

NASREDDİN HOCANIN DİRİLİŞİ: BAHA TEVFİK İLE AHMET NEBİL'İN YAYIMLANMAMIŞ BİR OYUNU*

The Resurrection of Nasreddin Hodja:
An Unpublished Play by Baha Tevfik and Ahmet Nebil

Dr. Öğr. Üyesi Şerif ESKİN**

ÖZ

Yakın dönem Türk düşünce ve edebiyat tarihinin öne çıkan isimleri arasında yer alan Baha Tevfik, kısa ömrüne pek çok yayın faaliyeti sığdırmıştır. Bugüne kadar onun hakkında yapılan bilimsel araştırmalarda az sayıda mensur şiirinin ve hikâyesinin var olduğu tespit edilmiştir. Ancak onun Ahmet Nebil ile birlikte kaleme aldığı *Nasreddin Hoca* başlıklı revü türündeki oyunu, bir süre İstanbul'da sahnelendikten sonra devlet otoritelerince yasaklanması ve sonrasında da yayımlanmamış olması nedeniyle literatürde genellikle gözden kaçmıştır. Birkaç istisna haricinde kaynaklarda varlığına dair herhangi bir kayda rastlamadığımız *Nasreddin Hoca*'nın rika yazı ile kaleme alınmış bir nüshası ise parçalar halinde T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri (BOA) evrakı içerisinde tarafımızca tespit edilip incelenmiştir. Bu makalede, öncelikle metne nüfuz etmek amacıyla biyografik ve tarihsel eleştiri perspektifinden *Nasreddin Hoca*'nın hangi koşullarda vücuda geldiği üzerine derinleştirecek, oyun bugüne dek yayımlanmadığı için ve ilk defa burada ele alınacak olduğundan eserin muhtevası ile tarihsel göndermeleri hakkındaki ayrıntılı çözümlenmeler sunulacaktır. Sonraki başlıklarda ise oyun türsel açıdan incelenip tiyatro tarihi, modern edebiyat ve folklor ilişkisi bakımından değerlendirilecektir. *Nasreddin Hoca*, sadece folklor ve edebiyat araştırmaları değil aynı zamanda siyaset tarihi için de önemli sayılabilecek bazı bulgular sunmaktadır. Bilhassa Baha Tevfik'in tartışmalı olan siyasi kimliğine ve onun Osmanlı Sosyalist Fırkası (OSF) ile ilişkisinin gerçek mahiyetine dair önemli ipuçları bu oyunda mevcuttur. *Nasreddin Hoca*'nın muhtevası genel itibarıyla Baha Tevfik'in o dönemdeki birtakım polemikleri ile siyasal, toplumsal ve edebi eleştirilerini yansıtmaktadır. Baha Tevfik ve Ahmet Nebil bilhassa Sadrazam İbrahim Hakkı Paşa, Maarif Nazırı Emrullah Efendi, İstanbul Şehremaneti yöneticileri gibi devlet görevlilerini hicveder ve Potsdam Konferansı (1910) bağlamında Osmanlı dış politikasını eleştirir. Oyun bu sebeple Divan-ı Harb-i Örfi tarafından yasaklanmıştır. Nasreddin Hoca'nın fıkraları ve nükteli söylemi ekserinde kurgulanan revünün edebiyat ve tiyatro araştırmaları açısından başta gelen özelliği, folklorik öğelerin güncellenip evrenselleştirilmesi girişimlerinin modern dönemdeki ilk örneklerinden biri olmasıdır. Oyunda komiğin temel kaynağı Nasreddin Hoca'nın söylemidir. Güldürü kimi zaman onun meşhur fıkralarına yapılan göndermelerle, kimi zaman da o andaki olgular karşısında Nasreddin Hoca'dan beklenecek tarzda yorumlar ve nükteler aracılığıyla sağlanır. Bu tercih, kuşkusuz Nasreddin Hoca imgesinin canlılığı, etkinliği ve toplumun her tabakasına hitap etmesi dolayısıyladır. *Nasreddin Hoca*, 1910'lar İstanbul'undan sokak ve gündelik hayat manzaraları yansıtmaları itibarıyla aynı zamanda toplumsal tarih açısından da kaynaklık değerine sahiptir. Diğer yandan tespit edebildiğimiz kadariyle bu oyun, doğrudan Nasreddin Hoca'nın başrolde karakterize edildiği ilk modern tiyatro eserlerinden biri olarak literatürdeki yerini almıştır. Tiyatro tarihi açısından baktığımızda da oyun, o dönem için henüz dünya genelinde yeni sayılan revü türünün Türkçedeki ve İstanbul sahnelerindeki ilk örnekleri arasında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler

Nasreddin Hoca, Baha Tevfik, Ahmet Nebil, Sahne-i Milliye-i Osmaniye, revü.

ABSTRACT

Baha Tevfik, who is one of the remarkable figures in the Turkish intellectual and literary history of the modernization era, produced many works during his short lifetime. The studies done about his works until today show that he has a few prose poetries and stories. However, his play named *Nasreddin Hodja* which was co-written by Ahmet Nebil has not been noticed in the research field because of not being published, being banned by the Ottoman government after a short period of performing and being forbidden to be staged. With a few exceptions, there is not any record about that play in sources but I have discovered and examined a manuscript of this play in some files in the Ottoman State Archives (BOA). In this article, firstly the conditions serving the formation of *Nasreddin Hodja* will be discussed in a biographical and historical criticism

* Geliş tarihi: 4 Ağustos 2021 - Kabul tarihi: 25 Temmuz 2022
Eskin, Şerif. "Nasreddin Hocanın Dirilişi: Baha Tevfik ile Ahmet Nebil'in Yayınlanmamış Bir Oyunu"
Milli Folklor 136 (Kış 2022): 154-167

** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye,
eskinserif@istanbul.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8418-6970.

perspective. Then, due to being unpublished work up to the present and since it will be handled for the first time here, the content of the play and its historical references will be analyzed in a detailed way. Afterwards, following the specification of the play according to the genre, it will be evaluated in terms of history of the theatre, modern literature and folklore relations. *Nasreddin Hodja* reveals some important evidences not only for folklore and literature studies but also for political history. Most particularly, there are many traces regarding Baha Tevfik's disputable political identity and the real features of his relations with the Ottoman Socialist Party (Osmanlı Sosyalist Fırkası). The content of the play generally reflects the political, social and literary criticism in the period, in addition to the Baha Tevfik's some polemics during that era. In *Nasreddin Hodja*, Baha Tevfik and Ahmet Nebil satirized Ottoman state officials such as Grand Vizier İbrahim Hakkı Pasha, Minister of Education Emrullah Efendi and Istanbul Municipality administrators. Furthermore, they criticized Ottoman foreign policy in the context of the Potsdam Conference (1910). The play was therefore banned by the Court Martial (*Divan-ı Harb-i Örfi*). The foremost characteristics of the revue, which has been fictionalized around Nasreddin Hodja and his jokes and anecdotes, for the folklore studies is that it is one of the earliest examples of updating and universalizing folkloric work attempts in the modern era. Nasreddin Hodja's discourse is the main basis of comic in the play. The comic has been accomplished sometimes through referencing his jokes or occasionally by means of comments which can be appropriate with Hodja's humor. This preference is doubtlessly related with the vividness, strength, attraction of Nasreddin Hodja's image in the society. If we look from the viewpoint of history of theatre, being one of the first examples of the revue performed in Turkish and on Istanbul stages makes this play an outstanding work as well. Besides, *Nasreddin Hodja* depicts scenes from everyday life in 1910s İstanbul, and in this respect, it can be considered as an interesting source of social history.

Keywords

Nasreddin Hodja, Baha Tevfik, Ahmet Nebil, Sahne-i Milliye-i Osmaniye, revue.

Giriş

Bilhassa II. Meşrutiyet sonrası düşünce ve edebiyat hayatında öne çıkan Baha Tevfik, mesaisini büyük ölçüde felsefeye ayırmış, farklı açılardan devrinin genel eğilimlerine zıt bir tutum sergilemiştir. Aşağıda değinileceği üzere edebiyat konusunda oldukça aykırı görüşlere sahip olan yazar hakkında bugüne dek yapılan araştırmalarda onun az sayıda mensur şiiri ile hikâyesinin var olduğu tespit edilmiştir (Huyugüzel 2018). Ancak Ahmet Nebil ile birlikte telif ettiği *Nasreddin Hoca*, aşağıda değinilecek nedenlerden dolayı literatürde genellikle gözden kaçmıştır. Tiyatro tarihlerindeki bazı kısıtlı veriler dışında varlığına dair herhangi bir bulguya rastlamadığımız *Nasreddin Hoca*'nın rika yazı ile kaleme alınmış bir nüshası ise parçalar halinde Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri evrakı içerisinde tarafımızca tespit edilip incelenmiştir.

Bu çalışmada, öncelikle metne nüfuz etmek amacıyla biyografik ve tarihsel eleştiri perspektifinden *Nasreddin Hoca*'nın hangi koşullarda vücuda geldiği, neden sahnelenmesinin yasaklandığı gibi konular üzerinde durulacak, oyun bugüne dek yayımlanmadığı için ve ilk defa burada ele alınacak olduğundan eserin muhtevası ile tarihsel göndermeleri hakkında ayrıntılı çözümlenmeler sunulacaktır. Sonraki kısımlarda ise oyunun türsel özellikleri irdelenip *Nasreddin Hoca* tiyatro tarihi, modern edebiyat ve folklor ilişkisi bağlamında incelenecektir. Diğer yandan tespit edebildiğimiz kadarıyla bu oyun doğrudan Nasreddin Hoca'nın başrolde karakterize edildiği ilk modern tiyatro eserlerinden biridir.

1. *Nasreddin Hoca* ve Yazarları Hakkında

Baha Tevfik hakkında yapılan araştırmalarda *Nasreddin Hoca*'ya dair herhangi bir malumat bulunmamaktadır ve onun eserlerinin listelendiği bibliyografyalarda ne bu isimle ne de başka bir başlıkta herhangi bir tiyatro telifine rastlanmaktadır. Buna karşın Metin And ve Refik Ahmet Sevengil'in tiyatro tarihlerinin II. Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosu ile müzikallere ayrılan bölümlerinde bu eserin varlığı hakkında ipuçları mevcuttur. And, *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*'nde Baha Tevfik ve Ahmet Nebil'in kaleme aldığı *Nasreddin Hoca*'nın *Telaşı* isimli bir oyundan bahseder fakat eser hakkında başka

bir bilgi vermez (2019: 182). Ancak aynı kitabın bir başka bölümünde eserin ismini sadece *Nasreddin Hoca* olarak nakleder (And 2019: 186). Sevengil'in aktardığına göre oyunu sergileyen Sahne-i Milliye-i Osmaniye topluluğunca hazırlanan 1910 tarihli bir broşürde eserin adı *Nasreddin Hoca Dünyaya Geliyor* şeklinde geçmektedir (2015: 624). Kaynaklardaki bilgiler eserin adı, yazarları ve oyunu sahneyeleyen topluluk ile sınırlıdır. Öte yandan hem bizim ulaştığımız defterlerin kapağında hem de oyunun afişlerinde eser ismi sadece *Nasreddin Hoca* olarak kaydedilmiştir. Oyun, sahnelendikten önce veya sonra ne bir süreli yayında tefrika edilmiş ne de kitap olarak basılmıştır. Bugüne dek dikkatlerden kaçmış olmasının en önemli sebebi bu olsa gerektir.

Oyunun müsveddesi, BOA Dâhiliye Nezâreti Emniyet-i Umumiye Müdiriyesi Altıncı Şube (DH.EUM.6Şb.) evrakı arasında iki defterde yer almaktadır (bkz. Ek 1). Defterlerin biri oyunun birinci perdesini, diğeri ikinci perdesini içermektedir. Bunların dışında, birinci perdeye sonradan eklendiği anlaşılan bir parça ise BOA Dâhiliye Nezâreti Emniyet-i Umumiye Kısım-ı Adli Kalemi (DH.EUM.KADL) evrakı arasında tespit edilmiştir (bkz. Ek 2). İlgili metinlerin Emniyet-i Umumiye Müdiriyesi'ne nasıl intikal ettiği hususunda şunlar söylenebilir: Arşiv kayıtlarından (Köse vd. 2005) anlaşıldığı üzere, II. Abdülhamid döneminden itibaren tiyatroların ve buralarda sergilenen oyunların denetimi konusunda kolluk kuvvetleri çeşitli ölçülerde görevlendirilmiştir. Dolayısıyla DH.EUM.6Şb.'deki defterlerin rutin denetimler dolayısıyla buraya intikal etmiş olması bir ihtimaldir. Diğer ihtimal ise, oyunun yasaklanma kararıyla sonuçlanan bir adli tahkikat dolayısıyla ilgili defterlerin DH.EUM.6Şb.'ye intikal etmiş olmasıdır. Nitekim birinci perdeye sonradan yapılan ekleme, oyun hakkında yürütülen tahkikat kapsamında yapılan yazışmalar arasında yer almaktadır. Şöyle ki 11 Şubat 1911 tarihli bir tezkerede, Aktör Burhaneddin ve arkadaşları tarafından oynanan *Nasreddin Hoca*'nın devlet görevlilerini alaya alan ve hükümet politikalarını aşağılayan bir muhtevaya sahip olduğu, memleketin sıkıyönetim altında bulunduğu bir dönemde böyle bir oyun sergilenmesinin uygun olup olmayacağı üst makama sorulmaktadır (BOA, DH.EUM.KADL.7/46_1-2). Üsküdar ve Beyoğlu Polis Müdürlükleri ile Jandarma Alay Kumandanlığına hitaben kaleme alınan 14 Şubat 1911 tarihli tezkerede ise konunun Divan-ı Harb-i Örfî'ye arz edildiği, yapılan değerlendirme sonucu alınan "kararda mezkûr piyesin bazı aksam-ı terbiye-i insaniyeye hizmet yerine mazarrat tevliid edeceği ve bazı aksamı da ahlak-ı milliyeye mugayir bulunduğu hasebiyle böyle siyaset-i hükümetin tiyatro sahnelerinde oynanması[nın]" uygun görülmediği, bu doğrultuda oynanmaması için tedbir alınması gerektiği bildirilir (BOA, DH.EUM.KADL.7/46_9-10).

Nasreddin Hoca hakkında diğeri bazı önemli bilgilere oyun için hazırlanan afişlerden ulaşabiliyoruz (Osmanlı Tiyatro Afişleri Sergisi, 2017). Afişlerde, oyunun 29 Eylül 1910 Perşembe akşamı Beyoğlu Odéon Tiyatrosunda, Reşat Bey'in rejisörlüğünde, dönemin önemli kumpanyalarından Sahne-i Milliye-i Osmaniye tarafından temsil edileceği bildirilmektedir. Bahsi geçen Reşat Bey, Türk tiyatro tarihinin kurucu isimlerinden Reşat Rıdvan'dır. II. Meşrutiyet'i takip eden dönemde, Reşat Rıdvan'ın başında bulunduğu Milli Osmanlı Tiyatrosu ile Burhanettin Tepsi'nin başında bulunduğu Burhanettin Bey Kumpanyası birleşmiş ve Sahne-i Milliye-i Osmaniye kurulmuştu (And 2014: 126). 24 oyuncu ile icra edilen temsilde baş karakterlerden Nasreddin Hoca'yı sinema ve tiyatro tarihinde iz bırakmış isimlerden Arşak Benliyan, Halley Kuyruklu Yıldızı'nı da yine sinema ve tiyatro tarihinin önemli simalarından Rozali Benliyan canlandırmıştır. Oyuncu kadrosunda adı geçen Muhsin Bey de o günlerde Sahne-i Milliye-i Osmaniye

topluluğunda yer aldığını ve Odéon Tiyatrosunda sahneye çıktığını kendi ifadelerinden bildiğimiz Muhsin Ertuğrul'dur (Ertuğrul 1989: 109-136).

1910-1911 yıllarında bir süre sahnelendiği anlaşılan oyunun tam olarak ne zaman yazıldığına dair kesin bilgi bulunmamaktadır. Ancak muhtevasına bakıldığında II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki günlerde tasarlandığı açıktır. Hatta aşağıda ayrıntılarına değinilecek final sahnesi dikkate alındığında piyesin telifini 31 Mart Vakası'ndan (13 Nisan 1909) sonraya tarihlendirmek mümkündür.

Nasreddin Hoca'nın yazarları olarak defterlerde ve afişlerde Baha Tevfik ile Ahmet Nebil'in isimleri geçmektedir. Lakin Ahmet Nebil ismi, Baha Tevfik'in çevresi dışında pek karışımıza çıkmaz. Hakkındaki malumat çok kısıtlıdır. Öyle ki Hilmi Ziya Ülken, "Ahmet Nebil'in kim olduğunu, hatta öyle bir kimsenin yaşayıp yaşamadığını bilmiyoruz" (1992: 234) demektedir. Konuyu değerlendiren Rıza Bağcı, çeşitli kaynaklar ve bulgulara referansla Ahmet Nebil'in Baha Tevfik'in yakın çevresinde yer almış gerçek bir şahsiyet olduğunu tespit eder (1996: 144-146). Nitekim Münir Süleyman Çapanoğlu, şahsi tanıklıklarından hareketle Ahmet Nebil'in idadi talebesi iken Baha Tevfik'in yanında bulunduğunu, Balkan Savaşı sonrasında Arnavutluk'a yerleştiğini, II. Dünya Savaşı sonunda Tiran'da Enver Hoca'nın komünist çeteleri tarafından feci şekilde öldürüldüğünü belirtir (1964: 76). Mücellitoğlu Ali Çankaya da Ahmet Nebil'in Balkan Savaşı'nın ardından uyruk değiştirip Arnavutluk'a gittiğini teyit etmektedir (1968-1969: 1116). Genç Ahmet Nebil'in *Nasreddin Hoca*'ya katkısının ne düzeyde olduğunu kestirmek için elimizde yeterli bulgu yoktur. Diğer yandan aşağıdaki metin çözümlenmelerinden de anlaşılacağı üzere piyesin muhtevası ve mizah tarzı büyük ölçüde Baha Tevfik'in düşüncelerini ve o dönemki polemiklerini yansıtmaktadır. Piyesin esasına ilişkin otobiyografik bir çakışma dikkate alındığında da Baha Tevfik'in esere katkı düzeyi biraz daha somutlaşacaktır: Nasreddin Hoca, "hürriyet" in yani II. Meşrutiyet'in ilan edildiğini duyunca çok memnun olmuş, bu inkılâbı tebrik etmek için mezarından kalkıp yer altından yola koyularak "öteki âlem"den İstanbul'a gelmiştir. Bu şekilde başlayan oyun, genel itibarıyla II. Meşrutiyet İstanbul'daki siyasi, edebi ve toplumsal ortamın mizahi bir üslupla eleştirisini içermektedir. Diğer yandan, İzmir'de yaşayan Baha Tevfik de Meşrutiyet'in ilanı ve 31 Mart Vakası'nın ardından "basına getirilen serbestliğin de etkisiyle" (Uçman 1991: 452) İstanbul'a gelerek matbuat faaliyetlerini burada sürdürmüştür. Nasreddin Hoca'nın "hürriyet" in ilanından sonra İstanbul'a gelişi, Baha Tevfik'in İstanbul'a gelişini çağrıştırmaktadır. Nitekim oyunda yer yer Nasreddin Hoca fıkralarına atıflarla sergilenen eleştiriler, Baha Tevfik'in İstanbul'a geldikten sonra serdettiği düşüncelerin izdüşümü niteliğindedir. Bunlara ek olarak, çıkardığı mizah gazetelerinde eşek logosunu kullanması ve bu figürün Nasreddin Hoca'yı hatırlatan simgesel çağrışımları (Ener Su, 2019) da hesaba katıldığında oyunun çekirdeğini Baha Tevfik'in tasarladığını ileri sürmek mümkündür.

2. Oyunun Muhtevası ve Göndermeleri

Eserin göndermelerini çözümlemek için öncelikle şu noktaya değinmekte fayda var: *Nasreddin Hoca*'da gerek hicvedilen gerek olumlanan karakterlere baktığımızda hepsinin o günkü gerçek kişileri, toplumsal hayatta öne çıkan figürleri temsil ettiklerini görürüz. Yukarıda bahsi geçen afişte de piyesin "Vekâyi-i ruz-merre-i hayatiyeyi eğlenceli ve muâhezeli bir surette irâe eden ... güzel bir tarihçe-i yevmiye" olarak tanıtıldığı, yani güncel yaşamdaki olayları eğlenceli ve eleştirel biçimde sergilediği, o günün bir tür tarihçesi niteliğinde olduğu kaydedilir. Bu bağlamda piyesin karakterizasyon stratejisi genel olarak şöyledir: Oyundaki hangi karakterin gerçekte kime denk düştüğünü izleyiciye hissettirmek için kişilerin adları üzerinden kelime ve ses oyunları yapılarak karak-

ter isimleri belirlenmiş, bunun dışında o kişinin kim olduğunu sezdirecek başka birtakım ipuçları diyaloglara yerleştirilmiştir. Söz gelimi Baha Tevfik'in eleştirisi oklarına hedef olan *feylesof* lakaplı *Rıza Tevfik*, oyunda *Feylesof Ziya Refik* adıyla karakterize edilmiştir. Böyle bir karakterizasyon stratejisiyle II. Meşrutiyet İstanbul'unun önde gelen simaları Nasreddin Hoca'yla birlikte sahnedeki yerlerini alırlar.

Açılış sahnesinde, Nasreddin Hoca Sultanahmet'te yer üstüne çıkararak İstanbul'a ayak bastığı anda polisler onu bir serseri zannedip tutuklamaya çalışır. Bu sırada piyesin baş karakterlerinden Müverrih onun imdadına yetişip Hoca'yı polislerden kurtarır. Hoca'nın mezardan çıkışı onun meşhur fıkralarından birini hatırlatır cinstendir ve nitekim yeryüzüne ayak basar basmaz polislerle yaşadığı kısa macera, "fincancı katırları"na (Boratav 2007: 152) göndermeyle yorumlanır:

- Hoca: ... [Y]er altından seyahat çok müşkil iş. ... Hele çıkış pek müşkil oldu. (*Polislere bakarak*) Fincancı katırları... Şey... Bu adamlar polis demek.

Nasreddin Hoca, Müverrih'le tanıştıktan sonra ziyaret maksadını açıklar ve ondan kendisini İstanbul'da gezdirmesini ister. Mekteb-i Sultani öğrencileri için "Bunlar benim eski talebem" demesi ve Tarih-i Osmanî Encümeni'ne yapılan atıf gibi bazı veriler bir araya getirildiğinde, Müverrih karakterinin Abdurrahman Şeref'i imlediği söylenebilir. Abdurrahman Şeref 1895-1908 yılları arasında Mekteb-i Sultani'de müdürlük (Taştan 2004: 80-84) Tarih-i Osmanî Encümeni'nde başkanlık (Özcan 1988: 175) yapmıştı. Hoca daha sonra, oyunda bir kadın olarak kişileştirilen Halley Kuyruklu Yıldızı'yla tanışır:

- Hoca: Maşallah. Zat-ı âliniz bu asr-ı terakki ve medeniyetin kılavuzusunuz demek...
- Halley: Yooo efendiciğim. Ben İstanbul'un kılavuzuyum, terakki ve medeniyetin değil.

1910'daki görünümünden önce Halley kuyruklu yıldızı Osmanlı İstanbulu'nda ciddi bir gündem oluşturmuş ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanına da konu olmuştu. Oluşan kamuoyunda, bir tarafta manipülasyonlar ve hurafeler etrafında kurulan söylemlerle Halley'in Dünya'ya çarparak kıyamete sebep olacağı dile getirilirken diğer tarafta ise bu dedikodulara karşı pozitif bilimler verilerine güvenilmesi gerektiği ve herhangi bir tehlikenin bulunmadığı ifade ediliyordu. Netice itibariyle korkulan olmadı. Ortaya çıkan sonuç, pozitif bilim savunucularının bir nevi zaferi niteliğindedir. Diyalogda atıf yapıldığı üzere, Halley o günlerde bilimsel söylemin ve ilerlemenin simgesine dönüşmüştü. Baha Tevfik'in katı pozitivist duruşu ve bahse konu tarihsel bağlam dikkate alındığında Halley'in piyeste kişileştirilmesinin simgesel anlamı aydınlanacaktır.

2.1. Oyundaki Siyasal ve Toplumsal Eleştiriler

Oyunun genelinde siyasal aktörlere ve toplumsal yapıya yönelik eleştirel bir söylem hâkimdir. Sahnelerden birinde İstanbul, Kadıköy, Beyoğlu Sokağı ve Yeni Cami kişileştirilmiştir. Beyoğlu "süslü", diğerleri "pejmürde" kıyafetlidir. Aralarındaki bu tezattan hareketle, II. Meşrutiyet'in sloganlaşmış kavramlarından "müsâvat" hatırlatılarak ve Hoca'nın kinayeli üslubuyla toplumsal eşitsizliğe vurgu yapılır.

- Müverrih: Evet, bunlar İstanbul sokakları. ...
- Halley: Ya bunlar niçin birbirine benzemiyorlar?
- Müverrih: Benzemez ya. Beyoğlu'nda oturan halk zengin ve kibar. İstanbul'da oturanlar...
- Hoca: Anlaşıldı, anlaşıldı. Hükümet müsâvatın mânâ-yı hakikiyesine vâkif.

Revünün bir başka dikkat çekici sahnesinde de işçilerin sendikal hakları gündeme getirilmekle beraber sosyalizm eleştirisi olarak okunabilecek bir tabloyla karşılaşırız. Nasreddin Hoca, grev yapan işçilerle karşılaşır ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

- Hoca: ... Benim bildiğim amelenin grev yapabilmesi için bir sendikası, bir sandığı olmalı. Parasızlara oradan para verilmeli. ... Şimdi sizin sendikanız yok mu?
- Amele: Hayır. Hükümetimizce men edilmiş.
- Hoca: Fesubhanallah. ...

Bu sırada, “kırmızı yelekli kırvatlı” Sosyalist karakteri bir bayrakla sahneye çıkar ve işçilerin sloganları eşliğinde söylev verir. Sonra, “Şimdi yiyecek gibi, para gibi bir şeyiniz varsa hepinize müsâvaten taksim etmek lazım. Neyiniz varsa çıkarın bakalım.” der. İşçiler dayanışma ve paylaşım motivasyonu ile üstlerinde yiyecek ve para nâmına ne varsa çıkarıp Sosyalist’e verirler. Sosyalist, uydurma bir bahane öne sürerek, “müsâvaten taksim etme” iddiasıyla işçilerden topladıklarını şimdilik dağıtamayacağını, en iyi seçeneğin yiyecekler ile paraların kendisinde kalması olduğunu söyler ve usulca oradan savuşur. Bunun üzerine oyunun baş karakterleri arasında şu konuşmalar geçer:

- Hoca: Aklıma kedilere peynir taksim eden maymun hikâyesi geliyor.
- Müverrih: Allah için bu müsâvata diyecek yok.
- Halley: ... Başkasının üzerinde ne varsa aldı gitti.

Bu sahne, Baha Tevfik’in siyasi kimliği hakkındaki tartışmalı bir konunun aydınlatılması adına önemlidir. Mehmet Ö. Alkan, kimi kaynaklarda Baha Tevfik’in Osmanlı Sosyalist Fırkası’nın kurucularından biri olduğu aktarılsa da bu yöndeki rivayetlerin eleştirel analizini yaparak ona atfedilen sosyalistliğin gerek dönem tarihi gerek günümüz için pek anlamı olmadığı sonucuna ulaşır. Ayrıca, yazılarında sosyalist olduğuna dair hiçbir ipucu vermeyen Baha Tevfik’in politik tercihinin anarşizmden yana olduğunun ileri sürülebileceğini belirtir (Alkan 1988: 42-43). Nitekim Alkan’ın değerlendirmesindeki veriler dikkate alındığında Baha Tevfik’in bir sosyalist olarak tanımlanması mümkün değildir ve onun OSF kurucuları arasında yer aldığına dair rivayetler de birincil tanıklıklarla yanlışlanmıştır. Eserdeki söz konusu kurgu ise bu çerçeveyi destekler niteliktedir. Aksi halde tam da Osmanlı Sosyalist Fırkası’nın kurulduğu 1910 yılında sahnelenen bir oyunda Sosyalist karakterinin bu şekilde bir dolandırıcı olarak betimlenmesi ciddi bir tenakuz oluşturacaktır. Öte yandan, Baha Tevfik ve çevresini yakından gözlemlene fırsatı bulmuş isimlerden Bezmi Nusret Kaygusuz’un OSF kurucusu Hüseyin Hilmi hakkındaki “Sosyalizmi Türkiye’de tek başına temsil ettiğini herkese göstermek için daima kırmızı yelekle dolaşır dururdu.” (2002: 72) şeklindeki ifadelerini de dikkate alırsak, “kırmızı yelekli kravatlı Sosyalist” karakterinin, o günlerde kırmızı yeleğiyle özdeşleşen Hüseyin Hilmi’ye atfen kurgulandığını söylemek mümkündür.

1910 Kasım ayında Alman imparatoru ve Rus çarının Potsdam’da bir araya gelerek yürüttükleri müzakereler İstanbul kamuoyunda tartışmalı bir gündem oluşturmuştu. Tarihte “Potsdam Mülâkâtı” olarak anılan görüşmelerde iki ülke arasındaki pazarlık konuları arasında Bağdat demiryolu ile Osmanlı’nın İran sınırında izlenecek siyaset gibi başlıklar mevcuttu ve netice olarak bir anlaşma imzalandı. Osmanlı’yı ilgilendiren konuların görüşülüp karara bağlandığı müzakere sürecinde Osmanlı diplomasisinin devre dışı bırakılması Bâbiâli’de sitemle karşılanmıştı. Türk basını da iki ülkenin tavrını hararetle eleştiriyordu. Alman sefiri Bieberstein, tırmanan gerilimi yatıştırmak üzere Bâbiâli’ye gelip Hariciye Nâzırı Rıfat Paşa ile görüşmüş, Osmanlı’nın menfaatlerinin gözetileceği noktasında teminat vermiş, basında dillendirilen iddiaları tekzip ederek gazetelerin maksatlı haberlerine itimat edilmemesi gerektiğini kaydetmişti (Maya 2016). 1911 Ocak ayındaki bu görüşme sonrası sular birdenbire durulmuştur. Bu hadise yazarların dikkatini çekmiş olacak ki o günlerde birinci perdeye yapılan ekleme vasıta-

sıyla Potsdam olayı Hoca'nın meşhur yorganiyla (Boratav 2007: 122) yorumlanır. Oyunun sahnelenmesinin Osmanlı idaresi tarafından yasaklanma gerekçelerinden biri de Potsdam Mülâkatı'na dair şu iğnelemedir:

- Hoca: Bizim zamanımızda bir Potsdam Mülâkâtı olmuştu. ... Bir gün evimde uyurken kapımın önünde müthiş bir gürültü işittim. Yorganı arkama alarak aşağı indim. Bir kavgadır gidiyordu. Sokuldum. Ayırmaya çalıştım. Birdenbire kavga edenlerden biri benim yorganı kapı kaçmaya başladı. Diğerleri de onun arkasından gitti. Meğer kavga bizim yorgan için oluyormuş!..

Potsdam Mülâkatı'na ayrılan bahsin hemen ardından Nasreddin Hoca şu beyti okumaktadır:

Gerçi ipsizdir gözünde daima tek gözlüğü

Lakin ol burdan bakar tek gözle Marienbad'a dek

Marienbad şehri, dönemin sadrazamı İbrahim Hakkı Paşa ile gündeme gelmişti. Paşa, pek de alışıldık olmayan bir tarzda 9 Ağustos 1910 tarihinde dinlenme ve tedavi amacıyla Marienbad kaplıcalarına gitmiş, Payitaht'ta işler yolunda değilken sadrazamın makamını terk etmesi kamuoyunda tepkiyle karşılanmıştı (Dördüncü 2015: 90-94). Potsdam bahsinin hemen ardından gelen bu hicivdeki oklar İbrahim Hakkı Paşa'yı işaret etmektedir. Nitekim ilgili kısım genel itibarıyla dönemin nâzırlarını hedef almaktadır ve kabinedeki diğer isimlerden Emrullah Efendi de *Nasreddin Hoca*'dan nasibini alır. Emrullah Efendi, oyunda Muhitü'l-Maarif Cemiyeti Reisi olarak karşımıza çıkar. Dalgınlığıyla ün kazanmış (Türkan, 2020) maarif nâzırı, piyeste de bu kişilik özelliği vurgulanarak mizahi bir dille tasvir edilir. *Muhitü'l-Maarif* ise Emrullah Efendi öncülüğünde girilen bir ansiklopedi projesiydi. Emrullah Efendi'nin bu konudaki ilk faaliyetleri 1897-1900 dolaylarındadır. Bir süre kesintiye uğrayan projenin devam ettirilmesi için 3 Şubat 1911 tarihinde Emrullah Efendi'nin fahri başkanlığında Yeni Muhitü'l-Maarif Cemiyeti adıyla bir dernek kurulmuştu (Kahraman 2006: 40-41). Dolayısıyla birinci perdeye yapılan ilavenin 3 Şubat 1911 sonrasında kaleme alındığı söylenebilir.

Oyundaki en sert siyasi hicivlerse II. Abdülhamid'e ve onun çevresine yöneliktir. Yeni Cami tuvaleti konuşurularak aktarılan “Ben istibdata birçok adamlar yetiştirdim. Kendim gayr-ı tahirim ama bilseniz ne tahirler yetiştirdim. Belki ben adam yetiştirmekte Mekteb-i Mülkiye ile rekabet ettim. [B]unlar eskiden köpekler sayesinde iyidiler. Köpekler bunların kirli yerlerini yalarlardı. Şimdi o da yok.” sözleriyle bir taraftan devrin devlet görevlileri ağır bir dille hicvedilirken “tahir” sözcüğüne yapılan vurgu da Yıldız'a jurnaller veren (Aynur 2003: 545-546) Malumatçı Mehmet Tahir'i çağırıştırır niteklindedir. Artık köpeklerin olmadığına dair sözler ise o günlerin trajik hadiselerinden Hayırsız Ada (Sivri Ada) sürgününü hatırlatmaktadır.

Final sahnesi ise eserde “hayal-i meş'um”, “heykel-i mahuf” ve “canavar” nitelermeleriyle anılan II. Abdülhamid'i ve ondan “kurtuluş”u konu alır. Basın özgürlüğünden konuşulurken söz II. Abdülhamid devrine gelmiştir. O sırada II. Abdülhamid'in hayaleti sahnede görünür ve yaşanan korku dolu karmaşa esnasında bu defa -adeta bir *deus ex machina* müdahalesini andırır biçimde- Mahmut Şevket Paşa sahnede belirir. Mahmut Şevket Paşa sahneye çıkınca II. Abdülhamid'in hayaleti kaçacaktır.

(*Hayal görünür.*) (*Hepsi ayağa kalkarlar, mızıkâ Aida'nın sol perdesinden bir parçasını çalarlar.*) (*Hoca korkar.*)

- Hoca: Aman Yârabbi, bizi kim kurtaracak, cankurtaran yok mu?...

...

- Mahmut Şevket Paşa: (*Görünerek*) Var Hocaefendi var. (*Hayal kaçır.*) Sizi ve bütün milleti kurtaran ordudur.

(*Perde kalkar askerler görünür.*)

— Herkes: Yaşasın ordu.

(*Perde iner.*)

Mahmut Şevket Paşa, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine varan süreçte, 31 Mart Vakası'nı bastıran Hareket Ordusu'nun kumandanı olarak görev yapmıştı. (Ahmad, 1999) Kendisine ve orduya piyeste böylesi bir kurtarıcı rolü atfedilmesi, söz konusu tarihsel bağlamla ilgili olmalıdır.

Nasreddin Hoca'nın iğnelemelerine maruz kalan toplumsal kurumlardan bazıları da gazetelerdir. *Sabah*, *İkdam*, *Tanin* gibi dönemin önde gelen basın organları oyunda kişileştirilerek sahneye çıkarılır. Gazeteler kendi aralarında matbuat gündemi hakkında konuşurken *Tanin*'in daveti üzerine birdenbire dansa kalkarlar. Hoca, Halley ve Müverrih'in bu tabloya dair yorumları oldukça kinayelidir.

— Müverrih: Hocacığım, işte devrin gazeteleri.

— Hoca: Hakikaten pek devvâr şeyler.

— Halley: Evet fırlıdak gibidirler maşallah.

Nasreddin Hoca'daki siyasi ve toplumsal eleştiriler bunlarla sınırlı değildir. Birinci perdenin sonunda İstanbul Şehremâneti yetkilileri iş bilmez ve savurgan olarak resmedilir ve belediyenin bir milyon lirasını eşkıya Çakırcalı Efe'ye kaptırırlar. İkinci perdedeki bir başka sahnede devrin devlet ricali ile esnaf bir araya gelir. Burada ağır vergiler, devlet ricalinin liyakatsızlığı ve anlayış kıtlığı, adam kayırma gibi hususlar söz konusu edilir. Ayrıca vapur ve tramvay işletmeleri eleştirileri onların hedefindedir.

2.2. “Edebiyat Katiyen Muzırdır”: Dönemin Kalemlerine Yönelik Eleştiriler

Baha Tevfik'i ilginç kılan özelliklerinden biri -kendisi yazı hayatına şiirle başlamasına rağmen- edebiyatı toplum düzeni ve “terakki” açısından “katiyen muzır” görmesidir. Ona göre edebiyat “umumi ve müstevli bir maraz-ı dimaği”dir. *Teceddüd-i İlmî ve Edebî ile Felsefe-i Edebiyat ve Şair Celis* kitaplarında öne sürdüğü tezlere göre edebiyat bir hastalıktır ve edebiyatla uğraşanlar da tedavi edilmesi gereken hastalardır. Bir “hissî” ve “marazî” uğraşı olarak edebiyat, aydınlanmanın, ilerlemenin, rasyonel topluma geçişin önündeki en önemli engellerden biri olarak kavranmaktadır. Baha Tevfik, edebiyatın “toplumu ifsad edici” etkisi bağlamında Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti topluluklarını da ahlaki çöküntüden ve türlü fenalıklardan sorumlu tutar (Baha Tevfik 2014; Baha Tevfik ty.: 129-130). *Nasreddin Hoca*'da ikinci perdenin ilk sahneleri bu minvalde şekillenmiştir. Fecr-i Âti yazarları, isimleri üzerinden kelime ve ses oyunları yapılarak karakterize edilmiş, ayrıca onların eserlerine göndermelerle hangi karakterin gerçekte kimi işaret ettiği sezdirilmeye çalışılmıştır. Celal Sâhir, Cemal Zâhir; İzzet Melih, Aziz Melâhat; Tahsin Nahid, Muhsin; Şahabeddin Süleyman da Süleyman Kevkeb adıyla canlandırılır. Aşağıdaki alıntıda italik olarak aktardığımız kelime ve tamlamalar da adı geçen yazarların eserlerini imlemektedir. *Ruh-ı Bî-kayd* Tahsin Nahid'in şiir kitabının, *Fırtına* Şahabeddin Süleyman'ın bir oyununun, *Tezat* İzzet Melih'in bir romanının adıdır. Celal Sâhir'in şiir kitabı da *Beyaz Gölgeler* başlığını taşımaktaydı. Konuşmalardan anlaşılacağı üzere Fecr-i Âti örneğinden hareketle edebiyat, “marazî” zihinlerin ürünü olarak toplumsal bünyeye herhangi bir faydası dokunmayacak boş bir çaba olarak resmedilmektedir.

— Cemal: Boş vakit geçirmek için cemiyet-i edebiyemize ait bazı mesâil-i edebiyeyi hal-letsek fena olmaz. ...

— Cemal: Evvela: Tavuk mu yumurtadan çıkmıştır, yumurta mı tavuktan.

— Kevkeb: Öyle ya, cidden mühim bir mesele.

— Muhsin: Bir *ruh-ı bî-kayd* bu gibi şeylerle asla iştilig edemez.

— Kevkeb: Ne demek, bundan bir *fırtına* bile kopar.

— Cemal: Hatta bir buhran bile husule gelebilir. Hem *beyaz gölgeli* bir buhran...

— Melâhat: *Tezat* olmasın...

Bu arada ikinci perdede mekân Tepebaşı bahçeleridir. Servet-i Fünun romanı denince ilk akla gelen eserlerden *Mâî ve Siyah*'ın Tepebaşı ile özdeşleşmiş olması ve ayrıca Tepebaşı bahçelerinin o dönem edebiyatında edindiği simgesel anlam göz önüne alındığında, edebiyatçıların bu dekor içerisinde temsil edilmesi de tesadüf olmasa gerek.

Fecr-i Âti'nin ardından, bir başka edebiyatçı, Ahmet Hikmet adlı karakter sahneye gelir. Hem kişisel hem de edebi açıdan karikatürize edilen Ahmet Hikmet karakterine, bir taraftan Abdülhak Hâmid, bir taraftan da Ahmet Mithat Efendi'yi çağrıştıracak hususiyetler isnad edilmiştir. Ahmet Hikmet karakteri, şairliği ve uzun manzum piyesler yazmasıyla Abdülhak Hâmid'i, asıl mesleğinin suçuluk olduğunun vurgulanmasıyla da Ahmet Mithat'ı hatırlatır. Bu karakterin tasarımında bir senteze gidildiği anlaşılmaktadır.

2.3. Nasreddin Hoca Tiyatro Oyuncularıyla Buluşuyor

Nasreddin Hoca, Halley ve Müverrih'in rehberliğindeki İstanbul turunda devlet ricali, gazeteciler, entelektüeller, işçiler, esnaf, sokak satıcıları, edebiyatçılar, polisler, Çakırcalı çetesi, belediye yöneticileri gibi figürlerin yanında bir de tiyatro oyuncularıyla buluşur. Nasreddin Hoca'nın bulunduğu oyuncular; Burhan[eddin] Bey, Benliyan Efendi, Çobanyan Efendi, Gavroş Tolayan Efendi, Hüseyin Kâmi Bey ve Muvahhid Bey'dir. Kurmaca ve tiyatro açısından oyunun en ilginç bölümlerinden birisi budur. Zira adı geçen oyuncuların üç tanesi (Burhaneddin Bey, Hüseyin Kâmi Bey ve Benliyan Efendi) aynı zamanda *Nasreddin Hoca*'nın oyuncu kadrosundadır. Diğer figürlerde olduğu gibi karakterizasyonda herhangi bir isim değişikliği yahut kelime/ses oyunu yapılmamış, oyuncular gerçek adlarıyla revüye dâhil edilmiştir. Afişe göre Burhaneddin Bey rolünü Refik Bey, Hüseyin Kâmi Bey rolünü Safvet Bey canlandırmaktadır. Nasreddin Hoca'yı canlandıran Benliyan Efendi'yi oyunda kimin canlandığı ise belirtilmemiştir. Özetle, oyunda rol alan oyuncular da gerçek hayattan birer karakter olarak oyunda yer almış ve onları da diğer başka oyuncular canlandırmıştır. Bu sahne, kurmaca ve gerçeğin bildiğimiz sınırlarının buharlaştığı kesitlerden biri olarak karşımıza çıkar.

3. Türsel ve Tarihsel Açıdan *Nasreddin Hoca*

DH.EUM.6Şb.'deki defterlerin kapağında oyunun türü revü olarak not düşülmüştür. Müzikal tiyatrolardan biri olarak revü, modern dönemde Fransa'da ortaya çıkıp dünya geneline yayılmış bir türdür. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*'nde, "Konu bakımından sıkı bir bütünlüğü olmayan, birbirlerine gevşekçe bağlanmış, tablo ya da skeçlerden kurulu kimi eğlendirici, kimi de alaycı, taşlayıcı özellikte bir gösteri." (Taner vd. 1966: 90) olarak tanımlanır. Revü türünün güncel sorunlar ile kişilerin zayıf yönlerini taşlayıcı bir üslupla işlediğini belirten Nutku'ya göre karikatür, ironi, fıkra ve eleştirel çizgi öykü bir gazete için ne ifade ediyorsa revü de dram sanatında aynı anlama ve işleve sahiptir. Avrupa kökenli olan revü, zamanla siyasi konuları işleyen bir içeriğe bürünmüştür. Lakin dünya geneline yayılmasının ardından Amerika'da salt bir eğlence gösterisine dönüşmüştür. Sonraları, Amerikan tarzının etkisiyle revü erotik bir gösteri türüne indirgenmiştir (Nutku 2001: 82). Revü, müzikal tiyatro türleri arasında sınıflandırılmaktadır. Kenrick, müzikal türlerin başlıca gayesinin belirli bir hikâye anlatmak olduğunu kaydederek. Revüde ise birtakım kısa ve öz hikâyeler, şarkılar ve skeçler yoluyla anlatılır (Kenrick 2008: 14).

Nasreddin Hoca, Avrupa kökenli revü türünün saydığımız özelliklerinin tamamını yansıtır. Olay örgüsü ve konu bütünlüğü açısından değerlendirdiğimizde, eserin birbirine sıkı sıkıya bağlı bölümlerden ziyade, daha gevşek bağlarla birbirine monte edilen tablolardan -oyun metnindeki adıyla *meclis*lerden- müteşekkil olduğunu görürüz. Skeç

tarzındaki meclisler, olay örgüsü açısından birbirlerinden bağımsız değerlendirilebilecek tarzdadır. Onları birbirine rapteden ortak payda ise o dönemki siyasetin, edebiyatın, düşünce hayatının ve toplumsal düzenin, kamusal alanda öne çıkmış kişiler konu edilerek çeşitli açılardan ve çoğunlukla da eleştirel perspektiften resmedilmesidir.

Revülerin bir diğer özelliği sahne geçişlerinin çok hızlı olmasıdır (Nutku 2001: 82). *Nasreddin Hoca*'da da sahneler arasında hızlı ve akışkan geçişler mevcuttur. *Nasreddin Hoca* ayrıca eğlenceli skeçleri ve taşlama esasına dayalı alaycı ve mizahi diliyle revü türünün tipik bir örneğidir. Kenrick'in ifade ettiği gibi müzikal oyun, görsel öğeler ve ikna edici bir öyküyle birlikte sunulduğunda hem düşünsel hem duygusal bir tepki oluşturacaktır (2008: 14). Bu bağlamda *Nasreddin Hoca*'nın göze çarpan hususiyetlerinden biri de müzikal ve görsel temsillerle oyunun mesajını pekiştirerek izleyiciyi ikna edecek bir atmosfer yaratma çabasıdır. Meclis/sahne geçişlerinde sıkça şarkılara başvurulur. Şarkı sözleri de ilgili sahnede verilmek istenen mesaja göre tasarlanmıştır. Bir örnek verecek olursak: Mekteb-i Sultani talebeleri oyunda başıboş ve disiplinsiz halleriyle betimlenir. Buna mukabil onlar da aşağıdaki şarkıyla sahneye çıkarlar. Final sahneden yaptığımız alıntıda da gerilimi artırıcı bir unsur olarak müziğe başvurulduğunu görmüştük.

Şarkı

Mektepliyiz genciz
Gece gündüz gezeriz
Eğleniriz içeriz
Hep alay ederiz

Genel olarak bakıldığında revünün karakteristik özelliklerini yansıtan *Nasreddin Hoca*, Halley kuyruklu yıldızının kişileştirilmesi ve Hoca'nın dirilişi gibi olağanüstü öğeler barındırması itibarıyla de türsel açıdan sınırları esnek ve karnavalvâri bir yapıya sahiptir. Oyunun bir diğer önemli özelliği, revü türünün Osmanlı sahne sanatlarındaki ve Türkçedeki ilk örneklerinden biri olmasıdır.

Edebiyat tarihi açısından ayrıca şu hususların altını çizmek gerekir: Modern Türk edebiyatının ilk dönemlerinden itibaren geleneksel Türk tiyatrosu ve halk edebiyatına doğru bir yönelim var olagelmiş, telif edilen eserlerde sözlü kültürün sunduğu imkânlardan yararlanılmıştır. Örneğin Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında orta oyunu, Karagöz ve bilhassa meddah hikâyelerinin anlatım tekniklerini kullanmasını (Okay 1989: 102) burada hatırlayabiliriz. Tiyatro alanında ise daha yoğun bir etkileşim göze çarpar. Metin And, Aziz Nesin'in *Üç Karagöz Oyunu*'nda olduğu gibi modern dönemde gölge oyunu üzerinden yeni eserler telif edildiğini not düştikten sonra, "Yazarlarımız geleneksel tiyatromuzun yüzeyde öğeleri yerine açık biçim, göstermecilik, tipleştirme gibi öğelerinden yararlanarak sağlam oyunlar yazıyorlar." (1970: 313) diyerek daha girift bir ilişki biçimine dikkat çeker. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zariife* başlıklı eserleri bu açıdan öne çıkan oyunlardır (And 1970: 313). Diğer yandan, halk hikâyelerinin modernize edilerek yeniden yazılmaları da vâkidir. Bu bakımdan Bekir Sıtkı Kunt'un *Arzu ile Kanber*'ini anabiliriz: Cumhuriyet döneminde yeni ulus-devletin değerlerini ve ideallerini halka benimsetme maksadıyla Matbuat Umum Müdürlüğü bünyesinde bazı halk hikâyelerinin yeniden işlenmesi için bir girişimde bulunuldu. Bu proje kapsamında Kunt'un kaleme aldığı eserde mesela Arzu ile Kanber'in düğünü Halkevinde yapılır. Arzu, eski eşinden kalan mirası ise Türk Hava Kurumuna bağışlar (Sert 2010: 67-70). Verilen örneklerde somutlandığı üzere kimi zaman estetik kimi zaman da politik kaygılar doğrultusunda modern edebiyat ve folklor arasında alışverişin süregeldiğini görmekteyiz. Bu alışverişte sözlü kültür ve gelenek bir taraftan yazılı ortama geçerek tarihsel seyrini sürdürür, bir

tarafından da taşındığı yeni mecralarda dönüşüme uğrar. Baha Tevfik ile Ahmet Nebil'in *Nasreddin Hoca*'sı da ilgili tarihsel çizgide konumlanır. *Nasreddin Hoca*'nın yazarları yukarıda ayrıntılandırıldığı üzere çeşitli konulardaki düşüncelerini etkili bir şekilde aktarmak amacıyla modern tiyatronun o gün itibarıyla yeni sayılan biçimlerinden revü ile sözlü kültürün başlıca figürlerinden birini buluşturur. Oyun aracılığıyla iletilmesi amaçlanan mesaj, çoğunlukla Nasreddin Hoca söyleminin arasından süzülerek alıcıya sunulur. Ayrıca Hoca'nın fıkralarından alışıktığımız o aykırı bakış açısı da diyaloglarda kendini gösterir. Böylelikle Nasreddin Hoca'nın söylemi, güncel olanla kaynaşarak o dönemin olaylarına ve olgularına dair eleştirel ve mizahi bir perspektif kurulmasını sağlar. Yukarıda, oyunda gönderme yapılan fıkralardan bazıları zikredilmişti. Bunların dışında ayrıca Hoca'nın pazarda eşek satma macerasına (Boratav 2007: 246) ve cirit oyununa bir öküzle katılma (Boratav 2007: 186) hadisesine de gönderme yapılır. Modernleşme/Batılılaşma süreciyle birlikte İstanbul'un değişmekte olan manzarası yorumlanırken de farklı versiyonları bulunan, oradaki insanların yumurtlaması üzerine Hoca'nın "bu kadar tavuğa bir horoz lazım" dediği (Boratav 2007: 146) fıkraya atıf yapılır:

- Hoca: ... Buralarda ben yeni bir şey göremiyorum. ...
- Müverrih: (*Alman Çeşmesi'ni göstererek*) Bunu söylemek için şu âsar-ı umranı görmemek lazım.
- Hoca: Hakkın var. Şurada yeni bir kubbecik var ama Osmanlı malına benzemiyor.
- ...
- Müverrih: Acayip şey... Avrupalıların bıraktığı eser adeta tohum gibi filiz sürüyor.
- Hoca: Sırasına göre yumurta bile çıkarır. ...

Sonuç

Buraya kadar ortaya çıkan tablodan hareketle sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: *Nasreddin Hoca*, II. Meşrutiyet dönemi İstanbul'una Baha Tevfik'in gözünden panoramik bir bakış sunar. Nitekim birinci perdede mekân Sultanahmet Meydanı, ikinci perdede ise Tepebaşı bahçeleridir. Sultanahmet ve Tepebaşı, aslında İstanbul'un iki önemli parçasının mikro ölçekte temsili niteliğindedir ve bu mekânsal tasarım, o dönem İstanbul'unu panoramik bir tarzda yansıtmaya çabasının bir ürünü olsa gerektir. Oyun, İstanbul sokaklarından gündelik hayat manzaraları yansıması itibarıyla aynı zamanda toplumsal tarih açısından da kaynaklık değerine sahiptir.

Hoca'nın fıkraları ve nükteli söylemi ekseninde kurgulanan revünün edebiyat araştırmaları açısından başlıca özelliklerinden biri, folklorik olanın tiyatro aracılığıyla güncellenip evrenselleştirilmesi girişimlerinin modern dönemdeki ilk ve başarılı örneklerinden biri olmasıdır. Kubilay Aktulum'a göre kültürel öğelerin başka eserler içerisinde yeniden kullanılması, en etkili güncelle(n)me yollarından biridir (2013: 9). Sözlü kültür ürünleri olarak fıkraların ve bir halk kahramanı olarak Nasreddin Hoca figürünün incelenen revüdeki yer alış biçimleri tam da bu minvalde durağan değil devingendir. Sözgelimi Nasreddin Hoca, 1910'dan yüzyıllar önce yaşamasına rağmen, II. Meşrutiyet dönemine intikal ettiğinde, o gün için bile henüz çok yeni olan kavramlarla konuşmakta, işçilerin sendikal haklarından bahsetmektedir. Bu noktada oyunun en önemli özelliği Nasreddin Hoca'nın söyleminin tarihsel değil evrensel olarak kavranıp o güne adapte edilmiş olmasıdır.

Oyunda komiğin temel kaynağı Nasreddin Hoca'nın söylemidir. Güldürü kimi zaman fıkralara yapılan atıflarla, kimi zaman da o andaki olgular karşısında Hoca'nın mizacına uygun, ondan beklenecek tarzda yorumlar aracılığıyla sağlanır. Bu tercih, kuşkusuz Nasreddin Hoca imgesinin canlılığı, etkinliği ve toplumun her tabakasına hitap etmesi dolayısıyladır. Tiyatro tarihi açısından baktığımızda da oyun, o dönem için henüz yeni sayılan revü türünün Türkçedeki ve İstanbul sahnelerindeki ilk örnekleri

arasında yer almaktadır. Öte yandan oyundaki ilgili veriler Baha Tevfik'in OSF ile ilişkisi ve siyasi kimliğine ilişkin bazı yaygın kanaatlerin de yanlışlanmasında önemli rol oynayacaktır.

Bu çalışmada, öncelikle *Nasreddin Hoca*'yı yeniden ortaya çıkarmak ve literatüre kazandırmak amaçlandı. *Nasreddin Hoca* üzerine yapılabilecek okumalar elbette buradakilerle sınırlı değildir. Farklı kuramsal bakış açılarıyla başkaca çalışmaların yapılması mümkündür.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

TEŞEKKÜR: Makalenin hazırlık sürecinde yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Ali Utku, Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk, Abdullah Okal ve Hikmet İlhan'a, taslak metni okuyup değerlendiren Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz'e teşekkür ederim.

KISALTMALAR

BOA: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri

DH.EUM.6Şb.: Dâhiliye Nezâreti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Altıncı Şube

DH.EUM.KADL: Dâhiliye Nezâreti Emniyet-i Umumiye Kısım-ı Adli Kalemi

OSF: Osmanlı Sosyalist Fırkası

KAYNAKÇA

Ahmad, Feroz. İttihat ve Terakki 1908-1914. Çev. Nuran Yavuz. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1999.

Aktulum, Kubilay. Folklor ve Metinlerarasılık. Konya: Çizgi, 2013.

Alkan, Mehmet Ö. "Düşünce Tarihimizde Önemli Bir İsim: Baha Tevfik". Tarih ve Toplum 52 (Nisan 1988): 41-49.

And, Metin. 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.

And, Metin. Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim, 2014.

And, Metin. Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: YKY, 2019.

Aynur, Hatice. "Mâlûmatçı Mehmed Tâhir." TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003.

Bağcı, Rıza. Baha Tevfik'in Hayatı ve Felsefi Eserleri Üzerinde Bir Araştırma. İzmir: Kaynak Yayınları, 1996.

Baha Tevfik. Felsefe-i Edebiyat ve Şair Celis. Haz. Kemal Kahrımanoğlu, Ali Utku. Konya: Çizgi, 2014.

Baha Tevfik. Teceddüd-i İlmî ve Edebî. İstanbul: Dersaadet Kütüphanesi Sahibi Arsen, ty.

Boratav, Pertev Naili. Nasreddin Hoca. İstanbul: Kırmızı, 2007.

Çankaya, Mücellitoğlu Ali. Yeni Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler. Cilt 3. Ankara: Mars Matbaası, 1968-1969.

Çapanoğlu, Münir Süleyman. Türkiye'de Sosyalizm Hareketleri ve Sosyalist Hilmi. İstanbul: Pınar, 1964.

Dördüncü, Muharrem. "Sadrazam İbrahim Hakkı Paşa'nın Hayatı ve Avrupa Seyahati", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 17 (1) (2015): 79-97.

Ener Su, Aydan. "Baha Tevfik'in Mizah Gazeteciliği ve Logosu Eşek Olan Mizah Gazeteleri", Millî Folklor 122 (Yaz 2019): 94-112.

Ertuğrul, Muhsin. Benden Sonrası Tufan Olmasın. İstanbul: Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı, 1989.

Huyugüzel, Ömer Faruk. "Baha Tevfik". Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. (16.05.2018) Erişim tarihi: 05.04.2021. <<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baha-tevfik>>

Kahraman, Alim. "Muhtû'l-Maârif". TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006.

Kaygusuz, Bezmi Nusret. Bir Roman Gibi. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2002.

Kenrick, John. Musical Theatre: A History. New York/London: Continuum, 2008.

Köse, Resul vd. Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları. İstanbul: Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi, 2015.

Mayak, Faysal. Tanin Gazetesine Göre Osmanlı-Alman İlişkileri (1910-1912). İstanbul: Libra, 2016.

Nutku, Özdemir. Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalıcı, 2001.

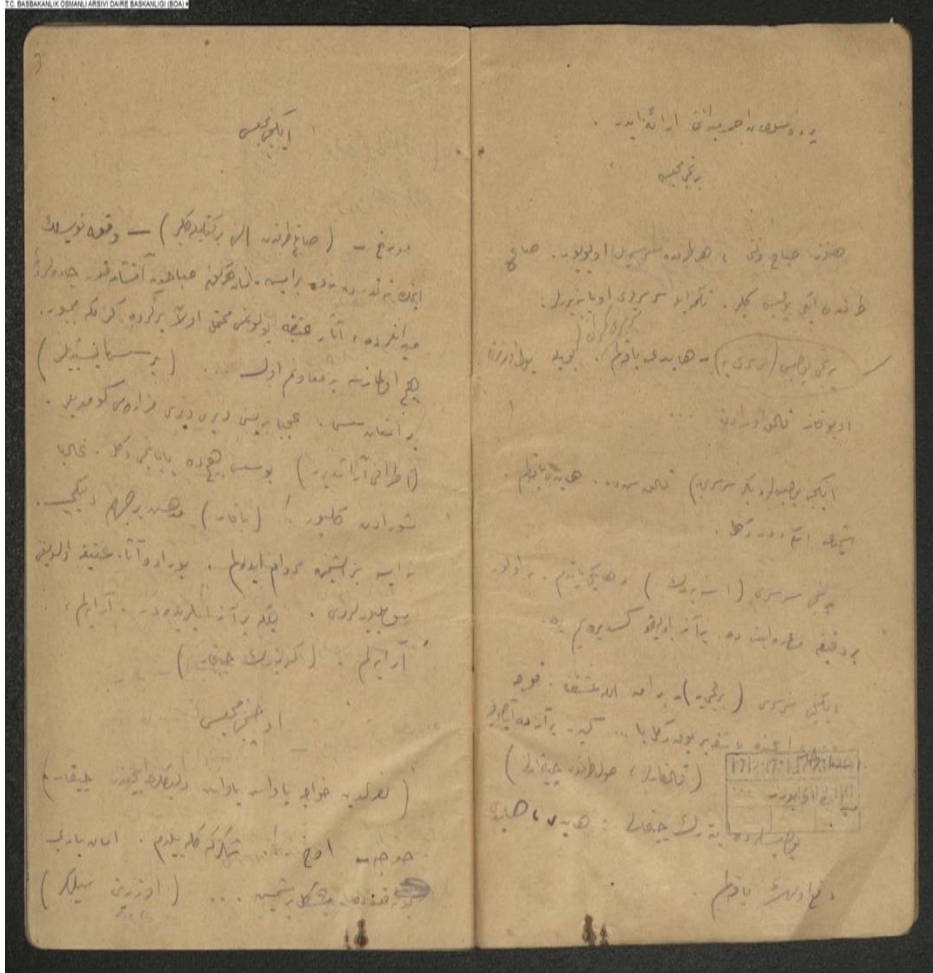
Okay, Orhan. "Ahmet Midhat Efendi." TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1989.

Osmanlı Tiyatro Afişleri Sergisi. (2017) Erişim tarihi: 01.04.2021. <<https://osmanlitiyatrosu.aaken.jp/index.php>>

- Özcan, Abdülkadir. "Abdurrahman Şeref". TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988.
- Sert, Hale. "İdeolojinin Aktarımında Halk Hikâyelerinin İşlevi: Arzu ile Kanber Örneği." Milli Folklor 88 (2010): 66-70.
- Sevengil, Refik Ahmet. Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Alfa, 2015.
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri (BOA), Dâhiliye Nezâreti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Altıncı Şube Evrakı (DH.EUM.6Şb.). 53.87 H-29.05.1339.
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri (BOA), Dâhiliye Nezâreti Emniyet-i Umumiye Kısım-ı Adli Kalemî Evrakı (DH.EUM.KADL). 7.46 H-14.02.1329.
- Taner, Haldun vd. Tiyatro Terimleri Sözlüğü. Ankara: TDK, 1966.
- Taştan, Yahya Kemal. "Abdurrahman Şeref, Yaşadığı Dönem ve Eserleri". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2004.
- Türkan, E. Vildan. Bir Osmanlı Maarif Nazirinin Portresi: Emrullah Efendi. İstanbul: Vakıfbank Kültür, 2020.
- Uçman, Abdullah. "Baha Tevfi". TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.
- Ülken, Hilmi Ziya. Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi. İstanbul: Ülken, 1992.

EKLER:


EK-1: Oyunun birinci perdesini içeren defterden örnek sayfalar.



DH.EUM.6.Şb.00053.00087.002

EK-2: Oyuna sonradan eklenen bölümün Emniyet-i Umumiye kayıtlarındaki ilk sayfası.

T.C. BAŞBAKANLIK ÖSMANLI ARŞİVİ DAİRE BAŞKANLIĞI (İBDA)

اسمیت عمومی برنجی شعبه مدیریتی		تاریخ روز
سورک مصحح	خلاصت	تاریخ محرمات
سورک تصدیق		اساتذک ترم
سورک تصدیق		اساتذک ندرسه
سورک تصدیق	کتاب اوله برنجی شعبه	مفتوحات
		همیشگی
	فقرات و جواب - فایده مآورد	(۱)
	<p>فقرات - ما تا اشدغ ، نایا اهلین بونه حاله ، اوج درم کوندره زنه آلودم .</p> <p>مؤ - بزه زده کذا ، سوله ضایع . سکه بفت بعدالوندان دوسم ده</p> <p>سوخ - یار دوسم بایک هفتین لا بقدا هوسا ، ضایعله دکل نوستونله در</p> <p>مؤ - فتح مقصص اودکل . یکدی دینا بکلدن دیکل ایسوم . نه نه دایمه</p> <p>بقالم .. سائ راکم سیاه هفتده اوج دینا ده نه لفته دکل</p> <p>دوام ایویا طویور ؟</p> <p>ضایع - واقفایه چو کتیر دوایه ایسور . لکه اوزون اکتی بونه . سه هک</p> <p>بوعالده کدریم بر آره تفصیلا دیر بقالم . بوندمام ملاقات</p> <p>نه عالده ؟</p> <p>مؤ - (جینیه راقبده قیاده نه) اوقوبیم اشدغ</p> <p>ضایع - آمانه اوقوب ، جانم ده کده</p> <p>مؤ - اولن کده اشدغ . سوز بر دولو اوقوبله برینه قلم اولرز (اوقور)</p>	

OSMANLI ARŞİVİ
DH.EUM. KADL
7 46 3

DH.EUM.KADL.00007.00046.003