

T.C  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MUSAHİPZADE CELAL'İN TİYATROLARINDA  
GÖLGE OYUNLARININ ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ekrem SÜMBÜL

Dr. Öğretim Üyesi Baki Bora HANÇA

Temmuz-2019  
MUĞLA

T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MUSAHİPZADE CELAL'İN TİYATROLARINDA  
GÖLGE OYUNLARININ ETKİSİ

EKREM SÜMBÜL  
1141010112

Sosyal Bilimler Enstitüsünce  
Tezli Yüksek Lisans  
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez.

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih: 23.07.2019  
Tezin Sözlü Savunma Tarihi: 12.07.2019

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANÇA  
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi İsmail Turan KALLIMCI  
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Tuncay ÖĞÜN

TEMMUZ, 2019  
MUĞLA

## TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 29/05/2019 tarih ve 892/2 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/6 maddesine göre, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı **Tezli Yüksek Lisans Programı** öğrencisi Ekrem SÜMBÜL'ün "Musahipzade Celal'in Tiyatrolarında Gölge Oyunlarının Etkisi" adlı tezini incelemiş ve aday 12/07/2019 tarihinde saat 11:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul edildiğine oybirliği ile karar verildi.



Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANÇA



Üye

Dr. Öğr. Üyesi İsmail Turan KALLİMCİ



Üye

Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN

## YEMİN

Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak sunduğum “Musahipzade Celal’in Tiyatrolarında Gölge Oyunlarında Etkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23/07/2019

Ekrem SÜMBÜL

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ****TEZ VERİ GİRİŞ FORMU****YAZARIN****Soyadı :SÜMBÜL****Adı : Ekrem****Referans No:10273287****TEZİN ADI****Türkçe :Musahipzade Celal'in Tiyatrolarında Gölge Oyunlarının Etkisi****Y. Dil :The Effect Of Shade Games In The Theaters Of Musahipzade Celal****TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans****Doktora****Sanatta Yeterlilik****TEZİN KABUL EDİLDİĞİ****Üniversite :Muğla Sıtkı KOÇMAN Üniversitesi****Fakülte :Fen-Edebiyat Fakültesi****Enstitü :Sosyal Bilimler Enstitüsü****Diğer Kuruluşlar :Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Tarih :12/07/2019****TEZ YAYINLANMIŞSA****Yayınlayan :****Basım Yeri :****Basım Tarihi :****ISBN :****TEZ YÖNETİCİSİNİN****Soyadı, Adı :Baki Bora HANÇA****Ünvanı :Dr. Öğr. Üyesi**

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI:126

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

- 1.Türk Dili ve Edebiyatı
- 2.Halk Bilimi
- 3.

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

- 1.Musahipzade Celâl
- 2.Türk Tiyatrosu
- 3.Gölge Oyunları
- 4.Operet
- 5.Batı Tiyatrosu

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER: Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstract ve thesaurus'u kullanınız.

- 1.Musahipzade Celal
- 2.Turkish Theater
- 3.Shadow Games
- 4.Operetta
- 5.West Theater

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum

2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :



Tarih : 23/07/2019

**MUSAHİPZADE CELAL'İN TİYATROLARINDA  
GÖLGE OYUNLARININ ETKİSİ  
ÖZET**

Musahipzade Celâl, Türk tiyatrosunda geleneksel olanla modern olanı buluşturmayı başarmış oyun yazarlardandır. Genç yaşlarından itibaren Türk Gölge Oyunu ve Orta Oyunlarına ilgi duyan ve her iki Türk seyirliğindeki çeşitli argümanları oyunlarında kullanmıştır. Musahipzade Celal, tiyatro oyunlarında, başta karakterler olmak üzere gölge oyunlarının hemen tüm araçlarını kullanmıştır. O, oyunlarında Türk halk edebiyatından, halk tiyatrosundan, gelenek ve göreneklerinden bilinçli bir şekilde yararlanmıştır. Onun tiyatro eserlerinde dikkati çeken bir nokta da gölge oyunu geleneğini, operet ve batı tiyatrosuyla birleştirmesidir. Doğu ile Batı'nın buluştuğu bir coğrafi ortamda gelişen Türk tiyatrosunu; mekân kullanımı, dekor, oyunculuk, sahneleme ve oyun yazarlığı açısından, dünyaya batılı bir gözle bakan, ama doğulu özelliklerle işlenmiş bir tiyatro üslubuna yöneltmiştir. Özellikle komedi oyunlarında biçim olarak Batı'nın "çerçeve sahne" tekniği ile yazmış fakat geleneksel tiyatrodaki tiplerden yararlanmıştır. Yazar, hem geleneksel Türk tiyatrosundakilere yaklaşan tipler yaratmış hem de teknik bazı özellikleri ile geleneksel Türk tiyatrosunu meydan sahneden klasik Batı tiyatrosunun "çerçeve sahne"sine taşımıştır. Bu anlamda çalışmada, Musahipzade Celâl'in oyunlarında özellikle Gölge Oyunları'nın etkisini incelenmiştir. Bu incelemede yazarın tiyatro eserlerinden kısıtlı şekilde ulaşılabilen içerikler üzerinden değerlendirmeler yapılmış ve bulgular sonuç bölümünde paylaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Musahipzade Celâl, Türk Tiyatrosu, Gölge Oyunları, Operet, Batı Tiyatrosu.

# THE EFFECT OF SHADE GAMES IN THE THEATERS OF MUSAHIPZADE CELAL

## ABSTRACT

Musahipzade Celâl is one of the playwrights who has succeeded in bringing together the traditional and modern. He was interested in Turkish Shadow Play and Middle Games from an early age, and used various arguments in both Turkish plays in his plays. Musahipzade Celal used almost all the instruments of shadow plays, especially the characters, in theatrical plays. He benefited consciously from Turkish folk literature, folk theater and traditions. He combined the tradition of shadow play in theater plays with operetta and western theater. The Turkish theater developed in a geographical environment where the East and the West meet; In terms of space use, decor, acting, staging and playwriting, he directed the world to a western style, but directed to a theater style with oriental characteristics. He especially wrote in the form of comedy plays with the Western yâz frame scene” technique but benefited from the traditional theater types. The writer created both types approaching the traditional Turkish theater and carried the traditional Turkish theater from the stage to the ere frame scene teknik of classical Western theater with some technical features. In this study, the effect of Shadow Games in Musahipzade Celal's plays was examined. In this review, reviews were made on the content of the author's theater works, which can be accessed in a limited way, and the findings were shared in the conclusion section.

**Key Words:** Musahipzade Celal, Turkish Theater, Shadow Games, Operetta, West Theater.

## ÖNSÖZ

Musahipzade Celal, geleneksel Türk seyirlik oyunları olan Gölge Oyunları ve Orta Oyunları'nı tiyatro için yazdığı modern eserlerde kullanan, II. Meşrutiyet Dönemi ile Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatro sanatının en üretken oyun yazarlarından biridir. Bununla birlikte Musahipzade Celal'in sanatı ve eserlerindeki Gölge Oyunları ve Orta Oyunları'nın etkisini ele alan sınırlı sayıda inceleme bulunmaktadır. Diğer bir sınırlılıkta Musahipzade Celal'in eserlerinin hiçbirinin tam olarak içeriğinin bulunmamasıdır. 1936 yılında basılmış olan eserler bugün sadece belirli koleksiyonlarda bulunmaktadır. Yazarın eserleri ve sanatı ile ilgili olarak bizimde birincil kaynaklar olarak kullandığım, Orhan Hançerlioğlu tarafından yazılan ve 1970 yılında Milliyet Yayınları tarafından yayımlanan "Musahipzade Celal-Bütün Oyunları" ve Murat Tuncay tarafından yazılan ve 2004 yılında Boğaziçi Üniversitesi tarafından yayımlanan "Musahipzade Celal Tiyatrosunda Osmanlı Tavrı" isimli eserler yazarın sanatı hakkında yazılmış en kapsamlı eserlerdir. Bu vesile ile sayın Orhan HANÇERLİOĞLU ve sayın Murat TUNCAY'a teşekkür ederim.

Çalışma boyunca yukarıda değinilen sınırlılıkları aşmamda yardımını esirgemeyen değerli hocam Sayın Dr. Baki Bora HANÇA'ya değerli destekleri için şükran ve minnet duygularımı belirtmek isterim.

Ekrem SÜMBÜL

12.07.2019

Muğla

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	I
İÇİNDEKİLER .....	II
ÇİZELGELER DİZİNİ .....	IV
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	V
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### MUSAHIPZADE CELAL VE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

1.1 Musahipzade Celal'in Yaşamı .....	3
1.1.1 Çalışma Hayatı .....	4
1.1.2 Oyun Yazarlığı ve Eserleri .....	5
1.1.2.1 Musahipzade Celal'in Eserleri .....	6
1.1.3 Musahipzade Celal'in Oyunlarında Başlıca Özellikler .....	8
1.1.3.1 Tiplerin Seçimi .....	8
1.1.3.2 Yerli Eserler .....	8
1.1.3.3 Tarihsel Konular .....	8
1.1.3.4 Moeurs Eserler .....	8
1.1.3.5 Tiplerdeki Canlılık .....	9
1.1.3.6 Oyunlarındaki Biçim .....	9
1.1.3.7 Düşünce ve Tiyatro Tekniği .....	10
1.1.3.8 Bakış Açısı .....	13
1.2. Musahipzade Celal'in Geleneksel Türk Tiyatrosuna Katkıları .....	15
1.2.1. Müzikal Komedi Türü .....	21
1.2.2. Toplumsal Bozulmanın Hicvi .....	29

### İKİNCİ BÖLÜM GÖLGE OYUNU

2.1 Gölge Oyununun Kökenleri .....	35
2.2 Türkler'de Gölge Oyunu .....	38
2.3 Türk Gölge Oyunu Karagöz ve Hacivat .....	39
2.3.1 Karagöz Oyunlarının Gelişimi ve İçeriği .....	40
2.3.1.1. Karagöz'ün Bölümleri .....	43
2.3.1.1.1. Mukaddime .....	44
2.3.1.1.2. Muhavere .....	44
2.3.1.1.3. Fasil .....	45
2.3.1.1.4. Bitiş .....	45
2.3.1.2. Karagöz'de Karakterler ve Özellikleri .....	46
2.3.1.2.1. Karagöz .....	46
2.3.1.2.2. Hacivat .....	47
2.3.1.2.3. Çelebi .....	49
2.3.1.2.4. Zenne .....	50
2.3.1.2.5. Beberuhi .....	50
2.3.1.2.6. Tiryaki .....	51
2.3.1.2.7. Tuzsuz Deli Bekir .....	52
2.3.1.2.8. Yahudi .....	53
2.3.1.2.9. Frenk .....	54
2.3.1.2.10. Ermeni .....	55
2.3.1.2.11. Acem .....	56
2.3.1.2.12. Arnavut .....	57
2.3.1.2.13. Kastamonulu/Türk .....	58
2.3.1.2.14. Arap .....	59
2.3.1.2.15. Karadenizli .....	60
2.3.1.2.16. Rumelili .....	61
2.3.1.2.17. Göstermelik .....	62
2.3.1.3. Karagöz Oyunlarında Gösteri Mekanları .....	62
2.3.1.3.1. Saray Çevresi .....	62
2.3.1.3.2. Şenlikler .....	64
2.3.1.3.3. Konaklar .....	65

2.3.1.3.4 Mesire Yerleri.....	65
2.3.1.3.5 Kahvehaneler.....	66
2.3.1.4 Karagöz Sanatçıları.....	67
2.3.1.4.1 Şeyh Küşterî.....	67
2.3.1.4.2 Hayâlîler.....	69
2.3.1.4.3 Yardımcı Kadro.....	70
2.3.1.5 Karagöz Oyunlarında Dekor, Kostüm ve Müzik.....	71
2.3.1.5.1 Karagöz Oyunlarında Dekor ve Kostüm.....	71
2.3.1.5.2 Müzik.....	74
2.3.1.6 Karagöz Oyunlarında Siyasi ve Toplumsal Yergi.....	75

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**MUSAHİPZADE CELAL'İN OYUNLARINDA**  
**GÖLGE OYUNLARININ İZLERİ**

3.1 Devletin Durumu ve Devlet Görevlileri.....	86
3.2 Zadehan-Çelebi-Mirasyedi.....	89
3.3 Tüccar (Tacir).....	92
3.4 Gayri Müslim Karakterler.....	94
3.5 Hacivat-Karagöz.....	96
3.6 Mahalle ve Mahalleliler.....	99
3.7 Kadınlar.....	102
3.7.1 Genç Kızlar.....	103
3.7.2 Mahalle Kadınları.....	103
3.7.3 Varlıklı Evlerin Kadınları.....	104
3.7.4 Çengiler ve Sokak Kadınları.....	106
<b>SONUÇ.....</b>	<b>109</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>119</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	

## ÇİZELGELER DİZİNİ

Çizelge 1.1. Musahipzade Celal'in Eserleri Yazılış, Oynanış, Basım ve Konuları .....6

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Karagöz.....	47
Şekil 2.2. Hacivat.....	48
Şekil 2.3. Çelebi.....	49
Şekil 2.4. Zenne.....	50
Şekil 2.5. Beberuhi.....	51
Şekil 2.6. Tiryaki.....	51
Şekil 2.7. Tuzsuz Deli Bekir.....	52
Şekil 2.8. Yahudi.....	53
Şekil 2.9. Frenk.....	54
Şekil 2.10. Ermeni.....	55
Şekil 2.11. Acem.....	56
Şekil 2.12. Arnavut.....	57
Şekil 2.13. Kastamonulu/Türk.....	58
Şekil 2.14. Arap.....	59
Şekil 2.15. Karadenizli.....	60
Şekil 2.16. Rumelili.....	61
Şekil 2.17. Karagöz Perdesi.....	72
Şekil 18. Karagöz Sahnesi Dış Görünüm.....	73

## GİRİŞ

Türk kültür birikiminin en derin, kapsamlı kesiti, yüzyıllar boyunca şiir, musiki, dans, resim, dil, gelenek ve görenek, geleneksel seyirlik oyunları kapsamında, Türk Gölge Oyunu'nda bulunur. Metin And'ın araştırmalarına göre, Gölge Oyunu, Yavuz Sultan Selim'in 1517'de Mısır'ı ele geçirmesinin ardından, Anadolu'ya Mısır'dan gelmiştir. Bununla beraber, yerel sanatçıların bu oyunu öğrenip geliştirmeleri XVI. yüzyıl sonlarına rastlar.

Türkler Mısır'dan aldıkları Gölge Oyunu'nu, deri sanatındaki ve deriyi boyamaktaki ustalıkları ile geliştirmişler; görüntüleri eklemli ve dengeli bir biçimde oynak yapmışlar, oynatma tekniğine önemli yenilikler getirmişlerdir. Ayrıca, Gölge Oyunu'ndan önceki canlı oyuncularla, güldürünün, dansın ve çok eskiden beri bildikleri kukladaki unsurların yardımıyla yepyeni bir içerik vermişlerdir. İlk kez Gölge Oyunu'nun izlendiği 1582 şenliğini anlatan "*Surname-i Humayûn*"un Topkapı Sarayı'nda bulunan minyatürlü yazmasında, birçok minyatürdeki curcunabazların, soytaruların; giyinişleri, duruşları, başlıkları, ellerini tutuşları, eğilişleri daha sonraki Karagöz görüntülerine büyük benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler, XVII. yüzyılda I. Ahmet Albümü'ndeki minyatürlerde, XVIII. yüzyılda Levni'nin eseri olan "*Surname*"deki minyatürlerde görülür (And, 1985: 10-11).

"Gölge Oyunu" kendisinden sonra gelen bütün sahne sanatlarına kaynaklık etmiştir demek abartı olmayacaktır. Bunun nedenleri ise, tüm toplumsal olayları güldürü öğeleri ile süslenen ince bir yergi ile yansıtması, toplumun tüm kesimlerinden bireylerin oyunlarda yer bulması ve her döneme uyarlanabilmesidir. Gerçektende bir "Karagöz Oyunu", XVII. yüzyıl olay ve insanlarını yansıtılabildiği gibi yaşadığımız dönemdeki uyarlamaları ile zamanımızın olaylarına da farklı bir pencereden bakabilmemizi sağlayabilmektedir.

Gölge oyunlarının bu özelliğini bilen ayrıca eski İstanbul yaşantısı ve seyirlik oyunlarına aşina olan Musahipzade Celal'de oyunlarında Gölge oyunlarının tüm argümanlarından faydalanmış ve gelenekle modern arasında köprü kuran ilk dönem tiyatro yazarlarımızdan biri olmuştur. Musahipzade Celal Bey, modern Türk Tiyatrosu'nun II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini birleştiren tiyatro yazarıdır.

Musahipzade Celal, tiyatro oyunlarında, başta karakterler olmak üzere gölge oyunlarının hemen tüm araçlarını kullanmıştır. Zaten kendisi de amatörde olsa bir Orta Oyuncusu ve Karagöz aşığıdır. O, oyunlarında Türk halk edebiyatından, halk tiyatrosundan, gelenek ve göreneklerinden bilinçli bir şekilde yararlanmıştır. Onun tiyatro eserlerinde dikkati çeken bir nokta da gölge oyunu geleneğini, operet ve batı tiyatrosuyla birleştirmesidir. Doğu ile Batı'nın buluştuğu bir coğrafi ortamda gelişen Türk tiyatrosunu; mekân kullanımı, dekor, oyunculuk, sahneleme ve oyun yazarlığı açısından, dünyaya batılı bir gözle bakan, ama doğulu özelliklerle işlenmiş bir tiyatro üslubuna yöneltmiştir.

Musahipzade Celâl, Türk tiyatrosunda geleneksel olanla modern olanı buluşturmayı başarmış yazarlardandır. Özellikle komedi oyunlarında biçim olarak Batı'nın "çerçeve sahne" tekniği ile yazmış fakat geleneksel tiyatrodaki tiplerden yararlanmıştır. Yazar, hem geleneksel Türk tiyatrosundakilere yaklaşan tipler yaratmış hem de teknik bazı özellikleri ile geleneksel Türk tiyatrosunu meydan sahnedeki klasik Batı tiyatrosunun "çerçeve sahne"sine taşımıştır.

Yukarıda sayılan argümanlar ışığında bu çalışmanın konusu, Musahipzade Celal'in tiyatro eserlerinde Gölge Oyunlarının etkilerinin incelenmesi olarak belirlenmiştir. Çalışmada literatür taraması yönteminden faydalanılarak, sanatçının eserlerinde Gölge Oyunları ile olan benzeşmelerin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Çalışma üç ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde Musahipzade Celal Bey'in hayatı ve geleneksel Türk tiyatrosuna katkıları değerlendirilecek, ikinci bölümde çalışmanın ana konusu olan Gölge Oyunları tüm yönleri ile incelenmeye çalışılacaktır. Üçüncü ve son bölümde ise, Musahipzade Celal'in eserlerindeki Gölge Oyunu izleri öncelikle kendi eserlerinin kaynaklığında incelenmeye çalışılacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MÜSAHİPZADE CELAL VE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Musahipzade Celal, tiyatro edebiyatımızın sahip olduğu özelliklerden ötürü benzeri bulunmayan, kural dışı kişiliklerinden biridir. Oyunlarının çoğu, yönetsel ve toplumsal yaşamımızın eleştirisine önemli yer veren gelenek ve görenek komedileridir.

Meşrutiyetin ilanının izleyen yıllarda tarihsel adı altında tarih sayfalarını sahnede yinelenekten ibaret oyunlar sergilenirken, Musahipzade Celal, tarihin gölgesi altında belirsizce seçilen halk yaşamını oyunda canlandırmayı düşünüyordu.

Yazar, kuvvetli bir tiyatro tekniği sayesinde, geçmiş yüzyıllarda görsel zevkimizi doyuma ulaştıran Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu gibi zengin folklor kaynaklarımızdan beslenen yerel bir hava içinde, düşüncesini gerçekleştirmeyi başarmıştır. Bazı komedilerinde az çok Farsa kaçan sahnelerin yer alması, bu değerli oyunların bazı kimseler tarafından hafife alınmasına neden olmuştur. Bu güzel komedilerin gerçek niteliklerinin bir kısım aydınlar tarafından oldukça geç anlaşılmasında, bunun etkisi yadsınamaz (Erden, 1952: 3).

#### 1.1 MUSAHİPZADE CELAL'İN HAYATI

Musahipzade Celal'in doğduğu yıl, Sultan II. Mahmud ve Pertevniyal Sultan'ın oğlu Sultan Abdülaziz yönetimin başında bulunuyordu. Tanzimat Fermanı ile Osmanlı'nın girdiği Batılılaşma süreci onun döneminde de devam ediyordu. Meşrutiyet'e ve özgürlüklere karşı, tutucu bir padişah olarak bilinen Sultan Abdülaziz, uzun protestolar sonucu tahttan indirilmiş; yerini Sultan V. Murat almıştır. Bu dönemde yaşanan toplumsal ve siyasal gerginlik, Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre" (1873) adlı eserine yansımıştır (Özmen, 2015: 417).

Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Sultan Abdülaziz baskısından söz eden tiyatro oyunları yazılırken, II. Meşrutiyet Dönemi'nde sanatın özgürleştiği ortam eserlere yansımıştır. Bu dönemin ardından, Cumhuriyet'in ilanı ile politik tiyatro, ikiye bölünmüş bir toplumun yaşadığı geçiş sürecini gözler önüne sermiştir. Ülkemiz için politik tiyatronun en önemli yılları ise, gerek siyasi konuları ele alan oyun yazarlarının artmasından, gerekse oyunlara konu olan toplumsal sorunların üst

boyutlarda olmasından dolayı 1950 ve 1960 yılları olmuştur (Özmen, 2015: 427). 1868-1959 tarihleri arasında yaşayan Musahipzade Celal'de, bu çalkantılı dönemde, halkı oyunlarıyla eğlendirerek eğitici eserler vermiştir.

Asıl adı Mahmut Celaleddin olan Musahipzade Celal, 19 Ağustos 1284 (1868) tarihinde, İstanbul'un Cihangir semtinde yer alan Kumrulu Mescit Sokak'taki evinde dünyaya geldi. Babası, Gazhane kâtabi Mehmet Ali Bey; annesi Fitnat Ecibe Hanım; dedesi, padişah III. Selim'in musahiplerinden bestekar İzzet Şakir Ağa; onun da dedesi, padişah I. Ahmet zamanında İstanbul'a göç etmiş olan Tatar Osman Ağa'dır. Mahmut Celaleddin, önce Firuzağa Sıbyan Mektebi'nde, sonra sırasıyla Tophane'de Feyziye Rüştüyesi'nde ve Süleymaniye'de Numune-i Terakki İdadisi'nde okuduktan sonra, 1889 tarihinde Babialı Tercüme Odası hülafaları arasına girer (Hançerlioğlu, 1970: 11).

### 1.1.1 Çalışma Hayatı

Musahipzade Celal, 1889 tarihinde girdiği Babialı Tercüme Odası'da 1908 yılına dek kâtip olarak görev yapmıştır. Tiyatroya olan ilgisi de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devleti, gücünün doruğunda olduğu klasik dönemde, yabancı devletlerle olan sorunlarını çoğunlukla caydırıcı gücü olan ordusuyla çözümlenmesi, uzman diplomatlarının yetişmesini uzun süre engellemiştir. Güçlü olunduğu sürece bir sıkıntı oluşturmayan bu durum, Osmanlı'nın zamanla askeri gücünü yitirmesi ve artık topraklarını ordusu sayesinde koruyamaması karşısında, günün koşullarına göre yetişmiş Hariciye kadrosu gereksinimini ortaya çıkarmıştır. Babialı Tercüme Odası, devlet için çok gerekli olan yeni kuşak Müslüman Türk memur kadrosunun yetişmesi amacıyla, 1821 yılı ilkbaharında kurulmuştur. Resmi görevi yabancı devletlerle olan yazışmaları tercüme etmek ve burada birkaç genç memura Fransızca öğretmek olan Tercüme Odası, kısa bir süre sonra bir diplomasi okulu halini alarak, son dönemin birçok tanınmış devlet adamını yetiştirmiştir (Balcı, 2006: 4).

Musahipzade Celal, Babialı Tercüme Odası'da görev yaparken, Hukuk Mektebi'ne de kaydolup, öğrenim görmeye başladı, ancak Hukuk Mektebi'ni bitiremedi. Babialı Tercüme Odası'dan ayrıldıktan sonra tiyatro eserleri yazmaya başlayan Musahipzade Celal, bir süre sonra geçim sıkıntısı nedeniyle yeniden devlet dairesine dönmek için başvuruda bulundu. 1917 tarihinde İstanbul Livası'nda Bandrol Memuru oldu. Bu

memurluk kaldırılınca, 1920’de Maliye Tahsil Memurluğu’na atandı. Daha sonra buradan da ayrılıp, yeniden tiyatroya döndü. Geçimini on beş yıl tiyatrodan kazandığı para ile sağladı. 1935 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu Kütüphane Memurluğu’na ücretli olarak atandı. 13.02.1935 tarihinde jübilesi yapıldı. Eserlerinin basımı için yardım isteyen bir dilekçe ile Atatürk’e başvurdu. Atatürk, konu ile ilgilenilmesi için, dilekçeyi İçişleri Bakanlığı’na gönderdi. İçişleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğü, İtaat İlamı adlı oyunu 400 lira telif ücreti ödeyerek, kendi bünyesi içinde kitap haline getirdi. Daha sonra aynı yıl içinde (1936) Kanaat Kitabevi tarafından kalan on yedi oyun da basılarak, kitap dünyasındaki yerini aldı (Hançerlioğlu, 1970: 30).

### 1.1.2 Oyun Yazarlığı ve Eserleri

Yaşadığı döneme göre eğitimini ilerletmiş, bir yandan da geçimini sağlamak için memuriyet yaşamına atılmış olan Musahipzade Celal, zamanının tiyatro ve sanat akımlarıyla da yakından ilgileniyordu. Başlangıçta aydın bir izleyici niteliğiyle duyulan bu ilgi, meşrutiyetin ilanının ardından, sahneye etkin bir iletişim şeklinde devam ediyor ve Musahipzade Celal, ilk sahne eseri olan III perdelik Köprülüler oyununu, dönemin en ünlü tiyatro oyuncusu ve yönetmeni olan Ermeni asıllı Manakyan Efendi’ye (1839-1920) 1912 tarihinde oynattırmayı başarıyordu (Arpad, 1986: 17-18).

Musahipzade Celal’in ilk sahne eseri olan Köprülüler, dönemin diğer tarihsel konulu eserleriyle benzerlik gösteriyordu ve o bu durumdan memnun değildi. Onun amacı, diğerlerinden farklı olmak, kişiliğini bulmak ve gerçek tiyatro eseri yazmaktı. Bu düşüncesini, *“Bu tarzda piyesler bana tarih sayfalarını tekrardan ibaret geliyordu. Ben ise, tarihin gölgesi altında şöyle hayal meyal seçilen halk hayatını piyese sokmak istiyordum”*, ifadesiyle dile getiriyordu. Musahipzade, bu görüşünü kısa sürede gerçekleştirmeyi başardı ve bir yıl sonra, 1913 yılında “İstanbul Efendisi” adlı oyununu tamamladı. Bu oyunun sahneye konulması dört yıl sürdü. 1 Eylül 1917 tarihinde ve Tıp Fakültesi Kütüphanesi yararına verilen bir gösteride, Bengliyan Efendi’nin Osmanlı Operet Heyeti tarafından sahneye konulan “İstanbul Efendisi”, Musahipzade’nin görüşünün haklılığını ortaya çıkardı (Hançerlioğlu, 1970: 45).

### 1.1.2.1 Musahipzade Celal'in Eserleri

Çizelge 1.1. Musahipzade Celal'in Eserleri Yazılış, Oynanış, Basım ve Konuları

Eser	Yazılış	Oynanış	Basım	Konusu
Türk Kızı / Gülsüm	1909	-	1909/37	Oyunda, Gülsüm'le Yusuf'un talihsiz aşkı konu edilmektedir.
Köprülüler	1912	1912	1936	Toplumdaki değer çalkantısı, ahlak sorunu olarak ele alınır.
İstanbul Efendisi	1913	1917	1936	Osmanlı'da Lale Devri sonrasında geçen oyun, bir yandan bu dönemdeki kültürel ve etnik çeşitliliği sergilerken; diğer yandan da dönemin toplumsal yapısını, sosyal ilişkilerini ve yozlaşan değerlerini hicveder.
Lale Devri	1914	1921	1936	XVIII. yy. İstanbul-Kağıthane Deresi kıyısında yer alan mesire ve eğlence alanı olan Sadabad'ta, cariyeler arasındaki kıskançlıkları konu almaktadır.
Macun Hokkası	1916	1919	1936	Babasından kalan mirasla zengin olan kızla evlenebilmek için, mahalle delikanlıları arasında geçen mücadeleleri konu alır.
Yedekçi	1919	1920	1936	Baba parası yiyen mevki sahibi kimseler ile yaşamlarını kendi alın terleriyle kazanmaya çalışan emekçilerin arasındaki karşıtlığı konu alır.
Kaşıkçılar	1920	1921	1936	Kaşıkçılar çarşısı esnafının konu alındığı bu oyunda, içinde yaşadığı toplumun geleneklerini yansıtmaya çalışan yazar, bunu peştemal kuşanma töreni çerçevesinde vermeye çalışmıştır.
Atlı Ases	1921	1921	1936	Yetkilerini kötüye kullananlara karşı, erdem sahibi kişilerin çatışması konu edilir.
Demirbaş Şarl	1921	1922	1936	Osmanlı'nın XVIII. yy.'da Rusya'ya karşı kazandığı Prut Zaferi ve bu sırada İsveç gibi bir Batılı ülke ile geliştirdiği ilişki anlatılmaktadır.
Moda Çılgınları	1923	1923	-	Teknik açıdan diğer eserlerinden daha kuvvetlidir. Şehzadebaşı Millet Tiyatrosu'nda oynanan bu oyunun müzikleri Muhlis Sabahattin tarafından yazılmıştır.
İtaat İlamı	1923	1924	1936	Mahalle kültüründen yararlanılarak, geleneksel evlilik kurumunda erkeğin rolü ve devlette yetkilerin kötüye kullanılması eleştirilir.
Fermanlı Deli Hazretleri	1924	1927	1936	Eski devirlerde, batıl inanışların ve üfürükçülüğün oynadığı rol işlenir.
Aynaroz	1927	1928/29	1970	Osmanlı'nın çöken adalet sistemi, rüşvet

Kadısı				ve yalanla yürütülen işleri ve devlet için çalışanların haksızlığı kanıksamaları ağır bir alaycılıkla eleştirilir.
Kafes Arkasında	1928	1929	1936	Toplumsal değişim ve dönüşümlerin çok hızlı yaşandığı Osmanlı'nın son döneminde, erkek egemen bir toplumun yozlaşan değerlerinin, onu temsil eden erkekleri ve kadınları nasıl bir çözümsüzlüğün içinde sıkıştırdığı, oyunda komik olaylar örgüsü ile canlandırılır.
Bir Kavuk Devrildi	1930	1930	1936	Osmanlı'da yabancı yatırımların yerli iktisadı iflasa sürüklemesini, bilgisiz yöneticilerin halkı sömürmesini konu alır.
Mum Söndü	1930	1931/32	1936	Geçimini dinsel ve büyü kökenli sağlık sömürsünden kazanan kişileri kıyasıya eleştiren Musahipzade Celal, romantik bir halk yazarı olarak, oyunlarının tüm olumlu tiplerini esnaf kesiminden seçer. Hekim tipini de esnaftan saymış ve gericiliğe karşı bu tipi savunmuştur. Mum Söndü oyunu buna iyi bir örnek oluşturmaktadır.
Pazartesi-Perşembe	1931	1932	1936	XVIII.yy. İstanbul'unda, defterdar Kırtasiddin Efendi'nin görevini kötüye kullanarak yaptığı yolsuzlukların, kendisine kısa sürede servet kazandırmasını ve toplumsal konumunun da bununla bağlantılı olarak yükselmesini konu alır.
Gül ve Gönül	1932	1933	1936	Halkın sömürülüşünü konu alır.
Balaban Ağa	1933	1935	1936	Yetişmekte olan yükseköğrenim gençliğinin kendi sorunlarıyla baş başa bırakılması yerilir.
Selma	1934	1961	1936	Bir aşk hikayesinin konu edildiği oyunda, oyun kahramanları tip özellikleri ile iyiler ve kötüler olarak sınıflanıyor olsa da bu durum, seyircinin dramatik aksiyonu yakalamasına yardım eder.
Genç Osman	1937	1956	1970	Musahipzade Celal-M. Şükrü Erden, bu eserlerde Genç Osman'ın saltanatı sırasında saray kadınlarının neden oldukları taht kavgalarını, devlet ileri gelenlerinin yeniçerileri kıskırtması sonucunda çıkan olaylarda, Genç Osman'ın öldürülmesini konu alırlar. Eserin ele aldığı tarih, 1618-1622'dir.

### 1.1.3 Musahipzade Celal'in Oyunlarında Başlıca Özellikler

Musahipzade Celal'in oyunlarındaki özellikler şu başlıklar altında incelenebilir:

#### 1.1.3.1 Tiplerin Seçimi

Musahipzade Celal, eserlerindeki tipleri oluşturmakta, halktan kişilerden yararlandığını söyler. Halkın arasına karışıp, onlarla dostluk kurarak, eserinin içinde yer almasını sağlar. Kandemir'e verdiği bir röportajda şu örneği aktarır:

*“Macun Hokkası adlı piyesimde hani bir aktar vardır. İstanbul'un kenar mahallelerinden birindeki bu aktarı bulmuş, evvela akşamları uğrayarak, karabiber, zencefilden başlayarak hergün bir şeyler almak suretiyle adamcağızla ahbab olmuşum. Bu ahbablık kafamda yer eder, sonra başlarım onları konuşturmaya, böylece nihayet sahnede dile gelirler” (Kandemir, 1933:21).*

#### 1.1.3.2 Yerli Eserler

Edebiyatçı Yaşar Nabi Nayır (1908-1981), tüm ulusların kendilerine özgü tiyatro edebiyatı olduğunu ifade eder. Bir ulusa ait görenek, örf ve âdet (moeurs) oyunları, diğer uluslar tarafından tam olarak anlaşılabilir. Ona göre, yerli tiyatro edebiyatı çok değerlidir. Bu tür yapıtlar, ya da geçmiş zamanların geleneklerini anlatan bir tarih kitabı gibidir ve yazınsal değerlerinden başka, sosyal değerleri de bulunmaktadır. Yaşar Nabi, ülkemizin sayılı tiyatro yazarları arasında, tam anlamıyla yerli eserler vermiş olarak, Musahipzade Celal'i örnek gösterir (Yaşar Nabi, 1931: 20).

#### 1.1.3.3 Tarihsel Konular

Musahipzade Celal'in “Fermanlı Deli Hazretleri”, “Aynaroz Kadısı”, “Kafes Arkasında” ve “Bir Kavuk Devrildi” adlı tiyatro oyunlarını, Fransız yazar Marcel Proust'un aristokrasinin çöküşü ve orta sınıfın yükselişi dönemine denk gelen Üçüncü Cumhuriyetçiler yönetimi altında gerçekleşen büyük toplumsal değişimleri konu alan Kayıp Zamanın İzinde adlı eserine benzeten Yaşar Nabi; onun diğer eserlerinin de tarihe karışmış zamanlarda geçtiğini ifade eder.

#### 1.1.3.4 Moeurs Eserler

Musahipzade Celal'in eski dili ve lehçeleri çok iyi bildiğini, eski gelenek ve gelenekleri incelediğini belirten Nabi, onun piyeslerinin moeurs tarihi açısından canlı tablolar oluşturduğuna dikkat çeker. Onun eski yaşamı anlatmaya ve eski özellikleri canlandırmaya büyük özen gösterdiğini, bazen bu konuya eserini feda etmekten çekinmediğini belirtir. Ayrıca, Musahipzade Celal'in tam anlamıyla

gerçekçi bir yazar olduğunu, eserlerinde, duygu ve imge abartıları bulunmadığını, yalnız, oyunlarındaki tek kusurun vahdet noksanlığı olduğunu ifade eder. Aslında çok ilginç ve evokatif (davet edici) olan ayrıntıların çokluğu, bu oyunlara bir çeşit esneklik sağlamaktadır. Vücudu çok esnek olan bazı cambazların becerileri, insanda onların bel kemiği olmadığı hissini uyandırır. Yaşar Nabi'ye göre, Musahipzade Celal'in oyunlarında bel kemiği bulunmaktadır, fakat fazla esneklik olmadığı hissini uyandırmaktadır (Yaşar Nabi, 1931: 20).

### **1.1.3.5 Tiplerdeki Canlılık**

Musahipzade Celal'in tekniğinin kuvvetli ve buluşlarının çok yerinde olduğunu vurgulayan Yaşar Nabi; onun, mœurs eserlerini Molière gibi ince bir alay süzgecinden geçirerek, komedi şekline sokmayı tercih ettiğini belirtir. Nabi'ye göre, Musahipzade Celal'in tipleri, Molière'inkiler kadar canlı ve ebedi olmasalar da yine de çok iyi çizilmiş ve başarılı bir şekilde karikatürize edilmişlerdir. Yaşar Nabi, onun piyeslerinde oynayan aktörlere de değinmiş, Küçük Kemal, Behzat, Hazım, Vasfi Rıza ve nicelerinin çok değerli olduklarını belirtmiştir (Yaşar Nabi, 1931: 21).

### **1.1.3.6 Oyunlarındaki Biçim**

Babıali Tercüme Odası'nda çalışırken, arkadaşları ile ortaoyunu sahneleyip, bizzat kendisi de oyuncu olarak katılan Musahipzade Celal, geleneksel tiyatromuzun açık biçiminden yararlanmıştı. Olaylar ve sorunlar ön planda yer aldığı oyunlarında, kişiler, bu sorunların irdelenmesinde yardımcı olan temsilcilerdir. Oyun kişileri, kendi nitelikleri içinde belirlenmekle birlikte, ele alınan kavramları genellemesine ileten araçlardır. Olaylar dizisi, Batı tiyatrosunun iyi kurulu oyun yapısındaki gibi, belli bir süreklilik sağlamasına ve yapıt içindeki bölümler geleneksel anlayışla ele alınmasına karşın, yine esnektir; uygulayıcı, bu bölümleri yorumuna uygun bir biçimde yeniden düzenleyebilir. Bu açıdan yazarın üslubu ve ortaya çıkardığı biçim, her dönemde çağına uygun bir uygulama olanağı verir. Açık biçimin kalıplaşmayan ve eskimeyen özelliği, onun oyunlarını biçim yönünden de esnek ve yeni bakışlara elverişli yapar (Nutku, 1980:14-15).

Sürekli değişen bir sanat olan tiyatro, metnin içeriğinde güncel olanı, yeni bir ışık ve yeni bir boyutu aramak zorundadır. Tiyatro yapıtı, kalıcı niteliğini, yalnızca değişen dünyaya uyabildiği ve yeni bir bakış getirebildiği sürece sürdürebilir. Fransız tiyatro

yönetmeni Jacques Copeau, her oyunun içeriğinde yeni bir tiyatro ışığı gördüğünü ifade eder. Büyük Sovyet yönetmeni Meyerhold, eski oyunları ele alır, onları çağın görüş açısına ve estetiğine oturturdu. Alman tiyatro yazarı ve yönetmeni Bertolt Brecht, *“Ne büyük yenilikler hazırlanıyor çevremizde... sanatçılar nasıl çizecekler bütün bu yenilikleri sanatın eski anlatım araçlarıyla?”* sorusuyla tiyatro kuramları önerisinin başlangıcını yapar. Kaynağını hep gelişerek ilerleyen yaşamdan alan, aynı zamanda o yaşamı araştıran ve doğanın karmaşık yasalarını irdeleyen tiyatro, o anda yaşananı aktarmak zorundadır (Nutku, 1980: 15).

Bu açıdan, öz kaynaklarımızı oyunlarında temel almış Musahipzade Celal; Manakyan, Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu'nun oynadığı gibi; kalıplı bir biçimde değerlendirmek, tiyatronun temel sorununa ve işlevine uygundur. Bu önemli yazar, günümüz dünyasını yansıtacak şekilde ele alınmalıdır. Musahipzade Celal, 30-40 yıl öncesinin biçimsel tutuculuğunda değil, günümüz bakış açısıyla ele alındığında yepyeni bakış açıları sunmaktadır. Biçim ne kadar eski olursa olsun, bir tiyatro yapıtında, gelişen toplum ile paralellik kurabilen bir içerik varsa, o içerik, eski biçimi ele alıp, çağına uygun yeni bir biçimi ortaya çıkarır. Musahipzade Celal'in oyunlarında da açık biçimin her işleme uygun esnekliği vardır (Nutku, 1980: 15).

### **1.1.3.7 Düşünce ve Tiyatro Tekniği**

Ülkemizde ilk örneklerinin halk tiyatrosunda taşlama ve yerme şeklinde görüldüğü politik oyunlar, Tanzimat Dönemi'nde gelişimini sürdürmüş ve çağdaş edebiyatımızda Cumhuriyet'in ilanı ile özel bir konuma ulaşmıştır. Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde, Sultan Abdülaziz baskısından söz eden oyunlar yazılırken, II. Meşrutiyet Dönemi'nde sanatın özgürleştiği ortam eserlere yansımıştır. Politik sorunlar, II. Meşrutiyet'le birlikte değişen toplum düzeni ve sanatçıya tanınan özgürlükle birlikte daha rahat ele alınmaya başlamıştır.

Bu dönemde aydın ve yazarlar, tiyatroyu, geçmişle hesaplaştıkları, dönemin sorunlarıyla yüzleştikleri ve Türkçülükten sosyalizme dek çeşitli siyasi akımların sözcülüğünü yaptıkları bir kurs olarak değerlendirmişlerdir (Kocabay, 2004:106). Politik tiyatro, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, ikiye bölünmüş bir toplumun yaşadığı geçiş sürecini gözler önüne sermiştir (Özmen, 2015: 13).

I. ve II. Dünya Savaşı dönemleri oyun yazarları, yapıtlarında savaşın yıkıcı etkilerini ve kahramanlık konusunu ele alırken, Cumhuriyet'in ilk yirmi yılı kuşağı yazarları, radikal değişikliklerin ve inkılapların toplumdaki etkisinden söz eder ve siyasal anlamda belirli kutuplaşmaları konu alır. Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda, Türk politik tiyatrosunun siyaset odaklı eleştiri yapması ve geçiş sürecinin çelişkilerini yansıtması izlenir (Nutku, 1976:109).

Politik Türk tiyatrosunun ilk örnekleri, herhangi bir siyasi taraf tutulmamakla ve belirli bir ideoloji desteklenmemekle birlikte, XIX. yüzyılda gelişimini tamamlayan orta oyunlarındaki sosyal eleştiri ve taşlamalara dayanır. Halk tiyatrosunda, epik tiyatro geleneğinin, politik tiyatro için önemli bir teknik olduğunun henüz dile getirilmediği bir dönemde, bu türün ilk örnekleri orta oyunlarında görülür. Orta oyunlarının açık meydanlarda oynanması ve halka hitap etmesi, izleyiciye sosyal ve siyasal ileti verilmesi açısından önemli bir özelliktir. Bazı politik tiyatro örneklerinde, açık alan sahnelemesiyle, burjuva tiyatrosuna karşı, oyunların her sınıftan insana ulaşması ve izleyiciyle etkileşim halinde olunması amaçlanmıştır. Orta Oyunları'nda da, oyuncuların bu sayede seyircilerle etkileşim halinde oldukları ve güldürü yoluyla toplumsal eleştiri yaptıkları gözlemlenir. Orta oyunlarının bu yönü, öncelikle bir halk güldürüsü olarak gelişen bir tiyatro dalı olarak, toplumsal ve siyasal taşlamaya başvurularak, devlet büyükleri ve devlet işlerinin eleştirilmesine olanak tanırırdı (San, 1972:141).

Nutku, Musahipzade Celal'in, bazı eksikliklere karşın, düşünce ve tiyatro tekniği açısından birçok yeniliğe ve yeni bir bakışa açık olduğunu ifade eder (Nutku, 1980: 15). Örnek olarak ise; "Atlı Ases" (1921) adlı oyunda, boş olan önemli devlet makamlarına rüşvet yoluyla atama, bir genelevde yapılır. Musahipzade Celal, bu oyununda, var olan bozuk düzeni, bir genelev atmosferi içinde gösterir. Anadolu halkının sömürülmesi, çeşitli oyunlarda, değişik görünümde karşımıza çıkar (Nutku, 1980: 15).

"Fermanlı Deli Hazretleri" (1924) adlı oyunda, muhtarların, vergi mültezimleriyle saray mütesellimlerinin halka eziyetleri sahnelenmiştir. Oyunda, Osmanlı sarayının bürokrasisi, aile yaşamı, dini kurumları, gelenek ve göreneklerinin karikatürize edilmiş sahneleri belirgin bir şekilde yer alır.

“Aynaroz Kadısı” (1927) adlı oyununda, toplum içinde dini, araç olarak kullanıp kendi çıkarları doğrultusunda halkı aldatanlar sahnelenir. Bu oyunda, iyiler, yok denecek kadar azdır, çünkü mücadele gücüne sahip değillerdir. Kötü niyetli kişiler ise, her yerdedirler. Oyunun komedi unsuru, “Aynaroz Kadısı”nın cinsel açgözlülüğünü yansıtırma biçimi ile devlet adamlarının yolsuzluğu kanıksamış doğal tavırlarının yarattığı yadırgatma etkisidir. Musahipzade Celal, bu oyunundaki dramatik yapıyı, izleyiciyi hem eğlendirecek hem de yaşananlara eleştirel bakış açısı geliştirecek tarzda kurar.

Kadı ile özdeşleşmekten kaçınan izleyici, bir yandan ona gülerken, bir yandan da olayların onu yenilgiye uğratıp uğratmayacağını merak eder. Olayların gelişimi, çözümü belirsiz kılar. Bu nedenle, izleyicide merak duygusu canlı tutulmuş olur. Oyunun sonunda, izleyici, kötülerin cezasını bulacağı beklentisini bulamaz. Yalnızca, birbirini seven iki genç olan Hiristo ile Afroditi’nin kavuşmuş olmaları, izleyici için yeterlidir. Devletin içindeki yolsuzlukların ise, bitmeyeceği ve düzelenmeyeceği iletisi gizlice izleyiciye verilmiş olur. Bu oyunda, her ne kadar eleştiri eğlendirici bir tarzda yapılmış olsa da geleneksel tiyatrodan verilen son iletiden farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan, oyunun komedi üretirken, yalnızca eğlendirmek değil, aynı zamanda düşündürmek gibi bir işlevi de bulunmaktadır (Demirdağ, 2012: 49-50).

“Bir Kavuk Devrildi” (1930) adlı oyununda, yerli ekonominin yabancı yatırım ve ekonomi tarafından yok edildiği gösterilir. Sanatın ve sanatçının hor görüldüğü bu düzendeki yozlaşmaların yanı sıra; devletle halkın arasına yerleştirilen kültür düşmanı bilgisiz yöneticiler, kendi çıkarları için yerli ekonomiyi, dolayısıyla halkı sömürürler. Oyunda, şenlik atmosferi, mahalle kalabalığı, düğün evi ve gelenekleri göze çarpar (Demirdağ, 2012: 46).

“Pazartesi-Perşembe” (1931) adlı oyununda, kırtasiyecilik sorununun altında, yaratıcılığın ve insanlığın öldürülmesini, insanın nesne konumuna indirgenmesi işlenir. Oyunda ayrıca, çeşitli açılardan belli anlayıştaki bir sömürü düzeni de ele alınmıştır; et fiyatlarının yükselmesine engel olmaması için defterdara kırk bin akçe sus payı verilir, özel teşebbüsün kârı, devlet hazinesinden yapılan hırsızlama ile elde edilir; bir batmanı beş akçe olan ürün, zorba araçlar tarafından beş batmanı bir

akçeye devletten satın alınır. Bu hırsızlığın örtbas edilmesi için sorumlu memura bir köşk hediye edilir. Devlet malını yemek için, özel sektör patronları, yüksek makamlardaki görevlilere durmadan rüşvet yedirirler; “Devletin malı deniz, yemeyen domuz!”, bu düzen içindeki sömürünün sloganı haline gelir (Nutku, 1980: 15). Osmanlı’da okula yeni başlayan çocuklar için düzenlenen Âmin Alayı, sünnet olma, evlenme gibi törenler Pazartesi ya da Perşembe günü düzenlenirdi (Demirtaş, 2008: 362-363). Musahipzade Celal, halkın ve yetkililerin tören düzenleme tarzıyla ironi yaratmaktadır.

“Gül ve Gönül” (1932) adlı oyunda da Anadolu ve İstanbul halkının sömürülüşü sahnelenir. Musahipzade, oyun içinde oyun kurgusu ile geleneği, Batı tarzı ile kurgulayarak, bir bileşimi bütünleyecek şekilde kullanmıştır. Orta oyunu, halk hikayeciliği, kahvelerde aşıkların atışmaları, bilmece, şiirler gibi unsurlar, oyunun konusu içinde ustalıkla kullanılmakta ve dramatik yapıyı destekleyici bir rol üstlenmekte ve oyun, bir sanat gösterisine dönüşmektedir. Ayrıca yazar, bu yöntemi kullanarak, halk tiyatrosu geleneği ile bağlantı sağlamaktadır. Bu oyunda her ne kadar halk gelenekleri ve aşık öyküleri basit bir tarzda kullanılmış olsa da eğlendirici boyutunun yanında, eleştirel bir boyut da vardır (Demirdağ, 2012: 50).

“Balaban Ağa” (1933) adlı oyununda, yetişmekte olan yüksek öğrenim gençliğinin sorunlarına kayıtsız kalındığı, onların kendi kendilerine, çaresiz bırakıldıkları vurgulanır. Ayrıca, devletin önemli görevlerine eğitimsiz kişilerin atandığı, devlet işleri bilgisiz kişiler tarafından yönetilirken, gerçekten okumuş bilim adamlarından yararlanılmadığı için, onların meyhane köşelerinde küskünlüğe ve ucuz felsefe yapmaya terk edildiği gösterilir (Nutku, 1980: 15). Oyun, kötülerin kötü olarak kalacakları ve değişmeyecekleri iletisini aktararak bitmiş gibi görünmekle birlikte, iyilerin kazandığı bir oyundur (Demirdağ, 2012: 50).

#### **1.1.3.8 Bakış Açısı**

Her oyunda, başarı düzeyine bakılmaksızın; durmadan değişen yaşam olgusu içinde, temel sorunların bir türlü yenileyememiş, durağan bir toplum anlayışının kıvranışını barındırdığı için; romantik bir halk yazarı niteliği bulunur. Musahipzade Celal de, yöntemsiz olmakla beraber, tarihe dayanarak Türk toplumunun anatomisini, izleyeni de etkileyen bir tutumla sergileyebilmiştir. Onun birçok oyunlarında vurguladığı

sanatı küçümseme sorununun bile, toplumsal değişkenliği vermesi açısından önemi bulunmaktadır. Burjuva toplumunun kökeninden gelme özelliği olan sanatı küçümseme olgusu, böyle bir toplumda, insanlar arasındaki tek alışveriş ve tek bağlayıcı, parayla bağlantılı işler olduğu için, devrimci bir yöneliş olmaktadır. Düşünce yaşamı, sanat gibi daha yüksek emek biçimi olarak adlandırabilen şeylerin tümü, birer nesneye dönüşmüştür. Gerçi yazar, toplumsal değişkenliğin bir irdelemesini yapmış değildir, ama oyunlarında, bu diyalektiği izleyiciye hazırlayan temel taşlarını yerleştirmiştir (Nutku, 1980: 15-16).

Türk tiyatro tarihinde Batı tarzı tiyatro ile geleneksel tiyatro arasındaki bağlantı ve teknik olarak bunların dayandığı temeller ele alındığında, bu konuya en iyi örneklerden birinin Musahipzade Celal olduğu ifade edilir (Demirdağ, 2012: 43). Osmanlı Devleti'nin XIX. yüzyılda devletin belirlediği yeni siyaset doğrultusunda ülkeye giren Batı tarzı tiyatro, ilk olarak siyasetin belirleyicisi olan sarayda ve sarayın desteğiyle Beyoğlu gibi azınlıkların yaşadıkları semtlerde kurulmuş yapılarda; pantomim, cambazlık, daha sonra da opera temsilleriyle gösterime girmiştir. Batı tarzındaki yeni tiyatroyu az çok tanıyan Osmanlı'nın azınlık kesimi, ülkede bu tarzı yerleştirme işinde ilk görev alacak kişiler olmuşlardır. Daha sonra ise, gerek bu tiyatro tarzının ülkede yaşam bulabilmesi için gereksinim duyulan izleyici kitlesinin yaratılması, gerekse yeni siyaset çerçevesinde şekillenen yeni aydının yaşam tarzının ortaya konulması çabaları ile, Osmanlı'nın Müslüman Türk kesiminden olan yazarlar bu işe el atmıştır. Yeni siyasetin yürütücüsü olmaları için yetiştirilen, ama yenileşmeyi anlama şekillerinde beliren farklılıklar dolayısıyla, devlet ile, temelde olmasa da zıtlıklara düşen yeni aydın kesiminin yazdığı yeni tiyatro oyunları da farklı yoğunlukta olmakla beraber, tezli oyunlar olmuşlardır (Keskin, 2006: 57).

Bu dönemin tezli oyunları arasında da tarihi olana yapılan vurgunun tiyatro oyunları ile arttığı dikkati çekecektir. Tanzimat döneminde Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre" ve "Celalettin Harzemşah", Abdülhak Hamit Tarhan'ın "Tarık Yahut Endülüs Fethi" ve "Yadigâr-ı Harb", Ahmet Mithat Efendi'nin "Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş" adlı oyunları, Meşrutiyet döneminde ise Musahipzade Celâl'in "Köprülüler ve Demirbaş Şarl" gibi oyunları bu türdeki oyunlara en belirgin örneklerdir. Tüm bu oyunlar, aynı zamanda birer siyaset adamı olan ve devletin

çeşitli kademelerinde bulunmuş dönem yazarlarının siyasi düşüncelerini, yeni siyaset çerçevesindeki görüşlerini ortaya koydukları tezli oyunlar olmuşlardır. Devletin belirlemiş olduğu yeni siyaseti yürütmek için yetiştirmeye çalıştığı yeni aydın kesimini oluşturan bu yazarlar, yeni dönemin yeni tarih anlayışını da ortaya koyma çabası içinde olan, oyunlarında bu tarih anlayışının izleri görülen aydınlar olmuşlardır (Keskin, 2006: 57-58).

## **1.2 MUSAHİPZADE CELAL'İN GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNA KATKILARI**

Türk tiyatrosu, Tanzimat'tan itibaren, her ne kadar tamamen Batı tarzına yönelmiş görünse de geleneksel unsurlardan yararlanmayı sürdüren yazarların çabalarıyla, geleneksel Türk tiyatrosunun pek çok özelliği varlığını sürdürebilmiştir (Demirdağ, 2012: 43).

Karagöz, Orta Oyunu, Meddah, Tuluat, Köy Seyirlik Oyunları, kukla gibi geleneksel Türk tiyatrosu unsurlarının hepsi, temelde halk tiyatrosu geleneği çatısı altında birleşirler. Geleneksel Türk tiyatrosu kaynakları, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e dek, Osmanlı aydın ve yazarlarının halka ve halk sanatına yabancılaşmış, Batı tiyatrosunu tercih etmeleri nedeniyle, kayda geçirilmeden, unutulmaya terk edilmiştir. Bu aydınların tek istisnası, Musahipzade Celal'dir.

Atatürk'ün Cumhuriyet rejimini getirmesinin ardından, Türk aydın ve yazarları, geleneksel değerlerin hak ettiği önemi kavramışlar ve bu konuda çeşitli çalışmalarda bulunmuşlardır. Otantik alanda ortada, genellikle kahvelerin bahçelerinde, yenedünya adı verilen bir paravan dekor, incesaz çalan bir müzik ekibi ve çeşitli tipleri canlandıran oyuncularla oynan Orta Oyunu; Musahipzade Celal, Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Aziz Nesin, Turgut Özakman, Ferhan Şensoy ve Sadık Şendil gibi yazarların oyunlarında etkilendikleri geleneksel tiyatro unsuru olmuştur. Araştırmacıların başlangıçta Türk Temaşası olarak adlandırdıkları bu sanat dalı, zamanla Geleneksel Türk Tiyatrosu olarak yaygınlık kazanmakla birlikte; Halk Tiyatrosu, Seyirlik Halk Oyunları ve Türk Seyirlik Sanatları olarak da kullanılmaktadır. Bu konuda araştırma yapanlar, genellikle bunu Köylü Tiyatrosu ve Halk Tiyatrosu olmak üzere iki ayrı grupta ele almak eğilimindedirler. Birincisiyle köylerde sahnelenen dramatik gösteriler, ikincisiyle de kentlerdeki dramatik

oyunlarla sihirbazlık, hokkabazlık gibi el becerisine dayanan gösteriler amaçlanmaktadır (Düzgün, 2002: 487).

Osmanlı döneminde varlığını sürdüren geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin etkileşim halinde oldukları sosyal çevre ve kurumlar şu şekilde gruplanmaktadır (And, 1985: 182-189):

### ***Saray ve Çevresi***

Osmanlı sarayında, hoş sözlerle, güzel fikra ve hikâyelerle büyüklerin, özellikle padişahların güzel zaman geçirmelerini sağlamakla görevli kimseler olan nedim ve musahiplerden başka; meddah, hokkabaz ve Karagözcüler de bulunurdu. Bunlar, saray çevresinin gereksinimleri doğrultusunda hizmet verirdi. 16. yüzyıldan sonra ise, kurumsallaşarak, saray tiyatroları ortaya çıktı. Sultan Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı'nda tiyatroları vardı. Saray ve çevresinde ortaya çıkan dramatik etkinliklerden bir kısmı da şehzadelerin sünneti, saray evlenmeleri, doğum, bir yabancı konunun gelişi, tahta geçme, bir savaşın kazanılması gibi çeşitli nedenlerle düzenlenen şenliklerde sergilenirdi. Bu tür şenliklerde, uzun bir olay örgüsüne sahip oyunlardan çok, içinde dramatik unsurları barındıran çeşitli gösteriler yer alırdı. Karagöz, orta oyunu gibi, oyuncuların oluşturduğu gruplar da geçide katılırlardı (Durmaz, 2012: 53).

### ***Esnaf Toplulukları***

Çeşitli esnaf topluluklarının içinde birtakım seyirlik oyunları sergileyenler bulunduğu gibi; kol adı verilen, seyirlik oyunları meslek haline getirmiş kişilerin de toplulukları, günümüzdeki anlamıyla demek, meslek odası gibi kuruluşları vardı. Diğer esnaf topluluklarında olduğu gibi, kolbaşı yönetiminde bir araya gelen oyuncu topluluklarında da belirli gelenek ve göreneklere uyulması gerekiyordu. Özellikle çıraklıktan ustalığa geçiş aşamalarında uygulanan şed bağlama ya da peştemal bağlama merasimlerinin yakın dönemlerdeki ortaoyunu ya da tuluat oyuncuları arasında da uygulandığı biliniyor. Kollar, gündelik yaşamda çeşitli sanatsal etkinliklere katıldıkları gibi, genel şenliklerde de geçit alayına katılırlardı. Ayrıca diğer esnaf örgütleri de şenliklerde dramatik gösteriler sunarlardı (Düzgün, 2000: 68).

### ***Asker Ocakları***

Yeniçeriler, hem kendi aralarında yetişen seyirlik sanatçılara sahiplerdi; hem de askeri bir sınıf olarak, şenliklerdeki gösterilere katkılarda bulunurlardı. Bu durum, asker ocaklarının geleneksel tiyatro ile yakın ilişkisini ortaya koymaktadır (Düzgün, 2000: 68).

### ***Dini-Tasavvufi Çevreler***

Çeşitli dini gruplara ve tasavvufi çevrelere bağlı kişiler de şenliklerde, becerilerini, rakslarını sergiliyorlardı. Bedenlerine şişler, demirler sokan tarikat üyelerinin yanı sıra, dönerek rakeden taşbazlara da rastlamak mümkündü. Ayrıca, tarikat mensupları arasında, seyirlik oyunlardan bazılarını sergileyen kişiler bulunuyordu (Düzgün, 2000: 68).

Ulus olarak Orta Asya'dan getirdiğimiz ırksal unsurlarla, İslam uygarlığı çerçevesinde benimsediğimiz sanatsal değerlerin Anadolu coğrafyasındaki karışımı sonucunda ortaya çıkan bu oyunlarda, Osmanlı yaşam biçiminin etkileri açıkça görülür. Anadolu'nun diğer bölgelerinde de rastlanan, ancak İstanbul merkezli bir kapsamla gelişimini sürdüren meddahlık, Karagöz ve ortaoyunu gibi dramatik unsurlar, Tanzimat'tan sonra gelişen modern tiyatronun yaygınlaşması ile birlikte etkisini giderek azaltmıştır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tanzimat'a dek bütünüyle, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e dek geçen sürede ise, kısmen Osmanlı toplumunun tiyatro gereksinimini karşılamıştır. Günümüzde ise, kırsal kesimde varlığını az da olsa sürdürebilen köy seyirlik oyunlarının dışındaki gösteriler tamamen ortadan kalkmıştır. Bu gösterim türleri şu şekildedir (Düzgün, 2002: 487-494):

### ***Meddahlık***

Arapça medh kökünden türetilmiş olan meddah kelimesi, çok öven, çok metheden anlamına gelir. Seyirlik sanatlarda ise, bir izleyici topluluğu karşısında öykü anlatan ve anlatan ve anlattıklarını canlandıran kişi akla gelir. Meddahlığın öykücülük ve seyirlik sanat olmak üzere iki boyutu vardır. Niyazi Akı, meddahın öykücülük ve seyirlik sanat ikilemine, "*Meddaha tek aktörlü piyes adından çok, konuşan öykü adı yakıştır; çünkü etrafındakilerin ilgisini çekmek için çeşitli taklitlere başvurursa da*

*meddahın dinleyicisi var, fakat izleyicisi yoktur*” yorumunu getirir. Metin And, meddahın öyküsünü sunarken izlediği davranışa dikkat çekerek, “*Karagöz ve ortaoyununun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın, meddahın, seçtiği konulara göre; benzetmeci, gerçekçi, yarılsamacı tiyatroyu zorladığını*” ifade eder (And, 1977: 416-417). Pertev Naili Boratav da meddahı, “*seyirlik halk oyunlarının ortak unsurlarından bir kısmını öykücülük hünerine katan ve böylece öykü anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasındaki sanatçı*” olarak tanımlar (Boratav, 1988: 185-186).

### ***Karagöz***

Türk gölge oyununun kökeni ile ilgili çeşitli görüşler bulunmakla birlikte, günümüzde en yaygın kabul edilene, bu konuda en kapsamlı çalışmayı yürüten Metin And’ın görüşüdür. Metin And, gölge oyununun, Yavuz Sultan Selim’in Mısır’ı aldığı 1517 yılında, Cizre’de izlediği oyunu beğenip, Mısırlı gölge ustasını İstanbul’a götürmesinden sonra, Türkiye’ye girdiği sonucuna ulaşmıştır (And, 1977: 250-251).

Baş kişileri Karagöz ve Hacivat olan gölge oyunu, özellikle XVII. yüzyıldan sonra Türkiye’de yaygın hale gelmiş; şehzadelerin doğumu, sünneti, evlenmesi nedeniyle düzenlenen genel şenliklerde; ayrıca Ramazanlarda kahvehanelerde ve konaklarda oynatılmıştır. Gölge oyunu, XIX. Yüzyılda kısaca hayal oyunu olarak anılmış, bu oyunu sergileyen sanatçılara da hayali denilmiştir. XX. Yüzyılın başlarında ise, tamamen ortadan kalkma eğilimine girmiştir (Düzgün, 2002: 490).

Çalışmanın devamında Karagöz ve gölge oyunları konusu daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

### ***Orta oyunu***

Çevresi izleyicilerle kuşatılmış palanga adı da verilen bir meydanda, belli bir konu çerçevesinde, fakat herhangi bir yazılı metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan, doğaçlama bir oyun olan ortaoyunu; belli bir olay etrafında örülmüş, çalgı, şarkı, dans, yansılama ve konuşmalardan oluşmaktadır. Kökeni ile ilgili görüşlerden en yaygın olanı, oyunun ortada, halk arasında oynandığından bu adı aldığıdır. Ortaoyununun tipleri ve oynanış tarzı Karagöz ile büyük benzerlik gösterir. Gölge oyunundaki Karagöz ve Hacivat’ın yerini, ortaoyununda Kavuklu ve Pişekar almıştır.

Ortaoyunu, daha çok İstanbul ve yöresinde sergilenen bir oyun türüydü. Sevinç Sokullu, “*Karagöz’ün folklordan gelen zenginliğine karşın, ortaoyununda kent görenek ve töresinin daha yoğun olduğu*” ifadesiyle, ortaoyununun kentsel özelliğini vurgular (Sokullu, 1997: 173). Günlük yaşam, olaylar, masallar, efsaneler, eski halk öyküleri gibi çok değişik malzeme, oyun konularını oluşturur (Düzgün, 2002: 491).

### ***Tuluat***

Tuluat, yani doğaçlama oyun sergileme, geleneksel Türk tiyatrosunun tüm dallarında genel bir özellik olarak görülmekle birlikte, başlı başına bir tür halinde ortaya çıkarak, sahnede sergilenen bir oyun haline gelmesinin; Güllü Agop’un 1870 yılında, saraydan aldığı belli bir metne dayanan oyun oynama tekelinin ardından, öteki oyun topluluklarının metinsiz oyun sergilemeye yönelmesi olayı ile başladığı kabul edilir (Düzgün, 2002: 491-492).

Batı komedi geleneğindeki efendi-uşak ikilisi, Tuluat tiyatrosunun en tutulan iki tipi olmuş, uşak tipi Osmanlılaştırılmış ve İbiş adını almıştı. Böylece, Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar tiplerinde görülen komik ikili geleneği, Tuluat tiyatrosunda, İbiş ve Efendisi ile sürdürülüyordu (Yüksel, 1995: 125-126).

### ***Kukla***

Anadolu’ya Orta Asya Türkleri tarafından getirildiği araştırmacılar tarafından kanıtlanmış olan ve Türk seyirlik sanatlarının en eskilerinden biri olan kukla, konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üstlendiği ve kişileri temsil eden bebeklerle oynattığı bir oyundur. El kuklası ve ipli kukla olarak iki türü olan bu sanatı gerçekleştiren kuklacılar, bir sahnenin arkasına gizlenerek, tıpkı tuluat tiyatrosu gösterilerinin başındaki kantolar, düetolar gibi danslı gösterileri, kuklalar ile asıl oyun bölümünü, yani bir maceranın temsilini el kuklalarıyla gerçekleştirirler. Kukla metinleri incelendiğinde, bunlarda da Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi, birbirleriyle oldukça zıt, iki birinci derecede kahraman görülür (Düzgün, 2002: 492).

### ***Köy Seyirlik Oyunları***

Bu tür oyunlar, daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve genellikle kış aylarında düzenlenen sıra gecelerinde sergilenir. Bazı oyunların belirli bir zamanda, belirli bir biçimde ve bolluk, bereket getirmesi

umuduyla sunulmasını dikkate alan Metin And, bunların köken olarak Yakın Doğu'nun eski tarımsal bolluk törenlerine uzandığını belirtir (And, 1969:20).

Mitolojik kaynaklı oyunlardan başka, tohum atma, hasat, hayvanların doğumu ve gelişmesi gibi konusunu günlük yaşamdan alan bu tür oyunlar; büyük bir oda ya da köy meydanında oynanır. Oyuncu-izleyici bütünleşmesinin doruk noktaya ulaştığı köy seyirlik oyunlarını Boratav (1988) şöyle anlatır:

*“Yalnızca eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz. Bir kelime ile, halkın yaşamı ile kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler.”* (Boratav, 1988: 224).

### ***Diğer Seyirlik Sanatlar***

Osmanlı toplum yaşamında etkin olarak yer alan ve bir olay ya da olaylar dizisinin canlandırıldığı dramatik oyunlardan başka, zaman zaman bu dramatik oyunların bir bölümünü oluşturan yahut bağımsız olarak sunulan gösteriler de vardı. Canbazlar, gözbağcılar, dansçılar, güç gösterisi ya da denge sanatçıları, hayvanlarla gösteriler yapanlar, tulumcular, savaş oyuncularını gibi sanatçılar, bu gösterileri sunarlar. Özellikle, bir gözbağcılık türü olan hokkabazlık, sözlü ve söyleşmeli bir nitelik gösteriyordu. Asıl işi dansetmek olan çengiler ve köçekler de yer yer dramatik nitelikte gösteriler sergiliyorlardı. Bu tür gösteriler çoğunlukla, doğum, evlenme, sünnet, yabancı bir konuğun karşılanması, zafer sonrası kutlama gibi nedenlerle saray tarafından düzenlenen şenliklerde sergilenirdi (Düzgün, 2002: 494).

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, Osmanlı sarayının, doğum, sünnet, evlenme, askeri başarı, yabancı bir konuğun ağırlanması gibi nedenlerle düzenlediği bu şenlikler, Anadolu'da yaygın olarak sergilenen bütün seyirlik oyunları bünyesinde toplamıştır. Saray, tiyatroya desteğini 1908 Meşrutiyet dönemine dek sürdürmüştür. Meşrutiyet dönemi, Cumhuriyet döneminde adları çok duyulacak oyuncu, yazar ve tiyatro adamının yetiştiği bir dönemdir. Oyun yazarlığını başlı başına bir uğraş olarak benimseyen ve verimlilikleri Cumhuriyet'e dek süren, sonrasında da devam eden iki yazar, Ahmet Nuri Sekizinci ve Musahipzade Celal'dir (Karacabey, 1995: 6-7).

Türkiye'ye özgü denebilecek bir müzikal komedi türünün ilk yazarı olma özelliğini taşıyan Musahipzade; oyunlarında, XVIII. yüzyıl Osmanlı toplumundaki idari bozuklukları ve dini sömürüyü malzeme olarak kullanmıştır (Çorumlu, 2012: 42).

Hançerlioğlu (1970), Musahipzade'nin gelenekçi yanını, şu şekilde ifade eder

*“Musahiboğlu, ulusal Türk tiyatrosuna ilk adımı atan tiyatro yazarımızdır. Sanatta ulusallık, taklitten kişiliğe geçiş aşamasını belirler. Bu aşama, evrensel sanatın ölçüleri içinde, yöresel kültürün belirlemesiyle gerçekleşir... Musahiboğlu, tiyatro sanatında ulusallığı, aynı zamanda geleneksel Türk seyirliğiyle bağlantı kurarak başarmıştır. Bu bakımdan da onun tiyatrodaki yaptığı, Yahya Kemal'in şiirde yaptığıyla karşılaştırılabilir. Özellikle Kaşıkçılar, Yedekçi ve Atlı Ases oyunlarında görüldüğü gibi, Karagöz-Ortaoyunu-Meddah üçlüsüyle Türk seyirliği, Musahiboğlu oyunlarının kuruluşunda temel yapıdır...”* (Hançerlioğlu, 1970: 138-139).

### 1.2.1. Müzikal Komedi Türü

Komedi ya da komedy, insanları güldüren, eğlendirerek düşündürdüren ve eğiten sanat türüne denmektedir. Komedy, bir yandan bireysel ve toplumsal aksaklıkları sergilerken, diğer yandan güldürmeyi ve düşündürmeyi amaç edinir. Komedi, bir öykü ya da konuya dayanan, şakaların yer aldığı ve kişilerin de çoğunlukla gülünç durumlara düştüğü, genellikle mutlu sonla biten bir oyun türü olarak da tanımlanır. Çoğunlukla toplumsal davranış ve töreleri alaya alan, karakterleri ustalıkla çizilmiş olan komedilerde, içerik daha derin ve karmaşık olmaktadır. Kusuru ve gülünçlüğü toplumsal tabakanın en altında yer alan insanlara layık gören bir anlayışın ürünü olan komedide bu insanların zayıf yönleri olan korkaklık, riyakarlık, cimrilik, dalkavukluk, sinsilik gibi özellikleri seyirciyi güldürecek şekilde sahnede canlandırılır (And: 2004: 145)

Aristoteles yazdığı ünlü Poetika adlı eserini büyük oranda Antik Yunan Tragedyasına ayırmış, komedyaya üstünkörü değinmiştir. Aristoteles'e göre komedi fallus şenlik geçitlerinde töreni yöneten kişinin doğaçlamasından doğmuştur (Aristoteles, 1963:346). Antik çağda, ünlü oyun yazarlarının önemli oyunlarının (özellikle komedi dalında) sergilendiği bir seyir alanı Atina'da kutlanan Lenaea Festivali'nde, beş komedy yazarı birer oyunla ve iki tragedy yazarı ikişer oyunla yarışmaya katılmaktadır. Düzenlemenin resmi olarak gerçekleştirilmesi, M.Ö V. yüzyılın ortalarına dek geri gitmektedir. Atina'da komedy her zaman daha önemli olmuş, doğaçlama olarak ilk kez bu festivalde sergilenmiştir. Festival denizin

yabancı gemilere kapatıldığı kış mevsimine rastladığından, sergilenen oyunların önemi de yerel sınırlar içinde kalmaktadır (Teraman, 2007: 47).

Antik çağdaki komedya anlayışı, antik Yunan filozofu Aristoteles'in (M.Ö.384-M.Ö.322) "*ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidi olan komedyanın kusurları betimlediği*" şeklindeki tanımına temellenmiştir (Aristoteles, 1963: 20). Yunan komedyalarını Latinceye çeviren Livius Andronicus (M.Ö.284-M.Ö.204) ise, komedya için günlük yaşamın aynasıdır ifadesini kullanmıştır (Clark, 1918: 30). Romalı ünlü hatip ve devlet adamı Cicero (M.Ö.106-M.Ö.43), komedyanın hayatın taklidi, adetlerin aynası, gerçeğin imgesi olduğunu belirterek, daha kapsamlı olarak ele almıştır. Şair ve taşlama ustası Augustus döneminin en önemli Roma şairi Horatius'a (M.Ö.65-M.Ö.8) göre ise, komedyanın eğlendiriciliği, gerçeğe benzerlik ile beslenmelidir. Öğreticiliğin hoş olanla birleşmesi sonucunda, seyirciye hem zevk verilmiş hem de öğüt sunulmuş olur (Sokullu, 1976: 46-47).

XIX. yüzyıla gelindiğinde, bu bakış açısı farklılık göstermektedir. Teknolojik gelişimin Endüstri devrimi ile hızlanması, dünya görüşlerini etkilediği kadar, sanat ve edebiyat tarzlarına gerçekçi, doğalcı ve mekanik yaklaşımlar getirmişti. Soylu ile köylü ve işçi sınıfları arasında kalan orta sınıf, teknolojik gelişimden en büyük payı aldığı için, güçlenip haklarını genişleterek, emekçi yığınları üzerindeki denetimini arttırmaktaydı. Egemen güçler ve teknoloji arasında ezilmekte olan insanlar, giderek bireyselliklerini yitirip, makinelerin ayrıntısı haline gelmeye başlamışlardır. Bu tablo, Dostoyevski'den Schubert dek çeşitli eğilimlerdeki yazarlar tarafından gerçekçi, doğalcı ve ruhbilimsel olarak ele alınmış ve yansıtılmıştır. Bu noktada, yalnızca yüce insan ve kahraman kavramları yıkılmakla kalmıyor, yaşama daha uzak açıdan, daha eleştirel bakma eğilimlerinden dolayı, dramdan çok komedya önem kazanıyordu (Sokullu, 1976: 48).

Komedi, trajedi türüyle tamamen zıt özelliklere sahiptir. Bu sanat türü, Batı toplumlarında, soylular dışındaki sıradan halk tabakasına hitap etmekteydi. Komedinin özellikleri şu şekilde sıralanabilir (Erdemir vd., 2010:145).

- Amacı seyirciyi güldürme yoluyla düşündürme ve doğru yola yöneltmedir.
- Konusunu günlük yaşamdan, sosyal olaylardan, sıradan insanların birbirleriyle olan ilişkilerinden alır.

- Kahramanları, konuya bağılı olarak sıradan insanlardır ve toplumun alt tabakasında bulunan eğitimsiz veya sonradan görme olarak nitelenebilecek kişilerdir. Komediye soylu kişilere, mitolojik kahramanlara yer verilmez.
- Üslubu özenli değildir ve kusursuzluk aranmaz. Halk arasında kullanılan, herkesin anlayabileceği bir dil kullanılır.
- Manzum olarak yazılır. Ancak XVII. yüzyıldan itibaren bazı komediler nesirle (düzyazı şeklinde) yazılmaya başlanmıştır.
- Olaylar çirkin ya da acılı da olsa sahnede seyircinin gözü önünde canlandırılır.
- Beş perdelik oyunlardır. Ancak birbiri arkasından sürüp giden “diyalog” ve “koro” bölümlerinden oluşur. Eser ara vermeden oynanır ve perde arası yoktur.
- Üç birlik kuralına (tiyatrodaki zaman, mekân ve eylemde birlik) uyulur. Ancak komedilerde daha sonraları bu kuraldan vazgeçilmiştir. Klasik komedinin bu katı kuralı günümüzde modern tiyatrolarda uygulanmamaktadır. Komedideki bu değişim, Rönesans’tan beri süregelmektedir.

Kökeni eski Yunancaya dayanan komedya’nın (κωμῳδία/comodia), eğlence alayı/şenlik geçiti (κῶμος/ kōmos/ komazein) ve ezgi (ὄδῆ/odè) kelimelerinden türetilen bir kelime olduğuna dair bir görüş birliği vardır. Anlam olarak da cümbüş yapmak diye ifade edilebilir. “Komos”un, bolluk tanrısı Dionysos adına gerçekleştirilen bir ritüel olduğu söylenir. Müzik eşliğinde dans ederek, açık saçık sözleri olan şarkılar söyleyerek, seyirciler arasındaki kişilere ya da Atina’nın ünlü kişilerine alaycı bir yaklaşımla söz dokundurarak ve maskaralık yaparak yürüyen coşkulu “kōmos” koroları, M.Ö. 501 yılında Dionysos şenliklerinin yasal bir parçası olmuştu (Yüksel, 1990: 558).

Araştırmacılar tarafından üstünde önemle durulan ama Atina komedyasına etkisi kesin olarak belirlenemeyen bir kişi de M.Ö. V. yüzyılda yaşamış ünlü Sicilyalı ozan Epikarmos’tur. Aristoteles’e göre Epikarmos, ilk güldürücü olaylar dizisini biçimlendiren kişidir (Aristoteles, 1963: 345). M.Ö. V. yüzyılda Sirakuza, Yunan dünyasının birçok ozan ve düşünürün sık sık gelip gittiği bir kültür merkeziydi. Bu ortamda yetişen Epikarmos, İyonyalı’lardan mitoloji ve söylene (mit) malzemesini ve “parodi” anlayışını, Dorlar’dan ise müzikli Fars anlayışını almıştı (Lever, 1956: 45).

Roma, tragedyayı konu ve üslup açısından olduğu gibi Eski Yunan'dan almasına rağmen, komedide başka türlü bir geleneğe, halk komedisine önem vermiştir. Ancak bazı küçük yenilikler dışında, Yeni Komedi'den de tam olarak ayrılmadığı görülmektedir; bunlar da Koro'nun kaldırılması ve müzik eşliğinin devreye sokulmasıdır. Bunun yanısıra Etrüsk geleneğini yansıtan unsurlar olduğu da dile getirilmektedir. Bu tür komedi, oyuncuların eski Yunan giysilerine benzer olanlarını kullanmalarından dolayı, "*fabula palliata*" olarak tanımlanır. Bu nedenle Yunan komedya ortamının Eski Roma komedilerine yansıdığı söylenir. Plautus ve Terentius, Atina Yeni Komedya'sından aldıkları konuları, Romalının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır. Burada amaç, seyirciyi, günlük ilişkilerini yöneten kurallar konusunda eğitmektir (Dalven, 1969: 389).

Komedya ve tragedya, dramının iki temel türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Komedya ve tragedya arasında, melodram yer almaktadır. Müzikli dram, ya da müzikli oyun anlamına gelen melodram, erdemsizliğin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı, erdemin güç kazandığı, ender olarak şiddete yön veren, genelde duygusal, kimi kez komik sahnelerle bölünen, kimi bölümleri müzikle renklendirilmiş oyunlar olarak tanımlanmaktadır (Ataman, 2010: 16).

Melodramın ortaya çıkışı da Antik Yunan çağına uzanmaktadır. Antik Yunan tiyatrosunda, melodramın ilksel hali, koro başı ve oyuncu arasındaki şarkı ile etkisi vurgulanan oyunlardır. Bu anlamda ele alındığında, dramın lirik-dramatik bir türü olarak ifade edilmektedir. Ortaçağda da dinsel oyunların bütünleyici bölümleri olarak kullanılmıştır. İtalya'da XVIII. Yüzyılda, operayı da kapsayan müzikli oyunları da kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Melodramın tüm bu kullanım şekilleri, günümüzde de devam etmektedir.

Eziyet edilen kadınlar, yanlış anlaşılan ana karakter, vicdansız kötü erkek karakter, melodram türünün kalıplaşmış tipleridir. Melodram türünde, ana karakterler genellikle gelişimden yoksun, düz bir çizgide ilerler ve olaylar bu karakterlerin dışında gelişir. Ana karakterler, dışarı gelişen çatışma olgusunu ya içsel olarak yaşamaz ya da bu olgunun dışında kalırlar.

Komedi ile Fars (kaba komedi) arasındaki ilişkinin benzeri, melodram ile tragedya arasında da bulunmaktadır. Melodramlar ile trajikomik oyunlar arasında, dokunaklı,

gölünç ve korkutucu unsurlardan yaralanmaları bakımından benzerlikler görülmektedir. Bu bağlamda, melodramlarda kullanılan dramatik unsurlar; şiddet unsurlarının görüldüğü takip sahneleri, beklenmeyen sürprizler, kılık değiştirmeler gibi şekillerde karşımıza çıkar. Melodram türü oyunlarda temel kurgu, her zaman masumiyet ve şeytani kötülük arasında sonsuz çatışma olarak karşımıza çıkar. Her zaman iyinin kazanmasıyla oyun sona erer (Ataman, 2010: 17).

Edebi türler içinde yaşama en yakın ve en canlı olan tiyatro için yazılan eserler, müziksiz (trajedi, komedi, dram) ve müzikli (opera, operet, müzikal, pandomim, bale, revü, skeç) olarak iki grupta toplanır. Konuşmalı ve şarkılı bölümlerin birbirini izlediği güldürü, acı, bulunduğu ortama göre konularını belirleyen, zengin sahne tasarımı ve kıyafetleriyle dikkat çeken, eğlendirmek amacı olan operaya göre hafif karakterde müzikli oyuna operet denir. Operet; klasik operet ya da opera-komik, Viyana opereti, müzikli komedi ve Amerikan opereti ya da Revü opereti olarak dört çeşitir (Papazyan, 1975: 9).

Operet, XVI. Yüzyılda İtalya'da başlamış, XVIII. yüzyılda Balet Opera adıyla müzikli ve sahneli oyunlar olarak devam etmiştir. Fransız operet komik türüne yakın olduğu için, Thomas Arne'nin, William Shield'in ve Charles Dildin'in müzikli sahne oyunları, operetin öncüleri sayılırlar (Budak, 1985: 124). Opera sanatı, Fransız besteci Ambroise Thomas (1811-1896) döneminde dönüşüm geçirerek, geleneksel komik-opera (opera-comique) ile büyük opera (grande opera) türlerinin ortak katkıları ile operet sanatına öncülük eden lirik dram (drama lyrique) elde edilmiştir. Operet, XIX. yüzyılda, Orta Avrupa'nın sanat ve kültür merkezi olan Paris ve Viyana'da yaygınlaşır. Franz von Suppe, Jacques Offenbach, Franz Lehar ve Johann Strauss gibi sanatçılar, operet türünde birçok eserler üretmişlerdir. Eğlenceli ve güldürü yanı ağırıklı olan operetler, uzun konuşmalar bölümüyle bazen müziksiz olarak anlatılabilir (Pekman, 2002: 162).

Batıdaki bu gelişmeler, İstanbul'da da yankı bulmuş; XIX. yüzyıl boyunca, yabancı operet toplulukları burada gösteriler düzenlemişlerdir. Bu dönemde, özellikle İtalyan operet toplulukları, Avrupa'nın önde gelen operetlerini İstanbul izleyicisine sunmuşlardı. Bu sanat dalında yapılan gösteriler, sanat çevreleri ve izleyicilerde operetlere büyük bir ilgi ve talep doğmasına yol açmıştır. Bu ilgi ve talep, Türk

insanın duyuşuna doğrudan seslenecek bir operet türünün geliştirilmesinin de önünü açmıştır. Bu bağlamda, Celal Esat Arseven'in Fransızca yazdığı, ancak sonra Almanca'ya çevrilen; bestesini yapan İtalyan asıllı bir Levanten olan Vittorio Redaglia ile birlikte oluşturdukları; 20 Şubat 1918 yılında Viyana'da Volksoper'de oynanan Şaban adlı komik opera, Türk müziği makam ve usullerini kullanarak bestelenmiş; müzikli oyun türlerinde, Türk müziği makam ve usullerinin de kullanılabilceğini göstermesi açısından önem taşıyordu (Nutku, 1969: 41).

Dikran Çuhacıyan (1837-1898), Türk müziği makam ve usullerini operet bestelerinde kullananların ilk örneklerinden birisidir. İlk kez 9 Aralık 1872 tarihinde, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen Arif'in Hilesi adlı ilk Türk opereti, Gogol'ün Müfettiş adlı eserinden Türk yaşamına uyarlanarak yazılmıştır. Bu eserin librettosu (metni) Hovsep Yazıcıyan'a aitti ve tümüyle Türk müziği makam ve usulleri kullanılarak, Dikran Çuhacıyan ve A. Alboretto tarafından bestelenmişti. Eser, Çuhacıyan'ın kurduğu ve Dikran Kalemciyan'la birlikte yönettiği Opera Tiyatrosu Topluluğu tarafından, Fransız Tiyatrosu, Beyazıt Tiyatrosu ve Kadıköy Tiyatrosu'nda da sahnelenme olanağı buldu; 1884 yılında Tepebaşı Tiyatrosu'nda iki yüz yetmiş yedi kez sahnelendi (Güntekin, 1994: 133).

Bu eser, aynı zamanda, Türk tiyatrosunda Güllü Agop'un tekelinin kırılmasına yol açması bakımından da önem taşıyordu (And, 1999: 77-78). Çuhacıyan'ın adından en çok söz edilen opereti ise, Leblebici Horhor Ağa oldu. İlk kez 11 Ocak 1876 tarihinde, Fransız Tiyatrosu'nda temsil edilen bu eserin librettosu Takvor Nalyan'a aitti. Bu bağlamda Çuhacıyan, operet türünün Türkiye'deki ilk temsilcisi olarak ön plana çıktı. Ayrıca, Arsas, Olimpiya, Köse Kâhya, Zemire, İndiana adlı operetlere de imza attı. Çuhacıyan eserlerinde, Türk halkının kulağını Batı müziğine alıştırma kaygısıyla, çok seslilik ve orkestralama düzeyi gibi teknik unsurları basit bir düzeyde tutuyordu. Çuhacıyan'ın operetlerini bestelerken dikkatle üzerinde durduğu bu ayrıntı, onun başarısının önemli nedenlerinden biri oldu (And, 1999: 79).

Operet türü, 19. yüzyılın son çeyreğinde, halkın beğenisini kazanmıştır. Bu dönemde Çuhacıyan'ın dışında, Direktör Ali Bey'e ait Letafet, Kemani Haydar Bey'e ait Pembe Kız, Çengi, Sigorta, Binbirdirek, Allak Kız operetleri, ilgiyle izlenen eserler olmuştur (Güntekin, 1994: 134). Halkın bu ilgisinde, geleneksel Türk tiyatrosunun da

müzik, dans ve güldürünün bir karışımı olmasının önemli etkisi bulunuyordu. Geleneksel Türk tiyatrosunun özellikleri, yazarları, bestecileri ve seyircileri operet türüne yaklaştırmaktaydı. Bunun dışında, bu türde eserler veren sanatçıların Avrupa'da ciddi bir eğitim almış olmaları da operet türünün tutulmasında etkili oluyordu (And, 2004: 112-114).

II. Meşrutiyet'in (1908-1920) ilanından sonra da Türkiye'de operete ilgi ve operet türünün yükselişi devam etti. II. Meşrutiyet'in ilk yıllarında Benliyan'ın kurduğu Milli Osmanlı Operet Heyeti (1910), büyük ilgi gören operetler sahnelediler. Bu kuruluşun sergilediği eserler arasında, "Arif'in Hilesi", "Leblebici Horhor Ağa", "Köse Kâhya", "Pembe Kız", "Nasreddin Hoca'nın Telaşı", "Aşçıbaşı Tosun Ağa", "İki Fidan Bir Yılan", "Himmet Ağa", "Amca Bey", "Memiş Çelebi", "Değirmenci Ali Baba", "İstanbul Efendisi", "Çapkın Kız", "İçimizde Akıllı Kim", "Ah Şu Karım Yahut Bedestenli Cemal Efendi", "Himmet Ağa'nın Evlenmesi" bulunuyordu. Milli Osmanlı Operet Heyeti, bu operetlerin yanı sıra, yabancı operetlerden de bazı örnekler sunmaktaydı (Kutluk, 1989: 5).

Bu dönemde kurulan operet topluluklarından biri de Kaptanzade Ali Bey'in kurduğu ve konusu ile müziğini Türk tarihinden alan operetler gerçekleştiren İstanbul Operet Heyeti'dir (1919). Bu heyetin gerçekleştirdiği etkinliklerde, çoğu Musahipzade Celal'e ait olan, "İstanbul Efendisi", "Yedekçi", "Macun Hokkası", "Lale Devri", "Moda Çılgınları", "Çapkın Süleyman", "Fettan Kız", "Dalkavuk", "Falcı" gibi operetler sunulmuştu (Nutku, 1980: 12).

Musahipzade Celal için güldürmek bir sonuç değil, bir araçtır. O, eserlerinde kitlelere aktarmak istediği bilgilerin, gülmece ve müzik unsurlarıyla zenginleştirerek verildiğinde, izleyiciler üzerinde daha kalıcı etkiler bırakacağına inanıyordu. Musahipzade konusunda ilk ciddi araştırmayı yapan Sevda Şener, kitabında "*O, güldürürken düşündüren bir yazardır. Piyeslerini olay ve durumlardan, tiplerden hareketle değil, fikirlerden hareketle yazar*" demektedir (Nutku, 1980: 16).

Musahipzade'nin oyunları, Batılı örnekler ya da üslupla yazılmış tiyatro metinleriyle karşılaştırıldığında; bir dolantı kurgusuna, çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu söylemek pek olası değildir. Bir yandan zamanından konu ettiği döneme, o dönemden zamanına kendi başına incelemelere konu olacak bir bakış açısı sergilese

de genel anlamıyla bir güldürü sunar. Musahipzade'nin sahnesinde, yiğitlerden ve yiğitliklerden söz eden söylemler, baht dönüşleri, doğru yolu bulan kötüler yoktur. Bununla beraber, batı tiyatrosunun sahne yapısına özgün malzemeyi getirir; geleneği, tarihi, müziği, dansı tiplmeleri, seyirlik bir oyunun içine serpiştirdiği eleştirisiyle, sahnedeki zenginliği sağlar (Çorumlu, 2012: 49).

Musahipzade Celal, II. Mahmut (1785-1839) döneminde, belediye işlerine kadıların baktığı devri hicveden "İstanbul Efendisi" (1913) adlı ilk müzikal oyununda, çarşı esnafının gösterildiği sahne, Baş Kadı Savleti Efendi'yi görev başında görmemizi sağlar ki, aynı zamanda çarşı, yoldan geçen ocak süpürücüsü, eskicisi, turşucusu da dahil olmak üzere, Osmanlı'nın renkli, çok kültürlü yapısının bir kesiti gibidir. Ermeni terzi Agop, Yahudi bakkal Yuvar, Rumelili nalbant Durmuş, Kastamonulu Saka Bekir, bir Osmanlı çarşısından olduğu kadar, geleneksel Türk Tiyatrosunun sahneden çıkma birer figür gibidirler (Çorumlu, 2012: 44).

Fikret Adil, Musahipzade Celal'in yaşamını konu aldığı makalesinde, onun müzikal komedi türü eserlerini şu ifadelerle aktarmaktadır:

*"Musahipzade, Köprülüler'den sonra, Zata adında bir orkestra şefi ile tanıştı. Zata, Benliyan Opereti'nde çalışıyordu. Onunla görüşerek, bir şarkalı komedi yazmaya karar verdi. Bunda, sahneye Belediye reisini-İstanbul Efendisi-çıkartacak, esnafı çarşığı gösterecek ve Türk musikisini verecekti. O zamana kadar, Türk musikisi, Leblebici Horhor'da operete girmişti. Musahipzade, 1914'de İstanbul Efendisi'ni tamamladı. Eser, 1917'de Benliyan tarafından Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'nda oynandı. Büyük başarı kazandı. Sonradan, muhtelif sahnede, 299 defa temsil edilen ve 300'üncüsü 1934'de Şehir Tiyatrosu'nda verilen İstanbul Efendisi için üstat şunları demişti: "Türk musikisini kimse yadırgamadı. İlk temsilde sanatkarların hepsi Ermeni idiler. İçlerinde Türk olarak bir Ömer Aydın vardı. İyi bir temadır. Fakat asıl dava halledilmişti. Türk musikisi sahneye çıkmıştı" (Adil, 1969: 4).*

Aynı tarihte, aynı heyet, Musahipzade'nin Lale Devri'ni, 1919'da Macun Hakkası'nı, Yedekçi'yi, Kaşıkçılar'ı, Atlı Ases'i veriyordu. Bu arada, Gülsüm ile Demirbaş Şarl piyesleri de bu heyet tarafından oynanmıştı. Musahipzade, bunlardan bahsederken şunları demişti: *"Lale Devri'nde Ahmet Fehim, Emin Beliş de vardı. Macun Hakkası, bestekar Kaptanzade Ali Rıza Bey'in ısrarıyla meydana geldi. Doktor Suphi Bey, Kaşıkçılar için eski esnaflardan yaşlıları davet etmişti. Seyrederken ağladılar."* Musahipzade Celal, eserlerinin hepsini severek yazdığını, ancak müzik olarak en çok sevdiği eserinin Lale Devri olduğunu belirtir (Adil, 1969: 5).

### 1.2.2. Toplumsal Bozulmanın Hicvi

Güncel hayattaki tuhaflıklara eserlerinde yer veren Musahipzade Celal; bazen bunları kaleme alırken de kendini tutamayarak, yapayalnız kahkaha attığını dile getirir:

*“Bugünkü İstanbul’da ekseriyete muhalif yazı ve tavırlar az değildir. Mesela, mübarek adam şapka giymiyor, kasket geçiriyor başına, ama onu da ters konduruyor. Ense kökünden fırlamış bir viziyeyle (kasket siperi) dolaşan bu babacan, gültünç bir tip değildir de nedir? Yenicami kemerinin altındaki o daracık kaldırım üzerinde durarak çene çalanlara ne buyrulur. Müsaade eder misiniz, diye yanaşırsınız, ters ters ‘geç!’ der de gene yerinden kıpırdamaz. Sonra, manav dükkânlarındaki mostralık elmalar gibi boyanmış geçkin bayanlar... Bunlar ‘bana bak, beni beğen, beni sev...’ diye yalvaran mahluklardır. Bir kadının bu hale gelişi hem acı hem kahkaha verir. Daha sonra da iki dirhem bir çekirdek, çıtır pıtır, favorili bir delikanlı tasavvur edin. Karşınıza çıkar: ‘İnkılab Müzesi nerededir?’ diye sorar. ‘Beyazıt’ta’ dersiniz. ‘Ha şu, yanan Adliye’nin yanında değil mi?’ ‘Yok canım, orası Ayasofya...’. Delikanlım bayağı sinirlenir: ‘Aman efendim, Ayasofya’nın karşısında değil midir Beyazıt.’ ‘Hayır efendim, Ayasofya’nın karşısındaki Sultanahmet’tir’ dersiniz, ama onun gazap dolu bakışlarından bir suçlu gibi korkarsınız da. Bu delikanlı Hollywood haberlerini günü gününe takip eder. Fakat yiğit süvarilerimizin Avrupa’daki zaferlerinden bihaberdir bahtsız... Tip. Tip, şöyle etrafımıza dikkatli baksak, neler var neler...” (Kandemir, 1933: 1).*

Mizah, yaşamın komik ve anlamsız yönlerine ilişkin değerlendirme yetisidir; noksanlıklarda ve zayıflıklarda bile gülmenin oluşumunu sağlayabilir. İyi geliştirilmiş bir mizah algısı için yaratıcı ustalığa sahip olunması gerektiği ifade edilir. Bazen karşıdaki kişinin eksik yönü anlatılmak istendiğinde de mizaha başvurulmaktadır. Bu noktada, karşılıklı hoşgörünün de olması gerekmektedir. Bir işçinin işverenine yaptığı espriler, komedyenlerin siyasetçileri hedef aldığı parodiler ya da karikatürler, karşı tarafın mizah anlayışına sığınarak yapılmaktadır (Yardımcı, 2010: 3).

En çok kullanılan mizah türlerinden olan taşlama ve hiciv, genellikle yaşamda başarı kazanmalarını sağlayacak güçlü mali ya da siyasi olanaklara sahip olmayanlar tarafından, saldırı ya da savunma aracı olarak kullanılmakta olup çoğunlukla kelime oyunlarından oluşmaktadır. Hiciv, açık bir saldırı barındırması nedeniyle, hoşgörüye en fazla gereksinimi olan mizah çeşididir (Öngören, 1998: 32).

Toplumsal alanda ve genellikle moda, yeni kültürel etkinlikler gibi gündelik yaşamda ciddiye alınan olaylara bir tepki olarak kullanılmaktadır. Kısaca bu mizah türü, ciddi konuları dikkate almama, karşı çıkma yoludur (Georgeon, 2000: 8). Toplumdaki, kurumlardaki çarpıklıklar mizahla yansıtılmakta, konuya dikkat çekilmektedir (Öngören, 1998: 22). Özellikle halk fıkraları, güldürmenin yanı sıra, toplumun

yanlıklarını ortaya koymaktadır. Nasrettin Hoca'nın kazan doğurdu fıkrasında "Kazanın doğurduğuna inanıyorsun da öldüğüne neden inanmıyorsun?" sözü, bedavacılığın uğradığı komik akıbeti ortaya koyan yerinde bir hicivdir. (Yücebaş, 1976: 59).

Musahipzade Celal'in 1936 yılında Kanaat Kitabevi tarafından basılan İstanbul Efendisi adlı oyunun tanıtım yazısı; bozulmuş değerler dünyasını, konusunu tarihin derinliklerin alıp, günümüze taşıyarak; ortaoyunu, hiciv, mizah, müzik ve görsel zenginlikle harmanlayarak halka sunmasını kısaca özetler:

*"Musahipzade Celal'in tiyatro sevgisi ve bilgisi, ortaoyunu ile Ahmed Vefik Paşa'nın Molière çevirilerinden gelir. Kendisini, Tanzimat sonrası tiyatromuzun Şinasi ile başlayan ve Namık Kemal'in güçlü etkisine rağmen devam eden, ıslah edilmiş ortaoyunu zincirinin bir halkası olarak görmek doğru olur. Eserleri, kuvvetli bir hiciv anlayışıyla kaleme alınan, tarihimizin ve sosyal yaşantımızın farklı dönemlerini canlandıran, bu yaşantının yanırlarını ve çelişkilerini ortaya koyan komedilerdir. İyi bildiği eski İstanbul yaşayışını, yine iyi tanıdığı ortaoyunu tipleri ve tekniği ile anlatır. Oyunlarının ortak özellikleri, sosyal durumları ve kişileri tarihi atmosferde yaşatmasıdır. Bozuklukların, yıkılmış olan Osmanlı dönemi içinde gösterilmesi, eserine mâzi renkleri kattığı gibi, yapılan devrimleri de desteklemiştir. Musahipzade'nin oyunları, olayların basitliği, şahısların yalınlığı, taklitleri, tekerleme ve nükteleri müziği ve basit güldürme tekniği ile geleneksel tiyatromuzun bir devamı sayılabilir. Bu hazır modele, bozulmuş örf ve adetleri, çıkarıcı insanları, altüst olmuş değerler dünyasını yerleştirmiştir. Oyunlarının bu basitliği ve Şehir Tiyatrosunun bir mensubu olması, eserlerinin sürekli olarak oynanmasını ve böylece yaygın bir şöhret kazanmasını sağlamıştır"* (Hançerlioğlu, 1970: 38).

Musahipzade Celal, oyunlarında, adaletsiz devlet yönetiminin ve devlet kurumlarını yozlaştıran çıkarıcı, işbirlikçi, bencil ve asalak kişilerin karşısındadır. Dine değil, dini kötüyeye kullanan ve kendi çıkarlarına araç yapan yobazlığa karşı durur. Yabancı yatırımlarla, yerli ekonomiyi yok etme yolunu tutan düzenlere başkaldıran yazar, Anadolu halkının sömürülmesine, toplumun devinimini ve yaşamını sağlayan, onu ilerleten kültürü baltalayanlara, devletle halk arasına girmiş çıkarıcılara ve batılılaşmanın yüzeydeki görünüşünü taklit eden köksüz çevrelere karşıdır (Nutku, 1980: 14).

Musahipzade Celal, imparatorluk dönemini ele alırken, eski Osmanlı kibarları, halkı, imamı, çelebisi, konak hanımları ve cariyeleri, Arap bacısı, mum söndüçü hocası, çarşı esnafı, abdalı, Musevisi gibi çeşitli tipleri kendi dilleri ve maceraları ile gözümüzün önüne en çekici, en hareketli olayları ile canlandırıp serer. Ozansoy (1968), onun oyunlarındaki hiciv unsurunu eleştirenleri şöyle eleştirir:

*“Osmanlı tarihini ele alırken, destanını yazmamış, en zayıf köşelerini görerek, en zarif nokteler ve olaylarla hicvini yapmıştır. İmparatorluğun 17. ve 18. yüzyıl hayatının panoramasını çizen odur. Bu emsalsiz Türk hicvine karşı, tarihimizi yar ve ağyara karşı rezil ediyor diyenlere karşı da verilecek cevap, sadece gülüp geçmektir. Çünkü anlayamazlar sanat eserinin gücünü. Başka milletlerin tarihten ilham alınarak yazılan piyeslerinde de aynı serbest görüşleri ve hicivleri görürüz. Fakat orada bir kişi çıkıp, itiraz etmez. Bu garabeller yalnız bize mahsustur”* (Ozansoy, 1968: 29).

Hicvetme güdüsü, varlığı engellenemeyen durumlar için bir savunma sistemi işlevi görür. Sanatçılar, bu güdülerini, sözlü ya da yazılı bir yapıt oluşturarak, gerilimden kurtulma yolunu seçerler ve istenmeyen durumların olduğunu, diğer insanlara da aktarma gereği hissederler. Sanatçının, bu görüşü doğrultusunda toplumda da benzer düşünceler bulunuyorsa, kötülenin sınırları kişiyi aşar ve bu hiciv, toplumsal bir nitelik gösterir. Bu da toplumsal eleştirinin temelinde bireysel kaygıların bulunduğunu işaret eder.

İnsanoğlu, yaşadığı herhangi bir ruhsal gerilimin üstesinden gelmek için, iç dünyasında bazı çıkış yolları aradığı gibi, bunları dışa vurarak da bir dinginliğe ulaşmaya çalışır. Sanatçı, bazen bu dışa vurumu; kendisinden daha nüfuzlu ve kendisiyle aynı düşünceyi paylaşan bir kişinin desteğiyle, yapıtında dile getirdiği olumsuz duruma etkin olarak müdahale edebilecek kudreti bulabileceği için; kendisini gözetecek bir koruyucu arayışına aracı eder. Olumsuz düşünce, bu yolla bireysel bir sorun olmaktan çıkar, toplum tarafından da benimsenir. Sanatçı, herhangi bir konu hakkında bir şeyler yazmadan önce, bulunduğu konumdan, olayın akışını gözden geçirir ve malzemesini biçimlendirir. Onun, toplumun bir bireyi olarak varmış olduğu sonuç, etrafında bazı kimselerin toplanabileceği ortak bir düşünce ve davranış haline gelir. Bu sayede söylenenlere katılanların sayısı artar ve ortaya konan yapıt; suya atılan taşın dalgaları örneği gibi yayılır, konunun kendisini ilgilendirdiğini düşünen bireyler tarafından kabul edilir (Şenödeyici, 2007: 1-2).

Musahipzade Celal de, toplumda rahatsızlık duyduğu durumları hiciv yoluyla oyunlarında ele alırken, koruyucu olarak halkın doğal güdülerini siper alıyordu. Onun taşlamalarında da geleneksel milli hiciv yolunu tercih ettiği, ele aldığı toplumsal bozuklukları yüzeysel ve kolay anlaşılır nedenlere, çok kez de sosyal yetersizliklere bağlamasıyla göze çarpar. Çapraşık toplumsal sorunları, bireylerin tek tek tutumları, ortak insansal zayıflıkları ile açıklamak, halk görüşüne uygun kolay bir tutumdur. İzleyici üzerindeki etkisi de kolayca öngörülebilir. Musahipzade Celal,

insana özgü zayıflıkların ve karakter zıtlıklarının etki sağlamadaki değişmez ve yanılmaz nitelikte olan yararını, geleneksel gösterimdeki etkin deneyiminden iyi biliyordu. Bu nedenle, eğri ile doğruyu, çirkin ile güzeli yan yana yaşatarak, zıtlıkların ışığı altında, ilgiyi, beşerî ve toplumsal eksikliklere ve kusurlara çekiyor, bu iki gücün çatışmasından doğan heyecan ile izleyicisini kolayca sahneye bağlıyordu.

Zıt karakterli kişilerin çatışması yalnızca heyecan ve ilgi unsurunu sağlamakla kalmamakta, yazarın düşüncelerini en kolay ve doğal şekilde ifade edebilmesine de yaramaktadır. Bunun ayırıcılığı olan Musahipzade Celal, toplumsal aksaklıkların ve bireysel yetersizliklerin temsilcisi olarak yerdiği kişilerin karşısına, kendi düşüncelerine ve halk görüşüne sözcülük eden, doğru yolu gösteren erdemli kişiler çıkarıyor; bir yandan yerdiği topluma, bir yandan da kurtuluş yolunu gösteriyordu. Bununla birlikte, yazarın her iki konumda da amacını durumlara ve davranışlara sindirmeye çalıştığı ve bunda az çok başarı sağladığı görülür. Bu başarıya, karikatürize ettiği kişilerde aşırılıkla gerçeklik, çirkinlikle cana yakınlık arasında denge kurabilmiş olması; çirkinliklere güldürürken, zaafllara anlayış göstermesi ile ulaşmıştır (Şener, 1969: 4).

Musahipzade Celal, genel olarak, sanatçı yanı reformcu yanından ağır basmış bir tiyatro yazarı olarak tanınır. “Aynaroz Kadısı”, “Bir Kavuk Devrildi”, “Mum Söndü”, “İstanbul Efendisi”, “Fermanlı Deli”, “Yedekçi” gibi başarılı oyunlarında taşıyarak güldürme özelliği yanında, anlayışla sempatiyle güldürme özelliğine de aynı oranda yer vermiştir. Çoğu kez, devletin yüksek kademedeki memurlarını yermiş olan bir yazardır. Toplumsal bozuklukları olduğu kadar, bireysel yetersizlikleri de onların şahsında yermektedir. Daha doğrusu bu bilgisiz, açgözlü, şehvet düşkününü kişiler; yaradılışlarından gelen zaaflları yüzünden yüksek bir makama gelmeyi heves etmiş; isteklerine ulaşmak için her çeşit uygunsuzluğu göze almaktan çekinmedikleri gibi, o konuma eriştikten sonra da prestij ve servetlerini arttırmak için yolsuzluktan, rüşvet yemekten, halkı sömürmekten geri kalmamışlardır. Kötülük, bozuk bir toplumsal yapı yaratan açgözlü kişilerin varlığındadır. Nitekim yazar, oyunlarında, toplumda etkili konumları olmadığı halde, aynı çeşit zaafllarından dolayı yerdiği; “Atlı Ases” adlı oyundaki “Kamer ve Çivizade”, “Macun Hokkası”

oyunundaki “Dölsüz Yunus” ve “Ziba Kadın” gibi kötü niyetli kişiler de canlandırmıştır (Şener, 1969: 12).

Toplumsal bozuklukları kötü niyetli kişilerinin şahsında yeren Musahipzade Celal, toplumun olumlu yanını da idealize ettiği erdemli kişilerin şahsında yüceltir. Hemen tüm oyunlarında, yetke sahibi kişilerin karşısına çıkardığı erdem örneği kişiler, ekmeğini alınının teri ile kazanan, dürüst, namuslu esnaftan kimselerdir. Bu yetke sahibi kişilerle esnaf çatışması; “Yedekçi”, “Atlı Ases”, “Kaşıkçılar”, “Mum Söndü”, “Bir Kavuk Devrildi”, “Gül ve Gönül”, “İstanbul Efendisi”, “Fermanlı Deli”, “Selma” adlı oyunlarında açıkça görülür. Yalnız, konusu XX. Yüzyılda geçen “Selma”da lonca esnafının yerini, ekmeğini çalışması ye becerisi ile kazanan bilim adamı, bir mimar almıştı. Bu çatışmada, yetke sahibi kişiler ne kadar açgözlü, kendini beğenmiş, kaba, zalim, dar kafalı, anlayışsız ve cahil ise; diğerleri o kadar tok gözlü, alçak gönüllü, iyiliksever, babacan, geniş görüşlü, sanatsever ve kültürlüdürler.

Musahipzade'nin taşlamaları, olayın kuruluşunda, çeşitli davranışlarda, karşılıklı konuşmalarda göze çarpmaktadır. Bu açıdan, ele alınan konu, olayların düzenlenişi, kişilerin özellikleri, tutumları, tepkileri hep aynı görüşü yansıtacak şekilde bir bütünlük gösterirler. Bir oyunda adalet kurumu taşlanıyorsa; oyunun olayla düzeninden, yardımcı kişilerine dek tüm unsurları, bu amaca bağlı olarak görevlendirilmişlerdir. Bu noktada, oyuna şekil veren, öncelikle fikirdir. Tiplerin ayrı ayrı gerçeğe uygun, inandırıcı kişiler olmasına, karşılıklı konuşmaların rahatlığına rağmen, baskın olan unsur, yazarın amacıdır.

Musahipzade Celal'in oyunlarında taşıdığı konular, kişisel zaafılar açısından; makam hırsı, dalkavukluk, gaddarlık, şehvete düşkünlük, zorbalık, dar kafalılık ve cehalet olarak sıralanabilir. Kötü yönetim sonucu toplumda ortaya çıkan bozulmalar ise; adaletsizlik, rüşvet, kayırma, yetkiyi kötüye kullanma, çıkar sağlama, halkın sömürülmesi, halkın-bilginin- sanatın hor görülmesi, mal ve can güvenliğinin olmayışı, Batı taklitçiliği ve çeşitli kadın sorunları olarak dikkat çeker. Çoğu kez kişisel zaafıların büyük bir bölümü aynı insanda görünmekte, benzer toplumsal bozulmaların değişmez ve yanılmaz nitelikteki işaretçileri olmaktadır (Şener, 1969: 12).

Türk kültürü ve dili üzerine bilimsel çalışmalarıyla tanınan yazar ve çevirmen Nurettin Sevin, 18.yy.dan itibaren edebiyatçılarımızdaki Batı taklitçiliği nedeniyle, geçmiş yüzyılların ortak zekâ ürünü Türk sanat geleneği metin halinde saptanamadığını; günümüz tiyatrosu ile ulusal karakteri belli, sağlam bir bağ kurulamadığını ifade eder. Kendi uygarlığımızdan modern dünya uygarlığına geçişimizde, birçok alanda büyük bir öncü olan Şinasi'nin Şair Evlenmesi böyle bir girişimdi. Ancak, XIX. Yüzyıl yazarlarından kimse kendisini izlemedi. Namık Kemal, kendisinin de itiraf ettiği gibi, tiyatroyu amaç değil, vatan sevgisinin halk topluluklarına aşılmasında bir araç saymıştı; bunun için, Victor Hugo'nun köksüz bir parçası olmaktan ileri gidemedi.

Yüz yıldan beri tiyatro eseri yazmaya kalkışanların hemen hepsinde biraz Namık Kemal izi sezilir. Sevin, bunun tek kural dışı olanının Musahipzade Celal olduğunu; onun, orta oyunundan yettiği için, Goldoni ve Gogol ile kıyaslanacak derecede bir tiyatro adamı olabildiğini; fakat Türk tiyatrosunun karakterini tek başına temsil edemeyeceğini belirtir. Konularının, eski, fena göreneklerimizden hicvi niteliğinde olması, Musahipzade Celal'in uluslararası bir şöhret olarak ortaya çıkmasına engel olur. Molière de Goldoni de Gogol de tıpkı onun gibi, kendi toplumlarını hicvetmişlerdi; ama Batı dünyası, Fransızları da İtalyanları da hatta Rusları da kusurlarından çok üstün değerleriyle tanır. Onların Türkler hakkında tüm bildikleri ve bildirdikleri, dokuz yüzyıldır giderek artan bir tempoyla aleyhimizde uydurulan ve ne yazık ki hala yalanlayıcı hiçbir şeyle karşı koyamadığımız yalanlardan ibarettir. Sevin, Musahipzade'nin oyunlarını çevirerek sanat pazarına kendimizin sunması durumunda, sanatımız hakkında fikir vermektense ziyade, aleyhimizdeki siyasi propagandalara alet olabileceğimizi ifade eder (Sevin, 1968: 143).

Ancak, Batı taklitçiliği nedeniyle edebi mirasımızın göz ardı edilmesi ne denli yanlışsa, kötü yanlarımızı hicveden yapıtlarımızın Batı dünyası tarafından siyasi propaganda aracı olarak aleyhimize kullanılacağı, bu nedenle çevrilmemesi de o denli yanlış olabilir. Montaigne'nin "Bütün ahlak felsefesi, sıradan ve kendi halinde bir hayata da girebilir, daha zengin, gösterişli bir hayata da: Her insanda, insanlığın bütün halleri vardır." deyişindeki gibi, Musahipzade'nin oyunlarında sergilediği hiciv sahneleri, tüm insanlığın bir göstergesidir. Bu noktada önemli olan, yazarın bu sahneleri canlandırırken sergilediği sanat gücüdür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### GÖLGE OYUNU

#### 2.1 GÖLGE OYUNUNUN KÖKENLERİ

Dünya üzerinde Asya'dan Afrika'ya, Ortadoğu'dan Balkanlara kadar geniş bir coğrafyada çeşitli örnekleri olduğu bilinen gölge oyununun ilk olarak nerede ortaya çıktığı konusunda birçok görüş olması, birden çok kıtada gölge oyunun izlerine rastlanması bu sanatın evrensel yapısını ve benzer insani ihtiyaçları karşıladığını, yani işlevselliğini göstermektedir (Koç ve Koca, 2006:245). Metin And (1977) ise Gölge Oyunu'nu şöyle tarif eder:

*“Bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak, bu perdenin önünde ya da gerisinde, iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılmasına gölge oyunu diyoruz. Burada “gölge” sözcüğü de yanıltıcıdır, çünkü her zaman söz konusu gölge değildir.”* (And, 1977: 104).

Birçok kaynakta gölge oyunun kökeninin Çin olduğu söylenmektedir. İlhan Hınçer, camın henüz bulunmadığı dönemlerde Çin'de perdelere kâğıt yapıştırılmış ve ışık yakıldığında içeridekilerin gölgeleri kâğıda yansımış bu da gölge oyunun doğmasına neden olmuştur demektedir. Alman Türkolog ve doğu bilimci Dr. Jakop'un görüşüne göre;

*“Çin gölgeleri, yani hayal oyunu, ilk defa milattan evvel 121 tarihinde Vu adındaki Çin imparatoru zamanında ortaya çıkmıştır. Bir oyuncu, imparator Vu'ya ölen eşinin hasretini gidermek için perde arkasında onun hayalini göstermiştir.”* (And, 1977: 14).

Konuyu Platon'un mağara alegorisine kadar götürenler dahi olsa da araştırmacıların gölge oyunlarının kökeni üzerinde ağırlıklı uzlaştıkları nokta coğrafyadır. Buna göre oyunlar Asya'da başlamıştır ancak bunun araştırmacılar arasında yalnızca genel bir yaklaşım olduğunu da belirtmek gerekir. Zira belirgin bir başlangıç noktasını ortaya koyacak yeterli, güvenilir belge ve arkeolojik bulgu mevcut değildir (Chen, 2003: 26).

Köken üzerine üç önemli teori olduğunu belirten Brandon'ın aktarımlarına göre ilk yaygın görüş, teknik terimlerin çoğunun eski Cava dilinde olması nedeniyle Endonezya'yı işaret etmektedir. Ayrıca Wayang performanslarının belki de 1000 yıldan çok daha öncelerde gelişmiş ve yaygın bir gelenek olarak var olduğu bilinmektedir. İkinci görüş Hindistan'da çıkıp diğer kültür öğeleriyle birlikte

Endonezya'ya gittiğidir. Sanskrit dramındaki çirkin soytarı Viduṣaka ile Wayang'daki cüce soytarı Semar'ın benzerliğinin bu görüşü desteklediği ifade edilir. Son yaygın görüş ise Çin kökenli olduğudur (Brandon, 1974: 42).

Song Hanedanı'ndan bir âlim olan Gao Cheng'in yaklaşık 1080 yıllarında ortaya attığı ve MÖ. II. yüzyılda geçtiğini rivayet ettiği hikâyeye göre, bir Han Hanedanı İmparatoru olan Wu'nun ölen eşlerinden birinin hayalini (gölgesini) Taocu bir büyücü çağırılmaktadır. Bu hikâyenin Çin'de uzun süredir dolaşımında olması, kökene ilişkin bir kanıtın oluşmasına olanak sunmuştur. Ancak Chen, ruh çağırma konusunda çok yetenekli olsa bile bir büyücünün iki boyutlu bir kuklayı, bir fener yardımıyla perdeye yansıtmamanın İmparatoru kandırmak için yeterli olmayacağını hayatında bir kez gölge oyunu izlemiş birinin hemen anlayacağını ifade eder (Chen, 2003: 28).

Çin'deki hikâyeye benzer bir diğer efsane de Jacob'un "eğlence amacı taşımayan gölge oyunu" olarak kategorize ettiği sekizinci yüzyıl Ortadoğu'suna ilişkin bir ruh çağırma eylemidir. Batruni isimli bir Yahudi'nin, gölge oyunu olarak meşhur Arap hükümdarı Kail'i bir at üstünde caminin avlusunu dolaşırken canlandırdığı temsil, büyücülük damgası yemesine ve idam edilmesine neden olmuştur (Chen, 2003: 29).

Çin ve Hindistan arasındaki deniz yolunda bulunan Endonezya ve Malakka Yarımadası'na (Tayland, Malezya, Singapur) Hint kültürünün özellikle din ve edebiyat alanında yoğun bir etkisi olmuştur. Tacirlerin ticaret amacıyla başlattığı ilişki göçmenler aracılığıyla pekişmiş, neredeyse 1000 yıllık köklü bir kültür, ülkelerin baskın kültürel öğeleri ile birleştiği için Hint etkisinin belirgin olduğu derleme melez bir kültürü oluşturmuştur. Yoğunluğu giderek artan Hint kültürünün istilasında önemli rol oynayan Sanskrit kahramanlık destanları olan Mahabharata ve Ramayana, Hindistan için olduğu kadar kültürünün yayıldığı topraklarda da - özellikle drama sanatlarının oluşması ve gelişmesinde- en önemli etken olmuştur (Tilakasiri, 2008: 26).

Wayang Purwa adlı gölge oyununun temelinde Hint Mahabharata'sına dayanan Brata Yudha destanı vardır. Cava kültürüne ait olan ve klasik şiir dilleri olan Kawi dilinde yazılmış bu destan gibi Bali gölge oyunlarında kullanılan ve Ramayana'ya dayanan Cava dilinde bir Kawi kompozisyonu da mevcuttur. Cava'nın Kawi dilindeki bu

destanları Malaya edebiyatını da etkilediği için kendi özgün Malaya versiyonlarını oluşturmalarına kaynaklık etmiştir (Tilakasiri, 2008: 27).

Gölge oyununun Hindistan'dan çıktığına ilişkin köken öyküsüne eşlik eden en önemli unsur Mahabharata ve Ramayana destanlarıdır, bunun yanı sıra Sanskrit dramının nüktedan soytarısı Viduşaka da büyük önem taşımaktadır. Sanskrit edebiyatının ilk dönem yazarlarının bu figüre atfettiği niteliklerle ortaya çıkan karakterinin, zaman içinde halk oyunlarındaki baskın özellikleri olan kabalığı ve soytarı kişiliği belirginleşmiştir. Viduşaka kırsal yaşamı ve -iyi ya da kötü- ulusal karakteristik özellikleri yansıtır; cahil ama sözünü sakınmayan, aptal ve eğlenceli karakterinin diğer kültürlerin temsillerindeki benzer karakterlerle ortak özellikler taşıması önemlidir. Cava'da Semar, Türkiye'de Karagöz, Yunanistan'da Mimos, Almanya'da Hanswurst, İngiltere'de Punch, İtalya'da Policinelle, Çek Cumhuriyeti'nde Kasper'in de içinde olduğu tüm örneklerin hepsinin çirkin, küstah, kendini beğenmiş, obur ve kaba olması Pischel'e göre kukla sanatının Hint kökenli olduğunun, Hindistan'dan doğu ve kuzey Asya ülkelerine, Türkiye üzerinden de Avrupa ülkelerine yayıldığına kanıtıdır (Tilakasiri, 2008: 22).

Gölge oyunu geleneğini Orta Asya steplerindeki göçebe kabilelere dayandıran Bill Baird, okuryazar olmadıkları için hiçbir yazılı belge bırakamamış şamanlara ilişkin ispatlanması güç bir teoriyi ortaya atmıştır. Buna göre, göçebelerin hayvanları ve dolayısıyla da derileri vardır, çadır ve ateşleri de aydınlatılmış perdeleri ortaya çıkarmıştır. MÖ. III ve IV. yüzyıllarda İskitlerin yaptığı deri tasvirler bilindiği gibi, Çin ve Rusya arasındaki eski ticaret yolunda ve dış Moğolistan yakınlarındaki Altay Dağları arasındaki mezarlıklarda bulunan deriden kesilmiş hayvan figürlerinin ve diğer koşulların, gölge oyunu için uygun ortamı sağladığı düşünülür (Chen, 2003: 29).

Animizmin (canlandırıcılık) Asya gölge oyununun çıkışında temel işlev gördüğü ortak kanılardan biridir çünkü tüm göçebe kabilelerin ortak dini olan animizm her şeyde ruhların gizli olduğu inancını taşır. Animizmde bir kişinin topluluk karşısında canlandırıcılık olanaklarıyla performans yapması bir büyü ritüeli olarak algılanır. Bu da drama sanatlarının gelişimi ve özellikle gölge oyunu ile yakından ilgilidir. Bu

görüş Cava'daki Wayang Kulit'in canlandırıcılık ritüelinden çıkmış olabileceğini savunmaktadır (Brandon, 1974: 10).

Gölge oyununun, animist ritüellere, destanları ile dâhil olan Hint kültürünün, Cava üzerinden Asya'ya yayılmasıyla geliştiğini düşünen araştırmacılar, Çin'in de yayılma konusunda eşit güce sahip olduğunu inkâr etmezler. Diğer kültürel alanlarda olduğu gibi gölge oyununun yayılmasında da etkisi olan Çin, geleneğin Avrupa'ya giderken izlediği yol üzerindeki kültürlerde, estetik açıdan daha fazla etkili olmuştur (Tilakasiri, 2008: 29-30).

## 2.2 TÜRKLER'DE GÖLGE OYUNU

Orta Asya Türkleri'nin gölge oyununu XIII. yüzyıldan beri bildiğini savunan Sabri Esat Siyavuşgil, "*kavurcak*" ya da "*kabarcuk*" olarak isimlendirilen gölge oyununun, bölgede konuşulan farklı lehçeler yüzünden daha dar anlamlı ve el kuklası anlamına gelen kolkorçak kelimesine dönüştüğünü ispatlamaya çalışmıştır (Sevin 1968:10). Özbek kukla tiyatrosu üzerine çalışan Baydemir, bu etimoloji yoluyla köken kanıtlama iddiasına karşı çıkar. Metin And da dâhil olmak üzere, kendisinden önceki tüm Türk araştırmacıların tekrar ettiği yanlış düzelttiğini belirten Baydemir'e göre, "çadır hayal" olarak bilinen ve "ipli kukla" anlamına gelen kukla oyunundaki hayal kelimesi, yanıltıcıdır (Baydemir, 2011: 72).

Selahaddin Eyyubi'nin gölge oyunu izlemek istemeyen sadrazamını buna zorlamasını konu eden, 1171'e dayanan hikâyenin yanı sıra, Mısır'daki en eski tasvir Memlûk dönemine ait olduğu için, Orta Asya Türkeri'nin on ikinci yüzyılda gölge oyunu oynatmış olmaları mümkün görünmektedir (Chen, 2003: 30). Muhammed İbn Danyal'ın üçüncü yüzyılda yazdığı üç gölge oyunu metni Mısır'daki gölge oyununun tarihine ilişkin önemli bir kanıt olarak kabul edilmektedir. Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı aldığı dönemi yazan tarihçi İbn İlyas (gölge oyununun Türkiye'ye gidişini anlattığı bölümde) on beşinci yüzyılın ortalarında, Müslümanların gölge oyunu izlemelerinin doğru olmayacağını düşündüğü için tasvirlerin yakılmasının emredilmesinden bahsederken aynı yüzyılın sonlarına doğru bir gölge oynatıcısının nüktelerinden hoşlanan sultandan da söz etmiştir (And, 1985: 221-222).

XVI. Yüzyıla kadar görülmeyen Türk gölge oyunu Karagöz'ün kökeni, tarihsel gelişimi ve buradaki tartışmalar, detaylı olarak izleyen bölümde ele alınacaktır.

### 2.3 TÜRK GÖLGE OYUNU KARAGÖZ ve HACİVAT

Türk Gölge Oyunu'nun önceleri “hayâl” adıyla anıldığı; tasavvufî anlamlar içerdiği, ahlâkî bir eğitim aracı olarak kullanıldığı belirtilmiş; ancak, oyuna asıl kimliğini kazandıran özelliklerin XVI. yüzyılda Memlûklar'dan öğrenildiği üzerinde durulmuştur. Tüm araştırmacılar, Karagöz'ün XVII. yüzyıl İstanbul yaşantısında teknik ve estetik bakımdan geliştirilerek asıl kimliğini kazandığı konusunda fikir birliği içindedirler (Cingöz, 2016: 25).

Bu uzun soluklu geçmişte Türk Gölge Oyunu; “*Hayâl, Lu'b-ı Hayâl, Zill-i hayâl, Hayâl-i Zill, Hayâl Oyunu, Perde Oyunu, Küşterî Meydanı, Karagöz, Karagöz Oyunu, Karagöz Perdesi, Hacivat ve Karagöz, Gölge Oyunu, Gölge Kuklası, Gölge Tiyatrosu*” adlarıyla anılmıştır. En gelişmiş hali ile Karagöz, İstanbul'u merkeze alarak XVII-XIX. Yüzyıllar arasında Osmanlı halklarının yaşamını yansıtır. Oyunda bütün tipler iç ve dış dünyaları ile soyutlaştırılıp, simgeleştirilerek perdeye çıkarılırlar. Simgeleştirilmiş tipler, mensubu oldukları sosyal çevrelerin sesidir. Onların genel tutum ve tavırlarıyla birlikte sorunlarını, isteklerini, hayâllerini, ihtiyaçlarını, toplumsal olaylara tepkilerini dile getirirler (Çorumlu, 2012: 14).

Toplum hayatını doğrudan/dolaylı; olumlu/ olumsuz etkileyen her olay ve durum, ustalıkla düzenlenmiş oyunda mizahî bir dil ile ele alınır, hicvedilir. Katı gerçeklerin mizah ile yumuşatıldığı Karagöz oyunu, toplum için “emniyet subabı” olma görevini üstlenmiştir (And, 1977: 327).

Kaynağını sözlü kültür birikiminden alan ve sözlü kültür ortamında icra edilen Karagöz halkın yüzyıllar içinde oluşan mizah anlayışını ve “oyun” beğenisini sergiler. Gösteri genellikle Ramazan ayında, sünnet düğünlerinde, fetih şenliklerinde, sûr-ı hümayunlarda; açık alan veya kahvehane, çadır, konak gibi mekânlarda sunulmuştur. Hem halkın hem aristokrat çevrelerin ilgi gösterdiği oyun “Huzûr Karagöz'ü” adıyla saraylarda da icra olunmuştur. “Sûretbâz, hayâlbâz, şehbâz, Karagözcü, Karagöz oynatıcısı” adlarıyla da tanınan hayalî, oyunun kurucusu ve icracısıdır. Usta-çırak ilişkisi ile öğrendiği geleneksel icrayı kişisel yaratıcılığı, bilgi ve becerisine göre şekillendirir (Susuzlu, 2013: 6).

İzleyicilerin genel tavır ve tutumları, hayalîyi yönlendiren önemli bir etkidir. Oyun, taklit üzerinde kurulur ve ilerler. Hayalî, ses ve hareket taklitleriyle tipleri dilediğince

konuşturur. Oyunun başarısı tamamıyla hayalinin ustalığına bağlıdır. Yüzyıllardır oluşturulan sözlü kültür birikimini kullanarak gelişen Karagöz gösterisi; köklü geçmişi, zengin repertuarı, icra geleneği, oyuncu kadrosu, toplumsal işlevleri ile Orta Oyunu ve Tulûat Tiyatrosu'nun çekirdeğini oluşturmuştur. Esas itibarıyla Orta Oyunu, Karagöz'ün perdeden meydana taşınan; Tulûat Tiyatrosu ise Orta Oyunu'nun meydana sahneye çıkarılan halidir. Bu geçişlilik, kaynak, yapı, tipler ve icra teknikleri bakımından her üç sanat dalının sahip oldukları ortaklıkları açıklamaya yeterlidir (Batur, 1998: 731).

### **2.3.1 Karagöz Oyunlarının Gelişimi ve İçeriği**

Karagöz tekniğinin Türk kültürüne ne zaman girdiği kesin tarihlerle saptanamamakla birlikte, araştırmalara dayalı çeşitli görüşler olduğu belirlenmiştir. Bu görüşlerden biri, Karagöz'ün teknik olarak göçler yoluyla gelmiş olabileceğidir. Çinliler'den Moğollar'a onlardan da Türkler'e geçmiş olabileceği, daha sonrada Türk akınlarının istikametine paralel olarak batıya gitmiş olabileceğidir. Bir diğer görüş ise, Orta Asya İnan üzerinden gelmiş olabileceği düşüncesidir. Orta Asya'daki kol korçak (el kuklası) ve çadır hayal (ipli kukla) gölge oyunu sayılmıştır (Kudret, 1992: 121).

Bununla ilgili görüşlerden biri de araştırmacı Pischel'in kanıtlanmayan tezi, Hindistan'dan Batı'ya göç eden Çingenerin Hint Gölge Oyununu Türkler'e taşımış olabileceğidir. Bu görüş Karagöz'de çingene öğelerinin çok bulunması ve hatta Karagöz'ünde çingene olabileceği üzerine yapılan bol miktarda araştırmayla desteklenmeye çalışılmıştır. Birçok oyunda Karagöz işinin çingenerler gibi ızgara maşa yapıp satmak olduğundan bahseder. Ferhat ile Şirin oyununda çingenerler gibi demircilik yapar ve zurna çalıp çeribaşının ezgisini tutturur (Sevin, 1968: 10).

Bir başka görüş de Karagöz'ün Türk kültürüne Batı'dan gelmiş olabileceğidir. Bu görüş de kendi içinde ikiye ayrılır: Bir yanda Bizans ve İtalya'nın Commedia dell'arte'sinin aracılığı ile Eski Yunan mimus'u, öte yandan XV ve XVI. yüzyılda İspanya ve Portekiz'den Türkiye'ye gelen Yahudiler eliyle XVII. yüzyıl İtalyan gezgini Pietro Della Valle, Ramazan'da kahvelerde çeşitli soytarı ve oyuncuların yanı sıra geriden aydınlatılmış bir perde veya boyanmış bir kâğıt üzerinde gölgelerin oynatıldığını, bunların İtalya'da Napoli'de saray önünde ve Roma'da Navone Meydanı'ndakilerden değişik olarak sözlü olduklarını, bunları oynatanın sesini

değiştirerek çeşitli dilleri ve ağızları taklit ettiğini, kadın, erkek büyük bir açık seçiklikle gösterildiğini böyle dini günler için utanmasız olduğunu belirtmiştir (Mutlu, 2002: 4-5)

XVII. yüzyılda İtalya'da gölge oyunu olduğu kabul edilse bile bu geç tarihli alıntıya göre gölge oyununun İtalyanlar'dan Türkler'e değil Türkler'den İtalyanlar'a gitmiş olabileceği düşüncesinin daha mantıklı olduğu tespit edilmiştir. Batı'dan gelmiş olabileceğini gösteren bir diğer olasılık ise geçmiş yıllarda Karagöz oynatıcıları arasında çok fazla Yahudi'nin bulunmasından ötürü, İspanya veya Portekiz'den gelmiş olabileceğidir. Ancak İspanya'da gölge oyununun olduğunu gösteren ipuçları olsa da bu konuda tarihsel olarak bir bilgiye ulaşılamadığı görülmektedir. Gölge oyununun İspanya'ya Araplar eliyle gelmiş olabileceği düşüncesinin ileri sürüldüğü de bilinmektedir (Akarpınar, 2004: 20).

Bütün bu görüşlerin yanı sıra Karagöz ve Hacivat'ın gerçekten yaşamış kişiler olduğu da öne sürülmüştür. Karagöz oyunun bu iki karakteri yüzyıllardır halkın gönlünde öyle güzel bir yer bulmuşlar ki halk onları yaşamış kişiler olarak görmek istemiştir. Yaşadıklarına dair söylentilerin çok çeşitli olduğu tespit edilmiştir.

Türkiye'de Karagöz oynatanların rivayetine göre, hayal oyununun XIV. asırda Suştar veya Küşter (İran) Şehrinden Bursa'ya göç eden Şeyh Muhammed Küşterî tarafından icat edildiği kabul edilmektedir. Bursa'da cami inşasında çalışan iki işçi; Karagöz demirci ustası, Hacivat'ın da duvarcı ustası olduğu rivayet edilir, nükteli sohbetleri ile diğer işçileri işten alıkoydukları için, Sultan Orhan'ın gazabına uğramış ve Sultan'ın emriyle öldürülmüşlerdir. Şeyh Küşterî bir müddet sonra pişman olan Sultanı, ikisini de tasvir halinde perdede dirilterek teselli etmiştir. Gerçekten yaşamışlar mıdır bilinmemektedir. Ama Şeyh Küşterî'nin hakiki yaşamış biri olduğu ve hayal oyunlarının cereyan ettiği meydana ya da perdeye Şeyh Küşterî Meydanı denildiği tespit edilmiştir ve birçok perde gazelinde Şeyh'in ismi oyunun mucidi olarak geçer (Arda, 2016: 6).

Bir diğer söylentiye ise Evliya Çelebi'de buluyoruz: Ona göre, Efelioğlu Hacı Eyvad Selçuklular çağında Mekke'den Bursa'ya gidip gelen Yorkça Halil diye tanınmış biridir, bu yolculuklardan birinde kendisini eşkıyalar öldürmüştür. Karagöz ise İstanbul Tekfuru Konstantin'in seyisi olup Edirne dolaylarında Kırk Kilise'den Kıpti

Sofyozlu Bali Çelebi'ydi, yılda bir kez Tekfur kendisini Alâeddin Selçuki'ye gönderdiğinde Hacivat ile buluşup konuşturlardı. Hayâl-i zıl sanatları onların söyleşmelerini gölge oyunu olarak oynatırlardı. Metin And'a göre Evliyanın kendi çağından dört yüz yıl öncesinin olayları üzerine vereceği bilgi ne denli doğru olabilirse bu söylence de o denli güvenilebilirdir (Susuzlu, 2013: 39).

Gene yaşadıklarına dair olan söylentilerden biride Filibeli Mithat Bey'in Bursa Belediye Başkanı Muhittin Bey'e yazdığı bir mektuptur. Mektup sahibi 1333 yılında Hisar'daki Ortapazar Medresesi kitaplığında veya yine oradaki Mısırî Tekkesi kitaplığında Hayat ve Menâkıb-i Kara Oğuz ve Hacı Evhad adında bir kitabın bulunduğunu sonra bir yangında yanmış olduğunu belirtmiştir. Bursa'da Sahaflar çarşısında oturan Kahveci Şeyh Hakkı Efendi Karagöz'ün Orhaneli ilçesinde Karakeçili Aşireti'nin Kara Oğuz adını taşıyan bir köylü olduğunu söylemiştir. Fakat bu adın daha sonra Kara Öksüz'e çevrildiğini, bunun arkadaşı Hacı Ehvad ile birlikte düzenledikleri oyunların Şeyh Küşteri'nin ilgisini çektiğini ve Kara Öksüz'ü Karagöz'e çevirdiğini ileri sürmüştür (Dağ, 2006: 62).

Metin And tarafından hayal oyununun Mısır'dan geldiğinin doğrulandığı kabul edilmektedir. Hayal oyununun XVI. Yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kanıtların olduğu belirlenmiştir. Profesör Jakop'un ortaya koyduğu bu kanıt Arap tarihçi Mehmet Bin Ahmet Bin İlyas-ül Hanefi'nin Bedâyi-üz-zuhhûr fî vekaayi-üddühûr adlı Mısır tarihindedir. Bu eserin bazı yerlerinde gölge oyunundan bahsedilmektedir (And, 1983: 86).

Bu eserin bir yerinde Memluk Sultanı Çakmak (1438-1453) H. 855/1451'de bütün gölge oyunu görüntülerinin yasak edilip yakılmasını buyurmuştur. Bir başka yerde Sultan Melük-ün Nasirüddin Muhammed'in gölge oyuncusu Ebul-Şer'in gösterisiyle çok eğlendiği belirtilmektedir. Gene aynı yüzyılda, 1517 yılında Mısır'ı fetheden Yavuz Sultan Selim'in Memluk Sultanı Tumanbay'ın Nil nehri üzerindeki Roda adasında asılışını hayal perdesi üzerinde canlandıran bir hayal sanatçısını, oğlu Kanuni Sultan Süleyman'ın da görmesini isteyerek hayaliyi İstanbul'a getirmesiyle hayal oyununun Anadolu'ya girmiş olduğu belirlenmektedir. Diğer taraftan belirtmek gerekir ki Çin ve Türk hayal oyunları dışındaki tüm gölge oyunlarının siyah beyaz olduğu tespit edilmiştir. Tasvirlerin mat boyanmaları yüzünden ışığı geçirmediği,

Mısır kuklasının ise tamamen siyah olduğu gözlenmiştir. Bu oyunlarda perdeye sadece gölgeleri yansırken, Türk ve Çin oyunlarında tasvir, ışığı geçiren boyaların ve delme tekniğıyle, tüm ayrıntıları ve renkleriyle perdede belirir. Bu önemli teknik ayrıntının Karagöz oyununun kesin olarak Mısır'dan gelmiş olabileceğı tezine şüpheyle yaklaşılmamasına neden olmaktadır (Atkın, 2010: 10).

Sonuç olarak, XVII. yüzyılda kesin biçimini alan Karagöz, daha sonraki yüzyılda büyük bir ilerleme göstermiş, Türklerin en sevilen gösterisi olmuştur. Ne var ki Karagöz'ün gelişimi içerisinde iki önemli sorun olmuştur. Bunlardan biri Karagöz'ün toplumsal eleştirisi ve taşlaması, diğeri de açık-saçıklığıdır. Karagöz'ün ortadan kalkmasında batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişi kadar bu iki özelliğın de etkisi olduğu söylenebilir. Karagöz oyunu açık bir biçimdir. Her olaya, her amaca kendini uyduran bir yöntemdir. Üstelik Karagöz'ün kendine göre bir dokunulmazlığı vardır. Dönemin din adamları, kendi yönetimlerine ters düştüğü halde Karagöz'ü hoş göreceğ bir neden bularak ona özel bir dokunulmazlık alanı yaratmışlardır (Çorumlu, 2012: 15).

Yabancı kaynaklar daha çok Karagöz'ün açık-saçıklığı üzerinde durmuşlardır. Şüphesiz Karagözün utanmasız bir yanı vardı. Sımsıkı, kapanık bir toplumda; baskının yarattığı hareketsizlik içerisinde, bu yoldan bir kaçamak aranması, topluma soluk verecek bir delik olarak kullanılması ancak Karagöz'ün lehine yorumlanabilir. Karagöz'ün bolbol siyasi taşlamalara başvurduğunu söylemiştik. Yine böyle bir oyun Abdülaziz'in ilk yıllarında yaşlı devlet adamlarını çok ağır bir biçimde alaya alarak oynanmış; fakat bu sefer yapılan taşlamalar fazla keskin bulunmuş ve Karagöz oynatma izni kaldırılmıştır. Perdeye devlet ileri gelenlerinin çıkarılmasının ağır cezalara bağlanmasıyla beraber, Karagöz, ilginçliği, anlamı olmayan; kaba, bayağı bir güldürü durumuna düşürülmüştür. Karagöz'ün siyasal taşlama ve açık-saçıklığına devlet ileri gelenlerinin tepki göstermesi bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi nedeniyle, Karagöz'ü sınırlayan bir tutumun gitgide geliştiğini görüyoruz.

### **2.3.1.1. Karagöz'ün Bölümleri**

Tüm Karagöz oyunları sırasıyla mukaddime (giriş), muhavere (söyleşme), fasıl (oyunun kendisi) ve hitam (bitiş) bölümlerinden oluşur.

### 2.3.1.1.1. Mukaddime

Giriş müziği eşliğinde, göstermelik adı verilen büyük bir tasvirle oyun başlar. Göstermeliğin hiçbir zaman konuyla ilgisi yoktur. Saksıda limon ağacı, denizkızı ya da kahve dövücüleri örnek olarak verilebilir. Burada oyunu izlemeye hazırlanmakta olan seyircide yanılısma ve merak uyandırılması temel amaçtır. Kamıştan bir düdük olan nâreke isimli Karagöz'e has bir çalgı eşliğinde, titreştirilerek kaldırılan göstermeliğin ardından Hacivat, defin tartımına uyarak perdeye gelir ve bir semai okur. Oyunun tasavvufla en fazla ilişkilendirilen özelliklerinden olan perde gazeli - yine Hacivat tarafından- okunur. Bu manzum kısımda padişaha dua da bulunur. Bunları divan edebiyatından bir beyit izler. Perdede yalnız olan Hacivat bu kısımlardan sonra arkadaş arayışına girer ve aradığı arkadaş özelliklerini sayıp “yar bana bir eğlence” nidası atar. Sonra izleyiciye göre sağ taraftan Karagöz perdeye girer. Hacivat'la dövüşen Karagöz'ün bir tekerleme söylemesiyle giriş kısmı olan mukaddime tamamlanmış olur (Göktaş, 1992: 50).

### 2.3.1.1.2 Muhavere

“Söyleşme, Diyalog” manasına gelen muhâvere, Karagöz ile Hacivat arasında geçer ve genellikle yanlış anlamalara dayalı konuşmalarla örülüdür. Muhâvere'nin fasıllardan farkı Muhâvere'nin salt söze dayanışı, olaylar dizisinden sıyrılmış, soyutlaştırılmış olmasıdır. Bu bölümde ayrıca Karagöz ve Hacivat'ın kişilikleri ve özellikleri gerek ses gerek yaradılış ve yetişme bakımından birbirine karşıt düşen özellikleriyle tanıtılmaktadır (Elibaş, 2012: 9).

Bilindiği gibi Türk Gölge Oyunu'nun en büyük özelliği, doğaçlama (tuluat) denilen tekniği barındırarak oynatılmasıyla ilişkilidir ve bu tekniğe en büyük fırsatı veren bölüm de muhâverelerdir. Zira hayâfilerin bütün özelliklerini bu bölümde sergilemek istedikleri bir gerçektir. Ayrıca Hacivat'ın Arapça ve Farsça kökenli kelimelerini, Karagöz'ün anlamayarak onlara ters ve komik cevaplar vermesi bütün bölümlerin olduğu gibi muhâverelerin de temel özelliğidir. Bir başka özelliği de geleneksel halk eğlencelerimizden olan bilmece-bulmaca gibi unsurlarını barındırmasıdır.

Hayâliler muhâvere repertuarlarından herhangi birini seçerek oynarlar. Ancak bunların içerikleri tam anlamıyla hayâlîyi bağlamayabilir. Zira isterse oyunlarını; kendinden eklediği sözlerle, aktüaliteden ilham alarak, bazı örf ve adetleri, muâşeret

adabını, halk kültürünü, perdesini daha da zenginleştirmek için kullanabilirler. Muhâvereyi takiben yine Hacivat perdeden çekilir, Karagöz'de ona hitaben bir beyit okuduktan sonra perdeden ayrılır ve üçüncü bölüm olan fasıl başlar (Göktaş, 1992: 16).

#### 2.3.1.1.3. Fasil

Oyuna da ismini veren, asıl konunun işlendiği uzun bölümdür. Bazı fasıllarda konu aynı olsa da isimler değişmektedir. Farklı karakterlerin de dâhil olduğu bu bölümde on yedinci yüzyıldan sonra belli bir olay zinciri dizisine uyulmaya başlanmıştır. Usta çırak ilişkisiyle öğrenilen Karagöz'de yazılı bir metin yerine konu çerçevesinde ve hayâlînin yetenekleri ölçüsünde, doğaçlama bir tarz benimsenir. Bu nedenle oyunlar aynı isme ve dolayısı ile aynı fasıla sahip olsalar da birbirlerinden her seferinde farklı olacaklardır. Hayâlî Mehmet Çelebi'nin oyun repertuvarını anlatan Evliya Çelebi, günümüze de ulaşmış Hamam oyununu anlatmakta, çeşitli spesifik karakter ve taklitler saymaktadır. Günümüze ulaşan kâr-ı kadim oyunlara örnek olarak Cazular, Yalova Sefası, Kanlı Nigâr, Ters Evlenme, Baskın, Tımarhane oyunları sayılabilir (Arısoy 1977: 48).

#### 2.3.1.1.4. Bitiş

Oyunun sonu olan bu bölüm de Karagöz'le Hacivat arasında geçer ve birkaç kısa cümlecikten oluşur. Çoğu oyunda bu cümlecikler aynıdır. Oyunda olay "fasıl" bölümünde sona erer ama perde henüz inmemiştir. Fasılda Hacivat ve Karagöz kılık değişikliğine uğramış olsa bile, başlangıçtaki kıyafetleriyle perdede gözüktürler. Karagöz yine Hacivat'ı döver ve son cümlecikler süzülür:

Hacivat: *"Yıktın perdeyi eyledin vîrân! Varayım sahibine haber vereyim hemân!"*  
Diyerek perdeden çekilir.

Karagöz: *"Her ne kadar sürç-i lisan ettikse af ola! Yarın akşam "x" oyununda yakan elime geçerse, Hacivat, bak ben de sana ne oyunlar oynarım"*. Dedikten sonra perdeden çekilir ve perdeyi aydınlatan arkadaki mum söndürülür perde kararır. Oyun son bulmuştur. Bitiş bölümünde perdede sadece Hacivat ve Karagöz vardır (Dağ, 2006: 19).

### 2.3.1.2. Karagöz'de Karakterler ve Özellikleri

#### 2.3.1.2.1 Karagöz

Oyunun hiç şüphesiz başrol oyuncusu Karagöz'dür. Okumamış bir halk adamıdır. Hacivat'ın kullandığı yabancı kelimeleri anlamaz ya da anlamaz görünüp onlara yanlış anlamlar yükleyerek ortaya çeşitli nükteler çıkarırken bir taraftan da yabancı dil kuralları ile yabancı kelimeler kullanan Hacivat ile alay eder. Her işe burnunu sokar, her işe karışır, sokakta olmadığı zaman da evinin penceresinden uzanarak ya da içerden seslenerek işe karışır (Atkın, 2010: 38). Dobra, zaman zaman patavatsız yapısından dolayı ikide bir zor durumlarda kalırsa da bir yolunu bulup işin içinden sıyrılır. Çoğu zaman işsizdir, Hacivat'ın bulduğu işlere girip çalışır. Değişik oyunlarda rol icabı değişik kıyafetler içinde farklı Karagöz tasvirleri vardır. Kadın Karagöz, Gelin Karagöz, Eşek Karagöz, Çıplak Karagöz, Bekçi Karagöz, Çingene, Karagöz, Tulumlu Karagöz, Davullu Karagöz, Ağa Karagöz vb.

Karagöz'ün değişmez giyinişi şöyledir; başında "Işkırak" denilen bir serpuş vardır. Bu, oynak eklemli olup, bir hareketle geriye düşer ve Karagöz'ün çıplak başı gözüktür. Bu ışkırak üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Jacob bunu Kırgız ve Başkurt serpuşlarına, ayrıca Orta-Asya göçebelerinin giydiği, Çingenelerinde kullandığı serpuşa benzetmiştir. Sakızıyan da bunu Moğol külâhlarına benzetir. Ancak eski Türk minyatürlerine bakıldığında da oyuncuların ve curcuna bazların başlıkları da aynı Karagöz ve Hacivat'ınkilere benzemektedir. Buradan çıkan sonuç bu tip başlıkların bir oyunculuk simgesi olduğudur. Kimi tasvirlerde de Karagöz'ün başlığı kavuk biçimindedir. Ayrıca "salta", "dizlik" ve "kırmızı yemeni" giyer, beline de kuşak sarar. Aksesuar olarak da kuşağında tütün kesesi vardır (Aksakal, 2012: 78).

## Şekil 2.1. Karagöz



Kaynak: (Atkın, 2010:37).

### 2.3.1.2.2 Hacivat

Hacivat, ölçülü, ağırbaşlı, herkesin huyuna göre konuşmasını bilen, arabulucu, işine gelince dilini tutabilen esnek bir tiptir. Çoğu zaman öğütler veren, iyi konuşan ve karşısındakini de dinleyen bir kişiliktir; böylelikle herkesin güvenini kazanır. Zaman zaman biraz içten pazarlıklı olabilir. Bilgisi yüzeyseldir, ama her konuda biraz bilir: Müzik, edebiyat, cambazlık, balıkçılık, vb. gibi. Mahallenin muhtarı, arabulucu, barıştırmacı, çöpçatan ve yüzdecidir. Örneğin, Salıncak oyunun da kazancı ortağı Karagöz'le ikiye değil üçe bölmeyi akıl eder. Mahallede düzenlenecek düğünlere derneklere eğlence sağlamayı Hacivat üstlenir. Evleneceklerle arabuluculuk yapmanın yanında ailelere de tarafları övmek Hacivat'ın işidir. Sözünü örtülü, dolambaçlı söylemede ustadır. Örneğin Çeşme oyununda Karagöz'e karısının kendisini aldattığını doğrudan "Karın seni aldatıyor." diye söylemektense "bahçedeki meyveyi eller koparıyor.", "yârini ağyâr sarıyormuş.", "bülbülün başka bahçede çitat ediyormuş." gibisinden dolambaçlı yollardan söylemeyi sever.

Tiryakisi olmamakla birlikte *biraz afyona düşkündür. Karagöz onun bu düşkünlüğü için "Hay afyon budalası kerata hay!"* der (Kudret, 2004: 21).

Hacivat'ın kılığına bakıldığında, başlığı sikke, sarık ve enseye sarkan "dal yaz"dan oluşan bir Nakşibendî tarikatı külahına benzer. Ancak Karagöz'de de belirtildiği gibi, eski minyatürlere bakıldığında bu başlıkta bir oyunculuk simgesi olarak kabul edilebilir. Karagöz gibi bir salta, dizlik ve kırmızı yemeni giyer. Eteğinde kuşak sarıdır ve kuşağında tütünlüğü asılıdır. Hacivat'ın kılığındaki baskın renk ise yeşildir. Belinden ve bacaklarından eklemlidir. Yüz hatları ince ve keskindir, sakalı sivri ve ifadesi Karagöz'ün aksine daha içe dönüktür. Her oyunda Hacivat'ın kendisinin söylediği şarkılar vardır ve oynatımı bu şarkıların ritmine uygun bir salınımdadır (Kurt, 1997: 227).

### Şekil 2.2. Hacivat



Kaynak: (Atkın, 2010:38).

### 2.3.1.2.3 Çelebi

Karagöz oyununun önemli kişilerindendir. Genç, nazik, çıt kırıldım, züppe bir iyi aile çocuğudur. İstanbul ağzı ile konuşur. Genelde mirasyedir ve babadan kalma hamamını, bahçesini işletmesi için Hacivat'a verir. Bazen de züğürttür ve kadınların parasını yer. Bazı oyunlarda ise memurdur. Güzel konuştuğu için şiir okumasını çok sever, eğlenceye ve gezmeye meraklıdır. Kadınların gönlünü kolaylıkla çelebilir, gönül ilişkilerinde ustadır. Çelebi'ye Züppe Bey, Hoppa Bey gibi lakapların takıldığı olur (Elçin, 1997: 33).

Avrupalı bir kılığı vardır. Redingot, yelek, boyun bağı, setre palto, damalı pelerinli palto ve fes giyer. Çoğu zaman elinde bir çiçek, baston, şemsîye, nar taşır. Çelebi tasviri sadece boyundan eklemlidir. Hacivat'ınki gibi Çelebi'nin kendisiyle özdeşleşmiş şarkıları vardır ve oynatımı bu şarkıların ritmine uygundur (Atkın, 2010: 41)

Şekil 2.3. Çelebi



Kaynak: (Atkın, 2010:38).

#### 2.3.1.2.4 Zenne

Zenne, perdedeki kadın tiplerine verilen isimdir. “Gaco” diye de adlandırılan bu kadınların çoğu olumsuz tasvirler olup genellikle hafif meşrep, yolsuz ve gayri ahlaki yapıya sahiptirler. Çelebi, Tuzsuz ve Karagöz’ün çapkınlıkları hep zenneyi hedef alır. Perdedeki olayların çoğu onun etrafında gerçekleşir. Bu nedenle Zenne’nin bölümlerinde kendisiyle ilgili ahlak dersleri verilirken karakter ve zümreler de eleştirilir. Giyimi çok renkliliğe ve ayrıntıya dayanır. Kıyafetlerinde karakterleriyle paralel bir renk anlayışı vardır. Normal, Feraceli, Dekolteli, Çocuklu Zenneler olarak farklı isimlerle perdeye gelir (Aksakal, 2012: 83-84).

Şekil 2.4. Zenne



Kaynak: (Atkın, 2010:53)

#### 2.3.1.2.5 Beberuhi

“Altı Karış Beberuhi” de denir. Adından da anlaşılacağı gibi çocuk ruhludur. Duraksız ve çabuk konuşur, konuşurken “r” harfini söyleyemez, çabuk ve sesli konuşarak lafı gürültüye getirip karşısındakine söver, ağzı bozuktur. Bütün Zennelerin kendisi için ölüp bittiğini düşünür ve bunu sık sık dile getirir. Çok şımartılmıştır ve laf taşıyarak ortalığı kızıştırmayı pek sever. Kimi oyunlarda birden fazla Beberuhi kullanıldığı olur (Koç ve Koca, 2015: 10).

**Şekil 2.5. Beberuhi**



Kaynak: <https://www.karagozvehacivat.com>

#### **2.3.1.2.6 Tiryaki**

Adından da anlaşılacağı gibi tütün, esrar, kahve, nargile gibi keyif verici maddelere düşkündür. Gerçek dünyadan uzak, hoppa, tembel, lafını esirgemez ve lafları tersten anlayıp başka yönlere çeken bir tiptir. Belli bir uğraşı yoktur. Giyiminde çeşitlilik olmakla beraber, tütün kesesi, sigaralığı, asla değişmez. Basit bir şalvar ve gömlek, ayağında da kimi zaman yemeni kimi zaman edik görülür (And, 1977: 305).

**Şekil 2.6. Tiryaki**



Kaynak: (Atkın, 2010:53).

### 2.3.1.2.7 Tuzsuz Deli Bekir

Hayal perdesinin belli başlı tasvirlerinden Tiryaki gibi, aşırı sarhoşluğun sembolü olan Bekri Mustafa'nın belki bir devamı olan, Zeybek, Sarhoş, Külhanbeyi gibi isimlerle de anılan Tuzsuz Deli Bekir, Türk Gölge Oyununun meşhur kabadayılardan. Kıyafet bakımından yeniçeri neferlerine benzemekle birlikte zamanla değişik ilaveler de yapılmıştır. Bir elinde kama, bir elinde şarap kabı ile perdeye gelip kaba ve argo konuşarak nara atan bu tasvir; XVI. yüzyılların sonlarına doğru, İstanbul'da huzursuzluk ve kargaşa çıkaran yeniçerilerin mizahi bir görüntüsüdür (Sevin, 1968: 61-62).

Şekil 2.7. Tuzsuz Deli Bekir



Kaynak: <https://www.karagozvehacivat.com>

### 2.3.1.2.8 Yahudi

Hayâl perdesinin komedi unsurlarını barındıran önemli tasvirlerinden biri de Yahudi'dir. Kendine has aksanı, şakaları, nükteli, kafiyeli kelime oyunları ile karşısındakini alaya alarak kendine mutlaka bir fayda sağlar. "G" harfini "Y" harfi gibi telaffuz eder. Bazen kuyumcu, bazen sarraf, bazen de eskici olarak karşımıza çıkar. Kıyafeti şöyledir: Siyah şalvar, basma entari, siyah cübbe, başında kaveza veya hafif sarık, omzunda bir çuval bulunur, cübbesinin bir eteği elindedir, ayağında çedik pabuç vardır. Bazen şalla örtülü hafif sarık sarar (Sevin, 1968: 63).

Şekil 2.8. Yahudi



Kaynak: (Atkın, 2010:49).

### 2.3.1.2.9 Frenk

Fransız ya da İngiliz'dir. Kırım harbinde İstanbul'a gelen İngilizler ve Fransızlar aktüalite karakteri olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında perdeye alınmıştır. Aşırı alafranga bir tasvirdir. Tuhaf olup III. Napolyon modası "barbişli", kapitülasyon yadigârı tiplerdendir. Çoğu zaman birbirinden ayrılmazlar. "Tatlı Su Frengi" diye de bilinirler. Doktor, terzi, tüccar olarak karşımıza çıkarlar. Yüze gülümseyen ve yalakalık yapan bir tavrı vardır. Yarım yamalak Türkçesiyle Karagöz'e cinaslı sözler söylemeye pek meraklıdır (Sakaoğlu, 2003: 166).

Şekil 2.9. Frenk



Kaynak: (Atkın, 2010:49).

### 2.3.1.2.10 Ermeni

Siyah cübbe, kalıpsız fes, pantolon, elinde sapı kırık bir şemsiye veya siyah kılıf içinde bir ud sazıyla, perdede sıklıkla görülür ve cahildir. Çoğu kez ud sazıyla gelir. Müzik, sür gibi güzel sanatlardan hoşlanır. Soylu, güngörmüş; ama başkalarını küçümseyen bir tavidadır. “Onnik” veya “Udi Sarı Onnik” olarak da bilinir. Kimi konaklarda alışverişe bakan ayvazdır ve adı çoklukla “Ohannes Ağa” veya “Serkis”tir. Kuyumculuk, tuhafiyecilik ve lağımcılık gibi işlerle de karşımıza çıkar (And, 1983: 77).

Şekil 2.10. Ermeni



Kaynak: <https://www.karagozvehacivat.com>

### 2.3.1.2.11 Acem

Genellikle İran'dan gelme bir halı tüccarı, bazen keten helvacı, bazen de dükkân, tezgâh sahibidir. İran'da methini işittiği bir bağı görmek hevesiyle (bir zamanlar her yıl Muharrem olaylarının anıldığı, İbrahim Ağa Çayırı), Küşterî Meydanı'na geldiğini söyler. Siyavuşgil, onun bu inceliğini yüzyıllardır edebiyatımızı etkileyen Acem zevk ve üslûbunun karakteristik özelliklerine bağlar. Perdeye geldiğinde elinde elma ve nargile bulunur. Perde de bulunduğu anlarda şiire düşkün olan Acem; Hayyam'dan, Firdevsî'den ve Hafız'dan beyitler okur. Hacivat'ın "Acem Gülü" olarak nitelendirdiği bu tipleme; bir pantolon, beyaz bir mintan, boyu diz kapağına kadar bir şal entari, belinde beyaz kuşak, başında acem papağı, arkasında lacivert ya da siyah cübbe ile tanınır (Elibaş, 2012: 26).

Şekil 2.11. Acem



Kaynak: (Atkın, 2010:45).

### 2.3.1.2.12 Arnavut

Adı çoğu zaman “Bayram Ağa” olarak da bilinen Arnavut tiplmesi, bozacı, bahçıvan, bazen de kır bekçisi olur. Konuşmalarında daima son heceden bir evvelki heceye kuvvetle basar ve “R” leri çok kuvvetle vurgular. Genelde üst perdeden konuşur. Durmadan “mori” diyerek her an çileden çıkacakmış gibi tavırlar takınır. Şeref, namus sözünü dilinden hiç düşürmez. Anlamını bilmediği sözleri gelişi güzel kullanarak, her duyduğu kendince münasebetsiz şey için; “mori şimdi piştovu patlattırırım he he he ha!” diye ortalığı velveleye verir (Atkın, 2010: 47).

Şekil 2.12. Arnavut



Kaynak: (Atkın, 2010:47).

### 2.3.1.2.13 Kastamonulu/Türk

Çoğu kez Kastamonulu oduncu veya Bolulu aşçı olarak görürüz. Bazen ayakkabıcı, yufkacı, yoğurtçu, koç bakıcısı ve gözlemeci olur. Perdedeki en uzun tiptir; Karagöz, boyunun uzunluğundan ötürü ona Galata Kulesi der ve onunla konuşabilmek için merdiven dayadığı olur. Dili ve tavırları kabadır. Kendisine iyi sözler söylendiğinde hep ters ve kötü anlayan tiplerdendir. Aşçı olduğu zaman devamlı yemek adları sayar. Kimi kez de Sahte Gelin ya da Bahçe oyunlarında olduğu gibi bekçi veya leblebicidir. İsmi çoğu kez Himmet Dayı, Tosun Ağa'dır. Sıklıkla kelimeleri bozar. Örneğin İstanbul'a "Ustangul", konuşmak yerine "mezeleşmek", yazı yerine "çizukturucu", kalem yerine "övendire", gazete yerine "gazevet", kiraathane yerine "guravathane" dediği olur (And, 1983: 306).

Şekil 2.13. Kastamonulu/Türk



Kaynak: (Atkm, 2010:43).

### 2.3.1.2.14 Arap

İki çeşit Arap vardır: Siyahî Arap, Ak Arap. Siyahî Arap oyunlarda genellikle köle ve halayık olarak karşımıza çıkar. Söylenen sözleri anlamayarak, “kim soyladı” veya “ne soyladı” diye komik yaklaşımlar sergiler. “*Kâh Şamlı, kâh Mısırlı şivesiyle söz söyleyen bu tasviri, siyahîden “zenci” ayırmak lazımdır. Zira bir muhaverede Hacivat’ın kölesi, bazen de Çelebi’nin lalası veya Kabakçı Arap sıfatıyla taklitler arasına karışan “zenci” tipi, tam bir Arap harem ağası karikatürüdür. Şivesi, budalalığı, gülünç rikkati ve manasız azameti ile sarayın halk fıkralarına geçen meşhur kızlar ağasını hatırlatır*” (Göktaş, 1992: 61).

Ak Arap çoğu zaman Şam, Beyrut veya Suriye’den gelmiştir. Kahve dövücülüğü, dilencilik ve devecilik gibi uğraşmıştır. Hacı Fettah, Hacı Kandil, Hacı Fitol veya Hacı Fıfış diye anılır. Seyyah, şekerçi ve baklavacıdır. Genel olarak kıyafeti: “Arabesk gömlek, kırmızı şalvar, belinde silahlık, başında kefiye, ayağında çarık” tan ibarettir. Bütün ses çıkaklarının değişik oluşu ters anlamalara sebep olur, birçok gülünç sonuçlar doğurur ki; “evet” yerine “ayva” ya da “oldu” yerine “öldü” veya “uldu” demesi gibi (And, 1983: 308).

Şekil 2.14. Arap



Kaynak: (Atkın, 2010:46).

### 2.3.1.2.15 Karadenizli

Oyundaki en hareketli tiplerdendir, yerinde duramaz. Çok hızlı konuşur ve laf kalabalığı yapar, karşısındakine konuşma fırsatı vermez, bu yüzden genellikle Karagöz onun ağzını kapatır. Kendisini şöyle tanıtır: “Trabzon’da pabalık, ağzı kalabalık, paşında koca yağlık, Çopur Memiş”. Sorularını karşısındakini beklemeden kendisi yanıtlar: “*Nerelüsün, onu sorayrum, Of’li misun, Ünye’li misun, Fatsa’li misun, Of’li isen çöylü misun, şehirli misun, çöyli isen çimlerdensun, deyilsen şehrun hançi, mahallasındensun, diba yahu...*” gibi (And, 1983: 310).

Giyimi yöreseldir. Başına bir kabalak veya Çerkez kalpağı, sırtına cepken giyer. Ceketin üstünde her tasvir de olmamakla birlikte köstek, muska, silahlık ve fişeklik bulunur. Belinde yün kuşak veya Çerkez kayışı takılıdır. Elinde genellikle kemeçe taşır. Altına zıpka ve ayağına çizme veya pabuç giyer (Elibaş, 2012: 28).

Şekil 2.15. Karadenizli



Kaynak: (Atkın, 2010:44).

### 2.3.1.2.16 Rumelili

“Muhacir” olarak da tanınır. Bazen pehlivan, bazen de arabacı olarak karşımıza çıkar. Perdede daha çok “Mestan Ağa” olarak bilinir. Koyu bir Rumeli ağzıyla konuşan bu tiptenlerin, “h” leri yokken; “ö” leri “ü”; “ge” den evvelki “ç” leri “c”, “ş” leri “j”, “p” leri “b” olarak telaffuz eder (Sevin, 1968: 31).

Tane tane konuşur. Devamlı köyünden bahsederek, pehlivanlığından dem vurur. Özellikle güreş konusu açıldığında, bütün teknik bilgileri sayacak kadar da bilgilidir. Ne yazık ki bütün iddialarına rağmen daima kendisinden daha çelimsiz, kambur bir pehlivana ya da bir kıza yenilir. Giyinişi: Yakasız mintan, dizden paçaya daralan, yan dikişleri nakışlı pantolon, kuşak, boyu kısa geniş kol yenleri, göğsü işlenmiş cepken, çuhadan külah şeklindedir.” (And, 1983: 312).

**Şekil 2.16. Rumelili**



Kaynak: (Atkın, 2010:48).

### 2.3.1.2.17 Göstermelik

Hayâl perdesinin önemli bir tasviridir. Oyunun başında, nâreke sazı eşliğinde perdeye konur. Hareketsiz olan bu tasvir bir müddet seyirciyle beraber bekler. Sabırsızlanan seyirciler bu sayede oyuna hazırlanarak oyunun havasına girerler. Göstermelikler oyunun konusu ile ilgili olabilir veya olmayabilir. Çoğunlukla değildir. Fakat bir nevi dekor görevi üstlenen göstermeliklerin oyunla alakalı olmaları bütünlük açısından önemlidir. En çok kullanılan iki göstermelik, “çiçekli vazo” diğeri “limon ağacı”dır ve rengarenktir (Elibaş, 2012: 29).

### 2.3.1.3 Karagöz Oyunlarında Gösteri Mekanları

Boratav Karagöz gösteri mekanlarını şöyle tarif eder:

*“Türk Karagözünün boyutları çok büyük bir salonda çok kalabalık seyircinin rahatça görmesine elverişli değildi; evlerin sofalarında, sünnet düğünleri vesilesiyle bahçelerde ve kahvelerde en çok 50-60 kişilik bir seyirci topluluğuna uygun bir gösteridir Karagöz” (Boratav, 1997: 12).*

Seyir yerinde erkekler önde, kadınlar arkada olmak üzere oyunu takip ederler. Kadınların erkeklerden az çok ayrı kalmaları, İslami telakkilerle eski Türk inançlarının neticesidir. Seyirciler oyunları yerde, toprakta; kilim, çul, taş, semer, ağaç, kütük, çit, saman yığını ve duvar gibi eşya ve maddelerin üzerinde oturarak seyrederek. Ayakta, daha ziyade kadınlar olmak üzere, seyredenlere de rastlanır. Kapalı yerlerde seyirci durumu, oyun yerinin büyüklüğü, küçüklüğü gibi maddi şartlara bağlı olarak değişir. Bu takdirde davetliler ön plandaki yerlerini alırlar. Kadınlar kendi aralarında oynarlar. Kadınların kapalı yerde oynadıkları oyunların seyircileri yalnız kadınlardır. Erkeklerin kadın oyunlarında bulunmaları gelenek ve göreneğe göre yakışık kalmaz; terbiye icabı yasaktır” (Elçin, 1986: 80).

Karagöz oyunlarının icra edilebilmesi için mekân sınırlaması olmamasına rağmen yine de bu oyunlar belirli yer ve zamanlarda icra edilmiştir. Bu yer ve zamanlar aşağıda açıklanmaktadır.

#### 2.3.1.3.1 Saray Çevresi

Şenlikleri düzenleyen ve ev sahipliği yapan saraylar, yeniçeri ocakları ve esnaf loncaları gibi oyuncu kollarının bağlı oldukları oluşumlardan biridir. Sarayda tiyatro örneklerinden ilki ise bu oluşumlardan öncesine, Selçuklu dönemine kadar takip edilebilir. İlk kez Alman Türkolog Georg Jacob tarafından ortaya çıkarılan bir belge

bize Selçuklu sarayındaki oyuncularla ilgili bilgi verir. Bu belge Bizans İmparatoru Alexios Komnenos'un kızı tarafından yazılan kronikler (1148) ve bunların Alexiad başlığı ile basılmış kitabıdır (Ümit, 2014: 55-56).

Ana Commena, Alexias kroniklerinde, ayağındaki gut hastalığı yüzünden Türklere karşı savaşa gidemeyen babasının durumunun, Selçuklu Sultanı Kılıç Arslan'ın huzurunda oyuncular tarafından bir güldürü biçiminde canlandırıldığını belirtmiştir. Bu yapılan gösterinin ortaoyunu ile bağlantısını Köprülü şöyle ifade etmektedir:

*“Oğuz Türkleri'nin kurdukları büyük küçük muhtelif devletlerde, şair İslam sanatlarında olduğu gibi, hükümdarı eğlendirmekle vazifeli nedim ve komiklerin bulunduğu kolaylıkla hükmedebiliriz. Nitekim, Anadolu'da Selçuklu saraylarında, Bizans İmparatorları'nın taklidlerini yaparak sultanları eğlendirmeye çalışan birtakım komik ve taklitçilerin bulunduğunu Bizans Kaynakları bize bildiriyor. Selçuklu Sultanı'nın sarayında Bizans İmparatoru Alexi'nin hastalık bahanesiyle korkaklığını gösteren sahneler temsil olunduğunu yazmaktadır. Bu izahlar, daha o zaman, belki de 'Orta Oyunu'nun bulunduğu suretinde de tefsir olunabilir” (Köprülü 1989: 375).*

Daha sonraki yüzyıllarda da saraylar müzisyenlerin, dansçıların, oyuncu kollarının, meddahların, Karagöz ve kukla oynatıcılarının hem destekleyicisi hem de eğitildikleri yer konumunu alarak XIX. yüzyıla kadar Türk halk gösterimlerinin en iyilerinin sahne almasına imkân vermişlerdir (And 1999: 9).

Kol oyunlarının yani ortaoyunu örneklerinin en revaçta olduğu dönemler II. Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit saraylarında geçmiştir. Köprülü bunu şu şekilde örnekler:

*“Selim III. ve bilhassa Mahmud II. Devirlerinde Enderun'da birçok mukallidler ve mudhikler yetişmişti; bunlar, hükümdarın huzurunda birbirleriyle latife ederler, hikâyeler söylerler, taklitler yaparlar, Karagöz oynatırlar, hatta hep beraber Ortaoyunu dahi tertip ederlerdi. İçlerinden bazıları daha ziyade hayalcilikle, bazıları da meddahlıkla şöhret almakla beraber, aynı adamlar birbirlerinden hemen hemen farksız olan bu muhtelif sanatları da icra etmekte idiler [...] II Mahmud daima nedim ve mukallitlerle eğlenir, hayal seyreder, meşhur oyun kollarını çağırır, Ortaoyunu seyreder hatta saray şöhret kazanan mukallid ve hayalcileri Enderun'a alırdı.” (Köprülü 1989: 401-402).*

Meydan-ı Küşterî ya da Şeyh Küşterî Meydanı olarak da bilinen Karagöz perdesinin, tarihi boyunca baş etmek zorunda kaldığı yasaklar ve sansürlere rağmen Saray'da da özel bir yeri olmuştur. Zaten Karagöz'ün iki farklı ortaya çıkış hikâyesi de saray ve çevresine dayanmaktadır ve bu Karagöz halkın içinden mi çıkıp saraya gitti ya da bir saray eğlencesiyken mi halk temaşa örneği oldu tartışmalarını doğurmuştur (Ümit, 2014: 58).

Karagöz gösterileri en çok Yıldırım Beyazıt zamanında popüler olmaya başlamış. Öyle ki, hayaliler Saray'ın resmi çalışanlarından biri olmuştur. Bunlardan biri de Kör Hasan'dır. Dördüncü Murad zamanında haftada iki kez perde kuran Kör Hasan bugünkü Karagöz tiplerinden çoğunu kullanan ve geniş bir oyun repertuarına sahip bir Hayali idi. Dördüncü Mehmed zamanında da o kadar sevilmişti ki bu seyirlik, Bekçi Mehmed isimli bir hayali senelerce sarayın resmi Karagözcüsü olarak çalışmıştır (Ümit, 2014: 60).

II. Abdülhamid de Yıldız Köşkü'nde bu gösterimlere yer verdimiştir. Yabancı seyyahlar da davet edildikleri saray eğlence gecelerinde ve evlerde Karagöz gösterilerine tanıklık etmişlerdir. Bu seyyahların görmeden yazdıkları, gördüklerini çarpıttıkları ya da başkalarının yazdıklarına kendileri tanık olmuş gibi anlattıklarına dair görüşler vardır ancak güvenilir kaynakların da Türkçe bilmemeleri bu oyunların tam olarak aktarılamamasına sebep olmuştur. Bu anlatılardan biri Cornelia Magni'ye aittir;

*“Türklerin evine çağrıldığında şarap içilmediği için sofra faslı çabuk biter ve konukları eğlendirmek için tuhaf tavırlarla olağan dışı danslar gösteren genç kızlar içeri girerler. Bundan başka, kendi dillerinde şarkı ve sözle bin türlü soytarılık gösteren kukla oyunları var. Ayrıca bir perde arasında gerisinden ışıkla at, insan, ağaç, deve ve başka hayvanların ve bunların dövüşlerini perdenin önüne düşüren bir gösterileri var. Bu gibi oyunlar iyi gösterildiklerinde gerçekten çok başarılı oluyorlar” (And, 1983: 196).*

### 2.3.1.3.2 Şenlikler

Osmanlı imparatorluğu devrinde, saray ve çevresi tarafından düzenlenen şenlikler, şehzadelerin sünneti, saray çevresindeki insanların evlenmeleri, doğum, sünnet, bir yabancı konuğun gelişi, tahta geçme ve bir savaşın kazanılması gibi sebeplerden dolayı yapılmıştır. Bu şenlikler sadece saray duvarları içinde değil, halkın büyük çapta katılımlarıyla oluşmuş ve toplumun her kesimini kaynaştırmıştır. Şenlikler sırasında, İstanbul başta olmak üzere, imparatorluğun başlıca kentleri, karada ve denizde, büyük bir tiyatro sahnesine çevrilmiş ve bu sahnede seyirlik oyunlar, müzik, yarış gibi spor gösterileri, yalancı savaşlar, geçit alayları, donanma gibi gösteriler sunulmuştur. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun altı yüz yıllık tarihinde "önemli" kırk sekiz şenlik saptanmıştır. Bu şenlikler, düzen ve program açısından, birbirlerinin benzeri özellikler taşımışlardır (İvgin, 2000: 93).

Şenlikler genellikle, sabah başlayıp gece boyunca devam etmiştir. Sabahları daha çok törenler yapılır, pişkeşler verilir ve padişah tarafından ziyafetler düzenlenirdi. Kahve şerbet ve buhur dağıtıldıktan sonra herkes dinlenir ve ikindi namazından sonra yapılacak olan gösteriler beklenirdi. Gösteriler, ikindi namazından sonra başlar, gece yarısına kadar devam ederdi (Dağ, 2006: 21).

#### 2.3.1.3.3 Konaklar

Osmanlı devrinde, vezirler ve toplumun üst tabaka zengin insanları büyük konaklarda yaşamışlardır. Bu konaklarda özellikle kış mevsiminde, çeşitli sebeplerle ziyafetler verilmiş, düğün yapılacağı zaman büyük eğlenceler düzenlenmiştir. Bu eğlence ve ziyafetler arasında tüm eğlence unsurları, ihtişamın ve gösterişin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Eğlence hayatında sanat icra edenler bu toplantılarda daimî ya da çağrılmalı olmak üzere oyunlarını icra etmişlerdir. Konaklarda da şenliklerde ve saray eğlencelerinde olduğu gibi halkın itibar ettiği güncel gösteriler olan Karagöz oyunları, orta oyunları ve diğer gösteri sanatları izleyicileri ile buluşmuştur (İvgin, 2000: 93-94).

#### 2.3.1.3.4 Mesire Yerleri

Osmanlı devrinde yaz aylarında, insanların eğlencelerinin önemli bir bölümünü, mesire yerlerine gezintileri oluşturmuştur. Özellikle İstanbul'un, çok sayıda mesire yeri vardı ve bu mesire yerlerinin her birinin gitmek için bir günü olurdu. Ancak bilinen mesire yerlerinin en ünlü ve renklisi Kağıthane semtindeki Kâğıthane mesiresidir. İstanbul halkı, yaz aylarında bölük bölük Kâğıthane'ye gidip, yiyip içerek eğlenceler düzenlemişlerdir. Kâğıthane semti yaz aylarında adeta bir panayır görünümünde olmuştur (İvgin, 2000: 94).

Evliya Çelebi, yaz aylarında sürekli bir panayır görünümünde olan Kağıthane hakkında, Seyahatname'sinin I. cildinde, "*İstanbul'un canib-i erbasında padişaha mahsus bağ be bahçeler*" başlığı altında şu bilgileri vermiştir:

*"Halka, üç bin kadar çadır kurarak, her gece müzik fasılları, köçekler, fişek donanmaları gösterilirdi. Hokkabazlar, ateşbazlar, sihirbazlar, zorbazlar, resenbazlar, paredebazlar, kasebazlar, taşbazlar, şimşirbazlar, ayı, maymun, eşek, köpek oynatanlar, kuklacılar, toptan dört yüz dolaylarında seyirlik oyuncular, gösterimler verirlerdi. Ayrıca bu yüzyılın oyuncu kollarından Ahmet Kolu, Cevahir Kolu, Baba Nazlı Kolu, Gariban Kolu, Akide Kolu, Zümrüt Kolu, Postacı Kolu, Haşune Kolu, Samurkaş Kolu da gösterimler verirlerdi"* (Dankoff, Kahraman ve Dağlı, 2006: 30).

### 2.3.1.3.5 Kahvehaneler

Şenlikler, eğlenceler ve saray hayatı dışında, Karagöz perdesine, Meddah hikâyelerine ve Orta oyunu güldürülerine mekân sağlayan bir de kahvehaneler vardı. XVI. yüzyılda ilkleri açılan ve çok çeşitli bir kamusal alan niteliği taşıyan bu kahvehaneler sadece sundukları sosyal ortamla değil, bu seyirliklere özellikle yer vermelerinden dolayı tiyatro-kahvehaneler diye de nitelendirilir (Yaşar, 2009: 63).

Cami, pazar, çarşı, hamam gibi yerler dışında sosyalleşme imkânı çok fazla olmayan şehirlerde (Aktaş, 2011: 59) kahvehaneler bu gösterimlere ev sahipliği yapmıştır. Özellikle İstanbul'un çok milletli ve kültürlü semtlerinde, yazılı kültürün henüz gelişmediği zamanlarda, her sınıftan insanın bir araya gelerek, bilgi ve düşünce alışverişlerini sınıfsal ayrımlardan sıyrılmış bir şekilde yaptıkları yerlerdi ve yine İstanbul'da yeniçeri, âşık, meddah, esnaf, mahalle, semai, tiryaki imaret ve esrar kahvehaneleri gibi çeşitleri vardı (Duvarcı, 2012: 101).

Çoğu yıkıldığı veya yandığı için on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl gravürleri kahvehanelerin ilk mekânlarını gösteren tek kaynaklardır. Bu gravürlerden de yola çıkarak çok genel bir tespitte bulunulduğunda kahvehane mimarisi mecma-i zürefa yani güzel konuşmaların toplantı yeri görevini üstlendiği için ona uygun bir pratiklik ve işlevsellik üzerine kuruluydu (Evren, 1996: 45).

Kahvehaneler İstanbul'da en çok ve ilk Tahtakale olmak üzere Galata, Haliç ve Unkapanı gibi eski ve işlek yerleşim yerlerindeydiler. Şenliklerin yapıldığı mekânlar ile benzerlik göstermesi de “kamusal mekân ve sosyal yaşam” konularında ayrıca aydınlatıcı olabilir. Mahalle sakinlerinin sokak kültürüne ve şehir hayatına doğrudan, dini ve sivil mekanlardan bağımsız olarak katılabileme olanağı sunan kahvehanelerde en popüler seyirlik meddah gösterileriydi (Bayartan, 2005: 101).

Özellikle on yedinci yüzyılda kahvehanelerde meddah ve kıssahan sayısı artmıştır (Köprülü, 1989: 382) ve düzenli olarak meddah gösterilerinin düzenlendiği kahvehanelerin yanı sıra Ramazan ve bayramlarda faaliyet gösteren özel meddah kahvehaneleri oluşmuştur ve en ünlüsü Beyoğlu'nda kendisi de bir meddah olan Kız Ahmet'indir (Evren, 1996: 101).

Toplumun farklı kesimlerinde farklı kişi ve amaçlarla kurulan, çok farklı insan gruplarının ayrıcalıklarını ve zaafalarını eşitleyen bu mekânlarda ortaya çıkan;

performatif, teatral ve bedensel pratiklerden bir diğeri de Karagöz'dür. Beş yüzyılı aşkın ömründe Karagöz; siyasi ve sosyal taşlamalı ve bazen de müstehcen yetişkin oyunları, eğitim ve eğlence amaçlı çocuk oyunları, İslami unsurlar taşıyan tasavvufi oyunlar ve sultanları hoş tutan saray oyunları ile farklı mekânlarda farklı seyircilere hitap edebilmiştir (Yaşar, 2009: 56).

Kahvehaneler gibi erkek egemen kamusal mekânlarda ise elbette karşımıza daha çok yetişkin oyunlarla çıkar. Sadece iyi vakit geçirilen keyif yerleri olmakla kalmayan, halkın memnuniyetsizliklerini dile getirebildiği, fikir alışverişi yaptığı ve örgütlendiği yer olan kahvehanelerde Karagöz'süz düşünülemez çünkü Karagöz oyunları siyasi ve sosyal hicivlerle kişi ayırt etmeden, farklı bakış açıları sunmakta ve bunu korkmadan, aksine şarkılarla ve türkülerle yapmaktadır.

Perde ve perde arkası oynatıcının yani hayalinin sahnesidir. Erkekli kadınlı otuza yakın tipi onlara has ses ve söyleyişlerle taklit eder. Sahnesinin yapısı gereği seyirciyi görmez ama o kadar iyi hisseder ki aldığı her tepkiye oyuna yansıtarak onu yeniden biçimlendirir. İhtiyacı olan her şey sahnesinin içindedir. Sahne gerisi Karagöz'ün oyun yeridir, kulisi değil. Kahvehanede bir Karagöz gösterisini mekân ele alarak anlatan Martinovich (1933)'e göre;

*“Giriş kapsının tam karşısındaki duvarın yanında ahşap kafes ile çevrilmiş ve bir insan boyundan azıcık yüksek bir alan vardır. Bunun önünde orkestra olur. Gösteriden önce zil ve daire çalınır bazen gösteri sırasında flüt de eşlik eder. Bunu çalanlar genelde yardaklardır. Giriş kapısı ve orkestra arasında seyirciler oturur. Ya taburelere ya da divanlara otururlar. Sözü geçen kafesli yerde de perde bulunur. Yine aynı kafesin içinde, perdenin çerçevesinden alçak, masaya benzeyen, perdeyi eşit bir biçimde aydınlatan ışıkların ya da fitillerin komıldığı bir şey vardır. Bu fitiller bazen çok kötü bir koku yaysalar da oynanan oyun buna değer. Bu lambalar ve perde arasında, çerçeveye monte edilmiş dekoratif objeler vardır.”*  
(Martinovich 1933: 38).

#### **2.3.1.4 Karagöz Sanatçıları**

Karagöz'e hayat veren sanatçılar “hayali” adı ile anılmaktadır. Hayalilerin piri ise Karagözünde mucidi sayılan Şeyh Küşteri'dir. Diğer taraftan Karagöz canlandırması sırasında perde arkasında çalışan birtakım zanaatçılarda bulunmaktadır. Bu zanaat ehli ve icra ettikleri görevler Şeyh Küşteri'den başlayarak aşağıda açıklanmaktadır.

##### **2.3.1.4.1 Şeyh Küşteri**

Karagöz araştırmaları ile ilgili en önemli problemlerden biri Karagöz geleneğinde önemli bir yeri olan ve perdenin mucidi olarak kabul edilen Şeyh Küşteri

(Tüşteri/Şüşteri)'nin kim olduğu, gerçekten yaşayıp yaşamadığıdır. Karagözle ilgili hemen her rivayette Şeyh Küşteri'nin adı çeşitli şekillerde geçmektedir:

*“Karagöz ile Hacivat'ın Bursa'da Orhan devrinde yaşadıkları ve hayâlin de Şeyh Küşteri tarafından icat olunduğunu gösteren birinci rivayet perde gazellerine ve muhaverelere geçmiş olduğu gibi, biraz değişik bir şekilde, Türk hayâlinin -Karagöz- intişar ettiği yabancı memleketlerde de revaç bulmuştur.”* (Elibaş, 2012: 11).

Siyavuşgil göre “*Şekaik-i Numaniye*”, “*Güldeste-i Riyaz-ı İrfan*”, “*Zübdet'ül-Vekayi*” gibi eserlerde adı geçen Şeyh Küşteri'nin hayâl oyunu ile ilişkisinden bahsedilmez. Her ne kadar Bursa'da ona ait bir mezar olduğu iddia edilse de konuyla ilgili elde bulunan vesikalarda Şeyh Küşteri'nin Karagözle ilişkisine dair net bir bilgiye tesadüf edilmemektedir (Siyavuşgil, 1961: 31).

Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesi'nde ise Şeyh Küşteri ve dolayısıyla gölge oyunu tarihine ilişkin verdiği önemli bir bilgiye tesadüf edilmektedir. Evliya Çelebi, “*şehr-i azîm kal'â-i Milâs*”ta “*medfûn olan kibâr-ı evliyâ*”dan bahsederken Şeyh Şüşteri'den şu şekilde söz etmektedir: “*(...) ibret-nümâ-yı tasavvuf, Hayâl-i Zıl mü'ellifi Şeyh Şüşteri hazretleri bizzât bunda medfûndur. Her kim ziyâret etse elbette gülmesi mukarrerdir. Kuddisesırruhu'l-azîz.*” Burada geçen “*müellif*” kelimesi ile “*ibret-nümâ-yı tasavvuf*” ifadesi bir araya getirilince kendisi de aynı zamanda “*kibâr-ı evliyâ*”dan olan Şeyh Küşteri'nin tasavvufi mahiyette ve aynı zamanda güldürücü tarzda “*Hayâl-i Zıl*” adlı bir eserin sahibi olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu eserin en azından isim ve içerik bakımından gölge oyunuyla ilgisi olduğu düşünülebilir (Aksakal, 2012: 89).

Eldeki bu son bilgiler ile daha önce yapılan araştırmalar ve ortada dolaşan rivayetler birleştirildiğinde ortaya iki muhtemel sonuç çıkmaktadır:

Birincisi, “*Karagöz ile Hacivat*” Şeyh Şüşteri tarafından yazılan “*Hayâl-i Zıl*” adlı eserin asıl tipleridir. Müellif, bu eserde Karagöz ve Hacivat arasında geçen konuşmalar vasıtasıyla okuyucularını hem güldürmeyi hem de onlara tasavvufi mahiyette mesajlar vermeyi amaçlamıştır. Bu tipler daha sonra perdeye çıkmıştır. Bu düşünce, zaten yüzyıllardır Karagözcüler arasında dolaşan gölge oyununun (hayâlin) Şeyh Şüşteri tarafından icat edildiği rivayetine çok da aykırı değildir. Aynı zamanda bu ihtimal, Karagöze tasavvufi bir anlam yükleyenleri de haklı çıkarmaktadır (Kudret, 2004: 12).

İkinci ihtimal ise kendisi aynı zamanda bir mutasavvıf ve büyük bir evliya olan Şeyh Küşteri, gölge oyunu Karagözün toplum üzerindeki etkisinden hareketle “*Hayâl-i Zıl*” adlı tasavvufi bir eser yazmıştır ya da mevcut Karagöz oyunlarını tasavvufi bir şekle sokmuştur. Yani Karagöze tasavvufi anlamı belki de başta böyle bir özelliği yokken sonradan yükleyen odur. Bu nedenle Karagözcüler ona büyük bir hürmet göstermekte ve onu mesleğin piri olarak kabul etmektedirler (Sevin, 1968: 69).

#### 2.3.1.4.2 Hayâlîler

Gölge ya da halk diliyle Türk Gölge Oyunu oynatanlara “*Hayalî*”, “*Şebbâz*”, “*Hayalci*”, “*Hayalbâzi*”, “*Hayal-i Zılcı*” yahut “*Karagözcü*” hatta bazen “*Usta*” bile denmiştir (Pakalın, 1983: 773). Perdenin en önemli yapı taşlarından sayılan Hayâlî’de aranan özellikleri maddeler halinde şöyle sıralamak mümkündür:

- Zekâ pratikliği ve nüktedanlığının yanı sıra parmak ustalığı da olması gereken bir sanatkârdır.
- Edebiyattan anlamalı, şiiri bilmeli, mizah gücü olmalı, mûsikî fasıllarını iyi icra edebilmelidir.
- Özellikle mûsikî alanında icra yapan hayâlîlerin; güzel sesli olmaları, yanlarında def sazını çalanlarla, güzel sesli yardımcıları bulundurmaları, “sahneye mûsikî şevkini getirmek bakımından mühim bir harekettir”.
- Bunun yanında geniş bir repertuara sahip olmalı, mûsikî ritimlerini iyi derecede uygulayabilmeli, mümkünse bariton ya da tenor bir ses tınısına sahip olmalıdır ki ses taklitlerinde ince ve kalın sesleri kullanabilmesi açısından geniş ses sahası önem teşkil etmektedir.
- Türk Tiyatrosunun diğer iki şubesi olan “Meddah” ve “Orta Oyunu” nu bilmelidir. Her kültürden insanın yöresel özellikleriyle, her türlü hayvan, mitolojik karakter, eşya ve farklı seslerin taklitlerini kendine has bir şekilde yapabilmeli, en önemlisi icrası gerçekçi olmalıdır.
- Tasavvuftan anlamalı, muhabbet edebilmeli, usul erkân bilmelidir (Sevilen, 1990: 9).

Kısaca, hayâlinin birçok kabiliyete sahip olması gerekir. Göktaş (1992)’a göre bu kabiliyetlerin başında:

*“tulûat denilen doğaçlama tiyatro gelir ki bu yetenek sayesinde hayâli, oyunu istediği kadar uzatabilir. Karagöz oyunlarının kendine mahsus bir çerçeve içinde konuları varsa da hayâlinin bu komuyu temel alarak belirli değişikliklere gitmesi tulûat yeteneğiyle ilişkilidir. Zira hayâlinin bütün özellikleri söz sanatına, cinaslara, yanlış anlamalara dayanmaktadır.” (Göktaş, 1992: 80).*

Bu nedenle hayâlcilik, zarif, nüktedan kişiler tarafından idare edilmiş bir sanattır. Türkler birçok alanda olduğu gibi hayâlcilikte de önemli isimler yetiştirmişlerdir. Hayâlin pîri diyebileceğimiz Şeyh Küşterî’ den bu yana perdeden birçok hayâlî gelip geçmiştir. Prof. Dr. Saim Sakaoğlu Türk Gölge Oyunu’na can veren bu hayâlfileri, özelliklerini de göz önünde bulundurarak şu şekilde sınıflandırmaktadır:

#### ***Halk Tipi Karagözcüler***

Bunlar daha çok Ramazan gecelerinde kahvehanenin birinden çıkıp öbürüne giden, oralarda perde kuran oyunculardır. Bazen orta halli İstanbulluların sünnet, düğün gibi toplantılarında hayâl oynatırlar. Çelebi, bir çeşit “Avam Karagözcüsü” diye adlandırabileceğimiz oyuncuların adlarını saymakla yetinir, haklarında daha fazla bilgi vermemiştir. Samurkaş Kolu gibi, oyuncuları Yahudi olan kolda bu tür hayal oynatanlar bulunur.

#### ***Saray ve Konak Karagözcüleri***

Bunlar başta padişah sarayı olmak üzere, vezir konakları ve kibar meclisleri gibi ileri gelenlerin mekânlarında hünerlerini gösteren oyunculardır. Çelebi, bunlardan uzun uzadıya söz etmekten son derece hoşlanır. Bu tür oyuncular, daha çok geleneğe uygun, tasavvufla olan bağımlı bütünüyle kaybetmemiş oyunları sergilemiştir. Bu oyuncular arasında yer alan Kör Hasanzade Mehmet Çelebi, Evliya Çelebi’nin de hayranlıkla andığı bir “hayâl-i zilci” dir.” (Sakaoğlu, 2003:48).

#### **2.3.1.4.3 Yardımcı Kadro**

Hayâliye yardımcı olan alt kadroyu; Hayâli, Çıracak, Sandıkkâr, Yardak, Dâirezen, Hamal şeklinde altı başlıkta toplayabiliriz.

**Hayâlî:** Doğal, hazır cevap, nüktedan, mizahi ve tiyatral (tuluaçtı) açıdan birikimli ve çok yönlü mûsikî bilgisine sahip olup bütün bu özelliklerini, zekâsını, hayâlinde kurgulayıp perdeye aksettiren kişidir.

**Çıracak:** Oyun esnasında sırası gelen tasvirleri hayâliye verir. Oyunun başından sonuna kadar ustasının yanında bulunur. Hatta bazen hayâlî, çırağın tecrübesini

geliştirmek için zaman zaman ikinci bir muhâvereyi veya faslı çırağa oynattırarak onun hangi düzeyde olduğunu anlamaya çalışır. Bundan dolayı devamlı gözlem halindedir.

**Sandikkâr:** Oyunda çırağın yardımcısıdır ve perdenin kurulmasına yardımcı olur. Oyun malzemeleri ve tasvirlerinin içinde bulunduğu sandığın sorumlusudur. Oynanacak oyunun tiplerini icraya hazır hale getirir. Çırak, usta olunca onun yerine geçer.

**Yardak:** Oyunda kullanılan mûsikî formlarını (Şarkı, Türkü ve Semâî gibi) bilen, bu eserleri üslûp ve tavırlarına uygun olarak iyi derecede icra eden kişidir. Başka bir deyişle oyununun mûsikî sorumlusudur.

**Dâirezen:** Zilleri ve ebadı defe göre büyük olup aynı zamanda defe de benzeyen çalgıyı icra eden kişidir. Bu kişinin mûsikîde kullanılan bütün usulleri ezbere bilmesi ve sazını hayâl perdesindeki icra şekline göre vurması gerekir.

**Hamal:** Gölge oyununa ait malzemeleri oyun oynatılacak yere götürüp getirmekle görevlidir. Perdenin kurulmasına da yardım eder (Göktaş, 1992: 82-83).

### 2.3.1.5 Karagöz Oyunlarında Dekor, Kostüm ve Müzik

#### 2.3.1.5.1 Karagöz Oyunlarında Dekor ve Kostüm

Karagöz'ün teknik kısmında ilk aşama tasvirlerin hazırlanmasıdır. Tasvirler ortalama 35-40 santim boyundadır. Genelde tasvirler, Karagöz oynatıcılarının/hayâliyelerinin dışındaki sanatkârlar tarafından yapılmakla beraber bazı Karagöz ustalarının kendi tasvirlerini yaptığı bilinmektedir. Tasvirler kalın derilerden özellikle de deve derisinden yapılır; ayrıca dana, sığır, manda derisinden de yapılabileceği gibi ışık geçiren pürüklü Ali Kurna kâğıdından da yapılabilmektedir (And, 1985: 327).

Deri terbiye edilip hazırlandıktan sonra derinin üzerine kalıplar konularak tasvirler deriye çizilir. Daha sonra nevrekan adı verilen sivri uçlu bıçakla bu çizgilerden kesilir. Renklendirme için eskiden kök boya kullanılırdı.

Boyama bittikten sonra tasvirlerin açılan deliklerinin üzerinden ve kenarlarından siyah mürekkeple konturları geçilir. Oynak, eklemli parçalar da birbirine tel veya naylon ipe bağlanır. Daha sonra değneklerin geçeceği delikler ikinci bir deri parçası dikilerek kalınca bir yuva haline getirilir. Perdeler eskiden 2mx2.5m iken daha sonra

1.80mx0.80m olmuştur. Kıyıları çiçekli bezden, ayna denilen beyaz mermerşahi patiskadandır (Göktaş, 1992: 78).

### Şekil 2.17. Karagöz Perdesi

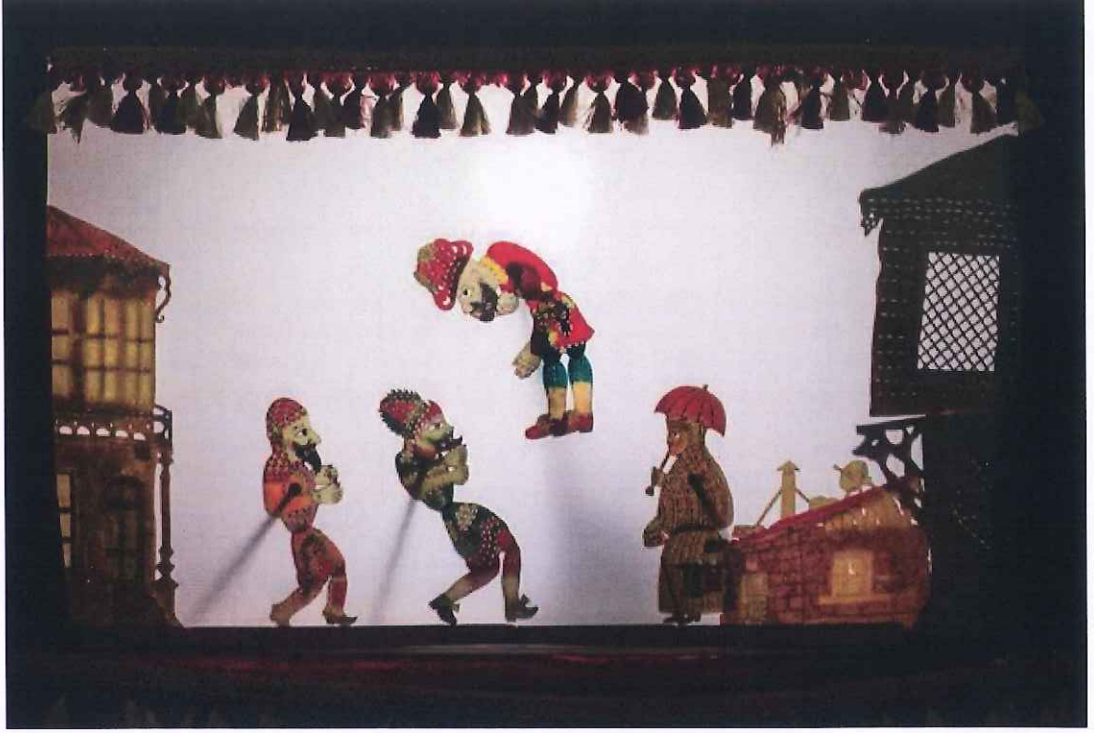


Kaynak: <http://www.karagoz.net>.

Metin And Karagöz sahnesinin yapımını şöyle aktarır:

*“Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçevesine iplerle tutturulmuş peş tahtası (veya destgâh) denilen bir raf bulunur. Buraya perdeyi ve görüntüleri aydınlatan meşale konulur. Meşale çeşitli biçimlerde hazırlanır. Bir çanak içine pamuk ipliğinden yapılmış dört parmak kalınlığında fitil (ki bu halat da olabilir) zeytinyağı, susam ya da beziryağı ile yakılır. Bunun fazla kızıp parlamasını önlemek için arada bir yağın içine bir zincir daldırılır. Meşale mumlarla da yapılırdı. Peş tahtası üzerinde sıra sıra delikler bulunur; bu deliklere gerekince hayal ağacı denilen çatal sopalar sokulur. Bu, çoğu kez perdede ikiden fazla görüntü bulunduğu zamanlarda, kımıltısız duran görüntülere destek olması içindir; bu görüntülerin ayakları perdenin çerçevesinin tabanına değer, sopası da hayal ağacı'nın çatalı içine yerleştirilirdi.” (Şekil 17-18). (And, 1985: 328).*

## Şekil 18. Karagöz Sahnesi Dış Görünüm



Kaynak: <http://www.karagoz.net>.

Karagöz'de Batı resminde Rönesans sonrası gelişen perspektif algısı yoktur. Tasvirler cepheden, baş, kollar, bacaklar ve ayaklar yandan çizilmiştir (Şekil 18). Hacivat'ın elbisesi ve başındaki borkünün rengi yeşil tonlar ağırlıktadır. Kıyafetinin üzerindeki süsler kırmızı ve sarıdır. Karagöz tipinde ise hâkim renk kırmızıdır. Sadece diz kapaklarının altına kadar olan kısmı mavidir. Sevilen, yorumlardan birisi olarak gölge oyununun kökeniyle ilgili Endonezya'nın Cava ve Bali Adalarında rastlanan kötü tip Delam'ın elbiselerinin kırmızı olmasını öne sürmektedir. Karagözün başına giydiği ıskırlak da kırmızı renklidir. Karagöz ve Hacivat'ın kıyafeti değişmez (Sevilen, 1990: 37).

Karagöz oyunundaki diğer tiplerin kıyafetleri ise her devirde devrin kıyafet zevklerine göre değişmektedir. Burada önemli bir detayı aktarmak gerekir:

*“İyi bir hayal takımında her oyunun ayrı kıyafette erkekleri, kadınları, gençleri, yaşlıları, Arapları, Lazları, Rumelilileri, Anadoluşuları, Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Frenkleri, Beberuhileri, Tiryakileri vardır. Yalova Sefasının Hoppam Bey'iyle başka herhangi bir oyunun genci mutlaka ayrı renkte, ayrı biçimde elbise giyer, birçok oyunlarda aynı adda çıkan stereotype kişiler bile bir oyundaki kıyafetiyle öteki oyunda görülmez.” (Sevilen, 1990: 52).*

Özetle Karagöz'ün hâkim rengi kırmızı, Hacivat'ın hâkim rengi yeşildir. Diğer tiplerin renkleri ise her devre göre ve her oyuna göre değişiklikler göstermektedir.

### 2.3.1.5.2 Müzik

Karagöz'de kullanılan musiki, bir özellik kazandığı için ona hiç tereddüt etmeden Karagöz musikisi denilebilir (Üngör, 1989: 2). Bu musikinin temel özelliklerini, aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür.

- Musiki, Karagöz oyuna kişilik katan bir özelliktir. Klasik Türk Musikisi ve Halk Musikisi çok çeşitli olarak kullanılmıştır.
- Çeşitli formlar, makamlar, farklar ve hatta çeşitli bestekarlar görülmektedir. (Karagöz Musikisinde gazel, semai ve hayal şarkılarından oluşan 3 form belirlenmiştir.)
- Çalgılar; perdedeki çalgılar ve perde gerisindeki çalgılar olmak üzere ikiye ayrılırlar. Perde gerisinde Türk sanat müziği çalgıları (kanun, ud, keman, zurna, klarnet, def, zil, zilli maşa, nakkare), perdedeyse halk müziği çalgıları (Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kabak, tulum) ile özel bir musiki turu yaratılmıştır.
- Karagöz'de musiki, konunun özelliğine uygun bir nitelik taşır. Oyun, konusuna göre semai formunda bir eser ve ardından (yegâh makamında, günümüzde ise genelde makamsız-şiiir şeklinde) tasavvufi düşüncenin bir yansıması olan perde gazeliyle başlar. Bundan sonra da oyunun ve metnin ön gördüğü yerlerde belirli tipler “hayal şarkıları” okurlar. Bunlar; şarkı ve türkülerden meydana gelir. Hayal şarkıları Müzikolog Ethem Ruhi Üngör'ün incelediği otuz oyunda semaillerle birlikte iki yüz on bir gibi büyük bir yekûn teşkil etmektedir. Fakat bunun yarıya yakını elimizde değildir.
- Karagöz oyununda müziğin en önemli yönlerinden biri her tipin kendine özgü, belirleyici bir şarkı ya da müzik parçasıyla perdeye gelmesidir. Örneğin; Yahudi perdeye gelmeden önce “Balat kapısından girdim içeri”, Laz gelirken de “Yavuz geliyor, Yavuz” parçaları çalınıp söylenir.
- Ethem Ruhi Üngör ise kitabında güfte ya da bestelerdeki melodi özellikleri bakımından eserlerin tiplerle özdeşleştiğini ve o kişilikle ilgili olduğunu belirtmiştir (Üngör, 1989: 2).

### 2.3.1.6 Karagöz Oyunlarında Siyasi ve Toplumsal Yergi

Karagöz, toplumsal ve siyasal yergi özelliği taşıyan bir gülmece (mizah) ürünüdür (Nutku 1985: 203). Bu tip mizah eserlerinde mizahçı, gerçekten hareketle gerçek dışı bir ortam yaratır (Çiftçi, 1998: 147). Gerçekle kastedilen, kaynak toplumun ekonomik, kültürel yapısı, manevî değerleri ve sosyal unsurlarıdır.

Mizahçı, cemiyetten topladığı böylesi verileri, toplumsal ve siyasî yergiye göre yeniden biçimlendirerek gerçek dışı ortama aktarır. Özellikle şahısların kusurlarını abartır, iyi özelliklerini sadeleştirir (Koestler, 1997: 67-70). Bunu yapmaktaki birinci amacı güldürmektir. Nitekim, ahlaki bozukluklar insanları en çok güldüren konulardandır (Morreall, 1997: 95). Burada ikinci amaç ise, toplumu eğitmek ve halka ibret dersi vermektir. Zira temelde komik, bireyin kabahati, gülme de bu kabahatin cezasıdır (Bergson, 1996: 19). Kimse gülme ile cezalandırılmak istemez. Çünkü herkes, içten içe, kalabalıklar karşısında komik hale düşenin itibarından kaybettiğini bilir (Tural, 1993: 118). Bunun için de birçok birey, sosyal yaşamda mizahçının işaret ettiği hatalı davranışları yapmamaya çalışır.

Karagözcülerin, gülmececinin bu niteliğine sıkı sıkıya bağlı kaldıkları gözlenmektedir. İmparatorluğu oluşturan tüm unsurlar, gelenek ve görenekleri, kıyafetleri, konuşmaları hatta müzikleri ile perdeye yansımışlardır. Yani Karagöz'deki tipler, İstanbul'da yaşayan çeşitli dine, kültüre, milliyete ve yöreye mensup kesimlerin birer numunesidir (Sakaoğlu, 2003: 183).

Bu tipler, temsil ettikleri zümrelerin silik iyi özelliklerini ve çapkınlık, zorbalık, kabadayılık, kibir, korkaklık, cimrilik, tafralılık gibi mübalağalı ahlak kusurlarını üzerlerinde taşırlar. Bu abartının gayesi, İmparatorluk unsurlarının düşkünlüklerini (Yahudi'nin korkaklığı, Acem'in tafra-furuşluğu, Zenne'nin hafif-meşrepliği gibi...) şablonlar halinde belirleyerek bu muhit ya da sınıflara "*Arınmazsanız, perdedeki gölgeleriniz gibi komik duruma düşersiniz.*" ikazı göndermektir (Coşar ve Usta, 2006: 61). Böylece Karagöz, halkı eğitmeye, kötü huylarını düzeltmeye çalışır. Bu görev, hayalciler tarafından önemsendir ve bu durum, oyunun girişindeki perde gazeli ile bitişindeki ders bölümünde vurgulanır.

Pek çok araştırmacı, mizahın dolayısıyla da hayalin bu vasıflarını göz ardı ederek, Hacivat veya Karagöz taraftarlığına soyunmuş; onları olumlu örnek tipler olarak

göstermişlerdir. Taraftarları için Karagöz, Türk milletinin halk tabakasına has maneviyatın tecellisidir. Saf ve dürüsttür. Dobra, açık yürekli, samimi; dilde, ahlakta, tavırda daima güzellikten hoşlanan; fedakâr, okumamış ama irfan sahibi, iyi bir aile babasıdır. Bazıları içinse, Türk halkının asıl temsilcisi, her yönüyle övülesi, akıl hocası, âlim olan Hacivat'tır. Ancak mizahın nitelikleri düşünüldüğünde böyle bir taraftarlık anlayışı, mantık düzlemine aykırı düşmektedir. Çünkü, diğer temsilciler, ibret dersi için komikleştirilirken, aydının temsilcisi sayılan Hacivat'a ve halkın simgesi kabul edilen Karagöz'e ayrıcalık yapılması -baş karakterler olmalarına rağmen- mümkün değildir (Coşar ve Usta, 2006: 63).

Araştırmacılar, Karagöz ve Hacivat'ın karşılıklı konuşmalarında tuttıkları yoldan hareketle gölge oyununda bilinçli ve planlı bir dil yergisinin varlığına işaret eder. Böylece taraftarlarınca Karagöz, yalnızca ahlaken değil; dil bakımından da örnek alınacak bir karakter sayılır. Yani bu sempatik gölge, iddiaya göre güzel, doğru, öz Türkçe kullanır ve üstünlük taslamak amacıyla Osmanlıca konuşan Hacivat'ın dilini sistemli bir şekilde eleştirir. Bunu da onun kullandığı yabancı sözcükleri, Türkçe benzerlerine çevirerek yapar.

Bu konuda Banarlı (1997) şunları söylemektedir:

*“Karagöz personeli içinde dil bozukluklarını, ıstılahlı konuşmaları affetmeyen asıl tip Karagöz'dür. Karagöz, bunları, Türkçe'de onların ahengine uyan bir başka sözle anlar. Bu nedenle muhavere zaman zaman komik ve kuvvetli bir lisan tenkidi mahiyetini alır. Nitekim Hacivat'ın süslü, özentili dilinin Karagöz'ce anlaşılmasında, bir toplumsal yergi özelliği taşıyabilir.”* Banarlı (1997: 735).

Aynı düşünceyi Kutay (1970);

*“Hacivat, Osmanlıca konuşur; Karagöz, Türkçe cevap verir. Ve onun kafiyeli manzum konuşması ile öyle alay eder ki, bu taşlamada devletin cumhuriyet devrinde bile devam eden halkın anlayamadığı resmî dilini hicveden dıygu vardır.”* Kutay (1970: 17), ifadesiyle,

Siyavuşgil (1961) ise;

*“Hacivat'ın Enderun'u hatırlatan mustalah ve bazen müsecca bir ifadesi vardır. Karagöz ise halk diliyle konuşmakta ısrar eder. Birinin bu sun'iliğiyle öbürünün tabiiği perdenin ilk tuhaflığı ve aynı zamanda cemiyet hicvinin ilk tecellisidir. Hacivat, bu anlaşılmaz üslubunda ne kadar ısrar ederse, Karagöz de anlamamakta o kadar inatçılık gösterir. Karagöz'ün bu davranışında daha 16. asırda “Türki -i Basit”e mümteni olan halk haleti ruhiyesini sezmemek imkânsızdır.”* diyerek dile getirir.

Her Karagöz oyunun teması Osmanlı yönetimi döneminin sosyal ve politik gündemine ve tarihi olaylarına göre değişmekteydi. Seyircinin keyfini yerine

getirdiğinden ve onlara umut ışığı sağladığından, gölge oyunu özellikle karanlık dönemlerde çok popüler idi. Hayali ana karakter Karagöz'ün ağzından, hükümetteki figürler ve devlet meseleleri hakkında hicivde bulunurdu. Çirkin ve kambur olan Karagöz sosyal veya politik konularda adil olmayan her şeye ve herkese karşı olan genel halkı temsil ediyordu. Pek çok zaman, iş bulabilmek için her şeyi becerebilirmiş rolü yapan Karagöz, kendini içinde bulduğu zor ve garip durumlardan saçma fakat kurnazca çözümler bularak kurtulurdu. Aynı zamanda Karagöz etrafındakiler ile eğlenmek için kurduğu düzenlerle ve yaptığı şakalarla da ünlüdür (www.kameraarkasi.org).

Karagöz'ün genelde çektiği toplum fotoğrafında kapkara bir cehalet baş aktördür. Bu cehaletin, eğitimsizliğin ve bilgisizliğin sonucu işsizlik, yoksulluk bütün bunların doğal sonucu da toplumsal bir patlama yani şiddettir. Karagöz oyunlarında şiddet en temel davranış biçimidir. Öyle ki, oyunlarda zorbalığı ile nam salmış kabadayı tipleri en büyük yeri kaplar (Sokullu, 1997: 128).

Metin And bu tiplerden altı tane (Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi) saymaktadır. Toplumun hiçbir alanına kabul edilmeyen, eğitimsizlik, bilgisizlik nedeniyle bir kimlik kazanamamış ve sefaletle mahkûm edilmiş bu kişilerin erkek egemen bir yapıda ellerinden gelen tek şeyin kaba kuvvete başvurmak olması yadırganmamalıdır (And, 1977:94). Kaldı ki, yozlaşmış bir düzen içinde kendi düzenini kurma, boşluğu kendi kurallarıyla doldurma, kendi yasalarını koyma, başıbozukluk bu dönemin genel karakteridir. Sevinç Sokullu bu gerçeği şöyle ifade etmektedir:

*"... bu zorbalar bozulan devlet düzenini kendi ölçülerine göre yola koymayı üstlenmişlerse de asayişin keyfi olarak ve yasaya dayanmaksızın sağlanmaya çalışılması ve kaba gücün geçerli oluşu, toplumun tedirgin durumunu çok iyi karakterize eder." (Sokullu, 1992: 129).*

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan bu toplumsal tedirginlik, yalnızca gündelik yaşamda beliren zorbalıklardan değil, giderek yozlaşan "Yeniçerilik" kurumundan da kaynaklanmaktadır. Tarih boyunca sarayın tepesinde sallanan kılıçlarından aldıkları güçle gittikçe şımaran, kuvvet kullanma yetkilerini kötüye kullanmaya başlayan, halkın canı, malı, namusu yerine kendi zevk ve sefasını düşünen bu asker ve zaptiye sınıfı, kaba gücün, zorbalığın resmileşmesine de sebep olmuşlardır. Karagöz oyunlarında, külhanbeyi tipleri doğrudan yeniçerileri simgelemese de artık toplumsal

bir gerçeğe dönüşen şiddetin bütün boyutlarını sergilediğini söylemek mümkündür. Yine de bazı Karagöz oyunlarında asker sınıfının da açıkça perdeye getirildiği ve yeniçerilerin çok sert taşlamaların hedefi olduğu tanıklar tarafından doğrulanmaktadır. Nitekim, Cevdet Kudret'in Georg Jacob'u kaynak göstererek aktardığı bir olay bu konu bakımından ilginç gözükmektedir:

*"1768'de Rusya'ya karşı savaş açıldığı sırada gözden düşerek memleketlerine gönderilen Halepli yeniçerilerin perdede gösterildiği; onların cesareti üzerine kurulan bir muhaverede Karagöz'ün keskin taşlamalarının halk tarafından alkışlarla karşılandığı, oyunun hükümet tarafından yasak edildiği..."* (Kudret, 2004: 37).

Metin And'ın tespitiyle beliren Osmanlı Karagöz'ünün üç temel özelliği de iyice belli olmuştur;

- Siyasi Taşlama
- Müstehcenlik
- Mizah

Önceleri tasavvufi bir karakter taşıdığı söylenen Karagöz oyunu, bu suretle XVII. Yüzyıldan itibaren büsbütün sosyal bir hiciv olma hüviyeti kazanmıştır. Devletin sınırları genişlemeye başladıkça, İstanbul sokaklarında Arnavut, Arap, Çerkes, Yahudi, Rum, Ermeni, Kürt vs. gibi muhtelif sosyal topluluklar yan yana dolaşmaya başlamıştır. Bu durum hayal oyuncusu için taklit ve karakter bakımından zengin bir kaynağın doğması anlamına gelmektedir. Hiciv yönü gittikçe artan oyunda, Hacivat'ın okuduğu gazellerdeki tasavvufi söylem hala yerini korumaktadır (Coşar ve Usta, 2006: 65).

Karagöz oyunlarının tümünde, imparatorluğun her bir yanından kalkıp İstanbul'a gelen türlü çeşit insanın resmi geçidine tanık oluruz. Bu insanların hemen hepsi, büyük şehirde bir iş tutturma telaşındadır. Aslında hem Karagöz hem de Ortaoyunu'nda ana temayı oluşturan 'fasıl bölümler' genellikle belli bir işin kurulması ya da yapılması üzerinedir, ancak hiçbir zaman bu işler başarıya ulaşamaz, oyunların sonunda işi yapan Karagöz ya da Kavuklu gibi eksen kişiler tekrar başa; işsiz ve yoksul yaşamlarına geri dönerler. Osmanlı başkentinde, Anadolu'dan gelen eğitimsiz kişilerin yapabilecekleri işler yok denecek kadar azdır. Devlet işlerinde çalışmak özel bir eğitim gerektirir, ticaret çokluk azınlıkların elindedir, farklı bir

bilgi ve tecrübeye sahip olmak zorunludur, esnafılık ise sıkı bir meslek içi eğitimin ve kurallar bütününe egemen olduğu loncalara bağlı olarak yapılmaktadır. Bu halde, İstanbul'a göç eden niteliksiz nüfusun payına işsizlik ve yoksulluk düşmesi kaderden çok, bir sistemin çöküşünün göstergesidir (Susuzlu, 2013: 121).

Osmanlı ekonomisinin göreceli olarak genişlediği dönem, 1760'larda sona ermiş ve yerini uzun süre boyunca devam eden bir iktisadi bunalıma bırakmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nu bu bunalıma sürükleyen nedenler çok çeşitli olmakla birlikte büyük ölçüde birbirlerine bağlıdır. XVII. yüzyılda damgasını vuran uzun süreli savaşların Osmanlı Devleti üzerinde derin yaralar açtığı, yıllar süren askeri harcamaların ekonomiye ağır yükler bindirdiği bilinmekte, Osmanlı Devleti'nin tüm bu yaraları sarmak, yükleri hafifletmek için köylünün sırtına bindiği tarihçiler tarafından ifade edilmektedir. Zaten vergi toplamayı bir işe dönüştürmüş bulunan mültezimlerin baskısı altında ezilen köylüden savaş için gerekli bulunan yiyecek, silah, at ya da teçhizat gibi malzemenin ücretsiz veya gerçek değerinden çok daha azına toplanması, nüfus artışı dolayısıyla eldeki toprakların köylüyü geçindirmeye yetmemesi, vergi sisteminin giderek bozulması, yozlaşması XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı toprak düzeninin yavaş yavaş çözülmeye başladığını göstermektedir (Dağ, 2006: 66).

Bu çözülmeye birlikte, geçim sıkıntısına düşen, Niyazi Berkes'in deyişiyle "*çiftini, çubuğunu kaybeden Anadolu köylüsü başka yerlere kaçmaya çalışıyordu.*" bu insanlar tarım dışı iş olanaklarına sahip olabilecekleri büyük şehirleri adres olarak seçmişler, bu şehirler listesinin başına da İstanbul'u yerleştirmişlerdi. Oysa "*başkent in erzak ve geçim güçlükleri yüzünden oraya sokulabilmek çok güçtü. Açıkta kalanların birçoğu eşkıyalığa döner, sonunda bir derebeyinin himayesine girerdi.*" Bu gibi durumlar hayalilere her daim malzeme vermiş, komedi unsuru olarak perdede işlemişlerdir. Geleneksel tiyatrodan yansıyan kişilerin hiçbiri, herhangi bir işi yürütebilecek bilgiye ya da yeteneğe sahip nitelikli kişiler değildir. Bu da Osmanlı İmparatorluğu'nda belli bir azınlık dışında eğitim kurumunun eksikliğini kanıtlar gözükmektedir (Atkı, 2010: 36).

Hala hayatta olan Karagöz Ustası Orhan Kurt "*Karagözcü günün şartlarını oynar*" dedikten sonra şöyle devam etmektedir;

*“İstanbul’un hiçbir problemi yoktur ki -bütün gizli tutulmak endişelerine rağmen- ya bir muhavere, nin yahut bir faslın mevzuunu teşkil etmesin. Esir pazarlarında köle ve cariye alım satımını Ağalık’ta görüyoruz. Büyük Evlenme ‘de İstanbul’un muhteşem düğünleri gözümüzde canlanıyor. Cazular, bize büyüye olan halk itikatlarını gösteriyor...Kanlı Kavak’ ta cin peri hurafelerine Karagöz’ün nasıl balta savurduğuna şahit oluyoruz.” (Coşar ve Usta, 2006: 15).*

Karagöz’de bir tek olumlu kişiden söz etmek mümkün değildir. Oyunlarda kişiler kimsenin özdeşleşmek istemeyeceği biçimde çizilmiştir adeta. Birçoğu sempatik olmakla beraber baştan ayağa olumsuz birer karşı kahramandırlar. O kadar ki, sanatın pek çok alanında saflığın, umudu, iyiliğin simgesi olarak betimlenen çocuklar bile Karagöz oyunlarında olumsuz birer figür olarak karşımıza çıkar. Bunun en çarpıcı örneği Büyük Evlenme oyununda görülmektedir (Sakaoğlu, 2003: 87).

Ekonomik bozukluk, cehalet, sefalet ahlaki değerlerin de çivisini çıkartmıştır. Herkes birbirinin arkasından türlü tezgahlar planlamakta, arkadaşını, hatta eşini ya da babasını kazıklamaya çalışmaktadır. Birbiriyle ortaklık kuran Karagöz ve Hacivat, her halde birbirlerine dolap çevirerek kolay kazanç elde etmeye; hatta birbirlerine hak ettikleri kazancı vermemeye çalışırlar. Bunların yanında hamile kızlarını Karagöz’le evlendirmeye çalışan anneler, mahallede randevu evi çalıştıran zenneler, eve erkek alıp zina yapan Karagöz’ün karısı/kızı, oyunlarda sıkça karşılaşılan olağan kişilerdir. Yine de tüm bu toplum normlarına, geleneklere aykırı davranışlar çoğunlukla beceriksizlikle sonuçlanır, oyunlarda bu tür ahlaksızlıklar sonuca ulaşmaz, böylelikle geleneksel toplum kuralları bir ölçüde korunmuş olur (Koz, 2004: 25).

Batılama süreci sonrası, Osmanlı’nın geleneksel değerlerinin tümüyle olmasa da büyük ölçüde hor görülerek terk edilmesiyle, hafifmeşrep, kaba, suya sabuna dokunmayan bir tiyatro biçimi olduğu yanlış koşullanmışlığına karşın Karagöz, toplumsal eleştirinin boyutlarını da aşarak zaman zaman politik bir tiyatro olma yoluna da girmiştir. Ortaoyunu, II. Abdülhamid’inki gibi baskıcı ve sansürcü yönetim anlayışlarının egemen olduğu son dönemlerde yaygınlaştığından ve seyirci karşısına canlı olarak çıkan oyuncuların kimlikleri belli olduğundan, açıkça politik olamazken, özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından evvel Karagöz oyunlarının siyasal taşlamaya büyük yer verdiğini, hatta Osmanlı İmparatorluğu’ndaki ‘saray, medrese, ocak’ üçlü otoritesinin doğrudan ve gerçek kişilerin isim ve tasvirleri de kullanılarak perdeye getirildikleri bilinmektedir (Sakaoğlu, 2003: 89).

Metin And'ın, Louis Enault isimli bir yabancı tanıgım 1855 yılında yayımlanan gezi notlarından aktardığı izlenimleri bu noktanın altına çizer niteliktedir;

*“...saltçı ve tümelci bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu, sansür tanımaz bir vodvilci, inançsız, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetedir. Kişiliği kutsal ve eylemi dokunulmaz. Sultandan gayri imparatorlukta yoktur ki bu taşlamalı davranışlardan kurtulabilsin: Başveziri yargılar, onu suçlu kılıp Yedikule zindanına kapatır, yabancı elçileri tedirgin eder, Karadeniz'in amirallerine veya Kırım'ın generallerine dil uzatır. Halk ise ona alkış tutar, hükümet onu hoşgörüyü karşılar.” (And, 1977: 296).*

Enault'un sözünü ettiği bu hoşgörü, ancak Abdülaziz devrine kadar sürmüştü, bu dönemde devlet ileri gelenlerinin ve siyasal konuların perdeye çıkarılması yasaklanarak, bu yasağa uymayanlara ağır cezalar verilmesi ferman edilmiştir. Yine de Karagöz ve Ortaoyunu bu önemli özelliğini hem isimlerinde hem de içeriklerinde bu geleneksel sanatları yaşatan siyasal mizah dergilerinde sürdürmeye başlamıştır. Bu mizah dergilerinin en önemlisi de kuşkusuz Teodor Kasap'ın çıkarmış olduğu Hayal dergisidir. Kasap'ın Karagöz ve Hacivat'ı oldukça muhalif bir söyleme sahiptir ve bunun neticesinde dergi defalarca kapatılmıştır (Efe, 2012: 70).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### MUSAHIPZADE CELAL'İN OYUNLARINDA

#### GÖLGE OYUNLARININ İZLERİ

Musahipzade Celal'in oyunlarında, olayların hemen tümü Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminde İstanbul'da geçer. Musahipzade Celal, Osmanlı'nın duraklama ve gerileme yıllarını kapsayan XVII ve XVIII. yüzyıl Osmanlı toplumunun sosyal yaşamına büyük ilgi ve sevgi duymaktadır. Toplumsal yaşamı belirleyen her kurumda belli bir yozlaşma ve yerleşmenin izlendiği bu dönemdeki bozuklukların kişisel ilişkilere de yansımaya başladığı, gelenek ve görenekleri olumsuz yönde etkilediği bilinmektedir (Tuncay, 2004: 36). Musahipzade, oyunlarının konularını bu devirden seçiş nedenini “Eski İstanbul Yaşayışı” adını verdi kitabında şöyle açıklamaktadır;

*“Çocukluğumda geçmiş zamana dair söylenen sözleri bir masal gibi can kulağıyla dinlerdim. Hayalimde canlanan o devirleri öğrenmek için annemin, babamın, ihtiyar teyzelerimin, halalarımın dizlerinin dibinden ayrılmaz, anlayamadıklarımı tekrar tekrar sorardım. Görmediğim o eski adamların nasıl yaşadıklarını, nasıl giyindiklerini çok merak ederdim. Bundan altmış yıl önce dinlediğim bu ihtiyarların birçoğu yetmiş seksen yaşında erkek ve kadınlardı. Bu hesaba göre bir buçuk asır evvelki içtimayi hayatımızı gençliklerinde yaşamış olan insanlardan öğrenmiş oluyordum. Bu merak bende bir zevk haline almıştı...”* (Celal, 1946; akt, Tuncay, 2004: 76).

Gerçekten de konusu Cumhuriyet döneminde geçen ve Musahipzade Celal'in yazarlık çizgisinde bir denemeden öte anlam taşımayan “Selma” adlı oyunun dışında vermiş olduğu tüm yapıtlar da yazar ele aldığı dönemin özelliklerini büyük bir başarıyla işlemiştir (Tuncay, 2004:78). Bunlarının her birinde gerileme dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul yaşamının bir başka kesti karşımıza çıkar. “Macun Hokkası”nda; “Aktarıcı”, “Hamameci Ustası”, “Su Yolcusu”, “Budalası”, “Aktarı”, ile bir İstanbul kenar mahallesi gözlerimizin önüne serilirken, “Kafes Arkasında” ve “İtaat İlamın”da devrin karı koca ilişkileri, birden fazla kadınla evlenmek, kaç-göç sorunu işlenir. “Bir Kavuk Devrildi”de; esnafı hor gören bilgisiz ve yeteneksiz yöneticileri, giderek ilerleyen küçük el sanatlarını, kapitülasyonların yol açtığı dengesizlikleri, izlerken “Pazartesi Perşembe” ile; işlemeyen bir devlet mekanizmasını, bürokrasiye iltiması gözlemleriz.

Devrin işlemeyen adalet sistemini “Aynaroz Kadısı”nda, geçimini inanç sömürüsü üzerine kuranları, “Mum Söndü”de eski meyhaneleri ve genelevleri, “Atlı Ases”de; bütün bu sorunların dışında kendine özgü bir tatlı yaşama biçimini sürdüren sarayı, “Lale Devri”nde, aşıkları, aşık kahvelerini, devrin insanların meraklı olduğu Muamma çözüme işlerini, meddahları, “Gül ve Gönül”de; giderek yozlaşan bir çevre için de esnafın geleneklerine sahip çıkan güçlü dayanışmaları ve lonca geleneklerini, “Kaşıkçılar” da, mirasyedilerin, hovardaların, günlerini gün eden yaşamlarını “Yedekçi” de ustaca çizmiş ve eleştirmiştir yazar.

Musahipzade Celal, oyunlarında işlediği konuların büyük bir bölümünü “Töre Komedyası” olarak biçimlendirmiştir. Böylece yalnız toplumun çeşitli kesimlerinden tablolar çizmekle kalmamış, ayrıca bu yaşam biçimlerinin sergilediği toplumsal sorunlar üzerine de eğilmiş, yozlaşmanın nedenlerini araştırmıştır. Musahipzade; oyun kişilerinin giyim kuşamları, konuşma ve davranış özelliklerini birtakım tarihsel belgelere dayandıracak kadar ayrıntılı bir çalışma ile sahneye getirirken, sergilediği toplumsal sorunların altında yatan nedenleri çağın sosyal ekonomik yapısından kaynaklanan unsurları yeterince irdelemek gereğini pek duymamıştır. Musahipzade bu sorunlarının nedenlerini sergilediği töresel bozuklukların kaynaklarını değişen sosyal ekonomik koşullar yerine kişilerin yanlış davranışlarını tutkularına çıkarıcılıkla bağlaması ilgi çekicidir (Şener, 1963: 44).

Musahipzade Celal her şeyden önce bir toplum portresi çizmek amacındadır. Bu portreyi oluşturmada yarattığı oyun kişileri belli bir dönemi çevreyi sınıfı temel çizgileriyle yansıtan birer somut tip özelliği taşırlar. Musahipzade geçmiş dönemin unutulmaya yüz tutan törelerini, insanlararası ilişkileri bu tiplerle vermeyi seçmiştir.

Amacına en uygun tür olarak seçtiği “Töre Komedyası”nın temel özelliklerinden sayılan bu tutum sonucunda Musahipzade Celal, oyun kişileri olarak karşımıza belli özellikleri kalın çizgileri ile belirlenmiş belli bir sınıfın karakteristik özelliklerini yansıtıcı renklerle, özel motiflerle donatılmış tipler çıkarmaktadır. Bu kişiler yalnızca canlandırılan sahneleri betimlemekle kalmaz, aynı zamanda yazarın sergilediği sorunlar, toplumsal olgular üzerine düşüncelerini aktaran güldürü unsurunu ortaya çıkaran nitelikleri de taşır. Böylece oyun kişilerin bir yandan Sadrazam, Harem Ağası, Doğancıbaşı, Kadı, Mahkeme Muarızı, küçük memur, İstanbul Efendisi,

Subaşı, Yeniçeri, Esnaf, Tüccar, İmam, Derviş, Tulumbacı, Çelebi, Çengi, Genç Kız, Sarraf iken bir yandan da Yeteneksiz, Beceriksiz, Hovarda, Dalkavuk, Kabadayı, Palavracı, Namuslu, Çıkarıcı, Rüşvetçi, Irz Düşmanı, Otoriter, Pısrık, Becerikli, Yiğit, olabilmektedir.

Bilindiği gibi tüm bu toplumsal karakterler aynı zamanda “Gölge Oyunu” ve “Orta Oyunu”nda temel karakterleridir. Burada dikkate alınması gereken bir başka nokta da usta bir komedi yazarı olarak Musahipzade Celal’in oyunlarında zaman zaman bilinçli abartmaları gitmiş olmasıdır. Yazar genellikle namuslu ve kendi halinde bir yaşamı savunmaktadır, kendine özgü bir ahlak anlayışı ile kimi oyun kişilerini olduğu gibi yansıtırken, kimilerini de olması gerektiği şekilde ederek işlemiştir. Musahipzade Celal’in zaman zaman uyguladığı bu tavır özelliklerini yoğun olarak kullanması dikkat çekmektedir (Şener, 1963: 60).

Musahipzade Celal, tiyatro sanatındaki başarısını, ulusallık ve geleneksel Türk seyirlik oyunları ile bağlantı kurabilmesine borçludur. Özellikle “Kaşıkçılar”, “Yedekçi” ve “Atlı Ases” oyunlarında görüldüğü gibi, “Karagöz” “Orta Oyunu” “Meddah” üçlüsü ile Türk seyirlik oyunları Musahipzade Celal oyunlarının kuruluşunda temel yapıdır. Yazar bu durumu şöyle ifade etmektedir: “*Bendeniz orta oyunlarını ve hayali Karagöz çok severdim efendim diyor Efendim galiba tiyatrunun alfabetesi de hayal olsa gerektir hele orta oyunu O bir sanayiye lafziye idi efendim*”. Oyunlarını gelenek Türk seyirliğine oturtmak çabası, Musahipzade Celal tiyatrosunun dekorundan müziğine kadar çeşitli ayrıntılarında da görülmektedir. “*Ben musikili komedi yazdım Operet değil*” der (Hançerlioğlu, 1970: 40).

S. Şener (1968), doktora tezinde şu kanıtları ileri sürmektedir Musahipzade sadece “Orta Oyunu” “Karagöz” “Meddah” gibi yerli temaşa sanatlarının değil, masal, hikâye, destan gibi halk edebiyatı türlerinin de etkisi altındadır. Oyunlarının yapı düzenini halk masallarının “Aşık-Maşuk” ve onları çevreleyen engeller düzeni üzerinde kurmuştur.

Eski dilde “Örf ve Âdet Komedi” denilen “Fars Görenek Güldürüsü” türü Musahipzade Celal oyunlarında gelenekle bağlantı kurularak ulaştırılmıştır. Bu alanda da Musahipzade Celal Moliere çapında bir tiyatro yazarıdır. Gerçekte bu tür

bizim geleneksel seyirlik oyunlarımızla birçok ortak öğeler taşır. Karagöz ve Orta Oyunu temelde birer Türk-Fars oyunudur (Tuncay, 2004: 511).

Musahipzade Celal'in dört oyunu dışındaki bütün oyunlarında karşımıza çıkan oyun karakterleri Karagöz ve Orta Oyunu karakterlerini yansıtmaktadır. Bu dört oyunun ilki 1909'da eski harflerle yayınlanan ve yazılı ilk oyunu olarak bilinen "Türk Kızı"dır. Musahipzade Celal hiç oynanmayan "Türk Kızı"nın belli bölümlerini değiştirerek 1936'da "Gülsüm" adı altında yeniden yayınlamıştır. İkinci oyun 1923 yılında yazıldığını ve İstanbul Operet Heyetin'de sahnelendiğini bildiğimiz "Moda Çılgınları" adlı operettir. Bu oyun hiç basılmadığı gibi bugüne kadar yapılan araştırmalarda metnine de rastlanmamıştır. 1934 yılında yazılan ve 1936 yılında yayınlanan "Selma" adlı üç perdelik dram, Musahipzade Celal'in yazarlık çizgisini belirleyen temel özelliklerin dışında kalışı, konu ve kişileri Cumhuriyet döneminde geçmesi, vb. nedenlerle incelemenin dışında tutulmuştur. İncelemeye katılmayan son oyun "Genç Osman"dır. 1937 yılında yazılan ve ilk kez Ankara'da devlet tiyatrosuna bağlı küçük tiyatrodaki sergilenen bu oyunu Musahipzade Celal'in yazıp yazmadığı kuşkuludur (Tuncay, 2004: 79).

Anılan bu dört oyunun dışında kalan "Köprülüler" (1912), "İstanbul Efendisi" (1913), "Lale Devri" (1914), "Macun Hokkası", (1916), "Yedekçi" (1919), "Kaşıkçılar" (1920), "Demirbaş Şarl" (1921), "Atlı Ases" (1921), "İtaat İlamı" (1923), "Fermanlı Deli Hazretleri" (1924), "Aynaroz Kadısı" (1927), "Kafes Arkasında" (1928), "Bir Kavuk Devrildi" (1930), "Mum Söndü" (1930), "Pazartesi Perşembe" (1931), "Gül ve Gönül" (1932), "Balaban Ağa" (1933) ve "Gülsüm" (1936), adlı oyunlarında karşımıza çıkan 326 oyun kişisi vardır. Bunların 231'i erkek, 95'i kadındır.

Musahipzade tiyatrosundaki oyun kişileri şöyle sıralanabilir;

#### **Erkekler:**

- Saraylılar
- Yargı görevlileri
- Memurlar
- İç güvenlik görevlileri
- Askerler

- Esnaflar
- Tüccarlar
- Din görevlileri
- Mahalleliler
- Taşralılar
- Varlıklılar
- Hristiyan soylular

#### **Kadınlar**

- Genç kızlar
- Mahalle kadınları
- Varlıklı evlerin kadınları
- Saraylı kadınlar
- Yardımcı kadınlar
- Çengiler
- Sokak kadınları (Tuncay, 2004:83).

### **3.1 DEVLETİN DURUMU ve DEVLET GÖREVLİLERİ**

Bilindiği gibi Karagöz oyunlarının ana konusu siyasi taşlamadır. Musahipzade'nin genel olarak Osmanlı'nın çöküş dönemini oyunlarına konu ettiğinden daha önce bahsetmiştik. O tıpkı Karagöz ve Orta Oyunları'nda olduğu gibi devletin yaşadığı çöküşü oluşturduğu devlet görevlisi karakterleri üzerinden ve çeşitli güldürü unsurları ekleyerek aktarmıştır. Musahipzade, padişaktan başlayarak etkin olan hemen hemen tüm devlet görevlilerini oyunlarında canlandırmıştır. Yazar padişah karakterine iki oyununda ve çok kısa olarak iki Padişaha (Köprülüler, IV. Mehmet-Lale Devri, III. Ahmet) hayat vermiştir.

Diğer taraftan çeşitli oyunlarında beş Sadrazam'a tarihi gerçek kişilikleri ve tavır özellikleri içinde yer vermiştir. Padişahlardan ziyade sadrazamların ve diğer devlet görevlilerinin üzerinden tıpkı gölge oyunlarında olduğu gibi taşlama öğelerini kullanarak Osmanlı'nın bozulan devlet düzenine karşı eleştirilerini dile getirmiştir. Örneğin tarihteki Hezarpare Ahmet Paşa, sadrazamlığı sırasında rüşveti aleni hale getiren, çeşitli vergiler ve hediyeler adı altında makamları alıp satan biri olarak anılmaktadır. Musahipzade'de bu tarihsel gerçeklere uygun olarak "Fermanlı Deli

Hazretleri” adlı oyunda Ahmet Paşa’yı kendi inanç ve zevkleri içinde yaşayan, dış dünya ile neredeyse tüm bağlantısını koparmış biri olarak tasvir edilmektedir. Fakat sadrazam karakterinde asıl irdelenen sarayın günün gerçeklerine uygun kararlar almayıp çok daha farklı ve absürd konular üzerine yoğunlaştığının anlatılmasıdır. Bu durumu Fermanlı deli hazretleri oyununda 3. Perde, XIX. Mecliste Ahmet Paşa ve Kızlarağası Sünbül Ağa arasında geçen konuşmada görebiliyoruz. Burada Paşa, Devletin içinde bulunduğu kötü durumu Padişaha aktarmak için huzura çıkmak isterken Sünbül Ağa ile aralarında geçen diyalog sarayın hangi lüzumsuz işler ile meşgul olduğunu göstermektedir (Tuncay, 2004: 95). Bu oyundaki padişah büyük olasılıkla Sultan Deli İbrahim, (1615-1648), Sadrazam ise, Hezarpare Ahmet Paşa (ö. 1648)’dir.

*“Yaver: (Perdeyi açar), Sadrazam Paşa Hazretleri teşrif buyuruyorlar.*

*Sünbül: Sus... sus... (yerinden kalkıp sükût işareti yapar)*

*Paşa: (azamete gelir, elinde bir kâğıt vardır) Ağa Hazretleri.*

*Sünbül: (sükût işareti yapar) sus... buyurun efendim.*

*Paşa: (hayrette kalır).*

*Musa: (dolaşır) kasavut... makut.... Kasakut.... Nakut....*

*Paşa: Bütün erkan-ı devlet içtima etti. Kudretlü Efendimize arz edin.*

*Sünbül: olmaz efendim olmaz... görmüyor musunuz, mühim işimiz var, iyi saatte olsunlar... periler efendim... sus... sus...*

*Musa: (haykırarak) Patlam... Yasayut...Patlam.... Yasayut...*

*Paşa: (Sünbül’e) Ağa Hazretleri Venedik Donanması hücum ediyor.... Bütün hudududa düşman aşmış.*

*Sünbül: Sus...Sus...*

*Paşa: devletin başında böyle muazzam bir gaile varken?*

*Sünbül: (yavaş sesle) efendim bu da Devletlümün işi. Güvercin konu. Hançer kayboldu. Kocaman kızı bulamadınız.*

*Musa: (haykırarak) peri padişahı leşkeriyle sarayı ihata etmiş.*

*Paşa: (şaşıarak durur). " (Fermanlı Deli Hazretleri, III. Perde, XIX. Meclis) (Tuncay, 2004: 96).*

Musahipzade devletteki bozulmayı bir diğer önemli devlet görevi olan yargı görevleri üzerinden de eleştirmektedir. O bütün yargı görevlilerini olumsuz olarak işlemekte ve Karagöz oyunlarındaki Kadı karakterlerinde olduğu gibi cahillik, adam kayırmacılık, rüşvet gibi konuların hem müsebbibi hem de göz yumucu olduğunu dile getirmektedir. Osmanlı'da kadıların belirli bir maaşı yoktur. Gelirleri sonuca bağladıkları davalardan aldıkları çeşitli harçlardan ve bazı vergilerin toplanmasından kaynaklanmaktadır (Uzunçarşılı, 1965: 185). Osmanlı'nın çöküş döneminde kadılar hem para kazanmak için hem de rüşvet vererek görevlerinde yükselmek veya tayin olabilmek için çeşitli yasa dışı yollara saparak rüşvet, vergi hırsızlığı, kayırmacılık gibi yollardan fon sağlamaya çalışmışlardır. Bu durum elbetteki Musahipzade'nin oyunlarına yansımıştır. Musahipzade Celal, üç oyununda üç Osmanlı Kadısını sahnelemiştir. Bunlar: "Aynaroz Kadısı" oyununda, Aynaroz Kadısı Divriki Yakup Efendi, "İstanbul Efendisi" Oyununda, İstanbul Kadısı Savleti Efendi ve "Lale Devri" oyununda Kadı Zülali Hasan Efendi'dir (Tuncay, 2004: 155).

Bu kadıları üçü de birbirinden farklı sosyal konum ve karakter özelliklerine sahip olmakla birlikte temel özellikleri, yobazlık, çıkarıcılıktır. Nitekim Lale Devri oyununda Zülali Hasan Efendi Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın karşısında, karanlık, her türlü yenilgiye kapalı, çıkarıcı yobaz bir ulema olarak resmedilir. İstanbul'da kurulması düşünülen matbaa için kendisinden fetva istendiğinde önce bunu son derece büyük bir mesele haline getirmiş, ardında da "caizesi karşılığında fetvayı vermeye razı olmuştur.

*"Zülali: İzzü şerefle Çelebi... a... söylediklerimi paşa hazretlerine münasip zemin ve zaman ile arz ediniz... kendilerinin icraatına müdahale haddim değildir... lakin ihtiyat buyurmalarını istirham ederim. Kendilerine muhabbetim pek çoktur.... Beş vakitte duahanlarıyım... selamımı arz edin...*

*Sabih: Başüstüne efendim. (Kendikendine) hain müfsit (fetatçı), Allah sana fırsat vermesin... (sağ kapıdan çıkar gider).*

*Zülali: (ayağa kalkar) bunları tenkit etmedikçe tahkimi mevki mümkün olmaz. (Sabihin getirdiği kâğıdı alarak kalemle işaret eder) el cevap caiz olur... işte bundan*

*ibaret (gölerek) fakat caizesi (bahşış) alınmadıkça bu kâğıt paşaya gönderilmez. (Kâğıdı minderden alır) benim menfaatime hizmet edilmezse neler neler yapabileceğimi zannedersem Çelebi'ye iyice anlattı... icap ederse iki baldırı çıplak Paşanın ikbalini bir günde zirüzeber (altüst) eder (kâğıdı masanın üzerine burakır, el vurur)."* (Lale Devri, II. Perde, VII. Meclis) (Tuncay, 2004: 171).

### 3.2 ZADEGAN-ÇELEBİ-MİRASYEDİ

Musahipzade Celal'in oyunlarında tıpkı Karagöz oyunlarında olduğu gibi, "zadegan", "çelebi" "mirasyedi" sınıfını acımasızca yerdiği gözlenmektedir. Özellikle Osmanlı ulema sınıfında rastlanan "zadeganlık" kurumu kısaca bürokrasi soyluluğu olarak adlandırılabilir. Osmanlı'da yüksek ulema sınıfının çocuklarına daha doğdukları anda rütbelere verilir, böylece liyakate bakılmadan kolayca devlet kademesi içinde yükselmeleri sağlanırdı (Uzunçarşılı, 1965: 210). Yazar bunlara "beşik uleması" demektedir. "Aynaroz Kadısı" oyununda Divriki Yakup Efendi karısı ile konuşurken bu gerçekleri şöyle dile getirir:

*"Yakup: Ne yapsın ne demek!?!... İlmim mi yok?!... Yirmi beş sene medreselerde tahsil-i ulum ile imrarı ömreyledim. Herhangi bir davanın def'ine kadir mi değilim? Herhangi bir hakkın iskati için mes'elesini bulup, hileyi şer'e uydurup hallü fasla kadir mi değilim ha?..."*

*Eda: Ah efendiciğim... ne diyeyim!..."*

*Yakup: Enişten Kehkeşanizade Lem'i Molla Hazretleri gibi beşik uleması değilim. Zati semuhilerine "kale" aslında ne idi deseler... "kaval"ın müennesi olduğunu iddia buyururlar.*

*Eda: Ah, ne diyeceksin!..."*

*Yakup: velinimetim efendilerimiz rahmi maderde iken sahibi rüüs olurlar. Doğdukları gün tafralanır, memeden kesildikleri gün tafralanır, akıl ve baliğ olduğu gün tafralanırlar... tafralanırlar...tafralanırlar... Arpalıklar... sahanlıklar... Edirne mevleviyeti, İzmir payei mücerredî derken suduru izam mesleğine irtika buyururlar. Son merhalei ikbal olan makamı- meşahiyate namzet oluverirler.*

*Eda: Ah, iş zadeganlıkta.*

*Yakup: Evet... zadeganlık... zümrei cühela.*” (Aynaroz Kadısı, I. Tablo I. Meclis). (Tuncay, 2004: 142).

Musahipzade Celal’in bu karakterleri çoğunlukla varlıklı çevrelerin ve bir önceki bölümde değinilen devlet görevlilerinin evlatları arasından seçtiği gözlenmektedir. Bunlar genellikle yirmi-yirmi beş yaşlarında şımarık, budala tipler olarak resmedilir. Gerçekten de yazarın çizdiği varlıklı kesimin ev yaşamında evin Efendisi’nin oğlu olarak gösterdiği oyun kişilerinden bir tane akli başında olanı yoktur. Örneğin “Atlı Ases”deki Hazım Çelebi, Kubbe Vüzerasından birinin oğludur, “Kaşıkçılar” da Sarım Molla, Bostancılar Ocağı Baş Deftercisi Neşatizade Bezmi Molla’nın oğludur.

“Aynaroz Kadısı”ndaki Şemmi Molla Şeyhülislam Kehkeşanizade Lem’i Molla Efendi’nin oğludur. Musahipzade’nin bu karakterleri varlıklı kesimden kişilerin çocuklarından seçmesinin sebebi, onun bu kesime olumlu bakmamasından, sırtını devlete dayamış devlet parasından ve karanlık yollardan elde ettikleri paraları har vurup harman savurdıklarını düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Yazarın bu kişilere verdiği adlar da ilginçtir; örneğin “Mum Söndü” oyunundaki sevgilisi Lebibe’yi bir türlü göremeyen, oyun boyunca türlü fırsatlardan yararlanarak onunla birlikte olmanın ve evlenme izni koparabilmenin yollarını arayan Müştak, sözcük anlamı ile “özleyen, göreceği gelmiş olan, can atan” gibi anlamlara gelir.

Nitekim bu özelliği diğer oyun kişilerinde de izliyoruz. Musahipzade’nin; “dalkavukluk, kavuk sallama” anlamına gelen “tekapu” ile “yaltaklanma” anlamına gelen “temellük” sözcüklerini yan yana getirerek “Tekapuzade Temellük Çelebi” adını verdiği Kırtaseddin Efendi’nin damadı seyircilere, müflis bir mirasyedi, kadınlara hoş görünmek için cebinde sürekli bir maymun aynası ile dolaşan, perçemlerini ikide bir tanzim edip seyrangahda kırtırmaktan başka bir iş görmeyen kişi olarak tanıtılır. Temellük aslında “Karagöz” ve “Orta Oyunu”nda yabancı olmadığı, “Çelebi” tipinin pek çok özelliğini taşımaktadır. Mirasyedidir, züppedir, zamparadır, çalışmaktan çok gününü gün etmekten, yaşamın güzel yanlarını görmekten hoş yaşamaktan zevk alır.

Musahipzade’nin oyunlarında bu delikanlıların bir kısmı Karagöz’deki “Çelebi” tipine karşılık gelir. Nitekim Cevdet Kudret’in Karagöz’deki “Çelebi” tipini

tanımlarken yaptığı açıklamaların birçoğu bu benzerliği kurmamız da yardımcı olmaktadır.

*“Kimi oyunlarda malı mülkü olan zengin bir adam ya da mirasyedi, kimi oyunlarda kadınların sırtından geçinen bir jigolo ve genellikle keyif düşkün bir zamparadır. Çoklukla adı Hoppa Bey Rezakızade, Kınazade ve benzeridir. Omun bu zadeliği, Karagözün, soyluluk ile alay etmesine yol açar”* (Kudret, 2004: 30).

“Yedekçi” oyunundaki Belig Çelebi’nin tavrı diline de ustaca yansıtılmıştır. Sıkıntılı durumlarda, örneğin; Sarraf Bohor ve Safinaz ile konuşurken yalvar yakar olan gerçek yüzü ile konuşan Belig, kayınpederinin yanında ince nazik sahte bir dil kullanır. “Yedekçi” oyununun düğün sahnesinde biraz daha geri planda sergilenen ikinci mirasyedi Nüzhet Çelebi’dir. Nüzhet “Neşe eğlence eğlenceli yerleri gezip görme tazelik Sevinç ferahlık” anlamlarına gelmektedir. Nüzhet ile Belig arasında geçen diyalog bu Çelebilerin ortak özelliklerini açıkça yansıtmaktadır:

*“Nüzhet: (sol odadan çıkar) vay Çelebim, bir kadeh cümbüşlenmiyecek misin?...”*

*Belig: Af Buyurun efendim.*

*Nüzhet: Yok... Çelebim... Olmaz... böyle ezilip büzülme... Fulya rakısı gayet nefis... birer tek?..*

*Belig: Kayınpederden çekiniyorum... bu akşamlık af buyurun!*

*Nüzhet: Gel a canım, gel... kayınpederin de yuvarlıyor... İlk akşamdan alıştırmıyavrum! Sonra sıkıntı çekersin! ha ne idi o alemler Çelebim?... Arap Fatmi’nin evindeki zevkler... Safinaz’ı nasıl ettin?”* (Yedekçi II. Perde, II. Meclis) (Tuncay, 2004: 446).

Musahipzade’nin oyunlarında bu delikanlıların bir kısmı “Budala ve Gerizekali”dır. Çizilen “Budala” tiplerinin fiziksel özellikleri de Karagöz ve Orta Oyunu’ndaki tiplerdeki gibi fiziksel olarak sakattır. Örneğin “Atlı Ases”deki Hazım Çelebi, Beberuhi karakterini yansıtırçasına kambur, kısa boylu, çarpık çurpuk, koca burunlu, gayet çirkin, kâtibi kavuklu, perçemli, kıvrılmış bıyıklı, süslü elbiseli, ipekli kaftan, elmaslı kemerli, şalvar üzerinde atlas kaplı samur kürk, ikinci defa sahneye girerken soyunmuş, başı açık, yalnız kaftan altında donunun paçaları sallanır, ayağında şıp şıp terlikler vardır.

*“Tayyar: Seci söylüyeyim derken daima bir pot kırıyorusun... burada olsun vaz geç.*

*Hazım: Paşabaam da beğeniyor... geçen gün yazdığım bayram tebrikinde öyle seci'ler yaptım ki.*

*Tayyar: vaz geç efendizadem, vazgeç (güler)*

*Hazım: Dinle... iydi pür sürur, misali ehli kubur, şevku mesarı hubur, zenburu tanbur, çeşmei horhorveş tennuru sürur, feşairi kurmuşü sınır, semur, tennur olmağın...*

*Tayyar: (gülerek) ah çelebim bu bir sürü saçma.*

*Hazım: sen ne anlarsın... paşabaam bütün ahibbasına okutmuş... hepsi bayılmış...*

*Tayyar: evet bu saçmaya gülmeden bayılmışlardır... vaz geç çelebim... seninle herkes eğleniyor... biraz ağır ol..." (Atlı Ases, I. Perde, XVI. Meclis) (Tuncay, 2004: 439).*

*"İrfan: Dersimi ezberliyordum... unutmuşum.*

*Savleti: Ezber edebildin mi?..*

*İrfan: su gibi.*

*Savleti: De bakalım sevr nedir?*

*İrfan: Sevr... sevr... şey... balık Efendi baba*

*Savleti: Hayır balık "hut"tur... ezberliyememişsin, Esed nedir?*

*İrfan: Şey... aslan Efendi baba... aslan..." (İstanbul Efendisi, II. perde, VI. Meclis). (Tuncay, 2004: 439-440).*

### **3.3 TÛCCAR (TACİR)**

Musahipzade Celal ile oyunlarında Tüccar ya da tacir olarak canlandırılmış olan oyun kişilerine de rastlamaktayız. Musahipzade Celal bu kişilerin hiçbirine olumlu gözle bakmamaktadır. Onun tüccarları ister Müslüman, isterse azınlıklardan olsun sahtekâr, dalkavuk, çıkarıcı, yalancı, rüşvetçi, para canlısı, kişilerdir. Bu olumsuz niteliklerin bir ya da birkaçını içeren tavır motiflerini ortaya çıkarmak için onları sürekli olumsuz tavırlar içinde sergileyen yazar, karalamak istediği tüm oyun kişilerinde olduğu gibi tüccarlar arasında da çok inandırıcı canlı başarılı tipler ortaya koyabilmiştir.

“Bir Kavuk Devrildi” de Kavukçu Neşati Efendi, “Pazartesi Perşembe”nin Kömürcü Hasip’i ve zahire mültezimi Mişon Eskinazi’si, “Atlı Ases”in muhabbet tellalı  ivizadesi, “Aynaroz Kadısı”nın Kavalalı Zahire tüccarı  dem Ağası, “Kafes Arkasında”nın Eskici Yahudi Mişon’u ve “Yedekçi”nin Sarraf Bohor’u, bu özellikleri taşıyan oyun kişileri arasında gösterilebilir. Bu kişilerden biri bölümünün salt Yahudi olarak çizilmesi ilgi çekicidir. Musahipzade’nin sürekli olarak kişisel çıkarlarının peşinde gösterdiği bu oyun kişilerinin tavırlarını bi imlemede geleneksel tiyatromuz dan Karagöz ve ortaoyununda gelen çizgileri kullandığı görülmektedir. Genelde Yahudi olarak karakterleştiren bu tüccarlara iyi bir örnek olan “Yedekçi”nin Yahudi’si tüccarı Bohor’un Belig  elebi ile Diyalogu aşığıda görülmektedir. Bu diyalog aynı zamanda “mirasyedi” sınıfını da tanımaya olanak vermektedir.

*Bohor: (Dolaşır), yelecek mi?.. Yelmeyecek mi?.. Ah tamam sırası, bir yelse elimdeki senedin arkasına yazdırıp, mühür ileticeğim... O zaman yalı büsbütün benim üstümde kalacak.*

*Beliğ: burada ne işin var Bohor? Sabahtan beri seni arıyorum.*

*Bohor: Aman Çelebi Ben de seni arıyorum... Buraya yeldim... Uşaklara sordum.*

*Beliğ: Ah!.. Eyvahlar olsun uşaklara ne diye sordun?...*

*Bohor: Korkma  elebi, bir Şey söylemedim.*

*Beliğ: Ah, hani nişan yüzüğü... İnci gerdanlık?*

*Bohor: Hepsi koynumda  elebi!...*

*Beliğ: Ver!...  abuk ver!...  abuk!... Yarın düğün... Nişan  ekmecesini hala g nderemedim.*

*Bohor: Aman  elebi, bu ne kadar telaş?... Biraz sabırlı ol!... Yavaş... Yavaş...*

*Beliğ: Aman Bohor... Haysiyetim mahvoluyor... ver yüzüğü, İnci gerdanlığı ver.  abuk. Yüzüğü uşakla göndereyim. Nişan çekmecesine koysunlar da getirsinler.*

*Bohor: Aman  elebi yavaş ol. Bu ne telaş?.. Bir kere hesap görelim, sonra...*

*Beliğ: Aman Bohor, ne hesabı?..*

*Bohor: on kese inci gerdanlık, beş kese yüzük eder on beş kese.*

*Beliğ: Senet verdim a...*

*Bohor: Maşallah... Maşallah... çocuk mı aldatıyorsun?..*

*Beliğ: Bana emniyetin yok mu?.. Ben sana kocayı Yalı'yı rehin ettim.*

*Bohor: Aman Çelebi, senin Yalı eski. Borçları ödemez.*

*Beliğ: Bohor beni mahvetmek mi istiyorsun?..*

*Bohor: Aman Çelebi estağfurullah... Neme lazım... seni nazlı Hanımlar mahvetti...*

*Benim paralarımı alıp o nazlı hanımlara verdin...*

*Beliğ: Sus!.. Sus!.. Bağırma. Ah işitirlerse mahvolurum.*

*Bohor: Ben esnaf adamım... Paralarımı isterim...*

*Beliğ: Bağırma... şimdi ben sana nereden bulurum?.. Etme, Bohor etme...*

*Bohor: Maşallah... maşallah... zengin kaynatan Doğancıbaşı var... alırsın ondan paraları... verirsın bana !..*

*Beliğ: Aman Bohor... Ne diyorsun?.. Bugün o dediğin şey olur mu?.. Daha güvey girmedim...*

*Bohor: Ne yapalım, öyle olmaz ise eski senedin arkasına yazarsın, mühürlersin, senin Yalıda kalmaz bir alacak verecek... İşte bu kadar... Ben insafsız değilim... Alışveriş olsun!*

*Beliğ: Sus!.. Sus!.. Bağırma. Ah ne müşkül içinde kaldım. Kuzum Bohor şu düğünü savayım.*

*Bohor: Ya paraları verirsın... Ya senedi mühürlersin... İşte bu kadar...*

*Beliğ: Eyvahlar olsun... kayınpeder buraya geliyor, peki, ver senedi mühürleyeceğim... ver elmasları". ("Yedekçi", I. perde, IX ve X. Meclis). (Tuncay, 2004: 349-350).*

### **3.4 GAYRİ MÜSLİM KARAKTERLER**

Karagöz oyunlarının bir diğer vazgeçilmez karakteri olan "Zımmi"ler de Musahipzade'nin hayat verdiği karakterlerdir. Osmanlı toplumunun vazgeçilmezi konumunda olan bu sınıf hem Karagöz ve orta oyununda hem de Musahipzade Celal tiyatrosunda genellikle Yahudilerdir. Metin And, "Gölge Oyunu" adlı kitabında

Karagöz'de rastlanan zimmi (Müslüman olmayan kişiler), arasında en çok görülenin Yahudi olduğuna dikkati çekmekte ve şu bilgileri vermektedir;

*“Çoğu kez İspanyolca sözler kullanır; ker, kere, me, keriz gibisinden. Yahudi hesabi inatçı ve pazarlıkçidir, kayıkla karşıya geçerken 20 kuruş yerine bir kuş vermek için uğraşır, para vermemek için önce kapısını yapar, unuttuğu şeylerin adını sayar. Uğraşları arasında eskicilik, sarraflık, kuyumculuk, tefecilik, vardır. Korkaktır, pehlivanlık dövüş gibi işlere karışmaz. Yaygaracıdır. Çoğu kez meydana elinde Tevrat okuyarak gelir, sağa-sola okuyarak üfler, adı Azarya, Buhuraçi, Zaharya, Mişon, Samuel Efendi olur, Türkçesinin bozuk olmasından yararlanarak karşısındakine sövüp sayar, örneğin; Maşala maşala... Kiş gelmeden ayi çıktı karşıma, ya da beni karşı tarafta kaç para yotu mişorsun gibi. Durumlardan yararlanmasını bilir”.* (And, 1977: 310-311).

Musahipzade'nin oyunlarında yukarıda sayılan özellikleri bütünüyle koruyan Yahudi'nin bu özelliklerine bir de sinsiliğin ekilendiği görülmektedir. Musahipzade Celal, amatör Orta Oyunu çalışmalarında başarılı örneklerini gördüğü Yahudi tipini kendi oyunlarında hep ticaret ilişkileri içinde sergilemiştir. Yukarıda bir diyaloguna değindiğimiz “Yedekçi”nin Yahudi'si Bohor, buna bir örnektir.

Geleneksel tiyatromuz da çizgileri oldukça belirlenen Yahudi tipinin değişmez dil özellikleri ile konuşan kişilerin dışında kalan Çivizade Kavalalı Zahire tüccarı Âdem Ağa ve Kömürcü Hasip gibi Müslüman tüccarlar, sözü dolandırmadan açık açık söyleyen, çevirdikleri gizli kapaklı işler için Osmanlıca'nın bilinmezliğine sığınmayan adamlardır. Yahudi Tüccar tipik “Karagöz” ya da “Orta Oyunu” Yahudileri'dir. Musahipzade tavırlarının yanısıra Türkçe'yi yanlış kullanma biçimlerinden de yararlanarak güldürü unsuru çıkarmaya yönelmektedir;

*“Mişon: Çok yaşasın... kırık tasa ettin Paşa... çok yaşasın.*

*Sevadi: (hiddetle), kırık tasa değil bazirgan. (Heceleyerek), Kır... ta... sed... din.*

*Mişon: Ee... ne yapalum dilim dönmüyor... Kırık tasa ettin paşa çok yaşasın, çok yaşasın”* (“Pazartesi Perşembe”, Son Tablo, IV. Meclis) (Tuncay, 2004: 370).

Görüldüğü gibi Musahipzade, gölge oyunlarındaki olay ve kişi örgüsünü çok net ve rahat bir şekilde kullanmaktadır Bir diğer örnek de Mum Söndü oyunundaki Ermeni sülükçünün, bozuk Türkçesi ve alayları ile sülük satma çabasıdır.

*“Sülükçü: sülük... Ayla sülük... (dışarıdan) sülük... Ayla...(ala) sülük... sülük... ayla... sülük... (hayretle etrafına bakar) zo... Yanlış sokağa girmişim... He... Bunda Gani Ağa'nın Konağı değil idi? (Evlere bakar) yanlış gelmişim... Gani Ağa'nın*

*Konağı... Ensesindeki sokakta olmasın... (yürür etrafa pencerelere bakar) sülük...  
Ayla sülük... (durur) zo bu ne ağap istir...sülük... Ayla sülük.*

*Gözcü: (uykudan başını kaldırır) karın ağrısı... Uykumu başıma Sıçrattın...*

*Sülükçü: (pencerelere, tekkenin kapısına bakar) sülük... ayla... sülük...*

*Gözcü: E... Anladık. Afyonumu başıma sıçrattın, bağırıp durma.*

*Sülükçü: sabahlar hayır olsun. Sülük, istemezsin... he...*

*Gözcü: İstemez... Sabah karanlığı! hediye mi geldin?..*

*Sülükçü: Sülük... yapıştırmazsın he?.. Mayıs ayında şifalıdır.*

*Gözcü: İstemez dedik a...*

*Sülükçü: (sepetin örtüsünü açıp göstererek) görüyorsun. ne hoş sülüklerim var...  
burnunu dokundurur dokundurmaz şıp diye yapışır...*

*Gözcü: anladık... Haydi başka yerde sat.*

*Sülükçü: he... bilirsin... sülüklerim pek menşur... kibar kübera bir yıl önceden sipariş  
ederler. Mayıs deyince satışa çıkarım.*

*Gözcü: (uyuklar) çekil git başımdan.*

*Sülükçü: Sülük öyle hassalı şeydir ki binbir derdi pîrü pak eder. Hiç sülük  
yapıştırmazsın?*

*Gözcü: Hayır! Yapıştırmam.*

*Sülükçü: Yazık. Mak'adına dört tane yapıştır... bak göreceksin belinin eğrisi düpedüz  
olur.*

*Gözcü: ne geveze adamsın yahu... git başımdan." (Mum Söndü IV. tablo, I. Meclis)  
(Tuncay, 2004: 402-403).*

### **3.5 HACİVAT-KARAGÖZ**

"Bir Kavuk Devrildi" eserinde Musahipzade, roller bölümünde Neşati'yi anlatırken Hacivat sakallı deyimini kullanmaktadır. Gerçekten de oyunda Hayret ile Neşati'nin arasında geçen kimi sahneler bilgili, görgülü, içten pazarlıklı, Hacivat ile; görgüsüz,

bilgisiz, saf, Karagöz arasında geçen konuşmalara benzer niteliktedir. Aşağıda örnek olarak verilen sahnede Karagöz muhaverelerine olan benzerlik dikkat çekicidir;

*“Hayret: Zeamet mi?.. Alufe mi?..*

*Neşati: Hangisini niyet buyurursanız.*

*Hayret: Pekâlâ (kollarını sıvar) Alufe ise cuk otursun, (kucağına atar). Bak cuk oturmadı.*

*Neşati: Beis Yok efendim... bir daha niyet buyurun.*

*Hayret: tımar ve zeamet ise cuk otursun (atar), Hah !.. İşte bak... Aşık kemiği cuk oturdu.*

*Neşati: Pekâlâ velinimetim, pekâlâ kismet Eshab-ı zeamet ile tımarın imiş...*

*Hayret: Ne yapalım... Para olduğu zaman Sipahilerle, Yeniçeriler alırlar ha... öteki kağular nedir?*

*Neşati: Mürd olan Sırp Kralı'nın yerine Mihail'mi Yorgi'mi Kral nasp ve tayin edilecek?*

*Hayret: Ha. Pekâlâ. (Aşık kemiğini kucağına atar) hah. Cuk oturdu Neşati. Mihail Sırp Kralı oldu.” (“Bir Kavuk Devrildi”; III. Perde, IV. Meclis).*

Metin And'ın “Geleneksel Türk Tiyatrosu” adlı eserinde Hacivat'ın özellikleri üzerine yaptığı saptamaların pek çoğu Neşati Efendi tipinde gözlenebilmektedir. Örneğin, Hacivat ya da Pişekar herkesin huyuna göre konuşmasını bilen, içten pazarlıklı, arabulucu, kavgaları yatıştırır, dargınların arasını bulur, ölçülü, her kalıba giren, kusurlara kolayca göz yumabilen, işine gelince dilini tutan, esnek kişiliği, Neşati'nin köşeli olmayan, herkesle iyi geçinen yapısına oldukça uymaktadır (And, 1977: 333).

Neşati'de Hacivat gibi iyimserdir, başkalarının kötü niyetli sözlerini iyiye yorar, öğüt verir, yol gösterir, aracılık eder.

*“Neşati: Hah Efendim, işitiyor musunuz? Sadaretpenah Efendimiz haremde selamlığa teşrif buyuruyorlar. Alkış ağaları el çırpıyor. Ah Revnaki efendiciğim zinhar hiddetlendirecek bir harekette bulunmayın.*

*Revnaki: Emin olun Neşati Efendi...*

*Neşati: A benim canım efendim, teşriflerinde etekleyi etekleyi verin e mi ve adaba riayet etmediğiniz için hiddet buyurmasınlar. Etekleyi etekleyi verin.*

*Revnaki: Üzülme Neşati Efendi, üzülme. Biz yapacağımızı biliriz.*

*Neşati: A benim canım efendim, etek öpmekle dudak aşınmaz efendim.” (“Bir Kavuk Devrildi”, III. Perde, IV. Meclis) (Tuncay, 2004: 366).*

Hacivat ve Pişekar gibi iyi konuşur, karşısındakini can kulağı ile dinler; hak verip herkesin gönlünü kazanmaya çalışır. Görgü kurallarına uyar. Yüzeysel de olsa her konuda biraz bilgisi vardır. Hacivat'ın düğün dernek düzenlemeyi bunlara eğlence sağlamayı üzerine alması gibi Neşati'de hiç görevi değilken Hayret Ağa'nın yalısında bu işlerin düzenlenmesine gönülden katılır;

*“Neşati: Çok iyi oldu. Misafirlere gidinceye kadar burada otursunlar. Bu çengiller acayip şeylerdir. Tek durmazlar. Misafir varken Ahengi aldırırlarsa çirkin olur.*

*Pertev: Hele Şehnaz, hele Şehnaz.*

*Neşati: Öyledir haspa öyledir (kahkaha. Of pek yorulmuşum, daha mutbağa, kilere bakamadım. Vekilharç ne yaptı acaba.*

*Pertev: Mutbağa... altmış hindi, on beş koyun, yüz yirmi tavuk, seksen güvercin, üç yüz piliç geldi.*

*Neşati: Bu kadarlık şeyle bunca misafir ağırlanır mı? Ee kilere ne geldi?*

*Pertev: yirmi beş lenger kaymak, on altı küfe yemiş, meze, öteberi.*

*Neşati: Eyvah vekilharç ne halt ediyor? elalemi açlıktan mı öldüreceğiz. İşte ben başlarında olup bakmazsam böyle olur. Haydi git tertibata dikkat et. Biraz dinleneyim ben de geliyorum.” (“Bir Kavuk Devrildi”, II. Perde, II. Meclis) (Tuncay, 2004: 367).*

Olayları yorumlamada tıpkı Hacivat gibi iyimser olan Neşati aynı zamanda bir söz ustasıdır. Konuşmanın tadını kaçırmamak için yalanlara bile kanmış görünür. Kusuru bağışlamasını bilir. Sözüünü örtülü dolambaçlı söylemede gayet beceriklidir. Musahipzade Celal Osmanlıca'nın en kıvrak ve en göz alıcı dil özelliklerini Neşati de kullanmıştır. Neşati kazandığı her şeyi çenesiyle kazanmaktadır.

*“Neşati: Elmasım ne yapayım, sana arz edecek mali menalim yok... Gönüntüzü celbedecek hüsn-ü cermalim yok.*

*Şehnaz: Hay Allah iyiliğini versin.*

*Neşati: Allah bana da bir kuru çene ihsan buyurmuş.”* (“Bir Kavuk Devrildi”, II. Perde, II. Meclis) (Tuncay, 2004: 368).

### **3.6 MAHALLE ve MAHALLELİLER**

“Mahalle” Osmanlı kentinin temel yerleşim birimidir. Bu anlamda Osmanlı döneminden itibaren seyirlik oyunların hemen tümü mahallede geçer. Karagöz ve Orta Oyunu, konusunu ve karakterlerini mahalle yaşamından seçmiştir. Musahipzade Celal’de oyunlarının birkaç tanesi hariç olayların örgüsünü ve karakterleri Karagöz ve Orta Oyunu’nda olduğu gibi mahalle kişilerinden seçmiştir.

Bilindiği gibi Osmanlı döneminde mahalle genellikle bir dini yapının ya da bir pazarın çevresinde gelişmiştir. Her mahalle kendi gelenekleri ve yaşam biçimlerini ayrı ve değişik insan gruplarını için almaktadır. Osmanlı kentinde mahalle sosyal ve fiziki bir birim oluşturmaktadır. Mahalle birbirini tanıyan, bir ölçüde birbirlerinin davranışlarından sorumlu sosyal dayanışma içinde olan kişilerden oluşmuş bir topluluğun yaşadığı yerdir. Mahalle İstanbul orta tabakasının dünyasıdır. Kültürlü ve varlıklı kişilerin konaklarının selamlıklarında, saz ve söz alemlerine dalarak her türden sanatçılar, bilginler ya da dalkavuklar, vakit geçirirken; mahalle esnafını ve halkını oluşturan büyük çoğunluk bütün sevinç ve kederlerini mahalle havasının içinde yaşar.

Musahipzade Celal’in oyunlarında karşımıza çıkan mahalleler, şu ya da bu semtin ayırıcı özellikleri yerine, tipik Müslüman mahallelerinin bir örneğini oluşturmaktadır. “Macun Hokkası”, “İstanbul Efendisi”, “Gülsüm”, “Mum Söndü”, “Gül ve Gönül”, “Balaban Ağa” ve “İtaat İlamı” oyunlarında sergilenen mahalle yaşamı, İstanbul’da Müslüman mahallelerinde tipik olarak görülebilecek ortak çizgileri yansıtmaktadır.

Musahipzade Celal’in tipik mahalle ve “mahalleli” çizgilerini otantik bilgilerinin yanında, geleneksel tiyatromuzdaki meddah öykülerinde, Karagöz ve Orta Oyunu’nda görülen mahalle ve mahalleli kavramından da yararlanarak geliştirdiği

ileri sürülebilir. Osmanlı Devleti'nde çok çeşitli ırk ve ulustan kişilerin toplandığı bir yer olan İstanbul'un karışık toplumsal yapısında yer alan mahallelerdeki kozmopolit yaşam, birbirine uymayan birçok dilin bir arada olması, Karagöz ve ortaoyununda birtakım olaylar ve şakalar için zemin hazırlarken Musahipzade Celal Tiyatrosu içinde aynı olguyu söylemek mümkündür.

Bilindiği gibi Karagöz ve ortaoyununda oluşturulan karakterleri başlıcaları: Türk, Bolulu, Kayserili, Laz, Rumelili, Kürt, Arnavut, Ak Arap, Zenci Arap, Yahudi, Ermeni ve Frenk'tir. Tipik değişmez özellikler ile donatılan bu kişilere yine değişmez adlar ve görevler yüklenmiş güldürü öğelerinin büyük bölümü de bu kişilerin bozuk dilleri ile sosyal konularının belirlediği özellikleri sentezinden elde edilen olaylara bağlanmıştır.

Musahipzade Celal'in bu geleneksel güldürü geleneğini zaman zaman oyunlarında kullandığını görüyoruz. Sabri Esat Siyavuşgil'e göre "Karagöz Perdesini yani Küşterî Meydanının bir İstanbul Mahallesi gibi göründüğünü, Karagöz kişilerinin mahalle eksenini çevresinde mahalle yerileri ve mahalleye dışarıdan gelenler şeklinde ayrılabilmesini belirtmektedir. Bu noktadan hareketle Musahipzade'nin çizdiği mahalle ve mahalleliler de Karagöz ve Orta Oyunu mahallelerini andırmaktadır (Siyavuşgil, 1955).

Musahipzade Celal'in çeşitli oyunlarında çizdiği mahalleye dışarıdan gelen, kısa bir süre için oralarda bulunanlar vardır. Çoğunlukla figürasyon ya da çok kısa sahneler de mesleklerin gerektirdiği kadarını konuşan küçük rollerdir bunlar. "Balaban Ağa"nın Ermeni Dolmacı'sı, "Bir Kavuk Devrildi"deki İhtiyar Dilenci, "Mum Söndü"nin Goygoycuları (kör dilenciler), Kuklacı ve Ermeni Sülükçü "Gülsüm"deki Simitçi, bunlara örnektir. Musahipzade'nin bu kişileri İstanbul Mahallesi'nin gerçek yaşamını renklendiren motifler olarak kullandığı açık olmakla birlikte, karakter özelliklerinden küçük güldürü olanakları yaratıp, bunları değerlendirdiği gözden kaçmamalıdır. Bu güldürü olanaklar olaylarda kimi oyun kişisinin yanlış kullandığı dili ağız özellikleri üzerine kurulmuştur (Tuncay, 2004: 399).

*"Dolmacı: (başında beyaz bezle örtülü, enli, kenarları kalaylı büyükçe bakır tepsi, toparlak bir sepet, önünde beyaz önlük olduğu halde soldan gelir) Dolmacı...*

*dolmacı... dolmacı... baharile, biberile, dolmam... taze ayla yarpak dolması... (gider)."* ("Balaban Ağa", VII. Tablo, I. Meclis). (Tuncay, 2004: 400).

Bir şey üretmek sizin toplumda asalak olarak yaşayan kişilerin hangi toplum kesimi ve düşmanı kesilen yazar sırası geldiğinde dilencileri de (goygoycu), alay konusu etmekten çekinmez. Aşağıdaki dilencileri ile Mahalleli arasında geçen konuşmada gerçek bir Karagöz oyunundaki diyalogları görmek mümkündür.

*"Şetaret: Hu... hu... goygoycu Baba... gel gel!..."*

*Biri: Bacı nedir o?*

*Şetaret: Tarhana ayol tarhana.*

*Biri: Şaban! Tarhana çorbası sen de yanaş!... Bacım ver Şaban'a, gitmez yabana.*

*Şaban: (Diziden ayrılarak arkasını şetarete çevirir torbasını gösterir).*

*Şetaret: Bu buraya mı boşaltacağım ayol?*

*Şaban, Boşalt bacı, boşalt.*

*Şetaret: (Gülerek) Ayol nasıl olur?*

*Şaban: Boşalt bacı boşalt.*

*Umum: Hak berekat versin.*

*Şetaret: (Tencereyi torbaya boşaltır)*

*Şaban: (Eliile arkasını yoklar) Eyvah!... Bacı ne yaptın?*

*Şetaret: Boşalt dedin, boşalttım ayol.*

*Şaban: Tuh! Eski hayratı da berbat ettin bacı..."* ("Mum Söndü", I. Tablo, VI. Meclis) (Tuncay, 2004: 401).

Sahne üzerinde küçük görevler verdiği bu kişileri geleneksel tiyatromuzun tipik karakterlerinden seçen yazar bu karakterin gerektirdiği söz dizimini yine en kestirme yoldan sahneye getirdiği görülmektedir.

İstanbul mahallelerinde görülen tipler arasından Musahipzade Celal'in seçerek getirdikleri arasında bazı oyun kişileri de budala, salak, geri zekalı, deli gibi tanımlamalarla karşılanabilen, normal insan davranışlarının yerine kendilerine özgü

bir tavır gösteren oyun kişileri de bulunmaktadır. Mahalleden bu kişiler arasında “Mum Söndü” oyunundaki Müştak, “İtaat İlamı”ndaki Daldalı Razi, “Macun Hokkası”ndaki Akif ve Dölsüz Yunus bulunmaktadır. Bu karakterler gölge oyunundaki Beberuhi tipini çağrıştırmaktadır. Bilindiği gibi Beberuhi bir takım fiziksel ve zihinsel eksikliklere sahip olmakla birlikte, kendisine sonsuz bir güven duyan bir karakterdir. Musahipzade Celal’in oluşturduğu “Mahalle Budalaları” karakterleri de Beberuhi karakterine benzemektedir.

### 3.7 KADINLAR

Karagöz oyunlarında Zenne ya da oyun argosuyla “gaco” denilen kadınlar çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıfları yansıtmaktadır. Bu karakterlerin oyunlardaki işlevinin güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri ile ilgili kişiler olduklarını belirten Metin And (1969), gerek Orta Oyunu gerekse Karagöz’de kadınlardan hiçbirinin olumlu çizilmediğini belirtmektedir.

*“Bunlar ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir. Öyle ki ev kadınları bile, örneğin Karagöz’ün karısı, Hacivat’ın karısı ve kızı bu tür olumsuz kişilerden dir” (And, 1977: 262).*

Gerek Karagöz’de gerekse Orta Oyunu’nda zennelerin ister genç ister yaşlı olsun sefa sürmeye, gönül eğlendirmeye düşkün oldukları dikkat çeker. Aşk konusunda ise çoğu kez aptalca denilebilecek bir tavır içine girdikleri görülür. Seviştikleri erkeklere şiir söylemesini, çeşitli içkiler ve mezeler hazırlamasını iyi bilirler. Her fırsatta eğlenmek için hazırdırlar. Zenneler kimi oyunlarda kurnaz, kimi oyunlarda bön olduğu gibi, kimi oyunlarda entrikacı tavır özelliklerini göstermektedir.

Bilindiği gibi Musahipzade Celal’in gençliğinde orta oyununa meraklı olduğunu ve amatör bir toplulukta konaklarda orta oyunu oynadığını bilinmektedir. Yazar bu oyunlarda en çok çaçaron mahalle karısı tipi olarak çizilen yaşlı zenne rollerinde büyük başarı gösterirken, kendisine arkadaşları tarafından “Kocakarı Celal” lakabının takıldığını nakledilmektedir. Bu durum onun oyunlarında kurguladığı kadın tiplerini Karagöz ve Orta Oyunu’ndaki kadınlara benzetmesini kolaylaştırmıştır (Tuncay, 2004: 467).

Musahipzade Celal’in oyunlarındaki kadınlar; genç kızlar, mahalle kadınları, varlıklı evlerin kadınları, çengiler ve sokak kadınları olarak gruplandırılabilir.

### 3.7.1 Genç Kızlar

Oyunlarında canlandırdığı erkek tiplerine oranla kadın tiplerinin sayısı azlığı dikkati çeken Musahipzade Celal'in kadınların sosyal konumları ile ilgilendiğini, bunları çeşitli oyunlarında gerçekçi sahnelerle yansıtmaya çalıştığını ve bu konuda belirli birtakım görüşleri savunduğu anlaşılmaktadır.

*“Yazarın genç kız tipi, Osmanlı toplumunda uzun zaman gözetilmiş genç kız evsafi olan sadakat, iffet, sabır, şefkat ve itaat erdemlerine sahiptir. Bundan başka yazar gelecekteki Türk kızında bulunması gerektiğini düşündüğü başka vasıfları da yarattığı tiplere mal etmiştir. Bir ideal genç kız tipinin safiyet ve zekayı, saygı ile cüreti bir araya getirmiş olan aşk masallarının kahramanlarından mülhem olması da muhtemeldir.” (Şener, 1963).*

Yazarın oyunlarındaki genç kızlar genel olarak; güzel, çekingen, itaatli, iyi terbiye görmüş ancak saf ve biraz da ezik kişilerdir. Bu genç kızların sevdiklerine varıp varamama, gelin olup olamama telaşı içinde, hiçbir etkin tavır özelliğine bağlanmadan şaşkın bir bekleyiş içinde gösterildikleri dikkatlerden kaçmamaktadır. Musahipzade Celal'in oyunlarındaki tipik genç kızların özelliklerini sergileyen birkaç konuşmadan örnekler aşağıdadır.

*“Remziye: oldu bitti... Naciyecğim ne kadar toy bir kızsın.*

*Naciye: neden*

*Remziye: demincek annem bizi buradan neye savdı biliyor musun?*

*Naciye: yoo!...*

*Remziye: Bana söz kesildiğini, Seni ağabeyime alacaklarını teyzene söyledi.*

*Naciye: ha demek demincek bizi onun için buradan savdılar.*

*Remziye: ya!... Şu eski zaman kadınları ne tuhaftır... Biz gelin olacağız... Lakırdısı bizden saklı (güler) a... Akşam olmuş kız...” (“Kafes Arkasında”, I. Tablo, IV. Meclis) (Tuncay, 2004: 471).*

### 3.7.2 Mahalle Kadınları

Musahipzade Celal genel olarak kadınları “tesettür” ve “Taaddüd-i zevcat” sorunlarına uygun ve devrin bakış açısına paralel olarak betimlemiştir. “Tesettür” sözcük anlamıyla, örtünme gizlenme demektir. “Taaddüd-i zevcat” ise; birden çok kadınla evlenme anlamına gelmektedir. Kısıtlamanın her türlüüne karşı olan

Musahipzade'nin kadınların üzerindeki bu baskı araçlarını oluşturduğu kadın tiplerinin genel özellikleri olarak kullandığı görülmektedir.

“İtaat İlamı”ndaki Daniş Efendi'nin karısı Şadiye, “Kafes Arkasında”ki Davud Hoca'nın ilk karısı Hasene bağınaz kocaları tarafından evlere hapsedilen, çaresizlik içinde ve bir çıkış yolu bulamayan devrin kadınlarının bir tipolojisini verir.

*Şadiye: ben sana ne yapıyorum?... Allaha korkmaz mısın?... Sana vardım varalı iki senedir sokağa mı çıktım?... Senden izinsiz bahçeye mi çıktım? İşte pencerelerin perdeleri kapalı, kapılar kilitli oturuyorum...*

*Daniş: Elbette oturacaksın... ben müvessis bir adamım...*

*Şadiye: Fakat ben de insanım... böyle kilit altında suçlular gibi hapis olmak... dayanılır şey midir?... (“İtaat İlamı”, I. Perde, II. Meclis) (Tuncay, 2004: 482-483).*

“Taaddüd-i zevcat” konusunda ise “Kafes Arkasında”, oyunundaki Hasene ve Nadire arasındaki diyalog bu durumu göstermek için uygun bir örnektir.

*Hasene: Hain herifin her gün bizden aldığı dua yeter.*

*Nadire: Sade biz mi ayol, ya ortakların!...*

*Hasene: Ya!... Kim bilir o zavallılar ne haldedir?*

*Nadire: Onlarda senin gibi kapılar kilitli, kafesler mihli otururlar.*

*Hasene: Bize günah değil mi?*

*Nadire: Dört evli, Fethiye'de bir, Kumrulumescit'te bir, Çarşamba'da bir, işte Drağman'da bir. Oldu tamam dört ev. Hepsi böyle.*

*Hasene: ortağımın bir üç ay evvel öldü de... zavallı kurtuldu. Şimdi üç kaldık.*

*Nadire: senin kör olası kocan bir zavallıyı daha eline geçirir, yine dört olursunuz. Bu vakte kadar bu herif tam on yedi kadın almış, on dördü öldü. (“Kafes Arkasında”, I. Tablo, III. Meclis) (Tuncay, 2004: 483).*

### **3.7.3 Varlıklı Evlerin Kadınları**

Musahipzade Celal, evli kadınların karakterlerini biçimlendirirken kadının bağlı bulunduğu çevrenin yanında evli olduğu erkeğin olumlu ya da olumsuz tavır özelliğine de bağlı kalmıştır. Daha çok varlıklı evlerin kadınlarını konu ettiği

oyunlarında bu kadınların tavırlarında egemen olan tutum “Gülsüm” oyunundaki Azime karakterinde canlanmaktadır. Azime bir yandan Ref'i Efendi gibi esnaf kesiminden birinin karısıdır kocasına ve onun değerlerine bağlı sadık bir kadındır. İstanbul'a dışarıdan gelenleri beğenmez, çevresinde gördüklerini yapmaya kalkışan örneğin; Anadolu'dan gelen hizmetçisinin adını değiştiren, tek oğluna gereğinden fazla yüz veren, cahil ve çabuk aldanan bir tavır özelliğine sahiptir.

Bu kadınların genel özelliklerinin başında kıskanç olmaları gelmektedir. Kıskançlık ve çekememezlik özelliklerinin gerekli gereksiz her konuda geçimsizliklere, karşılıklı imalara, hakaretler ve hatta kavgalara yol açtığı görülür. Bu özellikler Karagöz ve Hacivat'ın eşlerinde de görülmektedir. Bu durumu “Aynaroz Kadısı”ndaki kadınların konuşmalarında izlemek mümkündür:

*“Şem'i: (...) (Nurbanu'ya) hiş hu... cici anne, sen sürre alayına gitmeyecek misin?*

*Nurbanu: (sitemle) Evladım, valideniz Hanımefendiden bize sıra gelmiyor ki...*

*Zahide: Bu kinaye ne oluyor hanım?*

*Nurbanu: Öyle ya... bizi adam yerine koyduğunuz var mı?...*

*Zahide: Hanım, hanım ne olmuş?...*

*Nurbanu: Aman, aman...*

*Şem'i: (Safder'e) küçük anne hiş... biz sürre alayına gidiyoruz, efendicazıma söyleyim... mavi koçu filizi atlaslarla döşendi ya... ya...*

*Safder: Allah mübarek etsin yavrum... annen hevesini alsın.*

*Zahide: bu ne bakayım ikinizde somurtmuş rahneli rahneli sözler, kinayeler... Allah Allah sizin emrinizle mi oturup kalkacak mışım?*

*Safder: Mavi koçu benim için yaptırıldı*

*Nurbanu: Hayır... hayır benim için yaptırıldı.*

*Zahide: ben varken size söz düşmez. Aklınızı başınıza alın ha...*

*Nurbanu: Hele şunun zoruna bak.*

*Safder: Sen nasıl hanım isen biz de öyle.*

*Zahide: Alimallah nerden geldiğinizi bilemezsiniz. Konağın altını üstüne getiririm.*

*Nurbanu: A hanım herkes senin pençikli esirin değil.*

*Safder: kuzum ne oluyorsunuz ha... şu konağın içinde yürüdüğüm çat çat, bastığım pat pat oldu. Büyük hanım bir türlü, ortanca bir türlü.*

*Zahide: büyük hanım kadar başına taş insin e mi.*

*Nurbanu: ortanca hanım olacağıma olmaz olsaydım. Hay nedir elinizden çektiğim. Ayalimin bir şeyine el uzatamıyorum.*

*Zahide: (yumruklarını vurarak) oh kaskan, bineceğim mavi koçu ile şöyle sallana sallana... sallana gideceğim... inadıma... nisbetime...*

*Safder: (tepinerek) hayır... hayır binemeyeceksin...*

*Nurbanu: (Haykırarak) hay dostlar... fenalıklar geliyor olamaz olamaz, kırmızı koçu var, yeşil koçu var...*

*Safder: turuncu koçu da var onlara bin.*

*Zahide: nisbetime... inadıma bineceğim... çatlayın... patlayın...*

*Nurbanu: ilahi bir şeycik demem sen çatla... patla...*

*Safder: Ay fena oluyorum... bu karı beni öldürecek.*

*Zahide: Karı mı? Kararsın gözünüz (üstüne yürür).*

*Şem'i: Anne... anne...*

*Nurbanu: Binemez ol e mi...*

*Safder: Aç gözlü musibet.” (“Aynaroz Kadısı”, V. Tablo, IX. Meclis) (Tuncay, 2004: 500-501).*

### **3.7.4 Çengiler ve Sokak Kadınları**

Karagöz oyunlarında, kadınların hepsine “Zenne” adı verilir. Ancak sonraları, Zenneler, bağımsız kişiler haline gelmişlerdir. Oyunlardaki diğer kadınlar ya yaptıkları işlere ya da toplum içindeki rollerine göre adlandırılırlar. “Kaynana”, “Görümce”, “Dadı”, “Hamamcı” gibi. Oyunlar incelendiğinde, Zennelerin pek de fazla ahlâki özelliklere sahip olmadıkları görülür. Bunlar genellikle eve erkek alan, birkaç erkekle birlikte yaşayan, erkeklerin parasını yiyen, hafifmeşrep tipler olarak canlandırılırlar. Zennelerin giyimleri çok renklidir ve birçok ayrıntıyla doludur.

Adları da çok çeşitlidir. “Ebrû Hanım”, “Dimyat Pirinci”. “Nâzlı Hanım”, “Hâbibe Molla”, “Rabia Dudu” ve “Yedidağın Çiçeği” gibi.

Musahipzade Celal’de Karagöz oyunlarında bulunan bu kalıbın pek dışına çıkmayarak zenne karakterine oturtulabilecek sokak kadınları yaratmıştır. Genellikle yirmi-yirmi beş yaşlarında tasvir edilen bu kadınlar, genç güzel ve tutkulu yosmalardır. Ellerine düşürdükleri çelebilerin elinde avucundakileri sömürürler, istedikleri birini veya bir şeyi elde etmek için entrika çevirmekten çekinmezler. “Pazartesi Perşembe” oyununda Cevriye olarak geçen, asıl adı Dilşikar olan kadın ile “Yedekçi”de Ketumizade Belig Çelebi’nin eski kapatması olan Safnaz bu kadınlara örnek gösterilebilir.

Yazarın “Bir Kavuk Devrildi”de Saksoncubaşı Hayret Ağa’nın gözdesi olarak canlandırdığı Çengi Şehnaz, erkeklerin başlarını döndüren tüm özellikleri kendinde toplamıştır. Gerçekten de Şehnaz, giyime kuşam ve tavırları ile çevresindeki tüm erkekleri baştan çıkarıcı bir figürüdür.

*“Eşref: Rüzgârın lütfuna uğradım efendim.*

*Şehnaz: (kahkaha) lakin aslanım ben gönlünü rüzgâra kaptıranlardan değilim.*

*Eşref: merhamet eyleyin efendim kurbanınız olayım.*

*Şehnaz: (gülerek) aslanım gönlünü rüzgâra tut da serinlesin.*

*Eşref: ah efendim bana nasıl kıyarsınız? o rüzgâr ateşi aşkımı alevlendirdi. Yangın ciğergahımı sardı. (Ah minel’aşk yazılı kâğıdı göstererek), ah minel’aşk, gece ve gündüz cemaliniz gözümün önünde. Ah minel’aşk, virdi zebanım oldu muska gibi koynumda gezdiriyorum.*

*Şehnaz: A... e... ne de dilbaz. (Kahkaha)*

*Eşref: bu azat kabul etmez kölenize merhamet buyurun. Sultanım ne gecem gece ne gündüzüm gündüz, efendim.*

*Şehnaz: (kahkaha) sözleriniz pek hoşuma gidiyor. (Kahkaha). Söyle kuzucuğum söyle ateşi aşkınız pek mi alevli.*

*Eşref: gülmeyiniz efendim.*

*Şehnaz: (kahkaha ile kalkar) vah güzelim vah! a zavallı muhabbet pazarına yeni çıkmış.*

*Eşref: Ah!..*

*Şehnaz: (gülerek yelpazesini sallayıp, Eşrefin kulağına söyler gibi), yavrucuğum muhabbet pazarında gönül alışverişi böyle olmaz. (Kahkaha) daha pek toysun. Kuzucuğum, daha ilk alışverişte gönlünün bütün sermayesini meydana döktün (Kahkaha).*

*Eşref: ah merhametsiz zalim ah.*

*Şehnaz: civanım muhabbet pazarında, gönül metai dirhem dirhem satılır. (Kahkaha ile yürür, Arap cariyesine de) haydi Şebbu, yürü... (yelpazesini sallayarak ilerler) ...” (“Bir Kavuk Devrildi”, I. Perde, IX. Meclis). (Tuncay, 2004: 552-553).*

## SONUÇ

Modern tiyatrodan dahil olmak üzere, Karagözden itibaren değişen tüm seyirlik oyunlarda, Karagöz karakterlerini görmek mümkündür. Çünkü özel olarak Karagöz ve Hacivat karakterleri karşıtlığı temsil eder. Biri “siyah” ise diğeri “beyaz”dır. Biri “iyi” ise diğeri “kötü”dür. Bu iki karakter doğunun Ying ve Yang’ıdır. Diğer karakterler bu iki karşıtın çarpışmasında zaman zaman gerginliği azaltıcı, zaman zaman ise konuları açan tipler olmaktan öte gitmez.

Bu çalışmanın ana konusu olan Musahipzade Celal tiyatrosu da sahnesi, dekoru ve müziği ile bizim anladığımız anlamda bir sahne sanatı olsa da görünenden daha derin bir köke sahiptir. Bu kök Karagöz’dür. Küçük yaşlardan itibaren gösteri sanatları ile uğraşmaya başlayan Musahipzade’nin ilk tanıştığı sanat Karagöz ve Ortaoyunları olmuştur. Bu durumu kendisi şöyle ifade eder; “...Bendeniz orta oyunlarını ve hayali (Karagöz) çok severdim efendim. Galiba, tiyatrunun alfabesinde hayal olsa gerektir.”

Karagöz oyununun Çin’den Hint’ten eski Yunan ve Roma’dan geldiği yolunda çeşitli varsayımlar ileri sürülmüştür. Gerçek olan şudur ki kaynağı ne olursa olsun Karagöz, bütünüyle Türkleşmiş bir oyundur. Türk halkının dili, gelenek ve görenekleri, inançları, zekâsı, neşesi, çeşitli konular üstündeki düşünceleri ve toplumsal yapısı Karagöz oyunlarında özümsemiştir. Türk’ün gerçek düşüncesi ve davranışları Karagöz oyununa yansır, oyunun baş kişisi Karagöz, açık yürekli, toksözlü, okumamış ama çok görgülü, sağlam bilinçli, neşeli ve zeki Türk halkının simgesidir. Oyunun ikinci önemli kişisi Hacivat’ta; kendini beğenmiş, çıkarlarını gözetan, olur olmaz bilgiçlik taslayan, Osmanlı yarı aydınını simgeler. Karagöz oyunları bu iki karşıt ucun çatışmasından doğar ve iyi yüreğin çıkarıcılar üstünlüğünü belirtir.

Karagöz oyunları dil yönünden de büyük bir önem taşır. Osmanlı yarı aydınlık çeşitli yabancı dillerin karışımından doğan anlaşılmasız Osmanlıca’sına karşı halk Türkçesi’nin tüm açıklığı ve sağlamlığı Karagöz-Hacivat karşıtlığının temel yapısıdır. Bu karşıtlıktan Musahipzade Celal’inde oyunlarında faydalandığı bilinmektedir. Karagöz oyunları aynı zamanda, toplumsal bir yergi ve siyasal bir taşlamadır. Karagöz oyunlarında zamanın ünlü kişileri Karagöz perdesine çıkarılmış, halk ağzıyla eleştirilmiştir.

Karagöz oyunları orta oyunları gibi hangi konuyu işlerse işlesin komedi niteliğini taşır. Amaçları güldürme ve eğlendirme yoluyla düşündürmektir. Bir Fransız araştırmacısı Louis Enault 1855 yılında yayınladığı “*Konstantinapol et la Turquie*” adlı kitabında da Karagöz oyunlarının özgürce eleştirilerinden bahsetmektedir.

Karagöz ve orta oyunu tipleri çeşitli araştırmacılar tarafından çeşitli özellikleri açısından sınıflandırılmıştır. Selim Nüzhet Gerçek, Sabri Esat Siyavuşgil, Ahmet Kutsi Tecer bu araştırmacıardan bir kaçıdır. Fakat bu konudaki en kapsamlı sınıflandırma Metin And tarafından yapılmıştır. And’a göre Karagöz ve Ortaoyunu kişileri şöyle sınıflandırılmaktadır:

- Eksen kişiler: Karagöz, Kavuklu, Hacivat, Pişekar.
- Kadınlar: Bütün Zenneler.
- İstanbul ağzı ile konuşanlar: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.
- Anadolu lular: Laz, Kastamonu’lu, Kayseri’li, Eğin’li, Harput’lu.
- Anadolu’ya dışarıdan gelenler: Muhacir, Arnavut, Arap, Acem.
- Gayrimüslimler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.
- Kusurlu ve ruhsal hastalar: Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal, Denyo.
- Kabadayı ve sarhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.
- Eğlendirici kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.
- Olağanüstü kişiler: büyücü, Cadı, cin.
- Geçici ikincil kişiler ve çocuklar.

Musahipzade Celal’in oyunlarındaki temel kişilerde Metin And’ın yaptığı sınıflandırmaya uygun karakterler vardır. Bu karakterlerden bazılarını, yazarın “Macun Hokkası”, “Yedekçi” ve “Atlı Ases” gibi oyunlarında görmek mümkündür. Diğer taraftan Musahipzade’nin oyunlarının tam metinlerine ulaşma imkânı olmadığından bu oyunlardaki gölge oyunu karakterlerinin tam bir tahlilini yapmak mümkün olamamaktadır. Buna rağmen Orhan Hançerlioğlu’nun 1970 yılında yayımlanan “Musahipzade Celal Bütün Oyunları” isimli kitabında bulunan çok kısa özetlerden ve Murat Tuncay’ın 2004 yılında basılan “Musahipzade Celal Tiyatrosu’nda Osmanlı Tavrı” isimli eserindeki yine kısa oyun özetlerinden

faydalanarak bahsedilen üç oyundan yüzeysel de olsa bazı çıkarımlar aşağıda verilmektedir.

“Macun Hokkası” Karagöz-Ortaoyunu geleneğini, Operet ve Batı Tiyatrosu ile birleştiren Musahipzade Celal’in oyunlarının en başarılılarından biridir. Oyunun kişileri çoğunlukla Karagöz kişileridir. Musahipzade Celal, Aktar Baha Efendi tipini bizzat Hacivat tipli deyiimiyle tanımlamaktadır.

Oyunun konusu bütün nitelikleri ile bir Karagöz-Ortaoyunu konusudur. Malını elde etmek için vesayeti altındaki öksüz kız seher ile evlenmeye çalışan Dölsüz Yunus’un hikayesi, Rossini’nin “Sevil Berberi” operasından esinlenmiştir. Oyunun konusu şöyledir: Balat sırtlarındaki Drağman Mahallesi’nin zenginlerinden Timur Ağa, ölürken tek kızı olan Seher’e uşağı Dölsüz Yunus’u vasi olarak atar. Dölsüz Yunus budalanın biridir ama, vesayeti altındaki Seher ile evlenerek onun servetini ele geçirmeyi tasarlamaktadır. Fakat adından da anlaşılacağı gibi Dölsüz Yunus iktidarsızdır ve bunu aşabilmek için mahallenin aktarı Baha Efendi’ye kuvvet macunları yaptırmaktadır.

Dölsüz Yunus’un Bitap Hamamı’nda usta olan cadaloz kardeşi Ziba’da Seher’i oğlu Budala Akif’e nikahlamayı düşünmektedir. Akif mahallenin budalasıdır. Bütün mahallede hem onunla eğlenirler hem de delileri tekin saymadıkları için ondan çekinirler. Bu çekinmenin sebebi; Balat Turşucusu’nun alay etmek için Akif’e bir bardak keskin biber suyu içirmesi ve bunu bir solukta içince boğazı kavrulmuş olan Akif’in can acısıyla turşucuya “sende yanarsın” demesi ve o gece turşucunun evinde yangın çıkmış olmasıdır. Bu yangında sekiz mahalle birden yanmış, delilerin ermişliğine inanan mahalle halkı da Akif’i hoş tutmakta ve ona işlerinin iyi gidip gitmeyeceğini sormaktadırlar.

Mahallenin hem de doktoru hem de eczacısı olan aktar Baha Efendi’de Dölsüz Yunus’u atlatarak Seher ile evlenmek isteğindedir. Fakat Seher vaktiyle Rüstem Kaptan adında babayiğit bir delikanlı ile nişanlanmıştır. Onu çilgınca sevmekte ve onun tarafından da sevilmektedir. Ne var ki Rüstem Kaptan yıllardan beri denizdedir. Dölsüz Yunus, Seher’in ondan umudunu kesmesi için Rüstem Kaptan’ın öldüğü haberini yaymıştır. Seher bir taraftan nişanlısının ölüm haberi,

diğer taraftan taliplilerinin yarattığı sorunlar ile uğraşırken dadısı Mihridil'e sığınmıştır.

Bu sırada Aktar Baha Efendi; vasisinin vesayeti altındaki kızla evlenmesinin caiz olmadığını söyleyerek ileri sürerek Dölsüz Yunus'u kandırır ve onu Seher'in vasiliğini kendisine devretmeye zorlar. Eğer kendisi vasi olursa Seheri derhal Dölsüz Yunus'a nikahlayacağını vaat eder. Diğer taraftan işi bozmasın, diye de hamam ustası Ziba'ya Seher'i onun oğlu Akif ile evlendirmek için, o gece mahalleliyi konağında toplayacağını söylemiştir. Gerçekte amacı o gece mahallelinin tanıklığıyla vesayeti kendi üstüne almaktır.

Yularlı takyesi başında, muskalar, nazar boncukları, kurt dişleri asılı mintanı sırtında, uçurları ensesinden bağlanmış şalvarı ve boynunda at yemliğini andıran yemiş torbasıyla bir değneğin üstünde ata biner gibi dolaşan mahalle budalası Akif, meğer dayısının (Dölsüz Yunus) kuvvet macunundan çalıp yemektir. Bunun sonucunda da halayık kızlardan İşveriz Akif'ten hamile kalmıştır. Bu arada Ziba Kadın, Baha Efendi'nin daveti ile konağa koşar ve kaynanalık taslayarak sağa sola emirler vermeye başlar. Ziba'dan Akif'le evlendirileceğini öğrenen Seher düşüp bayılır. Hemen mahallenin doktoru aktar Baha Efendi çağırılır. Baha Efendi; Seher'i muayene ediyorum diye yanlılıkla İşveriz'i muayene eder ve gebe olduğunu anlar. Baha Efendi bu durumu kendi yaptığı kuvvet macunlarına bağlar ve Dölsüz Yunus'u Seher'i hamile bıraktığını düşünerek iyice korkutur. Dölsüz Yunus, budalalıkta yeğeni Akif'i aratmayan biridir. Seher'i hamile bıraktığına kendisi de inanır. Tam bu sırada Rüstem Kaptan çıkagelir ve bütün bu karışıklıkları aydınlatır. Genç sevgililer kavuşup evlenirler.

“Macun Hokkası”nda Karagöz karakterlerini diyaloglarından izlemekte mümkündür. Örneğin aşağıdaki diyalogda budala Akif'in subaşı ile yaptığı konuşma, Karagöz oyunlarındaki budala karakterlerin izlerini taşır.

Oyunun bir diğer budalası Dölsüz Yunus'ta Akif'e benzer. İkisi de bazı kelimeleri ve cümleleri sürekli tekrarlayan ve geç anlayan kişilerdir.

Yazarın Karagöz oyunlarından esinlenerek oyunlarına aldığı bir diğer karakter de Yahudi karakteridir. “Macun Hokkası”ndaki Yahudi karakter Sabatay'dır. Sabatay Karagöz Yahudileri gibi tatlı dilli, devlet görevlileri ile sorun yaşamamaya çalışan

bir gayrimüslim Osmanlı'dır. Oyunda Sabatay ve Karakollukçu'nun yaşadığı diyalog Karagöz oyunlarındaki diyaloglara paralel özellikler gösterir.

Macun Hokkası oyununda gölge oyunlarında bulunan bir diğer karakter olan sarhoş karakteri de bulunmaktadır. Yan bir rol olan bu sarhoş karakteri Karagöz'ün Tuzsuz Deli Bekir'inden izler taşır.

Yazarın oyunda Hacivat karakterini örnek alarak yarattığını ifade ettiği tip olan Aktar Baha Efendi tipinin laf cambazı, biraz riyakâr bir karakter yapısı vardır. Bu durumu Karakollukçu ile olan diyalogunda görmek mümkündür.

Bu eserlerden anlaşılacağı üzere yazar "Macun Hokkası" oyununda Karagöz oyunlarındaki karakter ve diyalog dahil birçok nüveyi kullanmıştır.

Musahipzade'nin gölge oyunlarından esinlenerek kurguladığı ve bazı Karagöz karakterleri ile zenginleştirdiği bir diğer oyunu da "Yedekçi" isimli oyundur. Yedekçi'nin Karagöz-Ortaoyunu gibi yalın bir konusu vardır. Oyun, Doğancıbaşı Kerim Ağa'nın Kandilli'deki yalısında geçer. Oyunun ana karakterlerinden olan Yedekçi Salim saf bir köy delikanlısıdır. Akıntıya karşı kürek çekemeyen sandalları, onlara attığı ip ile karadan çekerek hayatını kazanmaktadır. Doğancıbaşı Kerim Ağa'nın kızı Munise'ye aşiktir. Adetlere uyararak genç kızı babasından istemiş, alaycı bir adam olan Doğancıbaşı Kerim Ağa da onun bu isteğine kahkahalarla gülmüş ve yamaçtaki çolak tarlada kavun karpuz yetiştirip konağa getirirse kızını ona vereceğini söylemiştir.

Doğancıbaşı'nın bu alayını doğru sanan saf Yedekçi Salim, sevgilisinden aldığı olağanüstü güç ile çorak tarlada kavun, karpuz yetiştirmeyi başarmış ve yetiştirdiklerini getirerek konağın kapısına dayanmıştır. Ne var ki Doğancıbaşı Kerim Ağa bu sırada kızını, Ketumizade Belig Çelebi ile evlendirmek üzeredir. Ketumizade Belig Çelebi, Karagöz'deki Rezzakizade Tarçın Bey tipidir. Babasından kalan bütün malını kadınlara yedirmiş beş parasız bir mirasyededir. Konağa iç güveyi girerek alacaklılarından kendini kurtarmayı düşünmektedir. Oyunun Karagöz oyunlarının vaz geçilmezi olan Yahudi tipi ise, faizci Bohor'dur. Bohor Ketumizade Belig Çelebi'nin peşinden Konağa kadar gelmiş ve alacağını istemektedir.

Ketumizade'nin son sevgilisi Safnaz da düğün gecesini Çengilerin arasına karışarak Doğancıbaşı'nın konağına gelmiştir. Düğün gecesinde bir hayli sarhoş olan

Ketumizade, içerde sevgilisi Safinaz'la karşılaşır. Munise bir perdenin arkasından onların konuştuklarını gizlice dinlemektedir. Böylesine ahlaksız bir adamla evlenmektense Yedekçi'nin saf aşkını yeğleyen Munise, babasının Yedekçi ile eğlenmek için düzenlediği yeni bir şakadan yararlanarak Yedekçi ile gerdeğe girer. Olay Doğancıbaşı Kerim Ağa'nın ağırbaşlı ve akılı başında bir adam olan kayınbabası Ketenciler Kahyası Numan Ağa'nın işe el koymasđ ile çözümlenir. Yedekçi ile Munise'ye gerçek bir nikah yapđlır ve oyun orta oyunlarındaki gibi düğün töreni ile sona erer.

Karagözün açıkgöz, lafbaz elebi karakterlerinin tüm özelliklerine sahip olan Ketumizade Beliğ elebi, iki kadını aynı anda idare etmeye çalışırken aynı zamanda kendisi gibi riyakâr bir Yahudi banker olan Bohor ile de uğraşmak durumundadır. Beliğ elebinin uğraşmak durumunda olduğu bu olaylar, oyunda Karagöz oyun diyaloglarına benzer konuşmaların bolca geçmesine neden olur.

Oyunun asıl kişisi olan Yedekçi Salim'de neredeyse tüm Karagöz oyunlarında bulunan Türk tipidir. Anadolu'dan gelmiş, İstanbul'lular gibi laf cambazlığını bilmeyen herşeyi kendi memleketindeki gibi zanneden saf bir Türk genci olan salim sevdiği kızın babası tarafından çeşitli laf cambazlıkları ile kandırđlır fakat bunu bir türlü anlamaz. Salim karakteri aynı zamanda Karagöz' de andırmaktadır. O da tđpkı Karagöz gibi Doğancıbaşı Kerim Ağa (Hacivat) tarafından tatlı sözler ve vaadler ile aldatđlır. Oyunda Munise'nin babası rolündeki Doğancıbaşı Kerim Ağa ise biraz Hacivat, biraz elebi zellikleri gösteren hem Musahipzade tiyatrosunda hem de Karagöz oyunlarında dönemi yemek için kullanılan tiplerden biridir. Yedekçi Salim ile Doğancıbaşı Kerim Ağa'nın diyalogları komedi unsurları da kullanılarak Anadolu lu Türk ve İstanbul'lu açık göz devlet görevlisi (Karagöz-Hacivat) atışmasına örnek gösterilebilmektedir.

XVI. yüzyıl Osmanlı döneminden bir olayđ anlatan Atlđ Ases oyunu da Musahipzade'nin diğer oyunları gibi Gölge Oyunlarının izlerini taşır. Atlđ Ases genelev işleten Kamer adlı bir kadının lakabıdır. Atlđ Ases, vakti ile meşhur olan güzelliği mahvolmuş, sefahatle pörsümüş bir yüz, başında oyalı yemeniden bir kundak, arkasında  etek bir entari, ayağında şalvar, terlik, belinde ipekli bir kuşakla tasvir edilmiştir. Bu genelevde Sünbül adında saf bir genç kız da vardır.

Sünbül on altı yaşındadır. Asıl adı Rahime'dir. Genç kız kim olduğunu ve bu geneleve nasıl düştüğünü bilmemektedir.

Çivizade adında eski deyimi ile muhabbet tellalı olan bir arabulucuyla Atlı Ases, ortaklaşa bir dolap çevirerek bu zavallı kızın anasını ve babasını perişan etmişler, onu genelevde büyüterek mallarını ele geçirmeye çalışmaktadırlar. Sünbül, Kenan adında genç bir yeniçeriyi sevmektedir. Kenan genelevde yaşayan bir kızın sevgisine inanmaz. Nitekim buna benzer bir aşka inanan, altın varakçısı Neş'e Usta, bütün malını mülkünü bu uğurda yitirmiştir.

Genelev kızlarının arasında aşifte tipini "Cihanyandı" lakabıyla anılan Dilfekar canlandırır. Kubbe vezirlerinden birini çirkin ve budala oğlu Hazım Çelebi Dilfekar'a tutulmuştur. Ona altınlar ve elmaslar armağan etmektedir. Geleneksel Karagöz oyunlarının "Budala" tipini bu oyunda Hazım Çelebi canlandırır. Osmanlıca'nın uydurma ve gülünç yanlarını sergileyen çok başarılı sahnelerinden birini Hazım Çelebi -Dilfekar-Lala diyalogları verir. Hazım Çelebi'nin bu özentisi Osmanlıca'sı Karagöz oyunundaki Hacivat'ın sözlerini andırır. Kenan mert bir delikanlıdır. Sünbül'ü sevmektedir ama onun aşkına inanmamaktadır. Buna rağmen genç kızı kirletmekten de kaçınır. Kenan'ın yanında Demli Baba adında gezici bir derviş de vardır.

Bu derviş aslında Atlı Ases'in tuzak kurarak mahvettiği Sünbül'ü babası Rahmi Çelebi'dir. Rahmi Çelebi, öç almaktan vazgeçmiş, sadece kızına kavuşmayı amaç edinmiştir. Atlı Ases'e kendini tanıtarak kızının nerede olduğunu sorar. Kadın çoktan ölmüş olduğunu sandığı Rahmi Çelebi'yi karşısında görünce çok korkar ve ona kızının öldüğünü söyler. Rahmi Çelebi bu acı haberle büsbütün çökmüştür. Atlı Ases korkusundan Dilfekar'ı isteyerek budala Hazım Çelebi'yi rahatsız eden Kenan'la birlikte Rahmi Çelebi'yi de hançerletip ortadan kaldırmayı tasarlarlar. Ne var ki Sünbül Kenan'ın kendisini sevdiğini anlamıştır ve onu ölümden kurtarmak için kendisi ölümü göze alacaktır.

Oyunun ana karakterlerinden olan Hazım Çelebi daha önce de gördüğümüz Çelebi tiplerinden biridir. Fakat açığöz, mirasyedi çelebi tipinden ziyade budala çelebi karakterine daha uygun özellikleri vardır. Özellikle kelime oyunları yapmaya çalışırken düştüğü komik durumlar, gölge oyunlarındaki bazı tiplerin Osmanlıca

konuşmaya çalışıp yalan yanlış kelimeler üretmesine benzer. Bu durum Hazım Çelebi'nin bu konuşma şeklinde görülmektedir.

Oyunda Hazım Çelebi'nin lalasını canlandıran Tayyar dejenere olmuş Osmanlı devlet görevlilerinin tüm karakteristiğini yansıtır. Muhabbet tellalı olan Çivizade ile olan diyalogları hem onun hemde Hazım Çelebi'nin babası da dahil olmak üzere devlet görevlilerinin içine düştüğü dejenerasyonu yansıtmaktadır. Bu durum Gölge oyunlarının “yergi” karakteristiğine de uygundur.

Türk tiyatro tarihinde “Batı tarzı” tiyatro ile “Geleneksel tiyatro” arasındaki bağlantı ve teknik olarak bunların dayandığı temeller ele alındığında, bu konuya en iyi örneklerden birinin Musahipzade Celal olduğu görülmektedir. Musahipzade Celâl, Türk tiyatrosunda geleneksel olanla modern olanı buluşturmayı başarmış yazarlardandır. Özellikle komedi oyunlarında biçim olarak Batı'nın “çerçeve sahne” tekniği ile yazmış fakat geleneksel tiyatrodaki tiplerden yararlanmıştır. Yazar, hem geleneksel Türk tiyatrosundakilere yaklaşan tipler yaratmış hem de teknik bazı özellikleri ile geleneksel Türk tiyatrosunu meydan sahneden klasik Batı tiyatrosunun “çerçeve sahne”sine taşımıştır. Osmanlı'nın yenileşme dönemi olan XIX. yüzyılda ülkeye giren Batı tarzı tiyatro, geleneksel unsurlardan yararlanan Musahipzade gibi yazarların çabalarıyla, geleneksel Türk tiyatrosunun pek çok özelliğini bünyesine alarak türk seyircisi için bir alternatif haline gelebilmiştir.

Musahipzade Celal'in bir tiyatro türü olarak en çok kullandığı ve geleneksel Türk seyirliğine de uyan operet türü; konuşmalı ve şarkılı bölümlerin birbirini izlediği, güldürü, melodram gibi türleri olan, bulunduğu ortama göre konularını belirleyen, zengin sahne tasarımı ve kıyafetleriyle dikkat çeken, eğlendirmek amacı olan ve operaya göre hafif karakterde müzikli oyunlardır.

Operet, XVI. yüzyılda İtalya'da başlamış, XVIII. yüzyılda “Balet Opera” adıyla müzikli ve sahneli oyunlar olarak devam etmiştir. Operet, XIX. yüzyılda, Paris ve Viyana'da yaygınlaşmıştır. Batıdaki bu gelişmelere bağlı olarak, zamanının metropollerinden olan İstanbul'da da XIX. yüzyıl boyunca, yabancı operet toplulukları gösteriler düzenlemişlerdir. İlk kez 9 Aralık 1872 tarihinde, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen “Arif'in Hilesi” adlı ilk Türk opereti, Gogol'ün Müfettiş adlı eserinden Türk yaşamına uyarlanarak yazılmıştır. Operet türü, XIX. yüzyılın son

çeyreğinde, halkın beğenisini kazanmıştır. II. Meşrutiyetten (1908-1920) sonra da Türkiye’de operete ilgi devam etmiştir. 1910 yılında Benliyan’ın kurduğu Milli Osmanlı Operet Heyeti, büyük ilgi gören operetler sahnelediler. Bunların içinde Musahipzade’nin “İstanbul Efendisi”de vardır. Bu dönemdeki operet topluluklarından biri de Kaptanzade Ali Bey’in kurduğu ve konusu ile müziğini Türk tarihinden alan operetler gerçekleştiren İstanbul Operet Heyeti’dir (1919). Bu heyetin gerçekleştirdiği etkinliklerde, çoğu Musahipzade Celal’e ait olan, “İstanbul Efendisi”, “Yedekçi”, “Macun Hokkası”, “Lale Devri”, “Moda Çılgınları”, “Çapkın Süleyman”, “Fettan Kız”, “Dalkavuk”, “Falcı” gibi operetler sunulmuştur.

Musahipzade’nin oyunları, Batılı örnekler ya da üslupla yazılmış tiyatro metinleriyle karşılaştırıldığında; bir dolantı kurgusuna, çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu söylemek pek olası değildir. Bir yandan zamanından konu ettiği döneme, o dönemden zamanına kendi başına incelemelere konu olacak bir bakış açısı sergilese de genel anlamıyla bir güldürü sunar. Musahipzade’nin sahnesinde, yiğitlerden ve yiğitliklerden söz eden söylemler, baht dönüşleri, doğru yolu bulan kötüler yoktur. Bununla beraber, batı tiyatrosunun sahne yapısına özgün malzemeyi getirir; geleneği, tarihi, müziği, dansı tiplemeleri, seyirlik bir oyunun içine serpiştirdiği eleştirisiyle, sahnedeki zenginliği sağlar.

Yazar, geleneksel mahalleyi, orta oyunu ve gölge oyunundaki toplumsal eleştiriyi, gelenekten gelip modernleşen oyun kahramanı tiplerini, özgün bir eski İstanbul yaşamı içinde ve kendine özgü bütüncül bir yaklaşımla ele almıştır. Türk tiyatro tarihinde Batı tarzı tiyatro ile geleneksel tiyatro arasında kurulan köprüler ve teknik olarak bunların hangi temellere dayandırıldığı konusu irdelendiğinde bu konuya en iyi örneklerden birinin Musahipzade Celâl olduğu şüphe götürmeyecektir.

Musahipzade Celâl’in oyunlarında kullanılan mahalle mekânı, kahramanları aile içinde olmaya benzer bir biçimde sarmalar. Her kahramanın bu ailenin bir bireyi ve bir temsilcisi olduğunu duyumsamasına ve kimlik kazanmasına yardım eder. Yazarın özellikle İstanbul Efendisi adlı oyununda yarattığı mahalle mekânı, dış çevreden kendini soyutlayarak, tüm farklılıklara karşın mahallelinin bir bütün olma hâlini yansıtır. Yazar, 1940’lara gelinceye kadar tiyatronun değişim sürecinin yönünün belirlenmesini sağlayan oyunlar kaleme almıştır. Ancak Gölge oyunu ile

Musahipzade'nin oyunlarındaki zaman ve mekan ortaklıklarına bakılmış , benzerlik açısından bir sonuca ulaşılamamıştır.

Sonuç olarak; Musahipzade Celal'in oyunlarının başarılı olmasının temel nedeni, oyunlarında eski İstanbul yaşayışını Türk seyirlik oyunları Gölge ve Orta oyunlarının hamurundan yoğurmasıdır demek yanlış bir tespit olmayacaktır. II. Meşrutiyet ile Cumhuriyet Türkiye'si arasında tiyatro sanatı bağlamında bir köprü vazifesi gören Musahipzade Celal, eski Türk seyirlik oyunlarını modern tiyatronun sahnesine taşımıştır.

## KAYNAKLAR

ADİL, F., (1969), “Bir Küçük Deneme: Musahipzade Celal – Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri”, Yeni İstanbul Gazetesi. (20 Temmuz 1969).

AKARPINAR, B., (2004), Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zımmî Tipler, *Millî Folklor*, 16, 62, 19-34.

AKSAKAL, O., (2012), Geleneksel Türk Gölge Oyunu Karagöz’ün Plastik Açından Değerlendirilerek Seramik Sanat Formlarına Dönüştürülmesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*, Eskişehir.

ARDA, Z., (2016), Türk Halk Kültüründe Karagöz-Hacivat İmgesi ve Nuri Abaç’ın Resimlerine Yansımaları, *KSBD*, 8, 1-15.

AND, M., (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

AND, M., (1977), *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

AND, M., (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu – Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

AND, M., (1999), *Osmanlı Tiyatrosu*, İstanbul: Dost Kitabevi.

AND, M., (2004), *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARISOY, S. “Karagöz ve Folklor”, I. Uluslararası Türk Folklor Bildirileri, Cilt 3. 21-82, Ankara Üniversitesi, 1977.

Aristoteles, (1963), *Poetika*, (çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

ARPAD, B., (1986), Musahipzade Celal ve Türk Tiyatrosu, *Yurddan Sahne Haberleri*, Taha Toros Arşivi, Dosya No: 135, s. 17-18.

ATAMAN, F., (2010), Tiyatroda Melodram Türünün Gelişimi ve Özellikleri, <https://tr-tr.facebook.com/notes>.

- ATKIN, Ö., (2010), Türkiye’de Gölge Tiyatrosu ve Yaşayan Bir Örnek “Orhan Kurt”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- BALCI, S., (2006). Osmanlı Devleti’nde Tercümanlık ve Bab-ı Ali Tercüme Odası, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- BANARLI, N.S, (1997), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BAYARTAN, M., (2005), Osmanlı Şehrinde Bir İdari Birim: Mahalle, *Coğrafya Dergisi* 13, 94-107.
- BAYDEMİR, H., (2011), Özbek Koğırçak (Kukla) Tiyatrosu, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4,17, 63-74.
- BERGSON, H., (1996), Gülme. (Çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BUDAK, M., (1985), *Tiyatro-Opera-Operet ve Bale Yazıları*, İstanbul: Budak Yayınları.
- BRANDON, J.R., (1974), *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BORATAV, P. N., (1997), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- CHEN, F.P., (2003), Shadow Theaters of the World, *Asian Folklore Studies*, 62, 25-64.
- CLARK, B.H., (1918), *European Theories of the Drama*, Cincinnati: Stewart & Kidd Company.
- COŞAR, M ve Usta, Ç., (2006), Karagöz ve Hacivat. Birer Gölge midir? *Mavi Atlas*, 60- 68.
- ÇİFTÇİ, M., (1998), Klâsik İslâm Edebiyatında Hiciv ve Mizah, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 10, 139-162.

CİNGÖZ, Y., (2016), Kent, Popüler Kültür ve Karnavalesk: Karagöz Geleneği ve Müziği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*, İzmir.

ÇORUMLU, Ç., (2012), Musahipzade Celal'in İstanbul Efendisi Adlı Oyunda Geleneksel Türk Tiyatrosu Ögeleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.

DAĞ, O., (2006), Hacivat ile Karagöz Piyeslerinde Komik ve Uyumsuz Dilsel Ögeler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Erzurum.

DANKOFF, R., Kahraman, S.A ve Dağlı, Y., (2006), Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1. Kitap. İstanbul: Topkapı Sarayı Kütüphanesi.

DALVEN, R., (1969), "Greece: Modern Period", John Gassner and Edward Quin's, New York: *The Reader's Encyclopedia of World Drama*.

DEMİRDAĞ, R.A., (2012), Musahipzade Celal'in Oyunlarında Moderne Dönüşen Gelenek, *NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, 42-52.

DEMİRTAŞ, Y., (2008), XIX. Yüzyıl İstanbul Sosyal Hayatında Dini Musiki, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13, 2, 361-375.

DURMAZ, U., (2012), Balıkesir Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Balıkesir.

DUVARCI, A. (2012). Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları, *Batman University Journal of Life Sciences*, 1, 1, 75-86.

DÜZGÜN, D., (2002), Geleneksel Türk Tiyatrosu, *Türkler, Yeni Türkiye Yayınları*, 15, 487-496.

DÜZGÜN, D., (2000), Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü, *A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14, 63-69.

ELÇİN, Ş., (1997), *Halk Edebiyatı Araştırmalar II*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ELÇİN, Ş., (1986), *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- ELİBAŞ, E., (2012), Türk Gölge Oyunu'nda Mûsikî, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Elâzığ.
- ERDEMİR, S., Ayvazoğlu, C. ve Akıllı, V., (2010), *Dil ve Anlatım Yardımcı Cep Kitabı*, İstanbul: Mısra Yayınları.
- ERDEN, M.Ş., (1952), Musahipzade, *Türk Tiyatrosu*, 256.
- BURÇAK, E., (1996), Eski İstanbul'da Kahvehaneler, İstanbul: Doğan Kitap.
- GERÇEK, S. N., (1942), *Türk Temaşası: Meddah-Karagöz-Orta Oyunu*, İstanbul: Kanaat Kitapevi.
- GEORGEON, F., (2000), *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi? Doğu'da Mizah*, (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GÖKTAŞ, U., (1992), *Dünkü Karagöz*, İstanbul: Akademi Kitabevi.
- GÜNTEKİN, M., (1994). "Operet", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi IV*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- HANÇERLİOĞLU, O., (1970), *Musahipzade Celal – Bütün Oyunları*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- İVGİN, H., (2000), *Karagöz ve Kukla Sanatımız*, Ankara: Ekip Grafik Matbaası.
- KANDEMİR. (1933), "Bu Akşam Musahip Zade Gecesi Var", Taha Akyol Arşivi, Dosya No: 135.
- KARACABEY, S., (1995). Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 1-10.
- KESKİN, H., (2006), Türk Tiyatrosunda Yenileşme ve Toplumsal Konular, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- KOCABAY, H.K., (2004), Tiyatro ve Gerçeklik İlişkisinde Belgesel Tiyatro, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 5, 104-131.
- KOESTLER, A., (1997), *Mizah Yaratma Eylemi*. İstanbul: İris Mizah Yayınları.

KOÇ, F ve KOCA, E. Karagöz. Gölge Oyunu Tasvirlerindeki Giysi Özellikleri, Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz; Uluslararası Sempozyum Bildirileri 241-269, 2006.

KOZ, M.S., (2004), "Karagöz Üzerine Seçme Kaynakça", *Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân*. İstanbul: YKY.

KUTAY, C., (1970), *Ağlamamak İçin Nelere Gülerlerdi?* İstanbul: Sile Matbaası.

KÖPRÜLÜ, M.F (1989). Edebiyat Araştırmaları-I, İstanbul.

KUDRET, C. (1992), *Karagöz, C. I-III*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

KUDRET, C. (2004), *Karagöz, C. I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KURT, O (1997). "Karagöz Nasıl Yapılır, Nasıl Oynatılır? 20'inci Asırda Neden Karagöz?", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği- Oyun-tiyatro- Eğlence Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Seminer Kongre Bildirileri/25, Ankara, 223-227, 1997.

KUTLUK, F., (1989), Darülbedayi'de Operet, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, *Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İzmir*.

LEVER, K., (1956), *The Art of Greek Comedy*, London: Methuen.

MARTINOVİCH, N., (1933), *The Turkish Theatre*. New York: Theatre Arts.

MUTLU, M., (2002), *Karagöz Sanatı ve Sanatçıları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

MORREALL, J., (1997), Gülmeyi Ciddiye Almak. (Çev. Kubilay Aysevener-Şenay Soyer, İstanbul: İris Mizah Kültürü Yayınları.

NAYIR Y. N., (1931), Türk Tiyatrosu ve Musahipzade Celal Bey, *Muhit Dergisi*, 27, s. 20-21.

NUTKU, Ö., (1969), *Darülbedayi'nin Elli Yılı: Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi.

NUTKU, Ö., (1976), *Yaşayan Tiyatro*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

- NUTKU, Ö., (1980), Türk Toplumunun Anatomisini Açımlayan Romantik-Halkçı Oyun Yazarı: Musahipzade Celal, *Ölümünün 20. Yılında Musahipzade*, İzmir.
- OZANSOY, H. F., (1968), Musahipzade Celal: Türk Tiyatrosunun Ölmez Yazarı Musahipzade, Bizim Klasiklerimizdir ve Yüz Yıllar Boyunca Öyle Kalacaktır, *Tercüman Gazetesi*, İstanbul.
- ÖNGÖREN, F., (1998), *Türk Mizahı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ÖZMEN, Ö., (2015), Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55, 1, 414-429.
- PAKALIN, M. Z., (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*, İstanbul: MEB Yayınları.
- PAPAZYAN, H., (1975), *100 Yılda Türk Opereti (1872-1972)*, İstanbul: Oya Matbaası.
- PEKMAN, Y., (2002), Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- SAKAOĞLU, S., (2003), *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- SAN, İ., (1972), Tiyatro ve Halk Eğitimi, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 5, 3-4, 137-170.
- SEVİN, N., (1968), Geçmiş Zamanlarda Türk Tiyatrosu, *Tarih Coğrafya Dünyası*, 8, 141-146.
- SEVİLEN, M., (1990), *Türk Klasikleri Karagöz*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SİYAVUŞGİL, S.E., (1955), *Karagöz*, İstanbul: Saim Toraman Basımevi.
- SOKULLU, S., (1976), Komedyanın Eğitici İşlevi, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7, 45-51.
- SOKULLU, S., (1997), *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: TTK Yayınları.
- SUSUZLU, İ., (2013), Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.

- ŞENER, S., (1963), *Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- ŞENER, S., (1968), Musahipzade Yılı: Toplumsal Hiciv, *Taha Toros Arşivi*, Dosya No: 135.
- ŞENÖDEYİCİ, Ö., (2007), Hicvin Ruhsal Yönü ve Bir Örnek: Tatarıye-i Fehim, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 42, 1-22.
- TERAMAN, Ö., (2007), Roma Dönemi Tiyatro-Tapınak Kompleksleri ve Anadolu'daki İzdüşümleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* Eskişehir.
- TİLAKASİRİ, J., (2008). *Asya Kukla Tiyatrosu*, (Çev. Çağrı Yılmaz), İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- TUNCAY, M., (2004), *Musahipzade Celal Tiyatrosunda Osmanlı Tavrı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- TURAL, S. K., (1993), *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ankara: Ecdâd Yayınları.
- UZUNÇARŞILI, İ.H., (1965), *Osmanlı Devleti'nin İlimiye Teşkilatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÜMİT, M. N., (2014), *Çadırlardan Saraylara Türk Tiyatrosunun Sahneleri*, İstanbul: Art-Sanat.
- ÜNGÖR, E. R., (1989), Karagöz Musikisi, *Mûsikî Mecmuası- Aylık Müzikoloji Dergisi Özel Sayı*: 310, 26-36.
- YARDIMCI, İ., (2010), Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 2, 1-41.
- YAŞAR, A., (2009), *Osmanlı Kahvehaneleri Mekân, Sosyalleşme, İktidar*, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- YÜCEBAŞ, H., (1976), *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Milliyet Dağıtım A.Ş.
- YÜKSEL, A., (1990), Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33, 1-2.

Yüksel, A., (1995), Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 123-130.

[www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org).

## ÖZ GEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Ekrem SÜMBÜL

Doğum Yeri: Köyceğiz

Doğum Tarihi:28/08/1979

Medeni Hali: Bekâr

### EĞİTİM BİLGİLERİ

1985-1990 Eğitim-Öğretim Yılı Muğla-Ortaca Cengiz Topel İlkokulu, 1990-1993 Muğla-Ortaca Ortaca Ortaokulu, 1993-1996 Muğla -Ortaca Ortaca Lisesi, 1997-2001 Süleyman Demirel Üniversitesi Budur Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği mezunuyum.

### MESLEKİ BİLGİLER

2001 Eylül'de Manisa- Soma Zübeyde Hanım İlköğretim Okulu'nda ilk görevime başladım. 2003-2004 yılları arasında yedek subay olarak askerliğimi yaptım. 2004 yılında Muğla-Dalaman Atatürk İlköğretim Okulu'na atandım. 2008 Şubat'ta Dalaman Öztaş Lisesine sonra, 2008 Eylül'de eski adı Ortaca Lisesi yeni adı Yunus Emre Anadolu Lisesi'nde 2015 Ocak ayına kadar görev yaptım.2015 Ocak ayından 2017 Mayıs'a kadar Muğla Güzel Sanatlar Lisesi'nde müdür yardımcılığı yaptım. 2017 Mayıs'tan beri Muğla-Ortaca Ahmet Ateş Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak çalışmaktayım. Halen Muğla Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Halk edebiyatı alanında yüksek lisans yapmaktayım.