

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ ve DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TİYATROMUZDA MÜZİKLİ OYUNLARDA
MÜZİĞİN DEĞİŞEN İŞLEVİ

Sevil TUFAN
2501120920

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : SEVİL TUFAN Numarası : 2501120920

Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ Danışmanı : DOÇ.DR.FAKİYE ÖZSOYSAL

Tez Savunma Tarihi : 10.06.2019 Saati : 14:30

Tez Başlığı : "TİYATROMUZDA MÜZİKLİ OYUNLARDAN MÜZİĞİN DEĞİŞEN İŞLEVİ"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
PROF.DR.METİN BALAY		Kabul
PROF.DR.MÜNEVVER ESİN GÖREN		Kabul
DOÇ.DR.FAKİYE ÖZSOYSAL		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
DOÇ.DR.SADRIYE GÜNEŞ		
DR.ÖĞR.ÜYESİ ARDA ÖZTÜRK		

ÖZ

TİYATROMUZDA MÜZİKLİ OYUNLARDA MÜZİĞİN DEĞİŞEN İŞLEVİ SEVİL TUFAN

Bu tezde, tiyatromuzda müzikli oyunların oluşum süreçleri ile müziğin değişen işlevi incelenmektedir. Oyun yazarlarının müzikli bir metin oluştururken seçtikleri yazım yolları, dönemleriyle ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Bu yolla, yazarların kendi yazım süreçlerinde örnek aldıkları müzikli oyun formları saptanmakta ve yazarların müzikli oyun yazma süreci tarihsel bir çerçevede ele alınmaktadır. Giriş bölümünde, tiyatromuz yazarları tarafından örnek alındığı öngörülen batılı anlamdaki müzikli tiyatro formları, kuramsal bir çerçevede sunulmaktadır. Bu kuramsal çerçeve ışığında, birinci bölümde, Tanzimat Dönemi ve Meşrutiyet Dönemi'nde batılılaşma etkisinde gelişen tiyatromuzdaki ilk müzikli oyunlara yer verilmekte, döneme ait iki müzikli oyun metni, müziğin işlevselliği bakımından değerlendirilmektedir. İkinci bölümde Cumhuriyet Dönemi kültür politikaları içinde müzikli oyunların yeri araştırılmaktadır. Bu bölümde, müzikli oyunların yaratım süreçleri ile devletin kültür politikaları arasındaki ilişki değerlendirilmektedir. Bununla birlikte döneme ait müzikli oyunlarda müziğin işlevi üzerinde durulmaktadır. Üçüncü bölümde, 1960'lı yıllarda tiyatromuzdaki yeni anlatım arayışları ve bu yeni anlatım arayışlarının müzikli tiyatro oyunlarına yansması değerlendirilmektedir. Bu tezde, tarihsel bir sıralama ile incelenen müzikli oyun metinleri yoluyla tiyatromuzda müzikli oyun yazma biçimlerinin nasıl bir yol izlediği araştırılmaktadır. Müzikli oyun yazma biçimlerinin belli bir yazım yöntemi oluşturup oluşturmadığı sorunsalı, tezin tartışmayı hedeflediği noktalardan biridir. Bu tartışma ile tiyatromuzda müzikli oyun yazma yöntemlerinin nasıl geliştiği ve günümüz tiyatro yazınındaki yansımalarının nasıl olduğu değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: müzikli tiyatro oyunları, müzikli oyunlar, opera, operet, müzikal tiyatro, epik tiyatro, kabare tiyatrosu, Türk Tiyatrosu, Cumhuriyet Dönemi, Meşrutiyet Dönemi.

ABSTRACT
CHANGING FUNCTION OF PLAYS WITH MUSIC IN OUR NATIONAL
THEATER
SEVIL TUFAN

The formation process of plays with music and the changing function of music in our national theatre are examined in this thesis study. Writing methods chosen by the playwrights when creating a text with music are evaluated in relation to their periods. In this way, forms of plays with music modeled by the playwrights in their own writing processes are determined and the process of writing plays with music is discussed in a historical framework. In the introduction part, theater forms with music in the Western sense, which are presumed to be modeled by the playwrights of our theater, are presented in a theoretical framework. In the light of this theoretical framework, the first chapter covers the first plays with music in our national theater which developed under the influence of westernization during the Tanzimat Reform Era and the Constitutional Period, and provides an evaluation of two plays with music from the period in terms of the functionality of the music. In the second chapter, the position of plays with music in the cultural policies of the Republic Period is investigated. This section includes an assessment of the relationship between the creation process of plays with music and the cultural policies of the government. However, the function of music in the plays with music belonging to this period is emphasized. In the third chapter, the search for new expressions in national theater in the 1960s and the reflection of these new expressions to plays with music are evaluated. In this thesis, it is explored how the writing styles of plays with music follow a path by means of the texts of plays with music which are examined in a historical sequence. The question of whether or not the writing styles of plays with music form a certain method of writing is one of the points that the thesis aims to discuss. Based on this discussion, how the writing styles of plays with music have developed in our national theater and how its reflection to the contemporary playwriting are evaluated.

Keywords: theatre plays with music, plays with music, opera, operetta, musical theater, epic theater, cabaret theater, Turkish Theater, Republic Period, Constitutional Period.



ÖNSÖZ

Bu tezde, tiyatromuzda müzikli oyunlar ve bu oyunlarda müziğin değişen kullanım biçimleri değerlendirilmekte ve bu değerlendirme ışığında, tiyatromuzda geçmişten günümüze müzikli anlatım biçiminin hangi doğrultuda ilerlediğini ortaya koymak hedeflenmektedir.

Tezin araştırma konusunu seçmemde birkaç nokta belirleyici oldu. Bunlardan ilki üniversiteden itibaren hem müzik hem de tiyatro gibi iki temel disiplin üzerindeki çalışma sürecimdir. Bu iki ayrı disipline birlikte bakan bir çalışma yapmak, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'ndeki yüksek lisans sürecinin başından beri düşündüğüm bir araştırma alanıydı.

Lisans eğitimimi müzik bölümünde tamamladıktan sonra, İstanbul Üniversitesi'nde müzikal tiyatro bölümünde eğitim görmeye başladım. Bu süreçte müzik ve tiyatro gibi iki ayrı disiplini birlikte öğrenme ve uygulama şansına sahip oldum. Müzikal tiyatro eğitimim boyunca çalıştığımız sahne eserlerinin ağırlıklı olarak batılı metinler olması, beni, tiyatromuzdaki müzikli oyun örneklerini araştırmaya yöneltti. Bununla birlikte okulda öğrendiğimiz batılı anlamdaki eserler dışında, tiyatromuzda da bu anlamda yararlanabileceğimiz herhangi bir kaynak olup olmadığı merak ettiğim noktalardan biri oldu.

Bu teze de kaynaklık edebilecek çeşitli incelemeler sonunda birkaç önemli sonuca vardım. Bunlardan biri tiyatromuzdaki müzikli tiyatro oyunlarının sistematik bir biçimde ilerlemediği, bir diğeri ise ülkemizdeki akademik eğitimin müzik ve tiyatroyu ayrı ayrı disiplinler olarak değerlendirdiği, iki ayrı disiplini birlikte ele alan bir akademik çalışma alanının yeterli düzeyde olmadığıydı. Hem müzik alanındaki besteci ve söz yazarlarını hem de tiyatro alanındaki yazarları ortak bir disiplin içinde çalışmaya yöneltmesi beklenen müzikal tiyatro formunda, tiyatromuzda tatmin edici oranda çalışma yapılamamasının en temel sebebinin akademik alandaki bu eksiklik olduğunu düşünüyorum.

Tiyatromuzda müzikli tiyatro oyunlarının yazım süreci ile ilgili yaptığım araştırmalar sonucunda, geçmişten günümüze, iki ayrı disiplinin birlikte birbirini destekleyerek yol aldığı çok az örneğe rastladım. Bu sonuçta, yapılan arşiv çalışmasında yeterli kayıtlı kaynağa ulaşamamanın da etkisinin olduğunu düşünüyorum. Özellikle Cumhuriyet öncesi arşiv taramasında oyun metinlerine ulaşmadaki zorluğa bir de müzik kompozisyonunun yazılı belgesine ulaşmadaki zorluk eklenmiştir. Müzikli tiyatro oyunlarının yazım sürecini araştırmayı hedefleyen bir tezde, bu süreçle ilgili sağlıklı bir değerlendirme yapabilmek, hem metin hem de müzik kompozisyonunu eş zamanlı olarak incelemeyi gerektirmektedir. Çoğu zaman oyun metinleri ile ilgili bir sıkıntı yaşamamam da nota incelemelerini ve müziğin metne etkisini değerlendirebilmek adına, arşivle ilgili eksiklikler bakımından zorlandığımı söyleyebilirim.

Tezin araştırma konusunu seçmemdeki en temel sebep, müzik ve tiyatroya bir bütün olarak bakan, iki ayrı disiplini birlikte değerlendiren bir çalışma yapmaktır. Bu anlamda geçmişten günümüze gelen bir yelpazede sunulan örneklerin, günümüz çalışmalarını değerlendirmede faydalı olacağını düşündüm.

Bu tezin oluşma ve tamamlanma sürecinde, yardım ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, her daim yol gösteren ve değerli katkılar sunan tez danışmanım Doç. Dr. Fakiye Özsoysal'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, tezin oluşum sürecindeki değerli katkılarından dolayı Prof. Dr. Metin Balay'a, Cüneyd Kosal'dan edindiği kişisel arşivindeki oyun notalarını incelememe ve tezde kullanmama izin veren Hüseyin Tuncel'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
KISALTMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BATILILAŞMA ETKİSİNDE GELİŞEN TİYATROMUZDA İLK MÜZİKLİ OYUN DENEMELERİ

1.1. Tanzimat İle Birlikte Müzikli Tiyatro Oyunlarının Gelişim Süreci	15
1.2. Meşrutiyet Döneminde Popüler Bir Tiyatro Formu Olarak Operet ve Operet Toplulukları	24
1.3. Müzikli Oyunlarda Besteci ve Oyun Yazarı Çalışmasının İlk Örneği; Leblebici Horhor Ağa Opereti	27
1.4. Müzikli Oyun Yazımında Gelenek İle Bağ Kurma Denemeleri; İstanbul Efendisi.....	47

İKİNCİ BÖLÜM

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE YENİ KÜLTÜRÜN BİR YANSIMASI OLARAK; LÜKÜS HAYAT OPERETİ

2.1. Rey Kardeşler ve Operetler Dönemi	67
2.2. Müzikli Bir Tiyatro Formu Olarak Operet.....	73
2.3. Lüküs Hayat Opereti	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TİYATROMUZDA YENİ ANLATIM ARAYIŞLARI İÇİNDE MÜZİĞİN
KONUMU; KEŞANLI ALİ DESTANI

3.1. Tiyatromuzda Epik Müzikli Anlatım Üslubuyla Haldun Taner	101
3.2. Keşanlı Ali Destanı ve Yazım Süreci.....	109
3.3. 1960’lardan Günümüze Genel Bir Bakış	130
SONUÇ	135
KAYNAKÇA	144
EKLER	154

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: Aynı eser
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.y.	: Yazara ait son zikredilen yer
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Ed. veya Haz.	: Editör/ Yayına Hazırlayan
Haz.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa
t.y.	: Basım tarihi yok
y.y.	: Yayın yeri yok

GİRİŞ

Bu tezde, tiyatromuzdaki müzikli tiyatro oyunlarının yazım süreci ve tiyatro yazınındaki konumu araştırılacaktır. Yazarların, müzikli oyun yazma biçimleri ile yazım süreçlerinde batılı anlamdaki müzikli oyun formlarını model alma biçimleri incelemeye dâhil edilecektir. Tanzimat ile birlikte gerçekleşen batılılaşma hareketlerine paralel bir şekilde gelişen tiyatromuzda, özgün bir dil yaratma meselesi sıklıkla tartışılan bir konu olmuştur. Tartışılabilen “özgün dil” yaratma sorunsalı, bu tezde, “müzikli tiyatro oyunları” kapsamında incelenecektir. Bu inceleme için seçilecek eserlerin, yazım biçimi bakımından ait oldukları dönemin “ilk” örnekleri olmalarına ve belli noktalarda “öncül” özellikler taşımalarına dikkat edilecektir.

Tezde incelenecek eserlerin yazım formları, yakın oldukları düşünülen batılı anlamdaki modelleri ile benzerlikleri ve farklılıkları noktasında değerlendirilecektir. Bununla birlikte, seçilen oyunlarda geleneksel tiyatromuza atıfta bulunan noktaların olup olmadığı da incelemeye dâhil edilecektir. Bu yolla, tiyatromuzdaki müzikli tiyatro yazınında kendine özgü bir anlatım dilinin var olup olmadığı ve bir yazım geleneğinin oluşup oluşmadığı araştırılacaktır.

Öte yandan “tiyatromuzda müzikli tiyatro oyunları” olarak adlandırdığımız konu alanını araştırırken belli sınırlamalar yapmak gerekli görülmektedir. Tezde incelenecek söz konusu eserler, müzik öğesini içeren batılı anlamda farklı birçok sahne formunun var olduğu gerçeği saklı tutularak, yakın durdukları düşünülen batılı anlamdaki müzikli oyun formlarıyla birlikte ele alınacaktır. Batılı anlamdaki müzikli oyun modellerine atıfta bulunarak yapılacak olan bir inceleme, söz konusu oyunları form yönünden tanımlayabilmemiz noktasında yol gösterici olacaktır. Dolayısıyla tiyatromuzdaki eserleri incelemeye geçmeden önce, batılı anlamdaki müzikli oyun formlarına kuramsal bir çerçeve ile genel bir bakış zorunlu olacaktır.

Şüphesiz, “müzik” in kullanıldığı batılı anlamda birçok tiyatro formu bulunmaktadır.

Fakat bu tez, tiyatromuzda müziğin kullanıldığı oyun örneklerini incelerken, daha önce de önemle belirtildiği üzere; söz konusu örnekleri etkilediği öngörülen batılı anlamdaki müzikli oyun formlarıyla sınırlı tutulmuştur. Dolayısıyla Türk tiyatrosunun tarihsel sürecinde, batılı anlamda tiyatronun yaygınlaşmaya başladığı dönemlerden itibaren etkili olan “opera” “operet” gibi müzikli oyun formları ile sonraki dönemlerde etkisini göstermiş olan Avrupa ve Amerikan tiyatrosundaki “epik müzikli oyunlar”, “kabare” ve “müzikal tiyatro” formları çalışmada atıfta bulunulacak oyun formları olacaktır.

Tezin bu aşamasında, tiyatromuzda, batılı anlamda müzikli tiyatro oyunlarının oluşum sürecini etkilediği öngörülen müzikli sahne formlarının Batı tiyatrosundaki gelişimine genel bir çerçeve ile değinmek yerinde olacaktır. Bu yolla, varmayı hedeflediğimiz ilk nokta olan “operet” formunu ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde sözü edilecek diğer müzikli tiyatro formlarını öncü bir bakış açısıyla ele almak hedeflenmiştir.

Batılı anlamda tiyatronun kökeni sayılan Antik Yunan’dan günümüze, gösteri sanatları içinde her zaman yeri olan müzik, çeşitli görev ve ağırlıklarda karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunan tiyatrosunda Aristoteles’in “(...) şarkı, tragedyanın ön (en) önemli çeşnisidir”¹ olarak önemsediği müzik, özellikle tragedyalarda ağırlıklı bir göreve sahiptir. Aristoteles, tragedyanın bölümlerini anlatırken; “prologos”, “epeisodion”, “eksodos” gibi konuşmalı bölümlerin yanında “koro şarkısı” bölümü olarak ayrı bir tanımlama yapmış ve bu bölümü de kendi içinde koronun ilk şarkısı; “parados” ve iki konuşmalı bölüm arasındaki şarkılı yapı; “stasimon” olarak ikiye ayırmıştır. Bununla birlikte bazı tragedyalarda koro ve oyuncuların birlikte ağıt söylediği “kommos” bölümlerine de rastlanmaktadır.²

Oscar G. Brockett, Antik Yunan’da müzik ve dans ögesinin, dramın türlerini belirleme özelliği açısından önemli olduğunu şu şekilde ifade etmektedir;

¹ Aristoteles, **Poetika Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2012, s.32.

² A.g.e., s. 43.

“Yunanlılar müziğin etik nitelikler taşıdığına inanırlardı. Belli müzik türlerinin, belli duygu ya da düşüncelere eşlik ettiğine inandıkları anlaşılıyor. Birbirinden sesin rengi ve perdelerinin ardılığı ile farklı olan bir hayli makam biliyorlardı. (...) Nitelik bakımından Yunan müziği olasılıkla modern batı müziğinden çok doğu müziğine benziyordu. (...) Her biri belli bir duygu akışını çağrıştırıyordu. (...) Bazı makamların tragedyaya bazılarının komedyaya uygun olduğu, bazılarının ise hiçbir dram türüne uygun olmadığı düşünülüyor.”³

Müziğin “dram”ın türünü belirleyen bir görevi olduğu açıktır. Yazar, buna ek olarak, dans öğesinin de benzer bir işlevsellikle kullanıldığını belirtmektedir;

“Komedyada dansları, tragedyaninkilerden daha az ağır başlıydı. Birçoğu kasten gülünçleştirilmişti. Genellikle, koro oyunun sonunda yabanıl biçimde dans ederek çıkardı. (...) Satir oyununun temel dansı olan *Sikinnis* belki de eşek şakalarını, canlı sıçramaları ve uçarıca yapılan pantomimleri içeriyordu. Sık sık tragedyada dansları gülünçleştirilerek taklit edilirdi.”⁴

Görüldüğü gibi müzik, anlatımın duygusunu belirlemede çok önemli bir noktada durmaktadır. Özellikle “dram”ın türüne göre farklı şekillere bürünebilmesi, iletinin çok daha yüksek bir belirleyicilikle seyirciye ulaşmasını sağlamaktadır.

Müzik öğesinin eşlik etme ve “dram”ın türü için belirleyici olma işlevi, benzer bir şekilde Roma tiyatrosunda da karşımıza çıkmaktadır;

“İÖ birinci yüzyıldan bir alıntıya göre, müzik eşliği öylesine kalıplaşmıştı ki, seyirciler müziği dinlemekle hangi oyun kişinin görüneceğini söyleyebiliyorlardı. (...) Oyunların müziği her biri 6 metre uzunlukta olan, iki borulu flütle yapıldı. (...) Flüt çalgıcısı gösterim boyunca sahnede kalır ve varsayıldığına göre, eşlik etmek üzere bir oyuncudan diğerine gider gelirdi.”⁵

Batı tiyatrosundaki ilk müzikli sahne formlarına bakıldığında özellikle dans, müzik ve görsel öğeleri bir arada kullanması açısından “intermezzi” önemli bir noktada durmaktadır.

³ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Haz. İnönü Bayramoğlu, Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s. 38.

⁴ **A.g.e.**, s. 38.

⁵ **A.g.e.**, s. 81.

Oyunların, özellikle komedya ve sonrasında operaların içinde yer alan bu bölüm, müzikli sahne eserleri için hatırı sayılır bir “öncül” olarak kabul edilebilir;

“İntermezzi karnaval zamanlarının mascheratasından (bir tür maskeli komedya oynayan topluluk) ve sarayda özel vesilelerle yapılan eğlencelerden türemiştir. (...) intermezziler on beşinci yüzyılın sonlarında ilk kez komedya ile birlikte sergilenmişlerdir. İntermezzinin asal çekiciliği dekor, kostüm, ışık, özel efektler, müzik ve dansa gelmektedir. Diyalog sadece alegorik öykünün açıklanması gerektiğinde kullanılıyordu.”⁶

Müzik ve dans gibi asal öğelerinden bahsedilen “intermezziler”in müzikli tiyatro oyunlarının ilk öncülerinden biri olduğu düşünülebilir. Önceleri komedya ve daha sonraki dönemlerde operaların perde aralarında sahnelenen ve başlı başına bir “oyun” olmayan müzikli, danslı, çalgılı eğlence molası olarak nitelendirilebilecek “intermezzi”lerin gittikçe, başlı başına bir “oyun” olarak ortaya çıktığı görülmektedir;

“On altıncı yüzyılın sonlarına gelindiğinde intermezzi, bazen beş perdelik bir oyunun aralarında sergilenen, o oyunla bazı ortak temalara sahip, gevşek dokulu, dört perdelik eserleri andırıyordu. Bundan sonra eleştirmenler, intermezziyi Yunan oyunlarının koral bölümlerine benzetme merakına düştüler. Bazen bir oyundan önce ve sonra da bir intermezzi sergilenmiş oluyordu.”⁷

Bu noktada “intermezzi”nin seyirciyi operaya hazırlayan, bir anlamda alıştırıcı bir öneminin olduğu da söylenebilir. Operanın başlı başına bir form olarak geliştiği noktada yavaş yavaş tercih noktasından uzaklaşmıştır.

Batı tiyatrosunun dayandığı Antik Yunan ve Roma gelenekleri, müzikli oyunlar söz konusu olduğunda da önemli bir kaynak olarak görülmüş, söz gelimi Batı tiyatrosunda büyük bir yere sahip “opera” formunun doğuşu, bu geleneğin değerlendirilmesi ile gerçekleşmiştir.

⁶ Oscar Brockett, **a.g.e.**, s. 143

⁷ **A.g.e.**, s. 143

“XVI. yüzyılın son yıllarında Antik Yunan oyunlarının şarkılı olduğunu öğrenenler, buna uygun çağdaş bir oyun türüne gitmeyi denediler”⁸ diyen Özdemir Nutku’ya göre; opera formunun başlangıcı Antik Yunan’a dayanmaktadır ve “Camerata” denilen akademinin araştırmalarıyla ilk opera çalışmaları yapılmıştır. Benzer şekilde, Oscar Brocett, Camerata üyelerinin çalışmalarıyla ortaya konan ilk eserin, opera formunu büyük oranda belirlediğini şu şekilde ifade etmiştir;

“Yunan müziği ve onun tiyatro ile ilişkisiyle ilgilenen Camerata üyeleri, Antik Yunan tragedyalarına benzer oyunlar üretmeye çalışıyorlardı. Bunların ilk tamamlanmış eseri ve ilk “opera” Dafne’dir (1594). (...) Diyaloglar ve koro parçaları sadece diyalogun dramatik etkisini arttırmak amacıyla, müzik eşliğinde ezgili ya da resitatif olarak söyleniyordu. Bu basit başlangıçtan barok çağın ana sanat formlarından biri olan “opera” doğdu.”⁹

Opera, müzikli tiyatro oyunları dediğimizde, belli bir noktada bu tür eserlerden ayrılmak durumundadır. Başlangıçta librettonun da önemli bir ağırlıkta olduğu bu sahne sanatında, daha sonraları ağırlık merkezini müzik ele almıştır ve eserde anlatılan öykünün önemi azalmış, opera, bir anlamda, metne dayalı müzikli bir dram formu olmaktan ziyade müzik kompozisyonunun oluşturulduğu bir “müzik formu” olma yoluna girmiştir. Bununla ilgili olarak aşağıda alıntılarığımız paragraf bize ışık tutar niteliktedir;

“İlk büyük opera bestecisi olan Claudio Monteverde’nin (1657-1643) Orfeo operası enstrümantal müziğin rolünü arttırdı ve dramatik değerlere duyulan ilginin yerini müzik değerlerine duyulan ilgi almaya başladı. Diğer besteciler bu eğilimi sürdürdüler. Resitatif bölümler ve koral şarkılar azalırken, ariyalar ve melodik şarkılarda sayısal bir artış oldu. Bununla beraber 1675’e kadar oyun yazarları etkin olmuş ancak bu tarihten sonra besteci üstünlük kazanmıştır.”¹⁰

Bu durumun nedenlerinden biri de operalardaki “yıldız” şarkıcıların sahneye konulan operanın konusundan bağımsız bir şekilde eserin içine ya da sonuna ekledikleri ariya performansları olmuştur.

⁸ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları Tiyatro Kültür Dizisi, 2000, s. 139.

⁹ Oscar Brocett, **a.g.e.**, s. 144.

¹⁰ **A.g.e.**, s. 144.

Bu alışkanlık öyle yaygınlaşmıştır ki, seyircilerin bazen konuyu anlayabilmek için, dağıtılan libretto kitapçıklarından eseri takip etmeleri gerekmiştir;

“Operada müzik ve söz birleşmesi sorunu yüzyıllar boyunca bestecileri düşündürmüş, 17. ve 18. yüzyılların İtalyan operasında müziğin, şarkıcıların ses gösterişi için bir araç diye kullanılması yüzünden sözden üstün duruma geçişine karşılık Gluck, müziğin söze yardımcı olmasını salık vermiş, 19. yüzyılda Wagner operayı, edebiyat, müzik ve plastik sanatların birleştiği bir toplu sanat durumuna yükseltmiştir.”¹¹

Görüldüğü üzere “opera”, bütünüyle metne bağlı bir dram sanatından uzaklaşmış olsa da kendi içindeki gelişimini sürdürmüş, zaman içinde ortaya çıkan birçok müzikli tiyatro formuna basamak oluşturmuştur. Söz gelimi çoğu araştırmada “operet” formunun başlangıç noktası “opera” olarak kabul edilmiştir. Avrupa’da çok köklü bir geleneğe sahip olan opera, başlangıçtaki durumunun aksine, metnin ya da daha doğru bir ifadeyle “libretto” ögesinin, müzik ögesinden daha geri planda kaldığı bir sahne formudur. Bu nedenle çalışmada “operet” in bir öncülü olması noktasında ele alınmıştır.

“Önceleri *dramma per musica* (müzikli oyun) olarak tanımlanan opera, yine başlangıçta konularını olağandışı olaylardan; kahramanlık öykülerinden ve trajik konulardan seçtiği için, sonradan *opera seria* (ciddi konulu opera) adını aldı. Bunun karşısı olarak, güldürü konularını işleyen türüne ise *opera buffa* (güldürü operası) denildi. Oyun güldürü olsun ya da olmasın, karşılıklı konuşmaların ve şarkılı sahnelerin karışımından oluşan türüne ise Fransızlar *opera-comique* (opera komik, komik opera) adını verdiler.”¹²

Özdemir Nutku, özellikle “opera-comique”in orta sınıf seyirci arasında çok tutulmuş olduğundan bahsetmekte, bunun nedenini, “opera-comique”in, ciddi operada anlatılan Prenslere yerine, köylüleri gösteren, soyluluk yerine güldürüyü gösteren özelliklerine bağlamaktadır.¹³

Bu noktada çeşitli alt formların oluşmasının sebepleri arasında, seyirci beklentisine bağlı, “popüler”liğe, “arz ve talep”e göre şekillenen bir “müzikli tiyatro oyunu” üretiminin ortaya çıkması sayılabilir.

¹¹ Faruk Yener, **A.g.e.**, s. 312.

¹² Vural Sözer, **Müzik Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012, s. 175.

¹³ Özdemir Nutku, **A.g.e.**, s. 228.

Bununla birlikte ilerleyen dönemlerde “ortalama” zevke ya da “daha çok seyirci”ye hitap etme meselesini önemseyen müzikli oyunların git gide operadan ayrılıp farklı alt türleri ürettiği görülmektedir. Örneğin “komik opera”nın çeşitli ülkelerdeki gelişimi ve gördüğü ilgi sonucu, oyun yazarlarının bu yönde eserler üretmesi hızlanmıştır;

“Komik opera kısa süre içinde hemen öteki ülkelere de sıçradı. Bu tür Paris’te çok tutuldu. İngiltere’de ise John Gay’in ünlü Dilenci Operası’nı (1728) yazmasına sebep oldu. Bu yapıt Londra’yı öylesine sardı ki, daha sonraki yıllarda yazılan yapıtlar hep bu biçimde oldu. Özellikle, Fielding bu türde musikili güldürüler yazdı. Dilenci Operası’nın açtığı bir çığır da, o dönemin ünlü siyaset adamlarını taşlamaktı. Orta sınıf daha çok gülmek ve musiki dinlemek istediği gibi, siyaset adamlarından söz edilmesine de çok meraklıydı. Doğal olarak, bu opera türü de isteklerini yerine getiriyordu.”¹⁴

“opera komik”, “opera buffa”, “operet” gibi kavramların (türlerin) bazen aynı anlamda kullanıldığı, farklı ülkelerde farklı kullanımlarının olduğu da görülmektedir.

Birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmayan, hemen hemen birbirine benzer türler olan bu oyun formlarının en genel sonucuysa sonraki dönemlerde ağırlıklı olarak “operet” şeklinde anılmaları olmuştur. Operet formu ile ilgili olarak yapılan en yaygın tanım ise şu şekildedir;

“Operet: “Küçük Opera” anlamına gelir. Konuşulan ve teganni edilen bölümlerin ard arda sıralandığı, hafif türden, sanat müziği niteliklerine aykırı düşen, müzikli oyun. Habercisi, Almanların Singspiel denen oyunlarıdır. Mozart’ın Sihirli Flüt ve Saraydan Kız Kaçırma gibi oyunları ile sanat müziği katına yükselen Singspiel’ler, Offenbach, Johanna Strauss, Franz Lehar gibi eğlence müziği bestecilerinin operetleriyle halk müziği katına inmişlerdir. Amerikan “musical comedy” leri bugünün müzik piyasasında operetin en yaygın ve ünlü biçim dalıdır.”¹⁵

Batı tiyatrosunda “müzikli tiyatro oyunları” alanının farklı birçok kola ayrıldığı ve zaman içinde farklı birçok sınıflandırmanın yapıldığı daha önce de ifade edilmişti. Bu sınıflandırmalar genel olarak, müzik ve metin gibi iki ana öğenin eserdeki ağırlıkları ve birbirleriyle kurdukları yapısal ilişki bağlamında belirlenmiştir.

¹⁴ A.g.e., s. 228.

¹⁵ Faruk Yener, A.g.e., s. 313.

Ayrıca bu sahne formlarının kategorize edilmesinde tarihsel olarak öncül ve ardıl olma durumları da ağırlıklı olarak dikkate alınmış bir başka noktadır. Batı tiyatrosunda farklı ülkelerin zaman içinde geliştirdikleri birçok müzikli tiyatro geleneğinin var olduğu gerçeğini saklı tutarak, farklı araştırmaların genel bir sonucu olarak söylenebilir ki; müzikli tiyatro oyunlarının çıkış noktası ya da belli oranda öncülü olarak kabul edilebilecek sahne formu “operet”lerdir. Başlangıçta Viyana ve Paris merkezli operet formunun zamanla farklı birçok alt kola ayrıldığı, sonrasında İngiliz ve Amerikan kültürünün etkileşimiyle “müzikal tiyatro”ya evirildiği söylenebilir. Cevad Memduh Altar 1982 yılında yayınladığı “Opera Tarihi” adlı çalışmasının dördüncü cildinde, müzikli tiyatro oyunlarının zaman içinde nasıl tanımlandığı hakkındaki kısa tarihçeyi şu şekilde sunmuştur;

“Günümüzde operet başlığı ile oynanan müzikli sahne eserleri, ilk olarak 19. Yüzyılın ortalarına doğru Paris’te oluşup gelişmeye başlamış, aynı yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Paris’te ve Viyana’da üstlenerek (üslenerek) bu iki önemli sanat merkezinde gerçek izleyicisini bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı’ndan az önce (1913) Berlin’de sonra da New York’ta en parlak seviyeye ulaşmış bulunan operet sanatı, Amerika’da uyandırdığı geniş ilgi ile ki, 1920’lerden bu yana, biraz daha değişik bir operet türü olan “Musical” başlıklı oyuna dönüşmüştür.”¹⁶

Tiyatromuzda müzikli tiyatro oyunlarının nasıl tanımlandığına baktığımızda ise, kavramların daha çok dönemsel bir kullanım tercihi ile oluştuğunu görmekteyiz. Söz gelimi, Tanzimat sonrası, Meşrutiyet Dönemi ve Erken Cumhuriyet Dönemi’nde müzikli tiyatro metinleri için kullanılan terim “operet” olmuştur. Dolayısıyla çalışmamızda “operet” sıklıkla atıfta bulunacağımız formdur.

Tiyatromuzda özellikle Amerikan müzikallerinin tercüme edilip sahnelendiği 1960’lı yıllardan itibaren yapılan müzikli tiyatro oyunları artık “operet” olarak değil “müzikal” olarak nitelendirilmiştir.

¹⁶ Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Cilt IV, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 4.

1960'lı yıllarda Haldun Taner'in epik bir üslupla yazdığı müzikli oyun formu ise daha önce ele aldığımız batı tiyatrosundaki müzikli tiyatro formlarından farklı bir noktadadır. Brecht'in geliştirdiği bu epik tiyatro anlayışında müzik, genel olarak müzikli tiyatro oyunlarında; söz gelimi operet, müzikal gibi formlardaki kullanımından farklı bir konumda tutulmuştur.

Epik tiyatro, dramatik tiyatronun aksine sahnedeki olay ile izleyeni arasında bir "özdeşleşme" kurmaya değil, aksine tüm "özdeşleşme" yollarını kırma üzerine kuruludur. İzleyicinin belli bir duygu durumu içinde hapsolmadan, sahnedeki olayı eleştiren bir tutum kazanması gerektiğine inanan Brecht, olaylarla özdeşleşen ve uyuşuk bir pasifliğe itilen seyircinin, tiyatro izlerken aktif bir konumda olmasının formülünü, "olaylara belirli bir mesafeden bakma" ile açıklamaktadır. Bu mesafeyi "yabancılaştırma" dediği etmen ile sağlayan Brecht, tiyatro sanatında yeni bir kavramsal dil oluşturmuş, tiyatronun öğeleriyle ilgili belirli tanımlamalar yapmış ve bu öğeleri epik tiyatronun yukarıda ifade edilen genel anlayışına hizmet eder bir konumda yeniden yapılandırmıştır.

Brecht'in epik tiyatrodaki müzik anlayışı, müziği, tiyatro sanatı içinde yardımcı bir öğe olarak değil başlı başına bir sanat dalı olarak düşünmesinden ileri gelmektedir.

Brecht, öykü, oyunculuk, dekorculuk, koreograflık, ışıkçılık gibi tiyatro öğelerini sayarak "(...) bu sayılanların hepsi sanatlarını ortak girişimin çatısı altında birleştirirler, ama bu arada doğal olarak kendi bağımsızlıklarından da vazgeçmezler."

¹⁷ der;

"Böylece oyunculuk sanatının kardeşi olan bütün sanatlara burada davetiye çıkarılmaktadır; amaç, hepsinin içinde kendilerinden vazgeçecekleri ve yitip gidecekleri bir "toplular sanat eseri" oluşturmak değildir; öngörülen, bu sanatların, oyunculuk sanatıyla birlikte, ortak görevi kendi yönlerinden desteklemeleridir; birbiriyle ilişkileri ise, birbirlerini yabancılaştırmalarından kaynaklanmaktadır."¹⁸

¹⁷ Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2005, s. 65.

¹⁸ A.g.e., s. 68.

Görüldüğü üzere tiyatronun tüm bileşenlerini ayrı ayrı birer öge olarak gören ve onları epik tiyatro anlayışının temel aracı yabancılaştırma efektini sağlayan unsurlar olarak değerlendiren Brecht, müzik ögesi ile ilgili şu değerlendirmelerde bulunur;

“Müziğe gelince, o da kendisinden genellikle beklenen ve onu düşünme yetisinden yoksun bir hizmetçi düzeyine indiren eşit kılma eylemine karşı koymalıdır. Bir yorum içermedikçe, “eşlik” etmemelidir. Olaylar sırasında çevresini saran atmosferden arınma yoluyla kendini “dile getirmekle” yetinmemelidir. (...) böylece müzik çok sayıda ve bütünüyle bağımsız yerleşik konumlara girebilir, ama bunun yanı sıra yalnızca eğlenmenin akışında bir değişiklik ögesi olma işlevini de üstlenebilir.”¹⁹

Müziğe verilen bu konum farklılığı aynı zamanda onun kompozisyonunda da değişiklik yapmayı gerektirmiş, “epik” ile “dramatik” olanın müziği kullanma biçimleri böylece farklılıklar göstermiştir. Brecht epik tiyatrodaki müzik ölçütünü şu şekilde belirler;

“Bir metni içeren müzik parçası için hepsinden güzel bir ölçüt kompozitörün ayrı ayrı bölümleri nasıl bir tavır, nasıl bir gestus’la karşısındakilere ilettiği, nazik mi, kızgın mı, alçakgönüllü mü, kurnaz mı ya da hiç pazarlıksız mı karşısındakilere sunduğudur. Gestus’lara başvurulurken, bunlar arasında en olağanları, en gösterişsizleri, en yavanları yeğ tutulmalıdır. Bir müzik parçasının politik değeri bu yoldan belirlenebilir.”²⁰

Brecht, epik tiyatrodaki müzik ögesine, aynı zamanda epik oyunculukta tanımladığı “gestus” kavramının da altını çizen bir görev vermektedir. Müzik, doğası gereği “vurucu” ve “belirleyici” olabilir; dolayısıyla Brecht’in “gestus müziği” olarak adlandırdığı şekliyle “toplumsal gestus”²¹ un da belirleyiciliğini güçlendirir.

“Epik tiyatrodaki seyirci, insanların davranışlarını toplumsal açıdan eleştirme fırsatına kavuşur ve olayın kendisi sahnede tarihsel bir olay niteliğiyle canlandırılır. Yani seyirci, değişik davranışları birbiriyle karşılaştırabilecek durumda tutulur. Bu da, oyuncuların başvurduğu toplumsal gestus’ların estetik yönünden özellikle önem kazanmasıdır. (...) Pratik bir söyleyişle, gestus müziği, oyuncunun kimi temel toplumsal gestus’ları oyunlaştırmaya fırsat veren bir müziktir.”²²

¹⁹ A.g.e., s. 66

²⁰ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 157.

²¹ “(...) Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varılabilmesini sağlayan bir gestus’tur.” Bkz. Bertolt Brecht A.g.e., s. 156.

²² A.g.e., s. 146, 147.

Tiyatromuzda denenmiş, batılı anlamdaki müzikli eserleri model alan formlardan biri de, yine 1960'lı yıllarda Haldun Taner öncülüğünde yapılan “kabare” tiyatrosudur. Dikmen Gürün, “Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner” adlı makalesinde kabare tiyatrosunu şu şekilde açıklamaktadır;

“Avrupa’da modernizm rüzgârlarının esmeye başladığı 19. Yüzyıl sonlarında, özellikle Paris ve Berlin’in zengin, coşkulu sanat ortamlarında ortaya çıkan “avangarde” farklı bir sanatsal yapılanmanın, bir radikal duruşun, duyuların, coşkuların uzantısıdır. Bireysel özgürlüklerin geleneksel söylemlere karşı çıktığı bir dönemdir bu. Kabare Tiyatrosu işte böyle renkli, iddialı, inişli çıkışlı bir sürecin ürünüdür. Düzene karşı çıkan bir tiyatrodur. Eleştiren bir tiyatrodur. Skeçler; hızlı bir tempo, müzik, şarkı, dans kıvrak bir zeka ve mizah ile yoğurulmuştur kabarede...Yergi ve taşlama için geniş bir alandır.”²³

Haldun Taner ise, tiyatromuzdaki kabare formunu deneyen ilk yazar olarak kabare tiyatrosunun tarihçesini ve tanımını şu şekilde özetlemiştir;

“Aktüeliteyi kovalayan, aktüel hadiseleri alan ve onu sahneye taşlama şeklinde getirip yansıtan bir şaka tiyatrosudur. Bugünkü anladığımız anlamıyla kabare, Fransa’da 1800’lerde sanatkarlar arasında böyle doğmaca, tuluatvari bir yarışmadan doğmuştur. (...) Fransız ressamı, heykeltıraş şair ve yazarları Paris’te Chat Noir adlı bir lokalde, bu türü önce karşılıklı bir şakalaşma şeklinde istemeden, bilmeden başlatmış oldular. Bir bestecinin bestelediği bir şansonu okuduğu, bir karikatüristin yaptığı bir resmi getirdiği, bir başkasının bir anekdot anlattığı bileşiminden yeni bir tür ortaya çıkmıştır.”²⁴

Yukarıda söz edilen tüm batılı müzikli tiyatro formları, tiyatromuzda müzikli sahne eserleri oluşturmak üzere yazarlar tarafından örnek alınan formlardır. Tezde incelenmek üzere seçilen eserler, yukarıda tanımlaması yapılan formlara benzerlikleri ve farklılıkları noktasında ele alınacaktır.

²³ Dikmen Gürün, “Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Haz. Kerem Karaboğa, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 214.

²⁴ Abdi İpekçi, “Her Hafta Bir Sohbet”, **Vatan Kurtaran Şaban**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 89,90.

Tezde araştırılacak bir diğer önemli nokta, oyun yazarlarının hikâyelerini müzikle birlikte sunma amaçları ve müzikli bir anlatım yolunu tercih etme nedenlerini ortaya koymaktır. Öte yandan yazarların müzikle birlikte kurdukları söylemleri ve tercih ettikleri bu anlatım yolu, kendi dönemleriyle ilişkisi noktasında değerlendirilecektir. Bu bağlamda yazarların etkilendikleri eğilimler önemli görülmüştür. Daha önce de belirtildiği üzere tiyatromuzdaki yazarların, tezde konu edindiğimiz müzikli oyunlar bağlamında batılı anlamdaki çeşitli eserleri model aldıkları öngörülmüştür. Bu öngörü yazarların dönemleri ile ilişkisi bağlamında saptanan noktalar ile desteklenecektir. Dolayısıyla tiyatromuzda batılı anlamdaki tiyatro anlayışının yaygınlaşmaya başladığı dönem olarak kabul edilen Tanzimat ile başlayan tarihsel süreç, tezin tarihsel incelemesinde de önemli bir başlangıç noktası olarak görülecektir.

Tezin birinci bölümünde Tanzimat ile başlayan ve Meşrutiyet ile devam eden batılılaşma süreci içinde özellikle müzik ve tiyatrodaki yeniliklere değinilecek ve bu yeniliklerin etkisiyle üretilen müzikli eserler ele alınacaktır. Söz konusu dönem, tiyatromuzdaki “müzikli oyun” yazımı noktasında öncü besteci ve yazarların olduğu bir zaman dilimidir.

Bu yazar ve bestecilerin oluşturdukları eserler, dönemleriyle ilişkileri ve yeni denemeler olması bakımından araştırmamıza faydalı birçok öğeyi barındırmaktadır. Dolayısıyla birinci bölümde Dikran Çuhacıyan ve Takvor Nalyan’ın *Leblebici Horhor Ağa* opereti ile Musahipzade Celal’in *İstanbul Efendisi* opereti söz konusu dönemlerin müzikli tiyatro oyunlarının yazım anlayışı hakkında önemli bilgiler sunan ilk örnekler olarak incelenecektir. Söz konusu eserlerin müzik incelemeleri için Cüneyt Kosal arşivindeki ilgili nota nüshalarından yararlanılacak ve bu notaların tamamı ekler bölümüne eklenecektir.

İkinci bölümde, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Darülbeyti’nin başlattığı operetler dönemi, Cemal Reşit Rey ve Ekrem Reşit Rey’in *Lüküs Hayat* opereti üzerinden ele alınacaktır.

Lüküs Hayat opereti incelemesiyle, hem müzikli oyun yazma stilinde denenen yeni bir anlayış hem de operetler yoluyla kurulmaya çalışılan yeni bir kültürel yaşama değinilirken, operetlerin bu dönem için belli amaçları yerine getirmekte başvurulan, dönemsel ihtiyaçlara cevap veren eserler olarak üretildiği de göz önüne alınacaktır. Rey kardeşlerin yazdığı *Lüküs Hayat* operetinin batılı anlamdaki operetlere yakın bir anlatım diliyle yazılan, bununla birlikte tiyatromuzun izleyici alışkanlıklarını önemseyen bir tutuma sahip ve besteci-yazar birlikteliğiyle oluşturulup tamamı günümüze ulaşan ilk eserlerden biri olduğuna da dikkat çekilecektir. Buna ek olarak, söz konusu eserlerin dönemsel üretimler olmalarının yanı sıra, benzer biçimde yazılmış örneklerin tiyatromuzdaki varlıkları da dile getirilecektir.

Tezin üçüncü bölümünü, ilk iki bölümde ele alınan örneklerden farklı bir anlayışla yazılmış müzikli oyunlar oluşturacaktır. Tiyatromuzdaki yeni dil arayışları içinde, müzikli anlatım dilinde de belli bir takım değişikliklerin yaşandığı ve yeni denemelerin yapıldığı 1960'lı yıllar ve Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunu, üçüncü bölümün ana noktası olacaktır. Daha önce seçilmiş örnekler gibi, üçüncü bölümde seçilmiş olan *Keşanlı Ali Destanı* oyunu da, kendi dönemi içinde ilk kez denen bir yazım diline sahip olması açısından önemli görülmüştür.

Bu bölümde, dönemin genel özelliklerine paralel biçimde müzikli oyun yazımının da yön değiştirdiği, müzik öğesinin kullanımında belli bir takım değişiklikler olduğu belirtilecek, bu değişiklikler, hem dönemin toplumsal değişimleri hem de örnek alınan modelin form özelliklerindeki farklılıklar açısından incelenecektir. Haldun Taner'in kendine has bir üslup ile değerlendirdiği epik müzikli oyunu *Keşanlı Ali Destanı*, özellikle Brecht'in epik tiyatrosu içinde müziği ele alış şekli ile birlikte ele alınacak, bununla birlikte *Keşanlı Ali Destanı*'nda kurulan biçimsel yapının, eserin yazıldığı dönemde ve sonraki dönemlerde, diğer müzikli oyunlarda devam edip etmediği ve söz konusu bu yapının başka yazım yollarına örnek olup olmadığı araştırılacaktır.

Tiyatromuzda müzikli tiyatro oyunlarının yazım sürecini inceleyecek olan bu tezde, seçilen örnek eserlerin, kendi dönemleri için çeşitli bakımlardan “ilk” olmalarına dikkat edilecektir. Bununla birlikte her dönem için ilk kez denenen bu yazım dilinin, kendinden sonraki müzikli oyun yazımına bir basamak sağlayıp sağlamadığı da araştırılacaktır. Aynı zamanda müzikli tiyatro oyunlarının ikili bir yaratım sürecini gerekli kıldığı gerçeği saklı tutularak, seçilen eserlerin metin ve müzik kompozisyonlarının aynı süreç içinde oluşturulmuş olmasına dikkat edilecek, metni yazılıp sonradan müzikli hale getirilmiş eserler çalışmanın dışında tutulacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

BATILILAŞMA ETKİSİNDE GELİŞEN TİYATROMUZDA İLK MÜZİKLİ OYUN DENEMELERİ

1.1. Tanzimat ile Birlikte Müzikli Tiyatro Oyunlarının Gelişim Süreci

Batılı anlamda tiyatronun, Türkiye’deki miladı olarak kabul edilen Tanzimat’tan önce geleneksel anlamdaki tiyatromuzda seyircinin alışık olduğu seyir yapısı; metni yazılı olmayan, sınırları kaba hatlarla çizilmiş bir anlatının etrafında oluşan, söz söyleme becerisine dayalı bir yapıdır. “Gölge Oyunu”, “Ortaoyunu” ve “Meddahlık” gibi seyir çeşitleri olan bu gelenek, Tanzimat ile birlikte tiyatromuzda yer edinen batılı anlamdaki dramatik yapıdan oldukça farklıdır;

“Türklerin toplumsal hayatında çok eski zamanlardan beri devam eden dramatik eğlenceler, kostüm, makyaj, mimik, hatta kısmen sembolik dekor unsurlarını içermekle beraber, bina dışında meydanlarda yapılırdı; konusu kabataslak çizilmiş olan oyunlar sanatkârların zekâ, nükte, zarafet ve güzel söz bulma kabiliyetleriyle süslenerek yürütülür, seyirciler bu suretle eğlendirilirdi. Tanzimat tiyatrosu yazışı metinlerin sahne sanatçıları tarafından ezberlenerek kapalı salonlarda, sahne üstünde sunulmasıyla başladı. Geleneksel olmayan ve tamamen batıdan alınan bu temsil şekli, çağdaş batı normlarıyla uyumlu bir tiyatronun ortaya çıkmasını sağladı.”¹

Refik Ahmet Sevensil, “Tanzimat tiyatrosu” olarak adlandırdığı batılı anlamdaki tiyatro yapısı ile geleneksel tiyatromuz arasındaki farkı bu şekilde özetlemektedir. Özdemir Nutku da geleneksel tiyatromuz yanında batılı anlamdaki tiyatronun ülkemizdeki gelişimi ile ilgili XIX. yüzyıla dikkat çekerek, batılı anlamdaki ilk tiyatro modelleriyle karşılaşmanın ise daha önceye dayandığına ve bu karşılaşmanın müzikli türler ile başladığına işaret etmektedir;

¹ Refik Ahmet Sevensil, **Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015, s.179.

“Tiyatro alanında Batı etkisi XIX. Yüzyıldan itibaren duyulmaya başlandı. XVIII. Yüzyılda, halkın bildiği tiyatro Meddahlık, Gölge Oyunu, Ortaoyunu, Kukla ve seyirlik oyunlarını kapsayan geleneksel Türk “temaşa”sıydı. Gerçi İstanbul’daki çeşitli elçiliklerde batılı yazarların oyunları oynanıyordu, ama bunlar daha çok kapalı bir çevrede ve belli kişiler önünde oluyordu. (...) Eldeki kayıtlara göre Türkiye’ye opera ilk kez III. Selim’in saltanatı sırasında girdi. Padişahın 1797 yılında, Topkapı Sarayı’nın Şevkiyye Köşkünde yabancı bir opera ve dans topluluğunu seyrettiği anlaşıyor.”²

Tiyatro sahnesinde izlenen, bir metni olan ve oyuncular tarafından bu metne bağlı olarak sunulan tiyatro oyunlarının tiyatromuz yazarları tarafından oluşturulması için ise Tanzimat’ın beklenmesi gerekecektir. Bu, batılı anlamda müzikli oyunların yazımı için de geçerlidir. İzleyici açısından ise batı tarzı tiyatro sanatına alışmak, bazı türler söz konusu olduğunda çok daha kolay olmuştur. Bu türlerden biri de şüphesiz müzikli oyunlardır.

Refik Ahmet Sevengil, “Opera ile İlk İlişkilerimiz” konulu çalışmasında, batılı anlamdaki tiyatro ile bağların ilk olarak opera ile başladığına dikkat çekmektedir;

“Padişah sarayında, yabancı sanatçılar Tanzimat öncesinden başlayarak opera eserleri sergilemişlerdi. Türkçeye çevrilen ilk dramatik eser bir opera librettosuydu. Bir Türk yazar tarafından kaleme alınan ilk sahne yapıtı da yine bir opera librettosu oldu. İstanbul’da devlet eliyle yaptırılan ilk tiyatro binasındaki çalışmalar bir operayla başladı. Beyoğlu’nda 1840’dan 1870 yılına kadar düzenli olarak opera gösterileri sunuldu.”³

Tanzimat’a yaklaştıkça, batı tarzı yeniliklerin kendini iyice hissettirmesi, çeşitli dönüşümlerin gerçekleşmeye başlaması söz konusudur. Bu dönüşümler tiyatro için geçerli olduğu kadar müzik için de geçerlidir.

Tezin konusu olan “müzikli oyunlar” söz konusu olduğunda ise hem tiyatromuzda hem de müzik alanında batılı anlamdaki dönüşümlere değinmek yerinde olacaktır. Çalışma alanı olarak seçilen “müzikli oyunlar” yapısı gereği hem metin hem de müzik olarak iki ana öge üzerine kuruludur.

² Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları Tiyatro Kültür Dizisi, 2000, s. 350.

³ Refik Ahmet Sevengil, **a.g.e.**, s. 87.

Dolayısıyla batılı anlamda değişmeye başlayan tiyatro anlayışı kadar, müzik alanındaki benzer dönüşümler de müzikli oyunların üretim süreçlerini etkilemiştir.

Ağırlığını Tanzimat ile birlikte hissettiren batılı anlamdaki dönüşümlerin müzik üzerindeki yansımaları, ilk olarak saray içinde başlamıştır. Sözünü edeceğimiz bu yenileşme hareketleri, devletin resmi bir politika olarak Cumhuriyet döneminde de benimsediği tutumun bir benzeri niteliğindedir.

Osmanlı’da merkezi oluşturan ve daha çok okumuş kesimin benimsediği müzik, Bülent Aksoy’un deyimiyle; “Osmanlı şehir musikisi” dir. Bu merkezi çevreleyen halkın benimsediği yerel müzikler ise “gayrimüslim cemaatlerin dini ve dindışı” müzikleridir. Aksoy’a göre; “Osmanlı şehir musikisi bu çevre musikilerinin üzerinde, daha yüksek bir düzeyde oluşan, toplumun çeşitli kesimlerini ortak bir dilde birleştiren merkezi bir musikidir”.⁴ 1826’da yapılan “musiki tanzimat”ı Osmanlı’da batılı anlamda müziğin başlaması anlamına gelir ki bu “tanzimat”ın içinde Saray’ın resmi orkestrasının batılılaşması en önemli noktalardan biridir;

“II. Mahmud o yıl Yeniçeri Ocağı’nı kaldırırken, bu örgütün bir parçası saydığı Mehterhane’yi de kaldırır, yerine, ilk Batı musikisi öğretim kurumumuz olan Muzika-yı Hümayun’u kurar. Bu uygulama, Batı musikisinin ülkeye resmen girmesi, benimsenmesi, öğretiminin de devletçe üstlenilmesi demektir”⁵

Ayrıca bu yeni kurumun kurulurken “eski” Mehterhane’ nin, yani eskiye ait olanın kaldırılması ise tamamen Batı müziğine yönelmenin bir işaretidir.⁶ Saray’ın Batı müziğine yönelişi, Osmanlı’da müzikli oyunlara örnek oluşturacak olan opera gibi sahne sanatlarının yaygınlaşması açısından önemli bir adım olarak kabul edilir. II. Mahmud’un saray orkestrası kurduktan sonra bu orkestranın başına İtalyan Giuseppe Donizetti’yi getirmesi opera alanındaki girişimlerin yolunu açmakta kolaylık getirmiştir.⁷

⁴Bülent Aksoy, “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 30.

⁵Bülent Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:5, İstanbul, İletişim yayınları, 1986, s. 1212.

⁶ Bülent Aksoy, **a.g.e.**, s.1214.

⁷ Özdemir Nutku, **a.g.e.**, s. 351.

Donizetti'nin Abdülmecit dönemine kadar sürdürdüğü çeşitli çalışmalarının arasında bir orkestra kurmak da vardır ve bu orkestra İtalyan müzisyenler tarafından eğitilmiştir. Orkestranın repertuvarında bazı opera eserlerine de yer verilmesi dikkate değerdir.⁸ Bununla birlikte Abdülmecit'in özel ilgisinin de bu gelişmelerde etkili olduğu bir gerçektir;

(...)Abdülmecit, Batı müziği ve opera meseleleri hakkında da Donizetti'yle uzun uzadıya konuşuyor ve yeni şeyler öğreniyordu. Hatta sarayda müzikli bir tiyatro eseri oynatılması için gereken düzenin sağlanmasını da istedi. (...) bütün bu hazırlıklar sarayda uyandırılmasına çalışılan müzikli dram hareketi için faydalı ve gerekliydi. Sarayda bir operet ve opera oluşturabilmek için bir müzik eserini çalacak ve söyleyebilecek elemanlar yetiştikten sonra, sıra oynanacak eser bulmaya geldi.⁹ (...)Padişah Abdülmecid'in sarayda küçük bir opera oynatılması için gösterdiği istek üzerine doğrudan doğruya saraydaki gençler tarafından bazı opera parçaları oynanmaya başladı.¹⁰

Abdülmecid'in Beyoğlu'nda yabancı topluluklar tarafından sahnelenen operaları izlemesi, operaya özel bir ilgi duyması, bu yönde Donizetti'den bu sanatın özellikle saraydaki gençlere öğretilmesini istemesi, yine bu dönemde Dolmabahçe Tiyatrosu'nun yapımına başlanması da yayılmaya başlayan bu yeni tür dram sanatında çalışmak isteyenler için iyi bir teşvik olmuştur.¹¹

1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile birlikte bütünüyle kendini batıya açan bir yenilikler dönemi başlamıştır. Abdülmecid'in başını çektiği bu dönemde halkın günlük yaşantısındaki görünüşünden evlerde piyano dersi alınmasına, İtalyan opera bestelerinin çalındığı konserlerden yabancı dil öğreniminin önemsenmesine kadar birçok değişiklik, daha çok “biçimsel” düzeyde gerçekleştirilmeye başlanmıştır.¹²

⁸ Refik Ahmet Sevengil **a.g.e.**, s. 134, 135.

⁹ **A.g.e.**, s. 136.

¹⁰ **A.g.e.**, s. 139.

¹¹ **A.g.e.**, s. 179.

¹² Özdemir Nutku, **a.g.e.**, s 351, 352.

Bu yıllarda İstanbul'daki bir tiyatro binası ve bu binadaki etkinlikler de önemlidir. Giustiniani adlı bir Venedikli tarafından Galatasaray'da yaptırılan "Fransız Tiyatrosu" nda müzikli oyunlar, operetler ve operalardan bölümler sahnelenmiştir ve bunlar halka açık bir sahnede izlenen ilk müzikli tiyatro örnekleridir.¹³

Bir başka örnek de yine Galata'da yer alan Bosko tiyatrosudur. Refik Ahmet Sevengil'in "Ceride-i Havadis"ten¹⁴ aktardığına göre; İtalyan bir cambaz olan Bosko'nun tiyatrosunda 1841 yılında Avrupa'lı sanatçılar tarafından bir opera oynandığını anlıyoruz.¹⁵ Ayrıca derginin 1841'deki bir sayısında opera ile ilgili yapılan tanımlamalar da önemlidir:

"opera, tamamıyla nağmelerle oynanır. Bu oyunu oynayan oyuncuların pekiyi müzik bilmeleri lazımdır. Oyuncular müzikte ne kadar usta olursa oyunun o kadar temiz ve nefis olacağı söz götürmez."¹⁶

Bosko Tiyatrosu seyircinin batılı anlamda tiyatro izleme alışkanlığı kazanması açısından önemli bir noktada durmaktadır.

"Bosko Tiyatrosu'ndaki dramatik gösteriler 1841 yılı kışında ve 1842 yılı baharında da devam etti. Oynanan eserler İtalyanca, sanatçılar da İtalyandı. Seyircilerin de çoğu İstanbul'daki yabancılar ve yabancı dil bilen yerlilerdi. Fakat yabancı dil bilmeyen Türklerden de bu yeni eğlenceyi görmek için tiyatroya gidenler vardı. Nitekim oyunlar Türkler arasında da ilgi toplamaya başlayınca, o mevsim sahnelenen operalardan biri Türkçe'ye çevrilip kitap olarak basıldı ve satışa çıktı. (...) Ceride-i Havadis'teki ilanda operanın adı, yazarı, çevirmeni belirtilmemişse de, konusundan 1842 yılında Türkçe'ye çevrilen ilk dramatik eserin Gaetano Donizetti'nin Belisario operası olduğunu anlıyoruz."¹⁷

¹³ Bülent Aksoy, **a.g.e.**, s. 1219.

¹⁴ "Türk dilinde çıkarılan ikinci gazete Ceride-i Havadis'tir. 1840 yılında William Churchill tarafından yayınlanmıştır. On günde bir çıkarılıyordu; aylıklı Türk yazıcılar bu gazetede imzasız yazılar yazıyorlardı. Gazete, Padişah Abdülmecid'i daha sonra da Abdülaziz'i birçok över, hükümet politikası güder, hükümet politikası İngiliz politikasına uygun olduğu için de ayrıca İngilizliğini belli etmemeye, hele din işlerinde memleket adetlerine pek saygılı görünmeye önem verirdi. (...) Türkiye'nin Avrupalaşması hareketini pohpohlayarak takip etmiş, Türkiye'ye gelen yabancılar ve onların eliyle gelen yeniliklerle yakından ilgilenmiştir. Bir arada Beyoğlu'nda başlayan tiyatro hareketi için yazıp çizdiği şeyler, araştırmamızda yolumuzu aydınlatıyor." **Bkz.:** Refik Ahmet Sevengil, **a.g.e.**, s. 104.

¹⁵ Refik Ahmet Sevengil, **a.g.e.**, s. 103.

¹⁶ **A.g.e.**, s. 105.

¹⁷ **A.g.e.**, s. 106.

Bosko Tiyatrosu'nun ardından opera etkinlikleri Mihail Naum'un tiyatrosunda devam etmiştir. 1840'lardan sonra operanın İstanbul'daki tek temsilcisi olan Naum Tiyatrosu'nda İtalya'dan gelen topluluklarca sahnelenen operalar ilgi görmüştür. 1867 yılında Naum Tiyatrosu'nun sahip olduğu tiyatro imtiyazının sonlandırılmasıyla birlikte müzikli oyunlar ilk kez Gedikpaşa, Beyazıt ve Şehzadebaşı'na da yayılmıştır.¹⁸

Önce Beyoğlu'nda sonra da Gedikpaşa, Şehzadebaşı, Beyazıt gibi yerlerde, opera, operet gibi türlerin sıklıkla yer bulması, Batı tiyatro sanatıyla yeni yeni karşılaşan seyirciye, bu yeni tiyatroyu izleme açısından bir anlamda kolaylık sağlamıştır. Müzikli bir anlatım, özellikle yabancı dilde sunulan oyunlar söz konusu olduğunda izlemeyi daha cazip kılmaktadır. Niyazi Akı'ya göre; seyircinin, daha önce alışık olduğundan farklı bir tiyatro anlayışını kolay benimseyebilmesi açısından opera gibi müzikli sahne eserleri iyi bir zemin sağlamaktadır;

“Meddah dinlemeye, Karagöz ve Ortaoyunu seyretmeye alışmış olan o devir halkının birden bire tiyatro seyircisi olması beklenemezdi. Bu toplum, tiyatro seyircisi olmadan önce operada bir çiraklık devresi geçirir; çünkü daha çok opera seyretmiştir. Bu gösteri dalında zevki biçimlenmeye başlayan bu seyirci, başlangıçta dilini anlamadığı opera temsillerinden bir süre sadece gözü ve kulağı ile zevk alma aşamasında kalmıştır; yani bu gösterilerin müziğinden, hareketlerinden ve dekorlarından zevk almıştır.”¹⁹

Yukarıda genel hatları ile sunulmaya çalışılan batılı anlamdaki tiyatro anlayışının yaygınlaşmaya başladığı dönem, özellikle müzikli oyunlar bağlamında değerlendirilmiştir. Tiyatromuzda yazılan ilk Türkçe müzikli oyun örnekleri ise söz konusu dönemi takip eden zaman dilimi içinde verilmiştir.

Tiyatromuzda batılı anlamda bir dram anlayışının oluşumuyla bağlantılı olarak, müzikli oyunların da ortaya çıktığı görülmektedir. Birçok araştırmacıya göre batılı anlamdaki ilk sahne eserleri müzikli bir tercih ile yazılmıştır.

¹⁸ Bülent Aksoy, **a.g.e.**, s. 1218,1219.

¹⁹ Niyazi Akı, “**Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**”, İstanbul, Dergah Yayınları, 1989, s. 54.

Tanzimat'tan Meşrutiyet' e giden zaman dilimi içinde müzikli sahne eserlerinin en önemli iki ana temsilcisi Vartovyan Tiyatrosu (1867-1878) ile Bengliyan Tiyatrosu (1877-1887) olmuştur. Bu noktada batılı anlamdaki tiyatromuzun gelişiminde Ermeni sanatçıların ne denli önemli olduğu da görülmektedir. Türkçe oyun sahneleyen ilk tiyatro Vartovyan diğer adı ile Güllü Agop'un tiyatrosudur ve Osmanlı Tiyatrosu (Gedikpaşa Tiyatrosu) olarak da anılan bu tiyatro, batılı anlamdaki tiyatromuzun öncü kurumu olarak görülmektedir. “Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları” adlı çalışmasında Sarkis Tütüncüyan, bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“Türk tiyatrosu; temellerinin atılmasını ve gelişimini Vartovyan’a borçludur diyebiliriz. Çünkü o güne kadar hiç kimse Türkçe gösteri yapmayı denememiş, hatta düşünmemişti. (...) Vartovyan’ın Türkçe oyunlar sahnelemesinin iki önemli amaca hizmet ettiğini söyleyebiliriz: Birincisi, tiyatroyu Osmanlı hükümetinin koruması altına almak; ikincisi, tiyatroyu Türk seyircisine de sevdirecek kazancını birkaç misli arttırmak.”²⁰

Güllü Agop’un Türkçe temsillere verdiği bu önem, tiyatromuzda batılı anlamdaki oyun yazma sürecini de büyük oranda etkilemiştir. Bununla birlikte yukarıda alıntıladığımız gibi; tiyatroyu devletin resmi olarak destek verdiği bir yapı haline getirmek ve kendi sahnesini idame ettirmek üzere gerekli olan seyirciyi sağlamayı garanti altına almak için Güllü Agop, tiyatro oynama tekeli elinde etmiştir. Fakat müzikli oyunların bu tekelin kapsamına girmediğini fark eden başka bir topluluğun ortaya çıkması, kaçınılmaz olarak rekabeti gündeme getirmiş ve böylece bu durum müzikli sahne eseri yazımını popüler hale getirmiştir.

Ahmet Sevensil, Güllü Agop’un tiyatro imtiyazı alma isteğini şu şekilde açıklamaktadır;

²⁰ Şarasan (Sarkis Tütüncüyan), “Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları”, , İstanbul, Bgst Yayınları, 2008, s. 20,21.

“Türkçe tiyatro yeni bir şeydi. Tutunabilmesi ve yerleşmesi için Gedikpaşa Tiyatrosu’nun çok müşteri bulması lazımdı. Batılı tiyatroyu seyretme zevki henüz yeterli derecede yayılmamıştı. Güllü Agop’a rakipler de çıkabilirdi. Onun gibi birkaç aktör daha grup kurup Türkçe oynamaya başlar, bu yüzden seyirci dağılır, hiçbiri esaslı kazanç sağlayamayıp batabilirdi. Güllü Agop bu düşünceyle hareket ederek hem başladığı işi kökleştirmek hem rekabetten kurtulup para kazanmak amacıyla hükümete başvurdu ve Türkçe vodvil, komedi ve trajedi oynama hakkının sadece kendisine verilmesini istedi.”²¹

Metin And ise Güllü Agop’un sahip olduğu imtiyazın bazı eksik noktaları bulunduğundan ve bu eksik noktaları değerlendiren kişiler sayesinde yeni tiyatro türlerinin doğduğundan bahsetmektedir;

“Güllü Agop 1870’ ten başlamak üzere on yıl içinde Türkçe komedy, dram, tragedy ve vodvil oynatmak tekelini elinde tutuyordu. İşte bir yandan bu tekelin müzikli oyunları kapsamadığı, bu bakımdan opera, operet oynatacak bir topluluk; öte yandan bu tekelin yalnız metne dayanan oyunları içerdiği savıyla Tuluat tiyatrosu ortaya çıktı. Avrupa’da da tekel verilmiş tiyatrolara karşı bu tekelin kapsamadığı oyun türleriyle yeni yeni tiyatroların türediği çok görülmüştür.”²²

Metin And’ın belirttiği opera ve operet sahneleyecek bu topluluk ise Güllü Agop’un tiyatrosunun içinden çıkmıştır. Dikran Çuhacıyan “Opera Tiyatrosu” adlı topluluğu ile daha önce Güllü Agop’un da tiyatrosunda sahnelenen kendi bestelediği *Arif’in Hilesi* adlı oyunu sahneleyerek işe başlamıştır.²³ Bununla birlikte Güllü Agop da müzikli oyunlar sahnelemeyi sürdürmüş, 1876’da Çuhacıyan’ın “Opera Tiyatrosu” dağılına kadar iki topluluk birbiri ile bu anlamda bir rekabete girmiştir.²⁴

Güllü Agop’un, müzikli oyunların tiyatroya daha çok seyirci getirme potansiyelini fark ettiği ve bu yönde adımlar attığı görülmektedir. Önce yabancı müzikli oyunların tercüme edilmesi ile başlayan bu süreç, sonrasında yerli müzikli oyunların da üretilmesinin yolunu açmıştır;

²¹ Refik Ahmet Sevengil, **a.g.e.**, s. 226.

²² Metin And, “**Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**”, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972, s. 169.

²³ Refik Ahmet Sevengil, **A.g.e.**, s. 245.

²⁴ Metin And, **a.g.e.**, s. 171.

“Vartovyan, Fransa’dan bir eğitimci getirerek operet üzerine de çalışmalara başladı. (...) Vartovyan Tiyatrosu’nun denediği solo ve danslı şarkılar, daha sonraları önemli bazı operetlerin sahnelenmesindeki ilk adımları oluşturdular. Mükemmel diyemsek de bu oyunlar, Avrupa sahnelerinde tazeliğini koruyordu. Bunlar arasında Girofle Girofla’yı Orphee’yi, Le Brigands ve Pamela’yı sayabiliriz.”²⁵

Müzikli oyunlar alanında dönemin bir diğer önemli topluluğu daha önce de belirtildiği gibi Bengliyan’dır. 1877’de temsillerine başlayan Bengliyan, 1887’ye kadar çeşitli operetlerin sahnelendiği bir topluluk olarak anılmıştır. Sarkis Tütüncüyan’a göre; “Bengliyan Tiyatrosu, sadece operetlerle uğraştığından Osmanlı Ermeni tiyatro tarihinde çok özel bir yere sahiptir.”²⁶ Fakat operet sahnelemek iddiası ile kurulan bir toplulukta müzik ile ilgili bilgisi olan tek sanatçı, dönemin operet bestecisi Dikran Çuhacıyan’dır.

Yine Sarkis Tütüncüyan, müzik bilgisi olmayan topluluk üyeleri ile Çuhacıyan’ın *Leblebici Horhor Ağa*, *Arif’in Hilesi* ve *Köse Kâhya* gibi eserlerini sahneleyebilmesi için bir hayli uğraştığı yorumunda bulunur. Bununla birlikte yine de dönemin eleştirmenleri tarafından bu topluluğun performanslarının yeterli derecede tatminkâr bulunduğunu eklemektedir.²⁷

“Bengliyan’ın repertuarını Batı ve Doğu müzikleriyle sahnelenmiş oyunlar olarak iki ana bölüme ayırabiliriz. Batı müzikleriyle sahnelenmiş gösteriler bölümünde Offenbach, Donizetti gibi bestecilerin klasik; ama sahnelenmesi nispeten basit ezgilerden oluşan eserlerine yer verilmiştir. Repertuarında opera yoktu; ama Bengliyan, demode olmayan birçok operet ve vodvili başarıyla sahneleyebilmişti. Doğu oyunları arasında her üçünün müzikleri Çuhacıyan’a ait olan *Leblebici Horhor*, *Köse Kâhya* ve *Arif*’i sayabiliriz. Bu operetlerin halk tarafından büyük coşkuyla karşılanmasının ve Bengliyan Tiyatrosu’nun ününün artmasının nedenlerinden birisi de Çuhacıyan’ın müziğidir.”²⁸

²⁵ Sarkis Tütüncüyan, **a.g.e.**, s. 22,23.

²⁶ **A.g.e.**, s. 25.

²⁷ **A.g.e.**, s. 26.

²⁸ **A.g.e.**, s. 26.

1.2. Meşrutiyet Döneminde Popüler Bir Tiyatro Formu Olarak Operet ve Operet Toplulukları

Meşrutiyet’e gelindiğinde, sadece “operet” sahneleyen toplulukların yaygınlaştığı görülmektedir. Bu operet tiyatrolarının arasında en önemli iki merkezin ilkinin Küçük Benliyan (Arşak Haçaduryan)’ın kurduğu “Milli Osmanlı Opera Kumpanyası” oluşturmaktadır. İkinci önemli topluluksa, Kaptanzade Ali Rıza’nın kurduğu “İstanbul Operet Heyeti” dir. Bununla birlikte “Hale Opereti”, “Jale Opereti” gibi çeşitli operet toplulukları, varlıklarını Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar sürdürmüşlerdir.²⁹

“Milli Osmanlı Opera Kumpanyası” 1923’e kadar varlığını sürdürmüş, repertuarı genellikle Dikran Çuhacıyan’ın eserlerinden oluşmuştur. “İstanbul Operet Heyeti” ise müzikli oyunlar alanında yeni bir fikir ile ortaya çıkmıştır. Ağırlıklı olarak Musahipzade Celal’in yazdığı müzikli oyunları sahneleyen topluluğun hedefi, Türk müziğinde belli bir reform yapılması gerektiği ile ilgilidir ve bu hedefi doğrudan sahne müziği alanında hayata geçirmek istemişlerdir.

Ahmet Sevensil’in, “İstanbul Operet Heyeti” genel müdürü Dr. Zühtü Rıza’nın 3 Nisan 1921’de *Kaşıkcılar* adlı operetin oyun kitapçığındaki “İstanbul Ahalisine Teşekkür” başlıklı yazısından aktardığı bölüm, topluluğun hedeflerini aydınlatması bakımından önemlidir;

“İstanbul Operet Heyeti kurucuları, yedi ay önce işe başladıkları zaman Güzel Sanatlar’ın iki önemli dalını (Musiki ve Temaşa) yurdumuzda milli duygularımızı doyuracak şekilde birleştirmek istiyorlardı. Avrupa’nın dört yüz yıl önce başlayıp bugüne değin olgunlaştırıp ilerlettiği tarzda operet ve operalar meydana getirmek için karşılaşacakları güçlükleri iyice düşünmüşlerdi; tereddüt ve şüphe içinde, fakat her yoksulluğa, dedikodulara göğüs vermeye kararlıydılar. (...) çünkü biz milletin sanat zevkini - daima milli kılmak, frenkleşmemek suretiyle- doyurmaya çalışıyorduk...”³⁰

²⁹ Metin And, “**Türk Tiyatro Tarihi**”, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 100.

³⁰ Refik Ahmet Sevensil, **a.g.e.**, s. 763.

Sevengil'e göre "İstanbul Operet Heyeti" kurucuları; "Batı müziğinin ilerleyişi yanında, Türk Müziği ve Doğu sazlarını kahvehane ve meyhane köşelerinden kurtarıp sahneye uyarlamak, çoksesli partiyonlarla geliştirmek, Türk Müziği'nin kural ve ölçülerini bozmadan Batı Müziği kurallarından uygun olanları katmak, müziği bu yüzyılın ihtiyaçlarına göre yeniden gözden geçirerek düzenlemek, uzman öğretmenlerle öğretmek, ciddi operet ve operalar yaratmak." ³¹ gibi hedeflere sahiptiler ve bu hedefleri uygulamak üzere hem konu hem de müzik açısından "geleneksel" olan ile bağ kurmaya çalışan denemeler üzerine yoğunlaşmışlardı. Benzer amaçlara sahip bir oyun yazarı olan Musahipzade Celal ile çalışmaları da o dönem için yeni sayılabilecek bir müzikli oyun yazım dilini oluşturmayı amaçladıklarını ortaya koymaktadır.

"İstanbul Operet Heyeti"nin hedeflerini ne kadar gerçekleştirip gerçekleştirmediği tartışılır, fakat ilerleyen zamanlarda topluluğun daha çok yabancı metinlere yönelmesi, amaçlanan reformda çok da istikrarlı olunamadığının göstergesidir.

Topluluğun Türk müziği - Batı müziği gibi ikili karşıtlıklar üzerindeki tartışmaları, bazı isimler ile yollarını ayırmalarına neden olmuştur. Bu isimlerden biri Cemal Sahir'dir. Cemal Sahir Budapeşte Tiyatro Akademisi'ndeki iki yıllık bir eğitimin ardından Viyana'da Ronhan ve Burg tiyatrolarında staj yapmış ve İstanbul'a döndüğünde bir süre başka operet topluluklarında çalıştıktan sonra, "Sahir Opereti"ni kurmuştur. Tamamen batılı bir anlayış ile çalışan Sahir Opereti'nin repertuarı da yabancı eserlerden oluşmaktadır. ³²

"İstanbul Operet Heyeti" topluluğunun önemli isimlerinden bir diğeri ise Muhlis Sabahattin'dir. Türk müziğini Batı müziği normları ile ele alma hedefindeki Kaptanzade Ali Rıza Bey'den etkilenen Muhlis Sabahattin, "İstanbul Operet Heyeti" ile *Zühre*, *Kelebek Zabit*, *Çaresaz*, *Ayşe* adlı operetlerini sahneler. ³³

³¹ A.g.e., s. 763.

³² A.g.e., s. 765.

³³ Berrak Taranç, *Operet Kralının Gizli Dünyası (1890-1940)*, İzmir, Meta Basım, 2005, s. 3

Cumhuriyet'in ilk yıllarında da “Muhlis'in Çocukları” ve “Süreyya Operet Topluluğu” ile “operet kralı” olma unvanını elinde bulunduran Muhlis Sabahattin'in operet ile ilgili eğilimini Berrak Taranç “Operet Kralı'nın Gizli Dünyası” adlı kitabında şu şekilde ifade etmiştir;

“Bu besteci yapıtlarında, özellikle operetleri için yapmış olduğu müziklerde genelde dramsal anlatıma önem vermiştir. Geleneksel olarak, Türk müziğinde kavramsal yapıya uygun, müzik yazmak diye bir gelenek yoktur. Oysa operetler için yapılan müzikte, bu yapı çok değişik motifler, renkler, atmosferler ve görselleri içerir; müzikten de bunu beslemesi ve güçlendirmesi beklenir. Dramsal müzikte ezgi, düzum ve uyum gibi öğeler arasında bir bağlantı gerekir. Geleneksel Türk müziğinde, ezgilerin uyum ile beslenmesi ve belirli bir atmosfer yaratma eğilimleri yoktur. Ayrıca çalgıların tınları (ses renkleri) arasındaki ayırmadan söz adına yararlanılmaz. Türk müziğinin yapısında, dramsal motifler ile bazı karşıtlıklar yaratmak bu karşıtlıkları çarpıştırarak sonuçta değişik renkler çıkartarak, oluşan aksiyonu beslemek diye bir gelenek yoktur. Oysa operetlerde gelişen dramsal yapı, bunu zorlar ve dramsal yapı karşıtlıkların çatışmasıyla oluşan aksiyonla gelişir. Bu durumda Muhlis Sabahattin'in operetlerinde kullandığı dramsal biçim Batı kökenli, ses gereci ise Doğu kökenlidir. Uygulamada bazı bağdaşmayan sorunlar ise besteci tarafından, en aza indirgenmeye çalışılmış ve böylece sanatçının çoğu yaratıları, Batı müziğine yakın makam ve usullerle bestelenmiş zengin ses renkleri elde edebilmek amacı ile piyanonun olanaklarından yararlanılmıştır.”³⁴

Görüldüğü üzere tiyatromuzda müzikli oyun yazma süreci başlangıcından beri iki alanda da çatışmaları gündeme getirmiştir. Söz konusu bu iki alandan biri batılı oyun formunun matematiği, diğeri ise yerli müzik formunun matematiğidir. Tiyatromuzda müzikli oyunlar söz konusu olduğunda bu iki farklı yapıyı birbirine uyumlu hale getirme çabaları görülmektedir.

Batılı anlamdaki müzikli Türkçe eserlerin yazılmaya başladığı dönemden Erken Cumhuriyet Dönemi'ne kadar olan sürecin bu anlamdaki öncü ilk ismi bir besteci olarak Dikran Çuhacıyan ise devam eden süreçte müzikli eserlerin en önemli tiyatro yazarlarından biri de Musahipzade Celal olmuştur.

³⁴ A.g.e., s. 49, 50.

1.3. Müzikli Oyunlarda Besteci ve Oyun Yazarı Çalışmasının İlk Örneği; *Leblebici Horhor Ağa Opereti*

Leblebici Horhor Ağa opereti, tiyatromuzda batılı anlamda müzikli oyunların başlangıcı sayılabilecek bir miladın önemli temsilcisi olarak kabul edilebilir. Tiyatromuzdaki müzikli sahne eserlerini dört ayrı dönem başlığı altında değerlendiren Hrant Papazyan, “100 Yılda Türk Opereti” adlı eserinde söz konusu bu dönemlerin ilkinin 1872-1908 yılları arasında tanımlamış ve *Leblebici Horhor Ağa* operetini de ayrıca önemli görmüştür. Öyle ki, bestecisi Çuhacıyan’ı Tanzimat sonrası gelen yenilik hareketlerinin müzik alanındaki temsilcisi olarak kabul etmiştir; “Tanzimat’ın ilanından sonra memlekette bir batılılaşma havası estiğinden çok sesli musikiye karşı da büyük bir alaka uyanmış bulunuyordu. İşte bu devirdedir ki Türk Opereti doğmuştur”³⁵ diyen Papazyan, bu dönemin Çuhacıyan’ın komik operalarıyla başladığını belirtir. Söz konusu operetler devrinin doruk noktası olarak kabul ettiği eser, sonraki dönemlerde de popülerliğini koruyabilmiş olan Çuhacıyan’ın üçüncü opereti *Leblebici Horhor Ağa*’dır. 1875’te Takvor Nalyan’ın librettosunu yazdığı eser, 11 Ocak 1876 yılında Fransız Tiyatrosu’nda sahnelenmiş ve oyunun yazarı Takvor Nalyan, *Leblebici Horhor Ağa* rolünü üstlenmiştir.³⁶

Leblebici Horhor Ağa opereti, tiyatromuzdaki miladi öneminin dışında, Dikran Çuhacıyan ve Takvor Nalyan’ın eser üretimindeki birliktelikleri ile müzikli oyunlarda besteci-metin yazarı olarak ortaklaşa çalışmanın tiyatromuzdaki ilk temsili anlamında da değerlendirilebilir. Bu ikili çalışmanın, ilerleyen dönemlerde benzer formdaki eserlerin üretim süreçlerine bir anlamda öncülük ettiğini savunan Selmi Andak, yazılışından yaklaşık doksan yıl sonra 1964’te sahnelenen *Leblebici Horhor Ağa* opereti üzerine Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı bir yazısında, bu savunusunu şu şekilde belirtmiştir;

³⁵ Hrant Papazyan, **100 Yılda Türk Opereti**, İstanbul, 1975, s. 10.

³⁶ **A.g.e.**, s. 13.

“Türk operetinden her söz açıldığında haklı olarak ilk hatıra gelen oyun şüphesiz Leblebici Horhor’dur. Viyana kasırgasının dünyayı sardığı gibi Türkiye’de de, ilk gerçek “operet” türünün doğuşunda büyük etki yapmaması imkânsızdı. Ancak batıdan devşirme bir takım operet benzerleri dışında, ilk “gerçek Türk komik operası” sayılması gereken Leblebici Horhor’u, aynı zamanda Türk operetine de hazırlayış çağının temeli olarak kabul edebiliriz. Yıllar sonra Muhlis Sabahattin ve onu takiben Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin sahneye “libretto-müzik” olarak uyguladıkları hepsi de anılardan silinmeyen popüler “operet-revü”ler, muhakkak ki daha önce Takvor Nalyan ve Çuhacıyan düosunun kurduğu sağlam temele dayanmışlardır.”³⁷

Günümüze, eksik noktaları ve metin parçaları olsa bile, ulaşabilen en eski tarihli müzikli sahne eserlerinden biri *Leblebici Horhor Ağa* opereti olduğuna göre, Çuhacıyan-Nalyan ikilisinin kendi dönemlerinden sonraki sanatçılara örnek teşkil ettikleri noktasında hem fikir olunabilir. Bu noktada Türkiye’de batılı anlamda tiyatronun ve özellikle de müzikli tiyatro oyunlarının başlangıcı ve gelişim sürecinde Ermeni sanatçıların katkısının öneminden bahsetmekte yarar vardır. Tiyatromuzda batılı anlamdaki ilk hareketlerin oluşumunda Ermeni sanatçılar çok büyük bir ağırlığa sahiplerdir. Dikran Çuhacıyan ve Takvor Nalyan da söz konusu bu ağırlığın görünür temsilcilerindendir. Bunun yanı sıra içinden geldikleri topluluğun öncüsü Vartovyan; diğer adıyla Güllü Agop da hem genel olarak Türk tiyatrosunun hem de özel olarak müzikli oyunların gelişim sürecindeki öncü isimlerdendir.

“Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları” adlı kitabında, Türkiye’deki Ermeni sanatçıların, batılı anlamda tiyatronun başlangıcındaki ve gelişimindeki rollerini anlatan (Şarasan) Sarkis Tütüncüyan, 1850’lerden itibaren Paris ve Venedik gibi şehirlerde eğitim alan Ermeni gençlerin söz konusu bu katkılarına değinmiştir.³⁸ Dönemin tüm Ermeni Tiyatro topluluklarını ayrıntıyla inceleyen yazar, en önemli ağırlığı Vartovyan Tiyatrosu (Güllü Agop)’na vermiştir.³⁹

³⁷ Efdal Sevinçli, *Leblebici Horhor Ağa Operetinin 140 Yıllık Serüveni*, İstanbul, Opus Kitap, 2016, s. 52.

³⁸ Şarasan (Sarkis Tütüncüyan), *a.g.e.*, s. 16

³⁹ *A.g.e.*, s. 17.

1868 yılından itibaren Osmanlı Tiyatrosu adıyla kurduğu toplulukta ilk Türkçe temsillere yer veren Güllü Agop, Metin And'a göre; "Batı Tiyatrosu'nun gelişmesi, Türk yazarlarının dramatik sanatla ilgilenmesi, profesyonel tiyatroculuğun gelişmesi kadar, her bakımdan örnek bir kültür kuruluşu olan ve izleri günümüze kadar gelen Osmanlı Tiyatrosu'nu kuran, geliştiren, ona yön veren"⁴⁰ bir tiyatro insanıdır. *Leblebici Horhor Ağa* operetinin yazar ve bestecisi de, Güllü Agop'un kurduğu bu tiyatronun önemli sanatçılarıdır. Fakat daha sonra Çuhacıyan, anlaşmazlık nedeniyle bu topluluktan ayrılmış, "Osmanlı Opera Tiyatrosu Kumpanyası"nı kurmuştur.⁴¹ Bu topluluk ile kendi bestelediği eserleri sahnelemeye devam etmiştir.

Besteci ve Metin Yazarı Eğilimleri

Çuhacıyan'ın Güllü Agop'tan ayrılarak kurduğu "Opera Kumpanyası" ile sahnelediği üçüncü eseri *Leblebici Horhor Ağa* olmuştur.⁴²

Çuhacıyan ve Nalyan ikilisinin yazdığı bu operet, daha önce de belirttiğimiz gibi öncül bir eser olarak kabul edilmiştir. Bu eseri "ilk" yapan özelliklerden en önemlisi, batılı anlamda yazılmış ilk müzikli oyun olmasıdır. Özellikle müzik kompozisyonunun var olan geleneksel tiyatro oyun müziklerinden daha farklı bir bakış açısıyla yazıldığı düşünülür.

Çuhacıyan, genç yaşlardan itibaren müzik ile ilgilenen ve bir süre Avrupa'da da bulunmuş bir bestecidir. Özellikle sahne müziği alanında eserler üreten Çuhacıyan, opera, operet ve bazı oyun metinlerine yazdığı müziklerle döneminin en popüler bestecisi olmuştur. Özellikle sahne müziği ile ilgilenmesi sebebiyle tiyatromuzda oyun müziği besteciliği alanındaki tanınmış ilk örnektir.

Babası padişah Abdülmecit'in saatçıbabası Kevork Çuhacıyan olan Dikran Çuhacıyan, babasının da ilgisiyle müziğe yönlendirilmiş ve bir süre Avrupa'da da bulunmuştur.

⁴⁰ Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976, s. 14.

⁴¹ **A.g.e.**, s. 70.

⁴² Refik Ahmet Sevengil, **a.g.e.**, s. 246.

“Naum Tiyatrosu’nda İtalyan operalarını izleyerek büyüyen Çuhacıyan Avrupalı öğretmenlerden müzik dersleri almış ve İtalya’da Milano Konservatuarı’nda eğitim görmüştür”⁴³ bilgisine benzer şekilde, bazı kaynaklarda Çuhacıyan’ın Milano’da akademik bir eğitim aldığı söylene de, Metin And’a göre; “(...) Milano’da müzik kültürünü ilerletmiştir”⁴⁴. Ayrıca And “kimi incelemeciler onun Verdi’nin öğrencisi olduğunu söylerse de, bu da doğru değildir. Ancak o, Verdi’nin büyük hayranı idi. Nitekim II. Arşak operasını yazmasında Verdi’nin büyük etkisi vardır”⁴⁵ diye ekler.

Çuhacıyan, Milano’da “akademik” bir müzik eğitimi görsün ya da görmesin, küçüklüğünden itibaren hem doğu hem de batı müziğinin etkisiyle yetiştiği bir gerçektir. Bununla birlikte, yetişmiş olduğu dönem, batılılaşma hareketlerinin yavaş yavaş her alanda kendini hissettirdiği bir zaman dilimine rastlar.

İsmi en çok *Leblebici Horhor Ağa* operetinin bestecisi olarak duyulan Çuhacıyan, aynı zamanda *Hamidiye*, *Büyük Marş* gibi eserlerin yanı sıra pek çok dini ve din dışı orkestra eserleri, romanslar, piyano parçaları ile Ermenice şarkılar”⁴⁶ bestelemiş bir sanatçıdır.

Türkiye’de ilk yerli opereti yazan Çuhacıyan’ın, operetlerinde melodik yapının önde olduğu basit bir düzenleme tercih ettiğini söyleyen Berrak Taranç, bestecinin eserlerinde “Türk müziğine özgü ezgi kuruluşu ve Batı tekniği ile bir sentez kurma çabasının”⁴⁷ bulunduğunu öne sürer. Benzer şekilde Refik Ahmet Sevengil de Çuhacıyan’ın operetlerinde bulunan şarkıların halk arasında uzun süre popülerliğini koruduğundan bahsederken, Çuhacıyan’ın, “Türk müziğine orkestrasyonu getirerek, armoni ve kontrpuan bilgisiyle sağlam bir temel yarattığı”⁴⁸ görüşünü savunur. Bu ve benzeri düşüncüleri, Tanzimat’ta başlayan müzik sanatı özelindeki batılılaşma hareketleri de destekler.

⁴³ A.g.e., s. 248

⁴⁴ Metin And, a.g.e., s. 243

⁴⁵ A.g.e., s. 243.

⁴⁶ Cemal Ünlü, *Bir Operetti Yaşamak*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y, s. 10.

⁴⁷ Berrak Taranç, a.g.e., s. 1.

⁴⁸ Refik Ahmet Sevengil, a.g.e., s. 248

Tanzimat ile birlikte sarayın öncülüğünde gerçekleştirilen müzikte batılılaşma çalışmaları, devlet politikasının da desteklediği ve üzerinde çalışmalar yaptığı bir alandır. Dolayısıyla sanatçıların da eserlerinde batılı anlamda yenilik denemelerine yer vermeleri, dönemleriyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde doğal bir sonuç yaratmıştır.

Daha çok bestecisi ile anılan *Leblebici Horhor Ağa* operetinin yazarı Takvor Nalyan hakkındaki bilgilerimiz ise oldukça sınırlıdır. Çok genç yaşta yaşamını yitirmiş, özellikle Osmanlı Tiyatrosu'nda oyunculuk, çevirmenlik ve yazarlık yapmış çok üretken bir sanatçıdır. Metin And'ın "Türk folklorunu iyi bildiğinden onun yazdığı *Leblebici Horhor Ağa*'nın metni çok başarılı oldu"⁴⁹ dediği Takvor Nalyan, Fransızca ve Ermenice bildiğinden bazı yabancı oyunları Türkçe 'ye çevirmiştir.

Ölümünün yüzüncü yılı sebebiyle Nalyan hakkında bir yazı kaleme alan Kevork Pamukciyan, sanatçının hayatı ve eserleriyle ilgili çok az belge ve bilgi olduğundan bahsederek, yayınladığı bilgileri iki önemli kaynaktan⁵⁰ yaptığı çevirilerden derlemiştir. Burada sunulan bilgiler de yukarıda belirtilen birkaç noktayı destekler niteliktedir;

"(...) Takvor Nalyan aynı zamanda verimli bir mütercim olmuştur. Vartovyan'ın Türkçe piyeslerinin, vodvillerinin ve operetlerinin büyük kısmını o tercüme etmiştir. Offenbach'ın (1819-1880) «Güzel Ellen» (La Belle Hellene) opereti, Schiller'in (1759- 1805) 1782'de yazdığı «Hırsızlar» dramı ve «Telemak Diana' nın Mabedinde» adlı eser en mühim tercümeleridir.(...) Nalyan'ın ismini ebedileştiren, 1873' de tamamladığı ünlü şaheseri «Leblebici Horhor Ağa» operetinin librettosu olmuştur.(...) Mevzuu, biraz Mo- liere'in (1622-1673) «Monsieur de Pour- ceaugnac»'ına benzerse de, şahıslar ve örfler tamamen Şarka ve bilhassa Türkiye'ye aittir.(...) Operetin gerek manzum, gerekse mensur kompozisyonu, tiyatro dili bakımından zengindir. Nalyan, Türkçe'deki derin vukufu ile Türk edipleri tarafından da bir otorite sayılmıştır.(...)"⁵¹

⁴⁹ Metin And, **a.g.e.**, s. 144.

⁵⁰ "bunlardan birincisi 1962-1975 yıllarında Erivan'da münteşir Dr. Kar- nik Istepanyan'ın üç ciltlik «Urvakidz Arevmıdahay Tadroni» (Batı Ermenileri Tiyatrosu Taslağı) adlı mühim eseridir (Cilt II., s. 118-120). İkincisi ise, aktör ve yazar Nişan Beşiktaşlıyan'ın (1896-1972), 1969'da Antilyas'da (Lübnan) neşredilen «Taderakan Temker» (Tiyatro Simaları) ismini taşıyan geniş biyografik eseridir (s. 347-355)." **Bkz.:** Kevork Pamukciyan "Leblebici Horhor Opereti'nin Sözyazarı Takvor Nalyan", (çevrimiçi) (08/07/2018) <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/50377>

⁵¹ **A.y.**

Nalyan'ın özellikle batılı anlamdaki oyun metinlerini tercüme eder yeterlikte olması ve önemli tercümelerinin bulunması dolayısıyla, onun oyun yazarlığındaki yönelimi hakkında kabaca bir fikir edinilebilir. Fakat bu fikrin değerlendirmesi büyük olasılıkla kesin bir yargı oluşturmada yetersiz ve eksik kalacaktır. İncelemek üzere elimizde bulunan metin birçok değişikliğe uğramış ve söz konusu değerlendirmeyi destekleyecek bir karşılaştırma yapmak zorlaşmıştır. Bir sonraki başlık altında inceleyeceğimiz oyun metnindeki saptamalarımız bu nedenle, elimizdeki kaynağın sınırları dâhilinde kalacaktır.

Leblebici Horhor Ağa Opereti

“(...)b,zde (bizde) musiki inkılabı yönünden Fransızcadan tercüme edilenlerden çok daha ziyade ehemmiyeti haiz üç eser vardı. Bunlar Çuhacıyan'ın “Arifin Hilesi”, “Köse Kahya” ve “Leblebici Horhor” adlı eserleri idi. Bunlara aid(ait) defterler tamamiyle (tamamıyla) elde edilebilmiş miydi, burası şüpheli... Zaten o zamandan sonra da büsbütün unutulmuş olan ilk ikisinden başka, üçüncüsü, meşhur “Leblebici Horhor” türlü türlü maceralardan geçerek, her adımda yapraklarından bir kaçını rüzgârlara vererek bugün öyle dağınık ve bozuk bir halde şu zamanda kadar gelebilmiştir ki bugünün şekliyle (şekliyle) ilk şekli arasında pek büyük bir değişiklik olmuştur. (...)”⁵²

Efdal Sevinçli'nin, Halit Ziya Uşaklıgil'in 31 Ocak 1935 tarihli Cumhuriyet gazetesinde “Musiki İşi-8” adlı yazısından aktardığı bu paragraf, *Leblebici Horhor Ağa* operetinin özelinde, Türk tiyatrosunda müzikli tiyatro oyunlarının yazılı şekilde muhafaza edilip sonraki yıllara aktarılabilmesi konusunun ne kadar sıkıntılı olduğunu bir kez daha yinelemiştir. Tanzimat'tan itibaren yazılı bir tür haline gelmeye başlayan tiyatro eserlerinden müziksiz olanlar sonraki dönemlere, görece daha çok aktarılabilmişken, müzik ve metin birlikteliğine dayanan müzikli sahne eserleri söz konusu olduğunda bu aktarım yeterince sağlıklı yapılamamıştır.

⁵² Efdal Sevinçli, **a.g.e.**, s.11.

Metinleri bir şekilde günümüze ulaşabilen bazı eserlerin yazılı nota defterleri/partisyonları, olasılıkla kendi dönemlerinde ya da sonrasında yeterli bir şekilde yayımlanmamış olduğundan, oyunların müzikleri ile ilgili bilgiler de kısıtlı kalmıştır. Bazı şarkıların “orijinal” olmayan nota kayıtları olsa da *Leblebici Horhor Ağa* opereti de, eseri oluşturan müzik ve metin öğelerinin kendi döneminde özenli bir basımının olmaması dolayısıyla arşivlenmemiş bir örnek olarak kalmıştır.

Günümüzde, *Leblebici Horhor Ağa* operetinin orijinal metnine ulaşmak zor olsa da, elimizdeki en sağlıklı kaynaklardan biri, Rıza Nur’un 1916 yılında el yazması bir kopyaya ulaşarak oluşturduğu ve yine kendisinin hazırladığı sekiz ciltlik “Türk Bilik Revüsü / Revue De Turcologie”⁵³ adlı süreli yayının 1938’deki Rıza Nur özel sayısında, derginin yayımı devam etmediği için yalnızca bir bölümünü yayımlayabildiği metindir. Rıza Nur, 1916’da bulunan bu metne nasıl ulaştığını şu şekilde anlatır;

“Ben bu piyesin güftesini millete vermek gayretine düşdüm(düşüm). İşe başlamak için eseri görmek lazımdı; çok aradık, bulamadık. Nihayet dosdum (dostum) Vedad Yalıntürk Bey, Ğedikpaşada (Gedikpaşada) Güllü Agop Tiyatrosu suflörünün söylediği Ermeni harfleri ile yazılmış manüskriyi bu tiyatronun esk (eski) aktörlerinden birinin el’an pek (pek) ihtiyar olan kızında ve Kahirede (Kahire’de) buldu. Bu nüshayı Türkçe harfler ile yazdı”⁵⁴

Rıza Nur’un “Türkçe harfler ile yazıldı” dediği yılı göz önüne aldığımızda, metnin, Ermeni harflerle Türkçe dilde yazılmış el yazması kopyası esas alınarak, Arap harfleriyle Türkçe dile aktarıldığı anlaşıyor. Rıza Nur’un “Türk Bilik Revüsü” adlı dergisinde bir bölümünü yayınladığı metin ise, tekrar kendisi tarafından bu sefer Arap harfli alfabeden yeni Türkçe alfabeye uyarlanmış halidir.

⁵³ Rıza Nur, *Türk Bilik Revüsü / Revue De Turcologie*, , Sayı, 8, 1938. İstanbul, İBB Atatürk Kitaplığı, Depo, Demirbaş no: DA97iç5, Yer Numarası: T812.367 NUR.

⁵⁴ *A.g.e.*, s. 237.

“Ermeni harfli orijinalden Türkçe harflerle aynen yazdığımız nüsha Sinobda(Sinop’ta) tessi etdiğim (tesis ettiğim) kütüphanededir”⁵⁵ dediği metinden yıllar sonra, bu sefer yeni Türkçe harflerle tekrar ele aldığı metinde, yeni alfabeyi yetersiz ve “cahilce” bulduğundan bazı kelimelerdeki harflere karşılık Arap alfabesindeki harfleri alternatif gösterdiği de görülmektedir.

Rıza Nur’un düzenlediği ve “Türk Bilik Revüsü” adlı dergisinde yayınladığı metin, sadece bir bölümü yayınlanabildiği için tezdeki metin incelemesinde sağlıklı bir kaynak olamamıştır. Bu nedenle incelemede, Efdal Sevinçli’nin 2016’da yayımladığı “Leblebici Horhor Ağa Operetinin 140 Yıllık Serüveni” adlı araştırmasında yer alan ve Rıza Nur’un Sinop’ta bulunduğunu söylediği Arapça harfli Türkçe nüshadan hareketle, Sevinçli tarafından günümüz alfabesine aktarılan metin esas alınmıştır.

Leblebici Horhor Ağa Operetinin Konusu

Leblebici Horhor Ağa, aksiyonun sıklıkla dans ve eğlenceli müzik ile desteklendiği, olay örgüsünün izleyici tarafından kolaylıkla takip edildiği ve hikâyenin mutlu sonla noktalandığı güldürü ögesi yoğun bir operettir. Bu anlamda operet formunun amaç edildiği ve odak noktasına koyduğu; izleyiciyi eğlendirme görevine hizmet eder bir yapıda olduğu söylenebilir.

Hikâyenin ana noktası, birbirine âşık, biri köylü diğeri şehirli bir çift ile onların evlenmelerine karşı olan bir baba üzerinden ilerler. Fakat bu tema, sıklıkla alışıktığımız köylü-şehirli ya da zengin-fakir karşıtlığı ve bu karşıtlığın sebep olduğu bir imkânsızlıktan çok, Leblebici adlı oyun kişinin cahilliği, tutuculuğu ve dediğim dedik oluşu ile engel olmaya çalıştığı bir kanal üzerinden ilerler.

Zengin mirasyedi Hurşit Bey, hizmetlileri ve dalkavukları ile babasının Kâğıthane’deki köşkünde zenginlik ve eğlence içinde yaşar.

⁵⁵ A.g.e., s. 238.

Bir gün Şile'ye eğlenmeye gittikleri sırada Leblebici Horhor 'un kızını görür, ona görür görmez âşık olur ve kızı kaçırarak İstanbul'a, köşküne getirir. Leblebici de kızını aramak için İstanbul'a gelir. Hikâye, kızı Fatine' yi Hurşit Bey'e vermeğe ikna etmek üzere Leblebici'ye yapılan türlü oyunlarla ilerler. Sonunda Leblebici tek başına kızını bu köşkten kurtaramayacağını anlar ve kendi gibi leblebicileri yanına alıp köşke gelir. Hurşit'in adamlarıyla karşı karşıya geldikleri sırada olaylara Yeniçeriler de katılır ve Bostancı başının araya girmesiyle durum hızla tatlıya bağlanır.

Üç perde olarak yazılmış operette birinci perde, Kağıthane deresinde, oyunun baş kişilerinden Hurşit Bey ve hizmetlileri; Hayrat Yıkan, Can Yakan, Longa Abdullah, Cımbız, Şakir, Fitne Kutusu, Cingöz ve Çingene Kızları' nın eğlencesiyle açılır. Hurşit Bey, baba parasıyla geçinen, hovarda ve eğlenceye düşkün biri olarak çizilmiştir. Etrafındaki hizmetlileri de ona eşlik eder;

“Can Yakan: Çocuklar, beni dinleyin. Ben, beğde (beyde) paralar elini, ayağının çekti gibi anlıyorum.

Cingöz: Elbette böyle sığağa kar mı dayanır. Bugün Kağıthane, yarın Göksu'ya, öbür gün Veli Efendi, Fener Bahçesi, hasılı gece gündüz zevk ü safa babam... Bunlar mangiz ile olur. Sarf etmesi kolay, ama bir tutup da yersen bir akça malın yerini doldurmalı.”⁵⁶

Oyunda ağırlıklı olarak köylü ve şehirli gibi iki ana karşıtlıktan söz edilir. Söz gelimi, Hurşit Bey'in adamları, onun gibi birinin köylü bir kıza nasıl âşık olduğuna anlam veremezler. Hurşit'in başyardımcılarından Sansar Hasan, onlara her şeyi anlatır ki, biz de hikâyenin öncesini; Fatine'nin annesinin kim oluşunu, dolayısıyla aslında şehirli bir aileden geldiğini, Hurşit'in onu nerede gördüğünü ve nasıl kaçırdığını bu anlatımla öğreniriz;

⁵⁶ Efdal Sevinçli, **A.g.e.**, s.66.

“Cingöz: Yahu size bir şey söyleyeyim mi? Beğ bu kıza ölürce abayı yakmış ki tarif olunmaz.

Can Yakan: Kız da usta şeyi ha... Postalın yılışığın bir derece cerzebesi var ki köylü kızında değil adeta şehirlielerde bulunmaz

Sansar: Yok, afv (af) edersiniz buna adlı (anlı) şanlı ocak batıran Zühre Hanımın kızı Selime derler... İstanbul’da doğmuş büyümüş İstanbul’un kaç bucak olduğunu öğrenmiş bir kadındır. (...)⁵⁷

Fatine’nin annesinin hikâyesini anlatan Sansar’ın bu konuşması bitince sözü Cingöz devralarak, seyircinin, sahnede şahit olmadığı kısmı anlatır;

“Cingöz: Derken efendim, günün birinde, Sansar Hasan namında gayet mekkâr, ayyar, fettan şiar, şeytana kafadar bir zat-ı desise-kar kendi gibi bir takım dübaracı yadigarlarla ali-cenap, parası bi-hesab bir mirasyedi beyefendi hazretini eğlendirmek için Şile taraflarında gezinir iken beğ efendi bir kız görür, beğenir. Kız da Allah var ya beğ görünce alı al moru mor olur. Burada beğ efendiye bilmem ne olur, uzaktan işaret filan derken yavaş yavaş birbirlerine yaklaşırlar. Bizim Sansar Beğefendi’yi dersin, Allah eksikliğini göstermesin, tenezzül buyurub meyancılığa girer. Ya’ni bizim Sansar Beğ, ala bir simsar olur. Ne yapar yapar yolunu bulur kıızı kandırır...

Sansar: ve o günün akşamı, kıızı anasından babasından gizlice, serfiraz-i zümre-i çapakin Cingöz Ağamız, cin çarpar gibi zavallı kıızı kandırır çekdirmeye bindirir. Pupa yelken Boğaz’dan içeri mülayim hava ile kestirmeden oradan doğruca rampa deyib Çatladıkayı’ya rabt-ı palamar ederler.”⁵⁸

Daha sonra sırayla Fatine ve Hurşit arasındaki aşkı, Leblebici Horhor’un kızını aramak için İstanbul’a geldiğini görürüz. Olayların gelişmesi ise Hurşit Bey’in etrafındakilerden Fitne’nin, sokakta Fatine’nin babası Leblebici’yi görmesiyle başlar;

“Fitne: Aman, tuhaf bir şey gördüm.... Gelirken yolda alık bir leblebiciye rast geldim. Tuhaf herif, olmaz.... Dayak yiye yiye anası ağladı! Kızını mı yoksa karısını mı keybetmiş bilmem.... Gelenin yakasından tutup gördün mü diye soruyor....Şurada, ağacın altında bir takım kadın oturuyor idi, aramak için içlerine girdi... Onlar da pağuçlarını çıkarıp bir iyice tepelediler...

Beğ: (Sansar’a): Aman!... Bizimkinin babası olmasın?(...)⁵⁹

⁵⁷ A.g.e., s. 68.

⁵⁸ A.g.e., s. 70

⁵⁹ A.g.e., s. 76

Bu haberden sonra Sansar ve yanındakiler Leblebici'yi almaya giderler. Sansar, Leblebici'yi tanıır gibi yaparak, sanki uzun zamandır onu bekliyormuş gibi davranır. Fatine'yi kendilerinin değil başkalarının kaçırmak üzere olduğu ve onların bu duruma izin vermeyerek kızı kurtardıklarını anlatır;

“Sansar: Hani ya sizin köyde, Şile’de, Çınaraltı derler bir yer var...

Leblebici: evet...

Sansar: İşte birkaç arkadaş oraya gitmiş eğlenirken bir de baktık ta tepenin üstündeki şeyi... kimin bağı derler oraya?

Leblebici: Harasanı Mehmet Çakır Topaloğlu Kör İbiş’in bağı...

Sansar: ha ha ha.. Ta kendisi... işte o bağda iki kişi meğer hırsız imişler...Zavallı kızcağızı omuzlarına alıp kaçırıyorlar idi (...)

Leblebici: Aman deme..

Sansar: Zahir...

Leblebici: Eyy, sonra?

Sansar: Sonra bunu görünce, beğimiz merhamet(...) doğru nerd-banı koyup diz kapağına kadar çıkmağa başladı. Bize, amanın ne duruyorsunuz? Şu zavallı kızcağızın şu mini mini kızcağızı, şu zalim, şu gaddar, şu hain haydutların elinden kurtarın der deme hepimiz pür-silah ayaklandık hırsızların üzerine hücum ettik... Zar zor kıyamet kapdık, aldık, geldik...⁶⁰

Birinci perde, kızını bulduğuna sevinen Leblebici'nin Kâğıthane’de Hurşit’in köşküne gelmesi ve kızı Fatine ile buluşmasıyla son bulur. Fatine Hurşit’e nasıl âşık olduğundan bahseder fakat Leblebici kızını Hurşit’e vermek istememektedir.

İkinci perde köşteki kişilerin Leblebici'yi, Hurşit ve Fatine'nin evliliğine razı olmaya ikna etme çabalarıyla ilerler. Fatine babasını bir türlü ikna edememiştir. Leblebici onu, köyde söz verdiği bir pehlivan ile evlendirmekte kararlıdır. Ne zenginlik, ne de başkaca bir şey onu bu inadından vazgeçiremez. Köşk ahalisinin olayları gürültüye getirerek Leblebici'nin gözünü sofralarla, zenginlikle, eğlenceyle boyamaya çalışmaları da onu kararından döndüremez. Onlar da bir türlü kızını Hurşit’e vermeğe razı olmayan Leblebici'ye bir oyun oynamaya karar verirler. Bu oyunun başkişisi Sansar farklı bir kılıkta Hurşit'in amcası olarak Leblebici'nin karşısına çıkacaktır.

⁶⁰ A.g.e., s. 82

Ama oyun içinde oyun kuran köşk ahalisi, Leblebici'ye Sansar'ın aslında Hurşit'in amcası olmadığını Fatine'ye göz diken bir “namussuz” olduğunu, bilerek, açık edeceklerdir. Leblebici bunun üzerine Sansar'a haddini bildirmek ister ve yine bir oyuna, Sansar'ın gece bahçede olacağı çünkü Fatine ile buluşacağına inandırılır.

Üçüncü perde bahçede başlar. Leblebici kadın kılığına girerek, Sansar'a ders vermek üzere gece olunca bahçeye gelmiştir. Ama Sansar'ın ayarladığı adamları tarafından dayak yer. Leblebici zar zor kendini toparlarken, köşktekiler “güya” imdadına yetişir ve hiçbir şeyden haberleri yokmuş gibi davranırlar;

“Sansar: Ay ay, efendim, biz adam değil miyiz, bize söylemeden ne cesaret ile gece yarıları yalnız buraya geldin? Bunun burası İstanbul derler hayvanı bile makamla zırlatırlar...”⁶¹

Hurşit ve Sansar, Leblebici'nin gözüne girmek için bu durumundan sonuna kadar faydalanmaya çalışır. Bu kadar kötü bir geceden sonra Leblebici'yi istirahat ettirmek isterler fakat Leblebici onları dinlemez, doğru yola koyulur. Sansar da onunla birlikte gider, fakat Leblebici Sansar'ı başından savar;

“Sansar: Aman beğefendi, iş fena! Bir şeytanlık daha düşünmeliyiz

Beğ: Ne var ne var? Aman hayır ola...

Sansar: Herifle buradan çıktık, doğru leblebiciler hanına gittik. Bana haydi artık sen git, ben burada kalacağım dedi. Düzcesi kovdu. Ben de çaresiz başüstüne deyip gidiyor gibi dışarıya çıktım.

Beğ: Eyy, aman Sansar...

Sansar: Herifin meramını anlamak için kapıya yakın bir köşeye gizlendim. Herif başına hemşhirlilerini topladı. Olan biteni birer birer naklettikten sonra kızını buradan kaçırmak için meşveret ettiler. Onlar da ellerinden geldiği kadar çalışacaklarına and ettiler.

Beğ: Aman deme...

Sansar: Demesi... şimdi nerdeyse buraya gelecekler...”⁶²

Leblebici, arkadaşlarıyla birlikte kızını kaçırmak için yola çıkmıştır, Sansar ise herkese haber verir. Sansar'ın yetişin çılgınlıklarına Yeniçeriler de karşılık verir.

⁶¹ A.g.e., s.116

⁶² A.g.e., s.119

İki taraf karşılıklı birbiriyle kavga etmeye başlarlar. Sonunda Bostancıbaşı ve yanındakiler çıkagelir. Herkes dağılır. Bostancıbaşının olaya müdahalesiyle her şey tatlıya bağlanır.

Leblebici Horhor Ağa Operetinde Müziğin İşlevi⁶³

Leblebici Horhor Ağa eserindeki müziğin, dramatik aksiyonun ilerlemesindeki işlevine geçmeden önce, daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere Tanzimat ile birlikte başlayan yenilik hareketlerinin müzikteki yansımalarına dikkat çekmememiz faydalı olacaktır. Batılılaşma odağındaki bu yenilik hareketleri, diğer pek çok alanda olduğuna benzer şekilde müzikte de, bir türlü “doğru” açığı bulamayan çatışmaların başladığı bir dönem olarak kabul edilir. *Leblebici Horhor Ağa* operetinin dönem özellikleri göz önüne alındığında, eserin, bu tür ikili karşıtlıkların ya da sentez yaratma çabalarının ışığında üretildiği tahmin edilebilir. Yine daha önce belirtildiği üzere, eserin müzik kaynağına ulaşmadaki güçlükler, bu yorumu sağlam bir temelde yapmamızı zorlaştırsa da, oyunu, özellikle yazıldığı yıldan sonraki dönemlerde izlemiş olan bazı eleştirmenlerin ortak yorumu, bestecinin doğu-batı sentezli bir kompozisyonu ürettiği noktasında birleşir.

Leblebici Horhor Ağa operetinin 1937’deki bir temsilini izleyen Nahit Saim, Türk Tiyatrosu Dergisi’ndeki yazısında; “(...)Leblebici Horhor’un müzik muvaffakiyetinin sırrı şark ruhunu tamamen (tamamıyla) aksettirebilmiş olmasında aramalıdır.”⁶⁴ ifadesini kullanır. Bununla birlikte 1948 yılında sahnelenen bir başka temsilin yorumunu Ahmet Hisarlı ise şu şekilde yazmıştır;

⁶³ Leblebici Horhor Ağa operetine ait notalar, Hüseyin Tuncel’in kişisel arşivinde yer alan Cüneyt Kösal arşivine ait notalar üzerinden incelenmiştir. Operetin notaları için **Bkz:** EK 1.

⁶⁴ Nahit Saim, “Leblebici Horhor ve Dikran Çuhacıyan”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Sayı,78, Şubat 1937, s. 12.

“(…) üç saat süren Lelebici Hohor temsilini takip ederken, İtalyan opera bestekârlarının ve bilhassa G. Donizetti’nin kuvvetli tesirine kendini kaptırmış Çuhacıyan’ın yer yer pek çok orijinal taraflarını da yeni baştan keşfediyor, mensup olduğu Osmanlı İstanbul’unun havasını rengini, nağmesini buluyor ve feragat sahibi bu ilk bestekârimızla iftihar ediyorduk. (...)”⁶⁵

Bu konudaki benzer yorumlar çoğaltılabilir, fakat araştırmanın konusu itibarıyla daha önemli görülen nokta, müziğin metin içerisindeki özelliğidir. Bu özellik, şarkıların hikâye ilerleyişindeki konumları ve içerdiği sözlerin, yazarın iletisini seyirciye aktarmadaki göreviyle açıklanmaya çalışılacaktır.

Eserdeki Şarkıların Konumu

Üç perdelik operetin birinci perdesi yedi, ikinci perdesi beş, üçüncü perdesi de altı şarkıdan oluşur. Görüldüğü üzere oyundaki şarkı ağırlığı sayısal olarak eşit bir şekilde dağılmıştır. Bununla birlikte söz konusu şarkılı bölümlerin, koro, solo, düet gibi özellikler açısından da dengeli bir matematiğe göre yapıldığı gözlemlenebilir.

Oyunun özellikle birinci perdesindeki şarkılar ağırlıklı olarak, oyun kişilerinin seyirciye tanıtıldığı şarkılardır; Hurşit, Sansar, Fatine ve Lelebici’nin solo söylediği, bazen de koronun eşlik ettiği şarkılar, aynı zamanda seyircilerin onları ilk kez gördükleri sahnelerdir. Söz gelimi Hurşit’in sağ kolu ve hikâyedeki baş oyun kişilerinden Sansar Hasan sahneye ilk olarak koroyla birlikte söylediği bir şarkıyla girer;

⁶⁵ Ahmet Hisarlı, “Çuhacıyan’ın 50. Ölüm Yıldönümünde Lelebici Horhor”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Sayı,214, 1 Nisan 1948, s.14.

“Can Yakan: Ay ay, işte Sansar da koşarak geliyor.
Hepsi: Yetiş, Sansar, yetiş!
Cingöz: Nerede kaldın, ayakların yere mi battı?
Cımbız: Yağmaya yetişemedin!
(...)
İşte geldi Sansar, sır Hasan, halas olun, hep meraktan meraktan
Dalkavuklar bayrakdarı, yankesiciyiz, yankesici Hayrat Yıkan
Can yakan, can yakan, ah can yakan
Yirmi sekiz kişiyiz, hırsızız biliriz, çalar çırpır bu huydan ölürüz
Biz geçmeyiz, ah geçmeyiz
(...)
Hepimiz de batakcı hay, hay, hay, hay
Sansar batakcı hay, hay, hay, hay,
(...)
Sansar: Beş veririz on yerine yerine, on alırsız beş yerine yerine
Bizde var çok şekerleme, bizde var çok şekerleme
Üçerleme dörderleme, içerleme dörderleme
Yemleme yemleme yemleme şekerleme
Yemleme yemleme şekerleme (...)⁶⁶

Bu bölüm, Sansar Hasan başta olmak üzere, Hurşit’in etrafındaki işsiz güçsüz takımı dalkavuklarının kimler olduğunu, seyirciye şarkılı bir sahne ile anlatması bakımından önemlidir. Oyun kişilerinin ne yaptıkları hakkında bilgi veren, kim olduklarına dair ipuçlarını seyirciye sunan bir yapıda olduğu için, hikâyenin ilerleyişine asal olarak katkıda bulunur.

Bir diğer solo şarkı da oyunun başkışisi Leblebici Horhor’un sahnesindedir. Fakat bu şarkı, Sansar Hasan’ın yukarıda aldığımız solo-koro şarkısının işlevinden farklıdır. Leblebici daha önce metindeki diğer oyun kişileri tarafından seyirciye aktarılmış, kişisel hikâyesi de anlatılmıştır. Dolayısıyla bu şarkılı bölümün oyun kişisini seyirciye tanıtmak gibi bir işlevi yoktur. Diğer oyun kişileri Leblebici’nin kim olduğunu, ne istediğini, hatta sahneye gelmeden önce ne amaçla burada olduğunu seyirciye iletmişlerdir. Dolayısıyla söz konusu bu bölüm, hikâyedeki durum ve olayları tekrar edip, eğlenceyi pekiştirir;

⁶⁶ Efdal Sevinçli, **a.g.e.**, s. 67,68

“Can Yakan: Söyle söyle baba, söyle... Bakalım dayı kimsin, sana ne derler?

Leblebici: Bana mı?

Leblebici Horhor derler memlekette hep bilirler

Çok senelik evli idim bak başıma geldi neler

Aman kuzum ağlarım, ah kızımı kaybettim

Ağalarım hem yalvarırım, ağlarım, ağlarım ahh

Umum: Aman bakın ey ağalar, hüngür hüngür nasıl ağlar

Leblebici bak kızını kaybetmiş, ağlar ağlar ağlar

Leblebici bak kızını kaybetmiş, ağlar ağlar ağlar

Leblebici: Bir gün bağa gitmiştim, üzüm, incir devrimiştim

Akşam oldu eve geldim, lakın kızımı göremedim

Fatine’mi kaçırdılar, yahud alıp kandırmışlar

Aradılar taradılar, lakın hala bulamadılar.

Hepsi: Haydin hep arayalım, delik deşik tarayalım Leblebici dostumuzun, kızını bulalım.”⁶⁷

Eğlenceliyi pekiştirici şarkılı bu bölüm aynı zamanda, sonraki sahnelerin aksiyon yüksekliğine seyirciyi hazırlayan bir bağlayıcı niteliğindedir. Bu bölümden hemen sonra Leblebici, Hurşit’in eşrafı tarafından bir oldubittiye getirilerek köşke çekilmiş ve bu şarkı ile birlikte, oyunun bundan sonraki temposu yüksek olay örgüsüne bir zemin hazırlanmıştır.

Yukarıda verdiğimiz iki örnek dışında benzer işleve hizmet eden başkaca solo-koro şarkılar da vardır. Fakat operette, çok uzun, çoğu yineleme sözlerden oluşan ve anlamca bağlantılı olmaktan çok ses açısından uyumlu yapıda kelimelere sahip şarkılar da çoğunluktadır. Bu, operetin genel olarak eğlendirici ve seyirciyi coşturan yapısına uygundur. Bu yorumu Erdal Sevinçli’nin sözleri de destekler;

“(…) solo ve koro söylenen şarkı sözleri dikkatle incelenince, operetin nerdeyse bütününde, çoğu şarkı biçiminden uzakta, dağınık bir konuşma düzeninde, uyaklı, redifli, yinelemeli, nakaratlı sözcüklerle, anlamın verilmeye çalışıldığını görürüz. Özellikle anlam açısından operetteki şarkı sözlerinin çok basit olduğu görülür.”⁶⁸

Aşağıda alıntıladığımız şarkının bu bölümü, düşüncemizi destekleyen bir örnektir ve birçok şarkıda seçilen “dil” buna benzer şekildedir;

⁶⁷ A.g.e., s. 81.

⁶⁸ A.g.e., s. 31.

“Leblebici, Araplar, Cariyeler, Davulcular, Araplar Zümresi:
Sivrisinek sesi ise, santur sesi söylesene
Hiç sıkılma sen sakın aa, biz gideriz gelsin gelsin zurna
Hiç sıkılma sen sakın aa, biz gideriz gelsin gelsin zurna
Sivrisinek sesi ise, santur sesi söylesene
Hiç sıkılma sen sakın aa, biz gideriz gelsin gelsin zurna
Cariyeler: Ney ud tanbur saz
Vardır bizde güzel avaz
Emret ağa gel etme naz
Çalalım söz çalalım saz anlasın biraz
Çalalım saz
Anlasın biraz (...)”⁶⁹

Konunun basit olması, seyirci tarafından kolay algılanması, olay örgüsünün çabucak çözülen yapısı dolayısıyla eserdeki boşlukların, sıklıkla hikâyenin ilerleyişine katkıda bulunmayacak sözleri de içermesi olağandır. Bu durum, eserin, kendi dönemindeki batılı anlamda popüler müzikli oyun türlerinin özelliklerine benzer noktaları taşımasının da bir sonucu olarak görülebilir. Özellikle “opera-komik” ya da İtalyan’ların deyimiyle “opera-buffa” gibi türlerde tıpkı *Leblebici Horhor Ağa* operetindekine benzer şekilde, seçilen konu ve konunun sunumu açısından ortaklıklar bulunmaktadır. Adını saydığımız bu türler, Andre Hodein’in deyişiyle “konusunun sudanlığı ve deyişindeki hafifliklerle”⁷⁰ tanımlanmaktadır. Benzer şekilde yine Sevinçli’nin yorumuyla; “Kuramsal açıdan genelde, operetlerdeki şarkı sözlerinin, seslendiği kitlenin beğenisine göre, halk şarkıları- türküleri yapısında, basit, kolay anlaşılır, bestenin de canlılığını sağlayan halk ezgileriyle örtüştüğü”⁷¹ bir gerçektir. *Leblebici Horhor Ağa* operetindeki şarkılarda sıklıkla karşımıza çıkan özellik tam da buna benzer şekildedir. Hikâyede Leblebici’nin sürekli bir “eğlenme” içinde olan bu “şehirli” insanların tavrına anlam verememesi de oyunun sözünü ettiğimiz yapısı hakkında fikir verir niteliktedir;

⁶⁹ A.g.e., s. 94

⁷⁰ Andre Hodeir, **Müzik Türleri ve Biçimleri**, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, İletişim yayınları 1992, s. 71

⁷¹ Efdal Sevinçli, A.g.e., s. 31

“Leblebici: (...) hiç böylesini de görmemiş idim... Evet, bizim köyde bayramları Hıdır Ağa’ya giderler amma hiç böyle ezgi mezgi söylemezler, maymun gibi de zıp zıp sıçramazlar... aman ya Rabbi bu yaştan sonra zamane olanlar bize daha neler gösterecek?

Safi: ya sen ne zannettin a kuzum? Burada her şey makamladır. Gezip yürümek, oturup kalkmak, selam alıp vermek, yemek yiyip su içmek, bunlar hep ahenginde, hep yerinde olmalıdır...”⁷²

Operetteki perde başı ve sonu şarkılı bölümler de önemli görülmesi gereken bir başka noktadır.

“Bütün müzikli oyunlarda olduğu gibi Leblebici Horhor’da da çatışma noktalarında, düğüm yerlerinde, şarkılar ve danslar kullanılmış, yaratılan eğlence havasıyla da seyirci coşturulmaya çalışılmıştır.”⁷³

Alıntılanan bu ifadelerdeki gibi, müzikli sahne eserlerinde genel olarak kabul gören yazma biçimi, tüm perde başları ve sonlarının ağırlıklı olarak kalabalık bir toplulukla şarkılı bölümler halinde sunulması şeklindedir. *Leblebici Horhor Ağa*’nın eser sahipleri de bu operette benzer bir yolu seçmişlerdir. Perde açılışları coşkulu, kalabalık, danslı ve eğlence ögesi ağır olan genel olarak hikâyeye dair yeni bir iletisi olmayan şarkılı bölümlerle yapılmıştır;

“Kızlar: Haydin kızlar, çabuk çabuk silelim, süpürelim!
Etraf kenar, köşe bucak gelin de düzeltelim
Göze güzel görünmek için güzel libas giyelim
Sürme rastık çekelim şirin görünelim.
Beğ bu gece gelince hazır nazır görünce
Hoşlansın bahşiş versin hepimize gelince
Bizim sahba-yı hikmetçe badeler nuş edince
Artar elbet neşemiz o güzeli görünce, görünce görünce (...)”⁷⁴

⁷² A.g.e., s. 95

⁷³ A.g.e., s. 31.

⁷⁴ A.g.e., s. 87.

Perde sonlarındaki şarkılar ise ya bir düğüm ya da çözüm noktalarında belirleyicidir. Örneğin birinci perde finali olayların başlayacağı ikinci perdeye bir bağlantı sağlar. Leblebici'nin köşke gelip kızıyla ilk karşılaştığı yer burasıdır. Leblebici'den kızını Hurşit'e vermesi istenmiş ama Leblebici bunu kabul etmemiştir. İkinci perdede onu kandırmak için türlü oyunlarla ilerleyen hikâyenin başlangıcı, birinci perdedeki bu final ile sağlanır;

(...) “ Fati: Dinle a benim peder efendim
Sana halimi ta’rif edeyim
(...) İradem elimden gitti görünce
Bu gül-endamın ah ben ben neyleyim
Leblebici: Böyle tuhaf şeyi asla görmedim
Şaşırdım kaldım bilmem ne diyeyim
Be a kız ne oldun, sen çıldırdın mı
Off şimdi çatlar patlar ölürüm
(...)
Huşid: sakın darılma kayınpederim
Mutlak bu kızı senden isterim
Olana çünkü çare bulunmaz
Gördüm kızını sevdim beğendim
Leblebici: Böyle tuhaf şeyi asla görmedim
(...)
Koro: Vay gidi zevzek budala
Nazlanıyor bakın şimdi....
İşte gelin bak güveği
Veriver gitsin de uzatma
Uzatma uzatma uzatma uzatma
Leblebici: yok nafile yorulmayın, kız vermem ben bilmiş olun.
(...)⁷⁵

Yukarıda örneğini verdiğimiz açılış ve düğüm bölümlerinden başka, müzikli sahne oyunlarının bitişlerindeki genel özelliğe benzer şekilde, *Leblebici Horhor Ağa* opereti de olayların çözüme kavuştuğu noktada, tüm oyun kişilerinin yer aldığı şarkılı, danslı bir bölümle son bulur;

⁷⁵ A.g.e., s. 84,85.

“Bostancı: Bu davaya aklım hiç ermedi.
İleri gel kız sen anlat bari.
Fatine: ben pek mahcup bir kızı
Ben aşk nedir hiç bilmezdim
Fakat bir gün bağa gittim bağa gittim
Orada bu beği gördüm
Beğ: Ey efendim nasıl diyeyim
Anlatamam ne söyleyeyim
Çıtı pıtı reftarını reftarını
Seyredince öldüm bittim
Beğ ve Fatine: Görür görmez, bir şey oldum
Lakin, yalnız, ne oldum
Ayıp ise de saklamam, ah bir şey oldum.
(...)
Beğ: Ay efendim, inayet kıl
İnayet kıl, ah efendim s 126
Gel murada bizi erdir
(müzik)
Çalparemiz ile
Edelim bir zevk
Edelim bir zevk
Edelim bir zevk
Cumbala dümtek
Cumbala dümtek
Cumbala dümtek
Tek tek tek
Cumbala dümtek
(...)
(Hepsi el ele verip oynarlar, cümlesi de pür zevk iken perde iner. Hitam)”⁷⁶

Elimizde var olan metin örneğinden incelediğimiz kadarıyla, bestecisi ve metin yazarının yetişme ve genel eğilimleri de göz önüne alındığında, *Leblebici Horhor Ağa* operetinin kendi döneminde batılı anlamda yazılmış operetlerin etkilerini taşıdığı, Çuhacıyan ve Nalyan ikilisinin, batılı bir örneği kendilerine model olarak aldıkları söylenebilir. Bununla birlikte özellikle Çuhacıyan’ın kendi müzik stilini esere aktarmaya çalıştığı, Nalyan’ın da, Metin And’ın dikkat çektiği üzere yerli folklorumuza aşina oluşu nedeniyle özgün bir metin üretme gayretinde olduğu açıktır.

⁷⁶ A.g.e., s.126,127.

1.4. Müzikli Oyun Yazımında Gelenekle Bağ Kurma Denemeleri; *İstanbul Efendisi*

“çocukluğumdan beri orta oyununa ve tiyatroya karşı kendimde fevkalade bir inhimak görürdüm. Manakyan kumpanyasının tercüme piyeslerindeki sahne ölçüleri mizansenleri ve tarzı muhavereden bir mektep gibi istifade eder, kendi kendime eser yazmak arzusu duyardım.”⁷⁷

Bu sözlerin sahibi Musahipzade Celal, 1909’da *Türk Kızı*, 1912 yılında da *Köprüler* piyesini yazarak, bu yoldaki ilk adımını atmıştır.⁷⁸ Bu oyundan sonra dönemin şartlarına da bağlı olarak “müzikli” piyeslerin daha çok izleyiciye ulaşacağı kanaati ile bu yolda eserler üretmeye başlamıştır.

Sevda Şener, “Musahipzade Celal ve Tiyatrosu” adlı çalışmasında, “operet” adı ile anılan müzikli oyunların popülerleştiği 1908 Meşrutiyet’inin sonrasındaki bir döneme dikkat çekerek, Musahipzade’nin bu talebi fark edip “şarkılı piyes yazma” ya yöneldiğinden bahsetmektedir. Şener’in dikkat çektiği bir başka nokta da Musahipzade Celal’in Suphi Bey ve Kaptanzade Ali Rıfat Bey gibi dönemin bestekârları ile yakın arkadaşlıklar kurduğu ve bunun da yazarı şarkılı-müzikli oyunlar yazmaya yönlendirdiğidir. Şener, Musahipzade’nin bu yönelişini “onun genel tiyatro anlayışına da uygun” bulur. Dolayısıyla bu yorumla Musahipzade’nin geniş halk kitlelerini eğlendirebilen oyunlar yazdığını, böylece popüler bir yazım diline sahip olduğunu belirtmiştir.⁷⁹ “Bu tarzda yazdığım eserlerin halk tarafından istediğimden ziyade anlaşılmış olması ve seve seve tekrar tekrar seyredilmesi şevk ve hayretimi artırıyordu”⁸⁰ diyen Musahipzade Celal’in bu düşüncesi de Şener’in bu yorumunu destekler niteliktedir.

⁷⁷ Mehmet Şükrü, “Pazartesi-Perşembe Münasebetiyle Celal Bey ile Konuştuklarım”, **Darülbedayi Dergisi**, Sayı 31, 1 Ekim 1932, s.4

⁷⁸ Murat Tuncay, **Musahipzade Celal Tiyatrosunda Osmanlı Tavrı**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2004, s. 600,601

⁷⁹ Sevda Şener, **Musahipzade ve Tiyatrosu**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963, s. 153.

⁸⁰ Mehmet Şükrü, “Musahipzade Celal”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı. 108, 15 Kasım 1939, s. 4.

Yine Şener'in anlatımıyla; "Musahipzade Celal'in önemli iki özelliğinden biri halk için yazmış olması, diğeri ise eserlerinde yerli kaynaklardan faydalanmış olması"⁸¹ dır. Bununla birlikte Şener, Musahipzade'nin oyunlarında hem batılı anlamda tiyatronun hem de Ortaoyunun etkilerinin mevcut olduğunu söyler. "Batı dillerinde tercüme eserlerin yapı özelliklerinden de faydalanmıştır"⁸² diyen Şener'in bu sözlerini Musahipzade'nin kendi anlatımı da desteklemektedir;

"Avrupa asarı edebiyesine tercümelerini okumak ve seyretmek suretile ıttıla hasıl edebildim. Manakyan Efendi bu gibi eserlerde halkı sıkılamayı, söylenecek şeyleri en kısa ifadelerle anlatmayı tercüme eserlerden misaller getirerek söylerdi."⁸³

Musahipzade'nin söz konusu olan bu "halka yakın" dili kullanırken, müzik ögesinden de pek çok kere faydalandığı açıktır. İzleyicide Ortaoyunu ve Karagöz oyunundan dolayı var olan müzikli oyun izleme alışkanlığını da bu noktada, yeni bir yorumla kullandığı anlaşıyor.

" (...) bu piyeslerde eski şarkılarımızı ve oyunlarımızı sahnede göstermeyi tasavvur ettim. (İstanbul Efendisi) nden başlayarak (başlayarak) birçok eserlerim hep bu düşüncenin mahsülüdür"⁸⁴ diyen Musahipzade Celal'in *İstanbul Efendisi* adlı oyunu, *Türk Kızı* ve *Köprüler* adlı oyunlarından sonraki üçüncü ve müzikli olarak ilk eseridir. Üç Perde ve bir tabloda oluşan eser, yazıldığı dönem ve sonrasında genellikle operet olarak adlandırılmıştır. Müzikleri Leon Hancıyan⁸⁵ tarafından yapılmıştır.

⁸¹ Sevdâ Şener, **a.g.e.**, s. 82.

⁸² **A.,g.,e.**, s.127

⁸³ Mehmet Şükrü, **a.,g.,e.**, s.5.

⁸⁴ **A.,g.,e.**, s. 4

⁸⁵"Leon Hancıyan (1860-1947)Mekteb-i Tıbbiye'nin dördüncü sınıfına kadar okumuş, fakat müziğe olan aşırı sevgisi yüzünden ömrünü tamamen bu yola hasretmiştir. Sarayda ve okullarda müzik öğretmenliği yapmış, Mısır, Bulgaristan ve Romanya'ya gitmiş, Batı müziği ile Çin ve Japon müziklerini tetkik etmiştir. Sesinin güzelliği, piyano ve keman çalışındaki maharetiyle şöhret yapmış, şarkılar ve Musahipzade'nin İstanbul Efendisi'ni bestelemiştir." **Bkz.:** Dt. Hrant Papazyan, **100 Yılda Türk Opereti**, İstanbul, 1975, s.20.

Musahipzade Celal ve Düşünsel Yapısı

“ Eserlerimde eski adet ve an’aneleri, batıl itikatlar teşrih etmek, eski yaşayış ve giyinme tarzını, harem ve selamlık hayatını olduğu gibi göstermek velhasıl tarih perdesi altında unutulmaya mahkûm olan geçmiş varlığımızın güzel ve çirkin safhalarını sahnede canlandırmak istedim.”⁸⁶

Oyunlarında takip ettiği genel temayı bu sözleriyle açıklayan Musahipzade’nin *İstanbul Efendisi* adlı oyunu, bu anlayışla yazılmış eserlerine bir örnektir. “(...) tarihin gölgesi altında şöyle hayal meyal seçilen halk hayatını piyese sokmak istiyordum. Falakalı, sopalı maiyetiyle çarşığı, pazarı dolaşan bir İstanbul efendisi yani kadısı düşündüm. Belediye işlerine kadıların baktığı devre ait vesaiki toplamaya (toplamaya) başladım. Savleti Efendi hayalimde canlandı”⁸⁷ diyen yazar, kendi döneminin değil, iki yüz yıl öncesinin İstanbul’unu seçmiştir. Zamansal kurguda günceli değil geçmişini tercih eden Musahipzade’nin bu seçimi, aynı zamanda onun düşünsel yapısı hakkında da bilgi verir niteliktedir.

“Düşünsel ve Sorunsal Açıdan Musahipzade’nin Durumu Üstüne” adlı makalesinde Musahipzade’nin yazarlığı ile ilgili düşüncelerini sunan Aziz Çalışlar, Türk tiyatrosunun batılı anlamdaki yazınının, başlangıçta bir çıkmazın içine girdiğinden ve bu çıkmazda taklitçiliğin kaçınılmaz olduğundan bahsederek bunun bazı yazarları ise karşıt biçimde, “katıksız” “kendimize özgü” oyunlar yazmaya yönlendirdiğini belirtmiştir. Musahipzade’nin de bu karşıt tepkiyi benimsediğini savunan Çalışlar, bu tepkinin yazarın oyunlarının zamansal boyutunda ve oyunlarında kurduğu karşıtlıklarda bulunduğunu da eklemektedir;

⁸⁶ Mehmet Şükrü, **a.,g.,e.**, s. 5.

⁸⁷ Mehmet Şükrü, “Musahipzade Celal Hayatı ve Eserleri Hakkında Bir Konuşma”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı,107, 02 Kasım 1939, s, 6.

“Musahipzade, Osmanlı Devleti’nin gerileyerek çöküşe hazırlandığı 17. ve 18. Yüzyılları ele alır. Zaten hicve açık olan böylesine dönemleri yapıtlarında yansıttı “güzel ve çirkin”, “iyi ve kötü” gibi bir mantığın doğrultusundadır. Buysa (felsefece) biçimci bir mantıktır ki maddeyi, insanı, olayları, gerçek bütünlükleri dışında bırakıp, onları görece (rölatif) ve idealist bir anlayışla değerlendirir.”⁸⁸

Musahipzade’nin, oyunlarında geçmiş ile günceli ikili karşıtlık penceresinden ele alan düşünce yapısı ile ilgili Fakiye Özsoysal, “Gizem, Kehanet ve Büyü’nün Tiyatromuzdaki Görünümü ve Osmanlı-Türk Modernleşmesiyle İlişkisi” adlı makalesinde, Musahipzade’nin falcılık, periler, cinler, din sömürüsü, batıl bir takım inanışlar gibi temalara, *İstanbul Efendisi*, *Fermanlı Deli Hazretleri*, *Mum Söndü* adlı oyunlarında da yer verdiğini belirterek, oyun yazarlığının o dönemki genel eğilimi ile ilgili olarak saptamalarda bulunur.

Oyun yazarlarının temaları ele alış biçimlerinde dönemsel farklılıkların bulunduğu dikkat çeken Özsoysal, daha önce yaşantının bir parçası olarak gösterilen “falcı”, “üfürükçü”, “büyü” “kehanet” gibi temaların, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri ile birlikte modernleşme ilkesine hizmet edecek şekilde olumlu-olumsuz gibi ikili karşıtlıklar kurarak kullanıldığına değinmektedir;

“Bir genelleme yapıldığında, 1908 sonrasında yazılan oyunlarda gizem, kehanet, büyü gibi temaların dinsel bağnazlığın, dinsel hukukun, zoraki evliliklerin, törelerin eleştirilmesi için kullanıldığı gözlemlenmekte, ayrıca oyunlarda yer alan, din istismarıyla para kazanan, çıkarını düşünen, rüşvet yiyen, şantaj yapan hoca, hacı, kadı ve şeyh tipler, Osmanlı döneminin “bozuk” düzeninin vurgulanması, bir toplum sorunu olarak bozuk düzen ve irtica ilişkisinin örneklenmesi için kullanılmaktadırlar. (...) Oyunlarda, dine dayalı hukukun ve batıl inançlarla uğraşan kişilerin olumsuzlanması, modernleştirici aklın gerçeği bilimsel yolla arayışına karşıt oluşturmak için kurgulanır.”⁸⁹

⁸⁸ Aziz Çalışlar, “Düşünsel ve Sorunsal Açıdan Musahipzade’nin Durumu Üstüne”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı 381, 1 Ekim 1968, s. 3.

⁸⁹ Fakiye Özsoysal, “Gizem, Kehanet ve Büyü’nün Tiyatromuzdaki Görünümü ve Osmanlı-Türk Modernleşmesiyle İlişkisi”, **Navisalvia Sina Kabağaç’ı Anma Toplantısı**, Gizem-Kehanet-Büyü, Bilim Editörü: Bengü Cennet, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013, s. 56.

Tanzimat ile başlayıp Meşrutiyet ve Cumhuriyet ile devam eden Osmanlı-Türk modernleşmesi sürecindeki değişimlerin, toplumda çeşitli karşıtlıkları, “doğru” konum arayışlarını ve çelişkileri gündeme getirdiği bir gerçektir. Söz konusu dönemlerdeki sanatsal üretimlerde, özellikle müzik ve tiyatro yazınında bu çelişkilerin görünür olması ise kaçınılmaz olmuştur.

Fakiye Özsoysal’ın, İlber Ortaylı’nın “Siyasal Hikâye Türü Açısından Musahipzade Celal Bey Üzerine Bir Deneme” adlı makalesinden aktardığı üzere; Ortaylı da Musahipzade özelinde genel bir çelişkiye değinmektedir;

“Musahipzade Osmanlı toplumunun özündeki çelişkiyi taşır. İçine kapanık ve toplumsal ilişki çerçevesini belirleyen değerlerine bağlı, dışa karşı kuşkulu, ortamına yabancılaşmaya ve kültür emperyalizmine düşman... ama ona karşı aynı silahla değil, geleneksel değerleri putlaştıran bir garip tutuculuk ve tinsellikle direnir. (...) Fakat yaptığı keskinlikle gericilik ve mistisizm, yaşadığı ortamdaki kaçma ile ilişkisi yoktur. Musahipzade’nin özündeki bu çelişki aslında 150 yıldır süregelen Türk Devriminin çelişkisidir. (...) Üst yapısal değişimler, eski yaşam biçimleri değişmeyen geniş kitleleri ve onların sözcülerini rahatsız eder. Onların direnişi hem kötü düzene karşı yani ilerici, hem de geleneklerin savunucusu olduğu için sayılabilirse geridir. Ama genel kanı iki yüzlü madalyonun bir yüzünü yadsımak olmamalıdır.”⁹⁰

Musahipzade Celal’in kendi dönemi ile bağlantılı olarak taşıdığı çelişkiler, oyunlarının biçimsel özelliklerinde de kendini göstermektedir. Bu, hem oyunun kurgusunda hem de müzik gibi yardımcı öğelerin kullanımındaki tercihlerde fark edilmektedir. Dolayısıyla bu nokta ile ilgili incelemeler müziğin işlevselliği ile ilgili bölüme bırakılmıştır.

İstanbul Efendisi Operetinin Konusu

Oyunun hikâyesi, İstanbul kadısı Savleti Efendi’nin batıl inançlarıyla hareket etmesi ve birbirine âşık bir çiftin kavuşması için kurgulanan plan çevresinde ilerler. Oyunda ulaşılmaya çalışılan nihai nokta ise söz konusu bu çiftin kavuşmasıdır.

⁹⁰ İlber Ortaylı, “Siyasal Hikaye Türü Açısından Musahipzade Celâl Bey Üzerine Bir Deneme”, Tiyatro 70, s. 15’den **aktaran**; Fakiye Özsoysal, **A.g.e.**, s. 58.

Oyunun birinci perdesi esirci Afet'in konağında başlar. Tütüncü esnafı Safi Çelebi, İstanbul efendisi Savleti'nin kızı Esmâ'ya âşık olmuştur. Fakat kızın kim olduğunu bilemediğinden esirci Afet'e dert yanmaya gelmiştir;

“(…)

AFET: ee, bari güzel mi?

SAFİ: (içini çekerek) Güzel de söz mü, bir peri kadar güzel, gonca gibi taze. Geçen hafta Kağıthane'den Silahdarağa'ya giderken: (müzik)

Yolda gördüm bir koçu

Perdeleri perdedir

İçindeki dilber ah

Gördü beni güldü ah

Güldü bana aşık ar

Rengi açık turuncu

Her gören öfkendedir,

Etti bana bir nıgah

Aşıkını bilgi ah

Kalbimi etti şıkar

Ah o güzel dılfıkar

Verdi bana yadigar.”⁹¹

Çengi Afet bu kızın, “bütün ekmekçileri kulağından mıhlayan, esnafları falakaya yıkan. İstanbul kadısı Savleti Efendi'nin kızı Esmâ”⁹² olduğunu Safi'ye söyler. Safi için kadı ile konuşmaya gidecektir. Ardından Savleti Efendi'nin çalışanlarından Menteş gelir. Savleti Efendi'nin konağındaki yamak Ferhat Ağa için bir cariye ister. Afet'e Savleti efendinin kızını Ferhat Ağa'ya vereceğinden bahseder. Bunu duyunca çok şaşırarak Afet'e “bizim İstanbul Efendisi'nin işine akıl sır ermez ki her şeyi zaiçeler ile remillerle halletmek ister” diyerek Savleti Efendi'nin bir tesbih niyeti sonucunda kızını Ferhat Ağa'ya vermeye karar verdiğini anlatır. Esmâ ile kendi evlenmek isteyen Menteş, Afet'in konağından bir cariye ile Ferhat Ağa'yı evlendirirse, Esmâ ile evlenebileceğini düşünmektedir. Afet, Menteş Ağa'nın bu kurnazlığını sezer.

İkinci perde Savleti Efendi'nin konağında açılır. Bu sefer olayları Esmâ açısından görürüz.

⁹¹ Musahipzade Celal, **İstanbul Efendisi**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 18.

⁹² **A.g.e.**, s. 20.

Esma ve hizmetlisi Dilaram'ın düet olarak söyledikleri şarkı da Esma'nın Safi'ye olan aşkını anlatır. Bu arada oyundaki diğer âşık çift ise Dilaram ile Dilaver'dir. Oyun boyunca onların da kavuşma hayalleri sunulur. İkisi de konağın hizmetlisi, aynı zamanda bir çeşit “esir” idir. Birçok noktada bu durum vurgulanır. Kendi özgürlüğünü Esma'nın evlenmesine bağlayan Dilaram ile sevdiği Dilaver arasındaki diyalog buna örnektir;

“DİLARAM: Neme lazım... kime varırsa varsın... bana vadetti... gelin olursa beni azat edecek.

DİLAVER: Ya, o zaman efendi beni azat etmez seni bana vermezse? (...)”⁹³

Menteş'in oyunu ile Ferhat Ağa'nın evlenmesi nedeniyle Savleti Efendi, kızını bir başkası ile evlendirmek üzere yine batıl bir yola başvurur;

“(…) Mesela şu tesbihi bahçenin bir mahalline bıraksam, dairem halkını celbedip taharri ettirsem... her kim bulursa kerimemi ona tezviç etsem. (düşünür) evet pek münasip.”⁹⁴

Savleti'nin bahçeye attığı tesbihi ise Dilaram'a âşık olan Dilaver bulur. Bunun üzerine Savleti, kızını Dilaver'e vermeye karar verir. Bu durumdan ne Dilaver, ne Dilaram ne de Esma memnundur. O sırada Afet, Feraset ile çıkagelir. Olanları duyunca, sevenleri kavuşturmak için Savleti Efendi'yi kandıracak bir plan yapar. Bu planda Esma'nın dili tutulacak ve hastalıklı olacaktır. Afet, Esma'nın büyü altında olduğu için dilinin tutulduğuna, bu işin de ancak büyü bozma töreni ile halledilebileceğine Savleti'yi ikna eder;

⁹³ A.g.e., s. 38.

⁹⁴ A.g.e., s. 48.

“AFET: (...) sakın bu peri alameti olmasın...

SAVLETİ: evet o benim de aklıma geldi.

AFET: işte böyle her zaman gelinleri, lohusaları periler kıskanırlar.. ah anladım.. yavrumun yıldızları karışmış, perilerin şerrine uğramış... anladım... anladım.. Efendim çabuk Feraset’e tütsü ettirelim.. baş alsın perileri davet etsin.”⁹⁵

Feraset ile hemen bir sözde büyü bozma töreni kurulur. Feraset, sanki perilerden haber veriyormuş gibi çözüm yollarını bir bir sıralar. Esmâ’yı üzerindeki büyüden kurtaracak tek bir kişi vardır;

“FERASET: Yarın sabah gün doğarken sokağa çıkılacak.. sol yanağı benli, sarıüğü güllü, kıvrıkcık kaküllü bir delikanlı bulunacak, küçük hanım nikahla bağlanacak. İşte bu adem oğlu küçük hanımın perisini altedecek, küçük hanım da bu iletten kurtulacak.”⁹⁶

Bundan sonraki olaylar Çarşı Tablosu’nda ve üçüncü perdede şu özetle ilerler; Savleti’nin konağındaki bütün adamları, Feraset’in Safi’yi düşünerek yaptığı tarife uygun birini aramaya koyulur. İstanbul Efendisi de çarşıdaki esnafı denetlemeye gittiği sırada Safi Çelebi’yi görür ve hemen konağa getirerek Esmâ ile evlendirir. Yani Afet ve Feraset’in oyunları tutar. Esmâ’nın düzeldiği haberini Savleti Efendi’ye veren Dilaram’ı, kadı efendi ödül olarak azat eder ve Dilaver’le evlendirir. Böylece herkes birbirine kavuşur, her şey çözüme ulaşır.

İstanbul Efendisi Operetinde Müziğin İşlevi

“(...) Ben bunları musikili komedi olarak yazdığım halde operet telakki edilerek o suretle ilan edildi.”⁹⁷

⁹⁵ A.g.e., s. 64.

⁹⁶ A.g.e.,s. 71.

⁹⁷ Mehmet Şükrü, “Pazartesi-Perşembe Münasebetile Celal Bey ile Konuştuklarım”, **Darülbedayi Dergisi**, Sayı, 31, 1 Ekim 1932, s.5.

Her ne kadar kendisi yazdığı müzikli oyunları “musikili komedi” olarak tanımlasa da Musahipzade’nin eserlerinin operet olarak adlandırılması, hem Meşrutiyet öncesi hem de Cumhuriyet dönemindeki sınıflamalara benzer bir şekilde, dönemsel bir tanımdır.

İstanbul Efendisi’nde birinci perde üç, ikinci perde sekiz, birinci tablo altı ve üçüncü perde de beş şarkıdan oluşmaktadır. Görüldüğü gibi müzik oyunun içinde dengeli bir şekilde dağılmamıştır. Söz gelimi birinci perde sadece üç şarkıdan oluşurken, diğer perdelerde çok daha fazla şarkıya yer verilmiştir. Bu, birinci perdede “müziksiz” ilerleyen sahnelerin daha çok olmasına da neden olmuştur. Burada sayısal anlamdaki verilerin önemli olmasının nedeni, oyunda müzikli sahnelerin hikâye ilerleyişinde yazar tarafından nasıl bir seçimle oluşturulduğu hakkında bilgi vermesidir. Daha önce de belirtildiği üzere Musahipzade’nin dönemiyle ilişkili olarak taşıdığı ve oyunlarına yansıttığı çeşitli çelişkiler, oyunlarının biçimsel yapısında da görünür. Bu konuyla ilgili olarak Sevda Şener’in saptamaları, düşüncemizi destekler niteliktedir;

“Ortaoyunu batının aksiyon birliğinin karşısına episodik bir oluşumla, organik bütün yerine geliş güzel sıralanmış sahne ve olaylarla çıkıyor, karakter inceliğine değil, konuşma hünerine önem veriyor, mantığa değil, fantaziye hitap ediyor, halka sahneden bir sanat eseri sunma amacını değil, halkla bir olmak, onunla doğrudan doğruya münasebet kurmak ve güldürmek amacını güdüyordu. Kabataslak tesbit edilmiş bir kanava üzerinde oyuncuların şahsi konuşma kabiliyetleri ile gelişen, seyircinin iştiraki ile mana kazanan bu türün de kendine göre sağlam bir ahengi vardı. Fakat renkli, cazip, eğlendirici malzeme başka bir biçim içinde yoğurulunca seyirci üzerindeki etkisini yitiriyordu. İşte Musahipzade Celal bu zor işin üstesinden gelmeğe çalışmış, ortaoyunundan aldığı ilhamla topladığı çok mahalli ve dağınık malzemeyi, dil hünerleri, klişe tipleri “çerçeve sahne”ye çıkarmış, perde ve sahne bölümlerine ayırıp, bir entrika çevresinde toplamış ve seyircisine bir batı tiyatrosu yapısı içinde sunmuştur. Onun eserlerinde bariz bir teknik kaygısı görülür.”⁹⁸

Yukarıda bahsi geçen bu “teknik kaygı”nın özellikle müziklerin oyun içindeki dağılımında da yazarı “kararsız” bıraktığı bir gerçektir. Bir tiyatro oyununun “müzikli” bir tercih ile yazılması, müziğin hikâyeyi iletmedeki işlevi ne olursa olsun, yine de belli bir dengeyi gerekli kılmaktadır.

⁹⁸ Sevda Şener, *a.g.e.*, s. 128.

Fakat Musahipzade Celal'in *İstanbul Efendisi* oyununda söz konusu bu dengenin orantılı kurulduğu söylenemez. Yazar, eserinde müziği kullanırken bu anlamda bir kurgulama yapmamıştır.

Her ne kadar *İstanbul Efendisi* oyunu yazıldığı dönemde operet olarak tanımlansa da, batılı anlamda operet sınıflamasının içindeki eserlerden farklı olarak, söz konusu bu formun özelliklerini “bütünüyle” taşımaz. Fakat buna karşılık görülüyor ki yazar, müzik kullanımında biçimsel olarak Geleneksel tiyatronun durduğu noktada da değildir. Yazarın bu anlamda belli, sabit bir formu takip ettiği söylenemez. Dolayısıyla *İstanbul Efendisi* adlı müzikli oyunu incelerken bazı noktalardaki karşılaştırmaları, sadece, geleneksel ya da batılı anlamda müzikli oyunlara benzerliği ya da yakın olma durumları ile açıklamak durumundayız.

İstanbul Efendisi oyunundaki şarkılar, çoğu zaman hikâyenin ilerleyişinde taşıyıcı değildir. Genel olarak müzikli tiyatro oyunlarında tercih edildiği üzere, *İstanbul Efendisi*’nde de perde açılış ve kapanış noktaları çoğunlukla müzikli bir sahne ile yapılmıştır. Ağırlıklı olarak sahnedeki “olayın” ya da “durumun” bittiği veya başladığı noktalarda, bu noktaları pekiştirmek üzere müzikli bir bölüm vardır. Genel itibariyle müziğin “eğlencelik” görevinin oyunun tamamında hissedildiği söylenebilir.

Sevda Şener’e göre; “Musahipzade Celal yerli sanatı savunan, Batılılaşma akımı içinde kendi özel sanatımızdan faydalanmamız gerektiğini düşünen, bu yüzden de eserlerinde yeri düştükçe Türk sanatını öven bir yazardır.”⁹⁹ Bu tavrı özellikle müzik kompozisyonunda da kendini belli etmiştir. *İstanbul Efendisi* için bestelenen müziğin stili batılı anlamda herhangi bir özellik taşımaz.

İlk kez Leon Hancıyan tarafından müzikleri yapılan *İstanbul Efendisi*’nin zaman içindeki farklı sahnelemelerinde farklı müzik kompozisyonları da oluşturulmuştur.

⁹⁹ A.g.e., s. 63.

Çalışmada değerlendirilen Leon Hancıyan'ın yaptığı müzik kompozisyonu¹⁰⁰ ise daha önce bahsedildiği üzere “İstanbul Operet Heyeti” nin oluşturmaya çalıştığı anlayışa paralel bir şekilde Türk müziği temelinde bestelenmiştir. Musahipzade'nin “şarkılar klasik musikimizden alınmıştır”¹⁰¹ ifadesi ile devam eden düşünceleri, oyunun müziği hakkındaki değerlendirmelerimizi destekler niteliktedir;

“İstanbul Efendisi piyesini tarihi musikimizden aldım ve notalarını Hancıyan Leona yazdırdım. Bunun musikisi tavşan havalarından piyesin karakterine tevafuk eden parçaları intihap etmek suretiyle vücuda getirdim. Notalarını yazdırdım. Ve İsmail Hakkı Beyin Darüttalimi musiki heyeti de bunları incesazla idare etti.”¹⁰²

Buradaki ifadesi ile “tavşan havaları”nın ne olduğunu da açıklayan Musahipzade, bunların Sultan Mahmut zamanında Galata'daki büyük meyhanelerde kendilerine ait şarkılarla dans eden ve “tavşan” denilen grupların yaptıkları müzik olduğunu söyler. Ayrıca bu çeşit dans gruplarından rahatsız olan Sultan Mahmut tarafından sürüldükleri Mısır'da, bu grupların söz konusu müziklerinin hepsinin notaya alındığını ve kendisinin bu notaları Muzika-i Hümayun'un muallimi Tahsin Bey'den temin ettiğini ekler. Dolayısı ile tüm bu ifadelerden *İstanbul Efendisi* adlı oyundaki müzik stilinin batılı anlamdaki bir müzik olmadığı, daha çok İstanbul izleyicisinin aşına bulacağı bir özellik taşıdığı anlaşılmaktadır.

Şarkıların Konumu

Oyun, birinci perdedeki şarkılı bölüme geçmeden önce bir “uvertür”¹⁰³ müziği ile başlamaktadır. Ardından birinci perdedeki ilk şarkı, nota üzerinde “koro” ve “solo” bölümlerin ayrı ayrı belirtildiği bir yapıda ilerler.

¹⁰⁰ Çalışmada, Leon Hancıyan'ın *İstanbul Efendisi* opereti için yazdığı bazı şarkıların değerlendirmeleri, Hüseyin Tuncel'in kişisel arşivinde yer alan Cüneyt Kosal arşivinden edindiği nota nüshaları üzerinden yapılmıştır. Operetin notaları için **Bkz:** EK 2.

¹⁰¹ Musahipzade Celal, **a.g.e.**, s. 10.

¹⁰² Mehmet Şükrü, **a.g.e.**, s. 5

¹⁰³ “Açılış”. Opera, oratoryo, operet ve bazen tiyatro oyunları öncesinde seyirciyi esere hazırlamak ve duyguları yükseltmek amacıyla seslendirilen çalgı müziği eseri. Genel olarak müzikseverleri eserin havasına sokmayı öngören bir “giriş müziği”, bir “açılış” parçası özelliğindedir. Terim dilimize Fransızca *ouverture* sözcüğüyle girmiş, 1960'lı yıllarda bu yabancı sözcüğe karşılık olarak *açıklık*

Birinci perde açılışındaki şarkı aynı zamanda oyunun da açılışıdır. Esirci Afet'in evindeki cariyelerin dans edip şarkı söyledikleri bu bölümde yazar, cariyelerin sahneye "(...) ellerinde çalpara (...)”¹⁰⁴larla geldiklerini ve rengârenk giysilerle dans ettiklerini yazmıştır. Bu şarkı, esirci Afet'in kim olduğu ve neler yaptığı hakkında seyirciye kısa bir bilgi de verir;

“HEPSİ: Çengi Afet esirci,
Satar beyaz, hem zenci.
Bu esir tüccarları,
Dolaşır civarları.
Toplayı esirleri
Bulup satar müşteri
Biz burada nidelim,
Satılalım gidelim.
Kızlar çalın Çalpara
Müşteri versin para.
Kızlar çalın çalpara,
Müşteri versin para.”¹⁰⁵

Afet ve Cariye'ler hakkında ilk kez bu şarkı ile bilgi sahibi olunur. Fakat bu bilgi oyunun ilerleyen bölümlerinde de sık sık tekrar eder nitelikte olduğu için, şarkı, hikâyenin ilerlemesinde tek başına bir öge olarak kabul edilemez. İletiyi destekleyici niteliktedir.

Yazarın; “(...) fes raksı denilen raksın iki numaralı parçasını İstanbul Efendisinin birinci perdesinin başında terennüm ve rakedilmek üzere itihap edip aldım”¹⁰⁶ ifadesiyle, bu şarkının kompozisyonunda daha önce bahsedildiği üzere tavşan havasındaki raks müziklerinden esinlenildiği anlaşılır. Bu şarkının sonunda, yazar, müziğin oyun havasına geçtiğini yazmıştır. Yani bir süre daha kızlar danslarına devam eder. Çünkü bu bölüm, sonradan, aynı zamanda Afet'in kızlara bir çeşit dans dersi verdiği bir sahneye dönüşecektir.

önerilmiştir.” **Bkz.:** Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005, s. 553.

¹⁰⁴“Çalpara; Türk halk müziğinde çarpmalı biri ritim çalgısı. Dilimize Farsça “çarpare”den girmiştir.”

Bkz.: Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005, s. 125

¹⁰⁵ Musahipzade Celal, **a.g.e.**, s. 10,11.

¹⁰⁶ Mehmet Şükrü, **a.g.e.**, s. 5

Müzik Afet'in kırbacını yere vurması ile kesilir. Afet, müzik durduktan sonra kızlara yanlış dans ettiklerini söyleyerek daha kıvrak olmaları gerektiğine dair direktifler verip müziği tekrar başlatır;

“Afet, Ayağını yere vurarak, kırbacını sallayarak kızlara talim eder. Bir müddet oyun ve müzik devam eder.”¹⁰⁷

Görüldüğü üzere açılış sahnesi hem müzikli hem danslı bir şekilde hem de sahnedeki “oyunun” içinde sunulmuştur.

Daha önce de belirtildiği gibi, batılı anlamda herhangi bir müzikli oyun formu ile doğrudan bir benzerliği olmayan *İstanbul Efendisi* operetinin, geleneksel tiyatronun Ortaoyunu ya da Karagöz oyunundaki müzik kullanımı ile daha çok yakınlığı bulunmakla birlikte, tümüyle benzerlik içinde olduğu da söylenemez. Danslı ve şarkılı bir açılış sahnesi, batılı ya da geleneksel tüm müzikli tiyatro oyunları için ortak sayılabilecek bir “tür” özelliğidir. Fakat burada bir noktayı aydınlatmakta yarar vardır. Yazar Musahipzade Celal'in kendi tanımıyla, oyunlarını yazarken Ortaoyunu ve Karagöz öğelerinden yararlandığını söylemesi ki bu oyunlar arasında *İstanbul Efendisi* de vardır, söz konusu bu noktaya, müziğin geleneksel tiyatrodaki işlevi bakımından da bakmamızı gerekli kılmıştır. Dolayısıyla yeri geldikçe geleneksel tiyatromuzda müziğin kullanımı ile Musahipzade'nin *İstanbul Efendisi* adlı oyunundaki müzik kullanımı arasında benzer işlevsellikler olup olmadığı noktası aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Açılış sahnesindeki müzikli bölüme geri dönecek olursak; “Çengi Afet Esirci” adlı bu şarkılı danslı sahnenin, gerek Ortaoyununda gerekse Karagöz oyununda kullanılan müziğin açılıştaki işlevi ile özellikle bir benzerlik göstermediği görülür.

¹⁰⁷ A.g.e., s. 12.

Musahipzade'nin oyununda Ortaoyunu ya da Karagöz'de olduğu gibi müzikle açılış yapan bir oyun kişisi¹⁰⁸ ya da eski Ortaoyunu geleneğindeki gibi “curcunabaz”ların¹⁰⁹ olduğu bir bölüm yoktur. Müzikli oyunların genel özelliğine uygun olarak kalabalık bir oyuncu grubu tarafından gerçekleştirilen ve dans ağırlıklı bir sahne vardır. Ayrıca bu şarkılı bölüm, Ortaoyunu ya da Karagöz'de olduğu gibi oyunun hikâyesinden bağımsız bir noktada değildir. Bizzat oyunun içinde ve sonraki sahneye bağlanan bir yapıdadır. Bu noktada özellikle müziğin açılıştaki işlevi, geleneksel tiyatromuzda müziğin “oyun açma” işlevinden çok, batılı anlamdaki müzikli oyunların tercih ettiği yapıya yakındır.

Perde sonu ise yine açılıştaki olduğu gibi, esirci Afet'in evinde Cariyerler tarafından açılıştakine benzer şekilde yapılır. Perde finali, Ferhat Ağa'nın kendine cariyeye olarak Handan'ı seçmesi ile bunun üzerine yapılan aynı zamanda danslı ve eğlence sunan bir şarkıyla yapılır;

“Seyredin ey ağalar,
Çal çal Rahsan kemani
Bülbül sesi Şadan'ın
Çal çal Raksan kemani,
Çalıyor çalparalar,
Şimdi raksın zamanı,
Emsali yok Handan'ın
Şimdi Raksın zamanı..¹¹⁰

Hem batılı anlamda müzikli tiyatro oyunlarında hem de geleneksel tiyatromuzda “dans” da önemli görülmüştür. *İstanbul Efendisi*'nde “dans” da “şarkı” ya benzer bir şekilde, hikâyeyi iletmede başat değil destekleyici bir öğedir.

¹⁰⁸ **Bkz;** Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s.36; “Karagöz'ün Bölümleri”, s.41; “Orta Oyununun Bölümleri”.

¹⁰⁹ **Bkz;** Metin And, **a.g.e.**, s. 25. “(...) Curcunabazlar ise daha kaba, gülünç giyimli, gürültücü dansçılardı; kimi öteki dansçılarla birlikte oyun meydanına çıkıp onları beceriksizce taklit ederler, halkı güldürürlerdi”.

¹¹⁰ Musahipzade Celal, **a.g.e.**, s. 33.

İstanbul Efendisi oyununda hem birinci perde başı hem de sonundaki danslı bölümlerin yapısının, müziğin stiline uygun olarak, geleneksel alışkanlıklara yakın olduğu söylenebilir. Yazarın raks havası içinde ellerinde çalparalarla sahneye getirdiği cariyelerin dansında, Ortaoyunundaki “çengi”¹¹¹ geleneğinin takip edildiği açıktır. Bu şarkı ile Afet’in evindeki sahneler son bulur ve mekân değişir.

İkinci Perde Savleti Efendi’nin konağında, kızı Esmâ ile hizmetlisi Dıllaram’ın düet¹¹² olarak söyledikleri şarkı ile başlar;

“ESMA: Aklım aldı bir nercivan,
Görsem onu ben her zaman,
Aşka düştüm ah pek yman.
Yaktı beni o biaman.
Yaktı beni o biaman.
DİLARAM: Dolaşmasın sar ipeği
Çok mu sevdin Çelebiyi (...)”¹¹³

Bu şarkının sözlerinden de anlaşılacağı üzere Esmâ, Safî Çelebi’yi görüp ona âşık olduğunu anlatır. Dıllaram’ın söylediği şarkı ise sadece söz uyumu yaratmak üzerine kurulmuştur. Seyirci, Safî Çelebi’nin *İstanbul Efendisi Savleti*’nin kızı Esmâ’ya âşık olduğunu, Çengi Afet’in evindeki sahnede öğrenmiştir. Dolayısıyla bu şarkı ile sadece, Esmâ’nın içinde bulunduğu duygu durumu iletilir. Zaten şarkı bittikten sonraki bölümde de benzer bilgiler tekrarlanır;

“ESMA: Yüzünü görmeyeli bu gün tamam bir hafta oluyor. Ah Dıllaram attığım mendilin manasını anladı mı dersin?
(...)
ESMA: Ah, Dıllaram Safî Çelebi gelse, beni babamdan istese. Efendi babam da beni ona verse.”¹¹⁴

¹¹¹ **Bkz:** Metin And, **a.g.e.** s. 23; “ Eski seyirlik oyunlarımızın içinde Köçek ve Çengilerin ayrı bir yeri vardır. Bunlar ayrıca tıpkı bale sanatı gibi dramatik özelliği olan sahne dansı gösterileriydi. (...) ilk başlarda kadın-erkek ayırmadan bütün dansedenlere, talitli oyunlar yapanlara çengi deniliyordu. (...) Fakat daha sonra yalnız kadın dansçılara verilen bir ad oldu.”

¹¹² “Duet: Ses müziğinde iki şarkıcı için eşlikli ya da eşiksiz eser.” **Bkz:** Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005, s. 166

¹¹³ Musahipzade Celal, **a.g.e.**, s. 34.

¹¹⁴ **A.g.e.**, s. 35,36.

İkinci perdenin kapanışı başlı başına bir şarkı ile bitmez. İkinci perdenin kapanışındaki müzikli bölüm, Feraset ve Afet'in Safi ve Esma'yı birleştirme çabasıyla Savleti Efendi'ye kurdukları oyunun bir sonucu olarak, sözde “büyü” merasimine eşlik eden ve sahnedeki durumun altını çizen bir yapıdadır;

“FERASET: koş, koş, koş, koş, ga innında.
HEPSİ: iyilik, sağlık küçük hanıma.
FERASET: İndi, indi yamacı matafiyakos.
HEPSİ: iyilik, sağlık küçük hanıma. (...)”¹¹⁵

Oyunun ikinci perdesi ile üçüncü perdesi arasında bir tablo olan “Çarşı Tablosu”, pazardaki esnaf oyun kişilerinin söyledikleri bir şarkı ile açılır, İstanbul Efendisi'nin çarşı esnafını denetlemeye geldiği bu tablo, onun gidişinde yine şarkılı bir bölümle son bulur;

“MUHSİN: Tütünlere bakınız....
Birer çubuk yakınız
HEPSİ: Temiz bakın her yana...
Uğur gelsin dükkana
AGOP: Dükkanımda sermayem...
Makasımla endazem
DURMUŞ: (bakkal Yuvar'ı düreterek)
Temizle sen her yeri...
Pastırmayı, peyniri
HEPSİ: Temiz bakın her yana...
Uğur gelsin dükkana (...)”¹¹⁶

“Çarşı Tablosu”ndaki bu bölüm, oyun kişilerinin koro olarak söyledikleri bir şarkıdan oluşur. Musahipzade, bu bölüme benzer şekilde, koro, düet ya da trio gibi, oyun kişilerinin toplu, ikili ya da üçlü şekilde söylediği şarkı bölümlerine sıklıkla yer vermiştir ki bu daha çok batılı anlamdaki kalabalık müzikli oyunlarda tercih edilen bir yoldur.

¹¹⁵ A.g.e., s. 73.

¹¹⁶ A.g.e., s. 74.

Üçüncü perde Savleti efendinin konağında başlar fakat bu perde şarkı ile açılmaz. Üçüncü perde finali ise aynı zamanda oyunun da finalidir. İşlerin yoluna girip Esmâ ile Safî'nin mutlu sona ulaşmasının anlatıldığı düet ve koro olarak söylenen bir şarkı şeklindedir. Olayların çözüme ulaştığı noktalar bir bir oyunun içinde gerçekleştikten sonra, bir de şarkılarla adeta tekrar yapılarak pekiştirilir. Örneğin aşağıda alıntıladığımız bu final şarkısı, olayların çözümünü bir de şarkı ile tekrar eden bir yapıdadır;

“ESMA: Ben nikahla buldum şifa,
Etmez bana cinler cefa
Sen üzülme kuzum baba,
Eyle sefa, eyle sefa.
HEPSİ: Eyle sefa, eyle sefa (çalparalar iştirak eder)
SAFİ: Bahsettiller seni bana,
Ömrüm, canım olsun feda
Benden sana her dem vefa,
Eyle sefa, eyle sefa,
HEPSİ: Eyle sefa, eyle sefa. (...)”¹¹⁷

Yazar, şarkının sonunda Safî ve Esmâ'nın sedire oturduklarını ve oyunda çalparalarla raks havasına geçildiğini yazmıştır.¹¹⁸ Dolayısıyla oyundaki olayların çözülüp herkesin mutlu sona ulaştığı bu noktaya uygun olarak müziğin stiline de, canlılık ve eğlence havasına katkıda bulunduğu söylenebilir.

Müziğin İletiyi Aktarmadaki İşlevselliği

Oyundaki müzikli bölümlerin genel olarak hikâyeyi pekiştirici ya da destekleyici işlevde olduğunu söylemiştik. Fakat bazı yerlerde müziğin bu işleve sahip olmakla birlikte aksiyonun oluşmasında da payı görülmektedir. Örneğin, Afet'in oyunu ile Savleti Efendi'ye kızı Esmâ'nın kayıp olduğunun söylenmesi ve her yerde Esmâ'nın aranması sahnesi, hem müzikli diyalogların hem dansın hem de dramatik aksiyonun ilerlediği bütüncül bir bölüm olarak kabul edilebilir.

¹¹⁷ A.g.e., s. 119,120.

¹¹⁸ A.g.e., s. 120.

Bu bölümde oyun kişileri gruplar halinde sahneye girip çıkar ve her sahneye gelen Esma'yı her yerde aradıklarını ama bulamadıklarını söyler;

(...)

Savleti: Hayır... hayır yangın değilmiş.... Kerimem odasında nakış işlerken Nabedit olmuş.

HEPSİ: Acayip.

MENTEŞ: Her tarafı aramalı, nereye gidecek; uçmadı ya?

FERHAT: Tekmil kapılara bakmalı.

Dilaver: Her taraf kilitli, anahtarı da bende... şu iki kapıdan başka açık kapı yok...

SAVLETİ: Hanenin kapıları daima kilitlidir... Emrim olmadıkça bir kapı açılmaz...

Haydi, havuzlara, kuyulara, su haznelerine, çatının arasına, dam ve mahzene, hasılı her tarafa, bakınız, arayınız.”¹¹⁹

der ve herkes Esma'yı aramak üzere sahneden çıkar ve müzik başlar. İlk önce sahneye Savleti-Dilaram-Feraset ve Cariyelerin olduğu bir grup gelir;

“DİLARAM: Odaları aradık, sandıkları boşalttık. Aradık, aradık, yok.

HEPSİ: Yok, yok yok, küçük hanım yok.

SAVLETİ: Arayın, arayın, arayın.

HEPSİ: Yok, yok, yok. Küçük hanım yok.”¹²⁰

Sadece kızlar çıkar ve bu sefer Ferhat-Menteş-Tosun-Dilaver- İki Nefer- Arap ve Beyaz Köleler- Daire Halkı'ndan oluşan grup sahneye girer ve Savleti'ye;

“MENTEŞ: Konağın her yanını, hamamın külhanını,
iki kere aradık, aradık, yok.

HEPSİ: yok, yok, yok, küçük hanım yok.

SAVLETİ: Arayın, arayın, arayın.

HEPSİ: yok, yok, yok, küçük hanım yok.”¹²¹ der.

Savleti dışındakiler sahneden çıkar ve sonra tekrar Dilaram-Feraset ve Cariyelerin olduğu grup girer ve sözleri tekrarlarlar;

¹¹⁹ A.g.e., s, 60.

¹²⁰ A.g.e., s, 61.

¹²¹ A.g.e., s. 61.

“DİLARAM: aradık bu konağı, her köşeyi bucağı, aradık, aradık, yok.
HEPSİ: Yok, yok, yok, küçük hanım yok.
SAVLETİ: Amanın, amanın, amanın.
HEPSİ: Yok, yok, yok, küçük hanım yok.”¹²²

Sahnedekiler dışarı çıkmaz, onlara tekrar Ferhat-Menteş-Tosun-Dilaver- İki Nefer-Arap ve Beyaz Köleler- Daire Halkı katılır;

“MENTEŞ: Ocağın bacasını, çatının arasını, aradık, aradık, yok.
HEPSİ: Yok, yok, yok, küçük hanım yok.
SAVLETİ: Amanın, amanın, amanın.
HEPSİ: Yok, yok, yo, küçük hanım yok.”¹²³

İrfan’ın girişi ile müzik durur. İrfan, arananın, Efendi babasının tesbihi olduğunu düşünür. Onu bulup babasına getirmiştir, böylece şarkı son bulur;

“İRFAN: (Telaşla girer) Buldum. Buldum....
SAVLETİ: Oh nerede nerede evladım?
İRFAN: Cebimde Efendi baba. (teşbihi çıkarır, gösterir) Hani arıyordunuz?
SAVLETİ: (hayret ve hiddetle) Hay Allah layıkını versin. O değil hemşiren Esmâ nâbedit oldu be şaşkın.
İRFAN: ya...”¹²⁴

Bu müzikli bölümü özellikli kılan nokta; aksiyonun tek bir seferde ve müzik içinde verilmesidir. Bu sahnedeki olaylar herhangi bir şekilde bu bölümden önce ya da sonra tekrarlanmaz. Esmâ’nın ev halkı tarafından köşkün her yerinde aranmasını seyirciler sadece bu müzikli bölüm sayesinde görür. Dolayısıyla müziğin oyundaki genel işlevinden farklı olarak burada başka bir duruma hizmet ettiği söylenebilir. Bu müzikli bölüm oyundan çıkarılırsa, hikâyenin işleyişinde belli bir kopukluk olabilir. Burada önemli görülen nokta, söz konusu müzikli sahnenin, oyunun aksiyonunu pekiştiren ama aynı zamanda onun ilerlemesinde de asal olarak görev alan bir özelliğe sahip olmasıdır.

¹²² A.g.e., s. 61.

¹²³ A.g.e., s. 62.

¹²⁴ A.g.e., s. 62.

Musahipzade Celal dışında söz konusu dönemdeki diğer ünlü operetler, yazarlarından çok bestecileri ile anılmaktadır. Bu dönemde bir hayli popüler olmuş bu türden eserler özellikle Muhlis Sabahattin'in başını çektiği operetler ile 1930'lu yıllara kadar devam etmiş, bu tarihten sonra Şehir Tiyatroları'nın öncülüğünde bir operet birimi kurulmuş ve sipariş üzerine Rey kardeşler tarafından yazılan operetler dönemi başlamıştır. Fakat Rey kardeşlerin üretim süreçleri ile Musahipzade Celal ve Muhlis Sabahattin'in başını çektiği "Türk müzikli" operetler dönemi, hem amaç hem de biçim ve üslup itibariyle birbirinden farklıdır. Bununla birlikte söz konusu bu eserler, her iki dönem için de özellikle kent yaşamının popüler bir eğlencesi haline gelmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE YENİ KÜLTÜRÜN BİR YANSIMASI OLARAK; *LÜKÜS HAYAT* OPERETİ

2.1. Rey Kardeşler ve Operetler Dönemi

Cemal Reşit Rey ve Ekrem Reşit Rey'in Cumhuriyet'in ilk yıllarında birlikte ürettikleri operetler, Türk tiyatrosundaki müzikli tiyatro oyunları söz konusu olduğunda hatırı sayılır bir dönemi oluşturur. Bu operetlerin oluşum süreçlerinde dikkat edilecek önemli noktalardan biri, ait oldukları dönemin özellikleridir. Bununla birlikte, eser sahiplerinin yaşadıkları dönemle nasıl bir ilişki içinde olduklarını saptayabilmek, sanatçıların eserlerinde karşılaşacağımız pek çok noktayı açıklamak için bize yardımcı olacaktır.

Rey kardeşlerin sahne eserlerini ürettikleri dönem, Cumhuriyet'in kuruluşunu takip eden bir zaman dilimine rastlar. Dolayısıyla yeni bir devlet kuruluşu ile oluşan bir “geçiş süreci” söz konusudur. Cumhuriyet öncesinde kısmen başlayan ve Cumhuriyet'in ilanı ile kurulan yeni yönetim şekli ile birlikte, temel politiklardan biri haline gelen “batılılaşma” hedefi, yaşamın her noktasında olduğu gibi özellikle kültür alanında da etkisini göstermiş ve ileride de sıklıkla bahsedeceğimiz gibi çeşitli ikili karşıtlıkları beraberinde getirmiştir. Toplumsal yaşamın tüm alanlarındaki yeniden kurma ve kurgulama hareketlerinin bir sonucu olarak meydana gelen ikili karşıtlıklar, kültür alanını da etkilediğinden, özellikle “alaturka” ve “alafranga”, “batılı” ve “yerli” gibi terimler arasındaki doğru konum arayışları, üretimlerde kendi sentezini oluşturma sancıları, söz konusu süreç için gayet doğal bir sonuç doğurmuştur.

Dönemin popüler bir tiyatro formu olan operet, yeni Cumhuriyet'i, işaret ettiği “batılılaşma” ya da “çağdaşlaşma” hedefine götürecek olan iki yönlü bir araç niteliğinde değerlendirilmiştir. Öyle ki bu süreç, dönemin İstanbul Valisi Muhiddin Üstündağ'ın teklifiyle başlar. Cemal Reşit Rey bir röportajında durumu şu şekilde açıklamaktadır;

“(…) Yanılmıyorsam 1933 senesiydi. Şehir tiyatroları müdürü rejisör Muhsin Ertuğrul ve İstanbul Valisi ise Muhiddin Üstündağ idi (...) Bir gün vali, rahmetli biraderim Ekrem Reşit ile beni çağırdı. Paris’ten geliyorum, No, No, Nanette¹ diye bir operet seyrettim, pek hoşuma gitti, üç sene oynamış Paris’te. Buna benzer bir şey yazın da Şehir Tiyatrosu oynasın dedi. Çıktıktan sonra biraderim ile düşünmeye koyulduk. Bunun müziği hiç benim çalışmalarım ile alakası olamayan bir şekilde, küçük bir caz orkestrası için yazılmalıydı.”²

Bu ifadelerden, Rey kardeşlerin, aslında bir çeşit sipariş üzerine müzikli bir tiyatro oyunu yazma işine koyuldukları anlaşılıyor. Bu noktada teknik açıdan da güçlü olan ve görece daha büyük bir izleyici kitlesine ulaşabilen bir tiyatro kurumu olarak Darülbeydi³’nin etkisi önemlidir. Dönemin Belediye Başkanı’nın neden operet sipariş ettiği düşünülecek olursa ağırlıklı olarak iki olası sebep akla gelebilir; bunlardan biri, “ciddi” dramların oynandığı tiyatroya seyirciyi alıştırma çabası, diğeri de Cumhuriyet’in ulusal bir müzik, ulusal bir tiyatro yaratma amacına hizmet etmek için operetin başlangıçta izleyiciye kolay algılanabilir bir dil sunabilmesidir. Söz konusu dönemin kültür politikalarının özellikle müzik ve tiyatro gibi alanlardaki genel duruşuna verilebilecek bir örnek, bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında Avrupa’dan davet edilen sanat insanlarının görüşleri ve bazen de sundukları raporlar, bu gibi yeniliklerde yol haritası olarak esas alınmıştır.

¹ “No, No, Nanette, 1925’te New York’un Broadway’inde sahnelenen ünlü bir müzikaldir. Müziğini Vincent Youmans yapmış, sözlerini Irving Caesat ve Otto Harbach yazmışlardır. Muhiddin Üstündağ’ın Paris sahnelerinde izlediği Fransızca metin ise Robert Russel Benett’e aittir. Yıllarca dillerden düşmeyen “Tea For Two” ve “I want to be happy” gibi şarkıları bu müzikalin ürünleridir. New York’ta gişe rekorları kırdığı görülünce hemen ardından Yes, Yes, Ivette başlıklı bir müzikal daha yazılmış ancak başarısızlıkla sonuçlanmıştır”. **Bkz.:** Evin İlyasoğlu, **Cemal Reşit Rey Müzikten İbaretle Bir Dünyada Gezintiler**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005, s. 159.

² Evin İlyasoğlu, **Cemal Reşit Rey Müzikten İbaretle Bir Dünyada Gezintiler**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005, s. 159.

³ “Darülbeydi; 1914’te İstanbul Belediye Başkanı operatör Cemil paşa tarafından müzik ve tiyatro eğitimi veren bir sanat okulu olarak kurulmak istenmiştir. I. Dünya Savaşı yıllarında kapanma tehlikesi geçirse de 1915 yılında Darülbeydi için bir yönetmelik çıkarılmış ve sadece bir sanat okulu olmaktan ziyade uygulamaların yapılacağı bir tiyatro kurumu şeklini almıştır. İlk gösterisini 1916 yılında vermiştir.” **Bkz.:** Doç. Dr. Özdemir Nutku, **Darülbeydi’nin Elli Yılı**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1969.

Örneğin, Cumhuriyet'in ilanından sonraki kültür politikalarının arasında yerini alan ulusal opera kurma çalışmaları kapsamında, Viyana'dan "Reinhardt Scoule"nin yöneticisi Max Reinhardt uzman olarak Türkiye'ye davet edilmiş ve kendisi bu konuda bir rapor hazırlamıştır. Atatürk, söz konusu çalışmalarda bu raporun esas tutulmasını istemiştir. Raporda, bir opera kurmanın öncelikle onu izleyecek seyirciyi yetiştirmekten geçtiğini savunan Reinhardt, bunun başarılması için ise işe, hafif müzikli tiyatro oyunları; "komik opera", "operet" türünde eserlerle başlanabileceğini belirtmiştir.⁴

Cemal Reşit Rey de bir röportajında operetler ile ne amaçladıklarını bu düşünceye benzer bir şekilde ifade etmiştir;

"Bir insanı cezbetmek için o insana tebessüm etmek icap eder. Operet bir tebessümdür. Operalar, güç anlaşılır senfoniler halkı kolay cezbetmez. Bunu bilerek, isteyerek yaptık."⁵

Bu noktada o dönem için iki önemli ihtiyaçtan bahsetmiş bulunuyoruz. Bu iki nokta aslında birbirini bir anlamda tamamlar niteliktedir. Söz konusu hedefe ulaşmak için izleyicide talep oluşması elbette ki çok önemli görülmüş ve operet bu anlamda, daha önce de bahsedildiği üzere, iki yönlü bir işlevsellik sunmuştur.

Operet formuna bu işlevselliği açısından bakan Muhsin Ertuğrul, Darülbeydi'deki operet temsillerinin duyurusunu yaparken; "bu eserler tam manasıyla istikbalin operet teşkilatında ilk temiz ve kuvvetli adımdır."⁶ der. Fakat Muhsin Ertuğrul, operet oynama kararı alınırken bunu yalnızca "arızı" bir durum olarak nitelendirmiştir. Çünkü ona göre sanatçının asıl hedefi "ciddi" oyunlar oynatmaktır.

Dolayısıyla Muhsin Ertuğrul'a göre operetler, dönemsel olarak belli amaçları yerine getirmek için sahnelenen "aracı" oyunlardır. "Perdecî" adlı köşesindeki yazısı, bu düşüncesini destekler niteliktedir;

⁴ Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 2010, s. 394.

⁵ Murat Tuncay, "Cemal Reşit Rey ile Yayınlanması 37 Yıl Geciken Görüşme Notları", **YEDİ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı: 3, 2010, s. 45. (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/yedi/issue/21836/234786>, 16 Nisan 2018.

⁶ Muhsin Ertuğrul, "3 Müjde", **Darülbeydi Dergisi**, No: 18, 1 Ekim 1931, s.1.

“Üç saat Opereti, Bir Ölü Evi piyesinin bütün bir haftada getirdiği hasılatı bir Cuma günü, daha fazlasıyla temin ediverdi. Bu bizim ağlayarak kaydetmemiz lazım gelen bir neticedir. Çünkü operet Darülbedayi için nihayet arızı bir şeydir. (...) sanat, gaye, mefkure, ideal ölüyor, varsın ölsün... Yaşasın para”⁷

Muhsin Ertuğrul’un bu eleştirisi aynı zamanda operet formunun bir anlamda “ticari” bir tiyatro formu olduğunu anlatması bakımından önemlidir.

Operetlerin eğlence yönü ağır basan ve yukarıda bahsettiğimiz yönüyle de bir nevi “ticari” ya da “insanları kolay cezbeden” sahne eserleri olduğu, döneminin yaşantısına kattığı kültür izlerinden de anlaşılabilmektedir. Operetlerin 1930’lu yıllarda İstanbul eğlence ve sahne hayatında hatırı sayılır bir ağırlığa sahip oldukları söylenebilir. Özellikle Rey kardeşlerin operetlerinin konusu çoğunlukla, İstanbul’un “sosyetik” hayatına değinir. “Bütün operetleri ve revü denilen müzikli oyunları, konusunu doğrudan doğruya İstanbul’dan alan eserleri arasında ilk akla gelenlerdir”⁸ diyen Bülent Aksoy’a göre Cemal Reşit Rey; “tipik bir Cumhuriyet aydını olarak da yeni Türkiye’nin özellikle de İstanbul’un kültüründe iz bırakmıştır.”⁹

Benzer bir şekilde Evin İlyasoğlu da operetlerin özellikle İstanbul için yeni bir “moda” akımı başlattığına değinmektedir;

“İstanbul yaşamında yeni bir eğlence biçimi, sanatla eğlencenin birleştiği yeni bir hava estirir operetler. Giyinip kuşanıp opereye gitmek, pırlantalarını takıp kürklerini giyip özen göstermek ve operetten birkaç şarkı mırıldanmak bile moda halini almıştır.”¹⁰

Operetlerin dönemsel olarak, yukarıda bahsedilen şekildeki bir takım ihtiyaçlara cevap vermesinin yanı sıra, nasıl bir tiyatro formu olduğu ve eser sahiplerinin hangi yazım dilini ya da hangi ekolü kullanarak kendi eserlerini oluşturdukları da önemli bir diğer noktadır. Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşlerin kendi eserlerini oluştururken ağırlıklı olarak Batı geleneğine yaslandıkları bir gerçektir.

⁷ Muhsin Ertuğrul, “Yaşasın Para”, **Darülbedayi Dergisi**, no: 35, 1 Aralık 1932, s. 1.

⁸ Bülent Aksoy, “Rey, Cemal Reşit”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, Cilt, 6, 1994, s. 322

⁹ **A.g.e.**, s.322,323.

¹⁰ Evin İlyasoğlu, **a.g.e.**, s. 158

Bu, hem almış oldukları eğitim, hem de benimsedikleri sanat anlayışları göz önünde tutulduğunda çok daha net olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rey kardeşlerin babası Ahmet Reşit, 1900'li yılların başında Kudüs mutasarrıflığı yapan, 1919'da da Osmanlı'nın dışişleri bakanlığını üstlenen üst düzey bir devlet görevlisidir. 1919'dan önce, siyasi sebeplerden dolayı ailesiyle birlikte Paris'e göç etmiş, Rey kardeşler eğitimlerini Paris'te sürdürmüşlerdir. Dolayısıyla ekonomik bakımdan imkânları geniş bir ailenin üyeleri olarak Rey kardeşlerin dönemin şartlarına göre iyi, bununla birlikte batılı bir eğitimden geçtikleri açıktır. Bu eğitimin bazı noktaları, kuşkusuz, onların eserlerine de yansımıştır.¹¹ Evin İlyasoğlu'nun anlatımında ayrıntısıyla gördüğümüz eğitim hayatları, özellikle sanat ile iç içe geçmiştir;

“(...) Anadili gibi Fransızca konuşan Ekrem Reşit, Paris'in aydın çevrelerinde yazarlar, ressamalar ve tiyatrocularla dostluklar kurar. (...)Türkçe ve Fransızca olarak yazdığı Barbaros Hayreddin'in Kitabı on sekiz dile çevrilir. Bu yapıtı ona Fransız Yazalar Cemiyeti üyeliğini getirir.”¹²

Bununla birlikte Evin İlyasoğlu, Ekrem Reşit'in Fransızca romanlar yazıp Fransa'da yayınlattığından ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nda temsil edilen oyunlarının rejisörlüğünü de kendisinin yaptığından bahseder. Ayrıca Ekrem Reşit, bir süre de tiyatro eleştirmenliği yapmıştır.

Aynı şekilde, eğitimini Paris ve Cenevre gibi Avrupa ülkelerinde tamamlayan Cemal Reşit Rey, eğitim hayatının büyük bir bölümünde Debussy'nin öğrencisi Marguerite Long ile çalışır ve bestecilik, piyanistlik, orkestra şefliği gibi alanlarda çok başarılı bir öğrencilik hayatı geçirir.¹³

¹¹ **Bkz.;** Prof. Özer Sezgin “Cemal Reşit Rey(1904-1985) Ulusal Kültürümüzün Anıtlaşan İsimlerinden”, **Orkestra Dergisi**, Yıl: 43, No: 357, Aralık 2004, s 7.

Bülent Aksoy, “Rey, Cemal Reşit”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1994. C: 6, s 322.

Olca Y Koçak, **Cemal Reşit Rey**, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2006, s 17,18.

¹² Evin İlyasoğlu, **a.g.e.**, s. 51.

¹³ Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982, C: 4., s. 234.

Cemal Reşit Rey'in eserlerinde batı etkisini hissetmek, aldığı eğitim göz önünde tutulursa çok doğal bir sonuçtur. Fakat birçok yorumcu, onun eserlerinde Fransız etkisini kabul etmekle birlikte, Rey'in, kendi ülkesinin kültürel motiflerine de ilgi duyan, bu anlamda eserlerinde belli bir senteze ulaşmayı amaçlayan bir besteci olduğu noktasında birleşir;¹⁴

“(…) Rey, Batı tekniğinde yazan Türk bestecileri arasında gerek konu seçimi, gerekse beğeni ve duyarlık yönünden geleneğe en bağlı olanıdır”¹⁵ diyen Bülent Aksoy, bu noktadaki yorumunu şu şekilde açıklamıştır;

“Batı tekniğinde yazan yeni Türk bestecileri kabaca ikiye ayrılabilir: Ulusal müzik geleneğinden aldıkları öğeleri Batı müziği tekniğiyle işleyenler ya da geleneğe atıfta bulunanlar; ulusal geleneklerin dışında, uluslararası düzlemde bir bestecilik anlayışına bağlı olanlar. Cemal Reşit Rey birinci gruba giren bestecilerin öncüsüdür. Bu anlayıştaki besteciler arasında da İstanbul'un tarihi ve kültürü ile ilgili konulara en çok yer veren, geleneksel müziğin özündeki malzemeye en çok yakınlık duyan sanatçıdır.”¹⁶

Evin İlyasoğlu da “Cemal Reşit, Fransız değerlerine Osmanlı değerlerini katmış, Batı ölçütleriyle Anadolu esinini birleştirmiş ve 1930'lu yıllarda artık bir bireşime varmıştır”¹⁷ diyerek benzer bir yorumda bulunmuştur.

Batılı anlamda bir eğitim sürecinden geçen Cemal ve Ekrem Rey kardeşlerin eserlerinde her ne kadar batılı stillere rastlansa da kendi coğrafyalarının büsbütün dışında kaldıkları söylenemez.

Bu, yukarıda bahsi geçtiği gibi Cemal Reşit Rey'in eserlerinde fark edilir biçimde hissedilir. Bununla birlikte, Ekrem Reşit Rey'in Şehir Tiyatrosu için operet yazdığı günlerde verdiği bir röportajda dile getirdiği düşünceleri, hitap ettiği kültürün beğenilerine çok da uzak bir mesafede durmadığını gösterir niteliktedir;

¹⁴ **Bkz.:** “Prof. Yalçın Tura'nın Cemal Reşit Rey Hakkındaki Konuşması”, **Orkestra Dergisi**, 1 Aralık 2004, No: 357, s.28.

Ebru Güner, “Cemal Reşit Rey'in Yaşamı ve Piyano Yapıtlarında Derin Yaklaşımlar”, **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, yüksek lisans tezi, Ankara 2000, s. 19.

¹⁵ Bülent Aksoy, **a.g.e.**, s. 322.

¹⁶ **A.e.**

¹⁷ Evin İlyasoğlu, **a.g.e.**, s.157.

“(…) operet neşe demektir. Neş’e ise Türklüğün hassalarındandır (...) Neden sanat peşinden koşmak için başka memleketlerin sislerine, dumanlarına bürünelim? (...) bizim güneşimizde ısınan, bizim denizimizde yıkanan İtalya’da Comedia del arte’lerle, Espanyada Zarzuela’larla İtalyanlar. Espanyollar tabılarına, zihniyetlerine muvafık temsillerle zevkiyap olsunlar da, neden biz yalnız büyük şaheserlerle iktifa ederek tab’ımızın meylettiği eğlenceli piyeslerden kendimizi mahrum edelim? Türk tab’an, zihnen şendir. Buna en büyük delil de Karagözdür. Karagözü yaratan bir kavim, eğlenceli eserlerden hazzetmek tabiatıyla yaratılmış demektir.”¹⁸

Elbette Rey kardeşlerin operetleri yazarken, içinde yetişmiş oldukları batılı gelenekten etkilenmemesi mümkün değildir. Ancak, bütünsel olarak olmasa da, eserlerinde bazı yerli motiflere atıfta bulunmaktan pek de uzak durmadıkları söylenebilir. Söz gelimi *Lüküs Hayat* opereti ileride değineceğimiz gibi, bu anlamda özelliklere sahip bir örnektir.

2.2. Müzikli Bir Tiyatro Formu Olarak Operet

“Operet” terimi tiyatromuzda ilk kez Rey kardeşler ile birlikte kullanılan bir terim değildir. Daha önce de batılı anlamda müzikli oyunlar için bu terim sıklıkla kullanılmıştır. Fakat Türk tiyatrosunda “operet” olarak tanımlanan eserleri, Avrupa’daki çeşitli operet türlerine benzer şekilde sınıflandırmak oldukça güçtür. Batı tiyatrosunda bu türler köklü bir geleneği takip eden özellikleri içerir.

Broadway’in müzikal tiyatro geleneğinin, 19. yüzyıldan başlayarak operetlerin hâkim olduğu Londra, Paris ve Viyana’dan çıktığını savunan Scott Mcmillen, operet geleneğini Fransız, İngiliz ve Alman olmak üzere üç ayrı stile ayırmaktadır ve ortak özellik olarak operetlerin iki elementinden bahseder. Bunlar; özellikle Fransız geleneğinde “satir”, Viyana geleneğinde popüler halk dansları; “polka”, “marş” ve “vals.” dir. ¹⁹

¹⁸ Ekrem Reşit Rey, “Niçin Bir Operet Yazdım?” , **Darülbedayi Dergisi**, 15 Kasım 1932, No: 34., s.4.

¹⁹ Scott Mcmillen, **The Musical as Drama**, New Jersey, Princeton University Press, 2006., s. 11.

Görüldüğü üzere hem müzik stiline hem de seçilen dilin belirleyici olduğu bu müzikli tiyatro türü, daha önce de belirttiğimiz gibi çok köklü ve çok çeşitlilik içeren bir geleneğe sahiptir.

Bu anlamda Türk tiyatrosunda operet olarak tanımlanan diğer eserler de dâhil olmak üzere kesin bir sınırlama yapmak, söz gelimi Rey kardeşlerin operetlerinin biçimsel olarak batılı anlamdaki operetlerin hangi alt türene ait olduğunu saptayabilmek zor olabilmektedir. Fakat bu form ile bir takım ortak özellikler söz konusu olduğu için “operet” sınırlaması, Rey kardeşlerin müzikli tiyatro oyunlarındaki anlayışını açıklamak için yeterli olacaktır. İleride inceleyeceğimiz eserde de, Cemal Reşit Rey’in aşağıda alıntılanan röportajında dile getirdiği gibi yalnızca “operette-revue” etkisi değil, hem Fransız hem de Viyana operetlerine ait motifler bulunacaktır;

“Malum olduğu üzere muhtelif operet tarzları vardır. Mesela: Klasik Operet denilen operet ki bilhassa Fransada büyük bir inkişaf göstermiştir. (...) Bundan başka Viyana Opereti, Musikili Komedi ve en yeni olan Operette Revue vardır. Bu sonuncusu Amerikada doğmuştur. (...) Operette-revue için de eğer mutlaka bir misal vermek lazımsa No, no Manette (Nanette), Rose-Marie v. s..’yi söyleyelim. Ben işte bu son şekli intihap ettim. Çünkü asrın ihtiyaçlarını ve asri tiyatro tekniğini en çok gösteren odur. Bu nevi operetler pek çok dekor ve kostümlü, danslı ve büyük figürasyonla ve önemli bir mizansenli operetlerdir. Müziği caz müziğidir. Bunlarda bir iki parça vardır ki, birçok defa tekrür eder: ta ki ahalinin aklında kalsın. Bittabi müzik de gayet canlı, oynak, aynı zamanda basit ve çabuk hıfzedilebilir bir şekilde olur.”²⁰

Cemal Reşit Rey’in seçtiğini söylediği ve “operette-revue” olarak tanımladığı bu stil, aynı zamanda Batı tiyatrosundaki müzikli tiyatro geleneğinin o dönem için geldiği bir sonuçtur. Operet formunun şarkı ve dans ağırlıklı Amerikan vodvillerine ve dolayısıyla Amerikan kültürü ile özdeşleşen müzikal komediye evrildiğini tartışan bir araştırmada; klasik anlamda operetler döneminin 1930’larda sona erdiği, II. Dünya Savaşı’ndan hemen önce, 1920’ler boyunca müzikal filmlerin ve caz müziğinin Broadway’de popülerlik kazanması gibi nedenlerle Amerikan tiyatro dünyasında “operet” yerine artık “müzikal tiyatro” ve “müzikal komedi” terimlerinin kullanıldığından bahsedilmektedir.

²⁰ Cemal Reşit Rey, “Niçin Bir Operet Besteledim?”, **Darülbedayi Dergisi**, 15 Kasım 1932, No: 34, s.2.

Amerika ve Avrupa geleneğini bu anlamda ikiye ayıran çalışmada, günümüzde, Amerika’da operet teriminin 1940 öncesi yazılmış eserler için kullanıldığı, Avrupa’da ise halen Avrupa geleneğini çağrıştıran eserler için bu terimin kullanılmaya devam ettiği ifade edilmektedir.²¹

Bu noktada müziğin stili de alt türleri tanımlamada önem arz eder. Avrupa’da II. Dünya Savaşı’na kadar popülerliğini sürdüren Fransız ve Viyana operetlerinin, Amerika’da özellikle caz müziğinin de popüler bir hal alması sonucu “müzikal komedi” ye evirildiği söylenebilir.²²

Dolayısıyla tarihsel olarak Cemal Reşit Rey’in tercih ettiğini söylediği “operette-revü” stili, kendi dönemlerinin en popüler müzikli oyun stilidir. Rey’in verdiği iki örnek de; *No, No Nanette* ve *Rose Marie*²³, hafif müzik ve dans şovlarının ağırlıklı olduğu bir yapıdır. Amerika’da “müzikal komedi” olarak tanımlanmıştır.

Rey kardeşlerin eserlerinin Batı kaynaklı bir müzikli tiyatro biçiminin etkisinde olduğu muhakkak, fakat iki üreticisi olan bu eserlerin yapım sürecinde nasıl bir rota izledikleri de önemli bir diğer noktadır.

Bu rotada bazen Ekrem Reşit’in yazdığı metinlere Cemal Reşit müzik bestelemiş, bazen de önce bir müzik fikri oluşmuş ve Ekrem Reşit bu müziğe bir sahne yazmış ya da uyarlamıştır.²⁴ Cemal Reşit Rey de yazım süreçlerini şu şekilde anlatmaktadır;

²¹ Juliana Abreu, “The Origin and Development of French Operetta in the Nineteenth Century”, M.A., Department o f Music, Laramie, Wyoming, August, 2004, s. 3,4. (çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/35466052_The_origin_and_development_of_French_operetta_in_the_nineteenth_century , 1 Nisan 2019.

²² **Bkz.:** “Vienna is Alarmed By in Roads of Jazz” april 15, 1928, p: 30. The New York Times Archives. (çevrimiçi) <http://operetta-research-center.org/vienna-alarmed-inroads-jazz/>, 18 Nisan 2018.

²³ **Bkz.:** Kurt Ganzl, “Rose Maire Musical Play in 2 Acts” The Encyclopedia of the Musical Theatre, 1 January, 2001. (çevrimiçi) <http://operetta-research-center.org/rose-marie-musical-play-2-acts/> , 18 Nisan 2018.

²⁴ Evin İlyasoğlu, **a.g.e.**, s. 51.

“Biraderim bir mevzu tasarlardı. Bunu bölümlere ayırırdı. Bu neye göre yapıldı? Söylenecek olan müzikli kısımlara, şarkılara, düetlere göre vs. Daha eseri yazmadan bana bestelenecek kısımları yazardı. Ben de onlara müzik kompoze etmeye koyulurdum. Ben bestelenecek her şeyi besteledikten sonra o oyunu yazıp bitirirdi. Yani Oyunun gidişatına rehber olan müzik notaları, müzikli bölümlerdi.”²⁵

Araştırmada incelenmek üzere seçilen Rey kardeşlerin *Lüküs Hayat* ²⁶opereti, buraya kadar bahsi geçen noktaları açıklayabilmek için önemli bir örnek olarak görülmüştür.

2.3. *Lüküs Hayat* Opereti

“(…)‘Üç Saat Opereti’nde konuya önem vermeyip sadece birkaç tip canlandırmaya çalıştık. İkincisinde yani ‘Lüküs Hayat Opereti’nde, şıklığa, alafrangalığa özenip bir takım sahne tavırları takınarak hayatlarını sahteletirenleri göstermek istedik.” ²⁷

Rey kardeşlerin Darülbeydi’deki operet dönemlerinin ikinci örneği olan *Lüküs Hayat* opereti 1933 yılında Erkem ve Cemal Reşit Rey tarafından yazılmıştır.

Bazı kaynaklarda operetin şarkı sözlerinin Nazım Hikmet’e ait olduğu hatta librettoda ağırlıklı olarak onun imzasının bulunduğu söylense de Rey kardeşlerin beyanları ve Nazım Hikmet’in bazı eserlerinde mahlas kullanması nedeniyle “resmi” bir sahiplik söz konusu değildir.²⁸

²⁵ Murat Tuncay, “Cemal Reşit Rey ile Yayınlanması 37 Yıl Geciken Görüşme Notları”, **YEDİ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı: 3, 2010, s. 47 (Çevirimiçi) <http://dergipark.gov.tr/yedi/issue/21836/234786>, 16 Nisan 2018.

²⁶ “Lüküs Hayat” operetinin metin incelemesinde kaynak olarak Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Evrakında bulunan bir daktilo nüshası ile Şehir Tiyatrosu arşivindeki oyun metni kullanılmıştır. Bu iki metin arasında çok küçük farklılıklar söz konusudur. Oyunun 1985 yılında Şehir Tiyatrosu’nda Haldun Dormen tarafından sahnelenmiş şekli ile söz konusu bu iki metin arasında da bir takım farklılıklar mevcuttur. Yeri geldiğinde bu tip farklılıkları açıklayacak olmakla birlikte, çalışmamızda 1933 yılında yazılmış ve Şehir Tiyatrosu’nun arşivinden temin edilen metin esas alınmıştır.

²⁷ Olcay Koçak, **Cemal Reşit Rey**, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2006, s. 73.

²⁸ **Bkz.:** Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt,1, 2005, s. 215.

Bkz.: Cemal Ünlü, **Bir Operetti Yaşamak**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1994, s. 26.

“Emelimiz sizlere birkaç saat hoşça vakit geçirtmektir”²⁹ diyen Rey kardeşlerin operetleri yazdıkları süreçte eserlerinin bir hayli popüler olması, daha önce de bahsedildiği gibi, özellikle kent yaşamında belli bir moda akımını doğurmuştur. *Lüküs Hayat* opereti de tıpkı bu “moda” akımının bir yansımasıdır. Fakat bu yansıma, içinde kendi kendini alaya alan bir eleştiriye sahiptir.

Lüküs Hayat’ın taşıdığı motifler, dönem itibarıyla toplumun her alanında yaşanan çelişkili durumlara benzer bir şekilde, karşıtlıklardan oluşur. Bu karşıtlıklar, “alaturka”, “alafranga”, “sosyetik olma”, “sonradan görmüşlük”, “samimiyet”, “sahtelik” gibi sembollerle örülmüştür.

“Lüks değil, Lüküs! Aradaki fark pek büyük. Dikkat buyurulsun! Operetimizin ismi Lüks Hayat olarak telaffuz edilirse ifade etmek istediğimiz şey, daha doğrusu, bir operetin dar çerçevesi içerisine konulması için çizmiş olduğumuz karikatürlerin manası yanlış anlaşılır. (...) Lüksün manası herkesçe malumdur. Lüksün mukabili zinet, pahalı bir eşya, harcı alem olmayan bir şeydir. Lakin “Lüküs”! Lüküs!... Hiçbir lisanda mevcut olmayan bu uydurulmuş kelimedeki özentiliği, sahteliği seziyorsunuz, değil mi?...İşte biz bu özentile (özentiyile), bu sahtelikle gülere oynuyarak (oynayarak), şarkı söyleyerek (söyleyerek), dans ederek, bir az eğlenmek istedik. (...) Maksudımız tariz değil, bir latifetten ibarettir.”³⁰

Kendi yorumlarından da anlayacağımız üzere Rey kardeşler, *Lüküs Hayat* operetinin adındaki kelimeyi değiştirerek takındıkları bu “alaycı” üslubu, oyun boyunca da sürdürür.

Oyunda iki farklı toplum kesiminin temsilcileri vurgulanır. Birincisi “sosyetik” ya da “sosyetik olma heveslileri” dir. Bu oyun kişileri, “Avrupai” olma heveslisidir ve oyunda bu hevesleri adeta bir sonradan görme halinde yorumlanmıştır. Buna karşılık diğer tarafta, geçimlerini hırsızlık, kumar gibi yollarla sağlayan ya da evin hizmetini gören, bahçıvanlığını yapan, bazısı sosyete merakına yenik düşen bazısı da “özünden” bir şey kaybetmeyen “fakir” kenar mahalle insanları çizilmiştir.

²⁹ Ekrem Reşit Rey, Cemal Reşit Rey, “Üç Saat’ten Sonra Lüküs Haya’tan Evvel”, **Darülbedayi Dergisi**, 29 Ekim 1933, no:43, s. 8.

³⁰ A.g.e.

Oyun kişilerinden; zengin karı-koca Belkıs Hanım ve Ruhi Bey ile çevresindekiler “sosyetik” kesimi, Rıza-Zeynep-Fıstık üç hırsız olarak daha “halk” a yakın olan “fakir” ve “sosyete adabına yabancı” kesimi temsil ederler. “sahnede gördüğünüz şahıslar bir muhitin, bir zümrenin hakiki resmi değil, (...) sadece karikatürüdür. Binaenaleyh eserimiz sadece bir “fantaisie” olarak kabul edilmelidir.”³¹ diyen Rey’lerin *Lüküs Hayat*’daki oyun kişileri adeta karikatürize edilmiş ve bu yolla bir anlamda komedi oluşturulmuştur.

Lüküs Hayat Operetinin Konusu

Üç perde ve on tablodan oluşan operetin hikâyesi, sosyetik Belkıs Hanım ile kocası Ruhi Bey’in içinde bulundukları dar boğazdan nasıl kurtulacaklarını hesaplamalarıyla başlar. Belkıs zenginlik meraklısı bir kadındır. Kız kardeşi Nesrin ve onun sevgilisi Veysi de oyunun “romantik aşık çifti”dir. Belkıs Hanım, Veysi’yi çulsuz bulduğu için onu sürekli görmezden gelir, kız kardeşinin yanında görmek istemez. Belkıs ve Ruhi’nin durumları hiç de görüldüğü gibi zenginlik ve şatafat içinde değildir. Fakat kendi çevrelerine bu durumu yansıtmaz, sanki borç içinde değillermiş gibi davranırlar. Tek umutları, köşklerini satın alma ihtimali olan toprak sahibi Zonguldaklı Rıza Bey ya da Belkıs Hanım’ın Mısırlı zengin kuzeni Atıfet’ tir. Bu çift herkese o kadar borçludur ki tek şansları Atıfet ya da Rıza Bey’dedir. Rıza Bey’in gözünü boyamak için tüm sosyetenin davetli olduğu bir balo düzenlemeye karar verirler. Fakat bu davet Atıfet’in Mısır’dan geldiği gün ile aynı güne rastlar.

Belkıs Hanım ve Ruhi Bey, Atıfet’in dördüncü kocasının vefatı dolayısıyla yasta olduğunu düşünerek daveti iptal edip etmemeyi tartışırlarken, metinde “zengin bir şen dul” olarak çizilmiş Atıfet, yanında genç jigololarıyla pür neşe çıkagelir.

Evin bahçıvanı Memiş ve hizmetçisi Şadiye ise oyunun “sosyetik olmayan” “hizmetli” kişileridir. Fakat Memiş sosyetik olma heveslisidir. Şadiye ise Memiş’in aşkından başka bir şey görmez. Şadiye’nin Ağabeyi Rıza, Rıza’nın sevgilisi Zeynep ve arkadaşı Fıstık ise oyunun “varoş” kişileridir.

³¹ A.g.e.

Hayatlarını kumar, hırsızlık gibi küçük üçkâğıtçılıklarla sürdüren, sıradan, İstanbul'un kenar mahalle insanlarıdır. Şadiye, elmas zengini Atıfet'in Mısır'dan geleceğini haber alır almaz, ağabeyi Rıza'ya haber verir, çünkü Rıza, Zeynep ve Fıstık köşke girip, zenginliğiyle ünlü Atıfet'in elmaslarını çalmayı planlamaktadır.

Olayların düğümlendiği yer, Rıza ve Fıstık'ın köşke girer girmez, davete gelen kişiler ve ev sahipleri tarafından zengin zannedilmeleri noktasıdır. Rıza, Zonguldaklı Rıza Bey ile karıştırılır ve birinci perde bu şekilde biter.

Oyunun bundan sonraki perdelerindeki olaylar da bir takım yanlış anlamalar/anlaşılmalar ve yanlış anlamaların/anlaşılmaların getirdiği komik durumlarla ilerler. Bu “yanlış anlama/anlaşılma hali” aynı zamanda operetlerin tür özelliğidir. Bununla ilgili olarak Scott Mcmillen bir operette olması gerekenleri şu şekilde açıklamıştır;

“Operetler her zaman komik ve eğlenceli öğeler etrafında şekillenir. (...) Kimlik gizleme başka kılığa girme gizlenme, şahısları karıştırma, birini başka biri sanma üzerine odaklanır. Viyana operetleri daha çok sıra dışı aşk temasını takip ederken, Fransız ve İngiliz operetleri satır ağırlıklıdır. Ama tüm bu operetlerde mutlaka bir ya da iki başkarakterin kılık değiştirdiğini ya da başkası sanılmalarını görürüz.³²

İşte *Lüküs Hayat*'ta da sıklıkla karşımıza çıkan şey budur. Hırsız olan Rıza, Zonguldaklı toprak sahibi Rıza Bey sanılarak zengin muamelesi görür, Rıza'nın sevgilisi Zeynep, Rıza'nın kız kardeşi sanılır, oyundaki bahçıvan Memiş, zengin Atıfet'in kalbini çalmak için farklı bir kılığa bürünür vb. gibi çeşitli yanlış anlaşılımlar ve kılık değiştirmeler söz konusudur.

Oyunun ikinci perdesi bir balo sahnesi ile açılır. Rıza ve Fıstık köşkteki davete katılan “sosyetik” konuklar ve ev sahipleri Belkıs-Ruhi çifti tarafından zengin sanılmışlardır. Onlara bu yüzden gayet kibar davranırlar. Rıza bu durumdan hoşnut olarak oyunu sürdürse de Fıstık asıl amaçlarını sürekli Rıza'ya hatırlatmaktadır. Fakat “lüküs hayat rüya”sına çabuk kapılan Rıza yola gelmez. Fıstık da Rıza'nın sevgilisi Zeynep'e durumu haber vermek üzere yola koyulur.

³² Scott Mcmillen, *a.g.e.*, s. 12,13.

Bu sırada gerçek Rıza Bey de çıkagelmıştır. Fakat onu kimse görmeden önce Şadiye görür ve kandırarak kömürlüğe kilitler. Belkıs ve Ruhi ise sürekli bir plan halindedir. Belkıs, kız kardeşi Nesrin’le “Rıza Bey” sandığı Rıza’yı evlendirme planları yaparken bir yandan da Atıfet’in, yanında getirdiği delikanlılardan birine kapılacağından ve paraların aile dışına çıkacağından endişe eder. Bunun için de Memiş’i zengin bey kılığına sokup Atıfet’in aklını çelmeye çalışır.

“Bel: (...) senin saadetini yapacağım!.. Evvela şu ismini değiştirelim!... Memiş!... Ne biçimsiz şey o?...
Mem: Amma ne kadar!...
Bel: Başka isim bulalım!.. Ne bulalım!
Mem: Hanımcığım Ruşen koyun!... Pek severim!..
Bel: Ruşen!... Fena değil!... Hem alaturka olur hem alafranga!. Ruşen!...”³³

Rıza kendini “lüks hayat” a iyice kaptırmıştır. Sonunda Rıza’dan hesap sormak için Fıstık ve Zeynep de köşke gelir. Belkıs Hanım Zeynep’i görür ve onu Rıza’nın kız kardeşi sanır;

“Fıs:İşte burası!...
Zey: Ben onu yola getiririm!...
Bel: (İrfana zeynep’i göstererek) Aa! Bu kim?.. Anladım!... (Zeynep’e doğru giderek) Rıza Beyfendinin hemşireleri değil mi? Çok mes’ut oldum efendim...”³⁴

Bundan sonra herkes Zeynep’i Rıza’nın kız kardeşi sanır. Herkes etrafında pervanedir. Tam Rıza’dan hesap soracağı sırada Zeynep bayılır ve köşkteki herkes yanlarına koşar, ikinci perde bu şekilde sona erer.

Üçüncü perdede Rıza ve Atıfet karşılaşır ve birbirlerine aşık olurlar. Oyunun diğer aşık çifti Veysel ve Nesrin ise ayrılırlar. Veysi, Nesrin’e kaçmayı teklif eder ve Nesrin gelmeyince onu “lüks hayat”tan kopmamakla suçlayıp terk eder.

³³ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **Lüks Hayat**, Şehir Tiyatrosu Kütüphanesi Arşivi, Arşiv no: Omb-1085,y.y., t.y., s 26.

³⁴ **A.g.e.**, s. 41.

Rıza kalbini Atıfet'e kaptırdığını Zeynep'e itiraf eder, Fıstık da Zeynep'e aşık olduğunu açıklar. Memiş Atıfet'ten umduğunu bulamaz, "lüks hayat" hayali suya düşer ve tekrar Şadiye'ye döner. Veysi de hatasını anlayıp tekrar Nesrin'e dönmüştür. Herkesin köşkün bahçesinde olduğu bir anda Şadiye'nin kömürlüğe kapattığı Rıza Bey çıkagelir ve her şey ortaya çıkar.

"(...)

Rız B: Hangi Rıza Bey mi? Zonguldaklı Rıza Bey!

Herkes: Ne dedi? Rıza Beyler ikileşti!... (Rızaya) siz kimsiniz?

Rız: ben... Ben...

Atı: Sen benimsin!

Rız: ben Atıfet'in Rızasıyım!

Zey: Bak şu maymuna!

Fıs: Sana ne gerek sütlü börek

Zey: Öyle ya ben de Fıstık'ın Zeyneb'i"³⁵

Rıza Bey kendini tanıtır sonra da Zonguldak'da büyük bir arsaya sahip Veysi Bey'i aradığını ve onunla ortak olmak istediğini söyler. Belkıs Hanım hemen yönünü Veysi'ye doğru çevirir;

"Bel: Ortaklık mı demek Veysi zengin oldu.

Rıza Bey: Ha şunu bilseydiniz!

Belkıs: (etrafa) Veysi... Veysiciğim!...

Herkes: Veysi, neredesin?...

Nesrin: (Veysi ile soldan kolkola girerek) Ne var?... Ne oldu?..

Veysi: Müsaade buyurun Belkıs hanım bir dakikanız var mı?...

Belkıs: Ne demek, tabii!.. Nesrin'i değil mi?... Bahtiyar olun!.. Düğün istediğiniz zaman olsun."³⁶

Oyunun sonunda her şey anlaşılmış, gerçekler ortaya çıkmış ve herkes kendine uygun yeri bulmuştur.

³⁵ A.g.e., s. 64.

³⁶ A.g.e., s. 64.

***Lüküs Hayat* Operetinde Müziğin İşlevi**

Üç perdelik *Lüküs Hayat* Opereti'nde birinci perde on bir, ikinci perde sekiz ve üçüncü perde sekiz şarkıdan oluşmaktadır.

Lüküs Hayat operetinde genel olarak şarkılar hikâyenin herhangi bir noktasında taşıyıcı rol üstlenmez. Söz gelimi herhangi bir şarkının oyundan çıkarılması, hikâyenin işleyişini bozmaz. Şarkıların hikâyenin ilerlemesi ile organik bir bağı yoktur. Çoğu zaman hikâyeden bağımsız, ait olduğu sahnedeki duyguyu aktarmada yardımcı olarak bulunurken, bazı zamanlarda ise sahnede olan olayların tekrarını yapan pekiştirme görevindedir.

Şarkı sözlerinden başka, şarkıların sahip olduğu müzik stili de bir başka önemli noktadır. Müzik bazı noktalarda coşku yaratırken, bazı noktalarda ise romantizm ya da hüznü hissettirmek üzere bestelenmiştir.

Lüküs Hayat operetinin müzik stilineki seçimlerini Cemal Reşit Rey şu şekilde anlatmıştır;

“Herkesin söyleyebileceği ve dansedebileceği foktrotlar, tango, valsler, rumba, bluz (blues) gibi parçalar koydum. Bundan başka ayrıca número şeklinde şarkı havaları ve danslarını da”³⁷

Cemal Reşit Rey'in *Lüküs Hayat* opereti için seçtiğini söylediği bu dans müzikleri, o dönemin en popüler müzikleridir. Rey'in bu operette kullandığı ve önem verdiği dans ögesi, batılı anlamdaki operetlerde her zaman müziğin bir parçası olarak önemli görülmüştür. Bununla ilgili olarak Cevad Memduh Altar, benzer şekilde batılı operet bestecilerinin de günün popüler danslarını kendi eserlerinde kullandıklarından bahsetmektedir;

³⁷ Cemal Reşit Rey, “Niçin Bir Operet Besteledim?”, **Darülbedayi Dergisi**, 15 Kasım 1932, No: 34, s.,4.

“Daha çok günlük hayattan esinlenişleri, aşk serüvenlerini, hafif ve esprili konuşmalarla, sevilen ve kolay öğrenilen şarkı ve melodileri içinde alan operetlerde özellikle dansın önemi büyüktür. Olayın geçtiği zaman ve yerle ilgili olan dans türlerini, besteci dilediği gibi seçip değerlendirmektedir. Örneğin Paris’te J. Offenbach, eserleri için; Can can ve galoppe danslarını tercih etmiştir. Buna karşılık Johann Strauss (oğul), vals, polkayı, mazurkayı, Pail Lincke marşı, E. Kalman bir Macar dansı olan çardaşı, J. Gilbert ise fokstrotu kullanmıştır.”³⁸

Perde Başı ve Perde Sonu Şarkılarının Önemi

Türü ne olursa olsun operetlerde açılış ve kapanış bölümleri önemli görülmektedir. Bu bölümler; özellikle perde sonlarındakiler, konunun düğümlendiği ya da çözümlendiği uzun, şarkılı danslı “müzikal” performanslardan oluşur.³⁹

Müzikli oyunların açılış müziklerine “Uvertür” denilmektedir. Uvertürlerin formları genellikle oyunun içindeki şarkıların müzikleri hakkında fikir verir nitelikte olur. Amacı, oyun başlamadan önce seyirciyi müzikli bir oyuna hazırlamaktır.⁴⁰

Müzikli oyunlardaki açılış ve kapanış bölümleri, yalnızca Batılı anlamda müzikli oyunlarda değil geleneksel tiyatromuzda da önemli görülmüştür. *Lüküs Hayat* operetindeki hem açılış hem de kapanış bölümleri, aynı zamanda bize geleneksel tiyatromuzda da var olan oyun kapatma ve açma bölümlerini anımsatır.

Elbette ki *Lüküs Hayat* opereti bütünüyle Ortaoyunu veya Karagöz oyunundaki bir takım özelliklerle açıklanmaktan uzaktır. Fakat oyunun bazı yerleri için en azından benzer işlevsel amaçlar söz konusudur denilebilir.

Açılış, oyunun başkışisi Rıza tarafından yapılır. Aynı şekilde kapanış da operetin amacının ne olduğunu anlatan ve tıpkı açılıştaki gibi oyunun özünü veren bir bitiş niteliğindedir. Şehir Tiyatrosu arşivindeki oyun metninde uvertürden sonraki ve oyun başlamadan önceki şarkı şu şekildedir;

³⁸ Cevad Memduh Altar, **a.g.e.**, s. 4.

³⁹ “Operetta Overview Part 1: French and Viennese Operettas 1850-1900”, **American Record Guide**, Eylül-Ekim 2017, cilt, 80, sayı, 5, s. 51,52. (çevirimiçi)
<https://library.laredo.edu/eds/detail?db=a9h&an=124667652&isbn=00030716>, 18 Nisan 2019.

⁴⁰ Allen Cohen, Steven L. Rosenhaus, **Writing Musical Theatre**, New York, Palgrave Macmillan, 2006, s.150.

“Üvertür çalındıktan sonra perde aralık olur. Rıza görünür:

Rıza: Lüküs Hayat başlamadan,
Perdemizi toplamadan,
Size şunu söyleyim ki
-gevezeliktir benimki-
Sizlerden hem af dilerim,
Hem de gene ben söylerim,
Göreceğiniz bütün eşhas,
Örnek diye hiç alınmaz!
Karikatürden ibaret,
Olamazlar bunlar ibret!
Operettir, hoş görünüz,
Onlara bizle gülünüz!
Lüküs Hayat, Lüküs Hayat!...
İsmi bile ters türs hayat!
Sana kimse kanmaz fakat,
Herkes güler, Lüküs Hayat!...
(Rıza içeri girer. Perde açılır).”⁴¹

Görüldüğü üzere seyirciye oyunda nelerin izleneceğine dair bir ön bilgi verilir. Bu aynı zamanda geleneksel tiyatromuzda da var olan “öndeyiş” bölümünü andırır. Söz gelimi Karagöz oyununda “mukaddeme” ya da “öndeyiş” olarak tanımlanan bu bölüm, oyuna giriş ve izleyiciyi oyuna hazırlama görevindedir. Mukaddeme bölümünün de kendi içinde “göstermelik” ve “perde gazeli” gibi ayrı kısımlara ayrıldığını söyleyen Metin And, perde gazeli kısmında Karagöz oyununun “bir öğrenecek yeri” dolayısıyla bir “ibret” sahnesi olduğunun altının çizildiğinden bahsederek bununla birlikte göstermelik kısmının Karagöz oyunundaki işlevini şu şekilde belirtir;

“İlk önce müzikle boş perdede göstermelik denilen ve çoğu kez oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konur. (...) Göstermelik’lerin görevi henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi oyunun gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılısına havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmaktır.”⁴²

Lüküs Hayat operetinde seyirciyi müzikli bir oyuna hazırlama ve müzikli oyuna giriş işlevindeki şarkısı “*Çiçekler ve Alkova*” adlı şarkıdır. Bu şarkı oyun kişileri tarafından değil operetin koro ve dansçılardan oluşan oyuncular tarafından gerçekleştirilir. İşlevi; oyunun “müzikli” bir oyun olduğunu seyirciye iletmektir.

⁴¹ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **a.g.e.**, s.1.

⁴² Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 36.

Bu bölümdeki söz konusu şarkının, Karagöz oyunundaki “göstermelik”lerin olduğu bölüm gibi oyunun hikâyesi ile hiçbir ilgisi yoktur ve işlevsel olarak benzer amaçları taşır;

“Çiçekler; (yerde baygın bir halde yatıyorlar)
Hava ne sıcak! Güneş ne sıcak!
Memiş bizi unutmuş olacak!
Hava ne sıcak! Güneş ne sıcak! Susuzluktan halimiz ne olacak!
Susadık, bunaldık!
Bayıldık, ayıldık!
Nerede, nerede, nerede bu alık!...
Al Kova: (sağdan içeri koşarak)
Vah zavallı çiçekler!
Boynu bükük bebekler!
Susuz kalmış, su bekler
Vah Zavallı Çiçekler!...
(...)
Geldim hemen imdada,
Memiş uyusun orada (...)”⁴³

Rey kardeşler “*Çiçekler ve Alkova*” adlı açılış şarkısının operetteki işlevini şu şekilde özetlemişlerdir;

“Zaten daha ilk tabloda şarkı söyleyen (söyleyen) çiçekler, canlı kovalar, dans eden kelebek te sizlere, perde açılır açılmaz, “fantaisie” kapılarını açmak için oraya konmuştur. Kovaların canlı olmasını, çiçeklerin şarkı söylemesini, kelebeklerin dans ettiğini kabul ederseniz, bu tabloda sonra göreceğiniz eşhasın da tavrı hareketinde, yaşayış tarzında, sözünde, efalinde hiç bir fevkaladelik görmezsiniz ve bu şahısların ihdas ettikleri vakayii de pek tabii olarak karşılırsınız.”⁴⁴

Lüküs Hayat operetinde oyunun başkişisi Rıza tarafından perde açılmadan önce söylenen şarkı bölümü ise Karagöz’deki perde gazeline benzer şekilde Ortaoyunundaki “öndeyiş” bölümüyle de benzer işlevlere sahiptir. Pişekar ve Kavuklu adındaki iki oyun kişisi arasında geçen Ortaoyunun öndeyiş bölümünde Zurnacı’nın çaldığı Pişekar havası ile sahneye gelen Pişekar, seyircileri selamladıktan sonra Zurnacı’yla karşılıklı bir konuşmaya girerek; “Borcu sıkıyor kasamın. Filanca oyununun (oyunun adını söyler) taklidini aldım.

⁴³ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **a.g.e.**, s. 1.

⁴⁴ Ekrem Reşit Rey, Cemal Reşit Rey, “Üç Saat’ten Sonra Lüküs Haya’tan Evvel”, **Darülbeydi Dergisi**, 29 Ekim 1933, no:43, s. 8.

Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevat-ı kiram zevkiyab olsunlar”⁴⁵ der ve Zurna’cı nın genel olarak Kavuklu havası çaldığı ve sonrasında Kavuklu-Pişekar arasındaki söyleşmeye geçilir. Yani bir anlamda oyun başlar. Yukarıda bahsi geçen ve Rıza’nın oyun başlamadan önce söylediği şarkı işlevsel olarak Karagöz oyunundaki perde gazeli ile Ortaoyunundaki Pişekar’ın seyirciyi selamladığı bölüme benzer özellikler taşır.

Lüküs Hayat operetinin bitiş bölümündeki şarkı, yine Karagöz ve Ortaoyunundaki bitiş bölümüyle benzer işlevselliktedir.

“Karagöz’de bitiş bölümü kimi kez çok kısadır; Karagöz, oyunun bittiğini haber verir, kusurları için özür diler, gelecek oyunu duyurur.”⁴⁶ Ortaoyununda bitiş, oyunu açan Pişekar ile yapılır. “Bitiş bölümünde Pişekar nasıl oyunu seyircilere tanıtip sunmuşsa, oyunu bitirmek de gene Pişekar’a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur.”⁴⁷

Lüküs Hayat operetinde bu bölüm bir şarkı ile yapılmıştır. Şarkı tüm oyun kişilerinin performans gösterdiği bir şarkıdır. Şarkının sözselsel olarak da geleneksel tiyatromuzdaki bitiş bölümlerinin işlevselliğinde olduğu söylenebilir;

“N. – V.:	Lüküs Hayat burda bitti! Ufacık bir operetti!
B. – R. :	Tekrarlarınız bütün eşhas Örnek diye hiç alınmaz!...
L. İ. N. Ş.:	Lüküs hayat, emeli tek, Sizi biraz eğlendirmek!
Z. F. :	Karikatürden ibaret! Olamaz bu size ibret!” ⁴⁸

Daha önce de belirtildiği gibi, operetlerde, her perde sonu ve perde başında genelde toplu olarak gerçekleştirilen danslı ve şarkılı uzun bölümler bulunur. Bu bölümler özellikle bir olayın başladığı ya da çözüldüğü noktalarda yer alır.

⁴⁵ Metin And, **a.g.e.**, s. 42.

⁴⁶ **A.g.e.**, s. 37

⁴⁷ **A.g.e.**, s. 43.

⁴⁸ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **Lüküs Hayat**, Şehir Tiyatrosu Kütüphanesi Arşivi, Arşiv no: Omb-1085,y.y., t.y., s. 64.

Lüküs Hayat operetinde de birinci perde, “ensemble” denilen ve herkesin birlikte performans gösterdiği bir bölümle biter. Bu bölümdeki şarkı; “Buyrun Rıza Beyfendi Pek Hoşgeldiniz” dir. Rıza ve Fıstık’ın Atıfet’in elmaslarını çalmak üzere köşke girmesi ve köşkte o sırada verilen baloda bulunan davetlilerin Rıza’yı Zonguldaklı toprak sahibi Rıza Bey sanmaları üzerine ikinci perdede başlayacak olaylara giriş yapılan bir sahnedir. Bu performans ile birlikte olayların başladığı nokta belirlenerek birinci perde son bulur.

İkinci perde açılışı yine bir “ensemble” bölümüyle yapılır, oyuncular Belkıs Hanım’ın köşkünde maskeli bir baloda gözüktür.

Bu noktada operetlerin bir diğer özelliği ile karşılaşırız. Operetlerin genel olarak karnaval, kutlama ya da bir balo etrafında gerçekleştiğini söyleyen Scott Mcmillen “The Musical As Drama” adlı çalışmasında, operetlerde herkesin birbirini bir başkası sandığı maskeli balolara sıklıkla rastlandığından bahseder. Oyun kişileri bu balolarda ya da kutlamalarda hep birlikte şarkı söyleyip dans ederler.⁴⁹

İkinci perde açılışındaki bu şarkı da tıpkı bu tanıma uyan bir bölümdür. Şarkı, ağırlıklı olarak topluca söylenir. Fakat arada Rıza-Fıstık ve Belkıs-Ruhi gibi oyun kişilerinin diyalogları da bulunur ki bu diyaloglar çeşitli söz uyumları ile komedi yaratmak üzerine kurgulanmıştır;

⁴⁹ Scott Mcmillen, **a.g.e.**, s. 13.

“(Ensemble)
Herkes: Ne Güzel Bir Gece,
Ne De Çok Eğlence,
Dünyalar Bizimdir,
Sizlere Gelince!...
Bel-Ruh: Mahcup Oluyoruz!
Herkes: Doğru Söylüyoruz!
Bel-Ruh: Mahcup Oluyoruz!...
Herkes: Olmayınız Sakın,
Neşemize Bakın,
Rıza Fıstık’a- Fıstık, Yok Mu Rakın?
Bel: Rıza Bey, Rıza Bey, Siz De Ne Hoş Her Şey!
Ne Kibarlık, Ne Zerafet!...
Ruhi: (Rızaya) Sizin İçin Bu Ziyafet!
Rıza: Çok Teşekkür, Çok Teşekkür!...
Fıstık: Ağa Şimdi Sallar Küfür!...
Herkes: Rıza Bey, Rıza Bey,
Sizde Ne Hoş Her Şey!
Ne Kibarlık, Ne Zerafet!”⁵⁰

Bu ve bunun gibi çeşitli söz uyumları, müzikli oyunlardaki şarkıların temel özelliklerinden biridir. Çeşitli amaçlarla kullanılan şarkı sözlerindeki “uyak”, genelde şarkının akışını dinleyici ve izleyici için hızlandırmak adına kullanılır.⁵¹

Zeynep ve Ensemble’ın söylediği “Bana Ne Gerek Sütü Börek” adlı şarkı da söz uyaklarının çokça kullanıldığı bir başka şarkıdır. Aynı zamanda ikinci perde final bölümünü oluşturur. Bu final de tıpkı birinci perde finali gibi bir başka düğüm noktasıdır. Zeynep, kendini “lüküs hayat” a kaptıran sevgilisi Rıza’dan hesap sormaya gelmiş ve herkes tarafından Rıza’nın kız kardeşi sanılmıştır. Tam işlerin kızıştığı ve Zeynep ile Rıza’nın kavgaya tutuşacakları sırada baloda bir havai fişek gösterisi başlar ve Zeynep’in Fıstık’ın kollarına bayılmasını duyan herkes sahneye koşar;

⁵⁰ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **a.g.e.**, s. 21.

⁵¹ Allen Cohen, Steven L. Rosenhaus, **a.g.e.**, s. 108

“Zey: Dünya Yuvarlakmış,
Ay Neden Parlakmış
Herkes: Bana Ne Gerek!
Zey: İçki Dokunurmuş
Kitap Okunurmuş...
Herkes: Bana Ne Gerek!
Zey: Alemde Kriz Varmış!
Mevsim Sonbaharmış
Herkes: Bana Ne Gerek! (...)⁵²

Şarkının sözleri tüm oyun kişilerinin içinde bulundukları durumu özetler niteliktedir;

“Vey-Nes: Aşka Doyulmazmış,
Aşksız Kalp Olmazmış!
Zey: Bana Ne Gerek!
Fıs-Mem: Zenginler Yaşarmış,
Fakirler Şaşarmış!.
Zey: Bana Ne Gerek!
Bel-Ruh: Borçlar Birikirmiş,
Hapse Girilirmiş!
Zey: Bana Ne Gerek!
Atı-Rız: Hayat Bu Hayatmış
Bizimki Berbatmış!
Zey: Bana Ne Gerek!”⁵³

Üçüncü perde açılışı da yine bir “ensemble” şarkısı ile başlar ve daha önce de bahsedilen final şarkısı ile son bulur.

Duygu Yaratmak Amacıyla Kullanılan Şarkılar

“Müziğin birinci görevi esere lirizm katmaktır. Bundan maksat kelimelerle ifade edilemeyen duyguları ifade etmek. Neşe kattığı gibi aşk duyguları, nükte, dans etme ihtiyacını karşılayan bir unsur, canlılık, renk kattığından dolayı bir oyunda müziğin rolü önemli. Tabii müziğin de o tiynette (yaradılıştaki, değerli) olması şartıyla.”⁵⁴

Cemal Reşit Rey’in kendi görüşünden de anlayabileceğimiz gibi operet yazımında müziğin hikâyedeki işlevi ağırlıklı olarak duygu yaratmak üzerindir.

⁵² Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **a.g.e.**, s. 45.

⁵³ **A.g.e.**, s. 45.

⁵⁴ Murat Tuncay, **a.g.e.**, s. 47.

Operetlerde duygu oluşturma işlevindeki müzikler, çoğu zaman her bir duygu için ayrı ayrı tanımlanmış stillere sahiptir. Kimi hüznün kimi ise canlılık ve neşe oluşturmada taşıyıcı görevdedir.

Balladlar

“Ballad” genelde aşk üzerine olur. Orta ve yavaş tempoda yazılan balladlarda melodi ve armoni diğer türlere göre daha önemlidir. İyi bir ballad oyun bittikten sonra da akılda kalır. Geleneksel olarak çoğu ballad aşk şarkısıdır.⁵⁵ Viyana operetlerinde, özellikle karakterler aşıkça şarkı buna odaklanılması sağlar.⁵⁶ *Lüküs Hayat* operetindeki “romantik” çift Veysel- Nesrin’in düetleri ballad olarak adlandırılan formdadır;

“Veysi: (...) Aşkımız Her Şeye Bedel!
Nesrin: Zaten Bahtiyar Olmak İçin Fazlası Beyhude...
Veysi: Öyle Ya Bize Ne Lazım? “⁵⁷ diyerek şarkıya geçerler;
“Nes: Tek Bir Kalp
Vey: Bir Yuva
Nes: Dört Duvar
Vey: Ak Sıva
Nes: Bir Çatal
Vey: Bir Bardak
Nes: Bir Oda,
Vey: Bir Yatak
Nes: Bahçede Tek Bir Gül
Vey: Ağaçta Bülbül
Nes: Muahbbet Gözlerde
Vey: Saadet Gönüllerde
(Röfren)
Yeter Bunlar Aşıkların Ömrü İçin,
Rüyaları Hep Hakikat Yapmak İçin!
Dünyaları Sana, Bana Vermek İçin,
Yeter Bunlar, Yeter Bunlar Bizim İçin!...”⁵⁸

⁵⁵ Allen Cohen, Steven L. Rosenhaus, **a.g.e.**, s. 94.

⁵⁶ Scott Mcmillen, **a.g.e.**, s. 13.

⁵⁷ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **a.g.e.**, s. 9.

⁵⁸ **A.g.e.**, s. 10.

Balladlar genellikle duygusal noktalara odaklanır ve duygusallık yaratmak için kurgulanmışlardır. Benzer şekildeki bir başka örnek, Nesrin ve Şadiye'nin aşk acısı çekerek söyledikleri “Elveda” adlı şarkıdır. Bu şarkı aşık oldukları kişiler tarafından terkedilen biri zengin; Nesrin, diğeri hizmetçi; Şadiye'nin birlikte aynı hislerle söyledikleri bir havada ilerler. Sözleri, oyunun o noktasına kadar sunulmamış yeni bir bilgiyi paylaşmaz, sadece oyun kişilerinin içinde bulundukları ruh durumunu yansıtarak, duygusal bir hava yaratır;

“Nes (Önde) Şad (Arkada) (İkisi De Ağlıyor)
Beraber: Mahzun Kalbim, Sızla, Sızla, Sızla!
Ruhum Gitti İnsafsızla!
Mahzun Kalbim, Lime Lime!
Ol Sen Feda Sevgilime!
(Röfren)
Sevilen Şafaklar, Elveda, Elveda!
Seçilen Uzaklar Elveda, Elveda!
Birleşen Yanaklar, Elveda, Elveda!
Titreşen Dudaklar, Elveda, Elveda! (...)⁵⁹

Komedi ve Ritim Şarkıları

Operetlerin en önemli özelliklerinden biri “komedi” öğelerinin ağırlıkta olduğu bir oyun türü olmasıdır. *Lüküs Hayat* operetinde özellikle yanlış anlaşılmalara üzerine kurulan komik durumların yanında, oyunun “sevgili olan çiftleri” arasındaki ilişkiler de komedi unsuru olarak kullanılmıştır. *Lüküs Hayat* operetinin “romantik” temasının temsilcisi çift Veysel ve Nesrin ise, komedisini temsil eden çift; Zeynep-Rıza ya da Memiş-Şadiye olarak düşünülebilir. Bu çiftler oyun boyunca “romantik” olmaktan uzak, aralarındaki diyalogları “komik” olan oyun kişileridir;

⁵⁹ A.g.e., s. 50,51.

“(…)

Şadiye: Bahçıvan olduğuna bu kadar sıkılma, burada bahçıvan olmasaydın ben tanımayacaktın!

Memiş: (ciddiyetle) Orası öyle!

Şadiye: (biraz heyecanla) Ben seni tanımayacaktım.

Memiş: (yine ciddi) Bu da doğru.

Şadiye: (heyecanı artıyor) Ben seni sevmeyecektim!

Memiş: (bir şey keşfetmiş gibi) Sahi be!

Şadiye: (birden bire ağlayarak) Sen beni sevmeyecektin!

Memiş: şişşşş, kendine gel!... Ne ağlıyorsun yahu!

Şadiye: (hıçkırıklar arasında) Beni sevmeyecektin!

Memiş: (pek yüksekten) Bu ne boş laf, canım!... Sevmeyecektin de söz mü ya? İşte seviyorum, sen ona bak!

Şadiye: (gülümseyerek) sahi mi?”⁶⁰

Bu sahneden sonra Memiş ve Şadiye’nin oyundaki ilk düeti; “Kim Ne Derse Desin Desin” adlı şarkı gelir. Bu şarkı Memiş ile Şadiye’nin birbirlerini nasıl sevdikleri üzerine uyumlu sözlerle kurulmuştur;

“Mem: “Zorlan Değil Sevdim Seni
Aşk Kalbimde Filizlendi!”

Şad: “Ben De Neden Bilmiyorum
Memiş Seni Seviyorum”

Mem: Kalbim Bahçe, Aşkım Bülbül,
Sen Şadiye Bir Konca Gül!

Şad: Memiş, Memiş Ah Sevgilim!

Tıp Tıp Eder Bak Yüreğim!

Röfren: “ Kim Ne Derse Desin Desin Sen Benimsin Ben De Senin, Gece Gündüz
Kalbimdesin Sen Benimsin Ben De Senin”

Gece Gündüz Kalbimdesin Sen Benimsin Ben De Senin”⁶¹

Şarkının sözlerinin, oyunun hikâyesine herhangi bir hizmeti yoktur. Yani, oyundaki bu şarkı çıkarılsa dahi seyirci için hikâyede herhangi bir eksiklik söz konusu olmaz. Aynı zamanda bu şarkı operet ve müzikaller için kullanılan “ritim şarkıları” kategorisinde de değerlendirilebilir. ““ritim şarkıları’ genel olarak temposu yüksek şarkılardır. İzleyicide canlılık, neşe ve heyecan uyandırmak amaçlı kullanılırlar.”⁶²

⁶⁰ A.g.e., s. 5.

⁶¹ A.g.e., s. 6.

⁶² Allen Cohen, Steven L. Rosenhaus, a.g.e., s. 95

Komedi ağırlıklı ritim şarkılarına bir diğer örnek olarak Rıza ve Zeynep'in oyundaki ilk sahneleri verilebilir. Bu aynı zamanda karşılıklı söz atışmasının olduğu bir sahnedir ki, Ortaoyunundaki Kavuklu-Pişekar ya da Karagöz oyunlarındaki Karagöz-Hacivat atışmasına benzetilebilir.

“(...)birbirlerine laf yetiştirmek zorunda olan oyuncular, karşılıklı söz yarışmasına girişirler; Ortaoyunu sözlüğünde buna çene yarışı denir.”⁶³

Lüküs Hayat'ın aşağıda alıntıladığımız sahnesinde Zeynep ve Rıza arasındaki bu söz düellosu, bize, Cevdet Kudret'in açıkladığı gibi Ortaoyununda “çene yarışı” olarak adlandırılan terimi anımsatır;

“(...)
Rıza: Kafır kız hoşuma gidiyorsun vesselam!
Zey: vesselam, vessepet!...
Rıza: Sepeti sandığı böyle işte!
Zey: Bana ne gerek sütlü börek!
Rıza: Canını seveyim!...
Zey: Canın çıksın!
Rıza: Aşifte Seni!
Zey: Hayde be serseri!...
Rıza: Serseri baban gibi olur... kaltak!
Zey: Kaltak annene derler, geçmişi tenekeli!...
Rıza: Çocuklar! Müjde! Barıştık! Barıştık Heeyy!! Gel keyfim gel!... Sazını al düş peşime!...”⁶⁴

Elbette bu sahne ve operetin tamamı doğrudan doğruya geleneksel tiyatromuzun herhangi bir özelliği ile açıklanmaktan uzaktır. Fakat oyunun bazı bölümlerinde zaman zaman izleyicinin aşina olduğu geleneksel öğelere atıfta bulunulmuştur denilebilir. Bu sahneden hemen sonra “Ah Berelim”⁶⁵ adlı şarkıya geçilir ve bu şarkı operetin “ritmik komedi” şarkılarına bir örnek olarak verilebilir;

⁶³ Cevdet Kudret, **Ortaoyunu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt1, 2007, s.91

⁶⁴ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **Lüküs Hayat**, Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Evrakı, s. 16.

⁶⁵ Muallim Cevdet Bey arşivinden edinilen metinde “Ah Berelim” şarkısı birinci perdededir ve yukarıda aldığımız Zeynep- Rıza sahnesindeki bu bölümden hemen sonra söylenir. Fakat Şehir Tiyatrosu kütüphane arşivindeki metinde bu şarkı üçüncü perdedeki Zeynep-Rıza-Fıstık'la olan bir sahneden sonradır ve üçü tarafından söylenir.

“Rıza:
Kalamıştan Bak Vapur Kalkıyor Kalkıyor!
Beresini Yan Giymiş Geliyor Geliyor
Gelen Yârim Hey Beni Arıyor!
İç Rakıyı İç Yârim Geliyor!...
(Röfren)
Zey-Rıza:
Ah Berelim, Ah Berelim,
Sennen Şöyle Bir Gezelim!
Ah Berelim, Ah Berelim, Seveda Önde Biz Gidelim!
Zey:
Adaların Her Yanı Denizdir,
Gerdanına Şu İnciyi Dizdir!
Otomobil Tut, Dünya Bizimdir
Sür Şeferim Sür Bizi Sen Gezdir
(Röfren)”⁶⁶

Bu şarkı, yukarıda bahsettiğimiz gibi, Batılı anlamdaki müzikli tiyatro oyunlarında kullanılan ritim şarkısı ya da komedi şarkısı kategorisinde değerlendirilebilir. Şarkının müzik stili ise genel olarak operette tercih edilen bir özellik olarak akılda kalıcı niteliktedir;

“Lüküs Hayat Opereti’nden “Ah Berelim” şarkısı incelendiğinde melodinin akıllarda kolay kalan, adeta bir halk şarkısı niteliğinde olduğu görülür. Şarkı ABB formunda olup (Bir kere söylenen A bölümü, ki daha kompleks bir melodik yapı oluşturmakta, ardından iki kez tekrarlanan “nakarat bölümü” içermektedir) nakarat bölümünde aynen halk şarkılarında olduğu gibi, dinleyenlerin kolaylıkla katılabileceği yapıda basit ve akılda kalıcı bir ezgi duyulmaktadır.”⁶⁷

Görüldüğü gibi bu şarkı Cemal Reşit Rey’in kolay hatırlanacak, akılda kalıcı şarkılar yapmak amacındaki düşüncesine hem sözleri hem de müzik stili bakımında denk düşmektedir.

⁶⁶ A.g.e., s. 16.

⁶⁷ Tülay Uyar, “Cemal Reşit Rey ve Eserlerinin İncelenmesi”, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Programı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 2010, s. 25.

Charm Song

Batılı anlamda müzikli tiyatro oyunlarında literatüre girmiş bir diğer terim “charm song” tur. Lehman Engel’in kullandığı bu terim, genelde başrol oyuncu tarafından söylenen ve oyun kişinin tip özellikleri ile ilgili seyirciye ipucu veren şarkıların sınıflandırılması için kullanılmıştır. Başroldeki oyun kişinin tek başına söylediği bu şarkıların en önemli özelliği oyun kişinin tip özelliklerini seyirciye aktarmadaki başarısıdır.⁶⁸

Lüküs Hayat operetinden iki şarkı “charm song” olarak sınıflandırılabilir. Bunlardan biri baş oyun kişilerinden Zeynep’in söylediği “Erkekler” adlı şarkı, bir diğeri ise yine baş oyun kişilerinden Rıza’nın söylediği “Lüküs Hayat” adlı şarkıdır. Her iki şarkıda da oyun kişilerinin istekleri, düşünceleri ya da tip özellikleriyle ilgili bir takım ipuçlarına rastlanabilir.

“Zey: (...) erkek kısmı mı?... Allah topunu kaldırsın!... olmaz olsunlar!.... Erkekler!...”
diyerek şarkıya girer;
“Her Şeyde Sıkıntıyı Bize Yüklerler,
Her Zaman Teselliği Bizden Beklerler,
Erkekler!
Sızlasın, Onlar İçin, Yansın Yüreklere,
Vız Gelir!...Boşa Gitsin Bütün Emekler!...
Erkekler!...
(Röfren)
Ah Yok Mu Erkekler, Bu Erkekler!...
Ne Baş Belasıdır Şu Erkekler!...
Ağlarsın, Gül! Yığılsın, Varsın Kederler!
Hastasın, Kalk Çabuk Ol! Seni İsterler!
Erkekler!
Biz Neyiz? Ne? Zevkleri İçin Bebekler!...
Adam Bırak! Bırak! Bizden Çok Mesut Köpekler!..
Erkekler...
(Röfren)
Ah Yok Mu Erkekler....”⁶⁹

⁶⁸ Allen Cohen, Steven L. Rosenhaus, **a.g.e.**, s.. 96.

⁶⁹ Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, **Lüküs Hayat**, Şehir Tiyatrosu Kütüphanesi Arşivi, Arşiv no: Omb-1085,y.y., t.y., s 11.

Zaman zaman bu şarkıya sahnedeki diğer oyun kişileri de katılır. Şarkının yapısı operetin daha önceki şarkılarına benzemez. Müziği ağırlıklı olarak “yerli” motifleri taşır.

Lüküs Hayat şarkısı ise daha önce de belirttiğimiz gibi baş oyun kişilerinden Rıza’nın kendini kaptırdığı “lüküs” hayat dünyasını anlattığı eğlenceli şarkısıdır. Operete adını veren bu şarkı aynı zamanda oyunun en popüler şarkısıdır;

“Rıza: Ben Lüküs oldum!... Ben neyim?... Ben Lüküsüm!....
Fıstık: Ben seni bilirim!... Lüküs de olsan fitilin yanar patlarsın!
Rıza: O senin bildiğin havalı pompalı lüküs değil oğlum!... Ben artık alafranga oldum!... Şunun şurasında lüküs hayat yaşayacağım!...
Fıstık: Lüküs hayat dediğin nedir?
Rıza: Oğlum Fıstık, evladım Fıstık!... Dinle de öğren!...
Şişlide bir apartıman,
Yoksa eğer halin yaman,
Niken kübik mobilyalar
Duvarda yağlı boyalar
İki tane otomobil,
Biri açık, biri değil,
Aşçı, uşak hizmetçiler
Dolu mutfak, dolu kiler!
Hanım gider, sen gidersin,
Gündüzleri çaydan çaya,
Gece olur davetlisin
Ya “dine”ye ya baloya
(röfren)
Lüküs Hayat! Lüküs Hayat!
Bak keyfine yan gel de yat!
Ne ömür şey!... Oh ne rahat!
Yokdur eşin, Lüküs Hayat!... (...)”⁷⁰

Şarkının sözleri operetin konusunun ya da dikkati çekmeye çalıştığı durumun bir özeti niteliğindedir. Sosyetik hayatı alaya alan bir anlatıma sahip bu şarkının oyunun en popüler şarkısı olmasının bir nedeni, sözünü ettiğimiz “hiciv” özelliği ise, bir diğer nedeni sahip olduğu müzik stilidir.

⁷⁰ A.g.e., s 30,31.

Tülay Uyar'ın anlatımıyla “Parça 6/8 ölçüsünde olup hemen herkesin söyleyebileceği bir ses aralığına sahiptir.(...) Şarkının iskeleti, Amerika’da 1930’lu yıllarda ortaya atılan ve kitleler tarafından en çabuk benimsenen form olduğuna inanılan “AAB” formundadır”⁷¹ ki bu form herkes için akılda kalıcı ve melodisi takip edilebilen bir özelliğe sahiptir.

Müziğin Belirleyiciliği

Müzikli tiyatro oyunlarında, müziğin kompozisyonundaki farklılıklar hikâyedeki farklı elementlerin altının çizilmesi için de kullanılır. Müzikte tercih edilen stiller, hikâyenin içindeki farklı sembolleri anlatmada yardımcı olur.⁷²

Örneğin Amerikan müzikal tiyatrosunun en önemli ve popüler örneklerinden “West Side Story”de besteci benzer bir yol tercih etmiş; oyunda birbirine düşman ve farklı özelliklere sahip “Köpekbalıkları” ve “Jetler” adındaki iki ayrı grup için farklı stilde müzikler kullanmıştır; “Jetler” için müzikte Caz etkilerini, Köpekbalıkları” çetesi içinse daha sıcak Latin ritimlerini tercih etmiştir.⁷³

Lüküs Hayat operetinde de yukarıda verdiğimiz örneğe benzer bir tercih söz konusudur. Cemal Reşit Rey’in genel olarak, operetin “sosyetik” oyun kişileri için Batılı anlamda bir melodi, Zeynep ve Rıza gibi oyun kişileri için yerli motiflere atıfta bulunan melodileri kompoze ettiği anlaşıyor. Daha önce de belirttiğimiz gibi Cemal Reşit Rey genel olarak caz müziği, tango gibi batılı anlamdaki melodileri kullanmasının yanı sıra, yerli motifleri de kullanmayı tercih eden bir bestecidir. Aşağıda alıntıladığımız düşünceleri de bu saptamayı destekler niteliktedir;

⁷¹ Tülay Uyar, **a.g.e.**, s. 40,41.

⁷² Allen Cohen, Steven L. Rosenhaus, **a.g.e.**, s.140.

⁷³ **A.e.**

“(...)Mahalli, yerli damgasını taşıyan müzikli oyunlar meydana getirmek. Amacımız bu. (...) Malımız olan halk türkülerini armonize etmek; modern müzik imkânları ne ise hepsini kullanmak amacındayız. Bunu yaptık. Gayet tadı olan meyveler verdi. Batıda da ‘Türk Müziği’ olarak bilinen bir ekol vardır. Onlar da bizim yazmış olduğumuz şeylerdir. Geçmişten ne varsa alıp, o dehayı en modern tekniğe koyup kendimize has bir üslûp yarattık.”⁷⁴

Oyunda elmas zengini Atıfet’in söylediği “İhtiras Tangosu” adlı şarkı, batılı anlamda bir forma sahip ve “sosyetik” oyun kişisi tarafından söylenen bir şarkı olarak, Fıstık’ın söylediği “Cayır Cayır Ben Yanayım” adlı şarkı ise Türk müziği motifleri içeren ve sosyetik olmayan oyun kişisi tarafından söylenen bir şarkı olarak yukarıda bahsi geçen saptamaya örnek gösterilebilir.

Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşlerin *Lüküs Hayat* operetinde, müziğin hikâye içindeki işlevi, genel olarak oyunun iletisini taşımaktan çok, onun altını çizen ve pekiştiren niteliktedir. Oyunun “operet” olarak değerlendirilmesi şüphesiz bestecisi ve yazarının kendilerine örnek aldıkları batılı anlamdaki müzikli oyunların formuna benzer bir yapıyı seçmelerinden kaynaklanmaktadır. Yazar ve bestecinin, yaşadıkları dönem ile kendi coğrafyalarındaki seyirci alışkanlıklarını dikkate aldıkları bir üretimde bulundukları aşikârdır. Operet için seçilen konu o dönem için seyircide karşılık bulabilecek bir özelliğe sahiptir. Gerek konu seçimi gerekse hikâyenin seyirciye aktarıldığı yol, izleyici yabancı bir noktada kalmamıştır.

Şehir Tiyatrosu’nun Rey kardeşlerin eserleri ile operet birimi oluşturarak gerçekleştirdiği operetler dönemi ağırlıklı olarak 1930’lu yıllar boyunca devam etmiştir;

⁷⁴ Murat Tuncay, **a.g.e.**, s. 45.

“Darülbedayi ‘eski’ Fransız Tiyatrosu’nda (1936’da kısa bir dönem ayrılmasını saymazsak) uzun bir süre operet ve komedilerini sahneleyecektir. 1942 yılında son olarak ‘Ökese ve Sükse’ adlı oyunun oynanışıyla biten bu dönem içinde 9 operet ve otuz kadar komedi eseri oynanır. ‘Deli-Dolu’, ‘Üç Saat’, ‘Maskara’, ‘Saz-Caz’ adlı operetleriyle Rey kardeşler başta gelmektedir. Ayrıca, Selma Muhtar takma adıyla Nazım Hikmet’in yazıp Ferdi Şadzer’in bestelediği ‘Bu Bir Rüya’dır’, İ. Galip Arcan’ın yazıp Mesut Cemil’in bestelediği ‘Lela-Mecnun’ ve Yusuf Ziya Ortaç’ın yazıp Muhlis Sabahattin Ezgi’nin müziğini yaptığı ‘Aşk Mektebi’ (...) büyük ilgi görür.”⁷⁵

Görüldüğü üzere Rey Kardeşler dışında dönemin popüler bir tiyatro türü olması dolayısıyla başkaca yazar ve besteciler tarafından yazılan operetler de ilgi görmüştür. Bu alandaki öncülüğü Darülbedayi gerçekleştirse de söz konusu dönem için birçok operet topluluğu da varlık göstermiştir;

“Darülbedayi’nin Fransız Tiyatrosu’nda oynadığı bu dönemde, aynı sahnede yer alan başka etkinlikleri de görebiliyoruz. Örneğin 1935-1936 sezonunda, Süreyya Opereti’nin dağılmasıyla kurulan Halk Opereti, sahneyi Darülbedayi ile paylaşır. Halk Opereti’nin ilk oyunu Necdet Rüdü ile Mahmut Yesari’nin yazdığı, ‘Bay-Bayan’dır. Müziklerini Seyfettin-Sezai Asal kardeşlerin yaptığı operette Toto Karaca, Lütfullah Sururi, Mehmet Karaca, Yaşar Özsoy, Celal Sururi gibi sanatçılar vardır. Orkestrayı Karlo Kapoçelli yönetmektedir.”⁷⁶

Takip eden dönemde aynı tiyatrodan Avni Dilligil’in tiyatro topluluğu tarafından yine ağırlıklı olarak Rey kardeşlerin operetlerinin sahnelendiği görülmektedir.⁷⁷ Fakat 1940’lı yıllardan itibaren operetlerin Cumhuriyet’in ilk yıllarındakine benzer bir coşku ile karşılandığı söylenemez. Daha sonraki yıllarda denenen benzeri eserler de beklenen ilgiyi sağlayamaz.

Bunun en önemli örneği 1970’li yıllarda Dormen Tiyatrosu’nda sahnelenen Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen müzikli oyunlardır;

⁷⁵ Gökhan Akçura, **Beyoğlu’ndan Bir Kesit Ses 1885-1991**, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tanıtım Yayınları:1, 1991, s. 15.

⁷⁶ A.g.e.

⁷⁷ Bkz.: A.g.e.

“Kardeşinin ölümünden sonra kendini tamamen klasik müzik çalışmalarına veren Cemal Reşit Rey, 1970 yılında Dormen Tiyatrosu için Erol Günaydın’ın sözlerini yazdığı “Yaygara Yetmiş”i besteledi. Gerçek bir müzikal formunda olan bu yapıt, Cemal Bey için gene bir operetti. Rey bu yeni çalışmadan hoşlanmış Dormen Tiyatrosu için gene Günaydın’la birlikte çalışarak “Uyy Balon Dünya” ve “İstanbul Masalı” müzikallerine besteci olarak imzasını atmıştır.”⁷⁸

Operet formu, tiyatromuzda kendi dönemi içinde belli bir ihtiyaca karşılık gelmiştir fakat sonrasında değişen ihtiyaçlara cevap verecek farklı müzikli oyun türlerinin oluşması da kaçınılmaz olmuştur. Bir sonraki bölümde değişen dönem şartları ve tiyatro yazınındaki yenilik arayışlarının müzikli tiyatro oyunları özelindeki gelişimine dikkat çekilmektedir.

⁷⁸ Haldun Dormen, **Olmak Ya Da Olmamak**, İstanbul, Vizyoner Yayıncılık, 2012, s. 83.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİYATROMUZDA YENİ ANLATIM ARAYIŞLARI İÇİNDE MÜZİĞİN KONUMU; *KEŞANLI ALİ DESTANI*

Altmışlı yıllara gelindiğinde tiyatromuzdaki yeni dil arayışlarına benzer şekilde, tiyatrodaki müzik öğesinin kullanımında da belli bir takım değişiklikler olduğu görülmektedir. Bu döneme kadar müziğin tiyatrodaki kullanımı, “dram” a eşlik eden ve onu destekleyen bir yapıdayken, özellikle epik olarak tanımlanan oyunlar söz konusu olduğunda, görece asal bir konuma gelmiştir. Bu konum, epik tiyatronun kabul ettiği müzik anlayışla benzer özellikler taşımakla birlikte, tiyatromuzdaki müzikli oyun yazımının kendine özgü alışkanlıklarını da muhafaza eden bir noktadadır. Dolayısıyla bu bölümde incelenecek örnekte, batı menşeli formlara atıfta bulunarak incelenen daha önceki örneklerden farklı olarak, yazar ve besteci ikilisinin belli bir sentez yaratma süreci de değerlendirilecektir. Söz konusu eseri “ilk” yapan özelliklerden biri, oyunun üretim sürecinde ilk defa tercih edilen ve başarılı görülen bir yazım diline sahip olmasının yanında, anlatımda taklitçilikten uzak, kendi kültür birikimini temel alan bir yolu seçmiş olmasıdır.

3.1. Tiyatromuzda Epik Müzikli Anlatım Üslubuyla Haldun Taner

Türkiye’de müzikli oyun yazımında Haldun Taner’i özellikli kılan nokta, onun, tiyatromuzda epik olarak tanımlanan ilk oyununu aynı zamanda müzikli bir tercih yoluyla yazmış olmasıdır. O döneme kadar genel olarak tercih edilen yol, müziğin destekleyici bir noktada tutulmasıyken, Taner, müziği, Brecht’in epik tiyatrodaki yaptığına benzer şekilde, fakat tiyatromuz izleyicisine hiç de yabancı olmayan bir takım özellikleri de saklı tutarak kullanmıştır. Müziğin de kullanımını değiştiren bahsettiğimiz bu yeni dil arayışında, dönemin genel yapısının dikkate değer bir etki yarattığı söylenebilir. Altmışlı yıllarla birlikte gerçekleşen toplumsal, ekonomik ve politik değişimlerin sanattaki yansımaları, tiyatromuzdaki yeni dil arayışlarında da görünür olmuştur.

Genel olarak oyun yazımında politik bir tavır edinme tercihinin yaygınlaşması, özel olarak oyunlarda müzik kullanımını da etkilemiş, müzik, diğer ticari/popüler tiyatro oyunlarında eski işlevini korusa da, özellikle politik tavırla yazılan oyunlarda bu işlevinden farklı bir anlayışa yaklaşmıştır. Haldun Taner ise *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyununda kendi döneminin politik zeminiyle de ilintili olarak epik bir üslup seçmiş ve iletisini epik tiyatroda müziğin sahip olduğu işlevle ortak özellikler taşıyan bir anlayışta sunmuştur.

Daha önce de bahsedildiği üzere, söz konusu döneme kadar tiyatromuzda batılı anlamda tiyatroyu model alma ve ona benzer sistemde oyunlar yaratma eğilimindeki oyun yazarlarının, sözünü ettiğimiz dönem itibarıyla farklı bir arayış içine girdikleri görülür. Özellikle geleneksel tiyatromuzun sahip olduğu yapıdan, çağdaş bir yazım oluşturma adına yararlanılıp yararlanılamayacağı sorunsalı, yazarların üzerinde durdukları noktalardan biri olmuştur. Yavuz Pekman “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik” adlı kitabında, dönemin tiyatro yazınında “çağdaş” bir anlatım dili oluşturmak üzere Bertold Brecht ve kuramı ile geleneksel tiyatromuz arasında örtüşen noktaların, yazarlar tarafından önemli görüldüğünden bahsetmektedir;

“(…) Brecht’in tiyatro kuram ve uygulamaları, ülkemizdeki tiyatro geçmişine ve bu geçmişten özgün bir tiyatro modeli oluşturma tezlerine büyük ölçüde denk düşüyordu. Böylece altmışlı yıllarda başlayıp yetmişli yıllarda ivme kazanan ve yüzeysel öğelerden öte geleneksel tiyatroya derinlemesine ve farklı bir estetik, kuramsal ya da politik, özetle çağdaş bir bakışla yaklaşan oyunlar üretilmeye çalışıldı; dahası, bu oyunlar hem seyirciden hem de tiyatro adamlarından büyük ilgi görmeye başladı. Hatta oyunların bazıları başka dillere de çevrilerek yabancı ülkelerde sahnelendi, yazarlarımızın Türk tiyatrosunun dilini yakalama yolunda evrensel adımlar atmaya başladığı böylelikle görülmüş oldu.”¹

¹ Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2002, s. 95.

Gelenekselden yola çıkarak çağdaş yazım diline ulaşma çabaları dönemin ana tartışmalarından biri olmuştur. Altmışlı yıllarda o dönem için yeni olarak tanımladığımız yazım arayışlarının elbette pek çok ayrı nedeni vardır, fakat en etkin olanlardan biri de şüphesiz yeni bir anayasa ile çeşitli alanlarda meydana gelen değişimdir. Bu değişimin sanatta, özel olarak da tiyatrodaki karşılık bulması kaçınılmaz olmuştur.

Tiyatromuzun altmışlı ve yetmişli yıllardaki durumu üzerine eğildiği “Kaleminden Sahneye Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” adlı çalışmasında Özlem Belkıs, “*Özel tiyatrolardaki hareketlenme, okullu sanatçıların sahnelerde çoğunluğa sahip olmaya başlamaları, akademik eğitim alan tiyatro araştırmacı eleştirmen ve sanatçıların açtıkları yeni tartışmalarla getirdikleri canlılık*”² gibi söz konusu değişime neden olan bazı noktaları sıralarken, bu değişim noktasının iki önemli kaynağı olarak yeni anayasa ile başlayan “görece” özgürlüğe ve Dünya’daki gelişmeleri izleyen, merak eden bir kuşağın yetişmiş olduğu gerçeğine dikkat çekmiştir;

“1961 Anayasası’nın getirdiği düşünce ve ifade özgürlüğü, sosyal yapılanmada öngörülen yeni hak ve özgürlükler, yaşam pratiğini etkilediği gibi tiyatro pratiğini de etkiler. Toplumun enerjisinde meydana gelen bu değişim, Avrupa’nın, Avrupa tiyatrolarındaki gelişimlerin izlenmesi ile de yeni pencereler açacaktır.”³

Öte yandan üzerinde durulması gereken bir başka nokta da özel tiyatroların, devletin kültür politikalarının merkezinde yer alan ödenekli tiyatrolardan farklı olarak, görece daha geniş ve özgür bir alana sahip olması dolayısıyla, oyun yazarlarının farklı dil arayışlarına yönelerek ürettikleri eserleri sunma imkânlarının genişlediği, bunun doğal bir sonucu olarak da farklı biçimler deneme yolunun açıldığıdır.

² Özlem Belkıs, **1960-1970 Kaleminden Sahneye Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, İstanbul, YGS Sahne Kültürü Kitaplığı- 2, Cilt:2, 2003, s. 37.

³ **A.g.e.**, s. 61

Özellikle sol politik görüşü benimseyen tiyatro insanları için ise söz konusu bu biçime en uygun yol epik tiyatrodaki bulunmuş, kendi kültür öğelerini kaynak almayı da içinde barındıran bu yol, epik tiyatro ile geleneksel tiyatromuz arasında bağ kurma çalışmalarını yaygınlaştırmıştır.

“Altmışlı yıllarda Brecht’in oyunlarının çevrilip oynanması, bunun yanında 1961 Anayasası ile gelen düşünce özgürlüğünün ortamı içinde sosyalist dünya görüşünü açımlayan kaynakların çevrilmesi, o güne dek illüzyonist tiyatronun izini süren tiyatromuz ve oyun yazarlığımız için önemli bir açılım sağlamıştır. Türk izleyicisi ve tiyatro sanatçıları, göstermeciler ve açık biçimi öneren epik tiyatroyu büyük bir coşku ve ilgiyle kucaklamışlardır”⁴

Özlem Belkıs’ın bu görüşüne göre; epik tiyatro ve geleneksel tiyatromuz arasındaki ortak özellikler dolayısıyla, epik unsurların Türk tiyatrosunda yaygın bir karşılık bulması aynı zamanda olağan bir sonuçtur. *Keşanlı Ali Destanı*’nın bu derece başarılı bulunmasında Taner’in bu ortaklığı ustaca bir harmanlamayla sunmasının da payı olduğu söylenebilir.

Haldun Taner açısından sözünü ettiğimiz bu yeni üretim şekli, yazarın daha önceki dönemlerde de öykü ve oyun yazarı olarak pek çok eser vermesiyle birlikte, söz konusu dönem için yeni bir anlatım dilini denemeye girişmesi bağlamında ilerlemiştir. Ayşegül Yüksel, Haldun Taner tiyatrosu üzerine çalışmasında, Taner’in yazarlık dönemini üç ayrı evreye ayırmış ve epik üslubu denemeye başladığı ikinci evresinin ilk oyunu olarak *Keşanlı Ali Destanı*’nı göstermiştir; “*Brecht’in Avrupa ve Amerika seyircisine benimsetmek için onca zorluk çektiği epik yöntemi Taner, Türk seyircisine bir gecede benimsetebilmiştir*”⁵ diyen Yüksel bunun nedenini, Taner’in tercih ettiği yolun, epik üsluptaki bir takım öğeleri model alan ama asla salt taklitçi olmayan yönüne dikkat çekerek açıklar;

⁴ A.g.e., s. 288

⁵ Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s. 77.

“Taner, epik tiyatrosunu oluştururken, Brecht’in tiyatronun değişik dönemlerinde yer almış öğelerden birleştirerek kotardığı epik yöntemler yanında, geleneksel tiyatromuzun “açık biçim”e yönelen “gstermecı” özelliklerini de tam verimle değerlendirmiştir; ve seyircinin yakından tanıdığı, sevdiği bu geleneksel gstermecı biçimleri, geleneksel tiyatromuzun genellikle yoksun olduğu bir içerikle, akılcı, uyandırıcı, ilerici bir toplumsal ve politik taşlama içeren bir özle kaynaştırarak, bir Türk epik tiyatrosu bireşimi gerçekleştirmiştir.”⁶

Brecht’in epik tiyatro ile seyircinin “*tanıdık saydığı olayları otomatik olarak algılamasını değil, anlatılan olaylara ve durumlara uzaktan bakmasını ve ilk kez görüyormuşçasına algılamasını*”⁷ istediğini anlatan Yüksel, Brecht’in bu yolla dogma haline gelen bir takım düşünce kalıplarını yıkmayı amaçladığını anlatır. Bu ıkış noktası açısından Taner ile Brecht arasında temelde bir ortaklık bulunsa da toplumsal ve özellikle kültürel geçmiş olarak belli farklılıkların bulunduğunu da ekler. Dolayısıyla iki yazarın biçimsel olarak temelde ortak fakat düşünsel düzeyde farklılıklar taşıdığına dikkat çekmektedir;

“(…)Taner, yaptığı ‘epik-gstermecı’ tiyatroyla kendi toplumu özelindeki sorunların ayrıntılarına daha somut bir yaklaşımla inen, öncelikle ulusal, toplumsal bir yazardır. Brecht sorunları toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla irdeler. Taner’in ise eleştiren gerçekçi yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Taner’in ‘epik-gstermecı’ oyunlarında gerçekleri eleştirme kayęısı, gerçekleri toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kayęısından daha yoğundur.”⁸

Öte yandan Brecht ve Taner’in okuyucu ya da izleyiciye ulaşma biçimlerinde de değişiklikler bulunduğuna dikkat çeken Fakiye zsoysal, iki yazarın okuyucu ya da izleyiciyi düşündürme anlayışlarındaki temel farklılığı şu şekilde açıklamıştır;

⁶ A.g.e., s.78.

⁷ Ayşegül Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2013, s. 59.

⁸ A.g.e., s. 59.

“Brecht’in izleyici dramaturjisi, yabancılaştırma tekniğiyle, merkezsiz yapıyı ve analitik düşünme biçimini, metnin çok boyutlu işleyiş biçiminde birleştirirken, izleyicinin düşünsel etkinliğini öne çıkarır ve oyunda tartışılan sorunun çözümünü izleyicinin kendi yorumuyla bulacağı açık uçlu, tamamlanmamış bir yapıya oturtur. Bu nedenle, oyunları, sosyalist bakış açısından analitik bir düşünme sistemi öğretmeye yönelik stratejileriyle didaktik (öğretici) oyunlar sınıflaması içinde yer almakla birlikte, *otoriter-didaktik* değildir.(...) Taner’in anlayışı, toplumsal değişime ve bireyler tarafından içselleştirilmiş var olan iktidar ilişkilerinin dönüşümüne işaret etmediği, salt bir eleştiri, salt bir yukardan bakış temelinde kaldığı için, oyunlarında kullandığı bu geleneksel özellikler, otoriter yapıyı sürdüren ve pekiştiren bir biçim almıştır.”⁹

Dolayısıyla Taner’in anlatım biçimiyle, Brecht’in politik tavrı arasında temel ayrılıklar söz konusudur. Bununla birlikte, yukarıda alıntılarladığımız şekliyle, Taner’in iletisini aktarma biçimi, geleneksel tiyatromuza yakın olmanın yanında, öğretici niteliği ve “kıssadan hisse” çıkarıp seyirciyi belli bir noktaya yönlendirerek, belli bir yargıda bulunmaya teşvik etmesi bakımından, kendi döneminin ve kendi coğrafyasının sorunlarına, kendi görüşü dâhilinde eleştirel bir tavra sahiptir. İleride sözünü edeceğimiz üzere, Taner de epik tiyatro ile denediği yazım şeklini anlatırken, Brecht’in anlayışıyla geleneksel tiyatromuzun unsurlarını harmanlayarak bize has bir epik tiyatro anlatımı kurmaya çalıştığını sıklıkla dile getirmiştir. Bu nokta, Ayşegül Yüksel’in Taner için kullandığı, öncelikle “ulusal bir yazar” tanımı ile de örtüşmektedir.

Taner de kendi tiyatro anlayışını anlatırken benzer şekilde, Brecht ile bir tutum ortaklığı iddiasından değil, yapısal olarak yararlandığı noktalar üzerinden ilerlemiştir. Brecht’in öncülük ettiği epik tiyatro üzerine düşüncelerini açıkladığı röportajında, kendi seçtiği yolun taklitçi bir dil olmadığını, aksine geleneksel tiyatronun zaten sahip olduğu unsurları, tıpkı Brecht’in Uzakdoğu, Ortaçağ tiyatrosu gibi illüzyonist olmayan tiyatroları inceleyerek yeni bir ruh ile ele alıp sunmasına benzer şekilde kullandığını belirtmiştir.

⁹ Fakiye Özsoysal, “Oyunlarda Alımlama: Haldun Taner’in Metin Stratejisi Üstüne Eleştirel Bir Deneme”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, Sayı: 7, 2005, s. 49.

Röportajında, Profesör Kinderman ile Brecht tiyatrosu üzerine konuşmalarından bahseden Taner’e göre, Brecht’in kullandığı yönteme hizmet edecek birçok nokta geleneksel tiyatromuzda zaten vardır ve geriye sadece bu öğeleri çağın gereksinimlerine uygun bir şekilde kurgulayarak sunmak kalmıştır. Ayrıca, Brecht’in Türkiye coğrafyasının sahip olduğu geleneksel tiyatro cevheriyle karşılaşmadığını düşünen Haldun Taner, düşüncelerini şu şekilde sürdürmüştür;

“Türkiye’de meddah, ortaoyunu, karagöz, tuluat gibi ona çok uyacak, yadırgatıcı, göstermecî, anti-illüzyonist türlerin mevcut olduğunu, buradan da geçseydi onlardan da faydalanabileceğini, bunu unutmuş olmasının eksik olduğunu söyledim. Hocam da bunun üzerine dedi ki, sen de sizdeki şeylerden yararlanarak bir epik yaratmayı düşünür müsün? Ben de, düşünürüm, onun için açtım size bu konuyu dedim. Ben, bizdeki bu yerli türlerin yadırgatıcı unsurlarından yararlanıp, içine bugünün Türkiye’sinin sorunlarını getireceğim bir oyun koyarsam başarıya ulaşacağıma inanıyorum dedim.”¹⁰

Yukarıda hocası Kinderman’a bahsettiği düşüncesinin nedenlerini sıralayan Taner, başarıya olan inancını ise şu şekilde açıklayarak epik bir oyunun Türkiye’de neden başarılı olacağını şu sözlerle açıklamıştır;

“Brecht iki bin yıllık geleneği olan illüzyonist bir tiyatro ortamının içine getirdi bunu ve yadırgandı, bizde böyle bir tiyatro geleneği illüzyonist tiyatro geleneği yok ki. Bundan daha önce bu oyun içinde oyun, yadırgatıcı oyuna alışık benim halkım. Gerçi bugünkü kuşaklar meddahı, karagözü filan biraz unutmuşlar, ama onların babaları ve kalıtımında bu oyundan hoşlanacak bir şey var. Bu yadırgatıcı unsurları güzel kullanabilirsem ve bunun içine çağdaş bir içerik koyarsam çok tutar, dedim.”¹¹

Kendi görüşlerinden de anladığımız üzere Taner, Brecht’in, kendi kültürünün getirdiği “illüzyonist” tiyatro anlayışının dışındaki diğer anlatım noktalarını iyi araştırdığını ve bu tür bir tiyatro anlayışının tamamen yabancı olarak karşılanacağı bir ortamda epik tiyatro gibi bir sistemi kurmada başarılı olabildiğini belirtmiştir.

¹⁰ Füsün Özbilgen, “Haldun Taner ile Son Söyleşi”, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: 34-Haldun Taner, (Çevirimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/28151> , 16 Ekim 2018.

¹¹ A.g.e.

Ona göre bizim seyircimizin izleme alışkanlığı Brecht'in epik tiyatrodaki kullandığı unsurlara zaten aşinadır. Dolayısıyla böyle bir yazım tercihinin başarılı olması da olağandır.

Haldun Taner'in Türkiye izleyicisinin alışık olduğunu savunduğu anti-illüzyonist özellikler, epik tiyatronun yabancılaştırma olarak tanımladığı ve kullandığı kavramla da örtüşür. Birçok halk tiyatrosunun da sahip olduğu bu yanılsamadan uzak anlatım biçimiyle ilgili Özdemir Nutku'nun saptamalarından yararlanılabilir. "Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri" adlı makalesinde halk tiyatrosu ve halk tiyatrosundaki "yabancılaştırma" kavramına da değinen Nutku, "*Batı tiyatrosu geleneği içindeki Commedia dell'Arte, Latin Tiyatrosu, İspanyol Halk Tiyatrosu, vb. birbirinden farklı ayrıntılarla 'yabancılaştırma' ögesi*"¹² içeren farklı halk tiyatrosu örneklerinin yanında Geleneksel tiyatromuzun da yabancılaştırmayı esas alan bir kökten geldiğini savunmuştur. Nutku, "*Batı tiyatrosunun önemli bir bölümünde izlediğimiz yanılsamayı ortadan kaldırır*" dediği, Brecht'in de epik tiyatrodaki kullandığı yabancılaştırma kavramını, halk tiyatrosunun doğal bir ögesi olarak şu şekilde özetlemiştir;

"Geleneksel tiyatro, sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme, yani yanılsama eyleminden kurtarmak ve sahnede bir olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmak gibi özellikleriyle anlatılabilir. Her an tiyatro seyrettiğini bilen ve sahne üzerindeki kişilere ve olaylara uzaklaşan seyirci oyunun bir gözlemcisi durumuna gelir. Seyircinin gözlemci olması onun sahnedeki olaya karşı bir tavır takınmasını da birlikte getirir."¹³

Dolayısıyla Haldun Taner'in de yukarıda alıntıladığımız röportajında dile getirdiği nokta, geleneksel tiyatromuzun doğal olarak sahip olduğu özellikleri tekrar ele almaktır. Birçok halk tiyatrosunun zaten içinde barındırdığı bu özellikleri Brecht belli bir kuramsal çerçeveye oturtmak ihtiyacı hissetse de Taner'e göre bu, bizim kaynaklarımızda hazır bulunur.

¹² Özdemir Nutku, "Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 27, 2009, s. 11.

¹³ **A.g.e.**, s. 10.

Bu anlamda yapılması gereken şey bu “anti illüzyonist” özellikleri tıpkı Brecht’in kurduğu çağdaş anlatıma benzer şekilde harmanlamaktır ve Taner bu düşüncelerini hayata geçirmiş, ilk epik anlatımı *Keşanlı Ali Destanı* ile öngördüğü başarıyı yakalamıştır.

3.2. *Keşanlı Ali Destanı* ve Yazım Süreci

“Brecht, yıktığı Aristolyen tiyatroyu en iyi bilen bir inceleyici idi. öğretisinin birçok öğelerini dünya tiyatro tarihinden, Çin tiyatrosundan, Yunan tiyatrosunun Prabsellerinden, Elisabeth tiyatrosunun oyun üslûbundan, Jesuit tiyatrosunun eğitimsel oyunlarından toplamıştı.(...) Geleneksel tiyatromuzun göstermeci anlatıcı anti illüzyonist öğeleri boldur. Epik üslûp için uygundur.”¹⁴

Röportajından bir bölümü alıntıladığımız yukarıdaki görüşleri doğrultusunda epik üslup ile geleneksel tiyatromuzun benzer unsurlarını kaynaştıran Taner ilk denemesi *Keşanlı Ali Destanı*’ndaki anlatım dilini ve amaçladığı yolu şu şekilde anlatmıştır;

“(…) Keşanlı Ali Destanında ise, bildiğiniz gibi, bizim halk gösteri biçimlerimizle modern epik tiyatronun akrabalığından faydalanıp epik bir Türk halk tiyatrosu üslûbuna yöneldim. Kendi kişiliği ile çevrenin onda kurduğu kişilik arasında bocalayan Ali’nin iç çatışması renkli bir gecekondu ortamına oturtulmuştu. Bu yabancılaştırma efekti ile büyük kentin gülünç düzeninin parodisi yapılıyordu. Oyunun yapısında meddah, orta-oyunu, tulûat gibi halk gösterilerimizin anti illüzyonist öğelerini, dil ve diyalog özelliklerini, söz kalıplarını, tekerlemelerini bol bol kullandım. Çok modern bir özle hiç yeni olmayan bizim, içten, sıcak biçimlerimizin kaynaşması, ortaya yepyeni bir oyun, belki de bir üslûp çıkardı.”¹⁵

Haldun Taner, epik olarak tanımlanan bu ilk oyununun 1960’lı yıllarda Ankara’ya gidiş gelişleri sırasında Altındağ kasabası ile tanışması sonucu doğduğunu, gecekondu dünyası ile ilgili bir oyun yazma fikrinin o tarihlerde oluştuğunu anlatmıştır.¹⁶

¹⁴ Konur Ertop, “Tiyatro Üzerine Bir Soruşturma; Haldun Taner’e Sorular” , **Cumhuriyet Sanat Edebiyat**, Haziran 1970, s. 3. Taha Toros Arşivi Dosya No: 34-Haldun Taner, (çevrimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/28280> , 16 Ekim 2018

¹⁵ **A.g.e.**, s. 3

¹⁶ Haldun Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 7.

Eserin özellikle müzikli bir epik oyun tercihiyle yazılması noktasında da özenli davranan Taner, müziğin de epik tavra hizmet eden bir nitelikte olmasını istemiş ve bunun için beklemiştir. Oyunun yazımı 1963'te bitmiş olmasına rağmen, amaçladığı hedefe ulaştıracak bir besteciyle çalışma fikrinden vazgeçmemiştir; “*Oyun, 1963 sonunda bitmişti. Önce İstanbul Operası’na verdik. Sonra Devlet Tiyatrosu’na... İlle müziğin zengin bir aranjmanını öneriyorlardı. Bense, bu haliyle kalmasında direndim*”¹⁷ dediği oyunun müziğini epik üsluba en uygun Yalçın Tura’nın yapacağını düşünmüştür. Dolayısıyla *Keşanlı Ali Destanı* adlı eser, müzikli oyun yazımında yazar ve besteci ikilisinin ortak üslup birliğini sağlamaları açısından, tiyatromuzda bu yönüyle de önemlidir.

İki bölüm ve on dört tablodan oluşan *Keşanlı Ali Destanı*, ilk olarak 31 Mart 1964 gecesi Gülriz Sururi- Engin Cezzar topluluğu tarafından Muammer Karaca Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Müziği Yalçın Tura’ya ait olan eser Genco Erkal tarafından sahneye konulmuştur.¹⁸

Oyunun Konusu

Oyun adında da geçtiği üzere bir “destan” tanımına uygun şekilde, bir kahramanlık hikâyesinin etrafında şekillenir. Bu kahramanlık hikâyesi, destanlarda anlatıldığı üzere “gerçek” bir kahramanı değil, yanlışlıkla “kahraman” olan bir kişinin trajikomik durumları üzerine kurulmuştur. Sineklidağ denilen bir gecekondu mahallesinde, Ali işlemediği bir cinayet yüzünden hapse girer ve çıktığında bir kahraman gibi karşılanır. Fakat işlemediği ama “kahraman” ı olduğu cinayet, sevdiği kız Zilha’nın dayısının öldürülmesidir.

Ali sevdiği kız ile kahramanlık miti arasında kalmış, sonunda asıl katilin ortaya çıkması ile kahramanlık hikâyesi gerçeğe dönmüş, Ali gerçekten katil olmuştur.

¹⁷ A.g.e., s. 7.

¹⁸ A.g.e., s. 110.

Oyunda ele alınan toplumsal bir takım dönüşümler gecekondu-şehirli karşıtlığı ile ele alınmış ve tüm bu dönüşüm içindeki “çarpık” noktaların eleştirisi, bu gibi karşıtlıklar üzerinden yapılmıştır. Yavuz Pekman, oyunun eleştirisinin odaklandığı toplumsal yapı ile ilgili değerlendirmesinde, *Keşanlı Ali Destanı*’nda vurgulanan birçok temel “çarpık” lığı dönemiyle ilintili olarak şu şekilde açıklamıştır;

“Kentte yaşamayı seçen bu kişiler, ne köylü kalabilmiş, ne de kentli olabilmişler, kent yaşamı içinde adeta kimliksizleşmişlerdir. Böylesi bir kimlik çatışmasının yanında (toprakla uğraşmak dışında bir iş bilmemekten dolayı) yaşanan ekonomik sıkıntılara, kent yaşamı içinde meydana gelen sosyal ve kültürel dış çatışmalar da eklenmiştir. Bu kent dışı kentli sınıf ayakta kalabilmek için gettolaşmaya, başlarını sokabilmek için bir gecede kaçak derme çatma konutlar yapmaya, bireyleşemedikleri için hemşehrilik bilinci, takımdaşlık, ülküdaşlık gibi çeşitli toplu yaşam alanları oluşturmaya, dolayısıyla kendilerine özgü bir kent yaşamı kurmaya başlamışlardır. Böylelikle, kent içindeki modern kenter kültür ile gecekondu kültürü arasında belirgin bir çatışma doğmuş, bu çatışma giderek keskinleşmiştir.”¹⁹

Yukarıda alıntıladığımız değerlendirmede de dile getirildiği gibi bu “çarpık” ve “olmamış” yapının getirdiği “doğal” sonuçlar, Taner tarafından bir “anti-kahraman” üzerinden eleştirilir.

Ali’nin merkezinde, gecekondu-şehirli karşıtlığı ve insanların kahraman yaratma arzuları ile “yiğitlik”, “mertlik”, “erkeklik” gibi temaların çokça yer verildiği oyuna “takdim” denilen bir bölüm ile giriş yapılmaktadır. Takdim bölümü bir giriş müziği ile başlar ve Hidayet elinde metin kâğıtlarıyla sahneye girerek direkt seyircilere destanın ilk dörtlüğünü okur. Böylece seyirciye, biraz sonra bir “oyun” izleneceği bildirilmiş olur;

“Morgol gömlek giyerdi
Gümüş köstek takardı
Hafifi şehla bakardı
Yaktı mı kalpten yakardı (...)”²⁰

Ardından koroyu oluşturan oyun kişileri tek tek sahneye girerek kendilerini ve yaşadıkları yeri tanıtan bölümleri şarkılı bir anlatımla gerçekleştirir.

¹⁹ Yavuz Pekman, *a.g.e.*, s. 128,129.

²⁰ Haldun Taner, *a.g.e.*, s. 15

Olaylar ise Ali'nin hapisten çıkması ve muhtar seçimlerinin olması noktasında başlar. Ali Sineklidağ'ın muhtarı seçilmiştir ama sevdiği kız Zilha, onu hala dayısının katili sandığı için Ali'ye tepkilidir. Ali bu kahramanlık hikâyesini kabul etmek zorunda kaldığını, aslında dayısını öldürenin o olmadığını Zilha'ya anlatmaya çalışır. Bu dünyada kabul görmek için zorba olmak gerektiğini ve bu kahramanlık yalanını sürdürmenin zorunlu olduğunu söyler;

“ALİ: Deli etme beni kız. Demek şu ki, bu dünyada namuslu insanıyetli oldun mu alaya alınıyorsun. Zorba katil oldun mu saygı itibar görüyorsun. Efsanemiz de bu yalandan çıktı. Hepsi bu kadar...”

ZİLHA: Asıl yalan bu anlattığın senin. (kırtarak yürür) işin gücün takma bıyık sakal

Ali: Kitap operim yalanım varsa.

ZİLHA: (birden ciddileşerek) Madem öyle, neden çıkıp herkese doğrusunu ilan etmiyorsun?

ALİ: (mahcup) Ok yaydan çıkmış bir kerem. Serde erkeklik var er kişi tükürdüğünü yalar mı? (...)”²¹

Oyunda gecekondulu-şehir, gecekondulu-şehirli karşıtlığının sıkça vurgulandığı görülür. İkinci bölümde Zilha'nın bir tesadüf sonucu zengin İhya Onaran'larla karşılaşması sonucu onların evinde çalışmaya başladığını öğreniriz. İhya Bey'in oğlu Bülent'in karısı evden kaçmıştır ve Zilha bu kadına çok benzemektedir. Bu benzerlik sonucu eve çağırılan Zilha, Bülent Bey'in çocuğuna ve evin köpeğine bakmaktadır. Şamama adlı bu köpeği gezdirdiği bir gün Sineklidağ'da Ali ile karşılaşması ve aralarında geçen diyalog söz konusu bu karşıtlığın altını çizmektedir;

“ALİ: (hiddetle) Al kırışı buradan edim. Anlıyor musun!

ZİLHA: (küçümseme ve acıma ile) Bu ne biçim konuşma? Hem siz bana ne hakla sen diyebiliyorsunuz? Bir kerem ben size muhatap olamam.

ALİ: Bana bak. Bana sökmez böyle kibar ağızları. Şimdi ağzını yırtarım.

ZİLHA: (Ali'nin sıçrattığı tükürükleri çok zarif bir el hareketi ile siler) Üstüme tükürük sıçratıyorsunuz. Bir kere bir kadınlan nasıl konuşulur habarınız yok. Şapkanızı çıkarın lütfen.”²²

Bu diyalogdaki durumu “Şamama” adlı şarkı ile de vurucu hale getiren Taner, böylece eleştirisine absürd bir güldürü de katmış olur. Zilha'nın çalıştığı evin köpeği Şamama ile Sineklidağ'ın Karabaşını karşılaştırdığı şarkısı şu şekilde ilerler;

²¹ A.g.e., s. 51.

²² A.g.e., s. 82

“Yavaş gel yavaş
Şamama kim sen kimsin
Haddini bil Karabaş
Ulan kirloş pasaklı
Ulan şafî suratlı
Sulu salyalı ayyaş
O hiç senin küffün mü
O bir küçük hamfendi
Trençkota bürünmüş
Benburi marka
Bilmiyon mu
Kibar koku sürünmüş
Koksana kok bak
Duymuyon mu
Mizanpili yaptırmış
Kuyruğuna dek görmüyon mu (...)”²³

Görüldüğü üzere şarkılı anlatımında da bu eleştirisini karşıtlık üzerinden sürdüren Taner, Yavuz Pekman’a göre bu karşıtlığı ele almada geleneksel bir takım özelliklerden faydalanmıştır;

“Keşanlı Ali Destanı’nda Taner, karşıtlık ilişkisini kişiler üzerinden değil, yine Karagöz oyunlarındakine benzer bir biçimde, kent hayatı içindeki iki farklı yaşamsal düzlem, iki farklı kültür arasında kurmuştur. Bu iki kültür, Cumhuriyet Dönemi’nde şekillenen Türk tipi bir kenter kesimle, yine kentin içinde yerleşik, ancak kentlileşememiş veya kentli yaşamdan şöyle ya da böyle dışlanmış bir gecekondu kesim olarak karşımıza çıkmaktadır.”²⁴

Oyunun hikâyesi şu şekilde ilerler; Zilha’ya kızan Ali, Zilha’nın kaldığı evin sahibi İhya Onaran’ın işlerinden Sineklidağ’daki çalışanları çeker. Böylece İhya Onaran’ı da kendine düşman eder. Onaran, Zilha’nın dayısının asıl katili Cafer’i, Ali’yi öldürmesi için tutar.

Bu arada Zilha da Bülent Bey ile evlenmek üzereyken Bülent’in evden kaçan karısı Nevvare ile karşılaşır her şeyi anlamış ve Sineklidağ’a geri dönmüştür. Ali ile barışır ama oyun beklenildiği üzere mutlu son ile bitmez;

²³ A.g.e., s. 80.

²⁴ Yavuz Pekman, A.g.e., s. 128.

“CAFER: (Salonun gerisinden girmiştir. Seyircilerin arasından geçer) Hayyt! Ağır ol arkadaşım, bu oyun bu kadar tatlı bitmez.
DERVİŞ: (Sahne önünde ona bakakalmıştır) Eyvah, Manyak Cafer.”²⁵

Oyunun son tablosundaki projeksiyon, sahnenin özetini ve oyunun sonunu önceden sunar; “*Mutlu Sonu Engelleyen Devediken Manyak Cafer Sahnede. Veyahut Yalan İken Doğru Olan Efsane*”²⁶

Ali, Zilha’nın tüm gayretlerine karşın, sonunda Cafer’in kışkırtmalarına karşılık verir;

“(…) ZİLHA: Havva, Adem ‘e ne şart goşmuş: Ya ben ya cennet demiş. Ben de sana şart goşuyorum Ali. Ya ben ya destan.
ALİ: Maalesef mümkünsüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor. (mehabetle bakar). İnsanlar ölür, destanlar kalır. Ben gidiyorum.(…)”²⁷

Ali dışarıya çıkar ve Cafer ile boğuşur. Sonunda Cafer’i vurur ve öldürür. Ardından Polis arabaları gelir ve Ali’nin eline kelepçeler takılır. Böylece başından beri yalan olan bu kahramanlık destanı, gerçek olur.

Müziğin Oyunun İletisine Etkisi

Müzikli bir oyunun üretim sürecinde, tercih edilen müzik stilinin büyük ölçüde oyunun iletisini etkilediği söylenebilir. Oyunun sahip olduğu dramatik tür ne ise bununla ilintili olarak seçilen müzik stilinin de genelde bu türe hizmet ettiği görülmektedir. Fakat epik tiyatrodaki müzik stili genel olarak müzikli oyunlarda kullanıldığının aksine pekiştirme görevinde olmadığı için, müziğin farklı stil seçimleriyle karşılaşılmaktadır.

Bu durum, bir oyuna uygun müzik kompozisyonu oluşturmaktan ziyade, müziğin kompozisyonunu, iletiyi seyirciye ulaştırmada başlı başına bir öge haline getirmeyi gerektirmektedir.

²⁵ Haldun Taner, **A.g.e.**, s. 100.

²⁶ **A.g.e.**, s. 101.

²⁷ **A.g.e.**, s. 102

Söz gelimi Brecht epik oyunlarında kullanmak istediği müzikleri, başlı başına bir öge olarak ele almış ve müziği epik unsurlara hizmet edecek şekilde tasarlamış ya da tasarlanmasını istemiştir. Brecht epik oyunlarında kullanmak istediği müziğin stili ile ilgili olarak, tıpkı tiyatrodaki karşı çıktığı “illüzyonist” anlatıma benzer şekilde, izleyici/dinleyicide duygu yaratma amaçlı kompozisyonlara karşı olduğunu, bu tip müzik kompozisyonunun insanı uyuşukluğa ittiğini, aksine müziğin epik tiyatro söz konusu olduğunda uyarıcı bir etkiye sahip olması gerektiğini belirtmiştir;

“Brecht'in böylesine karşı çıktığı müzik, Wagner'ın *dramatik müzik* adı verilen türdür. Brecht kendi döneminde konser salonlarında sunulan ve *ilerici müzik* adı verilen bu tür için; insanları miskinliğe iten, pasifleştiren, neredeyse zehirleyen ve çaresiz bırakan, tüm benliğini teslim alan bir müzik olduğunu söylemektedir. Bu türü çok lirik bulan Brecht, amacı sadece kişileri etkilemek olan böyle bir müziği kendi tiyatrosunda kullanmayacağını belirtmiştir. Geleneksel tiyatro seyircisi için de hemen hemen aynı teşhisi koyan Brecht, kendi tiyatrosuna gelecek seyirciden ve kullanacağı müzikten çok şeyler beklemektedir. Bunu yaparken, hem müziği yukarıda belirtilen niteliklerden kurtarmak, hem de kendi müzik anlayışıyla seyirciye farklı bir bakış açısı kazandırmak düşüncesindedir.”²⁸

Yukarıda alıntıladığımız araştırmada da yorumlandığı gibi Brecht, epik tiyatronun felsefesine uygun şekilde yeni bir müzik anlayışının oluşması gerektiğini sıklıkla dile getirmiştir;

²⁸ Yavuz Çelik, Yavuz Şen, “Epik Tiyatrodaki Müzik; Oyun İçin Mi, Oyuna Karşı Mı?”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 5, 1999, s. 31.

“Bugün ‘ilerici müzik’ hala konser salonları için üretiliyor. Konser salonlarındaki dinleyicilere bir göz atmak, seyirciler üzerinde böylesi etkiler yaratabilen müziği politik amaçlar uğrunda kullanmanın ne denli güçlükler yaratacağını kavramaya yetecektir. Salonda göreceğimiz manzara şudur; Tuhaf bir miskinliğe kapılmış, düpedüz pasif, kendi içine gömülmüş, dıştan bakınca tehlikeli şekilde zehirlendiği sanılacak sıra sıra insanlar ve bu insanların, denetimleri dışındaki coşkulara istemsiz ve çaresiz kendilerini teslim ettiğini ortaya koyan donuk bakışları, yuvalarından fırlamış gözleri. Konseri dinlerken kan ter içinde kalmaları, aşırı zorlanmaların bu insanlarda yol açtığı bitkinliği sergilemektedir. En kötü bir gangster filmi bile, böyle bir konserden daha çok düşünen yaratıklar gibi davranır seyircilerine. Müzik bu salonlarda doğrudan ‘yazgının kendisi’ olarak boy gösterir ve günümüz insanının günümüz insanınca alabildiğine korkunç ve bilinçli şekilde sömürülüşünün alabildiğine çapraşık ve iç yüzü bir türlü anlaşılamayan yazgısı olarak dinleyici karşısında çıkar, böylece yalnız kulinar amaca hizmet eder, dinleyiciyi kısır, dolayısıyla güçsüz düşürücü bir haz eylemine sürükler. Böyle bir müziğin işlevinin, Broadway-Burleksleri’ndekinden daha başka bir gözle görülebileceğine hiçbir kurnazca düşünce inandıramaz beni.”²⁹

Görüldüğü üzere Brecht epik tiyatrodaki, döneminin müzik anlayışına da karşı çıkarak ve tıpkı epik tiyatrodaki yaptığına benzer şekilde, müziğin de tekrar kompozite edilmesi gerektiğinin altını çizmiştir.

Keşanlı Ali Destanı’ndaki müziğin stiline geri dönecek olursak, Yalçın Tura’nın da müziğin stili konusunda belli seçimler yaptığını görmekteyiz. *Keşanlı Ali Destanı* için seçtiği kompozisyonu anlatırken nasıl bir stil ile ilerlediğini ve bu stili kullanırken neyi amaçladığını şu şekilde dile getirmiştir;

“Sinekli Dağ’ın efesi Keşanlı Ali Destanı’nın müziği, bir yandan epik tiyatronun kendisine yüklediği görevleri yerine getirmeye çalışırken, bir yandan da çeşitli tür ve üslupların hüküm sürdüğü müzik dünyamızdaki zıtlıkların bir sentezini yaparak yeni bir halk müziğine varabilme kaygısını taşımaktadır.”³⁰

Brecht’in kendi döneminin müzik anlayışına karşı çıkıp yeni bir anlayış üretmesine benzer şekilde, Yalçın Tura da *Keşanlı Ali Destanı*’nın müzik kompozisyonunda hem epik tiyatroya hizmet edecek bir anlayış hem de dönemin müzik tartışmalarına yeni bir kanal açma kaygısını birlikte geliştirmiştir;

²⁹ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 151.

³⁰ Yalçın Tura, “Müzik Söyleşileri; Keşanlı Ali Destanı’niyi biçimde değil, özde arama çabamın ürünüdür”, y.t. 26 Kasım 2017, (çevrimiçi) <http://muziksoylesileri.net/>

“Bu kaygı, bizi, basit, kolay ve sade bir müzik yazmaya, yeniyi biçimde değil özde aramaya götürdü. Genellikle, halk müziğimizin temel özelliklerine, bağlı kaldık. Ama bunu daha önce var olan temaları alıp işleyerek değil de, dilimizi o müziğin diline uydurmak o dili konuşarak yapmaya çalıştık. Eserimizin yalnız bir tek parçası: Var Bu İşin Hikmeti, adlı şarkı Sarhoş Rasih kantosunun işlenmesiyle meydana gelmiştir.. geri kalan bütün parçalar, halk müziğimizin damgasını taşımalarına rağmen, bizim orijinal çalışmalarımızdır.”³¹

Yalçın Tura, sıklıkla, yaptığı müziğin halk müziğimize öykünen ama asla salt taklitçi olmayan, o kaynaktan beslenerek “yeni” yi yaratmaya özen gösteren bir anlayışta olduğunu altını çizmiştir. Bununla birlikte, oyunda yer alan “şenlik” ve “dans” bölümlerini örnek gösteren Tura, Anadolu’nun dört bir yanından büyük kente göç etmiş, gecekondu mahallesinde birlikte yaşayan bu insanların, doğup büyüdükları yörelerin halk türkülerini, oyunlarını hep birlikte oynamasına, halay, kaşık oyunu, çengi havası gibi çeşitli havaların iç içe sunulmasına özen gösterdiğini belirtmiş ve bu bölümlerdeki tüm ezgilerin de başlı başına yeni bir “öz yaratım” olduğuna dikkat çekmiştir.³²

Metin Yazarı ve Besteci Birlikteliği

Haldun Taner’in, *Keşanlı Ali Destanı*’nda denediği yeni şeylerden biri de şüphesiz oyun müziği bestecisi ile birlikte bir üretim sürecine girmek olmuştur. Taner, müziği epik unsurlara hizmet edecek bir noktada kullanmak istediğinden, bestecinin de bu anlayışı özümseyerek bir kompozisyon üretmesini önemsemiştir.

Daha önce de bahsedildiği üzere, oyunun müziğinin başka besteciler tarafından bestelenmesi istenmesine karşın Taner, epik anlayışı müziğe yansıtabileceğini düşündüğü Yalçın Tura ile çalışmıştır. Dolayısıyla Haldun Taner’in müzikli oyun yazımında da mevcut anlayış yerine yeni yöntemlerin araştırılmasını desteklediği söylenebilir. Berlin’de katıldığı Uluslararası Tiyatro Enstitüsü’nün konferansında, “Çağdaş Müzikli Tiyatronun Geleceği” adlı bir oturumda bu doğrultudaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir;

³¹ A.g.e.

³² A.g.e.

“(…)çağdaş müzikli tiyatronun geleceğini sağlamak için silkinmeye, tozlarını süpürmeye, mostralık bir müze olmaktan çıkıp kendini yenileyip, günün koşullarına ve gereklerine ayak uydurması gereği başlıca konuyu teşkil ediyordu. (...) ülkemizdeki müzikli tiyatro alanı hakkında kısa bilgi verdim. Bu alanda yeni atılımların zorunluğuna inandığımızı söyledim. Modern müzikli eserlerin eski örneklerle göre başka nitelikler getirdiğini, kompozitö- re eski hiyerarşidekinden çok daha önemli bir yer tanıdığını, bazen yazarın yahut libretistin kompozitörün peşinden gitmesinin eserin potansına daha yararlı olabileceğini, yeni bestelerin çoğu zaman piyano partisyonuna icra edilemediğini, çok yanlı birçok etkileri kapsayan karmaşık bir tüm haline geldiğini ve nihayet rejinin de bütün bu öğeleri yepyeni buluş ve yaratışlarla sunması, kısaca eski müzikli tiyatro üslûbu rayından çıkması gereğini belirtmeğe çalıştım; Müzikli Tiyatro’nun seyirciye etki bakımından çok uygun öğeleri toplayan güçlü bir tür olabileceğini savundum.³³

Bu görüşleri doğrultusunda müzikli oyun yazımında yazar ve besteci birlikteliğinin önemine de dikkat çeken Taner’in bu anlamda *Keşanlı Ali Destanı*’nın yazımında Yalçın Tura ile paralel bir çalışma şeklini gösterdiği anlaşıyor.

Oyundaki Şarkıların İşlevi

Oyundaki şarkıların birer “şarkı” oldukları her birinin başlığında da açıkça yazılmıştır. Bu yazımın özellikli bir tercih olarak seçildiği açıktır. Oyundaki açık biçim, şarkıların da oyunda ancak “şarkı” görevinde olduğunu izleyiciye direkt olarak vermek amacındadır.

³³ Haldun Taner, “Uluslararası Tiyatro Enstitüsü’nün Berlin’deki 16. kongresine 47 ülkenin 300 delegesi katıldı”, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No:34-Haldun Taner, s. 8.9. (Çevrimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/28145> , 16.02.2019.

Keşanlı Ali Destanı’nda kullanılan ve epik tiyatronun da sıklıkla başvurduğu yabancılaştırma öğelerinden biri olan “şarkı” dan bahsederken “(...) kullanılan bütün bu geleneksel örgelerin, oyunun dokusu içinde ‘süs’ ya da güldürü öğesi olarak değil, metnin anlamına olan katkısı nedeniyle kullanıldığını da bir kez daha vurgulayalım”³⁴ diyen Ayşegül Yüksel, şarkıların, oyunda, genel olarak müzikli oyunlardaki “süs” ya da “eğlence” yaratma işlevinden farklı olarak yer aldığını, böylece Taner’in müzikli oyun yazımında o döneme kadar olan alışlagelmiş anlayışı da bu şekilde yenilediğine dikkat çekmiştir.

Keşanlı Ali Destanı’ndaki şarkıların her birinin, oyunun havasını oluşturan ya da pekiştiren değil, oyunun iletisine anlam katan bir özellikte olduğu söylenebilir. Bu anlam içeriği aynı zamanda müzikli bir anlatım dili olduğu için, zaman zaman dramatik aksiyonu kesen ve izleyiciyi uyandıran, zaman zaman da herhangi bir özdeşleşme anını kıran bir yapıda görünür. Müzik stiline de buna yardımcı olduğu söylenebilir. Söz gelimi hüzünlü bir bölümün hareketli, temposu yüksek bir şarkı ile kesilmesi ya da canlı, neşeli bir akışın ağır tonlu bir müzik ile devam etmesi örnek gösterilebilir. Özellikle oyunun sonundaki ve bununla birlikte *Keşanlı Ali Destanı*’nın müzik temasını da içeren “Keşanlı Ali Destanı” ağıtı, açıkladığımız bu özelliğe uygun bir örnektir;

³⁴ Ayşegül Yüksel, “Gelenekten bugüne: Tiyatrodaki Haldun Taner”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Haz: Kerem Karaboğa, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 21.

“KEŞANLI ALİ DESTANI

KORO:

Orf, offf...

Sinekli’de durulmuyor yastan
Sapından vuruldun, soluna yaslan
Hey Ali, koç Ali, babamız Ali
Analar doğurmaz böyle bir aslan
Morgol gömlek giyerdi
Gümüş köstek takardı
Hafif şehla bakardı
Yaktı mı kalpten yakardı
Kaşta bıçak yarası
Yüzde Halep çıbanı
Kurşun yemiş ayağı
Belli belirsiz aksardı
Konduları yıkılmaktan korudu
Su getirdi, alantrik kodurdu
Yol yaptırdı, dokuz çeşme açtırdı
Ele güne bizi adam saydırdı.
O olmasa şimdi bizler neredeydik
Sokaktaydık ya da viranedeydik
Kızlarımız piyasaya düşmüştü
Biz kodeste ya da meyhanedeydik
Küçükleri severdi
Büyükleri sayardı
Bir bayramdan bayrama
Namaz da bilem kılardı
Bıçağa hiç dönmezdi
Perva nedir bilmezdi
Açık tetik mi gördü
Üstüne üstüne giderdi
Beyler tuzağından kurtulmadı
Lüveri çalındı toplayamadı
Zilha’yı doyarak koklayamadı
Namertçe vuruldu koç yiğit Ali.”³⁵

Bu final bölümü aslında hem epik bir müzikli oyunda hem de epik olmayan herhangi bir müzikli oyun türünde sıklıkla karşımıza çıkan bir yapıdadır. Sözleri de incelendiğinde tüm bir hikâyenin ana noktalarını anlatan bir yapısı vardır. Bununla birlikte müziğin sitilindeki değişken yapı; hüznü bir melodiden canlı, temposu yüksek bir melodiye geçiş, izleyicinin hikâye ile belli bir özdeşlik bağı kurmasını da engellemektedir. Müzik tüm bir hikâyeyi bir “masal” ya da bir “destan” uzaklığında izlediğimizi bu anlamda bir kez daha pekiştirir.

³⁵ Haldun Taner, **A.g.e.**, s. 103.

Keşanlı Ali Destanı'nda, epik olmayan herhangi bir müzikli oyunda da karşımıza çıkan perde başı ve sonu şarkıları da önemli bir yer tutar. Oyun kişilerinin çoğunluğu tarafından icra edilen bu bölümlerde Taner, özellikle “koro” yu ön plana alır. Oyunun açılış şarkısı, tüm oyun kişilerinin koro ve solo olarak icra ettikleri bir bölümdür ve oyunun müzik temasının seyirciye ilk kez sunulduğu bir yapıdır. Yalçın Tura'nın; “*Metinde olduğu gibi müzikte de, Türk Halk Tiyatrosu'nun epik unsurlarını göz önünde tuttuk. Örneğin, açılış müziğimiz bir orta oyununa başlangıç olabilecek nitelikte*”³⁶ dediği açılış şarkısı aynı zamanda oyundaki kişilerin kendilerini tanıttığı bir bölümdür. Bu anlamda geleneksel tiyatromuzdaki bir takım alışkanlıklardan da faydalandığı söylenebilecek bu bölümde, izleyiciye birazdan bir “oyun” başlayacağı duyurulmuş olur. Böylece oyunun en başında seyirciye, izleyeceği hikâye ile arasında belli bir mesafe sunulmuştur. “(...) (*Koroyu teşkil eden İzmarit Nuri, İstidacı Derviş, Bileyci Temel, Hafize, Hamal Niyazi, Her biri mesleklerini aksesuvarı olan boya sandığı, eski model istidacı daktilosu, bileyci tekerleği, hamal semeri sırtlarında olarak perde önüne dizilirler. Koronun çapaçul ve döküntü bir hali vardır.*) KORO: *Edelim meclise bir kıssa beyan, Kıssadan hisse ala arif olan*”³⁷ der ve her biri kendini tanıtır. Nuri, Hazife, Temel, Derviş, Hidayet, Niyazi, Şerif, Şişman Polis kendini tanıttıktan sonra Koro girer;

“Sineklidağ burası
Şehre tepeden bakar
Ama şehir ırakta
Masallardaki kadar
Her cins insan var burada
Çalışkanı tembeli
Dört bucaktan gelmişler
Hırlı hırsız serseri
Lazı Kürdü Pomağı
Maraşlısı Vanlısı
Erzincanlı Kemahlı
Hepsi kader yoldaşı”³⁸

³⁶ Yalçın Tura, **a.g.e.**

³⁷ Haldun Taner, **A.g.e.**, s. 16.

³⁸ Haldun Taner, **A.g.e.**, s. 19.

Ardından Temel, Nuri, Hidayet, Derviş, Hafize, Niyazi nerede ve nasıl bir yaşam sürdüklerini tekrar tek tek anlatırlar ve son olarak koro şeklinde şarkının nakarat bölümünü söylerler;

“Koro: Sineklidağ burası
Şehre tepeden bakar
Ama şehir ırakta
Masallardaki kadar.”³⁹

Yalçın Tura’nın “*Başlangıç müziği, önemli temleri ilk olarak sunmakla, eserin genel rengini, havasını verme amacını gerçekleştirmeye çalışıyor*”⁴⁰ dediği açılış şarkısı görüldüğü üzere koronun ağırlıklı olarak icracı olduğu bir yapıda ilerlemektedir. Haldun Taner *Keşanlı Ali Destanı*’nda özellikle koroya önem vermiştir. Bu aslında Brecht’in de üzerinde önemle durduğu bir noktadır;

“Brecht (...) sahne ortasında veya başında şarkılar söyleyen koroyu da oyuna sokmuştur. Ama koroyu ve müzisyenlerle müzik aletlerini sahne üzerinde seyircinin görebileceği bir yere yerleştiren Brecht, müzik ve şarkıları söylerken koronun bulunduğu yeri belirgin bir şekilde ışıklandırır ve şarkıların adları, sahne dekorunun ardına yansıtılır. Koronun söylediği şarkılarda oyunla ilgili yorumlar bulunur, daha sonra neler olacağı özetlenir ya da sahnede görülmeyen oyun yazarının oyunla ilgili fikirleri belirtilir. Bu özellikleriyle koro, oyunda önemli bir yer tutar. Böylece müzik ve koronun oyunda bağımsız ve kendi içinde bütün birer bölüm olduğu izlenimi uyandırılması amaçlanır. Seyirci müziğin nereden geldiğini görerek, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi arka plandan gelen ve orkestrası görünmeyen bir müziğin etkisine kapılmayacaktır. Müziğin kaynağını gören seyirci, sahnedeki olayları ve söylenen sözleri açıklayan veya vurgulayan bir hava taşıyan müziği dinlediğinde, olaylar hakkında daha farklı düşünmeye sevk edilir. Müzik, görüldüğü üzere, Epik Tiyatro’da anlamı daha da belirgin kılmak ve seyirciye yönelik olarak iyice açıklamak içindir.”⁴¹

Haldun Taner de koroya benzer bir işlev yüklemiştir. Özellikle perde başları ve sonları koronun da eşlik ettiği bölümler şeklinde yapılandırılmıştır. Ağırlıklı olarak olaylar koronun birlikte söylediği şarkılarla özetlenir.

³⁹ A.g.e., s. 20.

⁴⁰ Yalçın Tura, a.g.e.

⁴¹ Yavuz Çelik, Yavuz Şen, A.g.e., s. 33.

Ayrıca bu bölümler yazarın dikkat çekmek istediği düşünceyi vurucu bir şekilde söylemenin de pratik bir yolu haline gelir;

“1.Perde Final Şarkısı:
HERKES HESAP PEŞİNDE
Temel: Memur terfi düşünür
Amir prim sezinir
Doçent kürsü aranır
Fakir pis pis kaşınır
KORO: Herkes hesap peşinde
Herkes hesap peşinde
Herkes hesap peşinde.
ŞERİF ABLA: On bin yirmi iki daha ne der söyle
Otuz üç
Üç üç elde var üç
Bir sıfır bir sıfır daha
Sıfıra sıfır
Elde var kaç
KORO: Heç Şerif Abla, heç
ŞERİF ABLA: Hesap var iştah arttırır
Hesap var uyku kaçırır
KORO: Herkes hesap peşinde
Herkes hesap peşinde (...) ⁴²

Keşanlı Ali Destanı’nda şarkılar özellikle eleştirel tavrı da vurucu bir şekilde vermenin pratik bir yolu olarak yorumlanabilir. Tüm bir hikâye içinde sözsel anlatımın yeterli kalmadığı ya da işlevsel olmadığı anlar, şarkılı bir anlatım alternatifini de gerekli kılar. Bu anlatım ayrıca müziğin de iletideki destekleyici özelliği dolayısıyla daha da vurucu bir hal alır. Dolayısıyla hem vuruculuk hem de eleştirinin bu şekilde özet olarak sunulabilmesi yazara da iletisini seyirciye ulaştırmada anlamlı bir pratiklik sağlamış olur.

Yavuz Pekman, “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik” adlı kitabında Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı*’nda müzikli anlatımın bu işlevsel yolunu kullandığından söz ederken, Taner’in, aynı zamanda bu yola halk tiyatromuzun da sıklıkla başvurduğu gibi “eğlence” ögesini de ustaca kattığına dikkat çekmiştir;

⁴² Haldun Taner, **A.g.e.**, s. 66-68.

“Haldun Taner’in, şarkılı anlatımı (bu anlatımın bütün olanaklarını uygulamaya sokarak) Türk tiyatrosunda en yetkin biçimiyle ilk kez kullanan yazar olduğunu pekala söyleyebiliriz. Taner şarkı formunun hızlı ve vurucu oluşundan yararlanırken, dramatik anlatımın başa çıkamayacağı genişlikte, ama oyunun zaman zaman tarihsel zemininin oluşması için zorunlu, zaman zaman da yazarın söylemini öykünün tek boyutundan büyüterek çok boyutlu hale getiren, son derece önemli bir malzemeyi de sezdirmeden seyirciye aktarmaktadır. Taner’in şarkıları, Brecht’de olduğu gibi, izleyici için belli durak noktaları, eleştirel söylemin ana damarları olmakla beraber, halk tiyatrosu geleneğinin eğlence özelliğini de ön planda tutarak eşi bulunmaz bir doku yaratmıştır.”⁴³

Şüphesiz oyunda, yukarıda alıntıladığımız ve yorumladığımız noktaları örneklendirecek birçok şarkı vardır. Bunlardan biri de Onaran’ların evindeki düğünde toplanan “patron takımı” zenginlerin, ki oyunda “Nalın çivisi ve reze kralı Davut Daltaban (...) Kereste kralı Kazım Kaltaban”⁴⁴ diye adlandırılmışlardır, dans ettikleri kısımdır ve şu şekilde sunulur;

“Onaranların Evinde büyük bir salon, (...)Hepsi iri göbekli olan çiftler bahçede dans ederek görünürler. Dansı da şarkıyı da büyük bir ciddiyet ile icra ederler.

BİZ SIFIRDAN BAŞLADIK

Biz sıfırdan başladık

Alnımızın teriyle

Hilemiz yok çok şükür

Hesabımız apaçık

İnce meslek ticaret

Bir sürü ip elinde

Suples ister maharet

Karar zeka irade

İşadamı olmak zor

Kolay sanır herkesler

Bir de gel sen bize sor

Ne sert ceviz bilmezler

(...)

İlim kitap göz yorar

Şeref merf geçici

Mevki mansap boş laftır

Tek şey var ki kalıcı

Saadetin formülü

Ne şundadır ne bunda

Kesededir kasada

Paradadır parada.”⁴⁵

⁴³ Yavuz Pekman, **A.g.e.**, s. 138.

⁴⁴ Haldun Taner, **A.g.e.**, s. 86.

⁴⁵ Haldun Taner, **A.g.e.**, s. 87.

Bu şekilde şarkıda, biraz da alaycı bir biçimde, zenginliklerini neye borçlu olduklarından “ciddiyet” ile bahseden ve yazar tarafından “iri göbekli” olarak tanımlanan kişiler üzerinden toplumdaki zenginlik ve emek sömürsünün eleştirisi yapılmaktadır.

Öte yandan baş oyun kişilerinden Ali ve Zilha’nın seyirciye tanıtıldığı özellikle solo olarak söyledikleri şarkılar, epik müzikli oyuna hizmet etmekle birlikte, klasik bir müzikli oyundaki baş oyun kişilerinin tip özellikleri, duygu ve düşüncelerinin seyirciye aktarılması için kurgulanan bölümlerdir. Bu solo şarkılar Ali’nin ve Zilha’nın içinde bulundukları duygu ve düşünce durumları hakkında da seyirciye pratik bir özet sunmaktadır. Fakat oyun kişilerinin içinde bulundukları durumları seyirciye şarkı ile aktarma biçimleri, izleyicinin oyun kişileriyle özdeşleşmesini sağlamayan bir özelliktir.

Söz gelimi “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısını söyleyen Zilha’nın, içinde bulunduğu şartları, hayattan istekleri ve arzularını çok net bir şekilde öğreniriz. Fakat sözlerin vuruculuğu ne kadar yüksek olursa olsun, bu şarkı izleyicide herhangi bir duygu boşalması ya da özdeşleşme yaratmaz. Şüphesiz bu, hem oyun kişinin icra ettiği epik üslup içindeki oyunculuk anlayışı, hem de ağırlıklı olarak müzik kompozisyonun yarattığı özdeşleşmeyi kıran yapıdan kaynaklanır;

“NEYİM EKSİK SİZLERDEN

Böyle mi geçecek ömrüm

Yetti be gaderin cevri

Bana günah değil mi

Bataкта solan bir gülüm

(...)

Kafdağı’nın arkasında

Fildişinden bir sarayda

Düğün dernek gelin girsem

Pırlantalı taşlar taksam ah

Pek küçüktür benim yaşım

Yaşamaya aşka açım

N’olur gelin beni alın

Kurtarın bu mezbeleden

Kurtarın.”⁴⁶

⁴⁶ A.g.e., s. 27

Aynı şekilde oyunun baş kişilerinden Ali'nin Zilha'yı katil olmadığına ikna etmek istediği sahnede tüm bir hikâyenin aslında neden böylesi bir efsane haline geldiğinin vurucu bir şekilde anlatıldığı “Mertlik Belası Şarkısı”, hem Ali'nin içinde bulunduğu durumu seyirciye vurucu bir şekilde aktarır, hem de aslında tüm bir oyunun hangi toplumsal tanımlar yüzünden böylesi bir yalan efsane üzerine kurulduğu ortaya konur. Söz gelimi, toplumun, “erkeklik” “mertlik” “yiğitlik” gibi kavramlarla “güç” ve “iktidar” gibi kavramların arasında nasıl bir bağ kurduğu vurgulanır;

“MERTLİK BELASI ŞARKISI

Ne gelmişse başımıza
Mertlik belası kardaş
Mertlikten söver insan
Mertlikten atar tutar
Mertlikten eder ataş
Mertlikten bunca savaş
(...)
Ben de bilirim hatamı
Ne var ki artık mümkünsüz
Olmuş artık bir kerem
Kalbim
Kafam
Mantığım
Evet de dese
Onurum erkekliğim inat etmiş
A-ah demiş bir kerem (...)⁴⁷

Keşanlı Ali Destanı'nda şarkılar ve müziğin kompozisyonu, Haldun Taner'in seyirciye ulaştırmak istediği iletinin altını belirgin olarak çizmiştir. Yalçın Tura'nın yazarın iletişi ile kurduğu düşünce birlikteliği ise bestelediği müzik kompozisyonunda fark edilmektedir. Şarkılardaki besteci kompozisyonu ile yazarın söz uyumu, seyirciye, herhangi bir duygu boşalmasında değil, sahnedeki duruma karşı eleştirel bir bakış açısı edinmesinde yardımcıdır. Bununla birlikte böylesi bir şarkılı anlatım, eleştirinin seyirciye vurucu bir şekilde iletilebilmesi açısından da önemlidir.

⁴⁷ A.g.e., s. 51.

Haldun Taner ve Diğer Müzikli Oyun Denemeleri

Haldun Taner epik müzikli tiyatro oyunu anlayışını *Eşeğin Gölgesi* oyununda da sürdürmüş, bu oyunda da müzik kompozisyonunda Yalçın Tura ile çalışmıştır.⁴⁸ *Zilli Zarife* adlı oyununda ise müzikte Arif Erkin'in imzası vardır. Yazarın *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyunları yazıldıktan sonra müzikli bir şekilde de sahnelenmiş metinlere örnektir.

Taner'in epik müzikli oyunlarından farklı bir müzikli teatral anlatımı denediği kabare dönemi ise yine 1960'lı yıllara rastlamaktadır. Bu dönemde *Vatan Kurtaran Şaban* gibi kabare için oyunlar yazmıştır. Ardından Devekuşu Kabare topluluğu ile sürdürülmeye devam eden bu anlayış, ilerleyen zamanlarda daha geniş izleyici kitlesi için yapılmaya başlanmış, başlangıçtaki şeklinden oldukça farklı bir noktaya ulaşmıştır.

“Kabare, o halkın kendi yöneticilerine karşı olan ilişkisini, değer yargısını, tepkisini, uyarılarını, hücumlarını dile getirebildiği bir kürsüdür. Orada muzip, zeki, cevval oyuncuların, neşe dolu müzikçilerin ve bunları seyretmeye teşne zeki seyircilerin bir araya geldiklerini görüyorsunuz. Kabare bir memleketin adeta nabzıdır bence. Bir kabareye gittiğiniz zaman memleketin nabzını en iyi orda hissedebiliyorsunuz.”⁴⁹

Kabare tiyatrosu anlayışını bu sözleriyle anlatan Haldun Taner, Abdi İpekçi ile yaptığı aynı röportajda, Viyana'da öğrenciyken gittiği kabare tiyatrolarında hoş vakit geçirdiğinden ve burada kullanılan mizah dilinin ülkemiz için de ilgi çekici olabileceğinden bahsetmektedir. “*Türk insanının filozofluktan çok reybi diyebileceğimiz Nasrettin Hoca'dan, İncilli Çavuş'tan, Bektaşilerden gelen böyle kalender bir mizah tutumu var. Kahvelerde, evlerde hazır cevap insanları takdir ediyoruz*”⁵⁰ diyen yazarın sözünü ettiği bu tutumu, Kabare tiyatrosunun bir takım özellikleri ile paralel değerlendirdiği açıktır.

⁴⁸ Haldun Taner, *Eşeğin Gölgesi*, Bilgi Yayın Evi, İstanbul, 1995, s. 7.

⁴⁹ “Abdi İpekçi'nin Haldun Taner'le 13 Kasım 1972'de yaptığı teybe alınmış konuşması: Her Hafta Bir Sohbet”, Haldun Taner, *Vatan Kurtaran Şaban*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 90.

⁵⁰ *A.g.e.*, s. 95.

Haldun Taner, tiyatromuzdaki ilk kabare denemesini, İstanbul'daki Gen-Ar adlı kulüpte, Attila Berkman'ın piyanosu eşliğindeki “*Bu Şehr-i Stanbul ki*” adlı oyunu ile Ayşegül Yüksel'in deyiimiyle “*sayıca az, seçkin bir seyirci kitlesi karşısında*”⁵¹ gerçekleştirmiştir. 1967 yılına dek çeşitli oyunlar “kabaretist” bir anlayış ile sahnelenmiş, aynı yıl Haldun Taner, Metin Akpınar, Zeki Alasya ve daha sonra da Ahmet Gülhan'ın katılımıyla Devekuşu Kabare adı altında kabare denemelerini hızlandırmıştır.

Haldun Taner, Ayşegül Yüksel'in; “*ülkemizde kabare tiyatrosu için yazılmış ve sergilenmiş bir dolu oyuna karşın, kabare türündeki tek ‘baş yapıt’ niteliğini sürdürür*”⁵² dediği ilk oyunu *Vatan Kurtaran Şaban*'dan başka Kabare tiyatrosu ile Boris Vian'ın *Generallerin Beş Çayı*, Zeki Alasya ile birlikte yazdıkları *Astronot Niyazi*, Aziz Nesin, Cahit Atay, Adnan Veli, Muzaffer İzgü, İsmet Küntay ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazıları ve Altan İrtel'in müzik katkısı ile *Ha Bu Diyar* adlı oyunları sergiler. Taner, Kabare tiyatrosunda özellikle kolektif yazıma da önem vermiştir. *Dev Aynası* adlı oyun, Umur Bugay, Ferhan Şensoy, Oktay Arayıcı, Muzaffer İzgü, Adnan Veli ve İsmet Küntay'ın kaleminden çıkmıştır. *Haneler* adlı oyun ise Umur Bugay ve Ferhan Şensoy imzasını taşımaktadır.

“*Söyleyeceğinizin ince bir şekilde söylenmesi kaba bir şekilde söylenmesinden daha etkilidir kanısındayım. Estetik kaygı, sanat kaygısı kabareden çekildiği zaman, yani ölçüsüzlüğe düştüğü zaman, kabare çok adileşir*”⁵³ diyen Haldun Taner, 1978 yılında Devekuşu Kabare'den ayrılmıştır. Taner'in Kabare tiyatrosu anlayışı ile on iki yılın sonunda Devekuşu Kabare için yapılan oyunların geçirdiği dönüşüm arasında farklılıklar oluşmuş, Taner bu farklılıklar ile ilgili olarak düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir;

⁵¹ Ayşegül Yüksel, **Haldun Taner ve Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2013, s. 103.

⁵² **A.g.e.**, s. 106.

⁵³ “Abdi İpekçi'nin Haldun Taner'le 13 Kasım 1972'de yaptığı teybe alınmış konuşması: Her Hafta Bir Sohbet”, Haldun Taner, **Vatan Kurtaran Şaban**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 99.

“12 sene sonra ayrılık ortaya çıktı. Ben bir maç kalabalığının Kabare Tiyatrosu’na dolmasına karşıydım. Elbette popüler tiyatrodan yanayım, halkçı tiyatrodan yanayım. Ama kabare tiyatrosu entelektüel bir tiyatro tarzıdır, seçkinlere hitap eder, ince bir hiciv ve ironi türüdür. Ayrılığımız bu yolda oldu.”⁵⁴

Devekuşu Kabare ile yollarını ayıran Haldun Taner, 1980 yılında Ahmet Gülhan ile birlikte oyunlarını Gala Klüp’te sahneleyeceği Tef Kabare’yi kurmuştur. *Hayırdır İnşallah* adlı oyun Taner’in yazdığı tablolardan oluşmaktadır. *Kapılar* adlı oyunda ise Taner, Kandemir Konduk, Suavi Süalp, Oktay Arayıcı, Haşmet Zeybek, Ferhan Şensoy, Umur Bugay, Yılmaz Gruda, Macit Koper gibi genç yazarlar ile kolektif bir çalışma yapmıştır. Dikmen Gürün, Taner’in bu kolektif çalışmayı, genç yazarların yetişmesinde önemli bir yol olarak değerlendirdiği görünüşündedir.⁵⁵

Haldun Taner’in, hem epik tiyatro anlayışında yazdığı oyunlarındaki müzikli anlatımı hem de kabare türündeki oyunları ile tiyatromuzda müzikli oyun yazımına bu anlamda yeni ve farklı bir bakış açısı sağladığı ortadadır. Taner’in oluşturduğu bu iki farklı müzikli anlatım dili, çıkış noktalarını batılı anlamdaki modellerden alsalar da Taner’in gerçekleştirdiği yorum sayesinde tiyatromuz içinde “taklitçi” bir anlatım dili olarak kalmamıştır. Yazarın oyunlarının hem kendi döneminde hem de sonraki dönemlerde izleyicide hatırı sayılır bir karşılık ve kabul bulması, bu durumun en önemli göstergesidir.

Tezde, tarihsel olarak 1960’lı yıllara kadar gelen bir süreç incelenmiştir ve belli bir yazım geleneğini takip etmeyen müzikli oyun yazınımız, her biri kendine özgü yazım sürecine sahip örneklerden oluşmaktadır. Bununla birlikte 1960’lara kadar gelen dönem içinde üretilmiş olan oyunların iki ayrı eğilimi takip ettiği söylenebilir. Bunlardan biri müziğin eğlendirme işlevini metin içinde ağırlıklı olarak kullanan oyunlar, bir diğeri ise müziğin eğlendirme işlevini yadsımayan fakat onu salt bu işlevi ile kullanmayan, politik bir tavır ile yazılmış oyunlardır. Bu iki eğilimin benzer şekilde 1960’lardan günümüze devam ettiği görülmektedir.

⁵⁴ Dikmen Gürün, “Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Haz: Kerem Karaboğa, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 225.

⁵⁵ Dikmen Gürün, **a.g.e.**, s. 226.

3.3. 1960'lardan Günümüze Genel Bir Bakış

1960'lardan günümüze devam eden bu iki ana eğilimden biri olan ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşan, müziği, ağırlıklı olarak eğlenceyi pekiştirici özelliği ile kullanan yazım alışkanlığının, yetmişli ve seksenli yıllarda tiyatromuzdaki en popüler temsilcisi Haldun Dormen olmuştur. Haldun Dormen, Amerikan müzikallerine olan ilgisi ile sahnelediği birkaç yabancı oyundan sonra, müziği Melih Kibar'a, şarkı sözleri Çiğdem Talu'ya ait olan *Hisseli Harikalar Kumpanyası* adlı müzikli oyunu yazmıştır.

Tiyatromuzdaki en popüler müzikli oyunlardan biri olan *Hisseli Harikalar Kumpanyası*'ndan başka, özellikle seksenli yıllarda, ünlü sanatçıların yer aldığı, metin örgüsünün ikinci planda tutulduğu ve zaman zaman popüler şarkılara da yer verilen bazı büyük bütçeli yapımlar arasında, yine Haldun Dormen'in yazdığı Melih Kibar-Ali Kocatepe müziği ve Çetin Akçan'ın şarkı sözleriyle oluşturulan *Şen Sazın Bülbülleri*, Atilla Özdemiroğlu'nun müziklerini yaptığı *Saz mı Caz mı?* gibi müzikli oyunlar sayılabilir.⁵⁶ Bununla birlikte Sadık Şendil'in *Yedi Kocalı Hürmüz* adlı oyunu Atilla Özdemiroğlu tarafından, *Kanlı Nigar* oyunu da Cem İdiz tarafından sonradan müzikli hale getirilerek o dönemin en popüler müzikli oyunlarından olmuşlardır.⁵⁷

Yukarıda sözü edilen müzikli oyunlardaki ikinci eğilim, politik bir tavır ile yazılan oyunlarda müziğin kullanımı olmuştur. Bu oyunlarda müziğin eğlence oluşturma işlevi yadsınmaz, müzik yine eğlencenin başat ögesidir. Fakat özellikle epik oyunlar söz konusu olduğunda müzik ögesi metin kurgusunda başlı başına bir öge olarak kullanılmaktadır. Altmışlı yıllardan itibaren denenmeye başlayan bu yeni anlatım dilinin ilk örneğini Haldun Taner, hem epik hem de kabare tiyatrosu örnekleri ile vermiştir.

⁵⁶ Haldun Dormen, *Olmak ya da Olmamak*, İstanbul, Vizyoner Yayıncılık, 2012, s. 85.

⁵⁷ Ayşegül Yüksel, *Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar Uzun Yolda Bir Mola*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2011, s. 123.

Haldun Taner'in epik müzikli tiyatro diyebileceğimiz yazım anlayışının belirli oyunlarda devam ettiğini söyleyemesek de altmışlı yıllardan itibaren başlayan politik anlayışla yazılmış ve sahnelenmiş oyunlarda, müziğin salt eğlenceyi pekiştirici konumundan farklı kullandığı da bir gerçektir. Belli bir anlayışın devamı olmasa da, yetmişli yıllarda Dostlar Tiyatrosu'nun müzik-tiyatro birleşimi ile ürettikleri oyunlar, Arif Erkin, Yalçın Tura, Sarper Özhan gibi isimlerin bestelerini taşımıştır.⁵⁸ Bu oyunlara ek olarak Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen Uğur Mumcu'nun aynı adlı kitabından uyarlanan *Sakıncalı Piyade* ve Bilgesu Erenus'un *Nereye Payidar* gibi oyunları, müzik kompozisyonu Timur Selçuk tarafından yapılan eserlerdir. Turgut Özakman'ın yazdığı, müziği Cem İdiz tarafından yapılan *Bir Şehnaz Oyun* da Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen müzikli oyunlara örnektir.

Haldun Taner'in ayrılması sonrasında Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın öncülüğündeki Devekuşu Kabare'nin seksenli yıllardaki büyük prodüksiyonlu müzikli oyunları ise hem güncel politik taşlamayı hem eğlenceyi bir arada sunan bir özelliğe sahip olmuştur. *Deliler, Yasaklar, Reklamlar, Beyoğlu Beyoğlu* gibi oyunları, birbirinden bağımsız bölümleri içeren ve güncel politik taşlamayı müzik ve dans ögesi ile birlikte sunan müzikli oyunlardır.

Yıllar içinde Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın yaptığı şekilde daha büyük salonlarda, daha büyük bir izleyici kitlesine hitap eden ve dolayısıyla iletisinin dilini ve şeklini söz konusu bu yeni duruma uyduran bir yapıya bürünmüştür. Farklılaşan bu yapı, oyunların yazım şekli de dâhil olmak üzere pek çok ögeyi etkilediği gibi müziğin oyunların içindeki konumunu da etkilemiştir. Kabare tiyatrosu anlayışıyla örtüşen bir şekilde daha önce oyuna eşlik eden müzik, tek bir piyano ile yapılmaktayken, Devekuşu Kabare'de genişleyen teknik imkanlar ve daha büyük salonlarda oynamanın da getirdiği doğal bir sonuç olarak büyük bir orkestra ile sunulmuştur. Bu sunum, müziğin kompozisyonunda da değişiklikler getirmiş, kabare tiyatrosundaki yalın hal, yerini daha kompleks bir stile bırakmıştır.

⁵⁸ A.g.e., s. 120.

Bununla birlikte müziği oluşturan şarkılı bölümlerin, şarkıların sözlerinden dolayı hiciv ve taşlamayı devam ettirdiği de bir başka noktadır.

Ezgi Metin, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun tarihi ile ilgili yaptığı “Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahi Eleştirisi: Devekuşu Kabare” adlı yüksek lisans çalışmasında, Haldun Taner ile yolları ayrılan Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun “büyük müzikal” yapımları gerçekleştirmeye başladığını ifade eder. Özellikle 1982 yılı itibarıyla sahnelenen ve kadrosunda Ajda Pekkan, Mazhar, Fuat, Özkan gibi dönemin ünlü şarkıcı ve müzik gruplarının da yer aldığı “Büyük Kabare” müzikali ile Devekuşu Kabare'nin önemli bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir.

Ezgi Metin'in Metin Akpınar ile röportajından aktardığı şekilde, Akpınar söz konusu bu dönüşümü şu şekilde ifade etmiştir; “*Devekuşu Kabare Tiyatrosu artık kendi bünyesinde müzikaller yapmaya başladı. Yerleşik salon olarak konak sinemasını seçen tiyatro oyuncu kadrosunu genişlettiği gibi, koro orkestra ve dans grubunu oluşturdu.*”⁵⁹ Dolayısıyla Devekuşu Kabare, Taner'in yapmayı amaçladığı ve o dönem için “alternatif” sayılabilecek kabare tiyatrosu anlayışından farklı bir noktaya, ana akım bir tiyatro anlayışına evrilmiştir. Bununla birlikte Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın öncülüğündeki Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun, tiyatromuzdaki müzikli oyun yazımında farklı bir açı oluşturduğu da önemli bir noktadır. Metin Akpınar, Devekuşu Kabare'nin gerçekleştirdiği müzikli oyunları ile ilgili Turgut Özakman'ın yorumunu şu şekilde ifade etmiştir; “*Ne Amerikan müzikali ne de Alman kabaresi [olan],bütünüyle bize, bize de değil Zeki-Metin'e özgü [olan]) onlardan başka bunu yapanın [olmadığı], onlar ayrıldıktan sonra da [ortadan] kalkan bir tür*”⁶⁰

Politik bir dil ile yazılmış müzikli oyunların seksenli yıllarda ve devam eden süreçteki bir başka yazarı da Ferhan Şensoy'dur. Ferhan Şensoy'un müziğini Fuat Güner ile birlikte yaptığı *Şahları da Vururlar* adlı oyun seksenli yıllarda politik tavır ile yazılan müzikli oyunların bir örneğidir.

⁵⁹ Ezgi Metin, “Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahi Eleştirisi: Deve Kuşu Kabare”, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi**, Ankara, 2008, s. 35.

⁶⁰ **A.g.e.**, s. 36.

Nurhan Tekerek'in "Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek: *Eşeğin Gölgesi* ve *Şahları da Vururlar*" adlı çalışmasında "gelenekselle kabare bireşimi özgün bir popüler gülmece türü" olarak nitelediği Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar*'daki yazım üslubu, daha önceki dönemlerde Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu ile yaptığı çalışmaların devamı olarak nitelendirilebilir.

Tekerek; "*Haldun Taner*' e göre; Günceli kovalayan ve güncel olayları konu alan ve onu taşıma şeklinde getirip yansıtan bir şaka tiyatrosu olan kabare tiyatrosu halk tiyatrosu geleneğimizle bir kavşakta buluştuğundan, *Şahları da Vururlar* bu bağlamda değerlendirilebilir"⁶¹ diyerek Şensoy'un bu anlamda Haldun Taner'in yazım diline yakın bir noktada durduğuna da vurgu yapar. Aynı zamanda Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar* adlı oyunla Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı müzikli oyunu arasında da paralellikler kuran yazar; bu iki oyunu "*Batı tiyatrosuyla geleneksel tiyatromuzu birleştirme yolunda köşe taşlarını oluşturan önemli örnekler*"⁶² olarak niteler.

Ferhan Şensoy, *Şahları da Vururlar* oyununda birlikte çalıştığı Fuat Güner ile *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* adlı bir müzikli oyun daha yapmıştır. Bundan başka müziğini Grup Gündoğarken ve Hümeysra'nın yaptığı *İçinden Tramvay Geçen Şarkı*, doksanlı yıllarda Alper Maral ile birlikte bestelediği müziği ile *Parasız Yaşamak Pahalı* isimli müzikli oyunları da tiyatromuzda politik bir tavır ile yazılmış müzikli oyunların seksenlerden günümüze var olan örnekleri arasında sayılabilir.

1990'lar ve 2000'li yıllardan günümüze müzikli tiyatro oyunları, sözünü ettiğimiz iki ayrı doğrultudaki ilerleyişini sürdürmüştür. Dostlar Tiyatrosu'nun *Sivas 93* adlı belgesel müzikli oyunu Genco Erkal'ın yazımı ve Fazıl Say'ın besteleri ile sahnelenmiştir.⁶³

⁶¹ Nurhan Tekerek, "Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek: *Eşeğin Gölgesi* ve *Şahları da Vururlar*" **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı, 16, s. 47-57. s. 53.

⁶² **A.g.e.**, s.56.

⁶³ (çevirimiçi) <http://www.dostlartiyatrosu.com/>, 16.04.2019.

Ferhan Şensoy müzikli oyunlarına devam etmiş, 2012 yılında *Nasri Hoca ve Muhalif Eşgeği* adlı oyunun hem metnini yazmış hem de müziklerini yapmıştır.⁶⁴

Turgut Özakman'ın Reşat Nuri Güntekin'in eserinden uyarladığı, müziği Cem Taşkent tarafından yapılmış, şarkı sözleri İpek Altınır' e ait olan *Sarıpınar 1914*⁶⁵ adlı oyun politik taşlamanın ağırlıkla yer verildiği ve müziğin eğlendirme işleviyle birlikte kullanıldığı bir oyun olarak İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenmiştir.

Haldun Dormen'in 2007 yılında müzikal komedi olarak yazdığı *Kantocu* adlı oyunun müzikleri Serpil Günseli'ye şarkı sözleri Zenep Talu'ya aittir.⁶⁶ Haldun Dormen'in, Cumhuriyet'in kuruluş günlerinde sahneye çıkan bir kadın oyuncu etrafında kurduğu hikâyesiyle Kantocu müzikali, metni, müziği ve şarkı sözleri birlikte oluşturulmuş, tezde yer verdiğimiz *Leblebici Horhor Ağa* ve *Lüküs Hayat* gibi müzikal oyunların biçimini benimsemiş bir metindir.

Tezde ele alınan ve 1960'lara kadar gelen tarihsel süreç içinde verilmiş eserlerin takip ettiği yola benzer şekilde, 1960'lardan günümüze devam eden sözünü ettiğimiz eserlerin de benzer yolları benimsedikleri söylenebilir. Söz konusu bu iki ayrı yolu benimseyen eserler, birbirine bazen yaklaşan bir takım özellikleriyle tiyatromuzdaki hatırı sayılır müzikli oyun örneklerindendir.

⁶⁴(çevirimiçi) <http://ortaoyuncular.com/tr/> , 16.04.2019.

⁶⁵(çevirimiçi) <https://stcdn.ibb.istanbul/Uploads/2017/9/1985-2014-Oyunlar-1.pdf>, 16.04.2019.

⁶⁶ Haldun Dormen, **Kantocu**, İstanbul, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2007, s. 5.

SONUÇ

Bu tezde, tiyatromuzdaki müzikli oyunların gelişim süreçleri ve bu oyunlarda müziğin işlevi incelenmiştir. Araştırma sonucunda şu temel noktalar saptanmıştır;

Tezde incelenen eserler ışığında tiyatromuzda müzikli oyun yazımı alanında kendine özgü bir yazım geleneğinin oluşmadığı görülmüştür. Tiyatromuz yazarlarının müzikli oyun yazımında kendi dönemlerinin batılı anlamdaki formlarını model aldıkları belirlenmiş, eserlerinde yer vermiş oldukları özgün noktalar da saptanmıştır. Bununla birlikte eser sahiplerinin müzikli bir yazım dilini tercih etme sebepleri kendi dönemleriyle ilişkili olarak ifade edilmiş, incelenen eserlerin kendi dönemleri için “öncül” oldukları ortaya konulmuştur. Öte yandan tiyatromuzdaki müzikli oyun yazımının, belli bir yazım geleneği oluşturmaktan uzak olsa da iki ayrı eğilimi takip ettiği belirlenmiştir. Bu eğilimlerden biri, iletişimde ağırlıklı olarak müziğin “eğlence” oluşturma işlevini kullanan yazım alışkanlığıdır. Diğer eğilim ise politik bir tavrı ile yazılmış oyunlarda müzik öğesinin kullanılması şeklindedir.

Müzikli tiyatro oyunları ait oldukları form özellikleri açısından geniş izleyici kitlelerine kolay ulaşabilen eserlerdir. Bununla birlikte birbiri ile üslup ortaklığı bulunmayan ve tezde yer verilen müzikli oyunlar sonuç itibarıyla geniş bir izleyici kitlesi için yazılmış eserler olarak değerlendirilmektedirler. Bu sonuç, her bölümde incelenen eserlerin dönemleriyle ilişkisini ortaya koymak ve üretilme amaçları hakkında fikir sahibi olmamız açısından da önemli bir saptama olmuştur.

Bir başka saptama da çalışmanın kronolojik ilerlemesinde seçilen tarihsel dönemlerin, büyük değişimlere sahip olması dolayısıyla, eser yaratma süreçlerini etkilediğidir. Tezde incelenen müzikli oyunlar, dönemselsel olarak Tanzimat sonrası ile başlayıp 1960'lara kadar gelen bir yelpaze içinde değerlendirilmiştir.

Söz konusu bu dönem yelpazesinin genel süreci içinde, müzikli oyunların üretimlerinin bu süreçten ne kadar etkilendikleri, bu değişim noktalarının eserlere ve eser oluşturmaya nasıl yansıdığı da ortaya konulmuştur.

Tanzimat sonrası başlayan, Meşrutiyet ve Cumhuriyet gibi büyük dönüşüm noktalarına sahip dönemlerin, eser üretiminin yolunu belirlemede hatırı sayılır bir etkisi olduğu açık ve olağandır. Bu şekildeki büyük tarihsel olayların, gerçekleştiği ülkelerdeki sanatsal üretimi etkilememesi düşünülemez. Ülkemizde de söz konusu bu köklü değişim süreçlerinin, sanatsal üretimlere, özel olarak tiyatroya ve daha da sınırlı bir bakış açısıyla tiyatronun popüler bir alt türü olarak kabul edilen müzikli tiyatro oyunlarına anlamlı derecede etkisi olduğu görülmüştür. Dolayısıyla dönemsel olarak Tanzimat’a yakın duran bir başlangıç ile Meşrutiyet dönemi, araştırmanın ilk basamağını oluşturmuştur.

Araştırmanın birinci bölümünde, Tanzimat ile başlayıp Meşrutiyet ile devam eden batılılaşma hareketleri içinde, müzik ve tiyatrodaki gelişmeler müzikli oyunlar ile ilişkisi bağlamında ortaya konulmuştur. Tiyatromuzda Batılı anlamdaki ilk örneklerin müzikli olarak üretildiği, bunda, hali hazırda yabancı tiyatro toplulukları tarafından sahnelenen ve izleyici çeken opera, operet gibi müzikli oyun formlarının etkisi olduğu ortaya konmuştur. Bununla birlikte izleyicinin geleneksel tiyatrodan getirdiği müzikli gösteri izleme alışkanlığının da batılı anlamda müzikli tiyatro üretimini desteklediği saptanmıştır.

Birinci bölümde seçilen ilk eser, Dikran Çuhacıyan ve Takvor Nalyan’ın birlikte ürettikleri, kendi döneminde ve sonrasında bir hayli popüler olmuş *Leblebici Horhor Ağa* operetidir. Bu operet çoğu kaynakta ilk yerli operet olarak tanımlanmıştır. *Leblebici Horhor Ağa* operetinin özellikle bestecisinin, müzikteki batılılaşma hareketinde de öncü bir besteci olarak kabul edilmesi, operetin dönemiyle ilişkisi bakımından fikir verir nitelikte olmuştur. Özellikle batılılaşma hareketiyle birlikte müzik alanındaki “çokseslilik” tartışmalarının başladığı bu ilk dönemde Çuhacıyan’ın müziğinin, aldığı eğitim de göz önüne alınırsa çok sesli ve bu anlamda “batılı” görüldüğü bir gerçektir.

Bununla birlikte yazar Takvor Nalyan'ın, operetleri ile bilinen Offenbach'ın eserlerinin çevirmeni oluşu nedeniyle, kendi eserini müzikli bir dil ile üretirken bu anlamda bir modele dikkat ettiği saptanmış, bu saptama, eserde, batılı anlamdaki operetlere benzer şekilde; konunun sıradanlığı, iletideki hafiflik, güldürü ögesinin ağırlığı, yanlış anlaşılmalara, kılık değiştirme ve oyun içinde oyun oynamaların sıklıkla yer bulduğu noktaların ifade edilmesiyle de desteklenmiştir. Bununla birlikte, müziğin özelliği de, tıpkı batılı bir operet eserindeki gibi iletiyi pekiştirici ve çoğunlukla eğlendirici bir işlevselliğe sahip olması dolayısıyla, ortaya konulan saptamayı desteklemiştir.

Leblebici Horhor Ağa operetini ilk yapan özelliklerden biri de besteci ve oyun yazarının kolektif bir üretim süreci içinde olmalarıdır. Tezde bu ikili üretim süreçlerine özellikle dikkat çekilmiş, seçilen eserlerin bu çeşit ikili bir üretim süreciyle oluşturulmuş olmasına dikkat edilmiştir. Müzikli tiyatro formu, sadece metin yazarının değil aynı zamanda bestecinin de aktif olması gereken bir süreci gerektirmektedir. Dolayısıyla metni yazılmış ve sonradan müzikli hale getirilmiş eserler, araştırmanın dışında tutulmuştur. Tezde, *Leblebici Horhor Ağa* operetinin ikili yaratım süreciyle tiyatromuzda bu anlamda bildiğimiz ilk örnek olduğu da ifade edilmiştir.

Öte yandan söz konusu dönemde, müzikli bir tiyatro formunun izleyici tarafından kolay izlenebilir olması ve eğlence ögesinin müzik ile pekiştirilmesi özellikleri bakımından, batılı anlamdaki tiyatro ile yeni yeni karşılaşan izleyiciye kolay ulaşabilme anlamında işlevsel bir araç olarak görüldüğü saptanmıştır.

Araştırma sonucunda *Leblebici Horhor Ağa* operetinin izleyici ile karşılaşan batılı anlamdaki ilk müzikli eserlerden biri olmasının yanında, izleyicide hatırı sayılır bir karşılık bulduğu, hatta o dönem için “operet” in popüler bir tiyatro yazım formu halini aldığı saptanmıştır. Fakat Meşrutiyet’e kadar sürecek olan istibdat döneminde tiyatrodaki hareketlenmenin de durduğu göz önüne alınırsa, bu yazım formunun belli bir yoldan ilerlememesi olağan bulunmuştur.

Bununla birlikte hem tiyatrodaki hem müzikte ikili karşıtlıkların devam ettiği, doğru konum arayışlarının yeni yeni başladığı bir süreçte, bu anlamda bir devamlılık sağlanmasının da güç olduğu gerçeğine dikkat çekilmiştir. Buna karşılık benzer formda eserlerin üretildiği, o dönemin diğer müzikli eserleriyle ifade edilmiş, fakat bu eserlerin kendi zamanında belli bir popülerliğe ulaşsa da sonraki dönemlere aktarılamadıkları ortaya konulmuştur.

Birinci bölümde incelenen bir diğer eser, Musahipzade Celal'in *İstanbul Efendisi* adlı oyunudur. Tezin bu bölümünde, Musahipzade Celal' in kendi dönemiyle bağlantılı olarak popüler bir dili benimsediği ve müzikli anlatım formunun da bu anlamda yazara destekleyici bir yöntem sunduğu ifade edilmiştir. Bununla birlikte yazarın batılı anlamda tiyatro modeli ile geleneksel tiyatromuz arasında bir 'sentez yazım' diline ulaşma amacına da yer verilmiştir. Yazarın müzikli bir eser yazma amacı kendi anlatımıyla, eski şarkı ve oyunları göstermektir. Bu anlamda tezin bu bölümünde, *İstanbul Efendisi*'nde kullanılan müzik kompozisyonunda, daha önce bestelenmiş müzik stillerinden esinlenildiği saptaması yapılmıştır.

Leon Hancıyan'ın bestelediği oyuna ait ilk müzik kompozisyonundan başka, oyunun sonraki sahnelerinde de farklı müzik kompozisyonları oluşturulduğu ifade edilmiştir. Fakat daha sonraki çalışmalar, araştırmada belirlediğimiz "besteci ve metin yazarı birlikteliği ile yazılmış oyunlar" koşulunu taşımadığı için tezin kapsamı içinde değerlendirilmemiştir. Bununla birlikte Leon Hancıyan'ın yazdığı müzik kompozisyonuna dair birkaç nokta, ulaşılabilen şarkı notaları üzerinden aydınlatılmıştır.

Musahipzade Celal'in, *İstanbul Efendisi* adlı oyununda müzik öğesini ağırlıklı olarak eğlenceyi pekiştirme işlevi ile kullandığı belirlenmiştir. İzleyicinin Ortaoyunu ve Karagöz'den alışık olduğu müzikli oyun izleme alışkanlığının, Musahipzade'nin müziğin stilini seçmesinde belirleyici olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte şarkıların metin içindeki konumu ile ilgili özel bir seçim yapılmadığı açıklanmıştır.

Sevda Şener'in de yorumuna yer verdiğimiz üzere müzik “*eserin organik yapısına dahil değildir*”¹, müzik iletiyi aktarmada sadece pekiştiricidir. Bu yanıyla *İstanbul Efendisi* ile *Leblebici Horhor Ağa* opereti arasında benzer noktalar bulunsa da *Leblebici Horhor Ağa* opereti, şarkıların konumunun iletiyi iletmede belirli bir seçim ile yapılması ve müzik stilinin görece batılı bir kompozisyona sahip olması özelliği ile *İstanbul Efendisi* operetinden farklılaşmaktadır. Hem metin yazımındaki üslup hem de müzik kompozisyonunun “Türk müziği” ne yakın bir üslup ile yazılmış olması dolayısıyla Musahipzade, *İstanbul Efendisi* adlı oyununu yazarken batılı anlamda herhangi bir müzikli eserden etkilenme noktasından uzak bulunmuştur.

Tezin ikinci bölümünü hem müzik stili hem de yazım biçimi itibariyle batılı anlamdaki operet formunu model alan yapısı ile Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşlerin *Lüküs Hayat* operetinin incelemesi oluşturmuştur. Bu eser aynı zamanda, ait olduğu dönemin çoğu özelliğini içinde barındıran yapısı ile özel ve öncül bir konumda bulunmuştur. Tezde belirtildiği üzere; 1933 yılında dönemin İstanbul Valisi tarafından sipariş üzerine Rey kardeşlere yaptırılan bu eser, Cumhuriyet'in batılılaşma hedefinde ulusal bir opera yaratma çalışmalarına giden yolda bir araç olarak görülmüş, bununla birlikte Darülbeyti gibi bir kurumun daha çok izleyici çekmesinde özellikle seçilmiş bir üretim formu haline de gelmiştir. Yaratıcılarının deyimiyle izleyiciye hoşça vakit geçirtmek amacındaki bu eser, yine Cemal Reşit Rey'in kendi ifadesi ile batılı anlamda popüler olan “operet-revü” formunda yazılmış, sonraki yıllarda özellikle Amerika'da “müzikal tiyatro” olarak anılacak olan bu tür, Türkiye'de ilk kez Rey kardeşler tarafından model alınarak oluşturulmuştur. *Lüküs Hayat* konusu itibariyle tam olarak kendi döneminin ikili karşıtlıklarını eleştirmektedir. Dönemin sıcak tartışmalarından alaturka-alafranga kavramlarıyla alay eden Rey kardeşlerin, eğitimleri ve yetişmiş oldukları gelenek de göz önüne alınırsa batılı bir formu modellemeleri olağan bulunmuştur. Tezde, söz konusu batılı anlamdaki müzikli oyun formunun *Lüküs Hayat* operetinde nasıl uygulandığı ortaya konulmuş ve eserin tamamen bir adaptasyondan ziyade özgün bir eser olduğu noktası da belirtilmiştir.

¹ Sevda Şener, **Musahipzade Celal ve Tiyatrosu**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963, s. 153.

Yazarlarının neden müzikli bir anlatım yolunu seçtiği noktasında araştırmanın çıkardığı sonuçlardan biri, Cumhuriyet'in "çağdaş" bir kültür yaratma politikasına hizmet etmek olarak ifade edilmiştir. Bu sonuç, *Lüküs Hayat*'ın yazarları Rey kardeşlerin ifadeleriyle de ortaya konulmuştur. Ayrıca operetlerin, Ulusal bir opera kurma çalışmalarında başlangıç için önemli görüldüğü de belirtilmiştir. Seyirciye ulaşması ve seyirci beğenisinin opera gibi daha "yüksek" bir sanata alıştırılması bakımından operetlerin bir basamak olarak görüldüğü bir gerçektir. Bununla birlikte kent izleyicisine hitap eden bu türden eserler, Cumhuriyet'in yeni bir "sosyete" yaratma amacına da hizmet etmiş, devam eden süreçte benzer yapıda eserler üretildiği saptanmıştır.

Söz konusu bu dönemin, ticari bir amaca da hizmet etmiş olduğu noktası dikkat çekilen bir diğer sonuçtur. Müzikli oyunlar daha önce de belirttiğimiz gibi izleyiciye kolay ulaşabilen yapısı ile her zaman popülerleşmeye yakın duran tiyatro oyunlarıdır. Bu özellikleri dolayısıyla daha çok izleyici çekmektedirler. *Lüküs Hayat* opereti ile başlayan operetler sürecinde Darülbeydi'de ayrı bir bölüm kurulması ve tiyatroya daha çok izleyici gelmesi, söz konusu bu operetler süreci ile gerçekleşmiştir. Dolayısıyla operetlerin kendi dönemlerinin ticari tiyatro formları olduğu gerçeği de tezde ifade edilen bir diğer saptamadır.

Lüküs Hayat opereti, batılı anlamdaki eserleri model alan yapısı ile metin ve müzik kompozisyonunun birlikte üretildiği ve metni ile müzik partiyonlarının tamamının günümüze ulaşabildiği ilk müzikli tiyatro eserlerimizden biridir. Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşlerin üretim süreçleri içerisinde, batılı anlamda bir müzikli oyun formunu model alan, içerik olarak tiyatromuz izleyicisine bir hayli tanıdık gelen bir eser oluşturdukları, iletilerinde biçim olarak batılı fakat üslup olarak yerli bir dili benimsedikleri açıktır. Dolayısıyla *Lüküs Hayat* opereti, hem kendi döneminde hem de farklı zamanlardaki sahnelemelerinde izleyici tarafından hatırı sayılır bir karşılık görmüştür. Ne var ki bu operet üretim süreci de sadece Rey kardeşlere özgü bir dönemsel yazım dili olarak kalmış, daha sonra Cemal Reşit Rey, Dormen tiyatrosunda farklı denemeler gerçekleştirirse de söz konusu bu operetler dönemindeki gibi bir yazım dilinin devamı sağlanamamıştır.

Fakat tarihsel bir devamlılıktan söz etmek gerekirse, söz konusu operetlere yakın modelde bazı örneklerin oluştuğu da görülmüştür. Özellikle Ses Opereti'nde Rey kardeşlerin bazı eserleri sahnelenmeye devam etmiş, zaman zaman yeni operetler de yazılmıştır. Haldun Dormen'in yetmişli yıllarda tekrar oluşturmak istediği operet denemeleri, Cemal Reşit Rey ve Erol Günaydın'ın birlikte yaptıkları *Yaygara 70* gibi müzikli oyunlarla devam etmiş fakat bu dönemdeki çalışmalar 1930'lu yılların operetlerinin kazandığı popülerliğe ulaşamamıştır. Bu sonuç, operetlerin kendi dönemlerine has özellikler taşıyan, dönemsel üretimler oldukları saptamamızı desteklemektedir.

Tezin üçüncü bölümü, ilk iki bölümde yer verilen müzikli oyunlardan farklı olarak politik bir tavır ile yazılmış oyunlara odaklanmıştır. Haldun Taner'in epik müzikli oyunu *Keşanlı Ali Destanı*, tiyatromuzda ilk kez denenen bir yazım formu olduğu gerekçesiyle önemli görülmüştür. Bu bölümde, yazarın kendi dönemi ile ilişkisi içinde de değerlendirilen oyun metnini incelemeye geçmeden önce, dönemin genel yazım alışkanlıklarına değinilmiştir. Tiyatrodaki yeni dil arayışlarının toplumsal değişimlerin dışında kalmadığı altmışlı yıllarda, özellikle politik bir tutum benimseyen yazarların müzikli oyunlarda müzik ögesinin işlevini kendi üsluplarına hizmet eder şekilde kullandıkları görülmüştür. Brecht'in epik tiyatro anlayışının gittikçe daha çok benimsendiği tiyatromuzda, epik tiyatronun müzik ögesine bakış açısının da yazarlar tarafından incelendiği açıktır. Haldun Taner, ilk epik oyun denemesinde müzikli bir dil seçmiştir. Tezin bu bölümünde yazarın, *Keşanlı Ali Destanı*'nda müzik ögesine verdiği işlevsellik ile Brecht'in epik tiyatrodaki müzik anlayışı arasındaki benzerlik ve farklılıklar saptanmıştır.

Taner, Brecht'in epik tiyatro anlayışıyla geleneksel tiyatromuzun doğası gereği sahip olduğu anti-illüzyonist unsurları harmanlayarak bize has bir epik tiyatro dili kurmaya özen göstermiştir. *Keşanlı Ali Destanı*'nın Türkiye'deki izleyici tarafından önemli bir karşılık bulması da bu harmanlamayı başarılı bir şekilde kotardığının kanıtıdır.

Bununla birlikte Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki eleştirel tutumu, seyircide farklı sonuçlara ulaşacak bir düşünme sürecini oluşturmaktan çok, duruma karşı belli bir yargıda bulunma şeklindedir. Bu nokta ile Brecht'in izleyiciyi düşündüren ve değişiklik yapmaya yönelten tutumundan farklı olduğu görülmüştür.

Taner ve Tura ikilisinin müziği kullanma biçimleri ise, Brecht'in anlayışındaki epik tiyatro müziği ile örtüşmektedir. Brecht'in yabancılaştırma efekti olarak kullandığı müziğe benzer şekilde, *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki müzik de çoğunlukla özdeşleşmeyi bölen bir özellik taşır. Bununla birlikte metnin didaktik düşüncesini iletmede destekleyici konumdadır. Fakat bu konum müziği, sıkıcı ve izleyici tarafından kolay algılanmayan bir kompozisyona itmez. Aksine, Yalçın Tura, müziği özellikle basit ve kolay anlaşılır, biçimsel değil öz olarak farklı bir noktada oluşturmuş, Taner ise tüm oyundaki "eğlenceli" üslubunu şarkı sözlerinde de devam ettirmiştir. Bu durum *Keşanlı Ali Destanı*'nın izleyici tarafından da kolay bir şekilde kabul görmesiyle sonuçlanmış, *Keşanlı Ali Destanı*'nı döneminin popüler bir müzikli oyunu haline getirmiştir.

Müziğin kompozisyonunda da tiyatrodaki yeni anlatım arayışlarına benzer şekilde yeni bir sentez kurmaya çalışan Yalçın Tura, bu coğrafya insanının tanıdık olduğu müziği yeni bir öz ile ele almış ve Taner'in epik tiyatro anlayışı ile paralel bir anlayışla metnin içinde kurgulamıştır. *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki müzik metin ilişkisi asla gelişmiş güzel olmayan, sözünü ettiğimiz epik anlayışın matematiğini kullanan şekilde kurgulanmıştır. Öte yandan genel olarak tiyatromuzdaki müzikli oyunlarda müzik salt bir destekleyici öğe iken, *Keşanlı Ali Destanı*'nda müzik, metnin anlatımından ayrı düşünülemez. Metnin kurgusu ile organik bir bağı vardır ki *Keşanlı Ali Destanı*'nı tiyatromuzdaki müzikli oyunlar arasında ilk yapan ve farklı bir konumda tutan özellik de budur.

Tezde ele alınan müzikli oyun formları, genel özelliği itibarıyla geniş halk kitleleri için yapılmış ve bu amaçla da yapılmaya devam eden bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla olabildiğince geniş bir kitleye hitap etme amacındaki bu formun üretim süreci de izleyenin beğenisi ile doğrudan ilgili olmuştur.

Tiyatromuzda da müzikli tiyatro oyunlarının dönemsel ihtiyaçlara cevap verecek şekilde oluşturuldukları bir gerçektir. Tezde incelenen örneklerden de yola çıkılarak söylenebilir ki; bu dönemsel üretimler, birbirini devam ettiren ya da birbirinin içinden çıkıp gelişen bir müzikli oyun yazımı formuna ulaşmaktan oldukça uzakta kalmıştır. Tezde ele alınan eserler kendi dönemlerinin en çok “popüler” olmuş, bu anlamda geniş kitlelere ulaşabilmiş örnekleridir. Fakat bu oyunlar tekil örnekler olarak kalmışlardır. Elbette bu örneklerle yakın bir takım denemeler olmuştur fakat bunun bir yazım geleneği oluşturmak için yeterli bir potansiyel ürettiği söylenemez.

Tezde konu edinen ve tiyatromuz müzikli oyun yazımının başlangıcını oluşturan örneklerin, daha sonraki müzikli oyun yazımı alışkanlığını şekillendirdiği, üçüncü bölümün sonunda, 1960’lardan günümüze genel bir bakış olarak sunulan bölüm içinde de ifade edilmiştir. Bu bölüm içinde verilen örneklerden de görülebileceği üzere, söz konusu yazım alışkanlığının daha önceki dönemlere benzer şekilde iki yönlü bir eğilime sahip olduğu söylenebilir. Bu iki ayrı eğilim, yazarların, müziği metin içinde nasıl bir işlev ile kullandıkları noktasında birbirinden ayrılmaktadır. Bazı yazarlar müziği hikâyenin ilerlemesinde başat bir öğe olarak kullanırken, bazı yazarlar müziğin metni pekiştirici işlevinden yararlanmışlardır. Tiyatromuzda her iki yazım alışkanlığının da kullanıldığı örnekler vardır. Fakat tezde yapılan araştırma sonucu görüldüğü üzere, metin ve müzik ilişkisinin birbirine bağlı olduğu bu yazım biçimi, müzikli tiyatro oyunlarının oluşum süreçlerinde belli bir yazım geleneğini ortaya çıkarmamıştır. Tezde incelenen ilk müzikli oyunlardan günümüze müzikli tiyatro oyunlarımız, kendi dönemlerine ait tekil örnekler olarak tiyatromuz yazınındaki yerlerini korumaktadır.

KAYNAKÇA

- ABREU, Juliana: **The Origin and Development of French Operetta in the Nineteenth Century**, M.A., Department of Music, Laramie, Wyoming, August, 2004, s. 3,4. (çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/35466052_The_origin_and_development_of_French_operetta_in_the_nineteenth_century ,1 Nisan 2019.
- AKÇURA, Gökhan: **Beyoğlu’ndan Bir Kesit Ses 1885-1991**, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tanıtım Yayınları:1, 1991.
- AKI, Niyazi: **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1989.
- AKSOY, Bülent: “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- AKSOY, Bülent: “Rey, Cemal Reşit”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, Cilt 6, 1994.
- AKSOY, Bülent: “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim yayınları, Cilt 5, 1986.
- ALTAR, Cevad Memduh: **Opera Tarihi**, Cilt IV, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982.

- AND, Metin: **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- AND, Metin: **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976.
- AND, Metin: **Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.
- ARİSTOTELES: **Poetika Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2012.
- BRECHT, Bertolt: **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2005.
- BRECHT, Bertolt: **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.
- BROCETT, Oscar G.: **Tiyatro Tarihi**, Haz. İnönü Bayramoğlu, Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- BELKIS, Özlem: **1960-1970 Kaleminden Sahneye Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, İstanbul, YGS Sahne Kültürü Kitaplığı- 2, Cilt 2, 2003.
- CELAL, Musahipzade: **İstanbul Efendisi**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

COHEN, Allen.,

ROSENHAUS, Steven L.: “**Writing Musical Theatre**”, New York, Palgrave Macmillen, 2006.

CUMHURİYET

ANSİKLOPEDİSİ 1923-2000: “Lüküs Hayat” İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt 1, 2005.

ÇALIŞLAR, Aziz:

“Düşünsel ve Sorunsal Açıdan Musahipzade’nin Durumu Üstüne”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı 381, 1 Ekim 1968, s. 2-4.

ÇELİK, Yavuz.,

ŞEN, Yavuz:

“Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin Mi, Oyuna Karşı Mı?”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 5, 1999. s. 29-35.

DORMEN, Haldun:

Olmak Ya Da Olmamak, İstanbul, Vizyoner Yayıncılık, 2012.

DORMEN, Haldun:

Kantocu, İstanbul, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2007.

ERTOP, Konur:

“Tiyatro Üzerine Bir Soruşturma; Haldun Taner’e Sorular”, Cumhuriyet Sanat Edebiyat, Haziran 1970, s. 3. Taha Toros Arşivi Dosya No: 34-Haldun Taner, (çevrimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/28280>.

ERTUĞRUL, Muhsin:

“Üç Müjde”, **Darülbedayi Dergisi**, No: 18, 1 Ekim 1931. s. 1.

- ERTUĞRUL, Muhsin: “Yaşasın Para”, **Darülbeydi Dergisi**, no: 35, 1 Aralık 1932, s. 1.
- GANZL, Kurt: “Rose Maire Musical Play in 2 Acts” The Encyclopedia of the Musical Theatre, 1 January, 2001. (çevirimiçi) <http://operetta-research-center.org/rose-marie-musical-play-2-acts/> 18 Nisan 2018.
- GÜNER, Ebru: “Cemal Reşit Rey’in Yaşamı ve Piyano Yapıtlarında Derin Yaklaşımlar”, **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, yüksek lisans tezi, Ankara, 2000.
- GÜRÜN, Dikmen: “Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Haz. Kerem Karaboğa, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- HİSARLI, Ahmet: “Çuhacıyan’ın 50. Ölüm Yıldönümünde Leblebici Horhor”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Sayı, 214, 1 Nisan 1948, s. 13-14.
- HODEIR, Andre: **Müzik Türleri ve Biçimleri**, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, İletişim yayınları, 1992.
- İLYASOĞLU, Evin: **Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005
- İPEKÇİ, Abdi: “Her Hafta Bir Sohbet”, **Vatan Kurtaran Şaban**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- KOÇAK, Olcay: **Cemal Reşit Rey**, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2006.

- KUDRET, Cevdet: **Ortaoyunu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt 1, 2007.
- MCMILLEN, Scott: **The Musical as Drama**, New Jersey, Princeton University Press, 2006.
- METİN, Ezgi: “Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahi Eleştirisi: Deve Kuşu Kabare”, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı** Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
- NUR, Rıza: “Leblebici Horhor Ağa” **Türk Bilik Revüsü / Revue De Turcologie**, Sayı, 8, 1938. İstanbul, İBB Atatürk Kitaplığı, Depo, Demirbaş no: DA97iç5, Yer Numarası: T812.367 NUR.
- NUTKU, Özdemir: **Darülbeydi’nin Elli Yılı**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1969.
- NUTKU, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları Tiyatro Kültür Dizisi, 2000.
- NUTKU, Özdemir: “Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 27, 2009. S. 7-32.
- ÖZBİLEN, Füsun: “Haldun Taner ile Son Söyleşi”, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: 34-Haldun Taner, (Çevirimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/28151>, 16 Ekim 2018

ÖZSOYSAL, Fakiye: “Oyunlarda Alımlama: Haldun Taner’in Metin Stratejisi Üstüne Eleştirel Bir Deneme”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, Sayı: 7, 2005. s. 40-63.

ÖZSOYSAL, Fakiye: **Gizem, Kehanet ve Büyü’nün Tiyatromuzdaki Görünümü ve Osmanlı-Türk Modernleşmesiyle İlişkisi**, Navisalvia Sina Kabağağaç’ı Anma Toplantısı, Gizem-Kehanet-Büyü, Bilim Editörü: Bengü Cennet, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013, s. 56-71.

PAMUKCİYAN, Kevork: “Leblebici Horhor Opereti’nin Sözyazarı Takvor Nalyan”,(çevrimiçi)
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/5037>
7) 8 Temmuz 2018.

PAPAZYAN, Hrant: **100 Yılda Türk Opereti**”, İstanbul, y.y.,1975.

PEKMAN, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2002

REY, Cemal Reşit

REY, Ekrem Reşit: **Lüküs Hayat**, Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Evrakı.

REY, Cemal Reşit

REY, Ekrem Reşit: **Lüküs Hayat**, Şehir Tiyatrosu Kütüphanesi Arşivi, Arşiv no: Omb-1085,y.y., t.y.

REY, Cemal Reşit:

“Niçin Bir Operet Besteledim?”, **Darülbedayi Dergisi**, 15 Kasım 1932, No: 34. S. 2-4.

- REY, Ekrem Reşit: “Niçin Bir Operet Yazdım?” , **Darülbedayi Dergisi**, 15 Kasım 1932, No: 34. S. 2-4.
- REY, Ekrem Reşit
REY, Cemal Reşit: “Üç Saat’ten Sonra Lüküs Hayat’tan Evvel”, **Darülbedayi Dergisi**, 29 Ekim 1933, no:43, s. 8.
- SAİM, Nahit: “Leblebici Horhor ve Dikran Çuhacıyan”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Sayı,78, Şubat 1937, s. 12.
- SAY, Ahmet: **Müzik Sözlüğü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005
- SEVENGİL, Refik Ahmet: **Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015
- SEVİNÇLİ, Efdal: **Leblebici Horhor Ağa Operetinin 140 Yıllık Serüveni**, İstanbul, Opus Kitap, 2016.
- SEZGİN, Prof. Özer: “Cemal Reşit Rey(1904-1985) Ulusal Kültürümüzün Anıtlaşan İsimlerinden”, **Orkestra Dergisi**, Yıl: 43, No: 357, Aralık 2004. S. 7-13.
- SÖZER, Vural: **Müzik Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012.
- ŞENER, Sevda: **Musahipzade ve Tiyatrosu**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963.
- ŞÜKRÜ, Mehmet: “Pazartesi-Perşembe Münasebetiyle Celal Bey ile Konuştuklarım”, **Darülbedayi Dergisi**, Sayı 31, 1 Ekim 1932, s. 4-5.

- TANER, Haldun: **Eşegin Gölgesi**, İstanbul, Bilgi Yayın Evi, 1995.
- TANER, Haldun: **Vatan Kurtaran Şaban**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- TANER, Haldun: **Keşanlı Ali Destanı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- TANER, Haldun: “Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün Berlin'deki 16. kongresine 47 ülkenin 300 delegesi katıldı”, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No:34-Haldun Taner (Çevrimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/28145>
- TARANÇ, Berrak: **Operet Kralının Gizli Dünyası (1890-1940)**, İzmir, Meta Basım, 2005.
- TEKEREK, Nurhan: “Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek: Eşegin Gölgesi ve Şahları da Vururlar” **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı, 16, s. 47-57.
- TUNCAY, Murat: **Musahipzade Celal Tiyatrosunda Osmanlı Tavrı**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2004.
- TUNCAY, Murat: “Cemal Reşit Rey ile Yayınlanması 37 Yıl Geciken Görüşme Notları”, **YEDİ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı:3, 2010. s.43-48.(Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/yedi/issue/21836/234786>, 16 Nisan 2018.

- TÜTÜNCÜYAN, Sarkis: **Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları**, , İstanbul, Bgst Yayınları, 2008.
- TURA, Yalçın: “Prof. Yalçın Tura’nın Cemal Reşit Rey Hakkındaki Konuşması”, **Orkestra Dergisi**, 1 Aralık 2004, No: 357, s.28-37.
- TURA, Yalçın: “Müzik Söyleşileri; Keşanlı Ali Destanı yeni biçimde değil, özde arama çabamın ürünüdür”, y.t. 26 Kasım 2017, (çevrimiçi) <http://muziksoylesileri.net/>.
- ULUSKAN, Seda Bayındır: “Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları”, Ankara, **Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi**, 2010.
- UYAR; Tülay: “Cemal Reşit Rey ve Eserlerinin İncelenmesi”, İstanbul, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Programı**, yüksek lisans tezi, 2010.
- ÜNLÜ, Cemal: **Bir Operetti Yaşamak**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y.
- YENER, Faruk: **Müzik Klavuzu**, y.y., Milliyet Yayınları, 1970.
- YÜKSEL, Ayşegül: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- YÜKSEL, Ayşegül: **Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar Uzun Yolda Bir Mola**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2011.

YÜKSEL, Ayşegül: **Haldun Taner Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2013.

YÜKSEL, Ayşegül: “Gelenekten bugüne: Tiyatrodaki Haldun Taner”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Haz: Kerem Karaboğa, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Çevrimiçi Kaynaklar:

“Vienna is Alarmed By in Roads of Jazz” 15 Nisan 1928, s. 30. **The New York Times Archives**. (çevrimiçi) <http://operetta-research-center.org/vienna-alarmed-inroads-jazz/> 18 Nisan 2018.

“Operetta Overview Part 1: French and Viennese Operettas 1850-1900”, **American Record Guide**, Sep/Oct2017, Vol. 80 Issue 5, s. 51, 52. (çevrimiçi) <https://library.laredo.edu/eds/detail?db=a9h&an=124667652&isbn=00030716>, 18 Nisan 2019.

<http://www.dostlartiyatrosu.com/>, 16 Nisan 2019.

<http://ortaoyuncular.com/tr/>, 16 Nisan 2019.

<https://stcdn.ibb.istanbul/Uploads/2017/9/1985-2014-Oyunlar-1.pdf>, 16 Nisan 2019.

EKLER

EK 1: Leblebici Horhor Ağa Opereti

No:1

[illegible]

No:2

[illegible]

No:3

٢

تان یا جان قان یا جان قان یا جان قان یا جان قان یا جان قان
 bay rak da ri gan hé si éji hay rat yi kan éjan yi kan éjan yi kan

بی سی کی بان ری دا راق پای لوی ووق قان دال
 du lan dir éji éjan ga hag dal ka wuk tar bay rak da ri gan hé si éji

قان یا جان قان یا جان قان یا جان قان یا جان قان یا جان قان
 hay rat yi kan éjan ya kan éjan ya kan ah éjan ga kan

ری بی لی ری نه جو هر بی شی کی کیزه می یی
 yi mi sé kik ki chi yix héi hui né ri bi li rix

بی شی کی کیزه می یی بی شی کی کیزه می یی بی شی کی کیزه می یی
 tcha tar tchir par bou hougéan eu lu rux wangguéme yix yi mi sé kik ki chi yix

های های های های های های های های های های های های های های های های های
 héi hui né ri bi li rix tcha tar tchir par bou hougéan eu lu rux wangguéme yix hay hay hay hay hay

بی شی کی کیزه می یی بی شی کی کیزه می یی بی شی کی کیزه می یی
 bix bou hougéanguéme yix hay hay hay hay hay hay bix tcha tar tchir par

بی شی کی کیزه می یی بی شی کی کیزه می یی بی شی کی کیزه می یی
 bi sé déi lér du lan dir éji hah hah hah hah hah hah hah

بان یان که سی عی کیم با تاک عی هاه هاه هاه هاه هاه هاه
 gan ké si éji kéim ba tak éji hah hah hah hah hah hah hah

بی طاق با لهر سین ده قو بی دو لان دو سه لهر سین ده قو
 is tcha lér sé du lan dir éji ko dé sin lér ba tak éji

های های های های های های های های های های های های های های های های
 ko dé sin lér ko dé sin lér ba tak éji ba tak éji hay hay hay hay

٤

چی طاق با سار سان های های چی طاق با ده می پی مه
hé pi mix dé ba tak dji hay hay hay hay san sar ba tak dji

ساز نه ری به اون را ری به نه ری به نه ری به
hach vé ri rix on ya ri na ye ri né "A."

اون آ لی ری به بیق ری نه ری به
on a li rix bech ye ri né ye ri

ساز نه
né "A."

مه له ییم مه له یل ییچه مه له چیر و مه له کیر شه چوق وار ده بر
bix dé var echok ché kéri mé a tchérlé mé dji béli mé yém lé mé

مه له ییم مه له کیر شه چوق وار ده بر
yém lé mé ché kéri mé yém lé mé bix dé var echok ché kéri mé

مه له ییم آ مه له ییم مه له ییم مه له ییم مه له ییم
a tchérlé mé deurder lé mé yém lé mé yém lé mé ah yém lé mé

لو اوس می کا م لو موس نا ده می پی مه
hé pi mix dé na mous lou hém ka mi lix hém ous lou

لو موس نا ده می پی مه یز مه ایت مین به شا بو یز مه یل لان دو لان یا
ya lar do an bil mé yix bo cha ye mui il mé yix hé pi mix dé na mous lou

یز مه ایت مین به شا بو یز مه یل لان دو لان یا لو اوس می کا م
hém ka mi lix hém ous lou ya lar do an bil mé yix bo cha ye mui il mé yix

لاله های های های های های های های های های های های های
hay hay hay hay hay hay bo cha ye mui il mé yix hay hay hay hay hay hay billah it mé yix

[illegible]

Intro
Allegretto 8-----

آهسته
Andante
Solo

فونش بر نوم
mun bir konch mi

سا لی یوک سیک لیر ده او چار قون دو
sa li yuk sek ler de ou tchar kon dou

به دن له ره یا ره لیر آ چار
be den le re ya re ler a tchar

پر وا نه کی بی گوی نوم عشق
per va ne ki bi guuy num achk yu

چار تار ی می ک ره یو عشق
tchar tar y mi k re yu achk yu

ره کی می آ چار ای واه یا نار
re ki mi a tchar ey vah ya nar

یا کار آ تش آ تش می وار ای
ya kar a tch a tch mi var ey

واه یا نار یا کار آ تش آ تش
vah ya nar ya kar a tch a tch

آ تش می وار
a tch mi va

Coda Allegro

خاتم

اصحیح مجلس

۱۲

بور ویک
Allegretto siv ri si nek se siv ri se san tour se si seuy le seuy le s'ensa kin ha
 طان مان ک بو نا زور مین کل سین کل لم ده کی بز ما نیل صی
 h'ah si kil ma bix qui de' l'un qu'd'sin qu'et sin xour na na bon ké man tan
 بور و ساز در در واز آ زل کو ده بن در دیر
 bour vé sax sur dir bix de qu'el ci vax emr et a ga
 ایته کل ناز لا جا ای ساز لم لا جا ساز لم لای
 quel éme nax écha la l'un sax échala l'un sax ey l'en bir ax
 فوده
Bal Allegretto
 من نا زور واقه در نی زان
 8x nankasi der buk xourna mix
Moderato

۱۲

دڼه ډي ايت ايم غا آخوڅور کډه ډيډورک
dan dūn i' d'er dā vou lou mouk habaku' tim har har a ga

نوز لو قو هې هې هې هې هې هې هې هې هې هې
hēp kou lou noux hēp hēp hēp kou lou noux 8 hēp hēp hēp kou lou noux

ایکځی دغه کډه ډيډورک اوله جق در دڼی مجلس

کت وار مام لوړ تق آره دیک سوز سان جا سار سان مه ایت لاش آخه
k'et war mām lou' r' t' q' ar' d'ik s'ou' san ja s'ar s'ar mē a'it l'ash

ډم دا نډ بن عم کت نه شیم د ها قین سا نه شې
d' m' dā n' d' b' n' e' m' k'et nē sh'īm d' hā q'īn s'ā nē sh'ī

ی کت ماز اول له بوی چیر مو لود او نه ما کی نه زه سی
i' k'et m'az aul lē b'ōi ch'ir mō l'ou d' o nē mā k'ī nē zē s'ī

نه شې ی کت ماز اول له بوی چیر مو لود او نه شې
nē sh'ī i' k'et m'az aul lē b'ōi ch'ir mō l'ou d' o nē sh'ī

نا سا سه نول لا دا بو هې ډه وار می ی ما یاس
nā s'ā s'ā s'ā n'ol lā dā b'ō hēp d'ē war m'ī y' mā y'ās

فا وه ډان اون سن قین سا ما اوم لا آس ماز وار او
fā wē d'ān a'ūn s'ēn q'īn s'ā mā a'ūm lā ās m'az war a'ū

را آ یار قا باش نه دی کین کت
rā ā y'ār qā b'ash nē d'ī k'īn k'et

ووه نه بو مام کل ډه بن سه ډي له اوی Solo
wō wē b'ō mām k'ul d'ē b'ēn s'ā d'ī lē a'ūi

له بېل ډه بېل ډه یی نه نو شو ډه سن قط نه
lē b'ēl d'ē b'ēl d'ē y'ī nē n'ō sh'ō d'ē s'ēn q'at nē

[illegible]

[illegible]

11

ساڙ: *le a tchir-mu gix* *Musique* *ساڙ: اوش يا پک مان آ* *a mau-pok ya vach sous sous sous sous*

ساڙ: *gix vachba sa tim* *Musique* *ساڙ: هه ريف هه* *he rif'bouira da sous sous sous sous, hi xi bek'le gix*

Musique

آءججه *Intro* *Modérato* *اينجي موبس* *Canto* *اوه گور* *لوت گرو روت سوت گور* *لوت سي دو ياو لو*

ساڙ: *kork ma gix* *Musique* *ساڙ: اول تور او* *o t'uröl mau'leh hi ke gi say na gix* *Musique*

لک کت ي رات ي دي قل دن جت نه ي *bi xe-jit den kal di mi rus gi git lek* *لک به دم اول دا لين چا* *l'na'lin da veul dum be'lek* *دان لا به ي جتي دا سهک نول* *nut sek da ne bix be' lex elan*

ساڙ: *hachina gix* *Musique* *ساڙ: دي نه ي آرش* *arshi la ri* *لک کو بر روز يا نا او ي نا آ* *a l'lin bix o na gi vachir-kaut'ek* *نه کو کي هان* *han gui gu ne kal sin sun ket*

لک نه بور *boure lek* *کو* *ساڙ: سين پير کو* *gux beir sin* *او سون نول* *cul sin o ha in he'p'ek*

Musique *Coda* *Allégo*

EK 2: İstanbul Efendisi Opereti

No: 1



No: 2

- ۱ -

استانبول فدیسی - اوپه روت

کشاډ
Ouverture..

Cüneyt KOSAL

No: 3

۱۱

مان آ دی له دی هی شادی یاجن دار اس نه بر آه دار اس نه بر آه
 di lé di. A man djim-padicha hi Ah bou né es rar Ah " " " "

چان قا دن لم ا فن جا دی تار قود دار اس نه بر آه پر آه " " " "
 é limden. Katchan Kourtardi djà ni Ah bou né es rar Ah " " " "

دار اس نه بر آه دار اس نه بر آه سازه " M.S.
 Ah bou né es rar Ah " " " "

اوسخی برده نك ختامی

استانبول افندیسی - دردیجی برده

سازر *Quarteto* کشاد M.S.
 نوزو ۱

اول کاج ن یی یی له چ دی dou
 Kiah. ol yé ni tché lé bi

ده نهو بر باق نك در کون دو دی بول کین دن خا چوک کر
 Bak. bou év néK du yun. tér nim dengin' boul Kutchuk ha

لازه ده ذرلاوی ۱ یی یی کل
 dé lim pilav. xér yé yé kl

۱۲

Handwritten musical score for No: 4. The score consists of ten staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The second staff is in G major and 2/4 time. The third staff is in G major and 2/4 time, with lyrics: نه مویله در له چه به اول ما دی دی خا دی به. Below the staff: ne Moulou dour tchéle bl' yé dâmad-ol dou e fendi yé. The fourth staff is in G major and 2/4 time, with lyrics: دنگ درگند دو باق او بو به ده گیل یی به لیم پی لای خیر ده. Below the staff: duyundér nék Bak bou-ev dé giél yi yé lim-pi lav-xér dé. The fifth staff is in G major and 2/4 time, with the signature "M.S." below it. The sixth staff is in G major and 2/4 time. The seventh staff is in G major and 2/4 time. The eighth staff is in G major and 2/4 time, with lyrics: مت را ضا سن یی سو توت آت. Below the staff: At lussu yu sên Fé rā sūt. The ninth staff is in G major and 2/4 time, with lyrics: به دیکه لی آ می جت فت درگند دو دنگ باق او بو به ده. Below the staff: Bedjé rik li tchechmi Fé duyun.dér nék Bak Bou-ev dé. The tenth staff is in G major and 2/4 time, with the signature "S.O.V." at the end.

No: 5

۶۳

«ساز» ده
 M. S. dé

گید یی یی لیم پیلای زەر
 gîd yi ye lîm pilav.zér

۲ «ساز»
 M. S.

بورا بورا سی دا بو سی دا بو سی دا بو سی دا بو سی دا بو
 boram.boram tourasi erméydani bourasi 1 2 bourasi touralari bou ralim

هائی هائی و و را لم کاشیما ار چیق م ش قار
 haydi haydi vou ralim Kachima ér i sên.ghél tchik tourayi yerisén yerisén

«ساز» نه می زو آدیشدی نه می زو پا نه و کر
 guvénen.paxousou na i ri chîr.Arxeousouna M. S.

۱۴

Handwritten musical score for No: 6, featuring ten staves of music with Persian lyrics. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one sharp), and time signatures (2/8, 3/8, 4/8). The lyrics are written in Persian script below the notes.

Lyrics (Persian):

Beni e ve l
 sal la di nix hem ba ba mi Al dat di nix
 ol ma say di e yer euy le gielin o lour
 miy dim Beuyé tel dou vak la né giu zel sin by.bé
 del sin by bé del sin Moura di ma lrdim bou yun ol dou

10

دو کون دی اول دو گون دی اول ما سایی دی سایی یی
 du yun ol du du yun ol ma say di e yér

ای (ساز) نه بوی دک می لور گله لیم
 evy lé glé līm o lour my dīn Beuyé M.S

ماد دا بری بول دی فن ا زمری دی هی بی بی (کوهی اری)
 bouldi bir damad di fēn a zīm e fēndi A radi A ra di

فی ما دا قهرچین دی نت مه در یوق دی نت مه در یوق
 yōk dour Ménén di 1 yōkdour Ménén di 2 dīm Kahramani

لک زن دو لک در لک زن دو لک در لک زن دو لک در
 Bouné giu xél lik dir liq. duxénliq dir liq duxén liq

لک زن دو لک در (ساز) M.S
 dir liq du xén liq

ساز M.S

فا بی زمر بول نه سح کا فی (اشیا)
 ben ni Kiah la bou doum-chia

با با زور تو من زول تو من فا جه من است بخا با لری جت
 dīm lér ba na it méx-djé fa sēn u zul mé Kouzoum ba ba

۱۶

فای فا ای فای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای
ey lé sa fa ey lé sa fa CORO ey lé sa fa-eylé sa fa " " " " " "

صاف با فی سب لری دی شیت بخ صافی
SF. Bahchit be sé ni Ba na cumrum ajanim ol souv'fé

فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای
da Benden sa na hér demivé fa ey lé sa fa ey lé sa fa

مان ره قهر بز بی لار صاق فای فا ای فای فا ای فای فا ای
éylé safa éylé safa " " " saklar bé ni bou Kahrman

مان ده مان نا هر آه مان آمز وی ری ده جن
djm pé ri yé vir mex.A man Ah hér xa man Ah hérxa man

فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای
ey lé sa fa-ey lé sa fa " " " " " " " " " " " "

فا حیدیک یوز نیری هی زا اُ در ات ده لی جن (صافی)
SF djm lé ré it dim e za hérbi ri né yux bin dj fa

فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای فا ای
gietch di ghé tchen me xamé ra éy lé sa fa ey lé sa fa

(بیانکن) فای فا ای فای فا ای فای فا ای فای فا ای فای فا ای
ey lé sa fa éylé sa fa " " " " " " " " M.S.

Cüneyt KOSAL

۲

هلب

CORO tchengui A fét é si r dji satar Bèyax hem xén dji

لار چا لار چال را موته ری وری سین پا را

Kix lar tcha lar tchalpa ra muchté ri vér sin pa ra

سازلر (مسانی) SF geurdum yoldabir Ké tchou rén gui. Atchik touroun djou

Solo. M.S.

سازلر (۳) M.S.

سازلر M.S. Allegro.

CORO séyri din héy A ga la r tchali yor tchal pa ra lar

tchal tchal. Rakšan Al qué ma ni chimdi raksin xamā ni

سازلر (M.S.)

۳

استانبول فندسی - اینجی برده

ساز

Quette

۱

۲

۳

۴

۵

۶

۷

۸

۹

۱۰

۱۱

۱۲

۱۳

۱۴

۱۵

۱۶

۱۷

۱۸

۱۹

۲۰

۲۱

۲۲

۲۳

۲۴

۲۵

۲۶

۲۷

۲۸

۲۹

۳۰

۳۱

۳۲

۳۳

۳۴

۳۵

۳۶

۳۷

۳۸

۳۹

۴۰

۴۱

۴۲

۴۳

۴۴

۴۵

۴۶

۴۷

۴۸

۴۹

۵۰

۵۱

۵۲

۵۳

۵۴

۵۵

۵۶

۵۷

۵۸

۵۹

۶۰

۶۱

۶۲

۶۳

۶۴

۶۵

۶۶

۶۷

۶۸

۶۹

۷۰

۷۱

۷۲

۷۳

۷۴

۷۵

۷۶

۷۷

۷۸

۷۹

۸۰

۸۱

۸۲

۸۳

۸۴

۸۵

۸۶

۸۷

۸۸

۸۹

۹۰

۹۱

۹۲

۹۳

۹۴

۹۵

۹۶

۹۷

۹۸

۹۹

۱۰۰

۱۰۱

۱۰۲

۱۰۳

۱۰۴

۱۰۵

۱۰۶

۱۰۷

۱۰۸

۱۰۹

۱۱۰

۱۱۱

۱۱۲

۱۱۳

۱۱۴

۱۱۵

۱۱۶

۱۱۷

۱۱۸

۱۱۹

۱۲۰

۱۲۱

۱۲۲

۱۲۳

۱۲۴

۱۲۵

۱۲۶

۱۲۷

۱۲۸

۱۲۹

۱۳۰

۱۳۱

۱۳۲

۱۳۳

۱۳۴

۱۳۵

۱۳۶

۱۳۷

۱۳۸

۱۳۹

۱۴۰

۱۴۱

۱۴۲

۱۴۳

۱۴۴

۱۴۵

۱۴۶

۱۴۷

۱۴۸

۱۴۹

۱۵۰

۱۵۱

۱۵۲

۱۵۳

۱۵۴

۱۵۵

۱۵۶

۱۵۷

۱۵۸

۱۵۹

۱۶۰

۱۶۱

۱۶۲

۱۶۳

۱۶۴

۱۶۵

۱۶۶

۱۶۷

۱۶۸

۱۶۹

۱۷۰

۱۷۱

۱۷۲

۱۷۳

۱۷۴

۱۷۵

۱۷۶

۱۷۷

۱۷۸

۱۷۹

۱۸۰

۱۸۱

۱۸۲

۱۸۳

۱۸۴

۱۸۵

۱۸۶

۱۸۷

۱۸۸

۱۸۹

۱۹۰

۱۹۱

۱۹۲

۱۹۳

۱۹۴

۱۹۵

۱۹۶

۱۹۷

۱۹۸

۱۹۹

۲۰۰

۲۰۱

۲۰۲

۲۰۳

۲۰۴

۲۰۵

۲۰۶

۲۰۷

۲۰۸

۲۰۹

۲۱۰

۲۱۱

۲۱۲

۲۱۳

۲۱۴

۲۱۵

۲۱۶

۲۱۷

۲۱۸

۲۱۹

۲۲۰

۲۲۱

۲۲۲

۲۲۳

۲۲۴

۲۲۵

۲۲۶

۲۲۷

۲۲۸

۲۲۹

۲۳۰

۲۳۱

۲۳۲

۲۳۳

۲۳۴

۲۳۵

۲۳۶

۲۳۷

۲۳۸

۲۳۹

۲۴۰

۲۴۱

۲۴۲

۲۴۳

۲۴۴

۲۴۵

۲۴۶

۲۴۷

۲۴۸

۲۴۹

۲۵۰

۲۵۱

۲۵۲

۲۵۳

۲۵۴

۲۵۵

۲۵۶

۲۵۷

۲۵۸

۲۵۹

۲۶۰

۲۶۱

۲۶۲

۲۶۳

۲۶۴

۲۶۵

۲۶۶

۲۶۷

۲۶۸

۲۶۹

۲۷۰

۲۷۱

۲۷۲

۲۷۳

۲۷۴

۲۷۵

۲۷۶

۲۷۷

۲۷۸

۲۷۹

۲۸۰

۲۸۱

۲۸۲

۲۸۳

۲۸۴

۲۸۵

۲۸۶

۲۸۷

۲۸۸

۲۸۹

۲۹۰

۲۹۱

۲۹۲

۲۹۳

۲۹۴

۲۹۵

۲۹۶

۲۹۷

۲۹۸

۲۹۹

۳۰۰

۳۰۱

۳۰۲

۳۰۳

۳۰۴

۳۰۵

۳۰۶

۳۰۷

۳۰۸

۳۰۹

۳۱۰

۳۱۱

۳۱۲

۳۱۳

۳۱۴

۳۱۵

۳۱۶

۳۱۷

۳۱۸

۳۱۹

۳۲۰

۳۲۱

۳۲۲

۳۲۳

۳۲۴

۳۲۵

۳۲۶

۳۲۷

۳۲۸

۳۲۹

۳۳۰

۳۳۱

۳۳۲

۳۳۳

۳۳۴

۳۳۵

۳۳۶

۳۳۷

۳۳۸

۳۳۹

۳۴۰

۳۴۱

۳۴۲

۳۴۳

۳۴۴

۳۴۵

۳۴۶

۳۴۷

۳۴۸

۳۴۹

۳۵۰

۳۵۱

۳۵۲

۳۵۳

۳۵۴

۳۵۵

۳۵۶

۳۵۷

۳۵۸

۳۵۹

۳۶۰

۳۶۱

۳۶۲

۳۶۳

۳۶۴

۳۶۵

۳۶۶

۳۶۷

۳۶۸

۳۶۹

۳۷۰

۳۷۱

۳۷۲

۳۷۳

۳۷۴

۳۷۵

۳۷۶

۳۷۷

۳۷۸

۳۷۹

۳۸۰

۳۸۱

۳۸۲

۳۸۳

۳۸۴

۳۸۵

۳۸۶

۳۸۷

۳۸۸

۳۸

No: 11

۴

ساز
(M.S.)

ننه دن آغ لار نی چون آغ لار نی تچون آغ لار
né déh Ag lar ni tchun Ag lar ni tchun Ag lar

دی اولماد وایه دی فو دی اولماد آ دی اولماد آ دی اولماد آ
né déh Ag lar Keulé.yidi A zad.coldou. éféndi yé.damadoldou

بیدلا آغ باق دوده فی آه دیور یوردی مام اولمشاد دمر اولمشاد کیم فی مامان دمر اولمشاد آ در فی لی کو
Keulé i dím.Azadol.doum. Samayî nixqi chadoldoum chadolmadim dior Ah.i derék bak.Aglayor

ساز
sormeyinix.Aglarim dërdimvardir Aglarim
M.S.

بویکه مرمه دیکر ایلنجه
émrit ba na

لا دی کار فاهه اوخ ییم له او
eu lé yim oh vé fa quar di la ver

وار می کان م
Bendé.seni.Alamam

لا دی کار فاهه اوخ ییم له او
oh vé fa Kiar di la ver

مار لا آسفی ده بن مار دا لا آسفا سا
sana.Asla va ramam. Bendé.seni.Alamam

No: 12

سازر
M.S. Allegretto

ویر بر خدای با کیت
guit. Babama-habér vér

مار لا آف سده بت مار دا وا لا آس سا
var mam-pana di la vér sana Aslā va ramam Béné seni-Alamam

سازر
M.S.

فی به ده کرس دور اول
euldur sé lérde bēni

مار لا آف سده بت مار دا وا لا آس سا
is té mi yoroun. seni sana Aslā va ramam Béné seni-Ala mam

سازر
M.S.

لم لا بوره چا سا بو
Bouna-tcharé-boulalim

لم قاجار دا به هپ لم جا آ ری لا بو قا
chou derd, dén Kourtou la lim Kapl lari A tchalim hép berabér tchalalim

لم ده کی دن دا بو کل لم ده کی دن ده کی
hér ché yi térqui dé llin Ah guidélim guidé llin giél bouradan gui dé llim

سازر
M.S.

دا ده کی کن مس غی
da gi mé Kén. i dé llim (M.S.)

سازر
M.S.

یاد فی به کی دن سن کل کو
gieuul séndén quimé Fér yad

ی ده ییم آه ع لیم دن نه ده له ده کی
i dé yim Ah é lin dén né ré lé ré gui dé yim

No: 13

دى ف ا س دوى پار قومت يا قى زى مى ي ه آ بار چارده لى پر
 douysa é fén di Ki yamét.Kopar Ah.hepimi xi yér lère lecharpar

ماز (ساذر) M.S. مان آ صوص صوص صوص صوص صوص مان آ صوص صوص
 (آفنى) SOUS SOUS Aman SOUS SOUS SOUS A man SOUS

ساز M.S.

ساز M.S.

6,6

دى شاك بو رى لا دق مان دق را دق لا دا او
 o da la ri A ra diK sandiK la ri Bochart diK

دق را آ دق را آ يوق يوق نىم خا چوك يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 A ra diK A radiK yok yok yok.yok.yok qutchuk.hanim yok yok yok yok yok

يوق نىم خا چوك يوق نىم خا چوك يوق نىم خا چوك يوق نىم خا چوك
 Kutchuk hanoum.yok A r yin A rayin A ra yin yok yok yok yok

ساز M.S. يوق نىم خا چوك يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 Kutchuk hanim yok yok yok yok yok Kutchuk hanim yok

دق را آ دق را آ دق را آ دق را آ دق را آ دق را آ دق را آ دق را آ
 Ko na gin hér ya ni ni hama min Kul hani ni A ra diK

No: 14

178

^

یوق یوق " " یوق نی خا چوک کر یوق " " " " یوق نی خا چوک کر
 yoK yoK " " Kutchuk.hanim yoK " " " " Kutchuk.hanim yoK

سازلر
 M.S.

سازلر
 M.S.

قوس قوس قوس قوس

ما یا دی این ده این
 in dé indî yamadji

سازلر
 M.S.

ده نین نه قوس

دا نین فی قا قوس " " قوس

ما تچیبولپولا
 ma tchiboulpoula .M.S.

سازلر
 S.M.

قوس با ق قا ما جی ما یا جی لا بر پر

ما نی خا چوک کر لی صاغ لی ای
 Kutchuk ha ni ma ey lik sag lik

سازلر
 M.S.

قوس فی لا بر پر قوس قوس فی لا بر پر

لی ای
 eyi lik

سازلر
 M.S.

ساغ لی کو نی خا چوک کر ما
 sag lik Ku tchuk.hani ma

ایکینجی برده نك قشامی
 Fine 2^{me} Acte

۹
استانبول افندیسی - اورنجی پرده
3-me. Acte
ما ریحی اصنافی
Ouverture کناره
نوزد

۱

بهم ما سرده نم کا دوك كنن قی یا بوق چو رد قی ما ره لب تون تو
tutun lé ré bakî nîz bi ner.tchbouk.yakî nîx duk.Kianimda Sérma'yém

ری فی پی پی ما در یا حب ری بی هر سن کی میز تم زمر دا ان کی صم قا ما
ma Kasimla én daxém témix lé sen-héryé ri pásstirmayî péyni ri

ساژه را لا مال بی گی چاک چی را لا مال زه مه یک باق
Bak.pékmezé Bal la ra tchitchék guibi Malla ra (M.S)

۲ سازل
S.M.

سی دی کن ذات بزکون بو سی دی
Istamboul é Feh di si bouyun.bixxat Kén di si

پور کی گی بی را بو دی شم پور زی گی لی بو تان اس
is tanbou li ghé xi yor' chimdi:bouraya.ghellor

قان مه دوسو نیم بی دی فت ا (بقال)
é Feh di bé tim seuxumé Kan

ماز نان فی واه ای در بیش سده دی نه ماز
maz né di sem bochdour éy vah i nan nîax

توقل پر من نیم ده فی نك ما آ ماز توقل پر من یمن نیم ده فی نك ما آ
A manin.ni dé yim yén max.youtoulmax

10

ماز آ آ ه دی فن آ سین موح
maz Ah A h Muhaim e fen di

تا اوس غوب آ ای لک بر ره چا بر دوس دس غه بو
ey Agob ous ta bir. tcharé bouloum Bou ga rib dos ta

ماز آقو یو من یمن یمن ده فی نلکما آ
Amanin-nideyim. yemex youtoul max Ama " " " "

آ آ آ سازلر
Ah Ah Ah M.S.

سازلر نور
M.S.

دار برمه فو زول نیم کر دی پی
zul fumé. bér dar peri lér bé nim

ایس نه بر آ دار اس نه بر آ دار جاد دی له چن نیم گا موژ دی فی
tyri Mujra nim djinle ri tcharpar A bou.né.esrar Ah " " "

در کت قه قا بن در بیه قا عت دار اس نه بر آ دار اس نه بر آ
bén. kafa. quitdim Ankāya bindim Ah bou.né.esrar Ah " " "

دار اس نه بر آ دار اس نه بر آ در ایت کر نه یمن ره له چن دگ مو
Ah bou.né.esrar Ah " " " " soroum djinlé ré bèn.nelér. it dim