

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**DEVLET KONSERVATUVARI MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI**  
**GENEL MÜZİKOLOJİ BÖLÜMÜ**

**TÜRKİYE'YE MÜZİKLİ SAHNE SANATLARININ GİRİŞİ-**  
**DİKRAN ÇUHACIYAN ÖNCESİ VE SONRASI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan:**  
**20036091 Özgecan KARADAĞLI**

**Danışman:**  
**Doç. Gülper Refiğ**

**İSTANBUL-2006**

Özgecan KARADAĞLI tarafından hazırlanan Türkiye'ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi İKran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 03 / 2006

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Şehvar BEŞİROĞLU (İTÜ.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof.MetinÜLKÜ



Jüri Üyesi : Doç.Gülper REFİĞ (Danışman)



# İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi.....	1
2. OPERA SANATI İLE İLK TEMASLARIMIZ.....	2
2.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziği .....	4
2.2. Muzika-i Hümayun.....	12
2.2.1. Fasl-ı Atik.....	15
2.2.2. Fasl-ı Cedid.....	15
2.2.3. Müezzinan Bölüğü.....	16
2.2.4. Opera-Operet Grubu.....	16
2.2.5. Saray Orkestrası.....	16
2.3. Bando.....	18
2.4. Beyoğlu'nda ve Tarihi Yarımada'da Kurulan Tiyatrolar.....	21
2.4.1. Bosco Tiyatrosu.....	22
2.4.2. Naum Tiyatrosu.....	24
2.4.3. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu.....	32
2.4.4. Gedikpaşa Tiyatrosu.....	37
2.4.5. Yıldız Saray Tiyatrosu.....	47
2.4.6. Dönemin Diğer Tiyatroları.....	53
3. TÜRK OPERETİNİN DOĞUŞU.....	58
3.1. Dikran Çuhacıyan.....	60
3.2. Dikran Çuhacıyan'ın Türk Operetleri.....	70
3.2.1. Arif'in Hilesi.....	70
3.2.2. Köse Kâhya.....	72
3.2.3. Leblebici Horhor Ağa.....	74
3.3. Tulûat Tiyatroları.....	78
3.4. Dönemin Diğer Opera ve Operetleri.....	81

3.4.1. Pembe Kız.....	82
3.4.2. Çengi.....	83
3.4.3. Zeybekler.....	84
3.4.4. Köroğlu.....	85
3.4.5. Derebeyi.....	86
3.4.6. Anadolu Köylüleri.....	86
3.4.7. Letâfet.....	88
3.5. Tanzimat Oyunlarında Seçilen Konular .....	90
4. ULUSAL OPERETE DOĞRU.....	91
4.1. Meşrutiyet Dönemi Tiyatroları.....	93
4.2. Darülbeydi-i Osmanî.....	96
4.2.1. Dar'ül Elhan.....	99
4.3. Meşrutiyet Dönemi Müzikli Sahne Eserleri ve Toplulukları.....	101
4.4. Dönemin Ünlü Operetleri.....	106
4.4.1. İstanbul Efendisi.....	106
4.4.2. Yedekçi.....	107
4.4.3. Lâle Devri.....	107
4.4.4. Macun Hokkası.....	108
4.4.5. Atlı Ases.....	109
4.4.6. Kaşıkçılar.....	109
4.4.7. Demirbaş Şarl.....	110
4.4.8. Ayşe Opereti.....	111
4.5. Meşrutiyet Dönemi Oyunlarında Belli Başlı Etkiler ve İşlenen Konular.....	112
5. CUMHURİYET DÖNEMİ.....	113
5.1. Cumhuriyet Döneminde Uygulanan Müzik Politikaları.....	116
5.2. Müzik Reformunun Temel Prensipleri.....	118
5.2.1. 1924'ten Sonra Önemli Uygulamalar.....	120
5.3. Cumhuriyet Dönemi Musiki İnkılabı Operaları.....	128
5.3.1. Özsoy Operası.....	129
5.3.2. Taş Bebek Operası.....	133
5.3.3. Bay Önder Operası.....	134
5.4. Cumhuriyet Dönemi Operetleri.....	136
5.4.1. Üç Saat Opereti.....	137
5.4.2. Lüküs Hayat .....	138

5.4.3. Hava-Cıva.....	139
5.4.4. Saz- Caz.....	140
5.5. Cemal Reşit Rey'in Diğer Operet ve Revüleri.....	141
6. SONUÇ.....	143
7. TERİMLER.....	144
8. KAYNAKLAR.....	148
8.1. Ansiklopediler.....	148
8.2. Kitaplar.....	149
8.3. Makaleler.....	152
8.4. Seminer Notları.....	154
9. ÖZGEÇMİŞ .....	155

## ÖNSÖZ

“Türkiye’ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişİ Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası” konulu yüksek lisans tezimi sonuçlandırırken, katkılarından ve içten desteğinden ötürü danışmanım Doç. Gülper Refiğ’e, zamanı dahilinde desteğini, fikirleri ve kaynak sağlama ile çalışmam konusunda yardımlarını hiç esirgemeyen Sayın Halit Refiğ’e, özellikle ilk dönemlerinde çok önem taşıyan yine kaynak sağlama konusunda Araştırma Görevlisi Esin Ulu’ya ve teknik yardımları ve sınırsız desteğinden ötürü Sayın Selahattin Yazıcıoğlu’na çok teşekkür ederim.

ÖZGECAN KARADAĞLI

OCAK, 2006

## ÖZET

“Türkiye’ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası” konulu yüksek lisans tezinde öncelikle Tanzimat Döneminde başlayan Batılılaşma hareketlerinin toplumsal hayata etkileri incelenmiş buna bağlı olarak dönemin müzikli sahne sanatları irdelenmiştir. Dönemin en önemli bestecilerinden Dikran Çuhacıyan tarafından yazılan operetler araştırılmıştır. Müzikli sahne sanatlarının Cumhuriyet döneminde kültür politikalarının en önemli parçası haline geldiği ve musiki inkılabının temel hareketlerinden biri olarak da işlev gördüğü ortaya konmuştur.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Tanzimat Dönemi Tiyatroları, Dikran Çuhacıyan, Meşrutiyet Dönemi Tiyatroları, Musiki İnkılabı, Özsoy Operası

## SUMMARY

In the Master's thesis titled "Beginnings of Musical Performing Arts in Turkey- Before and After Dikran Çuhacıyan", effects of the westernization movement during the reformation (Tanzimat) period on the social life and musical performing arts is studied. Operets of the most prominent composer of the period, Dikran Çuhacıyan, is analyzed. It is shown that musical performing arts has become one of the pillars of the cultural policies of the republican period and was one of the major cornerstones of musical revolution.



## **1. GİRİŞ**

### **1.1 Çalışmanın Amacı**

“Türkiye’ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi, Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası” konulu yüksek lisans tezinin başlıca amacı, Tanzimat Döneminde gerçekleştirilen siyasi ve kültürel Batılılaşma hareketlerinin Cumhuriyet döneminde müzik alanında yapılan büyük atılımların birbirleri ile bağlantılarını ve çelişkilerini ortaya koymak; Atatürk’ün müzik reformları ile gerçekleşen Cumhuriyet dönemi müzik hareketlerinin önemini ortaya çıkartmaktır.

### **1.2 Çalışmanın Yöntemi**

Bu çalışmada, dönem ve konu içinde yer alan kurumlar, besteciler ve eserleri hakkında alt yapı oluşturmak üzere bilgi toplanıp eski ve yeni yayınlar araştırılmış, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemleri ve bu dönemlerin müzikli sahne sanatlarını konu alan kitap ve makaleler temin edilmiştir. Kaynaklardan edinilen bilgilerle Tanzimat döneminde başlayan Batılılaşma hareketlerinin Cumhuriyet dönemindeki yansımaları ve varılan sonuçları ile bu dönemlerin farklılıkları, ayrıntılı bir şekilde irdelenmek suretiyle ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca konu ile ilgili bilgi sahibi kişilerle de görüşülmüştür.

## 2. OPERA SANATI İLE İLK TEMASLARIMIZ

Osmanlı İmparatorluğu'nda, 3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile başlayan Batılılaşma politikaları, özellikle sosyal yaşamda önemli değişikliklere neden oldu. XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren Batı'ya yönelik yeni bakış açısı ile kültür kurumlarında ve gündelik yaşamın çeşitli alanlarında görülmeye başlanan Batılı unsurlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat yaşamını da etkiledi. Bunun sonucu olarak meydana gelen değişimlerin en belirgin etkilerini, plastik sanatlar, mimari ve müzik sanatı içerisinde görmek mümkündür. Bu dönem içinde, yazılan tiyatro eserleri, müzikâller, operetler gibi Batı müziği türleri özellikle aydınlar tarafından çok benimsendi. Tanzimat, sanatta ve diğer alanlarda yaşanan bu "yenileşme" kararı ile, "Batılılaşma"nın resmen ilanıdır.

Tanzimat Döneminde başlayan bu yönelim, 1908 yılında başlayan II. Meşrutiyet'te de devam eder. Bu dönemde alevlenen özgürlük düşüncesi sanat hayatına yansımış ve ileride kurulacak olan Cumhuriyet'in adeta bir habercisi olmuştur. Kısa bir dönemi kapsamasına rağmen İstibdat döneminin ardından gelen Meşrutiyet sanat hayatını oldukça hareketlendirmiş, özgürlük özleminin dile getirildiği platform olan sahne sanatları büyük ilgi görmüştür.

Tanzimat dönemine nazaran II. Meşrutiyet'te sahne sanatlarında daha çok dönemin fikir akımları hakim olsa da müzik, tiyatro ve müzikli oyunlar eğlence vasıtası olma özelliğinden çok da sıyrılamamıştır. Bu dönemlerin aksine Cumhuriyet döneminde sanat yeni devletin kültür politikalarının dışı vurumunda kullanılan en etkin araç olmuştur.

Cumhuriyet döneminde sanat, Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinden farklı olarak, yeni kurulmuş ülkenin kültür politikalarının ayrılmaz bir parçasıdır. Müzikli sahne oyunları ile yeni kültür ve ulusal ruh'un özümsemesi amacı güdülmüş, bu amaç çerçevesinde çağdaş Cumhuriyet'in kültür hedeflerinin, görsel unsurlar ve müziğin kitleler üzerindeki etkisi kullanılarak belleklerde resmedilmesi sağlanmıştır.

## 2.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziği

Osmanlı ile Batılı devletler arasındaki ilk ilişkiler II. Mehmet zamanında, Avrupa'dan dönemin ünlü mimar ve ressamlarının İstanbul'a davet edilmesi ve kendilerinden yararlanılması şeklinde olmuştu; fakat bu dönemde müzik



Şekil.2.1 Osmanlı Arması

alanında bir ilişki henüz söz konusu değildi. Batı müziği ile ilgili belgelendirilebilen ilk ilişkiler ise İstanbul'un fethinden yaklaşık bir yüzyıl sonra başladı. Bu tanışma, bale-pantomim, opera gibi, gösteri ya da sahne sanatları aracılığı ile gerçekleşti. 1543 yılında, İspanyollara karşı

gerçekleştirilen Osmanlı- Fransa Antlaşması'ndan sonra, Fransa Kralı I. Louis François'nın, teşekkür etmek amacı ile Kanuni Sultan Süleyman'a yolladığı hediyeler arasında bir orkestra da bulunur; ancak orkestra üyeleri, sarayda verdikleri üç konserden sonra, hediyeler verilerek Kanuni Sultan Süleyman tarafından ülkelerine geri gönderilir.

Batı müziği ile ilk münasebet olarak bu orkestranın gelişi kabul edilir ancak bu olayın daha öncesinde de karşılaştığımız örnekler mevcuttur. 1524'te Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul'daki İtalyanlar, İtalyan devletleri arasında sağlanan barış antlaşmasını kutlamak üzere düzenledikleri şenlik çerçevesinde, Venedik Balyosu'nun<sup>1</sup> evinde bir de bale gösterisine yer vermişler, gösteriye Türkler de seyirci olarak katılmışlardı.

Batı müziği ile ilişkiler çok sıcak görünmemesine karşın, Osmanlı padişahları, halkı eğlendirmek için saray düğünlerine Avrupa'dan topluluklar davet ederlerdi. 1562 yılında, II. Murad'ın kız kardeşi ve Sokullu Mehmet Paşa'nın eşi Esmâ Sultan, Atmeydanı'nda özel bir oyun düzenlenmesini emretmişti. Bu gösteri için özel hazırlanmış Hristiyan köleler, İspanya'dan İstanbul'a göç etmiş Yahudiler türlü eğlenceler düzenlemişler, Moreska<sup>2</sup> ve Matezina<sup>3</sup> danslarını oynamışlardı<sup>4</sup>. Bu köleler müzisyenlerin de katılımıyla Diana ve Cupido'nun öyküsünü canlandıran bir mitolojik pandomim gösterisi

---

<sup>1</sup> Balyos ya da Baylos: Venedik Cumhuriyeti'nin Osmanlı nezdindeki elçilerine verilen ad., Mehmet Zeki PAKALIN, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, 157

<sup>2</sup> Moreska: Mağriplilerin dansları.

<sup>3</sup> Matezina: "Matassins" bir çeşit savaş dansıdır 16. ve 17. yy Fransız balesinin de bir bölümüdür.

<sup>4</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, **Opera Sanatı ile ilk Temaslarımız**, 6-7

sunmuşlardı<sup>5</sup>.

17. yüzyılda, Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmet Paşa, IV. Mehmet'in küçük şehzadelerinin sünnet ettirilmesi ve kızı Hatice Sultan'ın İkinci Vezir Mustafa Paşa ile evlendirilmesi dolayısı ile Edirne'de düzenlenecek eğlenceye Venedik'ten bir opera topluluğu davet etmek istemiş, fakat zaman darlığı sebebi ile bu plan uygulanamamıştır. Ancak düzenlenen eğlencede Batı müziğine yine de yer verilmiş, orglar çalınmıştır<sup>6</sup>.

Yurtdışına gönderilmiş olan Osmanlı elçileri görev yerlerine giderken ve gittikleri yerlerde gördüklerini bir rapor halinde yazarlardı. Bu yazılara "sefaretnâme" denirdi. O dönemde bu sefaretnâmeler, Batı ülkelerini Osmanlı cemiyetine tanıtmaları açısından büyük önem taşırdı.

III. Sultan Ahmed'in, Fransa Kralı XV. Louis nezdine elçi olarak yolladığı Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, Paris Sefaretnâmesi'nde, yalnızca politik ve diplomatik konulara yer vermemiş, Fransızların gündelik yaşantısını ve Batı Medeniyetini anlatması bakımından oldukça ilgi çekmiştir. 1737 tarihinde İbrahim Müteferrika Matbaası'nda kitap halinde basılan sefaretnâme, özellikle Batı sanatını tanıtmaları açısından oldukça faydalı olmuştur. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, sefaretnâmesinde Paris'te Saray Operası'nda izlediği bir Lully operası temsilini detaylarıyla anlatır. Bu anlatım, İstanbul'daki aydın çevrenin oldukça ilgisini çeker.

---

<sup>5</sup> Orhan Tanrikulu, Tarihsel Akışı içinde Operada Türkler ve Türklerde Opera, Orkestra Dergisi, sayı 233, s.17

<sup>6</sup> Bkz (4), SEVENGİL, 7



Resim 2.1 Yirmisekiz Çelebi Mehmet

"Paris şehrine mahsus bir oyun var imiş. Opera derler imiş. Acayip san'atlar gösterirlermiş. Ol şehre mahsus imiş. Şehrin kibarları varırlar, Vasi dahi ekseriya varır, kral bile ara sıra gelir imiş bir gün bizi Vasi Merşal davet eyledi. Anı seyre gidecek olduk. Vasinin sarayına bitişik bir yere vardık. Ol saray mahsus pâre için yapılmış. Rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yerleri var. Bizi Kralın oturduğu yere götürdüler. Kırmızı kadife ile döşenmiş idi. Vasi Merşal dahi gelmiş, yerinde otururdu. Her taraf erkek ve kadın ile baştan başa dolmuş idi. Ve yüzden fazla çeşitli saz hazır idi. Akşama bir saat var idi. Her tarafı kapalı olmakla birkaç yüz balmumu be billûr avizelerle hesapsız mumlar yanmış idi. Ol mahal ziyade tekellüflü yapılmış olup cümle trabzanları ve direkleri ve dört yanı ve tavanı halkâri olup gelen kadınlar ipekli kumaşlara ve cevahlere garkolmuş bulunup mumların alevinden öyle bir şaşkırtıcı parlaklık meydana gelmiş ki tâbir olunmaz. Önümüzde sazendelerin olduğu mahalde, işlemeli bir büyük perde asmışlardı. Tamam yerleşildikten sonra birden bire ol perde kaldırılıp ardından bir büyük saray zuhur eyledi. Bunun aslı bir hikayeyi canlı göstermek. Her hikayeyi bir kitap edüp basmışlar. Hepsî otuz kitap olmuş. Her birinin adı var. Her mecliste bir başka hikayeyi henüz oluyormuş gibi gösterdiler Bizim olduğumuz mecliste bir padişah var imiş. Bir başka padişahın kızına aşık olup istemiş. Amma kızı dahi bir başka padişahın oğluna aşık imiş. Aralarında geçen halleri aynı ile gösterdiler. Mesela padişah kızın bahçesine varacak oldu. Önümüzdeki saray bir anda kaybolup yerinde bir bahçe zuhur etti ki limon ve turunç ağaçlarıyla dolu idi. Ve bir vakit oldu ki, dua için

*kiliseye varacak oldu. Ol bahçe yerinde gerçekten bir büyük kilise peydâ oldu. Aralarını soğutmak ve ayırmak için sihirbaza müracaat iktiza edüp türlü türlü sihirler gösterüp ateş oyunları ettiler. Ve atlı bir asker ile cenkler gösterdiler; gökten bulut ile âdemler inüp ve yerden âdemler uçurdular. Sözün kısası ol kadar şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tâbiri kabil değildir. Gök gürlemeleri ve şimşekler gösterdiler. Görülmedikçe inanılmayacak acayıplikler ve gariplikler temâşa olundu. Hele aşk hallerini öylesine gösterüp icrâ ettiler ki, gerek padişahın ve gerek kızın ve gerek kralzadenin tavır ve hareketlerine bakıldıkça insanın acıyacağı gelirdi. Bu opârenin kibar takımından bir itibarlı kimse Nazırı var. Masrafı çok bir sanat olmağla gelirini dahi düşünmüşler ve büyük devlet malı bağlamışlar. Çok şey hâsıl olur imiş. Ve bu şehrin hussusiyetlerinden imiş. Üç saat kadar vakitte opâre tamam olup yine hanemize gelüp karar eyledik.”<sup>7</sup>*

Sözleri ile operayı anlatır. Ayrıca bu sefaretnâme ile bize aktardıkları, müziğin, Fransa’daki yerini de ortaya koyar. Türk aydınlarına müzikli sahne oyunu-opera hakkında bilgi veren ilk kaynak, bu sefaretnâme olmuştur. Yirmisekiz Çelebi Mehmet’in, opera seyreden ilk Türk olma özelliğini de gözardı etmemek gerekir.

I. Mahmut’un Avusturya’ya ortaelçi olarak yolladığı Tuğrâkeş ve Nişancı Mustafa Hattî Efendi ile dokuz yıl sonra başka bir Türk elçisi, 1757-58 de komedy ve opera üzerine kısa bilgi vermektedir. Ahmet Resmî, Avusturya operasından ayrıntılı şekilde bahseder, daha sonra tekrar III. Mustafa tarafından Prusya’ya yollanır. Bu sefaretnâmesinde Berlin’de seyrettiği bir operadan çok daha ayrıntılı bahseder. XIX. yüzyılın başında Sultan III. Selim’in St. Petersburg elçisi Rasih’in yazdığı sefaretnâmede de opera temsillerinden söz edilir; ancak daha sonraki

---

<sup>7</sup> YİRMİSEKİZ MEHMET ÇELEBİ, *Fransa Seyahatnamesi*, 52



sefaretnamelerde, opera artık yeni sayılmadığından olacak, konuya pek değinilmemiştir.



Resim 2.2 Sultan III. Selim

III. Selim, merak ettiği Batı müziğini ilk olarak kızkardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dinlemiş ve hoşlanmıştı; Topkapı Sarayı'nda bundan böyle Batı müziği opera, bale, dans yer aldı. 1797 Mayıs'ında da Avrupa'dan gelen bir opera topluluğu padişah huzurunda ilk kez bir opera sahneledi.<sup>8</sup> Sirkâtibi Ahmet Efendi tarafından tutulan *Ruzname*'de olay kaydedilmiş ve şu ifadelerle aktarılmıştır:

---

<sup>8</sup> Bkz (4) SEVENGİL, 15

*“Ertesi altıncı çahar-ı şenbih günü Topkapu’ya nuzul ve gice Topkapu’da Aga yerinde opera nam muzahref müla’abe-i efrenci izhar eyleyen cend nefer frenglerin temaşa ettirdikleri müla’abe-i çengiyane ve etvar-ı efrancaneleri sohbetleri ve dimağı zükem eyliyen is ve pasları ve tūfenglen tezkarıyla eğlenildi”<sup>9</sup>*

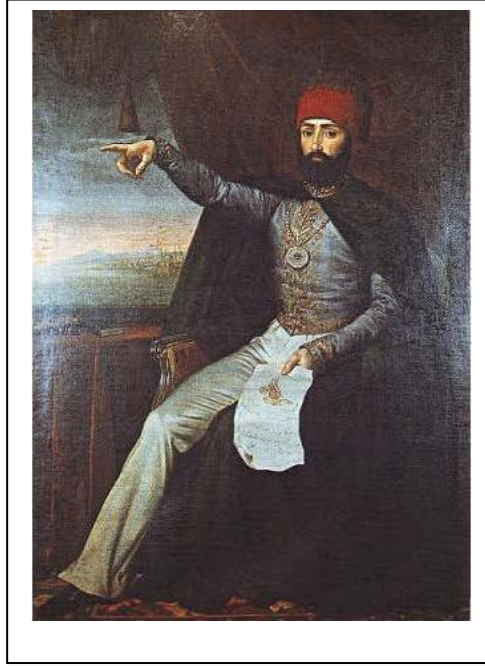
1794’te, Yeniçeri Ordusu’nun yanında kurulan Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitimlerinde kullanılmak üzere, Fransız subaylarının girişimi ile bir boru- trampet takımı meydana getirildi. Ancak bu topluluk, askerin eğitimi ile ilgileniyordu ve bir bando değildi. XVIII. yy’ın sonları ile XIX. yy’ın başlarında Osmanlı kurumlarının yenilenmesi yolunda III. Selim’in reform çalışmaları, daha muhafazakar çevrelerin tepkileri ile karşılandı. Kabakçı Mustafa’nın önderlik ettiği ayaklanma sonunda, III. Selim hayatını kaybetti ve kurduğu Nizam-ı Cedid Ordusu dağıtıldı.

Batı’yla yoğunlaşan yakınlaşma, II. Mahmut’un saltanatı döneminde daha da hız kazandı. II. Mahmut, III. Selim’in sonunu getiren yenileşme, kurumların yeniden yapılandırılması fikirlerini benimsedi ve uyguladı. Tasarladığı yeniliklere girişmeden önce, artık her türlü yeniliğe karşı çıkan, XVI.yy’ın sonlarından beri mevcudu iyice artan, disiplini bozulmuş ve karışıklık yuvası haline gelen Yeniçeri Ocağı’nı, 15 Haziran 1826’da bir başkaldırma girişimi sırasında tamamen ortadan kaldırdı. Bu olay tarihe “Vak’a-i Hayriye” yani “hayırlı olay” olarak geçti.<sup>10</sup>

II. Mahmut, “Vak’a-i Hayriye”den sonra, yapmayı planladığı yenilik hareketlerini hayata geçirdi. Bu yenilikler özellikle, eğitim, toplum hayatı,

<sup>9</sup> Ahmet Efendi, **Ruzname**, haz. Sema Arıkan, 248

<sup>10</sup> Hüseyin G YURDAYDIN, **Türkiye Tarihi-Osmanlı Devleti**, 307



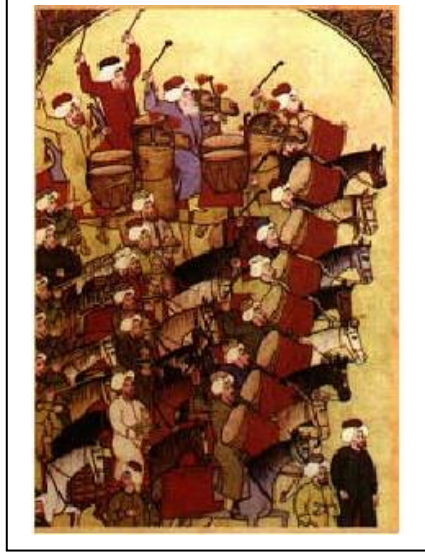
Resim 2.3 Sultan II. Mahmut

hükümet kurumları ve askerlik alanında oldu. Kanlı bir hareketle ortadan kaldırılan Yeniçeri Ocağı'nın yerine Batı tarzında Asakir-i Mensure-i Muhammediye kuruldu, Yeniçeri Ocağı'nın bir uzantısı gibi görünen Mehterhane de kaldırıldı. Mehterhane'nin yerine, Batılı düzendeki askeri müzik takımı olan bandonun kurulması çalışmaları başladı.

## 2.2. Muzika-i Hümayun

Haziran 1826'da, bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla binasında "Muzika-i Hümayûn" adlı Türk ve Batı müziği bölümlerinden oluşan bir teşkilat kuruldu.<sup>11</sup>

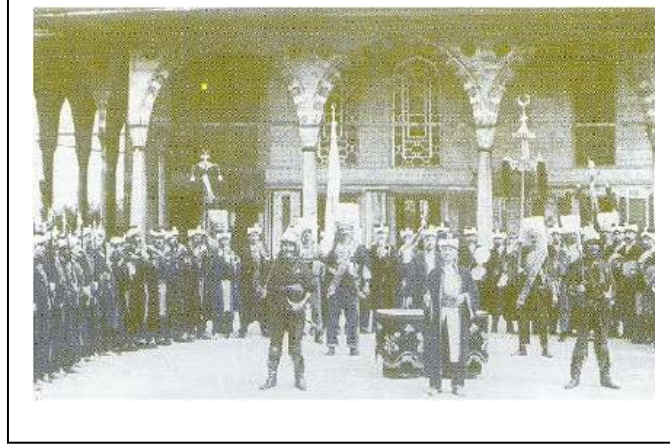
Bünyesinde aynı zamanda Saray Bandosunu, Saray Orkestrasını ve bu bölümler için sanatçı ile öğretmen yetiştiren Muzika-ı Humayun Mektebini de barındırıyordu. Kuruluş yıllarında Sultan II. Mahmut, Muzika-i Hümayûn'un saraya mensup gençlerden kurulmasını emretmişti. Bu sebepten Enderun'a bağlı gençler, bu ilk bando için yetiştirilmeye başlandı.



Resim 2.4 Mehterhane

<sup>11</sup> Pars TUĞLACI, *Mehterhaneden Bandoya*, 76

Mehterhane, Türk müziğinin en önemli ve en eski kurumlarından biriydi. Askeri mehterhanenin dışında bir de esnaf mehterleri bulunurdu. Mehter esnafı mehter sazları çalarak düğünlerde, derneklerde halkı eğlendiren ve bu yolla geçimlerini sağlayan müzisyenlerdi. Esnaf mehterleri, “mehterbaşı” adı verilen bir loncaya bağlı olarak çalışıyorlardı. Savaş dönemlerinde mehter miktarını iki katına çıkarılması mehter esnafının katılımıyla sağlanabiliyordu. Mehter esnafı resmi mehterhanenin bütün havalarını vurabildiği gibi asıl meslekleri olan eğlence müziğini de icra ediyorlardı. Müzik esnafı olup savaş sırasında ordu mehter takımlarında görev alan müzisyenlerin askeri mehtere katılımı, askeri müzik repertuarını geliştirmiş, sadece savaş ve yürüyüş havaları çalan bir askerî müzik topluluğu değil, peşrev, saz semaisi, saz, nakış, murabba, semai gibi söz eserleriyle oldukça geniş repertuvara sahip bir açık hava orkestrası niteliği haline getirmişti<sup>12</sup>.

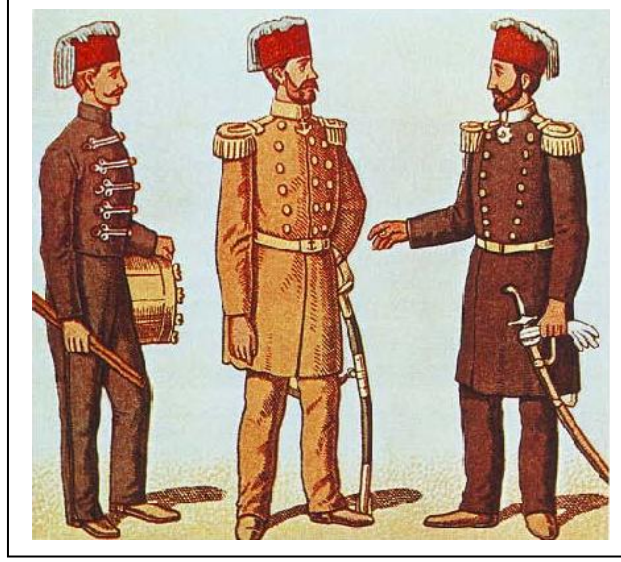


Resim 2.5 Mehter Takımı

<sup>12</sup> Haydar SANAL, *Mehter Musikisi*, III

Kurulan Muzika-i Hümayûn'da, bir gelenek olmadığı için kısa sürede ortaya bir repertuar sorunu çıktı. 1826-1828 yılları arasındaki ilk dönemde çalınan parçalar sadece yürüyüş ritmini düzenleyen ve ezgi niteliği taşımayan parçalardı. Konser vermek amacı ile gelen müzisyenlerin ya da Batılı bestecilerin besteledikleri marşlardan zaman içinde bir repertuar oluştu<sup>13</sup>.

Muzika-ı Humayun, kurulduğu ilk yıllarda bünyesinde yalnızca bando ve temel müzik öğrenimi bölümlerini barındırıyordu.



Fesim 2.6 Muzika-ı Humayun Kumandanları Kıyafetleri

<sup>13</sup> Bülent AKSOY, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim yayınları, İstanbul, c.5, 213

Daha sonra Fasıl Heyeti ve Müezzinan bölükleri de kuruma eklenmiş ve bir Türk Müziği Bölümü oluşturulmuştu. Bunun ardından Fasıl Heyeti, Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olmak üzere ikiye ayrılmıştır. II. Abdülhamit döneminde Muzika-ı Humayun'a opera- operet, tiyatro, ortaoyunu, hokkabaz, canbaz, karagöz ve kukla bölümleri de eklenmiştir. Bu gruplara bir dönem Mandolin takımı da katıldı. Bu bölümleri biraz daha yakından incelersek:

### **2.2.1 Fasl-ı Atik**

Bu topluluk geleneksel fasıl anlayışını koruyordu. Geleneksel Türk müziği enstrümanları olan tanbur, ud, ney gibi sazlar kullanılıyor ve klasik Türk müziği örnekleri seslendiriliyordu. Bu bölümde Türk müziğinin önemli bestecileri hanendeleri ve enstrümcıları görev almışlardır. Bazı besteciler klasik Batı müziği etkisinde eserler yazmışlardır. Bu gruba dahil önemli sanatçılar arasında, Dede Efendi, Dellalzade, Haşim Bey, Rıfat Bey, Hacı Arif Bey, Latif Ağa, İsmail Hakkı Bey, Lütfi Bey, Şekerci Cemil Bey ve Nuri Halil Poyraz sayılabilir<sup>14</sup>.

### **2.2.2 Fasl-ı Cedid**

Bu grup, çok önemli sanatsal çalışmalar yapmamış; fakat yaptıkları çok sesli Türk müziği denemeleri ile halka klasik Batı müziğini sevdirmeye çalışmışlardır. Fasl-ı Cedid, Zeki Üngör'ün dedesi Miralay Santuri Hilmi Bey, Binbaşı Pazı Osman Bey ve Hamidiye, Mecidiye, Hamidiye Marşlarının

---

<sup>14</sup> Nihat ERGİN, *Yıldız Sarayında Müzik, Abdülhamit II Dönemi*, 17

bestecisi Binbaşı Faik Bey tarafından kurulmuştur. Burada Türk müziği sazlarının yanında keman, viyolonsel, gitar, trombon, mandolin, flüt,

kastaniyet ve zil gibi batı müziği enstrümanları da kullanılıyordu. Topluluğun 10-15 kişilik bir hanende grubu mevcuttu. Fasl-ı Cedid'de Rıfat Bey ve Hacı Arif Bey'in eserleri, bazı klasik Türk müziği parçaları, armonize edilmiş köçekçeler ve gerektiğinde de Batı müziği eserleri icra edilirdi.

### **2.2.3. Müezzinan Bölüğü**

Bu topluluk, sarayda gerçekleştirilen dinsel törenlerde, özellikle cuma ve bayram selamlıklarında ve kandillerde görev alırlardı. Ayrıca tüm vakit namazlarında nöbet tutarlardı. Merasimler, resmi önem taşıdığı için hilafetle ilgili törenlerde oldukça saygın yerleri vardı. Bu sebepten ötürü topluluğun üyeleri Muzika-ı Humayun'a seçilerek alınırlardı. Seçilen adayların sadece ses güzelliği yeterli görülmez makam ve usul bilgisine sahip olmaları da beklenirdi. Grup, Miralay Rıfay Bey, Müezzinbaşı Baha Bey, Müezzinbaşı Hacı Tahir Bey, Müezzinbaşı Hüsamettin Bey, Müezzinbaşı Hafız Hakkı Bey, Müezzinbaşı Hidayet Bey, Fevzi Bey, Hafız Tefrik Bey, Çamlıcalı Halid Bey, Tatar Hafız Sadık, Hafız Hüseyin, Şaşı Hafız İsmail Efendi'den oluşuyordu.

### **2.2.4. Opera-Operet Grubu**

Hazine-i Hassa ve Yıldız Sarayı Tiyatrosuna bağlı bir koldu. Bu grup özellikle saray hayatının renklendirilmesi amacı ile Sultan Abdülhamit tarafından kurulmuş ve ramazan ayı dışında neredeyse her gece temsil verirdi.



### 2.2.5. Saray Orkestrası

Opera-operet grubunun da yanında yer alan bu orkestranın önemli elemanları: piyanist Dussap Paşa, repetitör Mülazım-ı Evvel Gaçyo, kemancı Binbaşı Vondra Bey, kontrabasçı Solkolağası İtalyan Spinelli Efendi, flütçü Solkolağası İtalyan Miliyaço Efendi, viyolonselci Solkolağası Alman Ellinger Efendi, piccolocu Yüzbaşı Vensan Çelentano Efendi, akordör Mülazım İtalyan Kalisto Kumbaro Efendi, kemancı Mülazım-ı Sani Boris, viyolonsel muallimi Kolağası Romano'nun kardeşi kemancı serçavuş Josef Romano, kemancı Samuel, Safvet, Şevket Beyler, Flütçü Arnavut Ali Rıza, klarnetçi Mehmet Ali, Zati, Ahmet ve Veli Beyler, obuacı Pazı Osman, Ebuzer Bey, fagotçu Şevki, kornocu Cemal, Sabri, Ahmet, pistoncu Cemil, Mustafa, İzzet Emin, tromboncu Binbaşı Şükrü, Canbaz Mehmet, ve başçı Avni, Fail Beylerden oluşuyordu.

## 2.6. Bando

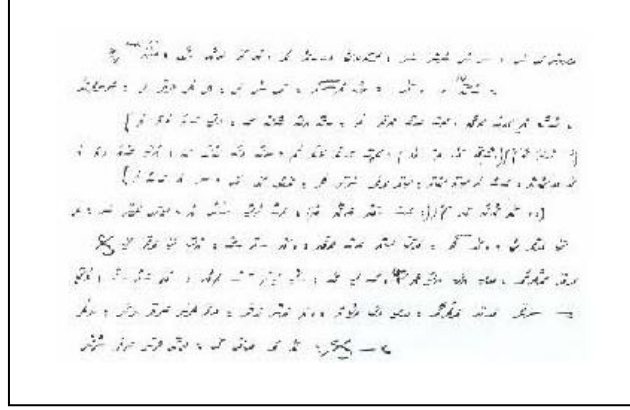
Batı örneğine göre kurulan ve Enderun gençlerinden oluşturulmuş bu ilk bandoyu, III. Selim'in Nizam-ı Cedid Ordusu'nda süvari borazanı ve trompet çalmayı öğrenen Vaybelim Ahmet Ağa ile Ahmet Usta çalıştırıyordu. Ancak bu kişilerin müzik bilgileri Batı modelindeki bir bandoyu yetiştirmeye yeterli olmadığından, bandonun başına İstanbul'da bulunan Fransız uyruklu Monsieur Manguel getirildi. İki yıl kadar görev yapan Manguel'den de istenilen verimin alınamayışı üzerine, Sardunya Krallığı'nın İstanbul Elçisi Marki Grappalo'ya başvuruldu. Sardunya hükümeti de ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi, Giuseppe Donizetti'yi 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gönderdi.<sup>15</sup>

İtalyan ve Fransız ordularında uzun yıllar bando şefi olarak çalışan Giuseppe Donizetti, albay rütbesi ve *Osmanlı Saltanat Müzikalarının Baş Ustakârı* ünvanı ile göreve atandı. Giuseppe Donizetti'nin sözleşmesinin bazı maddeleri, ancak yüksek rütbeli subaylara verilen öğrencilere falaka uygulamak gibi bazı geleneksel terbiye yöntemlerine de izin veriyordu. Donizetti, ilk önce Hamparsum notasını öğrendi ve bu sistemi bilen öğrencilere Batı notalarını öğretti. Yoğun bir çalışmanın ardından, altı ay içinde bando yine Donizetti tarafından bestelenen Mahmudiye Marşı'nı, padişahın huzurunda seslendirebilecek hale geldi.<sup>16</sup> Donizetti, 1828'de Mahmûdiye, 1839'da Mecîdiye marşlarını besteledi. Bu marşlar yazıldıkları dönemde, adlarını taşıdıkları padişahın saltanatı süresince, İmparatorluğun

---

<sup>15</sup> Bkz. (11),TUĞLACI. 76

<sup>16</sup> Şerafettin TURAN, **II. Mahmut'un reformlarında İtalyan etkisi ve katkısı, II. Mahmut'un Reformları Semineri Bildirileri**, İÜEF. Yay., İstanbul, 117



Şekil 2.2 Hamparsum notası

resmi marşı olarak kabul edilirdi. Mecidiye Marşı, 22 yıl süren Sultan Abdülmecid'in saltanati boyunca resmi marş olarak kullanıldı. Son padişah Sultan VI. Mehmet Vahideddin bu geleneği bozmuş ve 1918- 22 tarihlerinde Donizetti'nin Mahmûdiye Marşı'nı kabul etmiştir.<sup>17</sup>

Kurulan yeni bando, Padişah nereye giderse gitsin onun yanında yer alıyordu. Bütün askeri eğitim ve törenler, yabancı devlet adamlarına verilen yemekler, şenlik ve düğünler de buna dahildi. Ayrıca "muzika"yı halka tanıtmak amacı ile, bando şehir içi yürüyüşleri de düzenliyor, böylece İmparatorluğun modern yüzü olarak gündelik yaşamda da görevlendirilmişti.

İlk bando repertuarı tam olarak bilinmese de, çalınan eserler opera parçaları, vals, polka, mazurka, Türk müziğinin çok seslendirilmiş ilk örnekleri, İngiltere, Fransa gibi ülkelerin milli marşları ve yabancı bestecilerin yazdığı,

<sup>17</sup> Vedat KOSAL, *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*, 98

hem icrası kolay hem de dinleyicinin kolay anlayabileceği hafif parçalardı.



Resim 2.7 Guiseppe Donizetti

## 2.7. Beyoğlu'nda ve Tarihi Yarımada'da Kurulan Tiyatrolar

III. Selim ile artan, II. Mahmut ile yoğunlaşan Avrupa ile ilişkiler ve Batılılaşma girişimleri içinde, çok sayıda yabancı, İmparatorluk sınırları içinde yaşamaya ve ticaret yapmaya başlamıştı. Sarayda klasik Batı müziğine duyulan ilgi, saray içi müzik eğitimi, bando tarafından halka açık mekânlarda verilen konserler ile beraber, ülkeye yerleşen yabancılar da müzik sanatının gelişmesinde büyük katkıda bulundu.

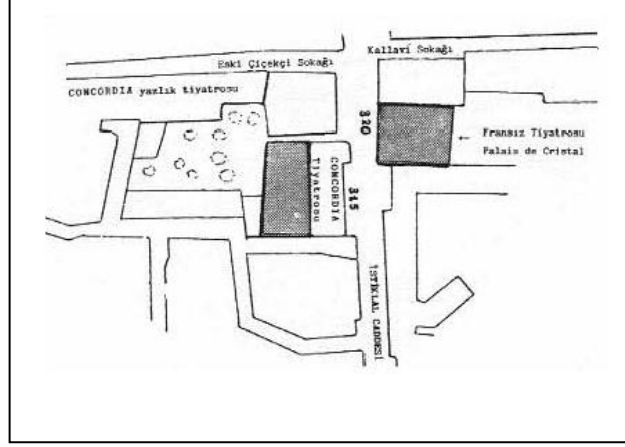
Batı müziği ve operanın Osmanlı'daki gelişiminde, Tanzimat dönemi sonrasında açılan tiyatroların çok büyük önemi vardır. Ancak, ilk tiyatrolar ve tiyatro gösterileri, Türklerin yoğun olduğu İstanbul yakasında değil, Pera, yani Beyoğlu'nda başlamıştı. Bu bölgeyi merkez alan etkinlikler, Venedikli M. Guistiniani'nin Galatasaray'da yaptırdığı, daha sonra Elhamra Sineması'nın bulunduğu yerde ve o zamanlar 320 numarada kurulmuş olan 'Fransız Tiyatrosu' veya 'Palais de Cristal' ile iyice yoğunlaştı<sup>18</sup>.

Burada sahnelenen müzikli oyunlar, opera parçaları, operetler, hem Beyoğlu'nun yüksek sosyetesini oluşturan yabancılar, hem de Osmanlının ileri gelenleri tarafından seyredilmiş ve desteklenmişti. Bu tiyatrodaki Fransız dramatik ve lirik toplulukları ile operet truplarının sergilediği oyunların dışında, geçici olarak Türk toplulukları da gösteriler düzenliyordu.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Metin AND, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 199

<sup>19</sup> Metin AND, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 92



Şekil 2.3 Fransız Tiyatrosu ve Concordia Tiyatroları

### 2.7.1 Bosco Tiyatrosu

I.Abdülmecid'in 1839'da tahta geçmesinden sonra İstanbul'a gelen Giovanni Bartolomeo Bosco adındaki İtalyan impresario, padişahın 21 Mayıs 1840 tarihinde bir ferman alarak, Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki Çiçek Pasajı'nın bulunduğu yerde, 1831 Beyoğlu yangını sırasında yanan bir evin arazisi üzerinde, kendi adını taşıyan bir tiyatro kurmuş ve burada birkaç yıl boyunca tiyatro ile opera gösterileri düzenlemiştir.<sup>20</sup>

Bu tiyatro, özellikle İtalyan opera ve tiyatrosunun mekanı olacak Naum Tiyatrosu'nun da başlangıcıdır. Bosco'nun kurduğu bu tiyatroların ilanlarında tiyatrodaki oyun seyretmenin usulü hakkında açıklamalarda da bulunulmuştur. Bu ilk tiyatro ilanlarında, yalnızca oyun bilgileri değil, öğretici bilgiler de yer

<sup>20</sup> Age, 31-48

almaktadır.<sup>21</sup>

Bu tiyatroda, başlangıçta Bosco'nun illüzyon gösterileri düzenleniyordu. Daha sonra, 1840 yılında Avrupa'dan gelen sanatçılar, pandomim, komedi ve vodvil gibi çeşitli gösteriler sundular. Bosco Tiyatrosu ile ilgili günümüze ulaşan çok az bilgi kaynağından biri de, Tanzimat dönemine ait belli başlı haber kaynaklardan Ceride-i Havadis gazetesidir.<sup>22</sup> Gazetede yayınlanan makaleler, Bosco Tiyatrosu'nda oynanan operalarla ilgili bilgiler vermekteydi. Ayrıca, yayınlanan bir makalede opera ve tiyatronun önemi anlatılmış, bunların nasıl seyredileceğine dair öğütler verilmişti.

Gazetenin 1841<sup>23</sup> tarihli yayınında verilen bilgiye göre, 18 Kasım 1841'de Bellini'nin "*Norma*", 1842'de Donizetti'nin "*Belisario*" operaları oynanmıştır. Daha sonra tekrar "*Norma*", "*Gemma di Vergy*", "*Chi Dura Vince*", yeni dönemde de Donizetti'nin "*Lucia*", "*L'Elisir d'Amore*" ve Rossini'nin "*Othello*"su oynanmıştır.<sup>24</sup>

Bosco Tiyatrosu'nda oynanan oyunlar İtalyanca olduğundan izleyiciler genellikle yabancılar, yabancı dil bilen yerli Hıristiyan ve Müslümanlardı. Ancak, gazetenin ilanlarından etkilenen, yabancı dil bilmeyen vatandaşlardan da temsillere gidenler oluyordu. Bu sebepten ötürü Donizetti'nin "*Belisario*"

---

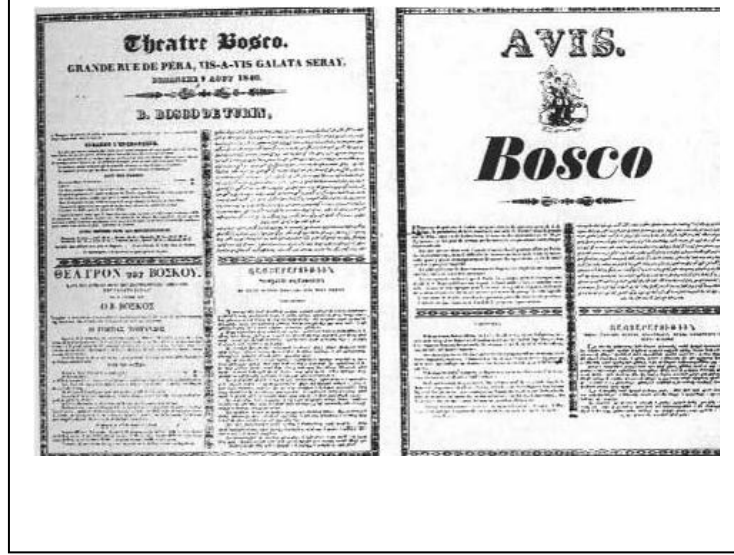
<sup>21</sup> Bkz (4), SEVENGİL. 19

<sup>22</sup> Ceride-i Havadis: Türkçe çıkarılmış ilk gazete olan Takvim-i vekayi'den sonra çıkarılmış ikinci gazetedir. 1840 yılında William Churchill isimli bir İngiliz tarafından çıkarılmıştır. On günde bir çıkarılıyordu. Basımevi, İstanbul'da Bahçekapı'da, I. Abdülhamit türbesi karşısında, şimdiki Dördüncü Vakıf Hanının bulunduğu yerde idi. SEVENGİL, a.g.e. 21.

<sup>23</sup> 20 Şevval 1257

<sup>24</sup> Esin ULU (1995) "İstanbul'da İlk Opera Etkinlikleri", İstanbul Dergisi, c III, Ocak: 132-138

operasının librettosu Türkçeye çevrilmiş ve kitapçık halinde basılmıştır.



Şekil 2.4 Bosco Tiyatrosu'nun dört dildeki afişi

Bosco Tiyatrosu'nda 1841-1842 sezonunun temsilleri, 1842 yılının Haziran ayına kadar sürmüştür. Gazete, tiyatro mevsiminin bittiğini iç haberler arasında bildirmişti. Ancak kış geldiğinde tiyatronun tekrar açılacağını bildiren ilâna rağmen tiyatro açılmamıştır.

## 2.7.2 Naum Tiyatrosu

1844'te, mevsim sonunda Bosco'nun tiyatrosunu, Osmanlı tebaası Suriye Katoligi Tütüncüoğlu Mihail Naum adlı bir emprezaryoya satmasından sonra İstanbul'da bir opera hareketi başladı. Naum, tiyatrodaki birtakım



değişiklikler yaptırdıktan sonra “Naum Tiyatrosu” adıyla etkinliğini sürdürdü. Bu tiyatro, yenileşme hareketleri arasında, İstanbul’da 25 yıl düzenli olarak opera faaliyetlerini devam ettirmiş, ileride saraydan göreceği destek ile bir çeşit İmparatorluk Tiyatrosu haline gelmiştir<sup>25</sup>. Tiyatroda her yıl, sezon boyunca dışarıdan İtalyan lirik topluluklarınca opera temsilleri veriliyor, bunun yanı sıra dramatik eserlere ve bale gösterilerine de yer veriliyordu.

23 Aralık 1844 yılında, Naum Tiyatrosu ilk temsilini, Gaetano Donizetti tarafından bestelenmiş “*Lucrecia Borgia*” operası ile vermiştir. Tiyatroda oynanan ikinci eser ise, 1845 yılının ocak ayında sahnelenen Rossini’nin “*Sevil Berberi*” operasıdır. Hemen ardından, ocak sonunda ise, yine Donizetti’nin eseri olan “*Pariziana*” operası temsil edilmiş, bu oyunları takiben Rossini’nin “*Hırsız Saksâğan*” ve “*Kardino*” operaları oynanmıştır. Böylece Naum Tiyatrosu’nun 1844-1845’deki ilk sezonu beş opera temsili ile sona ermiştir.

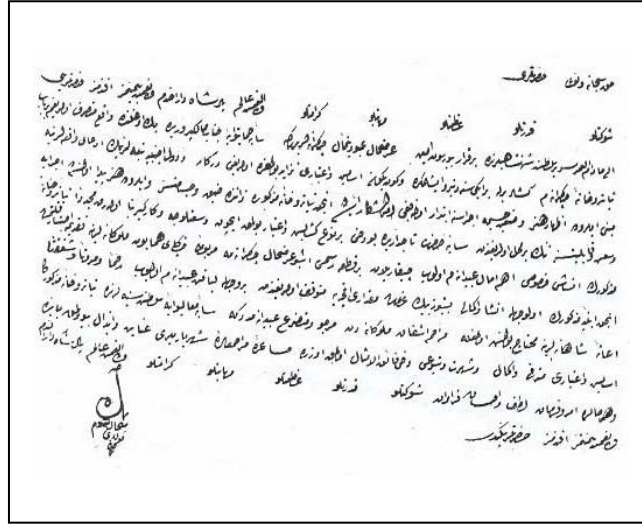
İtalya’dan getirttiği gruplarla operalar sahneleyen Naum, aldığı binanın 1846’da Beyoğlu’nda çıkan büyük yangında tamamen yanması sonucu çalışmalarına iki yıl ara verdi. Tütüncüoğlu Mihail Naum Efendi, tiyatrosunun yanması üzerine çok müşkül durumda kaldığını bildirmiş ve yardım sağlamak için sık sık idari makamlara başvurmuştur. Bir taraftan devletten taksitle ödemek şartıyla faizsiz iki yüz elli bin kuruşluk kredi istemiş, diğer taraftan yabancı devlet elçiliklerinden yardım talep etmiştir. Meclis-i Vâlâ tarafından hazırlanan mazbatada şu ifadelere yer verilmiştir:

---

<sup>25</sup> Bkz (18) AND, 201

"Söylemeye lüzum yoktur ki opera ve tiyatro Avrupa memleketlerinin çoğunda bulunduğundan padişah sayesinde İstanbul'da da kurulması güzel bir şey ve Avrupaca da hoş

karşılacak olduğundan Mikhail Naum'un tiyatro inşası ve temsiller vermesi uygun görülerek izin verilmişti...Tiyatro sahibinin geri ödemek şartıyla 250 bin kuruş kredi istediği biliniyorsa da söylendiğine göre bu şahsa inşaat için yabancı elçiler tarafında da yardımda bulunulması dost devletler elçileri ve onların tebaasına karşı bir çeşit saygı gösterisi olacağı gibi devletimiz tebaasından olduğu halde Osmanlı devleti tarafından yardım edilmemesi saltanatın şanına uygun düşmeyecektir..."



Şekil 2.5 Mazbata

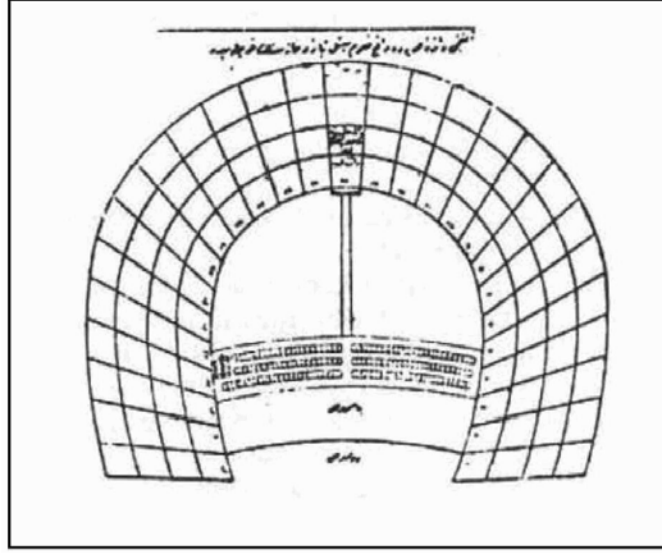
4 Rebiülevvel<sup>26</sup> tarihli irade suretinde Padişah Abdümcit'in konuyu olumlu karşıladığını ve onayladığını görüyoruz<sup>27</sup>. 50 bin kuruş Naum'a, 10 bin kuruş

<sup>26</sup> Rumî takvim ile Milâdî takvim arasındaki zaman farklılıklarından dolayı günümüz ay isimlerine çevrilememektedir.

<sup>27</sup> Rauf TUNÇAY (1968) "Naum Tiyatrosu", Belgelerle Türk Tarihi Dergisi, Mart : 85-90, 6

da tiyatronun yanmasından dolayı açıkta kalan ve geçim sıkıntısı yaşayan sanatçılara verilmiştir.

İki yıl sonra, planı Mimar Fossati tarafından yapılan Mihail Naum'un yeni tiyatrosu, 4 Ekim 1848 akşamı Verdi'nin Macbeth operası ile temsillerine başladı.<sup>28</sup> Yeni salon tam bir İtalyan operası biçimindeydi. Tiyatro bu sefer, ahşap yerine kâğırdan yapılmıştı. Yapının iç dekorasyonu da tamamen İtalyan asıllı sanatçılar tarafından gerçekleştirildi. Tiyatronun müdürü Lanzoni, koro şefi Lenotti, sahne işlerini idare eden Noci, dekoratör



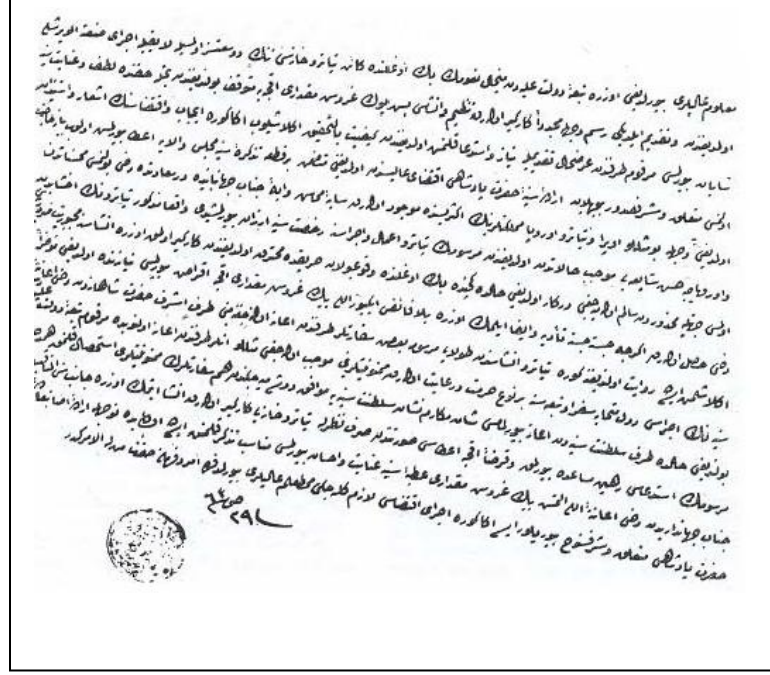
ise Merlo<sup>29</sup> isimdeki İtalyanlardı. Tiyatronun açılışını takip eden birkaç gün

<sup>28</sup> Mustafa CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlu'su**, 386

<sup>29</sup> Ressam Merlo, Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nda her yıl İtalya'dan gelip temsil veren opera gruplarından birinin dekoratörüdür. Naum Tiyatrosu yandıktan sonra Gedikpaşa Tiyatrosu'nda çalışmıştır.

Padişah Abdülmecit de kendi isteği ile, düzenlenen temsillere gelmiştir.<sup>30</sup>

Naum Tiyatrosu'nun inşasının sürdüğü 1846- 48 yılları arasındaki zaman zarfında, Beyoğlu'ndaki sahne faaliyetlerine yeni bir topluluk katıldı. Bu



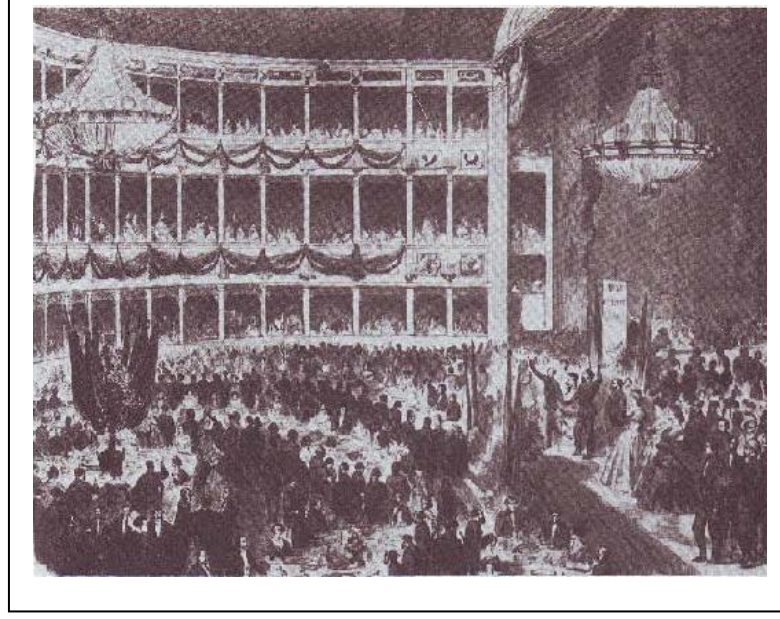
Şekil 2.7 Mazbata

topluluk Mösyö Belli ve arkadaşlarından oluşuyordu.<sup>31</sup> Beyoğlu'ndaki sahne

<sup>30</sup> Bkz (4) SEVENGİL 28-29

<sup>31</sup> Bkz (27) TUNÇAY 86

çalışmaları imtiyazını elinde tutan Mihail Naum nedeni ile, bu topluluğun izin alması mümkün olamamış; ancak, Naum tiyatrosu'nun kısa zamanda bitirilemeyeceği anlaşılınca Belli'ye, yeni tiyatronun bitiminden bir hafta önce feshedilmek şartıyla ruhsat verilmiştir.



Resim 2.8 Naum Tiyatrosu'nun İçi

Batı müziğinden hoşlanan Sultan Abdülmecid, Naum Tiyatrosu'ndaki operalara büyük ilgi gösteriyordu. Bu tiyatroya hem maddi hem manevi destek veren Sultan Abdülmecid, 1846 yılında Naum Tiyatrosu'nun açılışından sonra, Beyoğlu tiyatrolarında yabancıardan dinlediği bu müzikli sahne sanatının hem Türk gençlerine öğretilmesini hem de sarayda müzikli oyunlar

oyunmasını istemişti. Bunun üzerine Saray Muzika Şefi Donizetti, saraydaki gençleri eğitmek üzere İtalyan öğretmenler görevlendirdi.

1846 yılının ocak ayında, Bergoma'daki dostu Dolgi'ye yazdığı mektupta Donizetti, padişahın sarayda operet dinleme arzusundan bahseder ve bazı küçük operetlerin partiyonlarını ister:

*“Pek aziz dostum, lise’de icra edilmiş olan şu küçük operetlerin partiyonları var mı, yok mu, bilmek isterim:*

- 1- *La prova dell’accademia finale,*
- 2- *Il piccola compasitone di musica,*
- 3- *Il piccoli virtuosi ambulanti,*
- 4- *Il Giovedi- grasso,*
- 5- *Un buon cuore scusa molti difetti.*<sup>32</sup>

*ve birer kopyaları elde edilip edilemeyeceğini...Türk talebelerimin İtalyanca şarkı söylediklerini oğlum belki size anlatmıştır. Sultan birkaç operet görmek istiyordu ama kime başvurmak lazım geldiğini bilemiyorum. Yukardaki parçaların işimi halledeceklerini zannediyorum<sup>33</sup>”*

1848 yılında sarayda şan, koro, enstrüman, orkestra ve dans çalışmalarına katılan altmış civarında müzisyen mevcuttu.

Dönemin padişahı Sultan Abdülmecid tarafından da desteklenen Naum

---

<sup>32</sup> Bu operetlerin Türkçe isimleri şöyledir: Konserin son provası, Küçük besteci, Gezici küçük çalgılar, Büyük perhizden önceki son perşembe, İyi bir kalp her zaman birçok yanlışlığı bağışlar.

<sup>33</sup> Mahmut Ragıp KÖSEMİHAL, **Türkiye- Avrupa Musiki Münasebetleri**, 109

Tiyatrosu, 1848'de tekrar açıldığı tarihten 1870 yılındaki büyük Beyoğlu yangına kadar kadar etkinliklerini sürdürdü. Naum Efendi 1852'de hükümetten aldığı İstanbul'da on yıl boyunca opera ve tiyatro gösterilerini sergileme tekel imtiyazı ile, Avrupa'lı ünlü bestecilerin en son eserlerini İstanbul'da sergiliyordu. 1846'dan itibaren Verdi'nin İstanbul'da sahnelenen operalarına bakmak, bize bu konuda oldukça bilgi verecektir.

Eserin Adı	Kentler	İlk Temsil	İstanbul'da Temsili
Ernani	Venedik	1844	1846
Nabucco	Milano	1842	1846
Macbeth	Floransa	1847	1848
I Lombardi	Milano	1843	1850
I Masnadieri	Londra	1847	1851
Il Trovatore	Roma	1853	1853
Rigoletto	Venedik	1851	1854
La Traviata	Venedik	1853	1856
I Vespri Siciliani	Paris	1855	1860
Un Ballo in Maschera	Roma	1858	1862
La Forza del Destino	St. Petersburg	1862	1876/77
Aida	Kahire	1871	1885 <sup>34</sup>

5 Haziran 1870'da Beyoğlu'nda, Feridiye Sokak'ta çıkan bir yangın, Valide Çeşmesi, Tarlabası, Sakızağacı, Tepebaşı gibi peşi sıra gelen sokakları

<sup>34</sup> Cevat Memduh ALTAR, **Opera Tarihi**, c.4, 188

baştan başa mahvetmiş, Galatasaray'dan Taksim'e kadar olan bölgedeki bütün binaları da yakmıştır. Bu yangına kadar yirmi sekiz yıl ayakta kalan Naum Tiyatrosu, Batılı sahne sanatlarını, operayla opereti tanıtip yayma konusunda oldukça önemli rol oynamıştır.

1866'ya kadar sadece Beyoğlu tarafında seyredilebilen opera ile operet, Naum'a tanınan tiyatro imtiyazının 1867'de uzatılmaması sonucunda, Gedikpaşa, Hasköy, Üsküdar, Ortaköy, Beyazıt ve Şehzadebaşı'na yayıldı.

### 2.7.3 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu

Batı sahne sanatlarına büyük ilgi gösteren Sultan Abdülmecid, Avrupa saraylarında olduğu gibi Dolmabahçe Sarayı'nın yakınına da bir tiyatro binası yaptırmaya karar verdi. Tiyatro, bugün İnönü Stadyumu'nun bulunduğu yerde, Valde Camii muvakkithanesi karşısında, Bayıldım Yokuşu'na çıkan yolun köşesindeydi. Diéterle ve Hammond adlı iki mimarın projesi üzerine inşa edilen binanın iç süslemeleri Charles Polycarpe Séchan<sup>35</sup> tarafından yapıldı. Saray Tiyatrosu'nun resmi açılışı 12 Ocak 1859'da gerçekleştirildi<sup>36</sup>.

Bu açılış töreninde padişahтан başka, şehzadeler, bütün saray halkı, sadrazam, nazırlar, hükümetin ileri gelenleri ile yabancı devletlerin elçileri hazır bulundu. Naum Tiyatrosu ekibi tarafından verilen temsil, Luigi Ricci'nin "*Scaramuccia*" operasının ilk iki perdesi ile başladı. Perde arasında,

---

<sup>35</sup> 1803- 1874 Séchan, Paris Operasının iç mimarıdır.

<sup>36</sup> Bkz (19) AND, 26



orkestranın kemancısı olan Padovani kendi bestesi olan bir parçayı çaldı. Temsil “*Chasse de Diane*” balesi ile sona erdi<sup>37</sup>. Bundan sonra Saray Tiyatrosu’nda hem yabancı topluluklar ve orkestralar, hem de birçok yerli sanatçı görev aldı.

Unutulmaması gereken bir husus ise, bu tiyatrodaki sarayın kendi sanatçıları ile düzenlediği Türkçe temsillerdir. İlk Türk oyunu olarak kabul edilen İbrahim Şinasi Efendi’nin “*Şair Evlenmesi*” adlı komedyası, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nda oynanmak üzere ısmarlanmıştı. Bu konu ile ilgili Journal de Constantinople gazetesinin 25 Haziran 1859 tarihli haberi şöyledir:

*“Fransa’da uzun müddet tehsilde bulunmuş olan Meclî-i Maarif azası Şinasi Efendi, Racin’den, Lafontain’den, Moliere’den seçilmiş parçalar tercüme edip yayınlıyordu. Bu genç yazar, bu cevherli şair bugün daha iyisini yaptı. Sultan’ın özel tiyatrosu için bir perdelik Türkçe güzel bir komedi yazdı. Piyesin adı, Şair Evlenmesi’dir. Şimdiden analizini yapmayacağız, fakat halkı bundan haberdar ediyor ve bu arada güzel sanatları bilgilice korudukları için Padişahın Başmabeyincisini ve saray eğlencelerini Tertip edenleri tebrik ediyoruz.”*<sup>38</sup>

Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nun açılışını bildiren ilk haber, Ceride-i Havadis’in 11 Ocak 1859 tarihli sayısında çıkmıştır. Dolmabahçe Tiyatrosu’nda temsillere başlandığını bildiren gazete haberi şöyledir:

*Cenâb-ı hak ömr ü ikbâl ü ferr ü şevket ü iclâl-i mülânelerini müzdâd ü efzûn ve kalb-i âli şâhânelerini nev-be-nev envâ-i safâ ü*

<sup>37</sup> Süha UMUR, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.3, 96-97

<sup>38</sup> Bkz (18) AND, 27

*şâdümânîye makrûn buyursun âmin. Beşiktaş sâhilsarayı hümâyunu civâr-ı feyz medârında ber-muktezâi senniyye-i cenâb-ı şehriyârî zât-ı şevket-simât-ı hazret-i pâdişâhiye mahsus olarak müzeyyen ve bîsmisl bir tiyatro mahalli tesviye ve tanzim ve sâye-i şevketvâye-i hazret-i şehmşâhîde kâffe-i leâzimat ı ikmâl ü tetmim olunmuş olduğundan mâh-ı hâlin üçüncü cumartesi gecesini teşrîf-i maâlî-redîf hazret-i cihandârî şerefvukuu ile erzân ü şâyân buyurulan müsâade- senniyyeye menbî bilcümle vükelâ-i fihâm hazerâtı dahi azîmet ederek mezkûr tiyatro küşâd ve bir güzel opera icrası ile huzzâr kirâm inâyet-i celîle-i şehriyâr-ı cihan bulunmakla teşekküren duavât-ı temâdi- ömr ü şevket-i cenâb-ı şehinşâhînin cümle tarafından tekrarı ile tezyîn-i lisan-ı meserret ü ubûdiyyet kılınmıştır.*

Aynı haberin bugünkü Türkçe şekli:

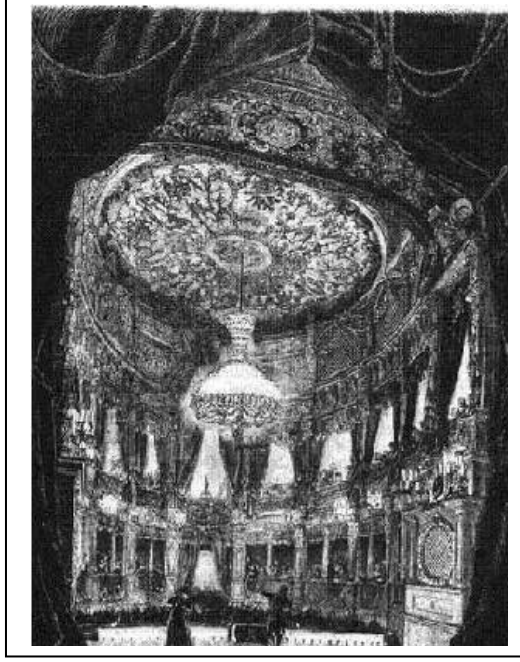
*“Allah, Padişahımızın ömrünü, büyüklüğünü, yüksekliğini, pırlırtısını, şanını, şerefini arttırsın kalbini çeşit çeşit neşe ve safadan ayırmasın, âmin. Beşiktaş sahil sarayı civarında Padişahımızın emriyle kendilerine mahsus gayet süslü, eşsiz bir tiyatrohane tanzim edilmiştir; gerekli her şey tamamlanmış olduğundan bu ayın üçüncü Cumartesi gecesini Padişahımız bu tiyatrohaneyi şerefliendirmişlerdir; büyük bir lütuf olarak izin verdikleri için, vezirler ve başka ileri gelen hükümet adamları da hazır bulunmuşlardır. Tiyatro açılmış ve bir opera oynanmıştır. Hazır bulunanlar pek memnun olmuşlardır. Doğrusu bu tiyatro benzeri pek az bulunur, pek muntazam değerli bir eserdir; böyle bir eser vücuda getirdikleri için Padişahımıza karşı teşekkür duygularını bildirmek üzere herkes onun ömrünün artması duasını tekrarlamış, bu suretle de kendisine düşen kulluk vazifesini yapmıştır”<sup>39</sup>.*

Bu tiyatro, Sultan Abdülmecid’in saltanat yıllarında en parlak günlerini yaşamıştır. İstanbul’a gelen yabancı opera kumpanyaları Dolmabahçe

---

<sup>39</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, *Türk Tiyatrosu Tarihi IV Saray Tiyatrosu*, 20

Tiyatrosu'nda da oynamışlardı. Saray Tiyatrosu açıldıktan sonra, Muzika-i Hümayun Mektebi'nin öğrencileri ve saray orkestrası, sarayın sahne haline getirilmiş bir odasında verdikleri temsilleri bundan böyle Saray Tiyatrosu'nda vermeye başladılar. Bu tiyatro, aynı zamanda Muzika-i Hümayun Mektebi'nin uygulama sahnesi gibi de çalıştı.



Resim2.9 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun İçi

Sultan Abdülmecid'in 1861'de ölmesi üzerine Abdülaziz padişah olmuş, Saray Tiyatrosu da onun saltanatı sırasında 1863 yılına kadar çalışmalarına devam etmiştir. Saray Tiyatrosu'nda müzikli oyunların yanında Türkçe tiyatro eserleri de yazıldı ve oynandı. Sultan Abdülaziz, Batı tiyatrosundan çok Ortaoyunu gibi geleneksel gösterilere düşkündü. Kısıntı gerekçesi ile Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu'nun sanatçıları sayısında azaltmalara

gidilmişti<sup>40</sup>. Sultan Abdülaziz döneminde saray çevresinin tiyatro faaliyetlerinin azalmasına rağmen, dışarıda Türk Tiyatrosu altın dönemini yaşamaktaydı. Bu durum padişahın çok yüksek devlet görevlilerinin çabaları ile gerçekleşmiştir.

1863 yılından sonra Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu'nun faaliyetleri tamamen durmuş, bir süre sonra da tiyatro binası yanmış, bir daha da yaptırılmamıştır. Sultan Abdülaziz, Saray Tiyatrosu'nun yanmasından sonra, ara sıra Beyoğlu'ndaki İtalyan truplarının yabancı dilde verdikleri opera temsillerine gitmiş, kendi sarayında Türk sanatçılarla birtakım dramatik eğlenceler düzenlemiştir. Padişah, yeni bir tiyatro yaptırmaya gerek duymadığı için bu temsiller yazın Dolmabahçe sarayının bahçesinde, kışın ise sarayın herhangi bir odasında veriliyordu. Bahçenin veya salonun bir köşesine temsil bittikten sonra sökülme üzere geçici bir sahne kurulurdu. Bu sahne, bir iki metre mesafe arasına gerilmiş iki perde arasındaki küçük bir odacıktan ibaretti; bu odanın iki tarafı paravanla örtülür, orkestra da sahnenin önüne yerleştirilirdi<sup>41</sup>.

Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu'nun yanmasından sonra Abdülaziz sarayında düzenlenen dramatik eğlencelerin çoğu, müzik eşliğinde düzenlenmiş birtakım askeri hikayeleri konu alan pandomim gösterilerinden ibarettir.

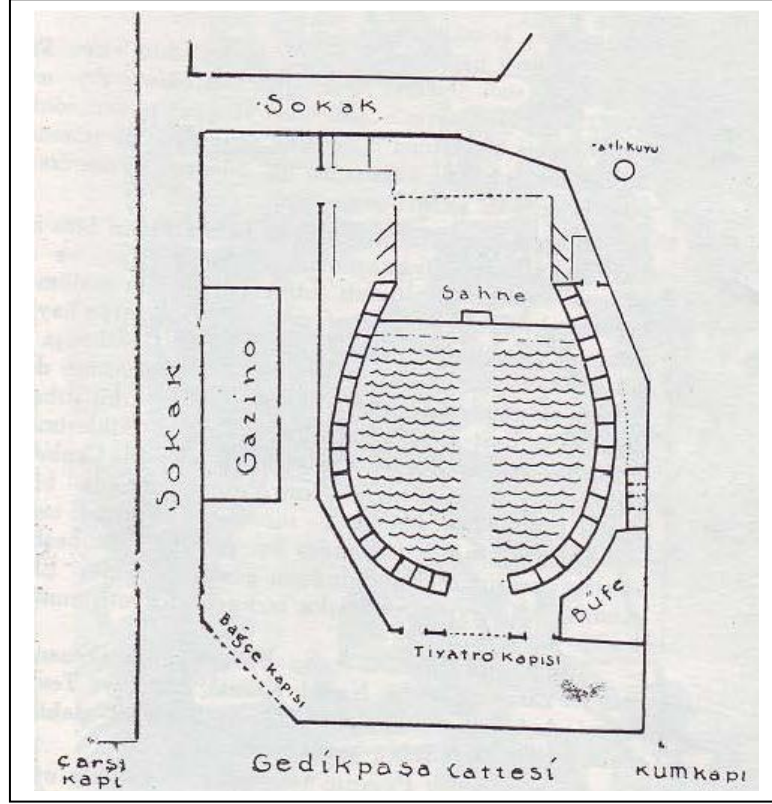
---

<sup>40</sup> Bkz (18) AND, 30

<sup>41</sup> Refik Ahmet SEVENGİL “Abdülaziz Sarayında Dramatik Eğlenceler” D.T Dergisi, c.12, Kasım, 16

#### 2.7.4 Gedikpaşa Tiyatrosu

Tanzimat döneminde inşa edilen Gedikpaşa Tiyatrosu, düzenli olarak Türkçe temsiller veren ilk tiyatro olması açısından oldukça önemlidir. İlk Türk oyuncular bu tiyatrodaki sahneye çıkmışlardır; ayrıca dönemin ünlü edebiyatçıları bu tiyatrodaki oynanması için eserler yazmışlardır. Gedikpaşa Tiyatrosu, hem tiyatro, hem de müzikli sahne sanatlarımızın tarihi açısından önemli bir yere sahiptir.



Şekil 2.10 Gedikpaşa Tiyatrosu

Tiyatronun binası, Çarşıkapı ile Beyazıt arasından denize doğru inen yolun üzerinde kurulmuştu. Tiyatronun inşası ise şu şekilde olmuştur: Burada bir tiyatro yapmak için Yaver Bey imtiyaz almış, binanın yapımını Abdülmecid'in ceb kâtibi Ömer Bey üstlenmiş ve binanın yapımı için 2000 lira harcamıştı. Ancak zarara girdiği gerekçesi ile binayı Abraham Paşa'ya sattı. Bu bina, daha sonra Padişah II. Mahmut'un Silistre'de seyrettiği ve İstanbul'a getirttiği Louis Souillier'nin canbazhanesi için tamamlandı.

Bu sirk topluluğu Türkiye'ye 1858'de Münire ve Cemile Sultanların düğünü gibi çeşitli tarihler ve sebeplerle gelmişti. Topluluğa bu gelişlerinde Maslak'ta geçici bir bina yaptırılmıştı<sup>42</sup>. Daha sonra Haydarpaşa çayırında Osman Paşa Köşkü önünde, sonra Beyoğlu'nda Palais de Fleurs'de ve Taksim'deki boş arazilere çadır kurarak gösteriler sunmuşlardı. Daha sonra Souillier, Azak Sineması'nın ve çevresindeki apartmanların olduğu yere bir bina yaptırmış ve bu binada gösteriler düzenlemişti. Hükümet, Souillier'ye Elmas İftihar Nişanı ve imparatorluk adını kullanma iznini vermişti. Gösteriler için Gedikpaşa Tatlıkuyu'da bir arazi alınmış, hükümet burası için "İstanbul Tiyatrosu" tüzüğünü yürürlüğe koymuştu<sup>43</sup>.

Bu dönemden sonra burada sadece sirk gösterileri düzenlenmekle kalınmamış, bina bir tiyatroya çevrilip sonrasında pandomim ile komedy gösterileri de verilmiştir. 1864 yılında Souillier binayı tamamen boşaltmış, aynı yıl burayı Karabet Papasyan adındaki bir Ermeni kiralamıştır. Papasyan, Gedikpaşa Tiyatrosu adı altında topluluğu ile birlikte her çarşamba ve

---

<sup>42</sup> Bkz (18) AND, 214

<sup>43</sup> Metin AND, **Osmanlı Tiyatrosu**, 34.

perşembe sözlü ve sözsüz pandomim oynayacağını duyurmuştu<sup>44</sup>. 1866 yılında binayı kiralayan Mösyö Razi, adını Osmanlı Tiyatrosu olarak değiştirip temsillere başlamıştı. Temsillerde, pandomim, dans, bale gösterileri ile opera parçaları bulunuyordu.

Bu olaydan sonra, zamanın gazeteleri bu binadan bazen Gedikpaşa Tiyatrosu, bazen de Osmanlı Tiyatrosu diye bahsetti. Ancak bu tiyatronun, daha sonra Güllü Agop tarafından 1867'de kurulacak ve Türk edebiyatçılarının eserlerinin sahneleneceği Osmanlı Tiyatrosu topluluğu ile bir ilişkisi yoktur.

Mösyö Razi idaresindeki Osmanlı Tiyatrosu'nda bir kış mevsimi boyunca temsiller verilmiş, daha sonra tiyatro kapanmıştır. Tiyatro binası, 1867 yılında yıktırılmıştır. Bir şirket tarafından satın alınan arsaya tekrar bir tiyatro binası yapılmış, 1867 yılının sonlarında tiyatro tekrar açılmıştır, Naum Tiyatrosu'nda sık sık oynamış olan Rossini'nin "*Sevil Berber*" isimli operası sahnelenmiştir.

1867 yılında Güllü Agop, Asya Kumpanyası ile Osmanlı Tiyatrosu'nun başına geçti. Topluluk, artık Asya Kumpanyası adını bırakıp Osmanlı Tiyatrosu adını aldı. Burada Osmanlı tiyatrosunun önemli etkinlikleri gerçekleştirilmiş, yerli oyunlardan klasik eserlere ve operaya kadar çok zengin bir tiyatro repertuarı sahnelenmişti. Bu grup, 1868 yılından itibaren Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Ermenice oyunların dışında, düzenli olarak Türkçe temsiller vermeye başlayınca Ermenice oyunlar sahneleyen diğer tiyatro

---

<sup>44</sup> Ruzname-i Ceride-i Havadis, 19 zilkade 1280

grupların tepkisi ile karşılaşmıştır.



Resim 2.11 Osmanlı Tiyatrosu

1869-70 yıllarında devlet tiyatrosu niteliğinde bir Osmanlı Tiyatrosu kurulması gündemde idi. Fakat bu girişim sonuçsuz kalınca 1870'te Güllü Agop'a, Sadrazam Âli Paşa'nın desteği ile on yıllık, müzikli ve sufförsüz oyunlar dışında Türkçe oyun oynatma tekel imtiyazı verildi<sup>45</sup>. Aynı yıl Beyoğlu'nda çıkan ve Naum Tiyatrosu'nun da tamamen yandığı yangınla Gedikpaşa Tiyatrosu rakipsiz kaldı. Güllü Agop'a verilen bu imtiyazda şu

hususlar dile getiriliyordu:

<sup>45</sup> Bkz (18) AND, 164





Resim 2.12 Güllü Agop

*"Birinci madde: Dersaâdet ve bilâd-ı selâsede lisân-ı Türki üzere dram, tragedya, vodvil oyunları icrâ kılınmak üzere İstanbul ciheti için 1291 senesi Ramazan'ında ve Üsküdar ve Galata tarafları için dahi şeref-sâdir olarak fermânı âli tarihinden itibaren tab'a-i Devleti Aliyye'den Güllü Agop'a şearit-i âtiye ve onar sene müddetle imtiyaz verilmiştir.*

*İkinci madde: İmtiyâz-ı mezkûr yalnız lisân-ı Türki üzere telif veya tercüme olunan oyunlar hakkında olup opera misillü şarkı icrâ edilecek oyunlara şâmil olmayacaktır.*

*Üçüncü Madde: Elhâleti hâzihi mevcut olan ve bundan sonra açılacak olan sâir tiyatrolarda envâi bâlâda beyân olunan oyunların Türkçe olarak icrâsı için müddet-i imtiyâziye zarfında sâirane ruhsat verilmeyecektir.*

*Dördüncü madde: Sâhib-i imtiyâz-ı mumâileyh Üsküdar'da nihayet altı ay zarfında ve Galata ve Tophane'de ve Beyoğlu tarafları için nihayet üç sene zarfında ve İstanbul'da dahi imtiyâz tarihinden itibaren nihayet altı ay zarfında ve Galata ve Tophane ve mecbûr olup bu müddetle, içinde tiyatro kürşad etmez ve devam eylemezse hakk-ı imtiyazdan sâkit olacaktır.*

*Beşinci madde: Mumâileyh tiyatro için intihap eyleyeceği mahalleri evvelce hükümete irâe edecek ve bil-muâyene zâbıtâ ve idare-i belediyece bir gûnâ mahzuru olmadığı tahakkuk ettikten sonra icra-yı lûbiyat edecektir.*

*Altıncı madde: Tercüme veya te'lif olunan oyunlar şehremânetine verilip ruhsat alınmadıkça tiyatroda oynatılmayacaktır.*

*Yedinci madde: Birinci sene lâakal on türlü oyun tertip olunup ilerde tezyit edilecektir.*

*Sekizinci madde: Kâr ü zarara bakılmayıp beher sene lâakal Üsküdar'daki tiyatroda otuz, Galata ve İstanbul cihetlerindeki tiyatrolarda ellîşer defa oyun icra kılınacaktır.*

*Dokuzuncu madde: Biroyunun üç kere icrasından sonra her kaçınıcı murat olunursa fukara menfaati için oynatılıp masârifi çıktıktan sonra hasılatı belediye tarafından teslim olunacaktır.*

*Onuncu madde: Muvafık-ı nizâm bir maslahât veyahut imtiyâzına ait mevzuat hakkında hükümet-i seniyyeye müracaatı vukuunda teshilâtı lâzime ifa buyrulacak ve oyun vakitleri tiyatronun derûn ve haricinde lüzumu miktar neferât-ı zaptiye bulundurulacaktır.*

*Onbirinci madde: Tiyatroda mevâk-i muhtelifinin fiyatı zirde muharer miktardan ziyade olmayacaktır<sup>46</sup>.*

---

<sup>46</sup> Gıyasettin AYTAŞ, **Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, 17-18

Güllü Agop'a verilen imtiyaz, hicri takvimle 15 sefer 1287 ve 16 Mart 1870 tarihli Şûra-i Devlet Umumî tezkeresi ve şartname metni Başbakanlık Arşivi Şura-yı Devlet Belgeleri 777 numaradadır<sup>47</sup>. Bu şartnameye göre Güllü Agop İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu'nda Türkçe drama, tragedya, komedy ve vodvil oynama imtiyazını on yıl süre ile eline almaktadır. Ancak opera ve benzeri müzikli türler imtiyazın kapsamına alınmamıştır. Tekel imtiyazı boyunca başka tiyatrolara izin verilmeyecektir. Fakat Üsküdar'da altı ay Galata, Tophane ve Beyoğlu'nda üç yıl, İstanbul tarafında da altı ay içinde bir tiyatro kurması zorunluydu. Bu süre içinde tiyatro kurulamazsa imtiyaz kaldırılacaktı. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, daha sonraki yıllarda bu oyun sayısı arttırılacaktı. Kâr ve zarara bakılmaksızın her yıl Üsküdar'da otuz, Galata ve İstanbul'da en az elli gösterim verilecekti. Son üç madde ise yoksullar yararına verilecek zorunlu gösterimler, tiyatrodaki bulunacak bir zaptiye neferi ve belirlenmiş bilet fiyatları ile ilgilidir.

Ancak bu iki taraflı bir imtiyazdır. Kamu, verdiği imtiyaza karşılık Güllü Agop'tan tiyatro sanatının İstanbul'da gelişmesi için değişik yerlerde belirli sayıda gösterimler vermesini, bu gösterimleri belli bir sayının altına düşürmemesini ve İstanbul'un belirli semtlerinde tiyatrolar açmasını istemiştir. Böylelikle Türkçe Tiyatro, başkent İstanbul'un her yerine yayılacaktır. Güllü Agop, bu imtiyazdan çok yararlanmıştı. Tiyatrosunda özellikle Türkçe metinli eserlere yer vermiş ve Türkçe oyunların yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Tiyatronun ve oyun yazarlığının gelişmesinde bu imtiyazın büyük katkısı olmuştur. Ayrıca bu imtiyazın hemen ardından "Ferman-ı Ali" neşredilip, Müslüman ahalinin de tiyatroya gidebileceği konusunda izin verilmiş, böylelikle devlet tiyatroyu her cephesi ile kabul etmiştir.

---

<sup>47</sup> Metin AND, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, 126-127

Bu imtiyaz ile birlikte Güllü Agop tiyatrosunu neredeyse bir okul haline getirmiş, Ermeni sanatçıların yanında Ahmet Necip, Büyük İsmail, Fehim Efendi ve Hâmit gibi ilk Türk- Müslüman sanatçıların sahneye çıkmasında ve Türk oyun yazarlarının yetişmesinde önemli katkılarda bulunmuştur<sup>48</sup>. Bu dönemde en parlak günlerini geçiren tiyatro, daha sonra imtiyazın müzikli oyunları kapsamadığı gerekçesi ile çalışmalarına başlayan Çuhacıyan'ın



Resim 2.13 Gedikpaşa Tiyatrosu'nun içi

Opera Tiyatrosu Topluluğu ve bu tekel imtiyazının yalnızca metne, suflöre dayanan oyunları içerdiği savı ile ortaya çıkan Tulûat tiyatrosu gibi iki önemli

---

<sup>48</sup> Bkz (46), AYTAŞ, 18-19

rakiple karşılaştı<sup>49</sup>.

Bu dönemde kamu kesimi ile tiyatroların ilişkisi açısından önemli bir konu da sansür veya sıkı denetimdir. Dönemin ilk yarısında da varolan sıkı denetimin etkisi, istibdat dönemine girildiğinde gayet yıkıcı olmuştur. Bu sıkı denetim Gedikpaşa Tiyatrosu'nda da görüldüğü gibi tiyatroları yıktırabiliyordu. Tehlikeli çağrışımlar yaptığı için bir takım sözcükler bile yasaklanmıştı: Yıldız, Kıbrıs, dinamit, sosyalizm, hal, Makedonya, kıtal, hürriyet, grev, anarşi, vatan, suikast, ihtilâf, Murat, Girit, infilâk, Kanun-i Esasî, musavat, Bosna Hersek ve başkaları gibi. Bu çağrışımların her birinin anlamı, bu dönemin siyasal eğilimlerini göstermesi açısından önemlidir<sup>50</sup>.

1875 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nda "*Vatan yahut Silistre*" oynanırken seyirciler "Yaşasın Vatan" ayrıca "Murâdımız budur, Allah murâdımızı versin" sözleriyle Abdülaziz yerine veliaht Murat'ı istediklerini çağrıştırmışlardır. Meydana gelen bu olaylar yüzünden önce İbret gazetesi kapatılmış ve Sadrazam Ahmet Esad Paşa, bu gösterilerden yana olduğu için azledilmiştir. Gelişmelerin ardından Gedikpaşa Tiyatrosu ile ilgisi olan yazarlar tutuklanmış ve sürgüne gönderilmiştir<sup>51</sup>.

1880 yılına kadar tiyatroyu idare eden Güllü Agop 1881 yılında ayrıldı ve Saray Tiyatrosu için çalışmaya başladı. Güllü Agop'un ayrılmasının ardından tiyatronun başına Mardinos Manikyan ile Tomas Fasülyecyan geçti. Ancak

---

<sup>49</sup> Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, 176

<sup>50</sup> Age, AND, 199

<sup>51</sup> Bkz (43) AND, 153-154

Osmanlı ya da Gedikpaşa Tiyatrosu 1884 yılında, Ahmet Mithat Efendi'nin "Çengi" ve "Çerkez Özdenleri" adlı oyununda hanedana karşı ayaklanmayı teşvik edici sözler bulunduğu gerekçesiyle saraya jurnallendi. Zaten sürekli kendisine karşı bir komplonun hazırlanması şüphesi ile yaşayan ve saltanatı döneminde oldukça baskıcı bir politika izleyen II. Abdülhamit, Mabeyin Başkâtibi Ali Rıza Paşa ile sadrazama bir resmi tezkere yolladı:

*"Gedikpaşa'da kâin Osmanlı Tiyatrosunda Çerkes Özdenleri ve Çengi namlarıyla oyunlar oynanmış Olduğu, padişah hazretleri tarafından görülmüş olan Tercüman-ı Hakikat gazetesindeki yazılardan anlaşılmıştır. Tiyatrolarda icra olunan oyunların ahalinin ahlâkı üzerinde olan maddî ve mânevî tesirleri ve oyunların ne gibi sebeplere dayanılarak oynandığı yüksek sadaret makamınca padişahımız efendimiz hazretlerinin geçende beyan buyurmuş oldukları isabetli düşüncelerden anlaşılıp tastik edilmiştir. Tiyatroda icra olunan oyunları tertip edenler tarafından asla ehemmiyet verilmeyip hürriyet kelimesinin dahi haddinden fazla kullanılarak birtakım münasebetsiz oyunlar oynandığından bundan böyle bunun gibi edebe uygun olmayan ve ahlâk bozucu olan oyunların yasak edilmesine dikkat ve itina olunması..."*

Birçok kaynağa göre bu tezkere üzerine Gedikpaşa Tiyatrosu bir gecede yıktırılmıştır.<sup>52</sup> Binanın enkazı sahibi Abraham Paşa'ya dekorları da kiracı Fasulyeciyan'a verilmiştir. Bazı kaynaklarda ise Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kapatıldığı ve binanın bir medrese olarak kullanıldığı yazıyor<sup>53</sup>. Ancak tiyatro yıktırıldıktan sonra da Osmanlı Tiyatrosu adına bağlı kalınarak çeşitli topluluklar varlıklarını sürdürmüşlerdir.

<sup>52</sup> Metin AND "Gedikpaşa Tiyatrosu", Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c.III, 388

<sup>53</sup> Bkz (18) AND, 218

Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılışını takip eden isdibdat yılları, ne yazık ki sanatsal etkinliklerin azaldığı bir dönemdir. II. Abdülhamit'in baskıcı politikaları yüzünden uygulanan sıkı sansür sebebi ile çok az oyun yazılmış ve yazılan oyunlarda da mümkün olduğu kadar sarayın tepkisinden uzak konular seçilmiştir. 1886 yılında Tanzimat döneminin sevilen ve sık sık oynanan *Leblebici Horhor Efendi* gibi müzikli oyunları bile isdibdat devrine girildiğinde sansür kurulu tarafından sakıncalı oyunlar arasına alınmış ve sahnelenmesi yasaklanmıştır<sup>54</sup>.

Sultan Abdülaziz döneminde saray ve çevresinin tiyatro etkinlikleri kısıtlanmış olmasına rağmen, dışarda Türk tiyatrosu altın çağını yaşamıştır. Bu durum yüksek devlet görevlilerinin katkısı ve çabalarıyla olmuştur. Sultan Abdülhamit çağında ise tam tersi saray dışı tiyatro sansür ve sıkı denetim sebebiyle çok gerilemiş, saray tiyatrosu ise, yerli ve yabancı sanatçılarla çok güçlenmiştir<sup>55</sup>.

### 2.7.5 Yıldız Saray Tiyatrosu

Sultan Abdülaziz'in zorla tahttan indirilmesinin ardından 1876'da II. Abdülhamit padişah oldu. II. Abdülhamit, sürekli bir suikaste uğrayacağı, öldürüleceği korkusu ile yaşadığından, 1889'da sahildeki Dolmabahçe Sarayı'nı bırakıp kendini güvenceye almak amacı ile etrafı kalın ve yüksek duvarlarla çevrili büyük bir park içinde bulunan Yıldız Sarayı'na taşındı<sup>56</sup>.

---

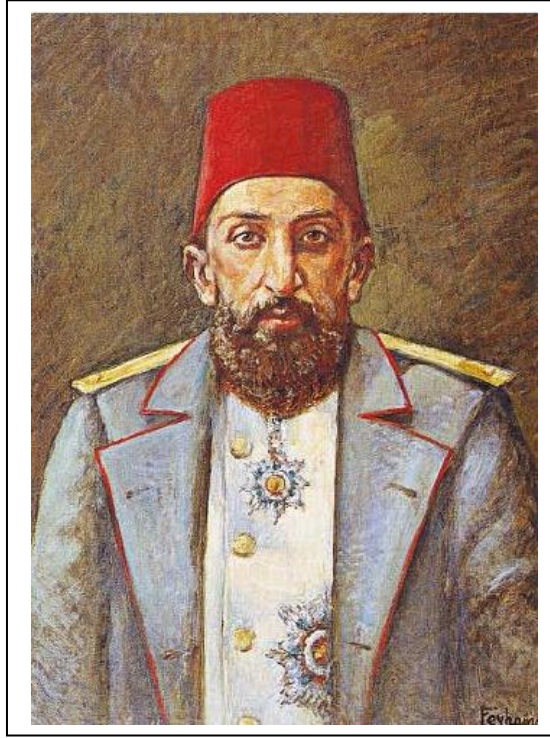
<sup>54</sup> Mustafa Nihat ÖZÜN, "Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış", Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı, sayı 178, Temmuz 1968 661

<sup>55</sup> Bkz.(18) AND, 30

<sup>56</sup> Refik Ahmet SEVENGİL (1953) Yıldız Sarayı Tiyatrosu, **DT**, 13, Aralık: 10-11

Saraya taşınmasının ardından güvenlik nedeni ile de ihtiyaç duyacağı herşeyi etrafında toplamaya çalışmış, tiyatroya meraklı olmasına rağmen hep tedbirli davranıp kendinden önce padişahlık etmiş olan Abdülmecit ile Abdülaziz gibi Beyoğlu'ndaki tiyatrolara gitmemiştir.

Dolmabahçe Saray Tiyatrosu yandıktan sonra, Sultan II. Abdülhamit 1889'da Yıldız Sarayı içinde bir tiyatro yaptırmıştır. Tiyatro, Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosundan sonra ikinci, günümüze ulaşan tek Saray Tiyatrosudur.



Resim 2.14 Sultan II. Abdülhamit



Bu tiyatronun mimarı o dönemin ünlü ustalarından Vasilâki kalfanın oğlu Yanko'dur. Sahne ve salon projesi mimar tarafından gerçekleştirilmiş ancak tiyatronun yeri bizzat padişah tarafından seçilmişti. II. Abdülhamit, bahçeye çıkmadan saray içinden en kısa ve kendine özel gizli bir yoldan tiyatroya geçebilmek, canı istediği zaman temsilin bitmesini beklemeden ve kimseye görünmeden tekrar saraya dönebilme konusuna özen göstermişti. Tiyatro Yıldız Sarayının kuzeyinde Enderun veya Harem-i Hümayun denilen ikinci avluda Valide Sultan Köşkü, Usta Kalfalar Dairesi ve Gedikli Cariyeler Dairesi arasında yer alıyordu.

Tiyatronun salonu küçük, dar, uzunca bir dikdörtgen şeklindedir. Padişahın locası sahnenin tam karşısındadır. Bu locasının yanlarında şehzadelere ve davetlilere özel bir sıra loca vardır. Sahnenin iki tarafında bulunan dört loca kafesli ve Harem-i Hümayun mensuplarına ayrılmıştı. Yüksek kademeli saray memurları hünkâr locasının yanındaki odacıkta bulunurlardı. Padişahın hizmetinde bulunanlar ve yaverler hünkâr locasının altında giriş yerinin iç tarafında ayakta dururlardı. Parterdeki koltuklarda oturanlar padişaha arkalarını dönmüş olacakları ve böyle bir durum edep ve terbiyeye uygun sayılmayacağından, boş tutulurdu<sup>57</sup>.

Yıldız Tiyatrosu'nda bazen her akşam temsil düzenlenirdi. Ancak özel olarak çarşamba ve cuma akşamları temsiller verilirdi. Bu temsillerde mutlaka şehzade ve sultanlar da bulunurdu. Sultan Abdülhamit, locasında eğer gerekli görürse sadrazamla birlikte oturur ve ayrıca locada büyük şehzadelerin bulunmasına izin verilirdi. Padişah, kendisinin tiyatro ve müzikle zaman

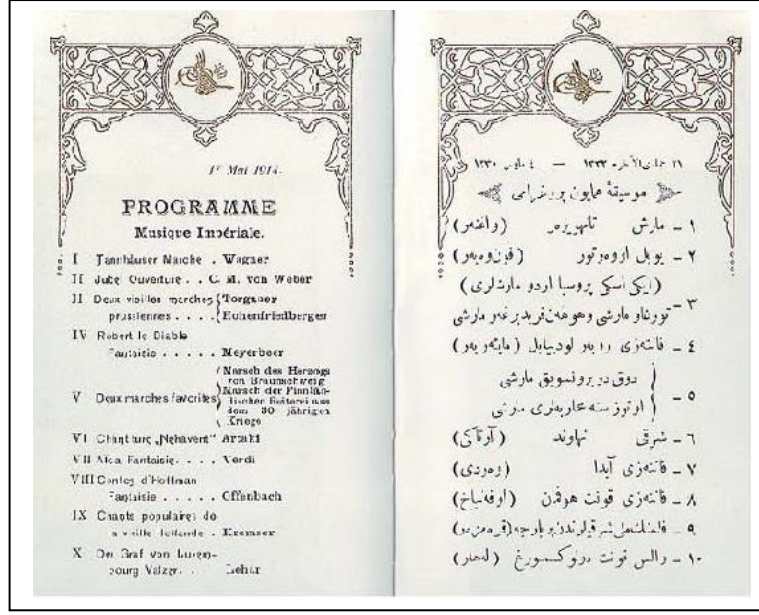
---

<sup>57</sup> Bkz (39), SEVENGİL, 118

geçirdiğinin halk tarafından bilinmesini istemediği için dışardan bu tiyatroya kimseyi davet etmez, arada bir mabeyin erkânıyla sevdiği nazırların bu temsilleri izlemesine izin verirdi. Tiyatroya hanedan dışından, yüksek rütbeli memurlar, özel davetliler ve yabancı devlet misafirleri davet edilirdi. Harem'i tiyatroya padişah adına Hazinedar Usta davet ederdi. Harem mensupları gösteriyi üst kat localarında eşleri ile birlikte izlerlerdi. Üst düzey görevliler, saray görevlileri ve davetli kadınlar alt kat localarında misafir edilirdi. Önemli gösteriler için salon yalnız erkeklere ayrılır ve davetliler teşrifatçılar tarafından sağa sola bakmamaları için uygun bir dille ikaz edilirdi. Tiyatroya elçiler ve yabancı konuklar misafir edildiğinde temsil ve müzik yalnız erkeklere açık olurdu. Bu gösterilerde haremden kimse bulunmazdı. Bu gibi durumlarda mevcut bütün locaların kafesleri açılır ve konuklar eşleriyle bu localarda yer alırlardı.

Tiyatroyu Esvapçıbaşı İlyas Bey idare ediyordu. İlyas Bey, padişahın istediği oyunu sanatçılara bildirir eğer padişah herhangi bir oyun seçmediyse oyun seçimi ve denetimi işlerine de bakardı. Bazen padişah, son dakikada karar değiştirir ve sanatçıların başka bir oyun oynamasını isterdi ya da oyunu yarıda kesip başka bir gösteri seyretmek istediğini bildirirdi. İlyas Bey, yabancı ekiplerle de yakından ilgilenir, hangi oyunu, eseri sunacaklarını, onlara saray içinde ve oyun sırasında ne yapıp yapamayacaklarını en ince ayrıntısına kadar anlatır, ekip sarayı terk edinceye kadar bizzat onlara refakat ederdi.

Bu dönemin en önemli özeliği olan katı sansür saray tiyatrosunda da uygulanıyordu. Oynanacak eserler İlyas Bey ve bir sansür ekibi tarafından ayrıntılarına kadar incelenir, eserde bir çok değişiklikler yapılırdı. Konularında kuşku yaratan bazı operalar yasaklanır hiç oynatılmaz ya da sakıncalı bölüm oyundan çıkarılırdı. Bu oyunlardan *Maskeli Balı* ve *Don Carlos*'u sayabiliriz



Şekil 2.8 Yıldız Saray Tiyatrosu'nda verilen bir konserin davetiyesi

İçinde özellikle ölüm, kralı devirmek, kral ve kraliyet ailesinden birinin öldürülmesi konuları ya değiştirilir, ya da tamamen yasaklanırdı. 1888 yılında İstanbul'a ilk defa gelen ünlü sanatçı Sarah Bernhardt'ı Sultan Abdülhamit, ölümü çok iyi canlandırdığı gerekçesi ile seyretmek istememiştir.

Saray Tiyatrosunda cuma, pazar ve çarşamba akşamları mutlaka konser, tiyatro, opera-operet ve sinema gösterileri düzenlenirdi. Bu gösteriler Ramazan ayı dışında neredeyse her akşam olurdu. Sultan Abdülhamit özel olarak batı müziğini tercih ettiği için saray tiyatrosunun yapımı tamamlandığında ilk gösteriler *Aida*, *Il Trovatore*, *Carmen*, *Faust* gibi operalardı. Saray Tiyatrosunun cuma akşamı gösterileri selamlıkta bulunan elçiler ve İstanbul'u ziyarete gelen yabancı misafirler şerefine düzenlenirdi. Sultan Abdülhamit, oyun esnasında Elçileri locasına davet ederek görüşmelerini burada yapardı. Bayramların ilk gün akşamı üst düzey devlet erkani, Padişah tarafından Saray Tiyatrosu'na davet edilirdi; kendilerine tiyatro,

alaturka müzik ve ortaoyunu gösterileri sunulurdu. Bu misafirler gece yaverlerin refakatinde evlerine dönerlerdi. Bayramın ikinci günü aynı gösteriler saray dışında evli olan Sultanlar ve Şehzadeler için tekrarlanırdı.

Saray Tiyatrosu'nda, kuruluşunun ilk zamanlarında Beyoğlu tiyatrolarına gelen yabancı sanatçılar oynuyorlardı. Daha sonra bu sanatçıların bir kısmı saraya maaşlı olarak alınmış ve sonraları geneli İtalyanlardan oluşan opera-operet grubuna katılmışlardı. Bu opera-operet grubunun yanısıra bir de Muzika-ı Hümayun'a bağlı tûluat- ortaoyunu grubu vardı. Tûluat tiyatrosunun önemli ismi Komik Abdülrezzak Efendi de Saray Tiyatrosu'na alınmış, ortaoyunu bu olayla birlikte biraz itibar görmüşse de Sultan Abdülhamit alaturkadan çok da hoşlanmadığı için zamanla sadece bayramlarda sunulur olmuştur.

Yıldız Tiyatrosu Orkestrasını ise uzunca bir zaman Guatelli Paşa yönetmiştir. 1848'de Abdülhamit'in padişahlığı döneminde ülkeye gelen Guatelli, önceleri Naum Tiyatrosu'nda orkestra şefi olarak çalışmış daha sonra 1857'de Guiseppe Donizetti'nin ölümü üzerine Saray Orkestrası'na şef olarak atanmıştır.

### 2.7.6 Dönemin Diğer Tiyatroları

1852 yılından itibaren on beş yıl boyunca İstanbul'da Türkçe oyun sahnelenmesi imtiyazını alan Naum Efendi, kendi tiyatrosundan başka yerde Türkçe oyun oynanmasını önlemiş, bu sebepten Fransız Tiyatrosu da çok uzun ömürlü olamamıştır. Ancak Beyoğlu'nun önemli tiyatrolarından biri Fransız Tiyatrosu'nun karşısında bugün Saint Antoine Kilisesi'nin bulunduğu yerde idi.<sup>58</sup>

Concordia adlı bu tiyatronun cadde üzerinde kışlık tiyatrosu, arkada ise yazlık tiyatrosu vardı. Bu bina ilk yapıldığı dönemde tiyatro olarak kullanılmamıştı, burası şarkılı bir eğlence yeri idi. 1871 yılında Ricci ve Parmeggiani<sup>59</sup> burayı tiyatro haline getirdiler. 1886 yılında adı Concordia oldu. 1904 yılında yönetmen Livadas tarafından kışlık tiyatro yenilendi. Ancak 1906 yılında Concordia yıktırıldı ve yerine bugünkü Saint Antoine Kilisesi yaptırıldı<sup>60</sup>.

Beyoğlu'nda ki önemli başka iki tiyatro ise Tepebaşı'nda bulunuyordu. Bu binalar yakın zamana kadar ayakta kalmışlardı. Biri İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Dram Bölümü olarak kullanılan ve tamamen yanan tiyatro, öteki ise Komedi Bölümü olarak kullanılıp sonradan yıktırılan tiyatrodur. Bu tiyatronun tarihçesi şöyledir: 1872'de mezarlık olarak kullanılan bu arsaya bir İtalyan Tiyatrosu kurması için, o zaman Saray Orkestrası Yönetmeni olan

---

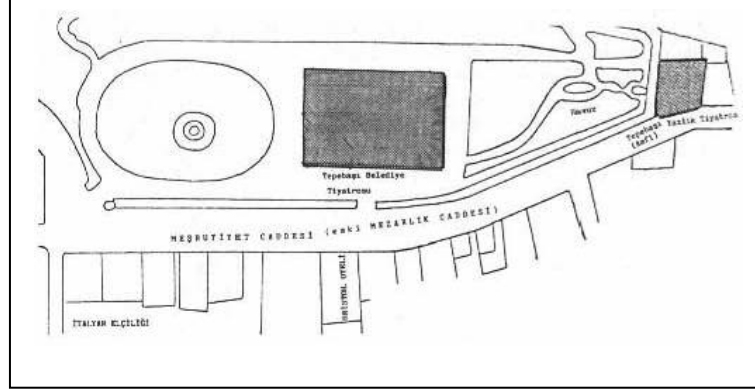
<sup>58</sup> Bkz şekil 2.3.

<sup>59</sup> Ricci ve Parmegianni Naum Tiyatrosunun eski yöneticileridir.

<sup>60</sup> Metin AND, **Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, 52

Guatelli Paşa'ya bir ferman verilmişti. Burada tiyatro kurulacağını duyan Türk basını Müslüman mezarlığına tiyatro yaptırılmasına karşı çıkmış; ama 1874 yılında tiyatronun yapımına mimar Barborini ile başlanmıştı. Kışlık Tepebaşı Tiyatrosu'nun yapımı 1881 yılında tamamlanmıştır<sup>61</sup>.

Yazlık Tepebaşı Tiyatrosu'nu ise Claudius adlı bir opera emprezaryosu 1889 yazının başında yaptırdı ve adı Yazlık Tiyatro oldu; fakat ertesi yıl haziran ayında tiyatro tamamen yandı. Yanan tiyatro bir aydan kısa bir süre içinde yeniden yapıldı ve 1905 yılında mimar Campanaki tarafından kapalı tiyatroya dönüştürüldü. "Amphithéâtre" biçiminde olduğundan adı kısaca Amphi oldu ve II. Meşrutiyet döneminde de hem tiyatro hem de sinema olarak kullanıldı.



Şekil. 2.9. Tepebaşı Belediye Tiyatrosu

<sup>61</sup> Bkz (18), AND, 206

Beyoğlu'ndaki bir diğ er yazlık tiyatro ise Taksim Talimhane'deki Croissant Tiyatrosu'dur. Bu tiyatronun kuruluş zamanınının 1874 oldu ğ u tahmin ediliyor. Talimhane'deki atışlardan kalkan toza ve rüzg ara karşı seyircileri korumak için Croissant Tiyatrosu'na sağlam, oynak, yuvarlak perdeler konmuştu. Tiyatronun 2000 kişi gibi yüksek bir kapasitesi vardı, ancak o dönemin kaynakları tiyatronun akustiğ inin iyi olmadığını bildirir<sup>62</sup>.

Şark Tiyatrosu ya da Alcazar Byzantin'e, Petit Alcazar'da deniyordu, Taksim'de tramvay yolu döş enirken yıktırıldı. 1884'te Ermeni Kilisesi'ne ait olan bu arazi üzerine daha sonra tekrar bir tiyatro yaptırıldı. Tiyatronun adı, Yeni Tiyatro ya da Yeni Fransız Tiyatrosu'ydu. 1892'de bir yangında tiyatronun hem sahnesi hem de iç i yandı. Ermeni Kilisesi tiyatronun tekrar yenilenmesi için belediyeden izin istedi. Belediye bu tiyatronun yenilenmesine izin vermesine rağmen buraya tiyatro yapılmadı. Aynı yere daha sonra Tokatlıyan Oteli<sup>63</sup> yaptırıldı.

Yakın zamana kadar Odeon Tiyatrosu veya Eclair Sineması olarak bilinen, son dönemlerde ise Lüks Sineması adıyla ayakta durmuş tiyatro, Ağacamii yakınında 1871 yılında sirk gösterileri için Elhamra Tiyatrosu adıyla açıldı ve 1874 yılında yandı.

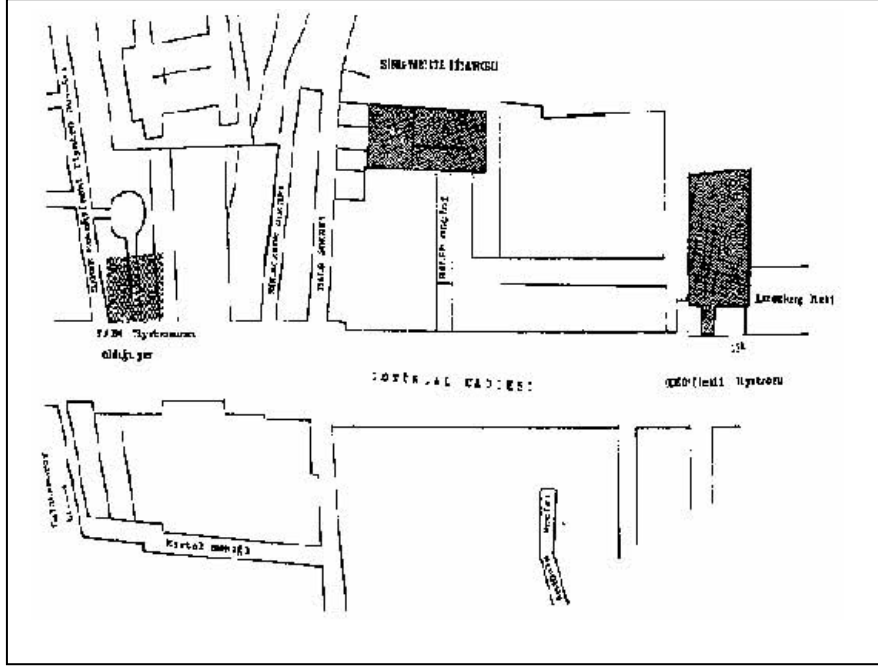
Halep Çarşısı geçidinin sonundaki alanda Sirk Tiyatrosu vardı. Günümüzde Ses Tiyatrosu ve Dormen Tiyatrosu olarak adlandırılan bu tiyatro, önceleri Fransız Tiyatrosu, daha sonra da Varyete Tiyatrosu adını taşıyordu. İlk

---

<sup>62</sup> Bkz. (43) AND, 192

<sup>63</sup> Daha sonraki adı Konak Oteli'dir.

başlarda yalnız sirk gösterileri yapılmış; fakat sonrasında tiyatro gösterileri



Şekil. 2.10. Naum, Sirk & Varyete, Odeon Tiyatroları

oylatılması tasarlandı ve adı Théâtre- Cirque de Pera oldu. Bu sirk binasının önceleri tiyatro olarak kullanılmasına izin verilmedi, ancak daha sonra izin çıktı. 1904'te Ramirez yönetimindeki tiyatro yenilendi ve 70 loca yapıldı.

Önemli bir tiyatro merkezi de Galata'da idi. Galata'daki yerlerin çoğu oldukça salaş denebilecek yapılardı. Bu yapıların çoğu baloz adı verilen şarkılı, danslı eğlence yerleriydi. Örneğin, Apollo, Amerikan Alkazarı, Avrupa Tiyatrosu gibi.



İstanbul yakasında, Aksaray'da Hamdi Efendi'nin 300 kişilik tiyatrosu, Beyazıt'ta Misafirhane'de Çuhacıyan'ın 800 kişilik tiyatrosu, Şehzadebaşı Vezneciler'de çoğu kıraathaneden bozma çeşitli tiyatrolar ve Sultanahmet'te 1880'de kurulan bir açık hava tiyatrosu vardı.

Üsküdar'daki Aziziye Tiyatrosu İstanbul'un eski tiyatrolarından biridir. 1872'de Aziziye Tiyatrosu'nu Tomas Fasulyeciyan Topluluğu kurmuştur. Bu topluluk burada sürekli temsiller vermiştir. Bu dönemde Aziziye Tiyatrosu'nun yönetimi ise Güllü Agop'ta idi.

Bu dönemde Kadıköy ve Üsküdar yakasında çeşitli tiyatrolar vardı: Üsküdar Bulgurlu Kariyesi Libade caddesindeki tiyatro, Kadıköy Söğütlüçeşme caddesinde Zamboğlu Tiyatrosu, Üsküdar Bulgurlu Kariyesi Terakki Bahçe Tiyatrosu, Üsküdar Bağlarbaşı Çiftlik Gazinosu Tiyatrosu, Üsküdar Boyacı sokağındaki tiyatro, Üsküdar Horhor yöresinde Yeni Tiyatro, Üsküdar Çarşıboyu Demirciler içinde Yeni Tiyatro, Kuşdili Papaz Bahçesi, Üsküdar Posta yolunda Beyleroğlu Bahçe Tiyatrosu, Kadıköy Yoğurtluçeşmesi'ndeki tiyatro, Kadıköy Kışlık Tiyatrosu, Üsküdar Bağlarbaşı Eşref Bey Cambazhabesi, Üsküdar Tophanelioğlu Belediye Tiyatrosu gibi İstanbul'un çeşitli bölgelerinde kışlık ve yazlık tiyatrolar vardı<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Bkz (43) AND, 194

### 3. İLK TÜRK OPERETİNİN DOĞUŞU

1868 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nun işletmesini İtalyan Mösyö Razi'den devralan Güllü Agop, Osmanlı Topluluğunu kurarak Türk Opereti için önemli bir temel atar. 1840 yılında İstanbul'da doğan Güllü Agop'un asıl adı Agop Vartovyandır. 1861 yılında Şark Tiyatrosuna aktör olarak girmiş ve Ermenice temsillerde rol almıştır. 1863 yılında Şark Tiyatrosu'ndan ayrılmış ve İzmir'de Ermenice temsiller veren bir gruba rejisörlük yapmıştır<sup>65</sup>. Tekrar İstanbul'a döndükten sonra Asya Kumpanyası'nı yönetmeye başlamış daha önceleri Naum Efendi yönetimindeki Şark Tiyatrosu'nda sahneye çıkmış ve 1860- 61 yılları arasında burada çalışmıştır. Bu döneminden sonra önce İzmir'de amatör bir grubun çalıştırıcılığını üstlenmiş, daha sonra İstanbul'da Asya Kumpanyası ile Ermenice oyunlar sergilemiştir.

Kurduğu Osmanlı Topluluğu ve tiyatrosunda özel olarak Türkçe oyunlar oynamaya önem veren Güllü Agop, 1870'te on yıl boyunca İstanbul'da Türkçe oyun oynayacak tek tiyatro olma imtiyazını aldı. Bu Türkçe oyun oynama imtiyazı Türk tiyatrosunda müzikli oyunların doğmasına yol açmıştır. Bu imtiyaza göre İstanbul'da faaliyet gösteren tiyatro grupları, Türkçe vodvil, komedi, trajedi sahneleyemeyeceklerdi. Bu sorun imtiyazın dışında kalan müzikli oyunlar, operetler sahnelenerek aşılabilmiştir.

Dikran Çuhacıyan, Agop Efendi'ye verilen imtiyaz belgesinde opera

---

<sup>65</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, *Tanzimat Tiyatrosu*, 55

sözcüğünün geçmemesi noktasından hareket ederek bu imtiyazda bir açık bulmuş, hatta kurduğu Opera Kumpanyası ile Güllü Agop'a ciddi bir rakip olmuştur. Kurduğu bu toplukla yalnızca Güllü Agop'a rakip olmakla da kalmamış, İstanbul'daki müzikli sahne sanatlarının gelişmesinde büyük katkı sağlamıştır.

### 3.1 Dikran Çuhacıyan

1837 yılında İstanbul'da doğan Çuhacıyan, Sultan Abdülmecid'in saatçibaşısı Kevork Efendi'nin büyük oğludur. İtalyan Manzoni'den piyano dersleri ile müzik eğitimine başlayan Çuhacıyan, Avrupa'nın klasik formlarını Doğu'nun müzik yapısı ve motifleri ile harmanlayan ilk Doğulu bestecidir. 1862'de Milano'ya gitmiş, burada kaldığı dört yıl boyunca opera-buffa örnekleri tanıma imkanı olmuştur. O dönemde özellikle Milano Avrupanın opera merkezi konumunda idi.



Resim 3.1 Dikran Çuhacıyan

Milano konservatuvarında Çuhacıyan'ın Verdi'den de dersler aldığı söylene de bu konu tam olarak açığa çıkmamıştır. Ancak Çuhacıyan'ın eserlerinde kullandığı dil, üslup ve teknik özellikler onun bu usta besteciden oldukça etkilendiğini gösterir. Bestecinin müzikal kimliğinin şekillenmesi de bu döneme denk gelir.

İstanbul'a döndükten sonra *Kınar* adlı Ermenice bir müzik dergisi ve aynı isimde bir müzik derneği kurdu. Bu dönemde müzik üzerine konferanslar vermeye, marşlar, orkestra ve koro parçaları bestelemeye başladı. Bestelediği bu eserleri Şark Tiyatrosu'nda kendi yönetti. Çuhacıyan, XIX. yüzyılın ortalarından günümüze kadar İstanbul'un müzik, eğlence hayatında vazgeçilmez bir yere sahip olan operet türünün ilk yerli bestecisi olması açısından oldukça önemlidir. Geleneksel Türk müziği ezgilerine armoniyi ve Batı müziği tekniklerini ilk defa o kullanmıştır. 1868 yılında Tomas Terziyan'ın İtalyanca librettosu üzerine bestelediği ve konusunu Ermeni krallarından II. Arşak'ın hayat hikayesinden alan 4 perdelik "*Arşak II*" operasını İtalya'da bestelemeye başlayıp, bölüm bölüm İstanbul'a yolladı.

İlk Ermeni operası da sayılan bu eser politik sebeplerden yasaklanınca, Çuhacıyan ertesi yıl, operanın bazı sahnelerini çıkartıp, "*Olympia*" adıyla Naum Tiyatrosu'nda bir İtalyan opera topluluğunca sahnemesini sağladı<sup>66</sup>.

1870 yıllarından itibaren Güllü Agop'un elinde bulundurduğu 10 yıl süreli İstanbul'daki Türkçe komedy, dram, trajedi ve vodvil oynatma imtiyazı

---

<sup>66</sup> N.TAHMİRZİYAN, *Sovyet Ermenistan'ı Ansiklopedisi*, 66-67



Şekil 3.1 Olympia

sebebi ile, İstanbul'da Türkçe tiyatro oynayamayanlar ister istemez İstanbul dışına gidiyorlardı. Çuhacıyan ise, bu imtiyazın müzikli oyunları kapsamadığını söylemiş ve bir opera topluluğu kurma çalışmalarını başlatmıştır.

İlk Türkçe opera çalışmaları Temmuz 1874'te Beyoğlu'nda, bir dönem tiyatro olarak da kullanılmış olan Haçopulo Geçidi'nde Adam'ın Konser Salonu'nda otuz kişilik bir öğrenci grubu ile başlamıştır<sup>67</sup>. Ancak daha bu

çalışmalar bile Güllü Agop'u harekete geçirmiş, sahip olduğu imtiyazı öne sürerek, dava açıp bu çalışmaları engelleyeceğini söylemişti. Haber halka *Hayal* gazetesinin 3 Temmuz 1874 tarihli sayısı aracılığı ile verilmiştir. Gazete Güllü Agop'un böyle bir hakkının bulunmadığını belirtmiştir. Gazetenenin 31 Ağustos 1874 tarihli sayısında ise şöyle bir haber vardı:

<sup>67</sup> Bkz (11) TUĞLACI, 125

*Beyoğlu'nda Haçopulo çarşısında vaki muzikacı Monseur Adam'ın salonunda otuz neferden mütecaviz şakirdane Türkçe opera talimiyle meşgul bulunan muzika muallimi Dikran Çuhacıyan Efendi'nin İstanbul'da bir opera tiyatrosu tesis ve ihdası vaki olan istidası üzerine hükûmet-isenîye tarafından dahi Türkçe bir opera tiyatrosu tesisine ruhsat ita buyrulduğu mesmuumuz olmuştur. Bu babdaki tafsilât ileri nüshamızda ita olunacaktır.”*

Bu dönemde Çuhacıyan, Ağyazar Melikyan adlı varlıklı bir Ermeniden 1500 Osmanlı altını destek alarak Osmanlı Operet Kumpanyası'nı kurdu ve hem yerli hem de yabancı eserlerin çalışmalarına başladı.

1870'te Naum Tiyatrosu'nun yanması üzerine, Çuhacıyan Beyazıt'taki askeri misafirhaneyi (Harbiye Nezareti binası) kiraladı, temsiller de Ramazan ayı içinde başladı. Topluluk Dikran Çuhacıyan ile Dikran Kalemciyan tarafından yönetiliyordu. Beyazıt'daki misafirhanede önce Çuhacıyan'ın “*Mektep Ustası*” adlı oyunu, daha sonra yine Çuhacıyan'ın Şinasi'nin “*Şair Evlenmesi*” adlı oyunu için yazdığı iki perdelik müzik ve “*Mekteb Seyri*” isimli opera komik'i sahnelenmiştir<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Bkz (43) AND, 232

Dikran Çuhacıyan'ın yazdığı ilk Türkçe eser olan “Arif'in Hilesi”, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmeye başlamıştı. Ancak Güllü Agop, ilk Türk opereti olan “Arif'in Hilesi” adlı oyununun bir vodvil olduğunu ve imtiyazının kapsamına girdiğini söylemiş, o dönemin yazılı basınında oldukça hararetli bir tartışma başlatmıştı. Fakat Güllü Agop'un bu iddiası resmi makamlar tarafından kabul edilmedi. Bu tartışmalar sırasında Güllü Agop'un bazı oyuncularını, Çuhacıyan'ın Operet Kumpanyası'na katıldılar. Bu olaydan sonra Güllü Agop, bir ilan bastırıp halka dağıttı. Ama bu ilan, o sezonun oyunları hakkında değil, tiyatrosundan ayrılarak Çuhacıyan'ın Operet Kumpanyası'na katılan oyuncularını hakkındaydı. Amacı güçleşen durumunu az da olsa düzeltebilmek ve tartışmayla ilgili olarak kendisini haksız bulan basını biraz olsun kendi tarafına çekebilme kaygıları taşıyor:

*“Tiyatromuzun az zamanda ne derece ilerlemiş olduğu eserleriyle ispat edilmiştir. İdarenin elinden geldiği kadar gösterdiği gayrete umumun rağbeti de eklendiği için o sayede gitgide noksanlarını tamamlayarak Avrupa tiyatroları gibi muntazam bir hale geleceği şüphesizdir. Bu aralık tiyatrunun lehinde veya aleyhinde bazı sözler söylendiğinden ben de birkaç söz söylemeyi borç bildim.İdarenin bugünkü hali kimin malûmu olursa bizi hakikaten mazur tutacağına eminiz. Kumpanyamız efradından bazılarının idareyi yıkmak maksadı ile her nasılsa yanımızdan ayrılıp çıkmaları bizi bir derece güçlülere uğratmışsa da yanımızdan sebepsiz savuşanların ve onların savuşmasına ön ayak olanların umdukları kadar işimizi ve tiyatrunun intizamını bozmamıştır. Şimdi aktörler, bundan on sene evvelki kadar saygılı olmuyor. Tiyatro terakki ettikçe aktörler de çoğalıyor; gidenlerin yerine daha iyileri bulunuyor.Tiyatromuzun intizamı bozulmadığı gibi seyirciler daha da terakki ettiğimizi göreceklerdir. Ramazan-ı Şerif Tiyatrunun en kazançlı zamanı olduğu halde bazı garaz sahibi kimseler, bir takım aktörleri Ramazan'a bir hafta kala ansızın tiyatroyu terk ettirmek gibi bir hali uygun gördüler.Bunların ettikleri ve edecekleri dedikoduların hamiyet ve insaf sahibi kimselerin nazarında tesirli olmayacağı meydandadır. Halin hakikatini bu kadar olsun bildirmekle*



yetinirim.<sup>69</sup>

Güllü Agop'un tiyatrosundan ayrılarak Çuhacıyan'ın Operet Kumpanyası'na geçen oyuncularla birlikte, 35 kişilik orkestra ve 40 kişilik koronun dışında Takvor Nalyan (bariton), Dikran Kalemciyan, Mardiros Mınakyan (bariton), Serovpe Bengliyan (bas), Ohannes Acemyan (birinci tenor), Dırtad, Hacik Papazyan (tenor), Karnik (tenor), Karekin Rışduni, Andon Rışduni, Sisak Çaprastçıyan, Berberyan, Şazik Köylüyan (soprano), Lusnak, Azniv Hraçya gibi önemli sanatçılar da yer alıyordu<sup>70</sup>.

Verdiği ilanın ardından, Güllü Agop çareyi müzikli oyunlar sahnelemekte buldu. 1875 yılında her iki topluluk da müzikli oyunlar oynatıyordu. Güllü Agop'un topluluğu Nalyan Efendi'nin çevirdiği, Offenbach'ın "*La Belle Hélerne*" adlı üç perdelik opera buffa'sını oynarken, Çuhacıyan topluluğu, Rıştuni'nin metni üzerine, Çuhacıyan'ın Alboretto ile birlikte bestelediği "*Köse Kâhya*"yı oynuyordu<sup>71</sup>.

11 Ocak 1876'da Dikran Çuhacıyan, en önemli eseri olan "*Leblebici Horhor Ağa*"yı 40.000 franka kiraladığı Fransız Tiyatrosu'nda, Ramazan'ın ilk günü sahneye koydu. "*Leblebici Horhor Ağa*"nın ilk temsili büyük başarı kazandı. Ramazan boyunca İstanbul'daki çeşitli tiyatrolarda her gece, o sezon ise toplam yüz defa sahnelendi<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Bkz (4) SEVENGİ, 91-92

<sup>70</sup> Bkz (11) TUĞLACI, 125-126

<sup>71</sup> Bkz (18) AND, 171

<sup>72</sup> Bkz (11) TUĞLACI, 135

Dönemin gazetelerine göre “*Leblebici Horhor Ağa*”nın şarkıları, evlerde sokaklarda, kahvehane ve ticarethanelerde söyleniyordu. Eserin sahne düzeni Takvor Nalyan’a, dekorlar Merlo’ya kostümler ise Ohannes Hançeryan’a aitti<sup>73</sup>. Özellikle “*Leblebici Horhor Ağa*”nın başarısından sonra, halkın bu müzikli oyunları dramlar ve komedilerden daha çok beğendiğini farkederek Güllü Agop da kendi repertuarında, Çuhacıyan topluluğunun repertuarına benzer tarzda eserlere yer verdi.

Dikran Çuhacıyan, 1876 yılının başlarında Güllü Agop’la aralarındaki rekabetin artması ve kendisini destekleyen Ağyazar Melikyan’ın bütçesinin sarsılması yüzünden maddi desteğini kesmesinden dolayı oldukça borçlanmıştı. Bu tarihten sonra topluluğun yönetimini Benliyan’a bırakıp kendisi de sadece müzik yöneticisi olarak kalmıştır.

1875-76 döneminde Çuhacıyan topluluğu kısmen popüleritesini yitirmişti. Güllü Agop, hem müzikli oyunlarını hem de olağan temsillerini sürdürüyordu. Bu sırada, sürgünde bulunan Türk yazarlarının dönmesi ile aynı hafta içinde yedi tiyatrodan<sup>74</sup> birden sahneye konan “*Vatan yahut Silistre*” adlı oyun için Çuhacıyan bir marş besteledi.

Osmanlı Tiyatrosu da 1876-77 tarihinden itibaren gerilemeye başladı. I. Meşrutiyetin ilanı ve sürgünden dönen yazarlarla iyileşen ortam, 1877 yılının

---

<sup>73</sup> Age, 126

<sup>74</sup> Oyun şu tiyatrolarda oynamıştır: Gedikpaşa Tiyatrosu, Beyoğlu Varyete Tiyatrosu, Kadıköy Tiyatrosu, Bağlarbaşı’nda Eşref Bey’in Canbazhanesi, Bağlarbaşı’nda Osmanlı Tiyatrosu, Mirgün Tiyatrosu ve Ortaköy Mektep Tiyatrosu.

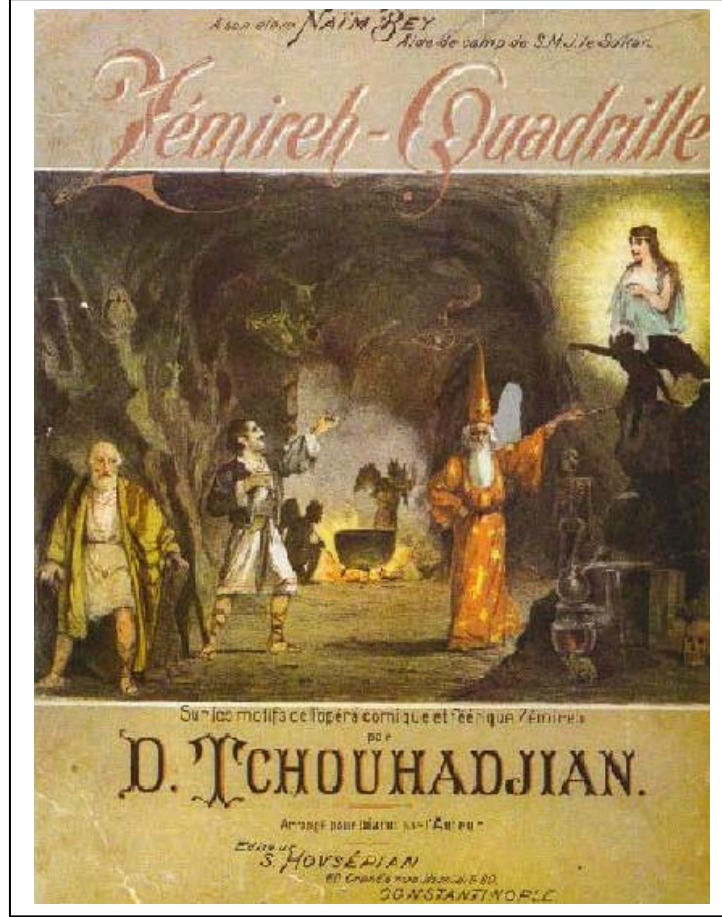
nisan sonlarında ilan edilen "93 Harbi" adıyla anılan Rus- Türk savaşı ile bozuldu<sup>75</sup>. II. Abdülhamit'in saltanat döneminde Balkanlar, Afrika'nın kuzey kıyıları, Doğu Anadolu'da Kars ve Ardahan, Karadeniz kıyılarında Batum'a kadar olan topraklar, imparatorluk sınırları içinde bulunuyordu. Bu duruma rağmen II. Mahmut'un saltanat yıllarından beri imparatorluk karışık ve tehlikeli durumda idi. Bu karışık dönemde Rusya, imparatorluk sınırları içinde yaşayan Hıristiyan halkın haklarını korumak bahanesi ile Balkanlar ve Anadolu'daki imparatorluk sınırlarına saldırdılar. Savaşın sonunda Ayastefanos Antlaşması imzalanmış, Doğu Anadolu'da Kars ve Ardahan, Karadeniz kıyılarında Batum ve çevresi Ruslara verilmiştir. Balkanlarda ise kaybedilen topraklarda büyük bir Bulgaristan Prensiği kuruldu. Romanya, Sırbistan ve Karadağ tam bağımsızlıklarını ilan ettiler. Bosna- Hersek Avusturya tarafından süresiz olarak işgal edildi. Son olarak Rusya'ya yüz yılda otuzdört milyon altın verilmesi kabul edildi. Bu dönem Osmanlı İmparatorluğu için de, Tanzimat Devrinin sona erip, sonraları "istibdat devri" yılları diye adlandırılacak bir devrin başlangıcıdır.

Dikran Çuhacıyan, 1878 yılı Aralık ayında Benliyan Operet Topluluğu'nun müzik yöneticisi ve orkestra şefi olarak Edirne'ye gidip kendi operetlerini Rus subaylarına ve askerlerine sahneledi. Rus Çarı II. Aleksandr onu San Stanislas nişanı ile onurlandırdı. Ayastefanos Barış Andlaşması'nın imzalanmasından sonra İstanbul'da düzenlenen törene, Çuhacıyan hazırladığı bir repertuvarla katılarak orkestrayı bizzat kendi yönetti. Besteci, II. Abdülhamit tarafından nişanla ödüllendirildi. Çuhacıyan daha sonra çeşitli tarihlerde Fransa ve İtalya devlet başkanlarından da nişanlar almıştır.

---

<sup>75</sup> Türkiye Tarihi III Osmanlı Devleti, 462

1890 yılında Çuhacıyan, Dikran Kalemciyan'ın librettosunu bir arap masalından uyarlayarak yazdığı "Zemire" operasını besteledi. Bu komik opera 1891 yılında İstanbul Concordia Tiyatrosu'nda Fransız Bennatti Topluluğu tarafından icra edildi.



Resim. 3.2 Zemire'nin Nota Kapağı

Eser 1894 yılında İtalyan Franzini Topluluğu tarafından oynandı. Sonradan bu operanın librettosu kaybolmuştur. Eserin ilk Türkçe metnini Maillard adında biri yazmış, Fransızcaya, yapılan değişikliklerle birlikte, *Stamboul* gazetesine “Kim Bilir” takma adıyla yazan Anmeghian ile Panossian çevirmiştir<sup>76</sup>.

Çuhacıyan'ın son müzikli sahne eseri ise, hayatının son döneminde Abdülhak Hamit'in Duhter-i Hindu'sundan esinlenerek yazdığı “*Indiana*” adlı operasıdır. Bu opera 1897 yılında tamamladı ve eser ilk defa Dikran Kalemciyan yönetiminde Temâşa-i Hüner Kumpanyası<sup>77</sup> tarafından sahnelendi<sup>78</sup>. Fakat, İzmir'e gitmeden önce, kendisini daha önce oldukça desteklemiş olan Ağyazar Melikyan'a birkaç altın karşılığı sattı.

Dikran Çuhacıyan, 21 Mart 1898 yılında yüzündeki kanserli bir tümör yüzünden, yoksulluk içinde öldü. Mezarı İzmir'de, daha sonra fuar alanı haline getirilen Ermeni mezarlığındaydı, fakat bugün, bu mezar maalesef kayıptır.

Çuhacıyan, Türkiye'deki müzikli sahne sanatlarının gelişimi açısından çok önemli bir dönüm noktasıdır. Tanzimat sonrası Batılılaşma hareketleri sırasında müzik hayatının seyrini değiştirmiş, Türkiye'nin ilk opera ve operet bestecisi olmuştur. Bestecinin yaratıcılığı sadece opera ve operetlerle de sınırlı değildir, piyano minyatürleri, romanslar, fantazyalar, bale ve oyun müzikleri gibi besteleri de mevcuttur.

---

<sup>76</sup> Bkz (43) AND, 233.

<sup>77</sup> Temâşa-i Hüner Kumpanyası: Güllü Agop'un Tiyatrosundan ayrıldıktan sonra organizatör olarak görev yapan Dikran Kalemciyan idaresinde kurulan bir topluluktur. Bu kumpanya Beyazıt'ta, Şehzadebaşı'nda Dörtyol ağzındaki tiyatrolarda oyunlar sahnelediler. M.Nihat ÖZÜN BahaDÜRDER, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 400

<sup>78</sup> Bkz (18) AND, 421

## 3.2 Dikran Çuhacıyan'ın Türk Operetleri

### 3.2.1 Arif'in Hilesi

İlk Türk opereti olan “Arif'in Hilesi”, Gogol'ün “Müfettiş” adlı eserinden Türk yaşamına uyarlanarak 1872'de yazıldı<sup>79</sup>. Dikran Çuhacıyan'ın ve A. Alboretto'nun bestelerini yaptığı “Arif'in Hilesi”, ilk defa 9 Aralık 1872'de Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynadı. Metnin yazarının kim olduğu konusu ise biraz karışıktır. İlk baskısında Osep Yazıcıyan olarak gösterildi. Eser 1874'te oynandığında ise yazarların adı Mahir Bey'le Cevdet Bey olarak geçer. Bazı kaynaklarda ise librettisti Ohannes Acemyan olarak belirtilir. Oyun, oynandığı dönem çok tutulmuş, yalnızca 1884 yılında Tepebaşı Tiyatrosu'nda 277 kez oynamıştır.

Eserin konusu ise şöyledir: Kasaba halkı valinin geleceğini duyar ve hazırlık yapar. Söylentiye göre vali kılık değiştirerek gezdiği için kasaba halkı yoksul görünüşlü birini beklemeye başlar. Hepsinin valiye anlatacak farklı dertleri vardır. Halk koro olarak “ Sefa geldiniz Valimiz Paşa”yı prova ederler. Öte yandan valinin vekilharıcı olan Arif kendisine verilen parayı yankesicilere kaptırdığı için korkmuş ve kaçak gezmektedir. Tesadüfen valiyi bekleyen kasabaya gelir, günlerdir aç ve perişandır. Uğradığı hanın sahibi ise hapistedir. Hancının kızı Meryem kasabadaki söylenti yüzünden Arif'i vali zanneder, Arif ise bu yanlış anlamayı düzeltmez, karnını doyurur, kasabanın ahali ile konuşur onların dertlerini dinler. Meryem'le içer danseder ve

---

<sup>79</sup> Bkz (11) TUĞLACI, 129



Resim. 3.3 Arif'in Hilesi'nden bir sahne

"Teneni teneni, sevdim ben seni" detini söylerler. Bucak müdürü Arif'in vali olmadığını anlar ve onu tutuklar, bu defa gerçek vali gelir, aynı tören kendisine de yapılır.

Vali'ye bir dolandırıcının kendini vali diye tanıtarak kasabayı aldattığını anlatırlar. Vali, mahkumu görmek ister, bu dolandırıcının sevdiği vekilharcı Arif olduğunu görünce onu affeder ve Meryem ile evlendirir. Arifi tekrar yanına vekilharç olarak alır ve kasaba halkının dileklerini de yerine getirir<sup>80</sup>.

"Arif'in Hilesi" müzikleri ya da konusundan ziyade, ilk müzikli Türk sahne

---

<sup>80</sup> Bkz (43) AND, 261

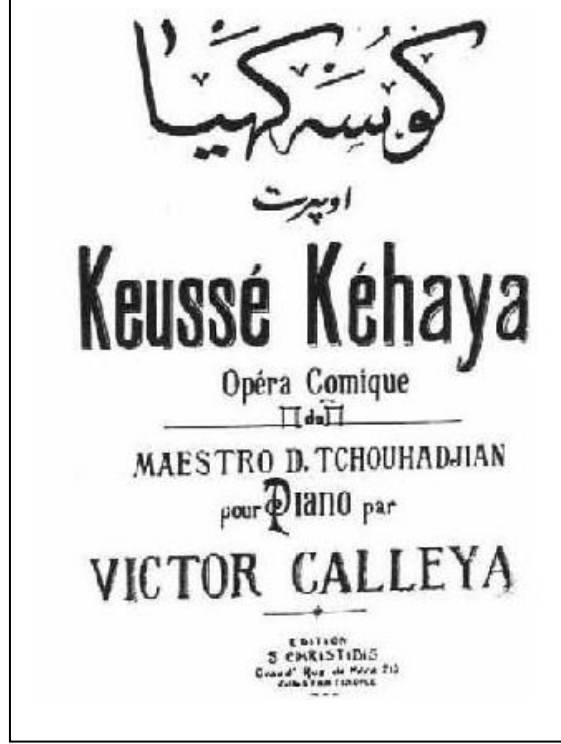
eseri olması ve bu türde eserlerin yazılması ve oynanmasındaki öncü rolü açısından önemlidir. Güllü Agop'un elindeki imtiyaz sebebi ile 'müzikli' sahne eserlerine yönelen Çuhacıyan, Türkiye'nin, hem yaşadığı dönemini hem de kendinden sonraki dönemi operet ve opera çalışmalarının geleceğini değiştirmiştir.

### 3.2.2 Köse Kâhya

"Köse Kâhya"nın ilk adı Köse Abdal'dı. Bestesi, Çuhacıyan ile birlikte Alboretto'ya aitti. Oyunun librettosu ise Karakin Riştuni'nindir. Bu eser, Çuhacıyan'ın kendi döneminde çok oynanmış ve günümüzde hala metni bulunan Türkçe oynanan üç operasından biridir. Eser, üç perdeden oluşan bir komik operadır.

Köyün güzel kızlarından Gül, Köse Kâhya'ya aşık olmuştur. Halbuki Köse Kâhya, kızlardan kaçan, böyle şeylerle pek de ilgilenmeyen biridir. Ormanda köylü kadınlar "Köyde yaşamak ne güzel olur" korusu ile çamaşır yıkarken Gül, " Salime, aman Salime, acı halime" şarkısı ile sırrını Salime'ye açar. Köylü kadınlar "Köse Kâhya pek zalimdir" korusu ile şaşkınlıklarını anlatırlar. Salime pekmez ve tereyeğ ile helva hazırlayıp büyü yapacak: Köse Kâhya, helvayı yedikten sonra Gül'e aşık olacaktır. Bu sırada oraya uzak diyarlardan hayvan satın almak için üç çoban, İbiş, babası Bayram ve Dayısı İbrahim gelir". İlbaharda turna gördüm, turna turna na" ile hora teperler. İbiş'in babası, İbiş'i para kazansın diye okuldan almıştır, İbiş'in ise akli fikri, Leyla ile Mecnun hikayesini okumaktadır, hikayenin kitabını hep koynunda taşır. Bu sırada köylü kızlar, "aman susalım davet oluyor" şarkısı ile büyü yapmaktadır. İbiş gördüğü Gül'ün kendi Leyla'sı olduğuna inanır. Gül, helva tabağını bırakır gider,





Şekil 3.2 Köse Kahya'nın Partisyon Kapağı

Tabağı bulan İbiş helvayı yiyecekken, Köse Kâhya, eşeği ve sığır uşağı Veli ile çıkagelir; ancak Köse'nin eşeğinin inadı tutar ve kendini suya atar. Köse Kâhya, bunun üzerine "bu merkep değil ördek cinsidir" şarkısını söyler. İbiş, elindeki helva tabağı ile Köse Kâhya'nın yanına gelir ve helvadan Köse Kâhya'ya da verir. Köylü kızlarının geldiğini görünce de tabağı suya atar. Gül, Salime ve kızlar korusu "yemiş helvayı senin sevgilin" şarkısını söyler. Bu sırada yedikleri helvadan İbiş ile Köse Kâhya'yı sancı tutar, bu sahnede de ikisinin komik düet'i vardır. Bu düet'in ardından Gül, Salime ve kocası Himmet'in şarkısı "geçti bakın Köse'nin sancısı" söylenir.

İkinci perde, mehtaplı bir gece ile açılır, kızlar kuyudan su çekmektedir. Gül üzgündür, çünkü Köse onun sevgisini hiç umursamaz, çoban İbiş'le evlense, o da kendi köyünden değildir. Salime bir başka büyü yapacak “İn, bin, din” diye büyü suyu Köse Kâhya'ya içirecektir, yalnız bu sırada büyü yapılırken tavşan kulağının düşünülmemesi gerekir. Büyü tutarsa, İbiş'in aşkı Köse'ye geçecektir. Koro “gel ağlama İbiş” i söyler. Bu sırada başka Köse, Eğinli Zakar gelir. Veli ise onu Köse Kâhya zanneder ve komik yanlış anlaşılmalara olur. Bu arada Köse Kâhya da gelir ve sudan içer. Koro, “bakınız gökte yıldızlar nice” yi söyler. Gül kendini kuyuya atmaya kalkar. Köse Kâhya ise bu sırada “ben bu kızı almam tövbeliyim vesselam”ı söyler.

Üçüncü perde, koronun “hamd olsun gördük şu mübarek günü, tebrik edelim Kâhya ile Gül'ü” şarkısı ile açılır. İbiş, Köse ile Gül'ün evleneceğine çok üzgündür; ancak Köse Kâhya, Gül'e dokunmayacağına İbiş'e söz verir. Bu arada Köse Kâhya kaçır ve İbiş ile Gül arasında bir aşk başlar. Sonunda Gül İbiş ile evlenmeyi kabul eder. Köse Kâhya bulunur, büyü'nün neden bozulduğu da anlaşılır. İlk seferde helvayı İbiş yemiştir, ikincide büyü yaparken kızlardan biri tavşan kulağı düşünmüştür. İbiş, Gül ile evlenip Bosna'ya gidecektir. Oyun, şarkı ve danslarla sona erer.

### **3.2.3 Leblebici Horhor Ağa**

Çuhacıyan'ın her dönemde en çok sevilen eseri “Leblebici Horhor Ağa” olmuştur. Oyunun librettosu Takvor Nalyan tarafından yazılmıştır. Eser, ilk defa Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda Osmanlı Operet Kumpanyası tarafından oynandı ve büyük başarı kazandı. Bu operet, Türkçe, Ermenice, Yunanca, Almanca, Fransızca ve Rusça'ya da çevrilmiş ve bu dillerde oynamıştır.

Bu üç perdelik komik operanın konusu, yeniçeri ocağının henüz kapatılmadığı dönemlerde İstanbul'da geçer. Birinci perde Kağıthane'de başlar. Mirasyedi Hurşit Bey, dört dalkavuşu, Sansar, Cingöz, Canyakan, Cımbız Şakir, Fitne Kutusu, Hayrat Yıkan ve Çingene kızlarla eğlenmektedir: "Hep beraber içelim, Kaderi defedelim" şarkısını söylerler. Ancak, Hurşit düşüncelidir. Şile'ye eğlenmek için gittiğinde İstanbul'da leblebicilik yapan Horhor'un kızı Fadime'yi görmüş aşık olmuştur. Kız da ona vurulmuştur. Hurşit, ne yapıp eder ve Sansar'ın yardımıyla Fadime'yi İstanbul'a getirirler. Güzel bir bahar gününde Fadime, Kağıthane'de kendini bekleyen Hurşit ile buluşur. Fadime'nin şarkısını duyarız: "bahar geldi, ah oldu yaz." Hurşit ve Fadime birlikte eğlenirken, Fadime'nin babası Horhor Ağa çıkagelir. Horhor, kızını aramaktadır: "Leblebici Horhor derler, Memlekette hep bilirler." Babasının geldiğini görünce hemen kızı saklarlar. Leblebici Horhor oradan alınıp Hurşit'in konağına götürülür.



Şekil 2.3 Leblebici Horhor'un Partisyon Kapağı

İkinci perde, Hurşit'in konağında başlar. Horhor, konakta kızına kavuşur ancak onu geri götürmek istemektedir. Fadime, Hurşit'i sevdiğini söylemektedir, etraf da iki gencin evlenmesine izin vermesi için Leblebiciyi sıkıştırmaktadır. Kızını bir şehirliye vermek istemeyen Leblebici, Fadime'nin, köyünde Muhsin Pehlivan adında bir nişanlısı olduğunu söyler. Leblebici Horhor, o gece konakta misafir edilir. Öteyandan bey'in dalkavukları Leblebici'yi kandırmak için türlü oyunlar düzenlerler. Sansar Hasan kıyafet değiştirerek Hurşit'in amcası numarası yapar. Leblebici ile sözde dostluk kurar ve Fadime'yi kaçırarak bir yabancı dedikodusunu çıkarır. Bu plan aynen uygulanır; ancak bu plana karşılık Leblebici'nin de bir planı vardır. O gece kızının odasına girerek, yaşmak ve ferace takınıp, kızının yerine kendisinin kaçırılmasını sağlayacak, sonra da bir yolunu bulup kendi de kaçacaktır. O gece Sansar geldiği zaman, karşısında kılık değiştirmiş Leblebici'yi bulur ve onu iffetsizlikle itham ederek dayak atar. O sırada Leblebici, Hurşit'in daha önce kendisine *"başına bir şey gelirse üç kez horoz gibi öl"* dediğini hatırlayarak ötmeye başlar. Sansar kaçır, etraftan gelenler güya Leblebici'yi kurtarırlar. Bir yandan da onunla alay ederler. Bu sırada, Sivrisinekler: "sivrisinek saz mı geldi, davul zurna az mı geldi?" Zanzanlar: "Zan zan eder tamburumuz, dan dan eder davulumuz." Söylenir. Bu arada Sansar da cariyelerden birine aşık olur. Kamer, Sansar, Hurşit ve Fadime arasında bir dörtlü başlar. Kızını Hurşit'e vermek istemeyen Horhor, yediği dayak ve ettikleri alay yüzünden İstanbul'daki diğer leblebicileri yardıma çağırmaya karar verir.

Üçüncü perdede, leblebiciler Hurşit Bey'in konağının kapısında toplanmıştır. Sansar ve dalkavuklarla bir kavga olacaktır. Leblebiciler korusu: "bir Köroğlu yavrusuyuz, korkmayız." Sansar ve dalkavuklar korusu: "Köroğlu'ndan kaldı miras, yiğitlik." Leblebici önce kötülük olmasın diye yalvarıp yakararak, sonra tehtit ederek, hatta Sansar'a cebindeki on altını da vereceğini vaadederek, kızını kendisine bağışlamalarını rica eder. Sansar

buna razı olmuş görünür. Konağın taşlığında kızı yerine kendisine feraceli Cingöz'ü getirir. Güya baba kız kucaklaşacağı sırada, Sansar, bir taraftan da konağın muhafızı yeniçerilei ayaklandırarak “*kızı kaçırıyorlar*” diyerek ortalığı velveleye verir. Yeniçerilerle, Leblebiciler birbirine girerler, o sırada Bostancıbaşı çıkagelir. Kavgayı yatıştırır, bunca gürültünün sebebini sorar. İlk sesini beğenip, feraceli Cingöz'ü Fadime zannederek yüzünü açtırır. Peçenin altından bir erkek yüzüyle belirince çok sinirlenerek derhal Fadime'yi getirmelerini emreder. Hurşit Bey, Fadime'yi getirip babasına teslim eder, fakat kız, ağlayarak “ *Beni bu Bey'e vermezsen canıma kıyarım*” der. Olayı başından sonuna Bostancıbaşı'na anlatırlar. Bunun üzerine onun arabuluculuğu ve etrafın bir kez daha zorlaması sonucu Leblebici Horhor Ağa, kızını Hurşit'e vermeye razı olur. Bitiş müziği başlar: “Çalalım dümtek , davul, zurna dümbelek.<sup>81</sup>”

---

<sup>81</sup> Age, 260-262

### 3.3 Tulûat Tiyatroları

Güllü Agop'un kumpanyasına verilen suflörlü türkçe oyun oynama tekel imtiyazı, bu kumpanya dışındaki toplulukları oldukça güç duruma düşürmüştü. Bu durumdan Dikran Çuhacıyan müzikli oyunların imtiyaz içine girmediğini savunarak çıkmış, Güllü Agop'un kumpanyasından ayrılan Fasulyeciyan bağımsız bir topluluk kuramayınca çözümü, geleneksel ortaoyununun bir devamı gibi düşünülebilecek perdeli ortaoyunu ile bulmuştur<sup>82</sup>.

Bu oyuncular metinsiz ve suflörsüz oynadıklarını, böylelikle de Güllü Agop'un imtiyazına dokunmadıklarını ileri sürmüşlerdir. Kavuklu Hamdi Efendi ve arkadaşlarını kendisiyle çalışmaya ikna eden Fasulyeciyan, Galata Kulesinin yanındaki çalgılı gazinoda perdeli ortaoyunları düzenlemeye başladı. Burada ilk olarak Fransızcadan uyarlanan *Çingirak* komedyası oynandı. Bu oyun aynı zamanda *Çalma Kapıyı*, *Çalarlar Kapını* veya *Gizli Odalar* gibi isimlerle de oynanmıştı. Kavuklu Hamdi Efendi, çoğu zaman Güllü Agop'un repertuarındaki eserleri değiştirerek, konuya sadık kalmak şartı ile doğaçlama oynarak seyircilere sunuyordu.

Bu topluluğa Hayalhane-i Osmanî adını veren Hamdi Efendi'nin 1874 yılında oynadığı oyunların bazıları Basiret Gazetesinde duyurulmuştu, bu oyunların arasında acıklı 6 perdeli *Tayyarzade* yani *Binbirdirek Vak'ası*, 4 perdelik *Yufkan*, 3 perdelik *Talihsiz Delikanlı*, 1 perdelik *Teodor Kasab*'in Molière'den uyarlaması olan *İşkilli Memo*, 3 perdelik *Cezayir*, 3 perdelik

---

<sup>82</sup> Orhan HANÇERLİOĞLU, *Musahipzade Celal'in Bütün Oyunları*, 26

*Fettan Çelebi ve Madame Angot'nun Kızı bulunuyor.*



Resim 3.4 Bir Tulûat Sahnesi

Kendi repertuvarına ait oyunların da kullanılması üzerine Güllü Agop tekrar imtiyazını ileri sürmüştü, ancak Tulûatçılar bunun üzerine Güllü Agop'un imtiyazındaki İstanbul'un üç yerinde tiyatro açma şartını yerine getirmediğini, yalnızca Gedikpaşa'da Tiyatro işlettiğini ileri sürerek kendilerini meşrulaştırmışlardır<sup>83</sup>.

Tulûat sanatçıları zaman zaman Beyoğlu'nda Concordia, Varyete, Odeon gibi tiyatrolarında da oyunlar sahneliyorlardı. Fakat, bu sanatçılar gösterilerini genel olarak Şehzadebaşı, Vezneciler ve Direklerarası'nda sahnelemişlerdi<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Bkz (47) AND, 153

<sup>84</sup> Cemal ÜNLÜ, *Direkler Arasından Pera'ya* , 5

Direklerarası Beyazıt'tan Fatih'e giderken Letafet Apartmanının bulunduğu yerden sonra Saraçhanebaşı'na doğru dükkanların kemerleri ve sütunları bulunur bu sebeple buraya Direklerarası adı verilmişti.

Tulûat tiyatrolarının ayrılmaz bir parçası ise Kantolardır. Popüler müziğin ilk örnekleri olan kantolar Tulûat tiyatrolarında doğmuştur. Kıvrak ritmik yapısı, akılda kalıcı melodileri ile kadın erkek ilişkileri başta olmak üzere bir çok toplumsal olayı hicveden kantolar çok kısa süre içinde benimsenmiştir. Kantocular arasında halkın çok değer verdiği bazı isimler vardı: Peruz, Şamıram, Kamela, Minyon Virjin, Viyolet, Flora, Amelya Hanımlar gibi.



### 3.4 Dönemin Diğer Opera ve Operetleri

Bu dönemin en başarılı türü, komik opera, operet ve vodvil biçiminde yazılmış müzikli sahne eserleridir. Bu türün başarılı olmasının iki sebebi olabilir: eski geleneksel Türk tiyatrosu, müzik, komedi ve dansın bir karışımıdır; bu sebeple seyirciler bu türe daha yatkındı. Bir diğer olasılık ise Batı tiyatrosu ile tanışıklığın, Türkiye'ye gelen yabancı toplulukların sunduğu en başarılı örneklerinin dramatik tiyatrodan ziyade lirik tiyatro eserlerinin olması olabilir.

Dikran Çuhacıyan'dan önce ilk Türk operet denemelerini maarif mektupçusu Halit Bey yapmıştır. Fakat operetlerinin librettosu ve notaları kayıptır. Tarihçi, elçi ve doktor olan Hayrullah Efendi'nin de 1845 tarihli olduğu sanılan *İbrahim Paşa ve İbrahim Gülşenî* adlı bir opera librettosu bulunmaktadır<sup>85</sup>. Ayrıca Hasan Bedrettin Paşa<sup>86</sup> da *Fortunio*, *Orfée*, *Giroflé-Girofla* gibi opera komiklerin librettolarını çevirmiş ve yayımlamıştır. Bu opera komikler çeşitli topluluklar tarafından oynanmış ve beğeni kazanmıştır.

Tanzimat devrinin oldukça sevilen bir diğer operası ise, Osman Nuri<sup>87</sup> ve M. Muslihiddin<sup>88</sup> Beylerin sözlerini yazdığı ve Haydar Bey tarafından bestelenmiş, *Pembe Kız* operasıdır. Eser, 3 perdeden oluşan bir komik

---

<sup>85</sup> Bkz (47)AND, 144

<sup>86</sup> Bkz (77) DÜRDER-ÖZÜN.Hasan Bedrettin Paşa: (1851- 1912) Tiyatro yazarı ve general. Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, s.215

<sup>87</sup> Osman Nuri (Yağcızade) Yazar. Anissé Bourgeoisi ile Mason'dan *Asılmış Bir Adam* adıyla çevrilmiş oyunu Temaşahane-i Osmanî tiyatrosunda oynanmış ve 1885'te basılmıştır. *Pembe Kız Opereti ve Hilikâr Karı* adlı bir oyunu vardır. Agk, 327

<sup>88</sup> M. Muslihiddin: Yazar. Osman Nuri Yağcızade ile *Pembe Kız Operetini* yazmıştır. Agk, 299

operadır.

Eserin basılı metni olmadığı gibi notalarının da kimin elinde olduğu belli değildir. Operetin Meşrutiyet döneminden kalma bir yazma metni mevcuttur; ama bu metin de Tulûat tiyatrolarının kullandığı bir metindir. Orijinal metinle arasında kişi adlarında ve olayların gelişiminde ufak tefek değişiklikler olduğu sanılmaktadır<sup>89</sup>.

### 3.4.1 Pembe Kız

Mirasyedi Kâmil Bey ve dalkavuşu Bülbül, Kağıthane'ye eğlenmeye gelir. Çingeneler zengin bir Beyin geleceğini duymuşlardır. Çingene güzeli Pembe ve arkadaşları Bey'in yanına giderler; Pembe'nin kardeşi İbo para düşkünerdir. Bey'in parasını alacağı için sevinçlidir. Çingene kızları Bey'i eğlendirir. Pembe, Bey'in falına bakar ve bu arada gönlü Bey'e kayar. Aslında Pembe'nin Kızılkurt adında bir sevgilisi vardır. Pembe, kardeşi İbo ile kimlik değiştirerek Bey'in yaşadığı konağa giderler. Tasarladıkları oyun başarıya ulaşır. Bey, çingene olduğunu bilmediği Pembe ile evlenecektir. Öte yandan Çingeneler bunu öğrenmişlerdir; hem sevgilisinin kaçmasına üzölen Kızılkurt için, hem de Çingene olduklarını saklayan Pembe ile İbo'ya bir ders vermek üzere konağa gidip işi açıklayacaklardır. Bey'in konağında düğün hazırlıkları yapılmaktadır, İbo, çingene olduğunu gizlemeye çalışırken daha çok yanlış yapar. Sonunda çingeneler konağa gelir ve iş anlaşılır. Pembe, yine Kızılkurt'un olur. Oyun, şarkı ve danslarla sona erer.

---

<sup>89</sup> Bkz (18) AND, 428

Haydar Bey'in bestelediği bir başka müzikli oyun ise, Ahmet Mithat'ın *Çengi* yahut *Dâniş Çelebi*<sup>90</sup> adlı oyunudur. Şarkıların sözlerini ise Muallim Naci yazmıştır. Eserin 1884 yılında Yeni Tiyatro'da oynanması üzerine *Levant Herald*'ın 6 kasım 1884 tarihli bir yazısında, Haydar Bey'in bilinen parçaları toplayıp uyarlayarak düzenlediği belirtilmektedir.

### 3.4.2 Çengi

Saliha Molla, Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş cinci, efsuncu bir kadındır. Dâniş Çelebi adındaki oğlu doğuştan aptaldır. Ayrıca annesinin uğraştığı periler, cinlerle iyice aklını oynatmış, düş dünyasında yaşamaktadır. Annesi, oğlunun çılgınlığının iyice artmaması için ona esrar verip, peri hikayeleri, Aziz Efendi'nin Muhayyelât'ından hikayeler okur. Engerusizade adında zengin bir kibar ve onun dalkavuşu Yahni Kaptan konaklarında bir eğlence düzenlerler. Dâniş Çelebi'yi de çağırırlar. Amaç, Dâniş Çelebi'nin perilere, cinlere, iyi saatte olsunlara inancıyla alay edep hoşça vakit geçirmektir. Engerusizade'nin cariyesi çok iyi şarkı söyleyip dans edebilen zeki, dolapçı bir kızdır. Onu da peri yaparlar, Dâniş Çelebi onun peri olduğuna inanır. Peri, sözde kimi zaman yokolmakta ve yalnız Dâniş Çelebi'ye görünmektedir, kimi zaman ikisi birlikte yokolmaktadır. Konuklar da bu yanılsamanın yaratılmasında yardımcı olurlar. Sonunda Dâniş, periyi götürmek ister. Saliha Molla gelir, oğlunun bu tutkusu üzerine ayak direyerek Engerusizade'nin cariyesini alır. Peri ile Saliha Molla anlaşır; Peri, aynı zamanda Dâniş'in karısı gibidir; çengi kızlarla peri sahneleri düzenler. Gök kuşağından geçirerek sözde erkek olan çengileri kıza dönüştürerek Dâniş'i avutur; bir yanılsama

---

<sup>90</sup> Age, 430

dünyasında yaşatır. Dâniş, annesinin verdiği sözde mühr-i Süleyman ile periler arasına karıştığını zanneder. Evdeki Dilferah adındaki cariye bu işten şikayetçidir. Dâniş'in böyle kandırılmasına karşıdır, ancak Saliha Molla keyfindedir, bir yandan tılsımla para kazanır, diğer yanda erkeklerle gönül eğlendirir. Sonunda Saliha Molla ölür. Peri, Saliha Molla'nın parasını, değerli taşlarını kendisine saklar. Sonunda Dilferah, Dâniş'e Peri'nin hırsızlıklarını anlatmayı başarır; bir gece peri uyurken yatağın yanına kara saplı bir bıçak ve tılsım koyar, Dâniş bu bıçakla Peri'yi öldürecektir. Ancak Peri durumu öğrenince çengi kızlara Dilferah'ı bağlatıp kendi yatağına yatırır. Dâniş, uzun bir duraksama ve korku sonunda bıçakla dadısını vurur, değişikliği anlayınca büyük korkuya kapılır. Peri de artık bu evden ayrılmaya karar vermiştir, yükünü tutmuştur, çengilerle son bir bale temsili yapar; kızlar önce kara, sonra kırmızı, en son beyaz giysiler içinde bir bale yapıp ayrılırlar, Dâniş tek başına kalır.

Bu dönemde çok ünlü olmuş bir diğer müzikli oyun ise, Ahmet Mithat'ın *Zeybekler*'idir. Oyunun müzikleri, lavtacı ve hânende Hristâki Kiryazis'e aittir. Bu oyunun maalesef elimizde ne yazma, ne de basma metni vardır.

### 3.4.3 Zeybekler

Köy kahvecisi Veli Dayı ile karısı Binnaz'ın tek kızı Meruşe'yi, Aydın'dan çiftlik sahibi Timur Bey'in oğlu Dâniş Bey adında soylu, zengin biri sevmektedir. Ancak Veli Dayı inatçı bir adamdır, kızını köylü olduğu için çoban Kel Memiş'e vermek ister. Kızın gönlü Dâniş Bey'dedir. Veli'nin bu direnişi karşısında, Dâniş Bey tek başına dolaşırken zeybeklerden Sarı Efe ve arkadaşlarının arasına düşer. Bu sahnede zeybeklerin ve çingene kızlarının koroları yer almıştır. Zeybeklerin başı, Dâniş Bey'e tanıtık çıkar. Dâniş Bey'in

derdine bir çözüm bulacaklardır. Dâniş'in kılığını değiştirerek ona aptal bir görünüş verirler. Efeler gidecekleri bir düğüne Veli Dayı, karısını ve kızını da çağırırlar. Orada evlenme konusu açılınca Efeler, kıza ceza olsun diye onu bir aptalla evlendirmesini öğütlerler. Veli razı olur, böylece Dâniş ile Meruşe evlenirler, oyun zeybek oyunları ve şarkılarla sona erer.

Tanzimat döneminde olduğu kadar Meşrutiyet döneminde de çok oynanmış, ancak yazarı ve bestecisi bilinmeyen iki müzikli oyun mevcuttur. Bu oyunların her ikisinin de metni, Meşrutiyet dönemi Tulûat topluluklarının yazma defterlerinden edinilebilmektedir. Oyunlardan ilki *Köroğlu*, diğeri ise *Derebeyi*'dir.

#### 3.4.4 Köroğlu

Çoban Veli'nin kızı Havva ile Tosun nişanlıdır. Köroğlu, babasının öcünü almak için giderken Havva'yı kırdı görüp sever, kaçıtır ve Havva ile evlenir. On beş yıl sonra oğlu Hasan, Bolu Bey'i Kara Ali'nin kızı Benli Hanım'ı sevip kaçıtır. Arkadan yetişen Bolu Beyinin oğlu ile vuruşup onu öldürür. Bu sırada Bolu Beyi Kara Ali ile Köroğlu gelirler. Vuruşacakları sırada, Bolu Beyinin uşağı Güllü'nün aracılığı ile barışırlar. Köroğlu, dağda yaşamayı bırakıp kentte Bolu Beyi ile kardeş gibi yaşamayı razı olur. Birbirini seven iki gencin evlendirilmesine karar verilir. Oyunda şu müzikli parçalar yer almıştır: 1. perde koro: "Şâd olmalıyız / sevinmeliyiz"; Havva, "Ben bir çoban kızuyım"; 2. perde: müzik: "Titresin bizden dağlar"; Gül, Dilber, koro "Maşa, saçayaklar demirden"; koro "Titresin bizden dağlar"; Hasan "Benim gibi bir daha / var mı bahtsız acaba", "Bir gün yatmış idim uykuya"; koro "Bugün bir saadet idi"; 3. perde: Beyin Benderleri, koro "Gürz hem kalkanlarla biraz meşk edelim", Benli uykuda: "Ah ah ne rüya / bu ne güzellik"; Hasan: "Böyle güzel hiç

görmedim asla” Hasan-Benli: “Beraber yola haydin kaçalım”; 4. perde: Koro “Titresin bizden dağlar”.

### 3.4.5 Derebeyi

İkinci oyun, *Derebeyi* yahut *Çoban Kızı* veya *Türkmenler*'dir. Derebeylerinden Timur Bey'in kızı Şadiye ile Çoban Recep birbirlerini severler. Timur Bey'in uşağı Körpül, iki sevgiliyi birbirine kavuşturacağına söz verir. Timur Bey'in kahyası Raşit Ağa da Şadiye'yi sevmektedir. Timur Bey, çiftliğini denetlemek için birkaç günlüğüne evden ayrılınca, Raşit Ağa Şadiye'ye sevgisini açıklar, ancak reddedilir. Timur Bey çiftlikte bir ağaç altında uykuya dalar, çoban Recep ağaçtan inen bir yılanı öldürerek Bey'i kurtarır; Timur Bey, kızını Recep'e vermeyi vaad eder. Çobandan ve kızıdan intikam almak isteyen Raşit Ağa, Çoban Recep'in yaşlı bir çobanı dolandırdığı iftirasıyla onu kovdurur, sonra da sırtından yaralar. Şadiye'yi zehirlemeye kalkışsa da, Çoban Recep yetişip Raşit Ağa'yı vurur. Ölmek üzere olan Raşit Ağa her şeyi açıklar. Timur Bey, kızı Şadiye'yi Recep'le, sadık uşağı Körpül'ü de sevdiği Fato ile evlendirir<sup>91</sup>.

### 3.4.6 Anadolu Köylüleri

Bu dönemde çok oynamış bir müzikli oyun da Hasan Vahid'in *Anadolu Köylüleri*'dir. Oynadığı dönemde oldukça başarı sağlamış olan oyunun ne

---

<sup>91</sup> Age, 264-266

yazık ki günümüze metni ulaşmamıştır; bu sebepten oyunun müziklerini de kimin bestelediği konusunda bilgi mevcut değildir; fakat Tanzimat döneminden kalan bir el ilanında oyunun konusu şöyle verilmektedir<sup>92</sup>:

*“Perdelerin tasvir-i hali:*

*Birinci Perde- Omoş’un fitnesiyle Hatice’nin( Osman Ağa’nın karısı) Zeyneb’i Mustafa’ya almaktan istinkâfı. Mustafa ile Zeyneb’in muaşakası ve Osman Ağa’nın israriyle akde karar.*

*İkinci Perde- Düğün (h)alay nam köy horası ve şarkısı. Mustafa’ya kur’a isabeti, Omoş ile Veli’nin (uşak) memnuniyeti. Ey Gaziler.*

*Üçüncü Perde- Arife’nin (Osman Ağa’nın kızı) Kadir (Hüseyin Ağa’nın oğlu) muaşakası. Omoş’un Zeyneb’i iğfal için tertip ettiği hile semeresi olarak Mustafa’nın kara haberi hakkında mektup. Omoş ve avnesinin fuzuhata karar vermeleri. Zeyneb’in itlâfı hakkında emmisinden Omoş’a gelen mektubun Memiş’in eline geçmesi.*

*Dördüncü Perde- Kızların hapis edildikleri mağara. Omoş’un yiyecek getirişi. Köylüler. Eden bulur. Memiş’in şeker olduğu anlaşılması. Ceza ve adalet. İşbu oyun birçok senelerden beri sahne-i temaşaya vaz olunup ancak bu defa tiyatroperver efendilerimizin arzusu üzerine gayet mutantan surette kumpanyamız tarafından icrasına karar verilip leyle-i mezkûrede lûtfen ve tenezzülen teşrife rağbet buyurmalarına ümidimiz ber kemâldir.”*

Bu dönemde yazılmış ancak kendi çağında bestelenip yayınlanmayan fakat daha sonra, yapısı ve şarkılarıyla başarı kazanan bir diğer komik opera ise Âli Bey’in *Letâfet*’idir. Eser ilerde Satvet Atabinen tarafından

---

<sup>92</sup> Bkz (18) AND, 436

bestelenmiştir<sup>93</sup>.

### 3.4.7 Letâfet

Tacir Müstecip Çelebi'nin oğlu Muhsin Efendi adında genç, güzel bir delikanlı lalası Abdi Ağa ile Göksu'da gezinirken eski kapıcıbaşılardan, zengin Rızkî efendinin kızı Letâfet'i görür aşık olur. Çingene falcı Naile'nin yardımı ile gençler tanışır, anlaşır ve evlenmeye karar verirler. Bu duruma Rızkî Efendi de razı olur; fakat Muhsin Efendi'nin başına türlü aksilikler gelir, evi yanar, gemileri kazaya uğrar, kendisi yoksul düşer. Ancak paraya düşkün olan Rızkî Efendi kızını Muhsin Efendi'ye vermekten vazgeçerek parası bol, kekeme İneyet Efendi ile nişanlar; düğün hazırlıkları hızlı gerçekleştirilir. Bu sırada Muhsin Efendi'nin Trablusgarp'ta bulunan amcası İhsan Efendi çıkagelir, yeğeninin üzüntüsünü öğrenerek ona yardım etmeye karar verir. Düğün günü, başka bir yalancı düğün alayı düzenler, Abdi Ağa Yeniçeri kılığına girer. Bu alay, gerçek damadın düğün alayının gecikmesini fırsat bilerek kız evine gelir. Çingene Naile, İneyet'in ayvazı Manuk'u kimseyi tanıyamayacağı kadar sarhoş eder. Arkadan yetişen gerçek düğün alayının başındaki gerçek Yeniçeri Ağası, Muhsin Efendi'nin babasının tanıdığı çıkar, üstelik amcasının Muhsin Bey'e yüz elli bin altın bağışladığı da duyulunca herkes Letâfet'in Muhsin Efendi ile evlenmesine razı olur. Kekeme İneyet'de başkasını seven bir kızla evlenmek istemediğini söyleyince gençlerin düğününün yapılması kararlaştırılır.

---

<sup>93</sup> Bkz (47) AND, 143



Oyun içinde, satıcıların, Bostancıların, kadınların, Tosunların, Ağalar ve Koçucuların, gelin alayını seyreden halkın, ayvazların ve alay takımının koro parçaları bulunur. Sololar ise, Çingene Naile'nin oyun başındaki "Fal bakar, kukulya bakar", Muhsin Efendi'nin üzüntüsünü dile getirdiği romans, "sevdiğim günden o serv ü kaameti"; Kekeme İnayet'in kekeme şarkısı: "Bibi...bizim...düdü...düğün", Manuk'un parçası "Ayvazlara hor bakmayın"; operanın finalinde Muhsin Efendi'nin "Yenemez kismetini kimsenin âlemde kişi" operanın başarılı şarkılarından<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Bkz (18) AND, 433

### 3.5 Tanzimat Dönemi Oyunlarında Seçilen Konular

Tanzimat Dönemi oyunlarında belirli bir toplumsal bilinç görülmektedir. Bu oyunlarda daha ziyade evlilik ve mevcut aile düzeninin eleştirilmesi, toplumsal sınıf farklılıkları, yanlış yorumlanan ve henüz sindirilememiş Batılılaşma, batıl inançlar, zulme ve sömürüye karşı ayaklanma, gelenek göreneklere tepki, vatan ve hürriyet sevgisi konuları işlenmiştir<sup>95</sup>. Ancak dönemin koşulları bu konuların açık seçik işlenmesi için maalesef elverişli değildi. Oyunlarda çoğu kez bu fikirler üstü kapalı olarak işleniyor, olaylar Türkiye dışında başka ülkelerde geçiyordu. Bu oyunlarda aynı zamanda çağın değer yargılarını da görmek mümkündür. Ama bu değer yargıları oyunların esas konusunu oluşturmaz, oyunun kahramanlarının düşünceleri şeklinde sunulur.

Yazarlar genellikle konularını tehlikeli buldukları oyunlarını ya eski zamanlarda ya da ülke dışında geçirirlerdi. Bu durumun dışında genellikle oyunlar İstanbul'da ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde geçer. Bazen konu İstanbul'da geçmesine rağmen olaylar Ermeni, Rum gibi azınlık grupları arasında geçer. Az da olsa *Anadolu Köylüleri* gibi konusu köyde geçen oyunlar da mevcuttur.

---

<sup>95</sup> Bkz (47) AND, 184

#### 4. ULUSAL OPERETE DOĞRU

1839'da yayınlanan Tanzimat Fermanı, vatandaşlara hak ve özgürlük tanıyan bir harekettir. Bu ışığın altında, Batı hayat ve kültürüne yakınlık duyarak yetişen Şinasi ve Namık Kemal nesli aydınları arasında, hak ve özgürlük düşüncesi yayılıp kökleşmişti. II. Abdülhamit devrinde tekrar koyu bir baskıcı rejimin başlaması özellikle bu kesimde büyük tepkilere sebep olmuştur. 1889 yılında İstanbul'da tıp öğrencileri İttihat ve Terakki<sup>96</sup> adı altında gizli bir topluluk kurmuşlardı. Namık Kemal'in şiirleri yasaklamalara rağmen el yazısı ile çoğaltılarak yayılmıştı. Bu gizli yayma hareketi harp okulu'na geçmiş, yakalananlar çok şiddetli cezalandırılmıştı, bazıları ülke dışına kaçmayı başarmıştı. Abdülhamit idaresinin karşısında bulunanlar arasında Osmanlı Hanedanı kızlarının kocaları da bulunuyordu. Bunlardan, Asaf imzasıyla şiirler yazmış olan Damat Mahmut Celâleddin Paşa gördüğü baskı yüzünden 1899'da oğullarıyla birlikte Avrupa'ya kaçmak zorunda kalmıştır.

Mustafa Kemal'in 1904'te kurmay yüzbaşı olarak orduya katılması üzerine subaylar arasındaki özgürlük mücadelesi artmıştır. Abdülhamit idaresinin aleyhinde bulunduğu için Şam'da bulunan askeri birliğe atanarak İstanbul'dan uzaklaştırılan Mustafa Kemal, 1906 yılında Şam'da bazı arkadaşları ile birlikte Vatan ve Hürriyet adıyla gizli bir ihtilal cemiyeti kurmuştur. Daha sonra doğduğu yer olan Selanik'e gelmiş, Vatan ve Hürriyet cemiyetinin bir şubesini de orada kurmuştur. O sırada Rumeli'deki subaylar arasında Abdülhamit istibdadına karşı ayaklanma isteği yayılmış, İttihat ve Terakki iyice

---

<sup>96</sup> İttihat: Birleşme, Terakki: İlerleme, yükselme.

genişlemişti. 1908 yılında ellerindeki kuvvetlerle dağa çıkan bazı subaylar Abdülhamit'i açıkça tehdit etmeye başlamıştı.

Merkezi Selanik'te bulunan ordunun baskısı ve saraya çekilen telgraflar karşısında dayanma imkanı bulunmadığını gören II. Abdülhamit 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet'i ilan etmek zorunda kalmıştır. 1876 anayasası hükümleri tekrar yürürlüğe girmiş, imparatorluğun her tarafında seçim yapılarak Mebuslar Meclisi toplanmıştır. 1877 âyânından ancak üç kişi sağ kalmıştı. Bu üyelerin yerine yenileri tayin edilerek meclis çalışmaya başladı. Meşrutiyet'in ilanı ve özgürlük ortamı içinde daha önce ülke dışına kaçmak zorunda kalan ihtilalciler geri dönmüşler, birçok gazete ve dergide eski idare ve Padişah Abdülhamit aleyhinde yazılar yazmaya başlamışlardı.

13 nisan 1909'da<sup>97</sup> İstanbul'da gerilik taraftarı softaların bir grup askeri kışkırtması üzerine bir ayaklanma oldu. Taşkışla'daki avcı taburları isyan etmişti. Grup, "şeriat isteriz" diye bağıırıyordu. Selanik'teki üçüncü ordu, Mahmut Şevket Paşa komutasında İstanbul'a geldi. Kolağası Mustafa Kemal de bu ordunun kurmayları arasındaydı. Taşkışla o zaman Hareket Ordusu denilen ve Selanik'ten gelen askerler tarafından kuşatıldı, gericilerin isyanı bastırıldı. İsyani başlatanlardan Derviş Vahdetî isimli softa gazeteci ve arkadaşları asılmak suretiyle öldürüldü. II. Abdülhamit'in bu ayaklanma ile ilgisinin olup olmadığı belli değilse de uzun baskı döneminden sonra yerinde kalması uygun görülmedi. Mebusan ve Âyân Meclisi birlikte toplanarak, Şeyhülislam Ziya-üd-din Efendi'den de fetva alınarak, Sultan Abdülhamit tahttan indirildi. Yerine kardeşi Mehmet Reşat Efendi, V. Mehmet ünvanıyla padişah oldu.

---

<sup>97</sup> Rumî takvimle 31 mart 1325

#### 4.1 Meşrutiyet Dönemi Tiyatroları

Meşrutiyet aslında 15 yıllık kısa dönemi kapsamasına rağmen, bu dönemde yapılan çalışmalar oldukça yoğun ve sayıca fazladır. Meşrutiyet'in ilanı istibdat döneminin ardından halkta büyük bir coşku yaratmıştı. Hürriyet ve Meşrutiyet kavramlarının hemen huzur, refah, umut ve güvenliği getireceği umulmuştu. Böyle bir ortamda tiyatro bu coşkunun, eski yönetime karşı öfkenin de dile getirildiği bir platform olarak görülmüştü. Bu sebepten Meşrutiyet'in özellikle ilk yıllarında sahne çalışmaları çok yoğunlaşmış, İstibdat döneminin suskunluğunun aksine neredeyse eli kalem tutan herkes oyun yazmıştır<sup>98</sup>.

İstibdat döneminin sona ermesiyle kapanan tiyatrolar tekrar açılmış, bu tiyatrolarda eski çağın yasaklanan oyunları ve günün koşullarına uygun yeni oyunlar oynanmıştır. Ayrıca verilen temsillerin gelirinin, yeni bir savaş gemisi alınması, yoksullara verilmesi ya da orduya verilmesi gibi ulusun yararına harcanacağı bilinci bu oyunlara olan ilgiyi arttırmıştır. Ayrıca dönemin ilk başlarında iktidar partisi İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri de bu akıma kapılmışlar ve tiyatroyu ciddi anlamda desteklemişlerdir. Fakat çok kısa süre içinde bu coşkunluk ve büyük beklentilerin yerini hayal kırıklığı almıştır. Dış cephelerdeki savaşlar, ülke içindeki anarşi, parti çekişmeleri ve iktisadi gerileme tiyatrodada da yankısını bulmuş, gerek meydana gelen olaylar, gerekse düşünceler hemen sahne eserlerine aktarılmıştır. 31 Mart olayının yarattığı sarsıntı, iç ve dış olayların getirdiği kötümserlik tiyatroya bir görev daha yüklemişti, tiyatrolarda bir yandan Osmanlı İmparatorluğu'nun eski

---

<sup>98</sup> Bkz (55) AND, 11

parlak günlerini anlatan oyunlar oynanırken bir diğer taraftan günlük siyasal olayları konu alan temsiller veriliyordu<sup>99</sup>.

Batı tarzındaki Türk tiyatrosunun gelişiminde tiyatro binalarının önemli payı bulunur. Meşrutiyet dönemindeki tiyatroların çoğu Tanzimat döneminde yapılmış tiyatrolardı. Özellikle 1870'teki büyük yangın sonrası Naum Tiyatrosunun yanması ve Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılmasının ardından çok da kayda değer bir tiyatro kalmamıştı. Meşrutiyet dönemine kalan tiyatroların en önemlilerinden biri 1871 yılında Ağacami yakınında yapılan Odeon Tiyatrosu'dur.

Meşrutiyet dönemine kalan bir diğer önemli tiyatro ise Tepebaşı tiyatrosudur. Bu dönemin öteki tiyatroları ise şunlardır: eski Fransız Tiyatrosu'nun yerine yapılan Elhamra müzikhol'ü, 1911 yılında İstiklal Caddesi 140 numarada açılan Winter Palace- Skating Palace, bu tiyatro 1918 yılında Skating Ring adıyla sinema olarak kullanılmış daha sonra sahnesi genişletilerek 100 localı amfi biçiminde eğik ve 1300 koltuklu bir tiyatroya çevrilip, tiyatronun adı Yeni Tiyatro olarak değiştirildi. 1910 yılında Taksim'de bulunan Reşadiye Tiyatrosu'nda daha çok Pathé sinemasının gösterileri oluyordu. Sinemanın gelişmesiyle bu dönemde çok sayıda da sinema açılmıştır<sup>100</sup>. Bu sayılanlardan başka şu tiyatrolar sayılabilir: Paşabahçe Sultaniye çadırındaki tiyatro, Veznecilede Meşrutiyet Tiyatrosu, Şehzadebaşı Kâgir Tiyatro, Bağlarbaşı Posta yolundaki Tiyatro, Halep Çarşısı Şevk-i Hürriyet Tiyatrosu, Vezneciler'de Sanayi-i Nefise Mektebi Tiyatrosu, Sahne-i

---

<sup>99</sup> Bkz (47) AND, 209

<sup>100</sup> Age, 218

Musiki-i Osmanî Tiyatrosu, Vezneciler'de Bizans Tiyatrosu, yine Vezneciler'de İstanbul Tiyatrosu, Arnavutköy'de Leşki Tiyatrosu, Anadolu Hisarı Göksu'da Baruthane Çayırı Tiyatrosu, Sarıyer Pazarbaşı'nda Hacı Misak'ın Tiyatrosu, Şehzadebaşı Küçük Kâgir Tiyatro, 1913'te Beşiktaş'ta yeni açılan Apollon Tiyatrosu, Beşiktaş Akaretler'de bulunan Ahali Tiyatrosu, Donanma Cemiyeti'nin Beylerbeyi'nde yaptırdığı tiyatro, Cihangir'deki yazlık tiyatro, Beşiktaş'ta Letafet Tiyatrosu, Eski Fevziye Kıraathanesi'nin çeşitli tarihlerde onarılarak Emperyal Tiyatro ve Millî Sinema olarak hizmete açılması; Şehzadebaşı'nda Şark, Millet, Ferah Tiyatroları Pangaltı Tiyatrosu, Şehzadebaşı Malûl Gaziler Millet Tiyatrosu, Şişhane Karakolu yakınında Apollon Tiyatrosu, Beşiktaş'ta Kilise Meydanı'nda küçük Leşki Tiyatrosu, Emirgan'da Kuru Tiyatrosu, Ortaköy'de Paresiraç Tiyatrosu, Üsküdar Paşakapısı'nda Dilkuşa Tiyatrosu, Üsküdar Cadiye tepesindeki Tiyatro, Mühürdar'daki Tiyatro, Galata Doğruyol'da yeni yaptırılan Amerikan Tiyatrosu gibi. Sultan Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'ndaki özel tiyatrosu da Meşrutiyetin ilk yıllarında halka açılmış, burada özellikle Burhanettin Bey Topluluğu<sup>101</sup> gösteriler düzenlemiştir<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Burhanettin Tepsi (1882-1947) oyuncu, tiyatro müdürü. Avrupa'dan İstanbul'a gelişinde meydana getirdiği truplar "Burhanettin Bey Topluluğu" olarak anılırdı. Bkz (76) ÖZÜN, DÜRDER, 89,400

<sup>102</sup> Bkz (43) AND, 293-294

## 4.2. Darülbedayi-i Osmanî

Darülbedayi-i'nin kuruluşu, Türk tiyatro hayatının dönüm noktalarından biridir. Meşrutiyet döneminde, genç oyuncular yetiştiren ve tiyatro toplulukları kuran belli başlı tiyatro adamları arasında Mınakyan<sup>103</sup>, Ahmet Fehim Efendi<sup>104</sup>, Burhanettin Bey, Binemeciyan<sup>105</sup>, Muhsin Ertuğrul<sup>106</sup>, Reşat Rıdvan<sup>107</sup>, Şâdi Fikret<sup>108</sup> ve Raşit Rıza<sup>109</sup> (Samako) gibi oyuncular vardı. Bu dönemde oyuncular ancak usta- çırak ilişkisi ile yetiştirilebiliyordu. Öğrenci yetiştiren oyuncular olmasına rağmen, artık bir tiyatro okulunun gerekliliği de hissedilir hale gelmişti. Bu ihtiyacı anlatan bir çok yazının ardından İstanbul Belediye Başkanı Cemil (Topuzlu) Paşa, 1913-1914 yıllarında İstanbul'da kurulacak konservatuvar için Batılı bir uzmanın görüşlerinden faydalanmak amacı ile Paris'ten André Antoine'ı<sup>110</sup> Türkiye'ye çağırdı. Darülbedai'nin açılışı, Antoine'ın rehberliğinde 27 Ekim 1914'te gerçekleşti. Okul, tiyatro ve müzik bölümü olmak üzere iki bölümdü.

Kurumun adı Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem (Bolayır) tarafından konservatuvar kelimesi yerine önerilmiş ve kabul görmüştü. Şehzadebaşı'nda bulunan ve vilayetin malı olan Letafet apartmanında kurulan okulun adı, resmi

---

<sup>103</sup> Mardinios Mınakyan: 1839-1920 Oyuncu, yazar, rejisör ve direktör olarak çalışmıştır. 1888 yılında Osmanlı Dram Kumpanyası'nı kurdu ve otuz yıl bu kumpanyayı yönetti.1882 ekiminde, Beyoğlu'nda Croissant tiyatrosunda Benliyan ile birlikte operetler oynadılar.

<sup>104</sup> Ahmet Fehim: 1857- 1930 tiyatro ve sinema sanatçısı. Yıllarca Osmanlı Dram Kumpanyası'nda oynadı. 1917 yılından itibaren ilk sinema çalışmalarına başladı.

<sup>105</sup> Rupen Binemeciyan: 1857- 1912 Oyuncu, Mınakyan trupunun başrol oyuncusudur.

<sup>106</sup> Muhsin Ertuğrul: 1892-1979 Yazar tiyatro müdürü, sinema oyuncusu ve rejisör.

<sup>107</sup> Reşat Rıdvan: Şehremini Rıdvan Paşa'nın oğludur. Kuruluşunda Darülbedayi-i'nin müdürlüğünü yaptı.

<sup>108</sup> Şâdi Fikret Karagözoğlu: 1881-1930 oyuncu ve direktör.

<sup>109</sup> Raşit Rıza Samako: oyuncu,

<sup>110</sup> André Antoine: 1858- 1943 Fransız tiyatro müdürü ve eleştirmen. Paris Odeon Tiyatrosu müdürü.



olarak Darülbedayi-i Osmanî olarak yer aldı<sup>111</sup>.

Tiyatro bölümünün başına, Darülbedayi-i Osmanî heyet-i Temsiliye Müdürü sıfatı ile Reşat Rıdvan getirildi. Tiyatro bölümü'nün ders programı için şu derslerin okutulması uygun bulundu:

1. Teorik Dram
2. Uygulamalı Dram
3. Teorik Komedi
4. Uygulamalı Komedi
5. Tiyatro Tarihi
6. Edebiyat
7. Adab-ı Muhaşeret
8. Makyaj ve mimik
9. Trajedi<sup>112</sup>

Bu ve yardımcı diğer derslere öğretmenlik yapması için şu kişilerden faydalanılmıştır: Mınakyan, Burhanettin Bey, Ahmet Fehim, Celâl Tahsin, Salih Fuat, Rıza Tefvik, Hakkı Tahsin, Şahap Rıza, Halit Fahri, Ertuğrul Muhsin, Monsieur Rioti ve Arif Hikmet. Ayrıca bir de edebi komite kurulmuştu. Bu komitede ise, Abdülhak Hâmit (Tarhan), Yahya Kemal (Beyatlı), Yakup Kadri(Karaoşmanoğlu), Rıza Tefvik (Bölükbaşı), İzzet Melih (Devrim), Abdullah Cevdet (Karlıdağ), Müfit Ratip, Emin Bülent, Ahmet Haşim, Mehmet Rauf, Tahsin Nahit, Asım gibi ünlü edebiyatçılar

---

<sup>111</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi**, 91

<sup>112</sup> Niyazi AKI, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, 223-224

bulunuyordu<sup>113</sup>

I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Antoine, konservatuvarın başında daha fazla kalamadı ve Fransa'ya döndü. Savaşın başlaması okula ayrılan ödenekte de kısıntılara gidilmesine sebebiyet vererek çalışmaların ertelenmesi ile sonuçlandı.

Okul olarak kurulmuş olan bu kurum daha sonra bu görevini bir yana bırakmış ve profesyonel bir tiyatro topluluğu niteliğinde çalışmaya başlamıştır. Önceleri Tatbikat Sahnesi adı altında ve Mınakyan denetiminde bir topluluk olarak temsiller verdi. 1915 yılında başlayan bu uygulama daha sonra düzensiz ve seyrek hale gelmiştir<sup>114</sup>. Bu dönem oyuncularını arasında Kınar Hanım, Eliza Binemeciyan, Adrien, Beatris, Ertuğrul Muhsin, Şadi, Muvahhit, Reşit Rıza, Nurettin Şevkati, Galip, Onnik Binemeciyan vardı. Mevcut kadro ile sahnelenen ilk oyun 1916 yılı Ocak ayında gündüz kadınlara, gece erkeklere olmak üzere Tepebaşı Tiyatrosu'nda verildi<sup>115</sup>.

Darülbedai tiyatrosu oyunlar sahnelemeye başladıktan bir süre sonra maddi sıkıntılar yaşamış ve konservatuvarın Batı müziği bölümü önce geçici olarak kapatılmış ve Alaturka bölümünde Türk müziğinin kaybolmasını önlemek amacı ile eserlerin notalara alınmasına karar verilmişti; fakat savaş şartlarında bu işin yürümeyeceği düşünülmüş ve müzik bölümü tümden kaldırılmıştı. Tiyatro bölümü ise Ferah Tiyatrosu'nda oyunlar sahneleyen bir

---

<sup>113</sup> Bkz (78) ÖZÜN- DÜRDER, 120-121

<sup>114</sup> Bkz (47) AND, 226

<sup>115</sup> Mehmet FUAT, **Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi**, 330

topluluk haline getirildi<sup>116</sup>.

#### 4.2.1 Dar'ül Elhan

I.Dünya Savaşı'nın zor şartlarından dolayı uzun ömürlü olamayan Darübedai'nin 14 Mart 1916'da tamamen kapatılmasının ardından yalnızca müzik eğitimi veren ve özellikle klasik Türk müziği eserleri tesbiti ve notaya dökülmesi için yeni bir kurum kurulması amacı ile Ziya Paşa başkanlığında bir musiki encümeni kurulur. Bu encümenin üyeleri Rauf Yekta Bey, İsmail Hakkı Bey, Zekaizade Ahmet Efendi ve Şehzade Ziyaeddin Efendi'dir.



Resim. 4.1 Dar'ül Elhan'da Koro Dersi

---

<sup>116</sup> Mehmet KAYGISIZ, *Türklerde Müzik*, 173

Kurulan okulun adı "nağmeler evi" anlamına gelen Dar'ül Elhan'dır. Sultan Reşat'ın irade-i seniyyesi ile bütün vekillerin imzaları ile yürürlüğe giren Dar'ül Elhan Talimatnamesi, 2764 no'lu ve 1 Ocak 1917 tarihli Takvim-i Vekai'de yayınlanmıştır<sup>117</sup>. Okulda Mesut Cemil, Rauf Yekta, Faize Ergin, Türk Müziği, Zeki Üngör, Cemal Reşit, Muhittin Sadak, Veli Kanık gibi isimler ise Batı müziği dersleri veriyorlardı.

Dar'ül Elhan 1924-1926 yılları arasında Dar'ül Elhan Mecmuası adlı bir de dergi çıkardı; okul, geleneksek divan ve halk müziği alanında araştırma, inceleme yaparak derleme çalışmaları da yaptı. 1927 yılında önce İstanbul Konservatuvarına dönüştürüldü, daha sonra da Belediye Konservatuvarı adını aldı. Okul, yakın müzik tarihinde önemli bir etkiye sahiptir.



Resim. 4.2 İstanbul Konservatuvarı Öğrencileri, Cemal Reşit ile.

<sup>117</sup> Gönül PAÇACI, Cumhuriyet'in Tozlu Sertüveni, Cumhuriyet'in Sesleri, 12

### 4.3 Meşrutiyet Dönemi Müzikli Sahne Eserleri ve Toplulukları

Bu dönemde de Tanzimat Döneminde olduğu gibi müzikli oyunlara önem veriliyordu. Bir taraftan önceki dönemin “*Arif’in Hilesi*”, “*Köse Kâhya*”, “*Leblebici Horhor Ağa*”, “*Pembe Kız*”, “*Çeng*”, “*Köroğlu*” gibi opera ve operetleri oynanırken, bir diğer yandan da yeni müzikli oyunlar yaratılıyordu. Ayrıca büyük ölçüde müzikli yabancı oyunlara da yer veriliyordu. Yaratılan yeni oyunlar üzerinde, Avrupa’dan ve Azerbeycan’dan gelen toplulukların sunduğu müzikli oyunların da etkisi vardı.

Meşrutiyet’in özellikle ilk yıllarında Arşak Benliyan’ın<sup>118</sup> kurduğu Millî Osmanlı Operet Heyeti<sup>119</sup>, eski ve yeni opera ve operetlerle müzikli oyunları sahneliyorlardı<sup>120</sup>. Bu eserler arasında “*Arif’in Hilesi*”, “*Leblebici Horhor Ağa*”, “*Köse Kâhya*”, “*Pembe Kız*”, “*Nasrettin Hoca’nın Telaşi*”, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın ünlü “*Mürebbiye*” romanından önce aynı isimle oyunlaştırılmış, daha sonra “*Ahçıbaşı Tosun Ağa*” adıyla müziklendirilmiş oyun, “*İki Fidan Bir Yılan*”, “*Himmet Ağa*”, “*Amca Bey*”, “*Memiş Çelebi*” (eser Benliyan tarafından yazılmıştır, müzikleri ise Zata’ya aittir) “*Değirmenci Ali Baba*”, “*İstanbul Efendisi*”, “*Çapkın Kız*”, “*Oynak Viktorin*”, “*İçimizde Akıllı Kim? Ah Şu Karım yahut Bedestenli Cemal Efendi*”, “*Himmet Ağa’nın Evlenmesi*”, “*Numara 9. Muhsin Çelebi*” ve 1912’de yeni Osmanlı Tiyatrosu ile birlikte oynadıkları tek perdelik “*Hilâliahmer Kadınları*” gibi yerli müzikli oyunlarla, yabancı müzikli oyunlardan Florimond Ronger Hervé’nin “*Mam’zelle Nitouche’unu Allâk Kız*”

<sup>118</sup> Asıl adı Arşak Haçaduryan’dır d.1865-ö. 1923

<sup>119</sup> Milli Osmanlı Operet Heyeti: 1910 yılında Arşak Benliyan tarafından kurulmuştur. Beyoğlu’nda Odeon Tiyatrosunda oyunlar sahnelemişlerdir. Daha sonra Burhanettin Tepsi ve Kınar Binemeciyan tarafından kurulmuş olan Osmanlı Tiyatrosu ile çalışmışlardır.

<sup>120</sup> Bkz (18) AND, 152

yahut “*Matmazel Nitouche*” adıyla, Victor Roger’nin “*Les 28 Jours de Chairette*”ini oynamıştır.

Benliyan topluluğu müziksiz oyunlar da oynamış, çeşitli topluluklarla birleşmiş, temsillerini Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar sürdürmüştür. Benliyan’ın oynadığı yerli ve uyarlama müzikli oyunların yazar ve bestecileri haklarında bilgi yoktur, ancak bunlardan “*Nasrettin Hoca’nın Telâşi*” adlı müzikli oyunu revü olarak Sahne-i Osmaniye<sup>121</sup> topluluğu oynamıştır. Yazarlar ise Baha Tevfik ve Ahmet Nebil’dir.

Bu dönemin bir diğer önemli müzikli oyun topluluğu ise 1919 yılında kurulan İstanbul Operet Heyeti’dir. Kaptanzade Ali Rıza Bey tarafından kurulmuş bu topluluk, yerli konuları geleneksel Türk müziği ile besteleyip, daha önce denenmemiş türde eserler ortaya çıkaran düzenli bir topluluktur. İlk zamanlar müzikli oyunların geleneksel müzik ile yazılabileceği kuşku ile karşılanmışsa da bu konuda başarılı olmuşlardır.

Bu topluluk, kendilerinin kullandığı bir Türkçe terminoloji de oluşturmuştur: Müzikli oyunlara, “temsili musiki”, üvertür için “küşad musikisi”, koro’ya “cumhur terennümü”, sırayla arya, düet, trio, kuartet, kentet için “birli, ikili, üçlü, dördü, beşli terennüm”, ara orkestra müziği için “sahne musikisi” demişlerdir. Bu topluluk için en çok eser veren Musahipzade Celal<sup>122</sup> olmuştur.

---

<sup>121</sup> Sahne-i Osmaniye: II. Meşrutiyet döneminde Burhanettin (Tepsi) Bey’in müracaatı ile kurulmuştur. Recaizade Mahmut Ekrem’in başkanlığını yaptığı 12 kişilik bir edebiyat heyeti mevcuttu.

<sup>122</sup> Musahipzade Celal: 1868- 1959 Tiyatro Yazarı.

Musahipzade Celal, oyunlarında geleneksel Türk seyirliği olan ortaoyunu ve Karagöz'ün temel öğelerinden faydalanmış ve bu geleneksel öğeleri Batı tiyatrosunun anlayışı ile birleştirmiştir. Oyunlarında karşımıza çıkan ana karakterler bu geleneksel oyun ve gölge oyununun karakter özelliklerini taşır.

Musahipzade Celal'in en önemli eseri, "*İstanbul Efendisi*" Opereti'dir. operetin müzikleri ise, besteci Leon Hancıyan tarafından bestelenmiştir<sup>123</sup>. Musahipzade Celal'in diğer operetleri ise şunlardır: müzikleri Muallim İsmail Bey'e ait olan "*Yedekçi*"; müziklerini Muallim İsmail Bey'in yaptığı "*Kaşıkcılar*", Ali Rıza Bey'in bestelediği "*Macun Hokkası*"; "*Lâle Devri*", Dr Suphi Ezgi tarafından bestelenmiştir; "*Atlı Ases*"in müziği Udî Fahri Kopuz'a aittir; "*Demirbaş Şar*", müziklerini Muallim Kâzım Uz Bey bestelemiştir, son eser bugün metni elimizde bulunmayan, ilk defa 20 Nisan 1923 yılında Şehzadebaşı Millet Tiyatrosunda oynanan, müzikleri Muhlis Sabahattin<sup>124</sup> tarafından yazılan "*Moda Çılgınları*"dır.

Dönemin en önemli bestecilerinden biri de Muhlis Sabahattin'dir. İlk eseri olan "*Hilâliahmer Çiçeđi*", 1915 yılında Milli Operet Kumpanyası tarafından Donanma Cemiyeti Topluluğu<sup>125</sup> ile sahnelendi. Bu eserde I. Dünya Savaşı sırasında müttefikimiz olan Almanya'nın propagandası yapılmaktaydı.

Bu dönemde Muhlis Sabahattin'nin sahnelenmiş müzikli oyunları

---

<sup>123</sup> Cemal ÜNLÜ, **Bir Operetti Yaşamak**, 12

<sup>124</sup> Muhlis Sabahattin (Ezgi), 1890- 1947 besteci, II. Meşrutiyet zamanında politika ve gazetecilikle uğraştı, bu sebepten bir dönem Avrupa'ya kaçtı, dönüşünden sonra sadece bestecilikle uğraştı.

<sup>125</sup> Balkan savaşı sonrasında tiyatro alanında da kendini gösteren toparlanma hareketleri sırasında Osmanlı Cemiyeti Müsamereleeri adı altında zamanın iyi oyuncularını ve yazarlarının bir araya gelerek kurdukları topluluk.

şunlardır: “Ayşe”, metnini Hakkı Necip’in yazdığı “Şatırzadeler”; Celâl Sahir ile birlikte yazdıkları “Aşk Ölmez”; “Zevcem Olunuz”, İhsan Sabit tarafından, Oscar Strauss’un “Der Tapfere Soldat” adlı operetinden esinlenilerek yazılmış olan “Kelebek Zabit”. Bu oyun, daha önce Hasan Ferit (Alnar) tarafından da bestelenmiş ve sahneye konmuştu; “Çaresaz”, metni yine Muhlis Sabahattin’e ait olan “Asri Piçler” ve metni Ali Nihat Bey’in “Merih’te Bir İnkilâb” adlı eserinden alınmış “Zühre”; yine Ali Nihat Bey’in “Şeytanın Hatası” adlı oyunundan uyarlanmış “Çile”<sup>126</sup>adıyla müzikli oyun haline getirilip oynanmıştır. Çile’nin müziklerini de Zati Bey bestelemiş, şarkıların sözlerini ise Yusuf Ziya (Ortaç) yazmıştır.

Bu dönem içinde İstanbul Operet Heyeti, Kaptanzade Ali Rıza Bey’in hem Metnini yazdığı hem de müziklerini bestelediği iki oyun sahnelemiştir. Oyunlardan ilki II. Ahmet zamanında geçen “Çapkın Süleyman”dır. Diğer oyun ise “Fettan Kız”dır<sup>127</sup>. Halide Edip (Adivar) de Lübnan’lı besteci Vedit Sabra ile “Kenan Çobanları” adlı üç perdelik bir opera yazmıştır. Operanın konusu Tevrat’taki Yusuf öyküsünden alınmıştır. Eser önce 1916’da Beyrut’ta, sonra 1918’de İstanbul Robert Kolej’de sahnelenmiştir.

İstanbul Operet Heyeti’nin repertuarında bulunan diğer oyunlar ise şöyledir: müziklerini udî Fahri Kopuz’un bestelediği, metinlerini Kemalettin Bey’in yazdığı “Dalkavuk- Hezarpare”, bestelerini Sezai Namık’ın yaptığı “Nur-us Sabah”, Nahit Bey’in “Falci”si, yazar ve bestecilerinin bilinmediği “Âşık Garip”, “Emel” ve “Nekes” adlı oyunlar bulunur.

---

<sup>126</sup> Bkz (43) AND, 359

<sup>127</sup> Bkz (18) AND, 154



İstanbul Operet Heyeti, Türk Temaşa Heyeti, Jale Opereti gibi topluluklar Türk oyunlarının yanı sıra, çoğunluğu Macarca'dan pek çok çeviri ve uyarlama operetler de oynamışlardır<sup>128</sup>. Bu arada Millî Operet Heyeti ve Nivart Hanım Kumpanyası, Cenap Şehabettin ile Hüseyin Suat'ın "*Küçük Beyler*" veya "*Derse Devam Edelim*" adlı vodvilini "*Züppeler*" adıyla müzikli oyun yapmıştır. Oyunun müzikleri Cemal Sahir tarafından bestelenmiştir. Celal Esat (Arseven)'in yazdığı "*Şaban*" adlı oyun ise Vittorio Radehia tarafından bestelenmiş, ilk defa 1918'de Viyana'da oynanmıştır.

---

<sup>128</sup> Bkz (43) AND, 360

## 4.4. Dönemin Ünlü Operetleri

### 4.4.1 İstanbul Efendisi

İstanbul Efendisi, 3 perde ve 1 tablolu şarkılı bir eserdir. Oyunun en büyük özelliği ise çağın ölçülerine göre düzenlenmiş, gerçekten perdeli yeni tarzda bir ortaoyunu olmasıdır.

Oyun XVIII. yüzyılın ikinci yarısının sonlarında I. Mahmut'un padişahlığı döneminde geçer. Oyun içinde bu dönemin bir çok töre ve görenekleri başarılı bir şekilde işlenmiştir. Oyunun karakterleri Lale Devri günlerinin özlemi içerisindedir.

Patrona Halil ayaklanmasından aşağı yukarı otuz yıl sonra İstanbul Efendisi Savletî Efendinin kızı Esmâ, çarşıda tütün tüccarı olan Muhlis Efendi'nin oğlu Sâfi Çelebi ile birbirlerini sevmektedirler. Oysa fala inanan Savletî Efendi ise kızını, adamlarından Ferhat Ağa'ya vermek istemektedir. Esmâ'yı aynı zamanda, yine İstanbul Efendisi'nin adamlarından biri olan Menteş Ağa da sevmektedir. İstanbul Efendisi, Ferhat Ağa'dan vazgeçerse bu sefer fala göre kızını yine adamlarından Dilâver'e vermesi gerekmektedir. Oysa Dilâver, Esmâ'nın hizmetçilerinden biri olan Dilâram'a tutkundur. Esirci çengicibaşı Afet'in çevirdiği dolaplarla mutlu sona ulaşılır, sevenler kavuşur en önemlisi Savletî Efendi büyüye fala son verir<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Bkz (118) ÜNLÜ, 12

#### 4.4.2 Yedekçi

1919 yılında yazılmış olan eser form olarak operet olmasına rağmen ancak tiyatrocular tarafından oynanabilmesi oyunu müzikli oyun türüne sokar; fakat müzikli oyunların aksine, eseri müzikleri olmadan sahnelemek mümkün değildir.

Kastamonu'dan gelen yedekçi Salim, Doğancıbaşı Kerim Ağa'nın kızı Munise Hanımı, yalının penceresinde görüp aşık olur. Doğancıbaşı, yedekçi ile alay etmek için kızını ona vereceğini söyler, ona acımasız şakalar yapar. Kızını, ahlakça düşük olan bir mirasyediye vermek istemektedir. Düğün gecesi olanları öğrenen Munise, bir takım oyunlar oynayarak temiz bir Anadolu çocuğu olan yedekçi Salim ile gerdeğe girer. Doğancıbaşı, bu evliliğe razı olmasa da kızı kendisine, büyükbabasının da Anadolu'dan çarıklı geldiğini hatırlatır ve oyun mutlu son ile biter.

#### 4.4.3 Lâle Devri

Lale Devri III. Ahmet döneminin saray yaşantısını anlatan başarılı bir oyundur. Eserde, Musahipzade Celal, Nedim'in şiirlerini de oldukça sık kullanmıştır. Oyunda padişah III. Ahmet, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Şair Nedim, İmrahim Müteferrika, Fatma Sultan, Şeyhülislam Zülali Hasan Efendi gibi gerçek kişilere yer verilmiştir.

Oyunun konusu muamma denilen bir bilmece çevresinde gelişir. Saray nedimelerinden Mihriban, köle Sabih Çelebi'ye sevgisini lalelerin anlamlarıyla bildirmek ister ancak Mihriban'ı sevmeyen nedime Feleknaz bu lalelerin

arasına, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın adını taşıyan bir laleyi gizlice katar. Fatma Sultan'da kıskançlık yaratan bu olaydan sonra, Mihriban saraydan atılır. Mihriban bu kez yobaz, gerici kadı Zulali Efendi'nin evine girer, ancak burada da Zülali Efendi'nin yaşlı, çirkin karısının kıskançlığına uğrar ve Çırağan Sarayı'na yollanır. Burada Feleknaz'ın daha önce oynadığı oyunlar ortaya çıkar. Fatma Sultan işin aslını öğrenince Mihriban'la Sabih Çelebi'yi evlendirir.

#### 4.4.4 Macun Hokkası

Macun Hokkası karagöz- ortaoyunu geleneğini operet ve Batı tiyatrosuyla birleştiren Musahipzade Celal'in en başarılı oyunlarından biridir. Oyunun kişileri çoğunlukla karagöz karakterleridir.<sup>130</sup> Oyundaki Aktar Baha tipini bizzat Musahipzade Celal, karagöz tipli olarak tanımlıyor. Macun Hokkası eski Osmanlı yaşantısının kuvvet macunu, kapama, aktar, ermiş aptallar, davullarla bildiri okunması, çiftbozan vergisi, geceleri fenersiz gezme yasağı, sebil ve sebilcilik, su yolcular gibi birçok unsurunu ayrıntılarıyla işlemektedir.

Oyunun konusu şöyledir: Varlıklı Timur Ağa ölmeden kızı Seher'i Rüstem Kaptan'la nişanlamıştır. Konağın uşaklarından Dölsüz Yunus, Seher'e vasi olmuştur. Yunus, genç ve güzel kızı parası için kendine, Yunus'un kızkardeşi hamamcı Ziba ise Seher'i aptal oğlu Âkif'e almak istemektedir. Bu yüzden Rüstem Kaptan'ın gemisinin battığı ve kendisinin

---

<sup>130</sup> Bkz (84) HANÇERLİOĞLU, 66

de kurtulamadığı söylentisini çıkarır. Yunus'un Seher'le evlenmesi için vasiliği bırakması gerekmektedir. Türlü olaylardan sonra Rüstem Kaptan zamanında yetişir, iki sevgili birbirine kavuşur<sup>131</sup>.

#### 4.4.5 Atlı Ases

Oyun XVI. yüzyılda eski genelevlerin, düşük kadınların, batakhanelerin ve köçekli meyhanelerin anlatıldığı İstanbul'da geçer. Atlı Ases takma adlı Kamer bir genelev işletir. Yanında çalışan kızlardan Dilfikâr'a tutulan altın varakçısı Neşe Usta, bu uğurda bütün varını yoğunu elden çıkarır, tezgahını dağıtır. Dilfikâr'da parasız kalan Neşe Usta'dan yüz çevirir. Neşe Usta'nın ısrarcı davranışları yüzünden Kamer, bir muhabet tellâlı olan Çivizade ile bir olup Neşe Usta'yı öldürmeyi dener. Fakat Kamer'in yanında çalışan İncili adıyla bilinen Pesent, gerçekten sevdiği Neşe Usta'yı, Kamer'le Çivizade'yi takip ederek attıkları yerden kurtarır. Pesent, geçmişteki hayatına tövbe ederek Neşe Usta'yla evlenir. Ayrıca, Yeniçeri Kenan ile küçük yaştan Kamer'in evine alınmış ama namuslu kalabilmiş Sümbül'ün aşkları, Kenan ile Sümbül'ün evlenmeleri ve Sümbül'ün öz babası Demli Baba diye bilinen Rahmi Çelebi'ye kavuşması da ikincil olaylar dizidir.

#### 4.4.6 Kaşıkçılar

3 perdelik bir komik operet olan "Kaşıkçılar"ın konusu XVIII. yüzyılda

---

<sup>131</sup> Bkz.(43) AND, 357-358

geçer. Kaşıkçı kalfası sedefkâr Habib, Arusekçi Didar Ağa'nın cariyelerinden Nurhayat'ı sevmekte, kız da ona ilgi göstermektedir. Habib'in ustası Recep Usta kalfasını oğlu gibi sevdiğinden onu istediği kızla evlendireceğine söz verir. Kızlar Ağası ile tartışan Didar Ağa'nın ise başına türlü işler gelir, konağı basılır ve mallarına el konulur. Recep Usta, Didar Ağa'yı bu karışıklıkta bir sandığa koyarak kaçırmayı başarır. Ancak cariyeye Nurhayat, Bostancılar Ocağı baş deftercisi Neşatizade Bezmi Molla'nın konağına gönderir. Bezmi Molla'nın aptal oğlu Sarım Molla, karagöz oynatması için Recep Usta'yı konağa çağırır. Recep Usta karagöz oynatmak için geldiği konaktan Nurhayat'ı karagöz sandığına koyarak kaçıır, böylelikle Habib Nurhayat'a verdiği sözde durmuş olur.

#### **4.4.7 Demirbaş Şarl**

1921'de yazılan oyun, ertesi yıl İsveç Kralı adı ile İstanbul Operet Heyetince müzikli olarak sahnelenmiştir. Oyunda tarihi olarak gerçek hikayelerle birlikte bir aşk hikayesi anlatılır.

Ruslara yenilmiş İsveç Kralı Şarl, Osmanlı İmparatorluğuna sığınır Bender Kalesi muhafızı ve serdarı olan Yusuf Paşa'ya konuk olur bu arada Demirbaş Şarl'ın güzel Yeğeni Klara da kaçarak Bender'e gider, burada Yusuf Paşa'nın oğlu ve kralın mihmandarı Sinan Bey'le birbirlerine aşık olurlar farklı dinlerden olmalarına rağmen Şarl, yeğenin Sinan'la evliliğini onaylar.

#### 4.4.8. Ayşe Opereti

Bu dönemde çok başarılı olan müzikli oyunlardan biri de, Muhlis Sabahattin'e ait Ayşe operetidir. Eser, sadece yazıldığı dönemde değil, Cumhuriyet döneminde de çok oynanmıştır. Oyunda olaylar dizisi şu şekilde gelişir: Necmi Paşa'nın oğlu Ahmet, çiftliğindeki Veli Dayı'nın kızı Ayşe'yi baştan çıkarır. Ayşe'nin çocuğunun olacağını öğrenince de İstanbul'a kaçar. Ayşe'yi çiftliğin kahyası da sevmektedir. Ahmet'in arkasından Veli Dayı ile Ayşe de İstanbul'a giderler. Ahmet, İstanbul'da eski sevgilisi Hale ile birleşir. Fakat çocuğunu görünce aslında Ayşe'yi sevdiğini anlar; ancak Ayşe Ahmet'i "artık çok geç" diyerek reddeder. Ahmet, Avrupa'da gezerek tüm parasını harcar ve çiftliği satmak zorunda kalır. Çiftliği, Ayşe'yi seven kahya Hasan alır. Ahmet, Avrupa'dan döner, intihar etmek üzereyken Hasan onu kurtarır ve çiftliği bağışlar. Olaylardan sonra Ayşe de Ahmet'i bağışlar ve birlikte olmaya karar verirler<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Age, 359

#### 4.5. Meşrutiyet Dönemi Oyunlarında Belli Başlı Etkiler ve İşlenen Konular

Meşrutiyet dönemi oyunlarının yaratılmasında iki önemli etki mevcuttur. Birincisi Tanzimat döneminde yazılmış Türk eserleri; diğeri ise Avrupa tiyatrosunun, özellikle Fransız tiyatrosunun etkisidir. Tanzimat dönemi içinde kısa sürede Batı tarzında tiyatro eserleri yazılmaya başlanmış ve önemli yazarlar çıkmıştır. Fakat daha sonra gelen İstibdat dönemi içinde bu yaratıcılık çalışmaları ciddi bir kesintiye uğramış ve ancak Meşrutiyetin ilanı ile tekrar başlayabilmişti. Bu dönemde, yakın zamanda yazılmış oyun olmadığı için Tanzimat döneminin oyunları örnek alınarak yeni oyunlar yazılmış, Namık Kemal, Şemsettin Sami, Abdülhak Hamit gibi Tanzimat yazarlarının eserleri sahnelenmişti. Meşrutiyet döneminde Tanzimat dönemi ile ortak amaçlar paylaşılmıştı: Osmanlılık, hürriyet özlemi, baskıya ve zulme karşı ayaklanma, kuşak çatışması, geleneklere karşı tepkiler, evlilik düzeninin bozuklukları, çok eşli evlilikler gibi ortak konular işlenmiştir. Ama, Meşrutiyet döneminde bu konular Tanzimat'a göre daha doğrudan doğruya, daha korkusuzca işlenmiştir.

Yazarlar, oyunlarında genel olarak eski dönemin eleştirisini yapıyor, oyunun sonunda ise hürriyetin ilanı ile kötülüklerin sona erdiğini ve bu kötülüklerin cezalandırıldığı temalarını işliyorlardı. Tanzimat döneminde oyunlar eski çağlarda, İstanbul'da ve Türkiye dışında yerlerde geçerken, Meşrutiyet döneminde ise Türkiye'nin çeşitli yerlerinde ve değişik çevrelerinde geçiyordu. Ayrıca bu devir eski Osmanlı ile Cumhuriyet Türkiye'si arasında bir köprü olması sebebi ile önemlidir. Eski kurumlar ve değerler tartışılmış, yerine gelebilecek alternatifleri düşünülmüştür; belki de en önemlisi Cumhuriyet tiyatrosunun temelleri atılmıştır.



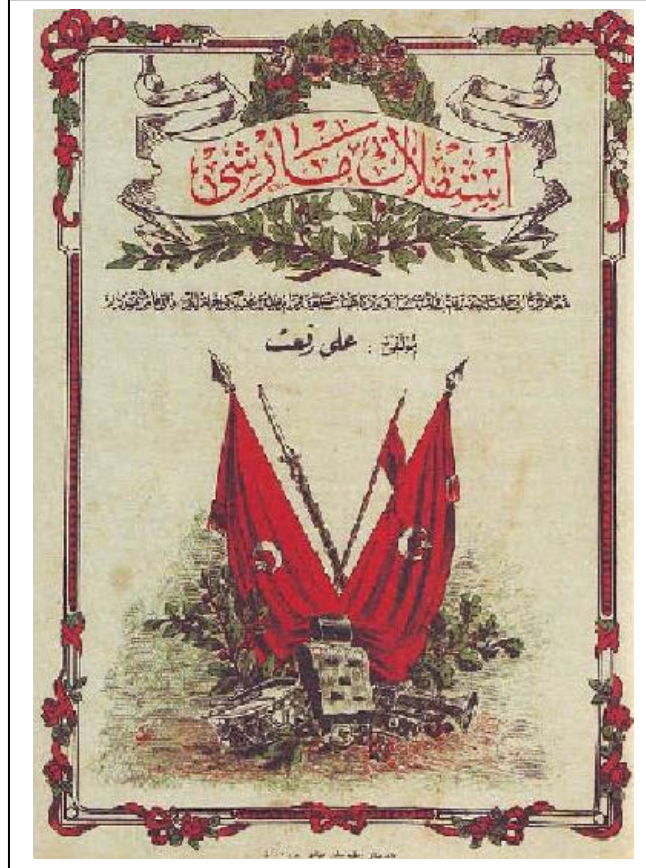
## 5. CUMHURİYET DÖNEMİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan Savaşı'nda kısa sürede uğradığı ağır yenilgi büyük bir manevi çöküntüye sebep olmuştu. Devletin aydın kesiminde 'Osmanlı'nın ancak büyük devletlerden birisinin himayesinde yaşayabileceği' görüşü hakim durumdaydı. Osmanlı İmparatorluğu böyle bir durumda iken Avrupa'da 19. yüzyılın sonlarına doğru bir cepheleşme başlamıştı: bir yanda Almanya, Avusturya- Macaristan ve İtalya'nın oluşturduğu İttifak Cephesi; diğer yandan Fransa, Rusya ve İngiltere'nin oluşturduğu İtilaf (anlaşma) cephesi. Bu ülkeler yıllardır savaş için hazırlanıyorlardı. Savaşa giden zincirleme süreç, 28 Haziran 1914'te Saraybosna'yı ziyaret etmekte olan Avusturya Velihtı ve eşinin Sırp milliyetçiler tarafından öldürülmeleriyle başladı.

Balkan Savaşı'nın kayıplarını gidermek umudu ile sürekli Alman Hükümetinden borç alınıyordu, bu para alışverişi daha sonraki savaş döneminde de sürmüş, böylelikle Osmanlı Devleti Almanya'ya maddi olarak bağımlı hale gelmişti.

11 Kasım'da Osmanlı Devleti, Akdeniz'de İngiliz Donanması'ndan kaçıp İstanbul'a sığınan ve Osmanlı sancağı ile kamufle edilen Göben ve Breslau isimli iki Alman Savaş gemisinin 29 ve 30 Ekim'de Sivastopol ve Odesa'yı topa tutması üzerine İtilaf devletlerine savaş ilan etmiş oldu. İttifak Devletleri savaşta başarısız olunca İmparatorluk İtilaf Devletlerinin işgaline uğradı. Mustafa Kemal, 9. Ordu Müfettişi olarak Karadeniz'deki asayiş sorunlarının çözümü için görevlendirildi. Bu görevlendirme, Mustafa Kemal'in daha çok İstanbul'dan uzaklaştırılması amacını taşıyordu; böylece 15 Mayıs 1919'da

Samsun'a doğru yola çıktı. Ülke, aynı gün meydana gelen İzmir'in işgali haberi ile çalkalanıyordu. Mustafa Kemal, 8 Haziran'da hükümetten geri dönmesi emrini aldı. Fakat, 10 Haziran'da bir genelge çıkararak ulusal mücadele hareketinin



Şekil. 5.1. İstiklal Marşının İlk Basımındaki Kapağı

başına geçtiğini bildirdi. Aynı gün bazı komutan arkadaşlarını Amasya'ya toplantıya çağırırdı. Hükümet, Mustafa Kemal'in 10 Temmuz'da Erzurum'da

düzenlemeyi planladığı Kongre öncesinde resmi görevinden izinli sayıldığını bildirdi. Ancak Mustafa Kemal için Milli Mücadele Amasya Tamimi ile başlamıştı. 23 Nisan 1920'de TBMM'i kurulmuş ve düzenli ordu çeşitli cephelerde başarılar kazanmıştı ve kurulan bu meclis, İstanbul Hükümeti yerine İtilaf Devletleri tarafından da tanınmıştı. Bu milli mücadele hareketi, Lozan Barış Antlaşması ve 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile sonlanmıştır<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Sina AKŞİN, *Siyasal Tarih 1908-1923, Türkiye Tarihi IV*, 51-53 -78-111

### 5.1. Cumhuriyet Döneminde Uygulanan Müzik Politikaları

1935 yılından itibaren, özellikle yüksek bürokratlar arasındaki mevcut fikir ayrılığı daha belirgin hale geldi. Bir kesim Batılılaşma yanlısı iken diğer kesim gelenekçi tavrını muhafaza ediyordu. Bu ayırım etkilerini günümüze kadar sürdürmüş ve bu dönemle ilgili mevcut kaynaklarda bir fikir tutarsızlığı olarak kendini göstermiştir.

Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikaları, yeni kurulan devletin kültür politikalarının bir parçasıdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında belirlenmiş olan "ulus devleti" ve "çağdaş" bir devlet olmak amaçları doğrultusunda bir çok reform uygulanmaktaydı. Bu reformlar çağdaşlaşma projesinin bir parçasıdır. Cumhuriyet Türkiye'sinde gerçekleştirilen kültür-sanat politikaları ile hedeflenen Batının sahip olduğu 'ulusal ve çağdaş' yaşam tarzıdır<sup>134</sup>. Kültür, daha Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak, bir kamu politikası haline gelmiştir.

Cumhuriyet, Osmanlı'ya nazaran daha homojen bir ulus- devleti oluşturmak ve görece tek tip bir "milli kültür" kurma amacı gütmekteydi. Toplumsal yaşam baştan sona değişmiş, kadın erkek ilişkileri, gündelik yaşam çok köklü değişikliklere uğramıştı ve yeni birey bilincinin oluşturulmasında da özellikle kültür sanat politikaları çok etkili olmuştu. Bu sebepten dolayı Cumhuriyetin kuruluşunun ilk yılları bu amacın oturtulması ve

---

<sup>134</sup> Necdet HASGÜL (1996) "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", Folklorla Doğru, c.62, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul, 27

Batı medeniyetleri düzeyine ulaşma çabaları ile geçmişti<sup>135</sup>.

Cumhuriyet döneminde sanata, önceki dönemlerden farklı olarak ayrı bir önem verilmiş, resim, müzik, heykel gibi dallarda Batı tarzı eğitim almış sanatçılar yetiştirmek üzere konservatuvarlar, akademiler kurulmuş ve yetiştirilmek üzere dışarıya öğrenciler gönderilmiştir. Ayrıca Osmanlı'dan farklı olarak sanat sadece eğlence aracı olarak değil, toplumun milli ruhunu ve bilincini güçlendirmek için de kullanılmıştır. Özellikle müzik üzerinde çok durulmuş, Mustafa Kemal tarafından "bir toplumun oluşmasında ve yönlendirilmesinde en temel etkenlerden biri" olarak görülmüştür.

---

<sup>135</sup> Bkz (117)PAÇACI, 13

## 5.2. Müzik Reformunun Temel Prensipleri

Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat devri sırasındaki Batılılaşma hareketlerinin müzik alanına yansması büyük ölçüde mevcut geleneksel müziğin ya da ezgilerin Batı tekniği ile armonizasyonu şeklinde olmuştur. Bu uygulama XIX. yy Rus ve XIX. yy sonu İngiliz bestecilerin yaratıcılığında da görülür.

Milli kültürün bir parçası olan Milli Müzik hakkında ise Mustafa Kemal çeşitli yerlerde ve zamanlarda fikirlerini beyan etmiş, musiki inkılabı'nın geleceğinin sinyallerini vermiştir. Kurtuluş Savaşı'nın yeni bittiği sıralarda bile Mustafa Kemal çeşitli yerlerde yaptığı konuşmalarda 'milli musiki' gerekliliğinin üzerini çizmiştir. Çünkü Atatürk'ün müzikle ilgili görüşleri iki yönlüdür. Biri estetik, diğeri ideolojik<sup>136</sup>. Bu sebepten Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren sanat, yalnızca estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip halka benimsetilmesi görevini de yüklenmiştir.

Okuma-yazma oranının oldukça düşük olduğu ülkede, sanat göze ve kulağa hitap etmesi nedeniyle bireylerin eğitimlerinde daha etkili bir işleve sahiptir. Bu dolaylı eğitim işlevi sebebi ile devrimlerin benimsetilmesinde aynı zamanda bir propaganda aracı da olur<sup>137</sup>. 1930 yılında bir Alman gazeteci ile M. Kemal arasında şöyle bir konuşma geçer:

---

<sup>136</sup> Metin AND, "Cumhuriyet'in İlk Opera Gösterimi ve Yapımcısı" Sanat Dünyamız, 202

<sup>137</sup> Nilüfer Öndin, "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat", 147

*“muhabir- Biz garplılara göre şark musikisinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki: Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da musikedir. Gazi itiraz ederek şöyle demiştir: ‘Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakîki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir”<sup>138</sup>.*

Hiç kuşkusuz ki Milli Musiki fikrinin şekillenmesinde Ziya Gökalp’in Türkçülüğün Esasları’nın büyük rolü olmuştur. Ziya Gökalp’in bu fikirlerine göz atmak faydalı olacaktır:

*Milli musiki-Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki musiki vardı: bunlardan biri Farabi tarafından Bizans’tan alınan şark musikisi, diğeri ise Türk musikisinin devamı olan Halk melodilerinden ibaretti. Şark musikisi de , garp musikisi gibi eski yunan musikisinden doğmuştur. Eski yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kafi görmeyerek, bunlara dörtte bir, sekizde bir, onaltıda bir sesleri ilave etmişler ve bu sonkilere çeyrek sesler namını vermişlerdi. Çeyrek sesler tabii değildi, sun’iydi. Bundan dolaydır ki hiç bir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez. Binaenaleyh, yunan musikisi gayri tabii seslere istinat eden bir sun’i musiki idi. Bundan başka hayatta yeknesaklık olmadığı halde, yunan musikisinde aynı melodinin tekerrüründen ibaret olan üzücü bir yeknesaklık vardı.*

*Kurunu vustâ Avrupasında teşekkül eden opera müessesesi Yunan musikisindeki bu iki eksikliği izale etti. Çeyrek sesler operaya uymuyordu. Bundan başka opera bestekarları ve opera oyuncular halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı.bu sebeplerin tesiriyle garbın operası, garp musikisinden çeyrek sesleri tardetti. Aynı zamanda, opera duyguların, heyecanların ihtirasların tevalisinden ibaret bulunduğundan, armoniyi ilave ederek garp musikisini yeknesaklıktan da kurtardı. İşte bu iki yenilik, mütakamil garp musikisinin doğmasına sebep oldu.*

---

<sup>138</sup> Ahmet Adnan SAYGUN, **Atatürk ve Musiki**, 9

*Şark musikisine gelince, bu tamamıyla eski halinde kaldı. Bir tarftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hala mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da naklolunmuştu. Diğer taraftan ortodoks ve ermeni, keldani suryani kiliseleriyle yahudi hahamhanesi de bu musikiyi bizanstan almışlardı. Osmanlı memleketinde bütün osmanlı unsurlarını birleştiren yegane müessese olduğu için buna osmanlı ittihadı anâsır musikisi namını vermek de gerçekten çok münasipti.*

*Bugün işte şu üç musikin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, Halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta, hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikisi olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok musikiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünde armonize edersek, hem milli hem de avrupalı bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türkocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi musikarkarımıza aittir.<sup>139</sup>*

### 5.2.1. 1924'ten Sonra Önemli Uygulamalar

Kültür politikaları, çağdaşlaşma ve milliyetçilik eksenine oturtulmuştu. Yeni müziğe yönelik politikalar Nisan 1924'te uygulanmaya başlandı.

1826'da II. Mahmut tarafından kurulan ve Osmanlı döneminde çok sesli müziğin icra edildiği tek kurum olan Saray Senfoni Orkestrası ve bu orkestranın eğitim kurumu olarak çalışan Muzika-ı Hümayun, 1924'te

---

<sup>139</sup> Ziya GÖKALP, **Türkçülüğün Esasları**, 131-133



Ankara'ya taşınmış ve ismen lağvedilmiştir<sup>140</sup>. Saray Muzika Heyeti Ankara'ya icra için değil sanatçılarından yeni Cumhuriyet'in müzik öğreniminde faydalanılmak üzere taşınmıştır. Topluluk Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış ve Riyaseticumhur Flarmonik Orkestrası adını almıştır. Bando bölümü ise Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı kalmış ve Riyaseticumhur Armoni Mızıkası olarak işlev görmüştür. 1924'ün Eylül'ünde çağdaş müzik eğitimini yaygınlaştıracak olan öğretmen kadrosunu yetiştirmek üzere Musiki Muallim Mektebi kuruldu<sup>141</sup>.



Resim. 5.1 Musiki Muallim Mektebi

Doğu ve Batı müzikleri öğretimini yapmak üzere yine İstanbul'da 1916'da

<sup>140</sup> OrhanTEKELİOĞLU, "Türk Musiki İnkılabının İçsel Tarihi ve Nota Dergisinin Kapaması", Toplum Bilim Müzik özel sayısı, 16

<sup>141</sup> Murat KATOĞLU, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü", Sanat Dünyamız, sayı 89, 183

Maarif Encümenine bağlı kurulan Dar'ül Elhan, önce İl Özel İdaresi'ne, sonra 1926'da İstanbul Belediyesi'ne ve ardından Milli Eğitim Bakanlığına bağlanmış, 1926'dan itibaren İstanbul Belediye Konservatuarı adını almıştır. Aynı yıl Doğu müziği sınıfları kapatılmıştır. 1927'den itibaren hem devlet hem özel okullarda tek sesli müzik eğitimi yasaklanmıştır<sup>142</sup>. İstanbul Belediye Konservatuarı Cumhuriyetin ilk yıllarında Batı müziği öğretimi dışında kültür-sanat yaşamının iki önemli projesinin de merkezi oldu. Birincisi, Milli Eğitim Bakanlığının uygun görüşüyle Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti'nin kurulması ve diğeri geleneksel sanat müziği eserlerinin uygun olarak kaydedilmesidir.

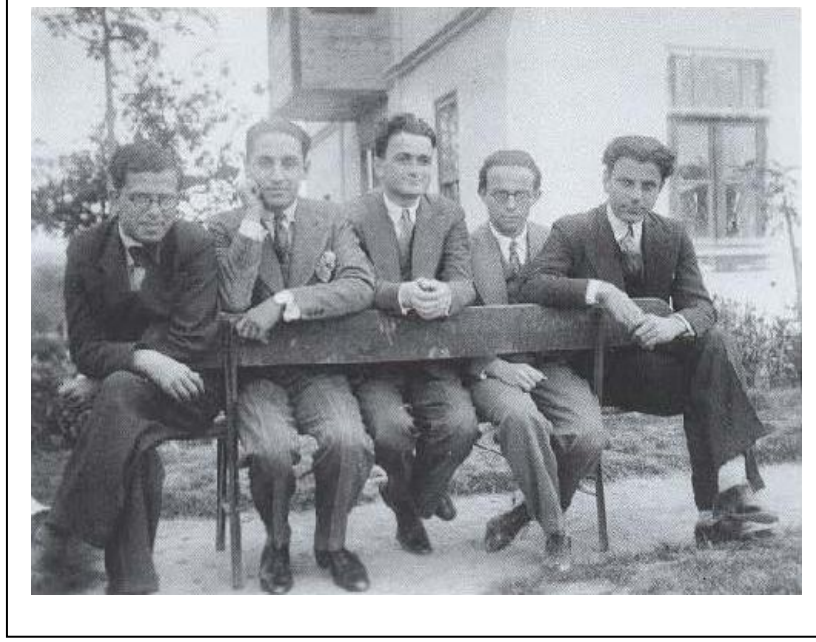


Resim. 5.2 Tasnif Heyeti Zekaizade Ahmet İrsoy, Rauf Yekta Bey

Cumhuriyet'in müzik alanındaki çabaları 1924'te orkestranın Ankara'ya

<sup>142</sup> Bkz (140) TEKELİOĞLU, 16

nakli ve Musiki Muallim Mektebi ile başlar, fakat yeterli sayılmaz. Kuruluş daha sonra Ankara Devlet Konservatuarı haline gelmiş ve Musiki Muallim Mektebi de Gazi Eğitim Enstitüsüne nakledilmiştir<sup>143</sup>. Bu hareketin bir devamı olarak 1925'te Türk Hükümeti genç ve yetenekli birçok öğrenciyi Avrupa'nın önemli konservatuvarlarına müzik öğrenimine yollar. Necil Kâzım (Akses), daha sonra opera sanatçısı olan Nurullah Taşkıran, Halil Bedii (Yönetken), Ulvi Cemal (Erkin), Cezmi, Ekrem Zeki (Ün), Afife Hanım, Cevat Memduh (Altar), Necdet Remzi (Atak), Ferhunde (Erkin), A. Adnan (Saygun) gibi isimler burslu olarak gönderilenler arasındadır<sup>144</sup>.



Resim. 5.3 Musiki Muallim Mektebi Öğretmenleri

<sup>143</sup> Bkz (138) SAYGUN, 19

<sup>144</sup> Emre ARACI, *Ahmet Adnan Saygun Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü*, 46

Yurtdışına devlet bursuyla yollanmış genç müzisyenler birer birer Türkiye'ye dönerler ve Musiki Muallim Mektebine öğretmen olarak atanırlar

Musiki Muallim Mektebinin konservatuvara dönüştürülmesi fikri 1930'lu yılların başında gündeme gelir ve Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yılını izleyen günlerde meclisten "Müzik ve Temsil Akademisi" kurulmasına dair bir kanun çıkar. Karar Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde 25 Haziran 1934 günü kabul edilen 2541 sayılı kanun maddesi ile yasalaşır. Yeni düzenlenen akademinin amaçları şunlardır:

- a) Memlekette bilimsel esaslara göre Milli Musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak.
- b) Sahne temsilinin her dalında yeterli elemanlar yetiştirmek.
- c) Musiki öğretmeni yetiştirmek<sup>145</sup>.

Atatürk, inceleyip yetersiz gördüğü bu yasayı yürürlüğe koydurmadı, fakat yeni yönetim müzik ve sahne sanatlarının gelişimi için bir arayış içinde idi. Yurt dışında öğrenimlerini tamamlayan müzisyenler, yabancı uzmanlarla hükümet yetkilileri bu konu üzerinde çalıştılar. Amaç profesyonel sanatçıların yetişeceği bir okul açmaktır. TBMM'nin 1 Kasım 1934'teki yıllık açılış toplantısında Atatürk şöyle bir konuşma yapmıştır:

*"Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim . Bu, yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bu ulusun yeni değişikliğine ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki*

---

<sup>145</sup> Murat KATOĞLU, *Türkiye Tarihi IV*, 450

*yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekmektedir. Ancak sayede Türk ulusal musikisi yükselir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna yeterince özen vermesini, kamunun da ona yardımcı olmasını dilerim"<sup>146</sup>*

Atatürk'ün, meclisin 4. dönem 4. yıl açılış konuşmasındaki Türk Müziğini eleştiren bakışı iki sonuç doğuracaktır. Birincisi bir süreden beri "hars ve müzik terbiyesini" yozlaştırmakla suçlanan radyodan Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör ve Dahiliye Vekili Şükrü Kaya'nın çabaları ile 2 Kasım 1934'ten 6 Eylül 1936'ya kadar "Şark Musikisi" yayınlarının kaldırılması<sup>147</sup>. Diğer sonuç ise, 26 Kasım 1934'te Kültür Bakanı Abidin Özmen'in başkanlığında "Musiki İnkılabı" için Ankara'da toplanan "Musiki Komisyonu" dur. Komisyondaki müzik adamları şunlardır: Veli, Ahmet Adnan, Cemil Reşit, Necil Kâzım, Hasan Ferit, Mahmut Ragıp, Ferhunde (Erkin), Ulvi Cemal, Necdet, Halil Bedii ve Nurullah Şevket Bey. Bu komisyon, daha sonra uygulanacak müzik politikalarını belirlemiştir. Kurul, teknik konuların yanısıra "radyodan sonra, plak vasıtasıyla yahut umumi mahallerde çalınan alaturka musikinin men'i çareleri" ya da "operetlerin, musiki, ahlak ve tiyatro bakımından da kontrolü" gibi yasaklayıcı- denetleyici önlemler almıştır. Ulusal Türk operasının yaratılması musiki komisyonun vardığı nihai kararlardan biri olmuştur.

Ulusal opera yaratma amacı doğrultusunda, Atatürk'ün TBMM'nin 1934 yılındaki açılış konuşmasında verdiği musiki direktifi ile, aynı yıl içinde "Türk

---

<sup>146</sup> Füsun Üstel, 1920'li 1930'lu Yıllarda "Milli Musiki" ve "Musiki İnkılabı", Cumhuriyet'in Sesleri, 48

<sup>147</sup> Bkz (117) PAÇACI, 19

Beşlileri”nden Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses’in besteledikleri operalarla,ulusal operanın ilk örnekleri verildi<sup>148</sup>.

Cumhuriyet’in 13. yılında 1936’da Ankara Devlet Konservatuvarı, müzik ve dramatik sahne sanatlarında profesyonel sanatçılar yetiştirmek amacı ile kurulur. Okulun programını düzenleyenler ve kurucu kadro yabancı uzmanlardır. Ünlü Alman besteci Paul Hindemith<sup>149</sup> ve Berlin’li tiyatro- opera rejisörü Carl Ebert<sup>150</sup>, konservatuvarın dramatik sanatlar bölümünde uzun yıllar ders vermiş ilk opera ve tiyatro temsilinin yönetmenliğini yapmıştır. Hindemith ise okulun müzik bölümüyle ilgili rapor ve program önerilerini verdikten sonra ayrılmıştır<sup>151</sup>. Bu iki müzik adamının verdiği rapor doğrultusunda Musiki Muallim Mektebi içinde Devlet Konservatuvarı sınıflarının çalışmaları başlamıştı. Bu sebeple Atatürk 1936 yılında Büyük Millet Meclisi’nin açılışında şöyle bir konuşma yapar:

*“...Güzel sanatlara da alâkanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara’da bir konservatuvar ve temsil akademisi kurulmakta olmasını zikretmek benim için bir hazdır. Güzel sanatların her bir şubesi için kamutay’ın göstereceği alâka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir.”*

1935-1936 ders yılında Musiki Muallim Mektebi’nde kurulmuş olan Devlet Konservatuvarı sınıflarında müzik sanatının bütün dallarında olduğu gibi tiyatro ve opera alanında da çalışmalara başlanmış ve kısa zamanda uzun

---

<sup>148</sup> Agm

<sup>149</sup> 1895-1963

<sup>150</sup> 1887-1980

<sup>151</sup> Bkz (141) KATOĞLU, 185

mesafeler alınmıştır. İstanbul'dan ünlü rejisör Muhsin Ertuğrul da davet edilerek tiyatro eğitim öğretim çalışmalarının başına geçirilmiştir; ancak Muhsin Ertuğrul eleman yetiştirme prensibi üzerinde pek anlaşılamadı ve kendi isteği ile yine İstanbul'a Şehir Tiyatrosu'nun başına döndü<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Bkz (34) ALTAR, 201-202

### 5.3. Cumhuriyet Dönemi Musiki İnkılabı Operaları

Mustafa Kemal, devrimlerini halka tanıtırken yaptığı gibi yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin başarılarını dış dünyaya göstermek için de bizzat çeşitli mizansenler hazırladı, mesela 1926 yılında Türkiye'yi tanıtmak için düzenlenen seyyar sergiye mekan olarak Karadeniz Vapuru 7 Haziran- 5 Eylül tarihleri arasında İskandinav ülkeleri de dahil olmak üzere Avrupa'nın çoğu sahil şehirlerini dolaşmış ve geziye katılan Riyaseticumhur Orkestrası da her durak noltasında konserler vermişti. Burada amaçlanan Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı sanatlarına ne kadar önem verdiğini ve bunu milli politikası olarak benimsediğini Avrupa'ya göstermekti<sup>153</sup>.

Atatürk, bir ulusal opera bestelenmesi için önce Münir Hayri (Egeli)'ye üç opera librettosu hazırlatmıştı: *Bir Ülkü Yolu*, *Bay Önder* ve *Özsoy*. Bestelenmek üzere bunların ilki Ulvi Cemal (Erkin)'e, ikincisi Necil Kâzım (Akses)'e, üçüncüsü ise Ahmet Adnan (Saygun)'a verilmişti, ancak ilkini besteci yapmamış, ikincisinin az bir bölümü bestelenmiş, yalnız *Taş Bebek* tamamlanmıştır. Tek perde olan bu eserle *Bay Önder*'in bestelenen bölümü 27 Aralık 1934'te Ankara Halkevinde Atatürk'ün Ankara'ya ayak bastığı günün yıldönümünde sahnelenmiştir. Eser aynı zamanda *Özsoy*'un provası niteliğindedir. Atatürk, bir dramaturg gibi bu metinleri büyük bir dikkatle inliyor, el yazısıyla metin üzerinde değişiklik önerileri getiriyordu ve bu değişikliklerin gerçekleşmesini oyunu yeniden okuyarak ayrıca provalarda hazır bulunarak denetliyordu. Bunlar Milli Kütüphane'de Münir Hayri Egeli dosyasında, Atatürk'ün el yazısı notlarıyla saklanmaktadır<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Olcay KOLÇAK, *Ahmet Adnan Saygun*, 20

<sup>154</sup> Bkz (136), AND, 201



1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye yapacağı ziyaret sebebi ile Türk toplumunun temeli olan inkılapların da tanıtılması açısından bir fırsat ortaya çıkmıştı. Bu ziyaret sebebi ile Mustafa Kemal Atatürk bir Türk operasının sahnelenmesini istedi. Operanın konusunu bizzat kendi seçmiş ve iki ülke arasındaki dostluğu bir İran efsanesine dayandırmıştır. Burada verilmek istenen anafikir ise yüzyıllar boyunca Türkiye ve İran'ın kardeş olduğudur<sup>155</sup>.

### 5.3.1. Özsoy Operası

Op.9 Özsoy operasının çağdaş Türk müziği tarihinde özel bir yeri vardır.



Resim 5.4 Adnan Saygun Özsoy Operasının Korosunu Çalıştırıyor

---

<sup>155</sup> Agm, 202

Atatürk ulusal bir opera bestelenmesi için hazırlattığı librettolardan, Özsoy'un konusunu Firdevs'in Şehname'sindeki bir efsaneden seçmiştir. İran Şehinşahi Rıza Pehlevi'nin Atatürk'ün devrimlerini de inceleyeceği Türkiye gezisi sebebi ile ilk defa 19 Haziran 1934 akşamı Ankara Halkevinde uygulanan program gereği konuk devlet başkanı ile Atatürk huzunda oynandı.

Özsoy operasında birbirlerini kaybetmiş olan Tûr ile İreç kardeşlerin binbir türlü maceralarından sonra Anadolu Savaşı'na ve onu izleyen barış günlerine gelinir. Operanın son bölümünde dağlar arasındaki tapınakta Feridun, Hatun ve öteki Bey'ler birarada konuşur. Konuşmalardan sonra Hakan Feridun sorar: "peki ama ben Tûr ile İreç'i göremiyorum. Neredeler?" bu soru üzerine hikayeyi en başta sunmuş olan Ozan, sahnenin tam karşısındaki Cumhurbaşkanlığı locasında yanyana oturan Atatürk ve İran Şahını göstererek "İşte Tûr, işte İreç... Her Türk bir Tûr, her İran'lı bir İreç'tir" der, bu sözler üzerine Şah'ın Atatürk'e sarılıp "kardeşim" diye ağladığı Ahmet Adnan Saygun'un 30 Eylül 1980 yılında tekrar kaleme aldığı Özsoy operasının partiyonuna, kendisi tarafından bir hatıra olarak not düşülmüştür. Eserin konusunu seçerken Atatürk iki ülke arasında yakınlaşmanın kardeşlik temeline dayandırılarak sürdürülmesini amaç edinmiştir. Eseri İran Şahı'nın gelişine iki ay kala bestelemeye başlayan 27 yaşındaki Adnan Saygun dehasını inanılmaz bir sürede tamamladığı Özsoy operasıyla ortaya koymuştur.

Özsoy'un librettosu, aralarında benzerlikler bulunan Türk ve İran mitolojilerine dayanılarak hazırlanmıştır. Bu mitolojiye göre insanlığın doğuşundan sonra dünya üzerine Dahhak adı verilen bir karanlık çöker. İran yorumunda Gave, Türk yorumunda ise Bozkurt diye adlandırılan bir kahraman bu karanlık ile mücadele eder ve böylece insanlığı aydınlığa kavuşturmayı başarır. Aydınlığa kavuşan insanlar da kendilerine lider olarak Feridun adlı bir

Hakan seçerler. Feridun'un Tûr, İreç ve Selm adında üç oğlu olur; bunlardan Tûr Turanileri, İreç İran'lıları, Selm ise Avrupa'lıları temsil etmektedir. Operada Selm çıkarılmış ve önceden belirtildiği gibi Türk ile İran ilişkilerinden dolayı ikiz kardeş olarak gösterilen diğer iki karakter üzerinde durulmuştur. Üç perde halinde yazılan Özsoy'da birinci perde bir ozan'ın, Feridun'un ülkesinin tasvirini yaptığı monolog ile başlar:

*“Ey beni dinleyenler, ey karşımdaki erler,  
Tanır mısınız beni? Bana Öz Ozan derler.  
Benim sesim haykırır, fakat sazım ağlamaz.  
Gönlüm doğruyu duyar, boşa umut bağlamaz  
Ben ne put'a tutkunum, ne de yar'a tutkunum,  
Ne bir sevgi bilirim, ne didar'a vurgunum.  
Ne koşmaya inanır, ne bir süs ararım,  
Ne bir sevgili tanır ne de bir yar'ı sorarım  
Elimde destanımla yalnız Hakka bakarım.  
Doğruyu anlatırım, gönüllere akarım.  
Gönlü açık olanlar beni elbet severler.  
Tanıdınız mı beni?... bana öz Ozan derler.”*

Bu dizeler Asya Türk'lerinin eski inancı Şamanlıktan Hak dini İslam'a geçişleri vurgulanmış, son dörtlükte ise tasavvuf felsefesinin büyük ozanı Saygun'un dünya görüşünün gerçek rehberi Yunus Emre'ye bir gönderme yapılır. Gönül gözünün açık olması deyimi tasavvufta ilahi aşkın tanımlanmasıdır. Tiradın devamında yeni ulusun kültür yapısının anlatılmasından, kaynakların Batı'dan ve Doğu'dan değil kendi tarihimizden alınacağı dile getirilmektedir<sup>156</sup>

*“Ben ne Homeros gibi; hayali yavuzlar,*

---

<sup>156</sup> Gülper REFİÇ, *Atatürk ve Adnan Saygun Özsoy Operası*, 60

*Tanrılarla sevişen kızcağızları anlatmaktan hoşlanır  
Ne de eski Fin'lerin Kalavala'sı gibi,  
İnsanlarla cinlerin dövüşünü süslerim hayal enginlerinde  
Ben Firdevsi değilim,  
Kendi dar anlayışından güzel renkli savaşlar yaratıp  
İninde uyuyan arslanları kamçılama  
Ben vatan yavuklusu Ozan'ım  
Öz tarihi söylerim, olmuşu iletirim  
İşte böyle Beylerim.”*

Bir tapınak sahnesi olan ikinci tablonun konusu ise Feridun'un çocuklarının tohumudur. Ancak bu mutlu, coşku dolu an, zulüm tanrısı Ahriman'ın gelişiyile bozulur. İkinci perde açıldığında güncel ortama dönülmüştür; Tûr bir Anadolu kasabasında öğretmendir. Librettoda bu noktada artık genç Türkiye Cumhuriyeti ve Anadolu'nun kalkınışı ele alınmaktadır, temsilde üç tane halk dansına yer verilir.

Üçüncü tabloda ise günün sosyal yeniliklerini temsil eden başka karşılama ve iyi duyguların sahnecikleri yer alır. Üçüncü perdede ise Semiha Berksoy Avşim rolünde modern giysiler içinde Türkiye'yi temsil eder. “Bugün 23 Temmuz 1924 Lozan Muahedesi imzalanıyor ve memleket kurtuluyor” diye bağırır.

Adnan Saygun 1980 yılında eseri yeni baştan ele aldığında üç perde yerine tek perdelik mitolojik unsurların yer aldığı devrin politik konularını çıkarıp, operayı yeniden düzenleyip adını daha önce Feridun olarak değiştirdiği operaya tekrar Özsoy adını verdi.

Mahmut Ragıp Gazimihal'in 55 Opera adlı kitabında verdiği bilgiye göre, Özsoy'da Ahmet Adnan'ın o dönemde eserlerini etkilemiş olan pentatonik

yapının ağır bastığı anlaşılmaktadır. "Birinci perdenin yakarış korusu, dua sahnesindeki musiki bölümleri Anadolu motiflerine dayanır". İkinci perdenin büyük bir kısmında da böyledir. Her iki perdenin prelüdlere serbest bir düşünceyle yazılmışlardır. Eserin kalan kısımlarında (vaktin darlığı yüzünden ve solistlerin öğrenmelerini kolaylaştırmak amacı ile) tonal yazı tercih edilmiştir.<sup>157</sup>

Ahmet Adnan Saygun'a göre Cumhuriyet devrinde ve Atatürk'ün telkinleri ile Türk operasına doğru ilk adım böyle atılmıştır.

### 5.3.2. Op.13 Taş Bebek Operası

Ahmet Adnan Saygun'un 1934 yılında bestelediği *Taş Bebek* operasının da librettosu Münir Hayri Egeli'ye aittir. Lirik- fantazi tarzında işlenmiş olan tek perdelik bir eserdir. *Taş Bebek* operası 27 Aralık 1934 günü Ankara Halkevi Sahnesi'nde Atatürk'ün huzurunda sahnelenmiştir.

Eserin konusu kısaca şöyledir: Usta bir bebek yapımcısı olan Akman Usta, günün birinde bebeklerinden birini güzel bir kız biçimde yapar: Kumabanu. Güzelliğin sembolü olarak elde ettiği bu Taş Bebek'e can vermeyi de başarır. Fakat, bebeği canlandırırken yüreğini takmayı unuttur. Bebek yüreksiz bir kız olarak canlanır ve Usta'ya aşık olur. Ona "hemen kaçalım" der. Usta'nın bu birlikte kaçışa akli erer ve hazırlık için dışarı dışarı çıkar. Bu

---

<sup>157</sup> Bkz (144) ARACI, 71

kez içeri aptal çıracak Varişli girer. Kız bir makine gibi aynı şeyi söylemeden edemez ve çıracakla kaçır<sup>158</sup>.

Usta gelip de kızı bulamayınca çok şaşırır. Yanında çalışan kalfa kadına derdini anlatır. Kalfa kadın Usta'ya "yalnış yoldasın, senin işin insan yaratmak değil, ancak Tanrı'nın yarattığı insanı ruhen zenginleştirmektir" der. Usta yoğun düşünceler altında ezilirken çıracak kucağında Taş Bebek'le içeri girer. Can çekişen Kumabanu, ruhtan ve yürekten yoksun olduğu için ölür<sup>159</sup>.

Taş Bebek operası, Atatürk'ün yakın ilgi ve direktifleri altında tamamlandı. Burada sanki, devrimlerin ruhunu tam anlamıyla kavrayamayan, şekilcilik ve taklide bağlı bir geçliğin yetişmesi durumunda başımıza gelebilecek akıbeta gönderme yapılıyor gibidir<sup>160</sup>: Ulusal Ruh'un yoksa ölmeye mahkumsun.

### 5.3.3 Bay Önder Operası

Viyana ve Prag'daki eğitiminden sonra Akses 1934 yılının Ağustos ayında Türkiye'ye dönmüştür. O günlerde Atatürk'ün 27 Kasım'da Ankara'ya gelişinin 15. yılı kutlanacağından, metinlerini Atatürk'ün verdiği, iki opera için iki ayrı besteci görevlendirilmişti. Akses, *Bay Önder*'i besteleyecekti. İçerik olarak bu eser de eski bir Türk efsanesine dayanır. Besteci bir buçuk ay içinde operanın bir kısmını tamamlar. Opera 27 Aralık 1934'te Ankara Halkevi'nde

---

<sup>158</sup> Age, 75

<sup>159</sup> Bkz (153), KOLÇAK, 94

<sup>160</sup> Bkz (144) ARACI, 75

Saygun'un Taş Bebek'i ile birlikte sahnelenir<sup>161</sup>

Oyunun konusu kısaca şöyledir. Bir deli şairin açtığı sahne bizi eski çağlarda Bay Önder'in Acunda Bay olduğu günlere götürür. Bay Önder'in hatunu İzgen, insanoğlunun sembolüdür. Ne yazık ki İzgen bir fırtına gününde ölüme mahkûmdur. O fırtana da kopar. Dünyayı alt üst eden bu fırtınada İzgen ölürken göğsünde sakladığı altın tası bay Önder'e bırakır. Günler geçer, Bay Önder altın tas'tan içer ve yurda faydalı işler yapar. Bir gün bütün yurdun ulularını toplar ve onlara bir şölen verir. En sonunda da bütün malını onlara dağıtır. Altın tası da sonsuz enginlere atar. Altın tas onun ülküsüdür:

*“Tü ne gün Türk bunalırsa*

*Bu enginin kıyısında bir yudum su alırsa*

*Altın tas'ın kenarından içmiş gibi olacak”<sup>162</sup>*

---

<sup>161</sup> Yılmaz AYDIN, **Türk Beşlileri**, 150-151

<sup>162</sup> Bkz (34) ALTAR, 243-244

#### 5.4. Cumhuriyet Dönemi Operetleri

Tanzimat döneminden itibaren müzikli oyunlara her dönemde önem verilmiştir. Zaman içinde bu oyunlara geleneksel tiyatrunun da unsurları da katılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da "Musiki İnkılabı" çalışmaları altında *Özsoy*, *Taş Bebek*, ve *Bay Önder* operaları çalışmaları ve icraları sürerken İstanbul'da Meşrutiyet döneminden kalma topluluklar oyunlarının icralarını sürdürüyorlardı.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Muhlis Sabahattin ve Cemal Sahir temsiller vermeye devam ediyorlardı. Hale Opereti, Şehir Operet Heyeti de belli başlı operet topluluklardandır. Bu ilk dönemde oyunlar sahneleyen toplulukların arasında Türk Opereti, Yeni Operet, Şark Opereti, Ankara Opereti, Ozan Opereti ve Cumhuriyet Opereti de bulunur. Hale Opereti, *Çaresaz*, *Maskot*, *Yunus Efendi Duymasın*, *Çardaş Fürstin*, *Mon Bey*, *Eski Yuva*, *Arşın Mal Alan* gibi operetlerle eski Dönemin *Leblebici Horhor Ağ'a'sı* gibi oyunlar da çeşitli operet grupları tarafından sahneleniyordu<sup>163</sup>.

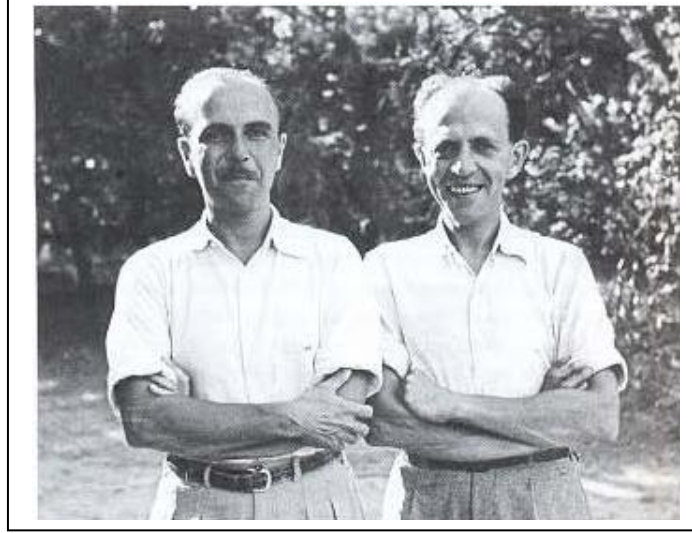
Oynanan operetler ve müzikallerde belirgin üç tür mevcuttu: *Maskot*, *Madame Angot'un Kızı* gibi Klasik operetler, *Çardaş* gibi müzikli komediler ya da Viyana Operetleri, son olarak da Amerika'da ortaya çıkan operet-revüer. Türkiye'de operetlerin diyaloglarına yerel ağızlarla Laz, Yahudi, Ermeni taklitleri katılmıştır. Kulakta kalan, kolay ezberlenen bol nakaratlı şarkılar; dinamik, canlı, keskin tempolu müziği ile Rey kardeşlerin (bkz resim 5.4) operetleri de operet tarihimizde önemli bir yer tutar. Bu operetler

---

<sup>163</sup> Bkz (47)AND, 321



1930'ların kozmopolit İstanbul kültürünü müthiş bir gerçeklik olgusu ve olağanüstü bir sahneleme tekniği ile aktarmışlardır.



Resim 5.5 Rey Kardeşler

Revülerde ise belli bir konu olmadığından dans, müzik ve kostüm ağırlık kazanır<sup>164</sup>.

#### 5.4.1. Üç Saat Opereti

Eser, 3 perde ve 27 tablodan oluşan bir revü operettir. Oyunun librettosu 1932'de Ekrem Reşit Rey tarafından yazılmıştır. Şarkı sözleri ise Nazım Hikmet'e aittir. İlk defa 1932'de İstanbul Tepebaşı Şehir

<sup>164</sup> Evin İLYASOĞLU, Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Kalan Şehirde Gezintiler, 159

Tiyatrosu'nda temsil edilmiştir.

Üç Saat Opereti'nde, Hollywood'da çevrilecek "İstanbul Yıldızı" adlı filme oyuncu bulmak için İstanbul'a gelen Amerikalı yapımcı bir yarışma düzenler. Bir Tahran'lı ile bir Bağdat'lı da seçilecek yıldızı alıp ülkelerine götürmek üzere İstanbul'a gelirler. Yarışma Büyükkada'da yapılır. Yarışmacılardan Melahat, kendine güvenir fakat jüri kimseyi beğenmez. Melahatin bir akrabası olan Saadet yarışmaya katılmamıştır; Saadet, Selim adında bir genci sever, oysa Selim, Naile ile ilgilenir. Bu durum genç kızı üzer. Jüride bulunan Saadet'in amcası yeğenini yarışmaya sokar ve birinciliği alır. Oyun sonunda herşey tatlıya bağlanır. Melahat Tahran'lı ile, Naile Bağdat'lı ile, Saadet'te Selim ile evlenecektir. Hollywood'a ise birden bire ortaya çıkan sarhoş bir kız gider<sup>165</sup>.

#### 5.4.2. Lüküs Hayat

Lüküs Hayat'ta 3 perdelik bir revü operettir. Librettosu Ekrem Reşit Rey'e ait oyun ilk defa 1933'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda temsil edildi. Rey kardeşler, çok sayıda operet ve revü yazmış olmalarına rağmen aralarında en çok ünlenen Lüküs Hayat olmuştur.

Oyunun konusu kısaca şöyledir: Küçük hırsızlıklarla geçinen Rıza ile Fıstık bir zengin evine girince kendilerini kıyafet balosunda bulurlar. 1930'ların

---

<sup>165</sup> Metin AND, **50 Yıllık Türk Tiyatrosu**, 540-542

Türkiye'sinde Batılaşma özentisinde olanlarla halk kesiminden olanlar arasında doğan komik durumlar anlatılmaktadır.

#### 5.4.3. Hava-Cıva

Operetin konusu: Kayserili Apostol bir canbazhane işletmektedir. Burada ilgi gören numara Hava-Cıva adındaki yapışık kardeşlerin gösterisidir. Kardeşlerin ölümü üzerine Apostol'un işleri bozulur. Diğer sanatçılar paralarını alamadıkları için birer birer Apostol'u bırakıp giderler, bu sırada



Şekil 5.1 Hava-Cıva'nın Afışı

Antalya Balıkçılar Derneğinden Şetvan ile Of'tan gelen Temel Reis, açık arttırma ile satılacak olan balıkçı teknesini almak için büyükçe bir parayla İstanbul'a gelirler, bunlar açığöz geçinirler ancak kumarbazların ve yosmaların tuzağına düşerler. Paraları ellerinden gider ve memleketlerine gidemez hale düşerler. Bir rastlantı sonucu Apostol'la tanışır ve Hava-Cıva yapışık kardeş gösterisine çıkarlar. Canbazhane eski ilgiyi tekrar kazanır; fakat memleketlerine dönmeyen bu iki kafadarı bulmak için Of'lu balıkçıların başkanı Memiş Dayı ile Şetvan'ın karısı Şehvar, İstanbul'a gelirler. Canbazhanede iki kafadarı tanıyınca kıyamet kopar, Temel ve Şetvan sonunda memleketlerine dönerler. Lakin yapışık kardeş olmaya alıştıkları için tekrar İstanbul'a dönerler. Bu arada Apostol'un sevgilisi Melpomeni, kumarbaz, Memiş Dayı, Şehvar ve daha başkaları da canbazhaneye katılır, zengin bir kadro oluşur.

#### **5.4.4 Saz- Caz**

Henry Grey adındaki bir Amerikalı, nişanlısı Mary'i alıp Kevork Kamburtıknazyan'ın Kumdöken gazinosuna getirir. Kevork'un karısı Hayganuş Henry'i kandırır, birlikte Amerika'ya giderler. Mary'nin babası kızını bulmak için geldiği zaman Kumdöken Suyunun yararını öğrenerek kârlı bir iş yapmak için Kevork'u Henry'nin yerine koyar öte yandan Henry'nin arkadaşı Dolores, Henry'i ararken Ahmet Mehmet'i görür, onu kendine iş arkadaşı seçer. Böylece operet mutlu sonlanır.

### 5.5. Cemal Reşit Rey'in Diğer Operet ve Revüleri

1- Küçük Kırmızı Şapkalı Kız-*Le Petit Chaperon Rouge* 1920, 2 tablo, kayıptır.

2- Deli Dolu- 1933, 3 perde. Libretto Ekrem Reşit Rey'e aittir. İlk defa 1934'te Darülbekai yapımı olarak Eski Fransız Tiyatrosu'nda sahnelendi. Orkestrayı Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit dönüşümlü olarak yönetti.

3- Maskara- 3 perde. Libretto Ekrem Reşit Rey tarafından yazılmıştır. Oyun ilk kez 1936'da İstanbul Şehir Tiyatrosu yapımı olarak Eski Fransız Tiyatrosu'nda sahnelendi.

4- Yaygara 70- 3 perde. Libretto Erol Günaydın 'a aittir. 1969-70 yıllarında yazılmıştır. Eser ilk kez 1970 yılında Dormen Tiyatrosu'nda Haldun Dormen'in yönetmenliğinde sahnelendi.

5- Uy! Balon Dünya- 2 perde. Libretto Erol Günaydın tarafından yazılmıştır. 1971'de yine Dormen Tiyatrosu'nda Haldun Dormen sahneye konmuştur.

6- Bir İstanbul Masalı- 2 perde. Libretto 1972 yılında Erol Günaydın tarafından yazılmış ve Uy! Balon Dünya ile Yaygara 70'in karışımıdır. Oyunun başına *Kâtibim* çeşitlemeleri ve arasına *Zeynebim* şarkısı eklenmiştir. Oyun ilk kez Londra'da Aldwych Tiyatrosu'nda 1972'de sahnelenmiştir.

7- Adalar Revüsü- metin Ekrem Reşit Rey tarafından 1934'te yazılmış, aynı yıl Büyükada Yat Kulübü Bahçesinde sahnelenmiştir. Semiha Berksoy Büyükada, Feriha Tefik Heybeliada, Cahide Sonku Kınalıada, Hâzım Yassıada ve Vasfi Rıza Sivriada rollerini paylaşmışlardır.

8- Alabanda- metin Ekrem Reşit Rey tarafından 1941'de yazılmış, ilk defa Tepebaşı yazlık bahçesinde aynı yıl temsil edilmiştir. Revüde Safiye Ayla Kraliçe Portakal rolünü oynadı.

9- Aldırma- metinleri Ekrem Reşit Rey tarafından 1942 yılında yazılmış, ilk kez 1942'de İstanbul Opereti Tiyatrosu'nda temsil edilmişti.

## 6. SONUÇ

Tanzimat Fermanı ile başlayan ve Osmanlı Devleti'nin özellikle toplumsal hayatında ve kurumlarında birçok değişikliğe sebep olan Batılılaşma hareketleri en büyük etkisini sanat alanında göstermiştir. Ancak bu değişiklikler toplum hayatı içinde yeni benimsenmeye başlanılan Batılı eğlence anlayışı olarak kendini göstermiş ve benimsenmiştir.

Müzik ve müzikli sahne sanatları Cumhuriyet döneminde eğlence olmaktan çıkıp, yeni kurulan devletin kültür politikası haline gelmiştir. Bu dönem içinde sanat dallarına daha önce hiç bir dönemde verilmeyen ölçüde önem verilmiş, özellikle müzikli sahne sanatları "ulus devleti ve çağdaş devlet" olma yolunda önemli rol oynamıştır, yeni ulus'un kimliğinin oluşturulması çabaları sırasında kültür politikalarının ayrılmaz bir parçası olmuş; özellikle kültür, bir kamu politikası haline gelmiştir. *Özsoy Operası*, *Taş Bebek* ve *Bay Önder* gibi operalar, ulusal ruh'un önemini anlatmaları açısından özel olarak yeni kurulan Cumhuriyet'in Musiki İnkılabı'na hizmet etmişlerdir.

## 7. Terimler

**Bale:** insanın bedensel artistik olanaklarıyla ifade edilen uluslararası sanat disiplini. Koreografik yapısıyla düzeni belirlenmiş olan müzik eşlikli sanatsal dans gösterisi klasik- akademik dans stili.<sup>166</sup>

**Pantomim:** Konuşmanın hiçbir şekilde yer almadığı mimikler ve beden hareketleriyle taklitli canlandırma esasına dayanan köklü bir sahne sanatı. Çoğunlukla müzik eşliğinde uygulanır ve oyunda danslar da yer alabilir. Terim Yunanca *pantomimos* “hepsi taklit” sözcüğünden kaynaklanır<sup>167</sup>.

**Opera buffa:** güldürü opera. Napoliye özgü bir opera tarzı olarak doğdu. 19.yy'da Fransa'da opera buffa deyimi kimi zaman operetle eş anlamlı da kullanılmıştır<sup>168</sup>.

**Vals:** ¾'lük ölçüde üç zamanlı ( birinci vuruş kuvvetli, ikinci ve üçüncü zamanlar zayıf) bir Fransız danstır<sup>169</sup>.

**Polka:** 2/4'lük ölçüde, Bohemya halk dansı ve müziğidir.19.yy.'ın ikinci yarısında Avrupa'da soyluların oynadığı başlıca salon danslarından biridir<sup>170</sup>.

---

<sup>166</sup> Ahmet SAY, **Müzik Ansiklopedisi** c.1, 157

<sup>167</sup> Ahmet SAY, **Müzik Ansiklopedisi**, c.3, 15

<sup>168</sup> Vural SÖZER, **Müzik Ansiklopedik Sözlük**, 519

<sup>169</sup> Age. 729

<sup>170</sup> Age.556



**Mazurka:**  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçüde yazılan 16.yy.'da Polonya'nın orta-doğu yöresinde Mazurlar arasında ortaya çıkarak bütün Avrupa'ya yayılan ve salonların başlıca oyunları arasına giren Leh halk dansıdır ( mazurek)<sup>171</sup>.

**Komedi:** olayların ve insanların gülünç yanlarını dramatik anlatımla vurgulamayı esas alan sanat türü. Şarkılı komedi, baleli komedi, lirik komedi, komik opera, müzikli komedi, vodvil komedi gibi türleri bulunur<sup>172</sup>.

**Repertuvar:** 1- bir müzik topluluğunun ya da sanatçının yorumlamaya hazır olduğu parçalar. 2- bir müzik türünde yazılmış müzik parçalarının tümü<sup>173</sup>.

**Romans:** Piyano için genellikle kıtalar halinde ve şarkı formunda yazılmış duygusal parçalardır. 18. ve 19.yy'larda İtalya ve Fransa'nın en popüler müzik formlarından biridir. Zamanla sözsüz aşk şarkılarına da romans adı verilmiştir<sup>174</sup>.

**Fantazi:** Biçim ve içerik bakımından bağımsız yapıtlardır. 17. ve 18.yy'larda bağımsız biçimde yazılmış prelüdün yerini aldı. 19.yy'da sonat'ın bir bölümü olarak kullanıldı<sup>175</sup>.

---

<sup>171</sup> Age.455

<sup>172</sup> Age.400

<sup>173</sup> Age, 580

<sup>174</sup> Vural SÖZER, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, 358

<sup>175</sup> Age, 266

**Vodvil:** Şehrin sesi adındaki eski sokak şarkılarından doğma bir müzik şeklidir. Sanattan çok eğlendirmek ve güldürmek amacıyla yazılan şarkılı sahne eserleri<sup>176</sup>.

**Revü:** bağımsız bölümler halinde güncel olayları ve kişileri yergili bir dille alya alan skeçler, şarkılar, danslardan oluşan zengin görünümlü sahne gösterisi<sup>177</sup>.

**Ortaoyunu:** Sahne, perde, dekor, suflör kullanmadan meydanda halkın ortasında oynanan Türk halk tiyatrosu. Karagöz oyununun perdeden yere, hayalden canlı oyunculara aktarılmış biçimi olarak da tanımlanabilir<sup>178</sup>.

**Karagöz:** Türk seyirlik sanatlarının en eskisi olan gölge oyunudur.

**Arya:** şarkı, melodi, hava. Genel tanımıyla çalgı eşliğinde söylenen solo şarkı<sup>179</sup>.

**Divan:** klasik Türk müziğinin dinsel olmayan, sözlü formlarından biridir<sup>180</sup>.

**Halk Müziği:** halkın malı olmuş, örf, adet ve gelenekleri yapısında toplayan

---

<sup>176</sup> Age, 446

<sup>177</sup> Bkz.(167) SAY, 582

<sup>178</sup> Age, 524

<sup>179</sup> Age, 51

<sup>180</sup> Age, 221

folklorün, müzikle ilgili koludur<sup>181</sup>.

**Müzikhol:** müzik eşliğinde şarkılı, eğlenceli fantazi oyunların oynandığı komik numaraların ve varyete gösterikerinin yapıldığı yer<sup>182</sup>.

**Kanto:** Şarkı, ezgi, ses. Şarkı söyleme sanatı. Genellikle kadın sanatçıların eğlence yerlerinde ve oyun başlamadan önce tûluat tiyatrolarında şarkı söyleyip dans ederek yaptıkları gösteri ve bu amaçla bestelenmiş şarkılar<sup>183</sup>.

**Tûluat:** İçe doğma, yüreğe doğma anlamındadır. Aslında şair ve şiir için kullanılan bir terimdi. Sonraları herhangi bir metin izlemeden oyunlar veren truplara, oyunlar oynayan oyuncular için kullanılır olmuştur<sup>184</sup>.

---

<sup>181</sup> Age, 323

<sup>182</sup> Age, 491

<sup>183</sup> Age, 381

<sup>184</sup> Bkz (77) ÖZÜN-DÜRDER, 408

## 8. KAYNAKLAR

### 8.1.Ansiklopediler

AKSOY, Bülent (1985), **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, c.5, İletişim yayınları, İstanbul.

AND, Metin (1994), **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c.III, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

PAKALIN, Mehmet Zeki (2004), **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, M.E.B. Yayınları, İstanbul.

TAHMİRZYAN, N., (1983), **Sovyet Ermenistan'ı Ansiklopedisi**, Bilimler Akademisi Yayınları, c.9 Erivan.

ÖZÜN, M.Nihat- DÜRDER, Baha(1967), **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, Yükselen Matbaası, İstanbul.

UMUR, Suha, (1993-1994), **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c.3, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

**Türkiye Tarihi III**, Osmanlı Devleti, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002

SÖZER, Vural (1964 a), **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, Atlas Kitapevi, Ankara.

SÖZER, Vural (2005 b) **Müzik Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitabevi, İstanbul

## 8.2 Kitaplar

Ahmet Efendi(1993) **Ruzname**, TTK. Yayınları, haz. Sema Arıkan, Ankara.

AKI, Niyazi (1989), **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Dergah Yayınları, İstanbul.

AKŞİN, Sina, **Siyasal Tarih 1908-1923, Türkiye Tarihi IV**, Cem Yayınevi, İstanbul.

ALTAR, Cevat Memduh(2001), **Opera Tarihi**, c.IV, Pan Yayınları, İstanbul.

AND Metin (1970 a), **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

AND, Metin (1971 b), **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

AND, Metin (1972 c), **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

AND, Metin (1973 d), **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

AND, Metin (1983 e) **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ankara.

AND, Metin (1989 f), **Türkiye’de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye**, Metis Yayınları, İstanbul.

AND, Metin (1992-1994 g) **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

AND, Metin (1999 h) **Osmanlı Tiyatrosu**, Dost Kitabevi, Ankara.

ARACI, Emre(1999), **Ahmet Adnan Saygun Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AYDIN, Yılmaz( 2003), **Türk Beşlileri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara .

AYTAŞ, Gıyasettin (2002), **Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara.

CEZAR, Mustafa (1991), **XIX. Yüzyıl Beyoğlu'su**, Ak Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları: 55, İstanbul.

ERGİN, Nihat (1999), **Yıldız Sarayında Müzik, Abdülhamit II Dönemi**, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

FUAT, Mehmet (1970), **Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınevi, İstanbul.

GÖKALP, Ziya (1973), **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınevi, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1970) , **Musahipzade Celal'in Bütün Oyunları**, Milliyet Yayınları, İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin (1997), **Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Kalan Şehirde Gezintiler**, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul.

KATOĞLU, Murat(2002), **“Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür Sanat”**, **Türkiye Tarihi IV**, Cem Yayınevi, İstanbul.

KAYGISIZ, Mehmet (2004), **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

KOLÇAK, Olcay(2005), **Ahmet Adnan Saygun**, Kastaş Yayınevi, İstanbul.

KOSAL, Vedat(2001), **Osmanlı'da Klasik Batı Müziği**, EKO Basım Yayıncılık ve Organizasyon Ltd. Şirketi, İstanbul.

KÖSEMİHAL, Mahmut Ragıp (1939), **Türkiye- Avrupa Musiki Münasebetleri**, Numune Matbaası, İstanbul.

REFİĞ, Gülper(1997), **Atatürk ve Adnan Saygun Özsoy Operası**, Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş., İstanbul.

SANAL, Haydar (1964), **Mehter Musikisi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

SAYGUN, Ahmet Adnan(1982), **Atatürk ve Musiki**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

SEVENGİL, Refik Ahmet(1934 a), **Türk Tiyatrosu Tarihi**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.

SEVENGİL, Refik Ahmet(1959 b), **Opera Sanatı ile ilk Temaslarımız**, s.6-7, Maarif Basımevi, İstanbul.

SEVENGİL, Refik Ahmet(1961 c), **Tanzimat Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

SEVENGİL, Refik Ahmet(1962 d), **Türk Tiyatrosu Tarihi IV Saray Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

TUĞLACI, Pars (1986) **Mehterhaneden Bandoya**, Cem Yayınevi, İstanbul.

ÜNLÜ, Cemal( a), **Direkler Arasından Pera'ya**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ÜNLÜ, Cemal( b) , **Bir Operetti Yaşamak**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

YİRMİSEKİZ MEHMET ÇELEBİ (1970), **Fransa Seyahatnamesi**, Hayat Tarih Mecmuası Yayınları, İstanbul.

YURDAYDIN, Hüseyin G.(2002) **Türkiye Tarihi- Osmanlı Devleti**, c.III, Cem Yayınevi, İstanbul.

### 8.3. Makaleler

AND, Metin(2003), "Cumhuriyet'in İlk Opera Gösterimi ve Yapımcısı" **Sanat Dünyamız**, c.89, 202

HASGÜL, Necdet (1996), "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", **Folklor Doğru**, c.62, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul, s.27

KATOĞLU, Murat(2003), Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü", **Sanat Dünyamız**, sayı 89, 183

ÖNDİN, Nilüfer(2003), "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat", **Sanat Dünyamız**, sayı 89, 147

ÖZÜN, Mustafa Nihat(1966), "Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış", **Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı**, sayı 178, Temmuz, 661

PAÇACI,Gönül(1999), "Cumhuriyet'in Tozlu Serüveni", **Cumhuriyet'in Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları,12

SEVENGİL, Refik Ahmet(1953), "Osmanlı Sarayında Operet Kurma Teşebbüsü", **DT Dergisi**, sayı:10, 16-17

SEVENGİL, Refik Ahmet(1953), "Abdülaziz Sarayında Dramatik Eğlenceler" **DT Dergisi**, c.12, Kasım, 16

SEVENGİL, Refik Ahmet (1953), Yıldız Sarayı Tiyatrosu, **DT**, c.13, Aralık: 10-11

TANRIKULU,Orhan(1993), "Tarihsel Akışı içinde Operada Türkler ve Türklerde Opera", **Orkestra Dergisi**, sayı 233, 17

TEKELİOĞLU,Orhan(1999), "Türk Musiki İnkılabının İçsel Tarihi ve Nota Dergisinin Kapaması", **Toplum Bilim Müzik Özel Sayısı**. S.16

TUNÇAY, Rauf (1968) "Naum Tiyatrosu", **Belgelerle Türk Tarihi Dergisi**, Mart : 85-90, s.6.



ULU, Esin (1995) "İstanbul'da İlk Opera Etkinlikleri", **İstanbul Dergisi**, c III, Ocak: 132-138

ÜSTEL, Füsun(1999), "1920'li 1930'lu Yıllarda "Milli Musiki" ve "Musiki İnkılabı", **Cumhuriyet'in Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları, 48

#### 8.4. Seminer notu

TURAN, Şerafettin(1990), **II. Mahmut'un reformlarında İtalyan etkisi ve katkısı, II. Mahmut'un Reformları Semineri Bildirileri**, İÜEF. Yay., İstanbul.

## 9. ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında Ankara'da doğan Özgecan Karadağılı, ilk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamlamıştır. 1994- 2000 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Koro Bölümünde eğitim görmüş, 2000 yılında buradan mezun olmuştur. 2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Devlet Konservatuvarı Genel Müzikoloji Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans öğrenimine başlamıştır.