

## MUSAHİPZADE CELÂL'İN OYUNLARINDA MODERNE DÖNÜŞEN GELENEK

Yrd. Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ  
 Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi  
[refika@aksaray.edu.tr](mailto:refika@aksaray.edu.tr)

### ÖZET

Musahipzade Celâl önemli oyun yazarlarımızdandır. Yazar, komedi oyunlarında geleneksel Türk tiyatrosunun hem teknik hem de tip özelliklerinden yararlanmıştır. Batı tiyatrosunun sahne özelliklerini geleneksel olanla ustaca birleştirmiştir. Ortaoyunu meddah, gölge oyunu ve halk hikâyeciliği gibi halk tiyatrosu geleneğine bağlı öğeleri oyunlarında kullanmış ve yazılı metni sanatçı ustalığıyla bir anlamda meydandan sahneye taşımıştır.

Musahipzade, oyunlarında mekân olarak mahalleyi kullanır. Geleneksel tiyatrosunun mahalle kültürüne yakın bir yaklaşımla oluşturduğu atmosferde hem eğlendiricilik vardır hem de toplumsal eleştiri.

Bu çalışmada Musahipzade'nin komedi oyunlarından yola çıkarak geleneği modernle birleştiren bütüncül tavrını ortaya koymaya çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel Türk Tiyatrosu, Modern Batı Tiyatrosu, Mahalle, Toplumsal Eleştiri, Komedi.

## COMBINING TRADITION WITH THE MODERN IN MUSAHİPZADE CELÂL'S PLAYS

### ABSTRACT

Musahipzade Celâl is one of the most important play writers of Turkish theatre. In his comedies, he uses both the techniques and the character types of traditional Turkish theatre. He skillfully combines stage features of modern Western theatre and traditional Turkish theatre. He uses elements related to traditional folk theatre such as *ortaoyunu*, *meddah*, Turkish shadow play and folk narration. He, through his mastery, also carries the written text to the arena.

Musahipzade uses neighborhood as the setting of his plays. In the atmosphere he creates similar to the neighborhood culture in the traditional theater, there is both entertainment and social criticism.

In this article, setting off from the playwright's comedies, we will try to show the integrated approach in his attitude that combines the traditional with the modern.

**Keywords:** Traditional Turkish Theater, Modern Western Theater, Neighborhood, Social Criticism, Comedy.

## 1. GİRİŞ

Tanzimat döneminde, her alanda olduğu gibi sanatçılar, tiyatro alanında da Batı'ya yönelmişler, Batı tiyatrosunun biçim ve teknik özelliklerini kullanmaya başlamışlardır. Bu dönüşüm, geleneksel tiyatroyu bazı açılardan değişime uğratmıştır. Her ne kadar Türk tiyatrosu tamamıyla Batı tarzına yönelmiş görünse de bugüne kadar geleneksel öğelerden yararlanmayı bırakmayan yazarların çabalarıyla geleneksel Türk tiyatrosunun pek çok önemli özelliği yaşamaya devam edebilmiştir.

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

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

## 2. MAHALLEYİ SAHNELEŞTİRMEK, SAHNEYİ MAHALLELEŞTİRMEK

Ortaoyununda kullanılan meydan ya da mahalle hem oyunların sahnelenme biçimine hem de oyuncuda ve seyircide yarattığı anlayış atmosferine etkisi açısından önemlidir. Ortaoyunu meydan sahnede sahnelenirken bu oyunlardaki kahramanlar da mahallenin üyeleridirler. Karagöz oyunlarında da mahalle hem mekân hem de başlı başına bir oyun kahramanı olarak büyük bir yere sahiptir. *Leyla ile Mecnun*, *Kerem ile Aslı* gibi halk hikâyeleri geleneksel tiyatrodaki mahalle atmosferi içinde işlenir. Mahallenin geleneksel kültür içindeki "biz" ve "bizden" olana yaptığı gönderme güven hissi ile ilişkili olarak da değerlendirilebilir. Mahalleli ise bu oluşumun hem bir parçası hem de bir "temsilcisi" olduğunu hissederek kendisini gerçekleştirir.

Musahipzade Celâl'in oyunlarında kullanılan mahalle mekânı, kahramanları aile içinde olmaya benzer bir biçimde sarmalar. Her kahramanın bu ailenin bir bireyi ve bir temsilcisi olduğunu duyumsamasına ve kimlik kazanmasına yardım eder. Yazarın özellikle *İstanbul Efendisi* adlı

oyununda yarattığı mahalle mekânı, dış çevreden kendini soyutlayarak, tüm farklılıklara karşın mahallelinin bir bütün olma hâlini yansıtır. Murat Tuncay bu konuya dikkatimizi çekerek şunları söylemektedir:

Mahalle, Osmanlı kentinin temel yerleşme birimidir. Genellikle bir dini yapının ya da bir pazarın çevresinde gelişmiştir. Her mahalle kendi gelenekleri ve yaşam biçimleri ayrı ve değişik insan gruplarını içine almaktaydı. Aynı mahallede yaşayan insanlar ortak dini inançlara, yaklaşık ekonomik uğraşlara ve onları komşularından ayıran bir dizi diğer faktörlerle birbirlerine bağlanmışlardı. (Tuncay, 2004: 392-393)

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

*İstanbul Efendisi*'nin kalabalık kadrosu oyuna bir şenlik havası katar. Sahnelerin sıralanışı ve birbirleriyle bağlantısı dramatik aksiyonun canlılığını sağlamaya yardımcı eder. Oyunun eski İstanbul yaşayışını vermedeki ustalığı da dramatik yapıyı canlandırır. Mahallenin sözü edilen birlik oluşturma hâli komedi üretilmesinde de işlevseldir. Mahalleyi bir bütün olarak kabul ettiğimizde her parçasının yeri ve görevi geleneksel tiyatrodan neredeyse belirlenmiştir. Savleti Efendi'nin kişiliğinde mahallenin bağlı olduğu mercii buluruz. Fakat bu kişiliğin gerçekdışı meselelere olan merakı ve yazarın onu sunarken kullandığı ironi tüm mahalleyi komediye yardımcı olan ayrı ama aynı zamanda birbirini tamamlayan parçalara ayırır. Musahipzade Celâl bu oyununda komediyi, geleneksel halk inanışlarından ya da yaşantılardan yararlanarak yaratır. "Cin çarpması" meselesi buna örnek olarak gösterilebilir. Oyun kahramanı Afet, Savleti Efendi'yi kızını cinlerin çarptığına ve bu cinleri kovalayacak kişinin yanağında beni olduğuna inandırır. Ayrıca bu yanağı benliyi bulmak üzere yola çıkan Esmâ'nın saf kardeşi İrfan ile uşak Dilâver'in esnafla aralarında geçen konuşmalar da mahalle mekânının komedi üretmedeki işlevselliğine bir örnektir:

Agop- (Komşularına) Böyle güpegündüz fenerle ne arıyorlar ki?

Muhsin- Kimbilir?

Dilâver- Burada bildiğiniz benekli bir adam var mı?

Yuvan- Ne dedin, benekli adam mı? Nideceksin Oğul?

İrfan- Yanağı benli, yanağı...

Agop- Sabah sabah yola düşmüş benekli ararsınız, he? Tavuktur ki, ya ki... horoz ararsız...

Durmuş- A benim kızanlarım Tavuk pazarı buraya çok irak. Te... Çemberlitaş'ın yancağızında..

İrfan- Tavuk aramıyoruz, adam arıyoruz.. adam..

Yuvan- Aman Allah şu İstanbulda daha neler işideceğim. Adamın benekli si olur mu?

İrfan- Haydi bırak sen de.. ne lâf anlamaz adamlara çattık.

Agop, Durmuş, Muhsin, Yuvan- (Gülüşürler). (Musahipzade Celâl, 1936f: 63)

Yukarıdaki alıntı her ne kadar “söz komiği”ne bir örnek olarak gösterilebilirse de mahalle mekânının kullanılmış olması bu söz komiğinin yaratılabilmesine uygun ortamı sağlamaktadır. Musahipzade Celâl, ortaoyunu ve gölge oyunlarında olduğu gibi yanlış anlamalar üzerine kurulu bir komedi yaratmaktadır. Ayrıca saf diyebileceğimiz tipler diğer geleneksel tiyatro türlerinde de görülmektedir. Bazı şeyleri anlayamama ya da yanlış anlama gülünçlük yaratır. Ayrıca, akıllı ve eğitilmiş biriyle, cahil ve okumamış birinin yan yana gelmesi de gülünç durumlara neden olur. Yazar da bu malzemenin ustaca yararlanmaktadır. Fakat bütün bunların yanı sıra mahalle atmosferinin kuşatıcı ve bütünleştirici etkisini de unutmamak gerekir. Bu tanıdık tipler ve onların tanıdık özellikleri komedi etkisini artırır.

Ayşegül Yüksel, mahallenin mekân olarak Türk tiyatrosunda kullanılışı ile ilgili olarak şunları söyler:

Geleneksel halk tiyatrosunun temel özelliklerinden biri olan ‘toplumsal çevreyi sahneye aktarma’ olgusu 1940’larda yeni bir ‘arayış’ oluşturdu. Ahmet Kutsi Tecer’in *Köşebaşı* adlı oyununda İstanbul’un bir mahallesinin 24 saati, gevşek dokulu bir olay örgüsü içinde tüm renkleri ve sesleriyle sahnede canlandırılıyordu. ‘Çevre’ ya da ‘Muhit’ oyunu adı verilen bu yeni sahne anlatımı, modern Türk tiyatrosunda öne çıkan bir tür olarak günümüze dek sürdü. Trajedi ve komedinin iç içe yer aldığı bu oyunlarda toplum eleştirisine de yer veriliyordu. (Yüksel, 1995: 126)

Musahipzade Celâl'in günümüze kadar gelen bu gelenekte, tiyatronun kritik bir eşiği atlamasını sağladığı söylenebilir. Yazar, 1940'lara gelinceye kadar tiyatronun değişim sürecinin yönünün belirlenmesini sağlayan oyunlar kaleme almıştır.

*İstanbul Efendisi*'nde Batı tarzı tiyatro tekniğinin aksiyon birliği ilkesine uygun sahneleme tekniği ve dramatik yapı kurulmuş, geleneksel öğelerden de yararlanılarak bu yapıyı bozmadan komedi üretilmiştir. Yazar bu durumu oyunda yarattığı atmosferde duyumsatmış, bir şenlik havasında geçen oyunda geleneksel öğeler fark ettirmeden canlılığını korumuştur.

Yazar, aynı üslubu *İtaat İlâmi* adlı oyununda da kullanmıştır. Bu oyunda, *İstanbul Efendisi*'nde olduğu gibi cinlere, perilere inanan insanlar komedi yaratmak için kullanılır. Daniş Hoca, kıskanç, hasis, geçimsiz ve dolandırıcıdır. Bulduğu mevki kötüye kullanarak rüşvet ve iltimasla iş görmekte, buna rağmen karısı Şadiye'ye namus konusunda baskıcı tavırlarıyla ders verdiğini zannetmektedir. Fakat karısı ile komşusunun hocaya hazırladıkları türlü oyunlar ve tuzaklar neticesinde hocanın çıldırdığına karar verilir. Hoca gördüklerinin gerçek olduğuna inandırmak için "yalan mı söylüyorum?.. Eğer bu söylediklerim yalansa karım benden boş olsun..." (Musahipzade Celâl, 1936g: 71) deyince imam onu karısından boşar. Böylece hoca, kendi tuzağına düşmüş olur.

*İtaat İlâmi*, konusu ve kahramanlarıyla yalın ve eğlenceli bir oyun olarak değerlendirilebilir. Musahipzade Celâl, oyunda bir tek konu çerçevesinde kahramanlarını yönlendirir. Oyunda, dramatik yapı oldukça basit ve seyirciyi eğlendirici bir biçimde kurgulanmıştır. Ayrıca yazar geleneksel evlilik kurumunda erkeğin rolünü ve devlette yetkilerin kötüye kullanılmasını da eleştirmektedir. Yazar bunu yaparken mahalle kültüründen ve mahalle duygusundan yararlanır. Daniş Hoca'nın çıldırdığının söylenmesi, toplananların yorumları, hocanın ciddi kisvesinin altındaki komiklik ve seyirciyi eski İstanbul yaşayışına götüren durumlar sempatik bir atmosferle yansıtılır. Bu yaşayışla kuşatılan seyirci kendini duvarları olan bir tiyatro sahnesinde değil de bir meydana ve şenlik havası içinde hisseder. Yazarın yarattığı bu atmosferin kökeninde ise geleneksel Türk tiyatrosu ve mahalle geleneği bulunabilir.

Aynı şenlik atmosferi ve mahalle kalabalığı yazarın *Atlı Ases*, *Bir Kavuk Devrildi*, *Kaşıkçılar* ve *Yedekçi* adlı oyunlarında da vardır. *Yedekçi*, Musahipzade Celâl'in basit konulu komedi oyunlarından biridir. Bu oyunda saf bir delikanlı olan Yedekçi Salim'in Doğançabaşı Kerim Ağa'nın kızı Munise'ye olan aşkı konu edilmektedir. Salim, biraz saf bir delikanlı olduğundan Doğançabaşı onunla alay ederek, çorak tarlada kavun, karpuz yetiştirdiği takdirde kızını kendisine verebileceğini söyler. Bunu ciddiye alan Salim bir yıl boyunca çorak tarlayla uğraşıp gerçekten kavun karpuz yetiştirir. Bunun üzerine Doğançabaşı bu işin olamayacağını ima etmek için

balığın kavağa çıktığını haber alınca kendisine gelmesini, kızını o zaman verebileceğini söyler. Salim buna da inanır. Bu arada Munise, Belîğ Çelebi adında bir düzenbazla evlendirilmek üzeredir. Oyunun sonunda Munise aslında Salim'in sevgisinin daha temiz ve dürüst bir sevgi olduğuna karar vererek babasının oyununu tersine çevirir ve Salim'le evlenmeyi başarır. Bu oyunda da Musahipzade'nin diğer oyunlarının birçoğunda görülebilecek bir takım geleneksel komik unsurlar bulunmaktadır. Salim'in saflığı Karagöz'ün ve Kavuklu'nun saflığını hatırlatır. Doğancıbaşı'nın kurnazlığı da Hacivat'ı ve Pişekâr'ı hatırlatır. Ayrıca düğün evi ve kalabalığın sunuluşu da bizi geleneksel öğelerle kuşatır:

#### MECLİS: X.

##### Numan-Raziye-Kerim-Şemsifer-Munise

**Raziye-** Ah.. çöp çatan böyle çatmış.. evlâdımın alınına böyle yazılmış, haydi kuşağını bağlayın!. Babacığım.

**Şemsifer-** (Gelir, Numan'a bir şal kuşak verir).

**Numan-** (Munise'ye) Kızım!.. Allah hayırlı etsin! İnşallah mes'ut ve bahtiyar olursun! (Kuşağı bağlar).

**Raziye, Kerim, Şemsifer, Cariyeler-** (Hep birden) Âmin! Âmin!

**Munise-** (Numan'ın, Kerim'in, Raziye'nin ellerini öper.)

**Raziye-** (Ağlayarak) Ah yavrum! Kederlenip mahzun olma!

**Munise-** (Gülerek) Hayır anneciğim.. Üzülme, mahzun değilim!

#### MECLİS: XI.

##### Evvelkiler-Bekir-Yedekçi

**Bekir-** (Dışardan) damat geliyor... Damat geliyor.

**Yedekçi-** (Kâtibi kavuk, ipekli kaftan, sarıçedik, belinde elmaslı kemer ve hançer) gelir.

**Numan-** Al emanetini oğlum! Allah mübarek etsin! (Munise ile el ele verir.)

**Raziye-** Rabbim bir arada kocatsın! Allah yıldız barışıklığı versin!

**Kerim-** Âmin! Âmin! Cenabı hak mes'ut etsin!

**Cariyeler-** Maşallah! Maşallah!

**Raziye-** Oooh, maşallah... Aslan gibi... Giyindi kuşandı da Çelebilerden de güzel oldu. (İçerde çengilerin zil sesleri, "yahey!" nâraları işitilir.)

**Munise-** (Yedekçinin kolunda odasına giderken)

**Numan, Raziye, Kerim-** (Avuç avuç para serperler)

**Cariyeler-** (Kapışıklar)

**Perde İner.** (Musahipzade Celâl, 1936ı: 44-45)

Düğün evi ve gelenekleri Musahipzade Celâl'in *Bir Kavuk Devrildi* adlı oyununda da vardır. Aslında yazar bu oyununda, komik unsurlar kullanarak Osmanlı devlet yönetimini sorgulamaktadır. Ayrıca, esnaflığın eski değerini ve saygınlığını kaybetmesini de eleştirmektedir. Bunu yaparken esnafın mahalle kavramı içindeki saygın yerine de işaret eder. Mahallenin gücü, devletin en üst mevkisinde bulunanları bile alaşağı edebilir ya da ölümden koruyabilir. Bu kurgu, yazarın mahalleye attığı önemi göstermesi açısından anlamlıdır. Aynı atmosfer yazarın *Kaşıkçılar* adlı oyununda da vardır. Bütün bu oyunlarda mahalle, bir oyun kahramanı sıfatıyla kendini gösterir. Öyle ki zaman zaman sahne mahalleleşirken, zaman zaman da mahalle sahneleşir.

### 3. KOMEDİ VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Ortaoyunu ve Karagöz'de bazı toplumsal konular hakkında eleştirilerin rahatlıkla dile getirilebildiği bilinmektedir. Bu eleştirilere karşı yönetimin sert bir tepki ya da ceza yoluna gittiği de pek fazla dile getirilen meselelerden değildir. Hatta Karagöz'ün kendine has bir dokunulmazlığı olduğu da söylenmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, eleştiride sergilenen üsluptur. Öncelikle komedi, edebiyat tarihi boyunca eleştirinin en rahat yapıldığı alanlardan biri olmuş ve genellikle hoşgörülle karşılanmıştır. Ortaoyunundaki Kavuklu tipinin ve gölge oyunundaki Karagöz'ün saf yaradılışı ve masumane tavırları, devlet yönetimine getirdikleri alaycı eleştirileri yumuşatmaktadır. Musahipzade Celâl de *Bir Kavuk Devrildi*, *İstanbul Efendisi* ve *İtaat İlamı*'nda olduğu gibi bu tiplere benzer kahramanlar yaratmıştır. Bununla birlikte, *Aynaroz Kadısı* adlı oyununda olduğu gibi daha kurnaz ve kötücül kahramanlar yaratmayı tercih ettiği de görülmektedir. Fakat yazarın eleştiride kullandığı üslup geleneğe yaklaşmakta ve benzer cana yakın atmosferi yaratmaktadır.

Sevda Şener, Musahipzade Celâl'in toplumu olduğu gibi aksettiren “yörel gerçekçiliğinden çok, toplum aksaklıklarını mübalâğa ederek teşhir etmekte gösterdiği kıvraklığa” dikkatimizi çeker (1963: 82). Ayrıca Şener, “Musahipzade bunu yaparken halk değer yargılarını, halk psikolojisini göz önünde tutmuş, piyeslerinde ele aldığı olay ve durumları çoğunluk açısından değerlendirmiştir. Bunun aynı zamanda kendi görüş açısı olduğunu iddia etmemek için sebep yoktur” der (1963: 82). Yazarın “çoğunluğu esas alarak” değerlendirme yapması “sözcü” olma misyonu yüklenmesi anlamı da taşır.

Metin And'a göre Karagöz oyunlarında toplum sorunları mizah ile yumuşatıldığı için toplumun “emniyet supabı” olma görevi üstlenir (And

1977: 327). Aslında bu işlevin yaratılmasında kullanılan en önemli araç, oyun tiplerinin genel kabul görmüş özelliklerinin dışına çıkılmamasıdır. Nitekim And, geleneksel tiyatrodaki belli tiplerin koşullanmış ve kalıplaşmış hâl ve tavırlarının olduğuna da dikkatimizi çeker (1977: 293). Bu kalıplaşmış tavırların içinde yapılan eleştirilerin de kalıplaşmış bir yapısı vardır. Eleştiri, öncelikle eğlendiricidir. Selim Nüzhet Gerçek, Karagöz'ün, olaylara daima eğlenceli tarafından yaklaşılacak bir sanat olduğunu söyler (1942: 75). Bu nedenle de sıcakkanlı bir atmosfer yaratıp tepki çekmez. Bunun yanı sıra sultanın kutsal yeri ve dokunulmaz oluşu da bu oyunların eleştirel tutumlarını yumuşatmaktadır. Musahipzade Celâl'in oyunlarında da eleştirinin genellikle bu biçimde yapıldığını söyleyebiliriz.

Musahipzade Celâl'in yarattığı tipler, geleneksel tiyatrodaki kullanılan kalıplaşmış tiplere yakın olsa da farklı özellikler sergileyenler de bulunmaktadır. Yazarın *Aynaroz Kadısı* adlı oyunu buna örnektir. *Aynaroz Kadısı*'nda Osmanlı'nın çöken adalet sistemi, rüşvet ve yalanla yürütülen işleri ve devlet için çalışanların haksızlığı kanıksamaları aslında ağır bir alaycılıkla eleştirilir. Bu oyunda Kadı Yakup Efendi'nin düzenbazlıkları anlatılmaktadır. Diğer oyunlardan farklı olarak yazar, bu oyunda kötülerin yaptıklarının ortaya çıkmasını ve cezalarını bulmasını sağlamaz. Yetkilerini kötüye kullanan, sonunda da yaptıklarından pişman olan ve komik duruma düşen açgözlü devlet adamları bu oyunda bulunmaz. Aslında kötülerin kötü, iyilerin iyi olduğu ve bunun seyircide bir doyum sağladığı bir durum da yaratılmaz.

Oyunda, iyi özelliklere sahip olduğu söylenebilecek Hristo ve Afrodit, birbirini seven iki gençtir. Kilise yetkilileri, hem Afrodit'in babasından kalan paraya el koymak, hem de bu güzel kızdan cinsel açıdan faydalanmak için onu kiliseye kapatmak niyetindedirler. Hristo ile Afrodit kiliseden kurtulmaya çalışırken aynı niyetlere sahip olan kadıya sığınır. Kadı, çok istemesine rağmen kızdan cinsel açıdan faydalanamaz ama kilisenin elindeki paraya el koyar. Kilise bu parayı zorla aldığını iddia ederek mahkemeye başvurunca da Aynaroz Kadısı, Şeyhülislamdan mahkemeyi gören kadılara kadar herkese rüşvet dağıtır. Sonunda da papaz, mahkemesinden vazgeçmek zorunda bırakıldığı gibi hapse atılır.

Anlaşılabileceği üzere, bu oyunda iyiler mücadele gücüne sahip olamadıkları için yok denecek kadar azdır. Kötülerse her yerdedirler. Oyunun komedi üreten yanı, Aynaroz Kadısı'nın cinsel açgözlülüğünü yansıtma biçimi ile devlet adamlarının yolsuzluğu kanıksanmış doğal tavırlarının yarattığı yadırgatma etkisidir. Yazar bu oyunda dramatik yapıyı seyirciyi hem eğlendirecek hem de yaşananlara eleştirel bakış açısı geliştirecek biçimde kurar. Kadı ile özdeşleşmekten kaçınan seyirci, bir yandan ona gülerken bir yandan da olayların onu bozguna uğrattığına uğratmayacağını merak eder. Olayların gelişimi, çözümünü muğlak hâle getirir.



Bu nedenle seyircide merak duygusu canlı tutulmuş olur. Oyunun sonunda seyirci beklediğini bulamaz. Kötüler cezasını bulmaz. Sadece, Hiristo ile Afroditî'nin kavuşmuş olmaları seyirci için yeterlidir. Devletin içindeki yolsuzlukların ise bitmeyeceği ve düzelemeyeceği mesajı gizlice seyirciye iletilmiş olur. Bu oyunda her ne kadar eleştiri eğlendirici bir biçimde yapılmış olsa da geleneksel tiyatrodan verilen son mesajdan farklı bir mesaj ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle oyunun komedi üretirken sadece eğlendirmek değil aynı zamanda düşündürmek gibi bir işlevi de vardır.

“Halk tiyatrosu”, “orta oyunu”, “Karagöz”, “Kukla”, “Tuluat”, “söz” ya da “metin”den ziyade “sanat gösterisi”ni ön plana çıkaran gelenekler olarak ifade edilmektedir (Aça ve Ercan, 2004: 154). “bu oyunların önceden hazırlanmış, yazılmış, ezberlenmiş metinleri yoktur. Halk Edebiyatı, seyirlik halk oyunlarının bütünü içindeki söz sanatı ile ilgilenir. Bunun dışında kalan unsurlar (müzik, dans, hokkabazlık, maskaralık, inanışlar, töreler, vs.) doğrudan halk biliminin konuları arasına girmektedir” (Aça ve Ercan, 2004: 154). Bu ifadeler bize Musahipzade'nin oyunlarının halk tiyatrosu geleneğinden farklı bir noktada olduğunu gösterir. Fakat oyunların kurgusunda, kimi yerlerde sanatçının yaratıcılığını destekleyecek açıklıklar bulunabilir. Örneğin, *Gül ve Gönül*'de oyun içine oyun kurgusu ile yazar geleneği Batı tarzı içinde ve bir kompozisyonu tamamlayacak biçimde kullanmıştır. Ortaoyunu, halk hikâyeciliği, kahvelerde âşıkların atışmaları, muammalar, şiirler gibi öğeler oyunun konusu içinde ustalıkla kullanılmakta ve dramatik yapıyı destekleyici bir rol üstlenmektedir. Böylece oyun, bir sanat gösterisine dönüşmektedir. Ayrıca yazar bu yöntemi kullanarak halk tiyatrosu geleneğine bağlanan bir kapı açmaktadır. Bu oyunda her ne kadar halk gelenekleri ve âşık hikâyeleri basit bir biçimde kullanılmış olsa da eğlendiriciliğinin eleştirel bir boyutu da vardır.

*Balaban Ağa* adlı oyunda da *Aynaroz Kadısı*'na benzer bazı özellikler bulunabilir. Oyun, kötülerin kötü olarak kalacakları ve değişmeyecekleri mesajını vererek bitmiş gibi görünse de iyilerin kazandığı bir oyundur. Balaban Ağa, *İstanbul Efendisi* ve *Bir Kavuk Devrildi*'deki sadrazam gibi işini bilinçli bir biçimde yapamaz. Komik durumlara düşer. Kendisine yardım etmesi için bir açığöze ihtiyaç duyar. Bu kişi Nazif'tir. Bu durumda Balaban Ağa'nın Kavuklu'yu, Nazif'inse Pişekâr'ı temsil ettiklerini söyleyebiliriz. *İstanbul Efendisi*'nde de Kadı, Karagöz'ün ya da Kavuklu'nun tip özelliklerini sergiler. Saf olduğu için kandırılması kolaydır. Yanındaki açığöz kendi menfaatlerini korumak adına onun işlerini düzeltir. Kavuklu'nun saf ama dürüst tip özelliğini sergileyen kahramanlardan bir diğeri *Kaşıkçılar* adlı oyundaki Habib'tir. Bu oyun Kaşıkçılar çarşısı esnafını konu almaktadır. Habib adlı genç çıraklıktan ustalığa geçeceği için çarşıda peştamal kuşanma merasimi yapılacaktır. Bu oyunda içinde yaşadığı

toplumunun geleneklerini yansıtmaya çalışan yazar, bunu peştamal kuşanma merasimi çerçevesinde vermeye çalışmıştır.

Şükrü Elçin, ortaoyunu için şunları söyler:

Vak'aların sâbit bir çerçeve içinde geçtiği, Karagöz'deki sembolik karakterlerden uzak bu realist halk tiyatrosu, Osmanlı İmparatorluğu'na mensup muhtelif unsurların dillerini, ahlâk ve âdetlerini, muâşeret usullerini, ev ve cemiyet hayatlarını mizah ve hicvin menşûrundan geçirerek seyirci kütlesine ulaştıran bir müessesedir. (1986: 676).

Musahipzade Celâl'in komedi oyunlarında sergilediği eleştirel tutum, komedi ile desteklenmekte ve böylece bir sempati yaratılmaktadır. Bu sempatinin yaratılmasını sağlayan en önemli etmen gelenekler olmakla birlikte geleneği bir bütün olarak kabul edersek Musahipzade'nin bu bütünü yeniden tanımladığını ve her parçasını yeniden yapılandırıldığını söyleyebiliriz.

#### 4. SONUÇ

Musahipzade Celâl'in oyunlarında komedinin toplumsal ve siyasal eleştiride bir araç olarak kullanıldığı söylenebilir. Fakat amacın sadece eleştiri yapmak değil aynı zamanda komedinin bizzat kendisi olduğunu da söyleyebiliriz. Geleneksel tiyatronun komediyi, eğlenceli olması için kullanması da bu amacın kaynağını oluşturur. Metin And, "halk, Karagöz'ün kişiliğinde kendisine bir sözcü bulmuş oluyordu" (1969: 135) der. Musahipzade Celâl de oyunlarında bu tip sözcüler yaratmaya çalışırken bir yazar tavrı olarak bu sözcülüğü kendisi de üstlenmiş olmaktadır. Nitekim oyunlarında kullandığı üslup, komedi ile mahalle ve meydan kültürünü kullanma biçimi, yazıldığı dönemden bu güne kadar bir farklılık yaratmaktadır.

Musahipzade Celâl'in oyunlarında modern tiyatro ile geleneksel öğeleri birleştirdiği farklı yazarlarca söylenmiş olmakla birlikte bu yazıda yazarın tutumunun bütüncüllüğüne vurgu yapılmak istenmiştir. Mahallenin her bir üyesinin mahallenin başı sayılabilecek hoca, imam ya da kadı kadar önemli bir yeri olduğu görülebilir. Bu durum, komedi yaratılmasında bir görev paylaşımı olduğu hissi vermektedir. Böylece, yazarın kurduğu mahalle-tipler-komedi-eleştiri sarmalı daha işlevsel bir hâle gelerek modern dramatik yapının etkisini artırır.

### KAYNAKÇA

- Aça, M. ve Ercan A. M. (2004). “Anonim Halk Edebiyatı”, M. Öcal Oğuz ve diğer (Ed.), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (s. 113-168), Ankara: Grafiker Yayınları.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (1994). *Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elçin, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Musahipzade Celâl. (1936a). *Atlı Ases*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936b). *Aynaroz Kadısı*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936c). *Balaban Ağa*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936d). *Bir Kavuk Devrildi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936e). *Gül ve Gönül*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936f). *İstanbul Efendisi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936g). *İtaat İlâmı*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936h). *Kaşıkçılar*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1936ı). *Yedekçi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade Celâl. (1986). *Eski İstanbul Yaşayışı*, Ankara: Devlet Tiyatroları Yayınları.
- Gerçek, S. N. (1942). *Türk Temaşası*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Şener, S. (1963). *Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Şener, S. (2000). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tuncay, M. (2004). *Musahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Yüksel, A. (1995). “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (12), 123-130.