemiyormuş. Kimsenin yüzüne bakacak halim kalmadı. Bu âr ve hicap içinde terki diyar edeyim. Tövbeler olsun, tövbeler olsun.
(Kafes Arkasında, s.79-80)

Oyunda törenin bir ahlak normu olamayacağı vurgulanmış, güzel bir olay örgüsüyle ahlak öne çıkarılmıştır. Yine komedinin arka planında öğreticilik amaçlanmıştır.

4.3.8. Bir Kavuk Devrildi

Bir Kavuk Devrildi oyunu, Musahipzade'nin kendi ifadesi ile en beğendiği oyundur. Oyun, Batılılaşma ile yok olmaya yüz tutan el sanatlarını ve sanatçıları konu alır. Sanatçıların ve sanatın toplumsal hayattaki konumu ve önemi, piyes vasıtasıyla seyirciye aktarılır.

Oyunda sanatçılar ile devlet arasındaki ilişki, sadrazam olacak olan Köpekçibaşı Hayret Ağa'nın Müzehhip Revnaki Ağa'nın eniştesi olması üzerinden anlatılır. Oyun, çengi olan Şehnaz'ın Eşref'e ilgi duymasını öğrenmemiz ile açılır. Burada Musahipzade daha önceki oyunlarında kullandığı muammalar gibi, burada da bir gelenek ile sevginin sevilene

gösterilmesini seyirciye anlatır. Buradaki gelenek, muhabbetname geleneğidir. Mendilin içinin yakılarak bırakılması, duyulan ilginin işaretidir.

Daha sonra, oyun tiyatronun ana karakteri bir hattat ve nakkaş olan müzehhip Revnaki efendinin dükkânına gelmesi, geleni gideni sorması ve çırağı olan Nevres'e sanatının önemi ile ilgili bir konuşma yapması ile devam eder. İçinde şiir geçen bu konuşma adeta dönemin sanatçılarının felsefesini anlatan bir özet niteliğindedir. Bu sadece özet olmakla kalmaz; aynı zamanda gelecek nesillere öğütler de içerir. Burada Türk sanatına da ayrıca vurgu yapılmaktadır. Revnaki Ağa, sanatçının taklitten kaçınması, özgün olması gerektiğini savunur:

Revnaki — Yavrum, Türk hutut ve nukuşu başlı başına bir san'at mecmuasıdır. Gördüğün sebilleri, çeşmeleri, bütün âsarı mimariyemizi tezyin eden o şaheserlerin her biri bir san'atkârın eseri ilhamıdır. O bedayii tetkik et, onlardan ilham almıya çalış. Kendi yaradılışındaki istidadı idrak edebilen insanlar mevcudatın her zerresinden ilham alırlar.

Resmeylediğin nakşa bakıp gör ne güzeldir.

Sana bu ilhamı veren nakkaşı ezeldir.

Ya, Nevresciğim, yavrum, şu kervansarayı fenadan göçüp giden insanlar bıraktıkları eserlerle ibkayı nam ederler...
(Bir Kavuk Devrildi s.14)

Kumaşçı Salim Efendi ve Revnaki, aralarında geçen konuşma ile sanatların içinde bulunduğu tehdidi anlatırlar. Ticaretin gelişmesi ve Batı'dan gelen ürünlerin daha ucuz olması ile birlikte sanatları tehlike ve tehdit altına girmiştir:

Salim — Sorma Revnaki Efendi, sorma. Ne yapacağımı bilmiyorum. Lâkin bütün kemhacılar yakama sarıldılar. Kâhyamızsın, önümüze düş. Sadrazama kadar gideceğiz, diyorlar.

Revnaki — Hayır ola mesele nedir?

Salim — Ne olacak Frengistanda dokunan ipek taklidi kumaşları birtakım muhtekirler memlekete sokup hem halkı hem de kemha esnafını ızrar ediyorlar.
(Bir Kavuk Devrildi s.16-17)

Revnaki hattatların kâğıtları süslemek için kullandıkları altının da problem olduğundan, bu varakların içinde altın barındırdığı için israf olarak nitelendirilerek yasaklandığını anlatır. Bundan bahsederken de devlet yöneticilerini eleştirmekten geri durmaz:

Revnaki — Orası öyle. Merci yok. Biliyorsun ya geçen gün müzehhiplerin altın varak kullanmamaları için emri şerif çıktı.

Salim — Sanatı yıkmak için ne yapacaklarını bilmiyorlar.

Revnaki — Müfti efendiye derdimizi anlatamadık. Gûya bizim kullandığımız altınlar israfmış, israf ise harammış.

Salim — Dokuduğumuz dibalara altın, gümüş tel kattığımız için bize de iliştiler. Her taraftan sanata hücum.

Revnaki — Vüzerayı ızam, ulemayı zevil’ ihtiram hazeratının beytülmalı müsliminden bilâistihkak aldıkları avuç avuç altınlar israf değilmiş de müzehhiplerin kullandıkları küçücük bir varakpare altın israf imiş.

Salim — Esnafın kollan böğründe kaldı. Dokudukları sevai, diba, seraser, atlas, hare, canfes gibi kumaşlara müşteri bulamıyoruz. Frengistandan gelen taklitleri yarı pahasına satıyorlar..

Revnaki — Çok yazık, çok yazık.

(Bir Kavuk Devrildi s.17)

Burada günümüzde de toplumsal bir konu olan batılılaşma, sanayileşme ve makineleşmenin toplum, özellikle de küçük esnaf olarak nitelendirebileceğimiz sanatkârlar üzerindeki olumsuz etkisi ifade edilmiştir. Musahipzade hem bu sanatkarların sanat felsefesini hem de sorunlarını dile getirerek, tıpkı Kafes Arkasında oyununda olduğu gibi bir kez daha halkın arasına inmiş ve dönemin en derin meselelerden bir tanesine dikkat çekecek toplumsal bir oyun yazmıştır.

Daha önceki tiyatrolarında olduğu gibi, yazar dalkavukluğa, adam kayırmaya, el etek öpmeye çok karşıdır. Osmanlı Devleti’nin son dönemindeki bozulmuşluğunu ve yozlaşmışlığı her fırsatta dile getirmiştir. Neşati, karakter olarak saraya yakın durmak isteyen, dışa dönük bir kişiliğe sahiptir. Devlete yakın durmak için, Şehnaz’a yakın durmak istemektedir. Bu arada Seksoncubaşı Hayret Ağa sadrazam olur ve perde biter.

Hayret Ağa köpekçibaşı iken nasıl sadrazam olduğuna kendisi bile inanmamaktadır. Burada Musahipzade bize liyakat silsilesinin nasıl bozulduğunu aktarmaktadır. Hayret Ağa, sadrazam olmasından dolayı, bir yandan da telaşlıdır. Meseleler hakkında nasıl karar vereceğini bilememektedir.

Hemen bunu takip eden bölümde Şehnaz’ın hem Neşati ile hem de Eşref Efendi ile ayrı ayrı münasebeti ele alınmıştır. Şehnaz, rahat bir kadın tiplmesidir. Neşati’den rakı içmesini ister. Neşati, ilk başta bunun misafirler varken kokacağını düşünerek içmek istemez ama Şehnaz “fulye” rakısının koku yapmayacağını söyler ve içmesi için ısrar eder.

Çok kısa bir süre önce kadınların tiyatro oynaması bile yasakken, Musahipzade’nin kadın karakterleri içki dahi içmektedir. Onun yarattığı kadın karakterler, özgüveni yüksek, güçlü kadın tipleridir. Şehnaz da bu karakterlerin belirgin bir örneğidir.

Cübbe ve kavuğu giyerek eğlenen Şehnaz ve Neşati'yi, Hayret Ağa yakalar. Neşati durumu arz etmeye çalışırken, Şehnaz'ın zillerinin artık sadrazam olan Hayret Ağa'nın göğsünden çıkması ayrı bir gülmece konusu oluşturur.

Musahipzade Celâl, Bir Kavuk Devrildi başlıklı oyununda Osmanlı bürokrasisindeki yozlaşmayı anlatmış, bu yozlaşmayı sıradan insan ile üst düzey bürokratlardan kişiler seçerek ortaya koymuştur. El etek öperek devlet kademelerinde yükselen bürokratların beceriksizliklerini vurgulamıştır.

Fakat bazı kişiler her şeye rağmen, onurlarını koruma mücadelesini sürdürürler. Örneğin piyeste, Revnaki ne pahasına olursa olsun sanatını ve vakurluğunu korumayı her şeyin üstünde tutar. Hayret onu aşağılasa da “Sanat” diye direnmeye devam eder. Söz konusu olan sadrazam bile olsa, duruşunu ve sanata olan inancını bozmaz. Bu inancı bozmayan bir başka sanatkar Frenk kumaşlarının gelmesi ile işleri bozulan Salim'dir. Hayret'in huzuruna çıkarlar fakat Hayret onları da böbürlenerek ve sanatlarını aşağılayarak huzurlarından kovar:

Salim — Merhamet buyurun efendim. Tezgâhımız kapanacak, çoluk çocuğumuz perişan olacak. Bu kalp kumaşların memlekete girmesine, satılmasına müsaade buyurmayınız efendim.

Hayret — Ne söz anlamaz adamsın. Elâlemin alışverişi yasak edilir mi? Siz de ucuz yapın, ucuz satın.

Salim — Sanata hile katmayız. Malimiz büsbütün revaçtan düşer, merhamet buyurun efendim.

...

Salim — San'at mahvolacak efendim.

Hayret — Oo... San'at.. san'at. Dünya yıkılmaz a..

Salim — Merhamet buyurun efendim. Halimiz ne olur?

Hayret — İş kıtlığına kıran girmede ya... Başka iş tutun. (Bir Kavuk Devrildi s.76)

Osmanlı'nın son döneminde sıkça olduğu gibi yeniçeriler, Hayret'in yanlış hesaplamaları ve aşık kemiği atması sonucunda ayaklanırlar. Ulufelerini isterler ve ulufeleri verilmez ise Hayret'in kellesini istemektedirler. Hayret bir şekilde kılık değiştirerek saraydan kaçır. Bu arada Musahipzade, seyirciye bozulmuşluğun ve yozlaşmışlığın bir ileri derecesini gösterir. Hayret kendini kurtarmaya çalışırken sadrazamın atanmasında rol oynayan iki saray ağası Ziver ve İdris, aralarında kimin daha yüksek rüşvet vereceğini, buna istinaden kimi sadrazam olarak teklif edeceklerini tartışmaktadırlar.

Bu tiyatrodaki Musahipzade Celal, yozlaşmanın geri planındaki asıl sebepleri de irdelemek ister. Bu bakımdan yazar, piyesinde sadece yozlaşmışlığı anlatmakla kalmaz; aynı zamanda yozlaşmanın arkasındaki asıl sebep olan rüşveti de seyirciye aktarır. Bir makama

birden fazla kişi talip olur; daha olaylar yatışmadan, Hayret'in başı vurulmadan aracılara rüşvet teklif edilmektedir. Piyeste çeşitli makamlara rüşvetle atanma, önemli bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar.

4.3.9. Mum Söndü

Musahipzade'nin Bir Kavuk Devrildi'den sonra yazdığı tiyatro, Mum Söndü'dür. Mum Söndü oyunu, günümüzde de toplumumuzun kanayan bir yarası olan din sömürücülüğünü ele alır. Musahipzade'nin bir Cumhuriyet aydını olarak üzerinde ısrarla durduğu konulardan bir tanesi, din sömürücülüğüdür. Musahipzade, insanların zaaf ve saflıklarını kullanarak din kisvesi altında yapılanları güldürü unsuru haline getirerek eleştirir.

Mum Söndü'deki karakterler, yazarın diğer tiyatro karakterleri ile benzerlik göstermektedir. Oyun tarihi bir gerçek olan, günümüzde argoda da kullanılan “goy goy” kelimesinin aslını teşkil eden goygoycular ile açılır. Musahipzade, bu tip bir halk figürü ile oyunu açarken aslında izleyicisini daha ilk sahnelerde oyunun geçtiği zamanın sokaklarına götürmeyi amaçlamaktadır.

Tiyatronun ana karakteri olan Gani Efendi sıklıkla tekkeye kapanmaktadır, bu sebepten de çeşitli hastalıklar üzerinden eksik olmamaktadır. Musahipzade, daha önce pek çok tiyatrodaki kullandığı halk hekimliği temasını bu tiyatrodaki da kullanır. Hekimin kalfası ve oğlu olan Müştak, babasından aldığı Gani Efendi için hazırlanan ilaçları getirir. Müştak ve Gani Efendi'nin halayığı Nazıdil arasında geçen konuşmada bu hastalık, Musahipzade tarafından “daülmerak” bir başka deyişle kara sevda olarak anlatılmıştır:

Nazıdil — Hemen Allah şifa ihsan etsin.

Müştak — Amin.. Efendi babam eve gidince hekim kitaplarını karıştırdı, karıştırdı. Bizim Gani Ağanın hastalığını buldu, tekkede erbain çıkarmak için taş odaya kapıyorlarmış.. Gözüne hayaletler görünüyormuş.. Ya, işte Efendi babam hekim kitabında bu hastalığın yerini buldu, buna daülmerak derlermiş. (Mum Söndü, s.10)

Musahipzade'nin bu oyunu yazmasından onca zaman geçmesine karşın günümüzde hala daha halk arasında varlığını sürdüren bir gelenek olan kurşun dökme, piyeste bir çözüm olarak görünür. Yazar, sahnede ayrıntılı bir şekilde bir kurşun dökme seremonisi anlatmaktadır.

Bunun ardından Gani Ağa, uzun bir konuşma ile kendi hikayesini anlatır. Birincisinde Pilavcı Ağa'nın dünyadan el etek çekmesi için evlenmesini yasakladığını ve zamanında Osmanlı'da gümrük ve ticaret vergisi olarak alınan “bac” vergisini alarak nasıl zengin olduğunu

anlatır. Bu vergi; pazarlarda, panayırda alınıp satılan hayvandan, her cins maldan, ithal edilen ve Osmanlı topraklarından transit olarak geçirilen mallardan alınırdı.

Gani — Hakkın var komşu, hakkın var, ama Pilavcı baba mertebemi bulmak için benim dünyadan el çekmemi söylediler, ben nasıl tutar da bir kadınla evlenirim? Bunun için ben elimde bulunan dünyalıkla bir hayrat yapmak isterim. Bilirsin a vaktile Koca Bektaş Ağanın Rumilideki işlerine ben bakardım. Rumilide yetişen hayvanlardan Bektaş Âğa hesabına bağ alırdım. Bağ vermiyen bir sürü İstanbul'a giremezdi. Heybeler dolusu altın toplardım. (Mum Söndü, s.20)

Hekim Numan ile Gani Efendi'nin konuşması bu tiyatronun en önemli konuşmalarından bir tanesini oluşturur. Numan, saf ve temiz duygular ile tekkeye giden Gani Efendi'ye çeşitli sorular sorar ve onun da bu soruları kendisine sormasını sağlamaya çalışır. Söz konusu sorular sadece Musahizpade'nin bu oyunu yazdığı zamanın sorunları değil; aynı zamanda günümüzde de toplumumuzun temel sorunlarından bir tanesini teşkil etmektedir. Musahizpade, Numan karakteri ile Gani Efendi'yi aklını kullanmaya, körü körüne batıl inançlara bağlanmamaya davet eder.

Musahizpade burada, Numan'ın akıl dolu sorgulamaları karşısında Gani'nin verdiği cevaplarla, aslında bizlere toplum tarihinde çok eski bir çatışma olan akıl-inanç çatışmasını göstermektedir. Her ne kadar Numan karşısındakini akıl ile ikna etmeye çalışsa da, Gani düşüncesinden vazgeçmemektedir. Bu anlamda tiyatronun önemine bir kez daha vurgu yapılabilir. Çünkü Gani'nin durumu görememesi, ne okuma ne de dinleme ile olmaz. Bunun için bir olay örgüsü gerekmektedir. Başından bir şeyler geçmesi, kendisinin bu dirence karşı olayları bizzat deneyimlemesi gerekmektedir.

Musahizpade oyunun içerisine sülükçü ve kuklacı gibi halktan karakterler yerleştirir ve halkın eğlencesi olan bu karakterler ile kendi oyununu da zenginleştirir. Kuklacı ile bu anlamda oyun içerisinde oyun yapmış olur. Seyirci bu anlamda sadece oyunu izlemekle kalmaz aynı zamanda kukla oyununu da izlemiş olur.

Burada Musahizpade, uydurma bir ayin olarak tiyatronun da adını aldığı Mum Söndü ayinini anlatır. Lebibe, tam Müştak için kaçmaya hazırlanırken Nihani ile karşılaşır ve mum söner. Nihani de bundan faydalanarak Lebibe'ye saldırır:

Nihani — Dur güzelim, dur. Bak mum söndü, herkes nasibini aldı. (Kucaklamak ister) İşte ben de nasibimi buldum.

Lebibe — (Ürker, kaçar) gelme, git (Kaçmak ister) (Mum Söndü, s.67)

Gani Ağa bütün bunların sonunda karşımıza şarap içerken çıkar. Bu da akıl ile çözemediği meselelerin, Gani'ye ağır gelmesinin bir sonucu gibidir. Adeta tapınır gibi Hurifi'nin resminin önünde secde etmesi ve sürekli çok sarhoş oluncaya kadar içmesi bunu gösterir. Musahipzade piyesinde çarpık bir din anlayışının varacağı sonuçları etkili bir şekilde seyirciye aktarmaktadır.

4.3.10. Pazartesi Perşembe

Musahipzade, önceki oyunlarında sıklıkla rüşvet, devleti kurumlarındaki çürümüşlük ve yazlaşma gibi konulara yan tema olarak değinmişti. Pazartesi Perşembe oyununun ise ana konusunu rüşvet ve bürokrasideki bozulmuşluk oluşturur. Oyun, bürokrasinin yavaş işleyen eskimiş yüzüne, bürokrasi çarkı içerisinde yozlaşmış memurlara odaklanır. Bu oyun, XVII. yüzyılda bir devlet dairesinde çalışan memurun sadrazamlığa kadar yükselme macerası üzerine kurulmuştur.

Günümüze “bugün git, yarın gel” şeklinde geçmiş olan, bürokratik dairelerle ilgili deyim, Musahipzade Pazartesi Perşembe olarak aktarır. Oyun, elli senedir babasından kalan parayı alamayan, devlet dairesindeki evraklar tamamlandıktan sonra parasını almaya çalışan bir vatandaşın hikayesi ile açılır:

Kadri — Efendim bu kâğıt ne oldu acaba?

Tavik — (Hiddetle) ne istersin be adam, acelen ne (yazar)?

Kadri — Kerem edin efendim, tamam elli sene oldu (içini çeker) böyle gelip gidiyorum.

Tavik — Bre adam, işimi bırakıp seninle mi uğraşayım?

Kadri — Benim işime de bir bakıverin ne olur efendim.

Tavik — Başka gün gel, of.

Kadri — Peki, peki ama yine böyle savarsınız. Saçım sakalım ağardı, ihtiyar oldum, gel, git. (Pazartesi Perşembe, s.6)

Pazartesi Perşembe oyunu bürokrasiye karşı ağır ve derin eleştiriler getiren bir oyundur. Memurlar, defterleri ve kırtasiyeyi bir modernlik olarak görmektense, bir baştan savma unsuru haline getirmişlerdir:

Avki — Şu kırtasiye usulü olmasa halimiz harap.

Tavik — Ya, ya mümeyiz efendi, her kim icat etti ise Allah razı olsun.

Avki — Değil mi ya, bu defterler, tomar tomar kâğıtlar olmasa idi eshabı mesalihi savsaklamak için ne bahane bulurduk. (Pazartesi Perşembe, s.8)

Musahipzade, oyunda bu şekilde birdenbire hızla yükselenler için anlatılan bir hikaye olan “cemaziyelevvel” hikayesini kullanır.¹⁸² Kırtasiddin Efendi bir zamanlar, Avki ve Tavik ile birlikte çalışırken, kendine battal yazı torbalarından iç çamaşırı yaparken, defterdarlık yoklamacısı olmuştur.

Memuriyette çalışanların karakteri ve davranışları hakkında yazar, bir kömürcünün işini yaptırılmaması üzerinden örnek verir:

Hasip — Evet, kaç aydır gider gelirim.

Avki — Pazartesi gell!. (Ağır ağır yürütür)

Hasip— Dükkânda işimi bırakıp her gün buraya mı geleyim?

Avki — Belki haftaya pazartesi veya perşembeye kaleme gelirse kâğıdını çıkarır.

Hasip — A, kaç aydır, git gel, git gel.

Avki— Muamelâtı resmîyeye aklın ermez, umuru devlet boyacı küpü değil, elbette gidip geleceksin.

(Pazartesi Perşembe, s.14)

Hasip, çözümü rüşvet vermekte bulur. Kendisine rüşvet olarak kömürcü tarafından kömür teklif edilen Avki'nin hareketleri, hal ve tavırları bir anda değişir. Kömürcüyü dükkanına yollar ve evrakları onun dükkanına kadar kendisi getireceğini söyler.

Musahipzade Celâl'in tiyatrosunun önemli özelliklerinden bir tanesi de süslü bir dil ile Osmanlı Türkçesi kullanımının hiciv unsuruna dönüşmesidir. Pazartesi Perşembe oyunu da bürokrasi dairesinde geçtiğinden, bu şekilde süslü dil kullanımına rastlanmaktadır. Kırtas Efendi, Sadrazama taşlarla işli bir enfiye kutusu vermek istemektedir. Enfiye kutusu düşer. Kırtas onu kimse görmeden yerden kaldırır. Bu dilde, sadrazama verilecek olan enfiye kutusu bile “Enfiyedanı sadaratpenahî” olur. Hançerlioğlu'na göre bu durum, öncelikle dili anlaması gereken bir izleyici olması gerektiği için esasen bir tezattır.¹⁸³ Yani sanki seyricinin de belli bir bilgi birikimine sahip olması bekleniyor gibidir.

Musahipzade'nin tiyatrolarının şahıs kadrosunda yer alan dikkat çekici tiplerden birisi de Yahudi tüccar karakteridir. Bu karakter, Pazartesi Perşembe adlı oyunda “Mişon” olarak karşımıza çıkar. Mişon, işini halletmek isteyen bir kişiye, bir başkasının iş için 200 altın

¹⁸² Hançerlioğlu, s.112.

¹⁸³ Hançerlioğlu, s.112.

alacağını, ancak kendisinin işi yaptırabileceğini söyler ve işi Kırtas'ın da onayıyla 150 altına kendi üstüne alır.

Oyunun önemli karakterlerinden Kırtas Efendi'nin damadı Temelluk'un Cevriye adında bir kadınla evlilik dışı bir ilişkisi vardır. Cevriye, eve hizmetçi olarak gelmeyi ve Temelluk'a cariye olmayı istemektedir. Musahipzade bize burada, toplumsal anlamda "esirlik" olarak gördüğü bir evde hizmetçi olmayı seyirciye anlatır. Hizmetçilere tek tek geldikleri memleketleri, yaptıkları işler sorulur. Buna göre ev sahipleri aralarından bir tanesini beğenirler ve onu çalıştırırlar.

Karmaşık ilişki ağını, bozulmuşluğun ve yozlaşmışlığın bir unsuru olarak gören Musahipzade, bu oyunda Kırtas Efendi'yi Cevriye'ye, yeni adıyla Dilşikar'a aşık ettirerek, bu karmaşık ilişki ağını ustalıkla anlatmıştır.

Musahipzade birçok oyununda tarihi gerçeklere yer verse de, Pazartesi Perşembe oyunundaki mesele, Musahipzade üzerine çalışmaları olan akademisyenler tarafından iddia olarak nitelendirilmiştir. İddiaya göre Kırtas, Osmanlı Devleti'nin savaşa girmesi ile 10 bin altın alacaktır. Bu durum Osmanlı Devleti'nde rüşvet çarkının devleti savaşa sokacak kadar ileri bir boyuta çıktığını ortaya koymaktadır. Yazar bunu vurgulamak için böyle bir kurgu yaşatmış olabilir.

Musahipzade, piyesinde diğer devletlere verilen imtiyazlar olarak bilinen kapitülasyonların da rüşvet sonucu verildiğini iddia eder. Örneğin, İngiliz gemilerinin mallarını istedikleri limana gümrüksüz çıkarmalarına izin veren bir belgeyi Kırtas Efendi onaylar.

Musahipzade, Pazartesi Perşembe adlı oyununda aynı zamanda Osmanlı'daki esirlik geleneğine bir kez daha değinir. Kırtas, aşık olduğu Dilşikar için pençik verip onu azat edeceğini söyler. Pençik, esir alışverişlerinde teati edilen senettir.

Aşk ve aldatmaca örgüsü ile oyunda rüşvet alan karakterler, devleti ve insanları aldatmakla kalmaz; aynı zamanda çevresindeki onları seven insanları da aldatırlar. Oyunda yer alan düğümlerin aksine oyun, şaşırtıcı bir son ya da çözümle sona ermez. Oyunun başında gördüğümüz Avki tekrar sahne alır, Kırtas Efendi'ye evvelini hatırlatmak ister. Bu arada, şeyhülislamın çarıklarını yapan birisinin akrabası çıkagelir; Kırtas'ın çevresindeki herkes ile birlikte o da bir rütbeye atanır. Başka bir deyişle oyunda mutlak iyi bir kişi yoktur. Sadece diğerlerinden daha saf olan, sır saklayamayan Sevadi vardır. O da oyunun genel çözümünde kuvvetli bir yere sahip değildir.

Kısaca, Musahipzade Celal'in Pazartesi Perşembe başlıklı oyunu doğrudan Türk devlet bürokrasinin işleyiş biçimini, daha doğrusu biçimsizliğini eleştiren, rüşvetin hangi boyutlara yükseldiğini gösteren bir sosyal hiciv olarak değerlendirilebilir.

4.3.11. Balaban Ağa

Musahipzade Celal, Balaban Ağa oyununda bozulmuş medrese sistemini ve bu medreseler içindeki mollaları konu edinir. Oyun, Osmanlı'nın bozulmuş bürokrasisini, toplumsal kuralları ve vergileri, bunun yanı sıra bozulmuş olan toplumsal ahlakı konu alır.

Osmanlı'nın son döneminde medreselerin bozulması, Osmanlı'nın çöküşünü hazırlayan önemli bir unsurdur. Musahipzade, bir zamanlar medreselerin hem maddi hem de ilmi durumunu İshak'ın ağzından aktarır. Pek çok şey değişmiştir, medreseler ve talebeleri fakirlik içindedir. Fakat ilim ve öğrenme aşklarından da vazgeçmemişlerdir. Ne var ki artık öğretimin kalitesi de azalmıştır:

İshak — Senin sesin güzel... Mütazzinlik yapar, kadınlara ilâhi okursun, benim sesim de yok. Bu sene ne yapacağım. Önünüzde koca bir yıl var, bizim müderris efendi anlatıyordu. Bundan altmış sene evel, onun hocası zamanında bu medreselerde ulûmu ilmiye, felsefe, riyaziyyat, ilmi tıb, daha nice nice ulûm ve fûnun tedris edilirmiş..

Nafiz — Molla İshak bu saydığın ilimlerin hepsini nasıl okurlarmış...

İshak — Onların karımları tok, sırtları pekmiş.

Nafiz — Biz şimdi boğazımıza yesek sırtımız açık kalıyor, sırtımıza giysek karnımız aç kalıyor.. Isınacak kömür, çamaşırımızı yıkıyacak sabun bulamıyoruz. (Balaban Ağa, s.8)

Musahipzade, medreselerdeki eğitim ve öğretimin kötü vaziyetini Arapça konuşan da Abdüsselâm üzerinden anlatır. Abdüsselâm'ın söylediklerini medrese talebeleri anlayamamaktadır. Abdüsselâm, Türkçe bir şekilde "Siz Arapça ilmi tahsil etmez misiniz?" diyerek onları yerer. Bu noktada Fehmi'nin yaptığı tespit, son derece ilginç bir tespittir. "Fehmi Arap Türkçe söylüyor, bizim Arapçamız da buna benzer; biz onları anlamayız onlar da bizleri" derken, medrese eğitiminin pratikte de çok kötü bir durumda olduğunu Abdüsselâm karakteri ile bir kez daha gösterir.

Medreselerde bozulan sistemin sonucu olarak, mezuniyet anlamına gelen icazet almak anlamını yitirmiştir. Medreseye temiz duygularla gelip eğitim almak isteyen Fehmi, bu durumu görmektedir. Nafiz, zaman zaman Fehmi'ye hak vermektedir. Nafiz, daha ılımlı bir medrese öğrencisi olarak karşımıza çıkar. İshak ise daha sert ve katıdır. Görüşlerini değiştirmez ve durumun tartışılmasını dahi istemez. Fakat "arkası olanlar" altı ay kadar bir süre içerisinde mezun olabilmektedirler:

Fehmi — O icazetnameler senin gibi tahsili ulüm edenlere verilmiyor hocam, okumadan medresenin bir kapısından girip öbür kapısından çıkan mültemeslere veriliyor...

Nafiz — Burası doğru, arkası olanlar medreseye adlarını kaydettirdikten altı ay sonra icazetname alıyorlar...

İshak — Bak bak, şuna bak...Bu da seninle bir olup da söz söylüyor..

Fehmi — Yalan mı?.. Bunlar her gün gözümüzün önünde olan şeyler. Bu iltimaslıların ele geçirdikleri icazetnamelere cehaletname demek daha doğru olur.

İshak — Sus Molla Fehmi... Yeter...

Fehmi — Bu cehaletnamelerin altına müderris efendiler de Allahtan korkmadan mührünü basarlar...
(Balaban Ağa, s.14)

Mum Söndü oyununda baş vergisinden, Macun Hokkası oyununda çift bozan vergisinden bahseden Musahipzade, yine tarihsel araştırmacı kişiliğini ortaya koyarak bu oyunda son derece ilginç bir vergiden bahseder. Bu vergi kellik vergisidir. Yazar, son derece ilginç bir vergilendirme tipi olan kellik vergisi üzerinde ayrıntılı olarak durmuştur:

“Yavuz Selim devrinde orduya alınan devşirme çocuklarında kel illeti çoğaldığından sebebi araştırılmış, devşirme çocukları askerden kurtarmak için velileri tarafından kel edildikleri anlaşılmış. O tarihte kellik envai tespit edilerek her birine ayrı ayrı haraç konmuş. Bir zaman sonra haraç tahsili ihmal edilmiş. Ahmet III devrinde Tasgötü Kel Kaytas adında saray hademelerinden birine kel harcı tahsili için ferman verilmişti.” (Balaban Ağa, s.16)

Kaytas, bir ferman ile bu verginin tahsilinden sorumlu olmuştur. Fehmi ve Kaytas'ın aklına, Balaban Ağa'nın gözüne girmek için bir randevu evini ihbar etmek gelir. İki arkadaşı, Sineklibakkal'daki bir randevu evini ihbar ederler. Bu ihbar Balaban Ağa'nın çok hoşuna gider ve böylece olay yerine giden karakollukçular oradakileri alıp getirirler. Bunlardan bir tanesi, bir mecliste karısının kaybolduğunu söyleyen Dana'nın karısı Ziba hatundur. Diğeri de sikke tebdili Arif Ağa'nın damadıdır. Arif Ağa, Balaban Ağa'nın arkadaşı olduğundan ona direkt suçlamada bulunmaz ve durumu kendisine yazı ile bildirmeye karar verir.

Dana, karısını bulduğu için mutludur fakat durumu anlayamaz. Bu arada Balaban Ağa, Fehmi'yi kendi kâtipliğine getirir. Fehmi'den durumu kadıya yazmasını, ne yapılacaksa kadının yapmasını ister. Herkesten kellik vergisi alan Kaytas da gelir ve subaşından elindeki fermanı göstererek bir yazı ister. Bu arada kelleri nasıl anladığı ile ilgili ve onları nasıl vergilendirdiği ile ilgili ihtisasını ortaya koyar.

Arif Ağa, randevu evinde yakalanan damadının kızından boşanmasını ister. Fehmi, Arif Ağa'nın isteklerini alarak konağa götürürken, konak çalışanları ile evlendirilen eski hayat kadınları rahat durmazlar. Bunlardan bir tanesi olan Dilaver'in karısı Pakize, Nafiz'e ilgisini

belli eder. Oysaki Dilaver, karısını kilit altında tuttuğunu düşünmektedir. Musahipzade, kadınların kilit altında tutulamayacağını ve bunun anlamsızlığını Kafes Arkasında oyununda etraflıca işlemiştir. Burada da bu konuya tekrar değinir:

Nafiz — Ya, ayol kocan seni odaya kilitlemiyor mu?

Pakize — (Gülüp eğlenerek) hahay... Kilitlesin, bana kilit kürek mi olur, bana adıyla saniyle Kıvırcık Pakize derler, beni Haseki zindanında bile kapıyamadılar.

Nafiz — Ya... Gece yarısı benim odamda ne işin var ayol?

Pakize — A... Adam adamı yemez a, içim sıkıldı, iki lâf etmeğe geldim.. (Balaban Ağa s.51)

Musahipzade dönemin Osmanlı toplumunda halkın bir eğlence ve uğrak yeri olan meyhaneleri de ayrıntılı bir şekilde tasvir eder.

Fehmi — Sandıkburnu meyhaneleri burası mıdır?..

Ziver — Evet. İstanbul'un ayyaşları yaz mevsimini burada geçirirler. Kışın da Dış Kalpakçı'da, Kara bıçaklıda filân toplanırlar!. (Balaban Ağa s.60)

Eski bir medrese mezunu olan İlhami ve Fehmi'nin meyhanedeki konuşması ve medrese eğitiminden sonra Mısır'a tayini ve gelişen olaylar ile birlikte İlhami'nin hayat felsefesini çarpıcı bir şekilde aktardığını görürüz.

İlhami devlet işlerinde ve medrese eğitiminin sonucunda hayal kırıklığına uğramış; devlet işlerini bırakmasından ötürü ise hiçbir pişmanlık duymamakta hatta kalbinin rahat ve ferah olduğunu belirtmektedir:

İlhami — Geceleri inzivagâhımda öyle huzuru kalp ile uyuyorum ki kudretlû hünkârlar bile yatağında benim kadar rahat uyuyamamıştır (içer) Miço... Miço...

Fehmi — Ben sizi nerede görebilirim?.

İlhami — Hava müsait oldukça her akşam güneş batarken burada. (Balaban Ağa s.65)

Musahipzade'nin bu oyunu da mutlu sonla biten oyunlarından. Kalpazanlar yakalanır ve herkes terfi eder ve yer değiştirir. Tabi ki çarpıklık devam etmektedir. Fehmi Arif Ağa'nın adamı olarak konuşma yapınca çok beğenilir. Arif Ağa, ikinci defterdarlığa getirilir; Fehmi de onun katipliğine getirilir. Balaban Ağa, Mehveş'i Fehmi'ye verir. Kendisi de subaşılıktan sikkabaşılığın geçer. Nafiz'i katibi yapar. Oyunun sonunda adaletin tecelli etmediği, yakalanan kalpazanın salıverildiği görülmektedir.

4.4. TÜRK İNKILABI

4.4.1. Selma

Musahipzade'nin Selma adlı oyunu, tarihi konu edinmeyen, çarpık Batılılaşmayı ve Batı özentiliğini eleştirip Türklüğü ve Türk mirasını ön plana alarak yazdığı bir oyundur. Oyun, üç perdelik bir dramdır. Selma, mekan olarak 1930 yılında İstanbul'da Bebek'te Mimar Azmi'nin yalısında geçmektedir. Mimar Azmi, İstanbul'un onarılması için açılan yarışmayı kazanmış, otuz yaşında genç bir idealisttir. Musahipzade, Selma aracılığıyla Avrupa ile Anadolu'yu karşılaştırır ve Anadolu'yu üstün gösterir, ona övgülerde bulunur:

Selma — Rezan Azmi Beyle beraber gitmiyor mu?

Ratibe — Gitmiyor yavrum (içini çeker) ah!

Selma — Her zaman İstanbul'da mı kalıyor?

Saip — Evet.

Ratibe — Rezancığım sağ olsun.. İşte böyle.

Saip— Hakkı da var, benim kızım gibi tam bir Avrupa terbiyesi görmüş bir kadın Anadolu'da nasıl yaşar? E, ne yapalım kocası birkaç ay gidiyor, dolaşiyor geliyor.

Selma— Bilmem, Anadolu'yu dediğiniz gibi bulmadım, üç yıldır orada yaşıyorum.. Evet, Avrupa memleketleri gibi göz kamaştıran, gösterişli mamureleri yok, fakat Anadolu'nun her dağında, ovasında, suyunda havasında insanı çeken öyle samimî bir kuvvet var ki, bin yıllık aşınalar gibi insana candan gülümsüyor.. (Selma, s.13.)

Yazar, Selma isimli karakteri tıpkı Reşat Nuri Güntekin'in Çalığışu eserindeki Feride gibi, öğretmen olarak Anadolu'ya gönderir. Feride ile Selma'nın Anadolu hakkındaki görüşleri oldukça benzerlik göstermektedir:

Ah, kalfacığım, diyordum, kim bilir gideceğim yerler ne kadar güzeldir. Ben, Arabistan'ı hayal meyal biliyorum. Anadolu herhalde ondan çok güzeldir. Oradaki insanlar bize benzemezlermiş. Kendileri fakirmiş, fakat gönülleri o kadar zengin, o kadar zenginmiş ki, hiçbiri, değil bir fakir akraba çocuğuna, hatta düşmanına ettiği iyiliği başına kalkmak mürüvvetsizliğinde bulunmazmış.¹⁸⁴

Musahipzade Celal, Selma karakteri ile Cumhuriyet devrinde en fazla işlenen idealist öğretmen tipini ele almıştır. Böyle milli romantizmi farklı bir boyuttan, tiyatro boyutundan işlemiştir. Romanın erkek karakteri olan Mimar Azmi de idealisttir. Nitekim Mimar Azmi,

¹⁸⁴ Reşat Nuri Güntekin, Çalığışu, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2005, s.127.

İstanbul'u eski Türk mimari yapısına uygun olarak onarma düşüncesindedir. Bu düşüncesini aşağıdaki diyalogda şöyle ifade eder:

Azmi — (Haritadan gösterir) eski İstanbul'un kuşbakışı görünüşü.

Hürrem — (Haritaya bakarak) büyüklü küçüklü birçok meydanlar, şu Sultanahmet meydanı.

Azmi — Çok genişliyor değil mi? Tarihî eserler bozulmadan... Caddeler, meydanlar açılacak..

Hürrem — (Haritaya bakarak) evet, bütün caddeler sahili kuşatan bulvara bağlanmış.

Azmi — Eski İstanbul'un merkezi Beyazıt meydanı olacak. Bakınız ne kadar büyüyor. Süleymaniye ile Beyazıt arasındaki eski Babı Seraskerî ve müştemilâtı temizlendikten sonra en vâsi bir meydan oluyor.

Hürrem — (Haritaya bakarak) evet, evet... Edirnekapı'dan, Topkapı'dan gelen geniş caddeler buraya bağlanıyor.

Azmi — Evet, bakın.. Beyazıt'tan Beyoğlu'na, Tünel başına yapılacak asma köprü.

Selma — Ne güzel..

Azmi — Bu meydanın dört bir etrafını belediye binası, şehir tiyatrosu, üniversite gibi muazzam binalar kuşatacak.

...

Azmi — (Resmi açar) Türk mimarisinin incelikleri ile süslenmiş Belediye binası... Bakın, mimar Sinan'ın kapı kemerleri, mimar Kasım'ın dehlizleri, mimar Kemaleddin'in alçı pencereleri...

Rezan — O... Kübizm stiline hâkim olduğu bu zamanda arabesk (güler).

Azmi — (Başını kaldırır, Rezan'a) arabesk mi? (Güler) Türk mimarisi başlı başına bir sanattır, kimseden alınmamıştır. Onu Türkün dehası ibda etmiştir.

Hürrem — Evet, evet.. Türk mimarisinin binlerce senelik asalet tarihi var. (Selma, s.53)

Selma başlıklı oyununda Musahipzade Celal, aynı zamanda Tanzimat devri romanlarında olduğu gibi yanlış batılılaşmayı birbirine zıt karakterler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Selma iyiyi temsil ederken, Rezan kötünün temsilcisidir. Rezan, Avrupa'ya özenen, milli duygulardan yoksun, hazırcı, eğlenmeyi seven genç ve güzel bir kadındır. Oyunun kahramanlarından süt nine Ratibe Hanım da, Rezan ile Selma arasındaki farklılığı açıkça dile getirir: "*Çocukluklarında da Rezzan havai, Selma'ysa melek gibiydi.*" (Selma, s.11). Bu piyeste yazar, Selma ve Rezan karakterleri etrafında aynı zamanda Doğu-Batı çatışmasını işlemiştir.

Selma ve Azmi idealist, vatansever, çalışkan ve dürüst Türk gençleridir. Rezan ve babası Saib ise batı hayranı, eğlenceye düşkün, müsrif bir zümrenin temsilcileridirler. Oyun kişilerinin hepsi, oyunun sonuna kadar kendilerinden beklenen davranışları sergilerler. Bu da iyilerin ve kötülerin, haklıların ve haksızların seyirci tarafından net bir biçimde görülmesini sağlar.

Oyunun kahramanları tip özellikleri sergileseler de bu durum seyircide merak duygusunu canlı tutabilmektedir.¹⁸⁵

Musahipzade, sadece Selma isimli oyundaki olayları yaşadığı dönemden seçer. Bu yönüyle oyun, Musahipzade'nin diğer tiyatrolarından ayrılır. Yazar, Cumhuriyet'in Türk toplumuna kazandırdıklarına kısaca değinir. Selma aracılığıyla Anadolu'nun kültürünü ve güzelliklerini över. Eğitim gören kadının toplumdaki yerini yüceltir. Onu ileri görüşlü ve değerlerine sahip çıkan kadın olarak betimler. Kısaca bu oyunda öncekilerden farklı karakterleri ve farklı bir toplumsal hayatı buluruz. Oyun adeta yazarın düşlediği bir toplumun tasviri gibidir.

¹⁸⁵Refika Altıkulaç Demirdağ, "Musahipzade Celal'in Dramlarında Yapı", Turkish Studies 6/4, 2011, s. 503.

5. SONUÇ

1868 yılında doğan Musahipzade Celal, Türk tiyatro tarihinin en önemli isimlerinden bir tanesi olmuştur. 1959 yılında, 90 yaşında vefat etmiştir. İlk oyunu olan Köprülüler (1912), 44 yaşında iken temsil edilmiştir. Son oyunu olan Genç Osman'ı ise 1937 yılında Şükrü Erden ile birlikte yazmıştır. Musahipzade'nin 25 yıllık tiyatro yazarlığı döneminde 19 adet tiyatro eseri yazdığı bilinmektedir.

Musahipzade Celal'in tiyatroları çok farklı zamanlardaki tarihi olayları ve devirleri konu edinmiştir. Tiyatroları Köprülüler devrinde de geçer, Lale Devrinde de geçer, zamanın İstanbul'unda da geçer. Onun tiyatroları, neredeyse tüm toplumsal mekanlara yayılmıştır. Genelevler, kahvehaneler, sokaklar, yalılar, meyhaneler vb. Yazar piyesleri aracılığıyla dinleyiciyi bu mekanlarda yaşamaya davet etmektedir.

Musahipzade'nin tiyatrolarında toplumun her tabakasından kişiler yer almaktadır. Yazarın tiyatrolarının başkahramanı bazen bir vezir, bazen bir zanaatkar, bazen kadı, bazen de saf ve temiz bir Anadolu delikanlısıdır. Yardımcı kişi rollerinde ise İstanbul'un her tabakasından insanlara yer verilir. Ermeniler, Rumlar, Yahudiler gibi imparatorluğun farklı kesimlerden olan insanlar bu tiyatrolarda yer alırlar. Musahipzade'nin tiyatrolarında geneleve düşmüş ama masumiyetini hala koruyan kadınlar olduğu gibi, kafes arkasında olup da iffetini koruyamayan ve türlü dolaplar çeviren kadınlar yer almaktadır. Bir başka deyişle yazar, hiç kimseye iltimas geçmemeye çalışır.

Bütün bu renklilik içerisinde, olayları olduğu gibi anlatma gayretinin içinde de olsa Musahipzade; bazı toplumsal ve ahlaki konularda taraftır. Rüşvet alınması, rüşvetle çeşitli makamlara gelinmesi, insanların hakir görünmesi, çeşitli mesleklerin yok olması gibi olgulara dair yazar piyeslerinde keskin fikirler ileri sürmekten çekinmez. O, gericiliğe karşıdır. Kadınların zorla kapatılması, kafes arkasına hapsedilmesi, çok eşlilik karşısındaki tutumu Musahipzade'nin modern bakışını bize gösterir. Öte yandan Musahipzade, sadece bir İstanbul tiyatro yazarı olmaktan da kaçınır; tiyatrolarına Anadolu'nun saf ve temiz delikanlılarını da, kahvehanelerdeki aşık kültürünü de konu eder.

Musahipzade'nin tiyatroları, kahramanlık ve vatan sevgisi, aşk, toplumsal hayat ve Türk inkılabı olmak üzere 4 ana başlık altında toplanabilir.

Musahipzade'nin vatan sevgisi ve kahramanlık teamsını işlediği ilk eseri Köprülüler adlı piyesidir. Bu piyes aynı zamanda yazıldığı dönemin atmosferinin izlerini üzerinde taşıyan

bir metindir. Bu tema altında iki oyun vermiş olan Musahipzade'nin diğer oyunu, 1921 yılında yazdığı sahnelenen 9. tiyatrosu olan Demirbaş Şarl'dır. İki oyun birbirine çok benzemektedir. İki oyun da milli duygular ile yazılmıştır. Piyesler, olay örgüleri ve yan temaları açısından zayıf oyunlardır. Musahipzade her iki oyunu da kendi oyunlarını beğenme listesinde en son sıraya koymuştur.

Musahipzade, edebiyatta en çok kullanılan temalardan bir tanesi olan aşk temasını işleyen Yedekçi (1920), Lale Devri (1921), Atlı Ases (1921), Gül ve Gönül (1932) adlı 4 oyun kaleme almıştır. Yazar, farklı sınıflara mensup kişilerin aşk hikayelerini, o sınıflara has mekanlarda o sınıfların dili ile işlemiştir. Yedekçi'de zengin kız ile fakir ve saf oğlanın hikayesini, Lale devrinde saraylı iki kişinin hikayesini; iki aşk hikayesini iki sıradışı mekanda, bir tanesini Atlı Ases'te genelevde, bir tanesini de Gül ve Gönül ile kahvehanede aktarmıştır. Lale Devri oyununda süslü bir dil ve Nedim'in şiirleri yer alırken, Gül ve Gönül oyununda ise halk ozanlarının manileri yer almaktadır. Bu anlamda kullanılan dil açısından da çeşitlilik göze çarpmaktadır. Yedekçi'nin ana mekanını bir yalı, Lale Devri'nin saray, Atlı Ases'in genelev, Gül ve Gönül'ün ise kahvehane oluşturur. Bu da yazarın mekan çeşitliliğini bize aktarır.

Musahipzade'nin aşk teması ile yazdığı son iki oyun olan Atlı Ases ile Gül ve Gönül, birbirine pek çok açıdan benzemektedir. Her iki oyunda da belirli sıradışı dönemleri anlatan mekanlar kullanılmıştır. Bir tanesi genelev, bir diğeri kahvehanedir. Ayrıca her iki oyunda da bir kaçırılma olayı ve buna bağlı olarak hikayenin içinde hikaye vardır. Dramatik kaçırılma hikayesinin ardında, her şeye rağmen güçlü durmayı başaran kadınlar vardır. Her iki hikaye de muamma (bilmece) üzerine kuruludur. Musahipzade'nin teması aşk olan oyunlarının ortak özelliği ise, hepsinin mutlu sonla bitmesi ve başrollerinde aşkından taviz vermeyen ve aşkına inanan güçlü kadınlar olmasıdır.

Musahipzade oyunlarının çoğunu toplumsal hayat teması altında vermiştir. İstanbul Efendisi (1917), Macun Hokkası (1919), Kaşıkçılar (1921), İtaat İlamı (1924), Fermanlı Deli Hazretleri (1927), Aynaroz Kadısı (1927), Kafes Arkasında (1928), Bir Kavuk Devrildi (1930), Mum Söndü (1931), Pazartesi Perşembe (1932) ve Balaban Ağa (1935) adlı oyunlarının ana temasını toplumsal hayat oluşturmuştur.

Musahipzade Celal'in Selma oyunu dışındaki tüm tiyatroları, zaman olarak Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde geçmektedir. Musahipzade'nin bu anlamda tarihi tekrar canlandırmayı seven bir tiyatro yazarı olduğu söylenebilir.

Musahipzade tiyatrolarında sadece tarihi canlandırmaz, eleştirilerini ve beğenilerini de seyirciye aktarır. Ele aldığı dönemlerde en çok eleştirdiği hususların bir tanesi yobazlık ve buna bağlı olarak din sömürücülüğüdür. İstanbul Efendisi'ndeki Savleti, İtaat İlamı'ndaki Daniş, Aynaroz Kadısı'ndaki Yakub, Kafes Arkasında'ki Davut, Mum Söndü'deki Gani bu din sömürücü karakterlerdir. Büyülerden medet ummuşlar, kadınlarına eziyet etmişler fakat en sonunda yazar tarafından gülünç duruma düşürülmüşler, yaptıklarından pişman olmuşlardır.

Kafes Arkasında oyunu, neredeyse sadece bunu işlemektedir. Musahipzade'nin toplumsal hayat temalı tüm oyunları mutlu sonla biterken; Kafes Arkasında oyunu farklı olarak mutlu sonla bitmez. Olaylar, çözümsüz bir şekilde sonlanır. Yazar, özellikle bu oyununda törenin ahlak doğurmadığını vurgulamaktadır. Musahipzade bu anlamda "önce ahlak" diyen bir yazar olmuştur.

Musahipzade'nin oyunları içerisindeki ortak hiciv öğelerinden bir tanesi de rüşvettir. Osmanlı son döneminde artan rüşvet olaylarını hicvederek seyirciye aktarır. İçerisinde ana konu olarak rüşvetin geçtiği oyun, Pazartesi Perşembe oyunudur. Üst üste sahnelenen Kaşıkçılar, İtaat İlamı, Fermanlı Deli Hazretleri, Aynaroz Kadısı oyunları içerisinde toplumsal hayattaki rüşvet ve bunun sonuçları, devlet kurumlarının rüşvet ve kayırma ile bozulması işlenmiştir. Oyunlarında Osmanlı'nın son dönemindeki rüşvet olaylarını anlatırken, genç Cumhuriyet'in bozulmuş ve çürümüş bürokrasiye ve eski idareye karşı duyduğu nefret ve öfke de gizlidir.

Musahipzade, toplumsal hayatı sadece olumsuz yönleri ile seyirciye aktarmaz. Aynı zamanda toplumsal hayatın geleneksel değerlerini ve güzel yönlerini de bize aktarır. Bunun içerisinde en çarpıcı olanı zanaatkarların yaşayışı ve lonca sistemidir. Kaşıkçılar oyunu adından da anlaşılabilirliği üzere, konusunu lonca sistemi üzerine kurmuştur. Bir Kavuk Devrildi oyununda da nakkaşlık zanaati, seyirciye aktarılmıştır.

Musahipzade geleneğin önemini söz ile vurgulamanın yanı sıra, bizzat geleneksel tiyatrodan aldığı unsurlar ile de pratik olarak bize önemli bir gelenek savunucusu ve uygulayıcısı olduğunu gösterir. Batı tarzında tiyatro yazmakla birlikte, geleneksel tiyatrodan aldıkları ile tiyatrolarına bir özgünlük katmış olur. Bu geleneksel öğelerin başında, Karagöz tipleri gelir. Macun Hokkası oyunundaki Akif, Aynaroz Kadısı oyunundaki Şemi meczup karakterlerdir. Bu karakterler oyunda sadece görünüp çıkmazlar; aynı zamanda Akif karakterinde olduğu gibi oyunun çözümlenmesinde de önemli rol oynarlar.

Musahipzade'nin oyunlarında geçen bir önemli orta oyunu geleneği de sandıktır. Sandık, sahneye girerek önemli işlevler görür. Kaşıkçılar ve Kafes Arkasında oyunlarında sandık, oyunun çözümlenmesinde önemli rol oynar.

Musahipzade, oyunlarında toplum hayatının önemli bir unsuru olan vergileri de unutmaz. Mum Söndü oyununda baş vergisinden, Macun Hokkası oyununda çift bozan vergisinden bahseden yazar, Balaban Ağa oyununda yine tarihsel araştırmacı kişiliğini ortaya koyarak son derece ilginç bir vergiden, kellik vergisinden bahseder. Bu da oyunlarındaki detaycı ve araştırmacı yanını ortaya koyar.

Musahipzade, toplumsal hayat teması altındaki ilk tiyatrolarında mahalleyi, yobazlığı ve din sömürücülüğünü konu alırken; son tiyatroları diyebileceğimiz Pazartesi Perşembe ve Balaban Ağa oyunlarında, memuriyet sisteminin ve bürokrasinin yozlaşmışlığını konu almıştır. Kendisinin uzun süren memuriyet hayatının bunda etkisi olduğu göz önünde bulundurulabilir.

Türk İnkılabı teması altında Musahipzade tek bir eser vermiştir. Bu eser, Selma (1936) adlı oyundur. Selma oyunu, yazarın Türklüğe övgülerde bulunduğu ve çarpık batılılaşmayı ve batı özentisini eleştirip Türklüğü ve Türk mirasını ön plana alarak yazdığı oyundur. Selma aracılığıyla yazar, Anadolu'nun kültürünü ve güzelliklerini över. Eğitim gören kadının toplumdaki yerini yüceltir. Onu ileri görüşlü ve değerlerine sahip çıkan bir kadın olarak betimler. Kısaca bu oyunda, öncekilerden farklı karakterleri ve farklı bir toplumsal hayatı buluruz.

Musahipzade Celâl'in tiyatrolarına bir bütün olarak baktığımızda, yazarın Cumhuriyet Türkiyesinin halka benimsetmek istediği yeni hayat anlayışını ve yeni dünya görüşünü savunduğunu söylemek mümkündür. Fakat Musahipzade, Cumhuriyetin önerdiği bu yeni dünya görüşünü doğrudan anlatmamış; bilakis Osmanlı toplumun geçmiş dönemine ait aksaklıkları piyeslerinde işlemek suretiyle ortaya koymuştur. Böylece yazar, Osmanlı toplum düzenini eleştirdiği piyeslerini yazarken, aynı zamanda Cumhuriyet döneminin getirdiği yeni hayata yönelik halkın olası tepkisini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Bu tutum Cumhuriyet Türkiyesinin yeni oligarşik yapısının dikkatini çekmiş, yazarın piyesleri özellikle Halkevlerinde sıklıkla oynamıştır. Bir bakıma Musahipzade Celal, yazdığı piyeslerle, Osmanlı toplumunun yaşayışını ve Osmanlı toplumundaki aksaklıkları göstermiş, yeni dönemin bu tür aksaklıklardan uzak olduğu görüşünü empoze etmiştir.

Musahipzade'nin piyeslerinin çoğunun konusu tarihten alınmadır. Tarihsel bir arka planı olan eserler yazan Musahipzade Celal'in, esasında asıl vurgulamak istediği, tarihselliğin içerisindeki toplumsal hayat olmuştur. Çok farklı mekanlarla -kahvehane, mahalle, genelev, saray- birlikte çok farklı kişileri ve tiplerini -çengiler, zanaatkarlar, kadınlar, halk hekimleri, memurlar, esnaflar- bir araya getirerek tıpkı Türk toplumu gibi, oyunlarına muazzam bir çeşitlilik katmış ve bu oyunları en ince detayları ile işlemiştir. Gördüğü olumsuzlukları günümüze dair dersler çıkarılması için en ağır şekilde hicvetmiş, takdir edilmesi gereken hususları ise hem övmüş hem de pratik olarak tiyatrolarına taşıyarak çok çeşitli ve renkli eserler vermeyi başarmıştır. Bu anlamda Musahipzade Celal, tiyatro tarihimizin toplumsal hiciv komedisi türünde en başarılı isimlerinden biri olmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

- ADİL, Fikret, “Musahipzade Celal”, *Dünya Gazetesi*, 26 Temmuz 1959.
- AKI, Niyazi, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989.
- AND, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, Dost Kitabevi, Ankara:1999, s.250.
- AND, Metin, “Musahipzade Celal ve İlk Oyunu: Türk Kızı”, *Devlet Tiyatrosu*, 43, (Ekim 1968), 7.
- AND, Metin, “Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu”, Ed:Murat Belge, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yay, 1985, 1607-1628.
- AND, Metin, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, , İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- AND, Metin, Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- AND, Metin, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1979.
- BUTTANRI, Müzeyyen, “Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4: 8, (2006), 203.
- CANOVA, Mahir, “Musahipzade Celal’in Sanatı”, *Devlet Tiyatrosu*, 43, (Ekim 1968), Ankara, 9.
- CELAL, Musahipzade, *Eski İstanbul Yaşayışı*, İstanbul: Türkiye Yayınları, 1946.
- CELAL, Musahipzade, *Kafes Arkasında*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, “Feryad”,(Seyfettin Özege Bağışı) Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, <http://kutuphane.atauni.edu.tr/yordambt/yordam.php?-ac=arama&bolum=01> (15 Haziran 2016)
- CELAL, Musahipzade, “Ortaoyunu Amatörleri” , *Darülbeydi Mecmuası*, 15 Şubat 1932.
- CELAL, Musahipzade, *Atlı Ases*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, Aynaroz Kadısı, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Balaban Ağa*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Bir Kavuk Devrildi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Demirbaş Şarl*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Fermanlı Deli Hazretleri*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Gül ve Gönül*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.

- CELAL, Musahipzade, *İstanbul Efendisi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *İtaat İlamı*, Ankara: Devlet Basımevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Kaşıkçılar*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Köprülüler*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Lale Devri*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Macun Hokkası*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Mum Söndü*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Pazartesi-Perşembe*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Selma*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- CELAL, Musahipzade, *Yedekçi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- ÇALIŞLAR, Aziz, 'Musahipzade Celal', *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- ÇETİŞLİ, İsmail, *İkinci Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- DEMİRDAĞ, Refika Altıkulaç, "Musahipzade Celâl'in Dramlarında Yapı", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish*, Volume 6/4, (Fall 2011) , 497-504.
- DEMİRDAĞ, Refika Altıkulaç, "Musahipzade Celâl'in Oyunlarında Moderne Dönüşen Gelenek", *NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 , (2012), 42-52.
- DOĞAN, Enfel, "İstanbul (Erkek) Lisesi'nin Kurucusu Mehmed Nadir Bey'in Öğretmenlik Mesleği ve Öğretim Yöntemleri İle İlgili Görüş ve Önerileri", *SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14, (Ekim 2007), Sakarya, 144.
- DURSUNOĞLU, Bediha, *Sabahattin Engin'in Oyunları Üzerinde Bir Araştırma*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Yüksek Lisans Tezi, Konya 2010.
- ENGİNÜN, İnci, *Araştırmalar ve Belgeler*, İstanbul:Dergâh Yayınları, 2000.
- ENGİNÜN, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul:Dergah Yayınları, 2015.
- ENGİNÜN, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, İstanbul:Dergah Yayınları, 2015.
- ERDEN, Mehmet Şükrü, "Celal Bey'le Konuştuklarım", *Darülbeydi Dergisi*, 1, (Teşrin-i Evvel 1932), 4-5.
- EROL, Ertan, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Yazılan Tiyatro Eserlerinde Atatürk ve Atatürkçülük", *Turkish Studies*, 7/3, (2012), Ankara, 1203.

- FELEK, Burhan, “Kaybettiğimiz Değerler”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 22 Temmuz 1959.
- GÜNGÖR, Selahattin, *İstanbul Ekspres Gazetesi*, 10 Ocak 1952.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri, *Çalılıkusu*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2005.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Musahipzade Celal Bütün Oyunları*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1970.
- İNALCIK, Halil, *Osmanlı: Kültür ve Sanat*, İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.
- KAHRAMAN, Alim (ed.), ‘Musahipzade Celal’, *Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi*, Üsküdar Belediye Yayınları:23, İstanbul: Ocak 2012.
- KAHRAMAN, Alim, ‘Musahipzade Celal’, *İslam Ansiklopedisi*, 31 , (2006), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 231-232.
- KARACA, Şahika, “Tanzimat’tan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4:7, (2006), İstanbul, 143-173.
- KARATAŞ, Mehmet, “18-19. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti’nde Bazı Müsâdere Uygulamaları” *OTAM*(Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), 19, (2006), 5.
- KUTLU, Şemsettin, *Bu Şehr-i İstanbul ki*, İstanbul: Milliyet Yayınları, Mayıs 1973.
- Milliyet*, “Musahipzade Celal Vefat Etti”, 21 Temmuz 1959.
- NUTKU, Özdemir, “Musahipzade Celal’in Tiyatromuzdaki Yeri”, Ölümünün 20. Yılında Musahipzade Celal, (Yayına Hazırlayan:E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi ve İzmir Devlet Tiyatrosu), İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası, 1980.
- NUTKU, Özdemir, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, İstanbul: Özgür Yayınları, Kasım 1999.
- OKAY, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- ORTAYLI, İlber, “Siyasal Hikaye Türü Açısından Musahipzade Celal Bey Üzerine bir Deneme”, *Tiyatro 70 Dergisi*,12, (1970), İstanbul: Yelken Basımevi, 18.
- ORTAYLI, İlber, “Musahipzade Celal ve İstanbul Efendisi” , *Hisar*, 29 (104), (Mayıs 1966), İstanbul, 19-20.
- ÖNERTOY, Olcay, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Tiyatro”, Ed:Canan İleri, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2001, 167.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat, “Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış”, *Türk Dili Özel Sayısı*, 178, (Temmuz 1966), 673.

- ÖZSARI, Mustafa, Mehmet Emin Yurdakul (Şiir Anlayışı ve Şiirlerinde Milli Değerler), Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 1996.
- ÖZTUNA , Yılmaz, *Devletler ve Hânedanlar: Türkiye : 1074 - 1990*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 2005.
- ÖZTÜRK, Cemil, 'Rüşdiye' , *İslam Ansiklopedisi*, 35, (2008), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 300-303.
- ÖZYALVAÇ, Ali Naci, "Bir Müfettiş Raporunda Erken 20.Yüzyıl İstanbul Suriçi Sıbyan Mektepleri", *Türkiyat Mecmuası*, (C. 21/Bahar, 2011) , İstanbul, 356.
- SERTOĞLU, Mithat, *IV Murad*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- ŞENER, Sevdâ, "Yedekçi ve Musahipzade Celal", *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, 43, (Ekim 1968), Ankara, 5-6.
- ŞENER, Sevdâ, *Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1963.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- TECER, Ahmet Kutsi, "Şair Evlenmesi Neden Yazıldı?" *Vatan Gazetesi*, 22 Haziran 1959.
- TUNCAY, Murat, *Musahipzade'nin Geçmişi, Ölümünün 20. Yılında Musahipzade Celal*, (Yayına Hazırlayan:E:Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi ve İzmir Devlet Tiyatrosu), İzmir:Ege Üniversitesi Matbaası, 1980.
- ULUNAY, Refi Cevat, "Bir Kıymet Daha Gitti", *Milliyet Gazetesi*, 22 Temmuz 1959.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, Cilt III, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2009.
- YALÇIN, Alemdar, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- YETİŞ, Kâzım, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Alfa Yayınları, 1996.