

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 01.08.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted : 31.08.2025

Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1756194>

e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

OSMANLI’NIN ‘ASRİLEŞME’ SÜRECİNDE YERLİ OPERETLER: İSTANBUL OPERET HEYETİ ÖRNEĞİ

YAVUZ, Dilhan¹

ÖZ

Bu makale, Osmanlı İmparatorluğu’nun geç döneminde modernleşme sürecinin kültürel yansımalarından biri olarak ortaya çıkan İstanbul Operet Heyeti’ni ele almaktadır. 19. yüzyılda hız kazanan modernleşme hareketi, yalnızca siyasi ve kurumsal düzeyde değil, aynı zamanda sahne sanatları ve müzik alanında da belirgin bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönüşüm sürecinde operet türü, hem Osmanlı-Türk müziğini hem de Batı sahneleme estetiğini birleştiren bir tür olarak dikkat çekmiştir. İstanbul Operet Heyeti, bu birlikteliğin kurumsal ve bilinçli örneklerinden biri olarak, yerli operet üretimini sahneye taşıma amacını gütmüştür. Musahipzade Celal’in metinleriyle, İsmail Hakkı Bey, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Suphi Ezgi ve Muhlis Sabahattin gibi bestecilerin katkılarıyla oluşan repertuvar, hem geleneksel hem çağdaş anlatı unsurlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bu makale, heyetin kuruluş süreci, ideolojik yönelimi, kurumsallaşma çabaları, müzikal yapısı, oyuncu kadrosu ve dağılma süreci üzerinden, modernleşen Osmanlı kimliğinin

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı, dyavuz@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7182-3926>

kültürel sahnede nasıl inşa edilmeye çalışıldığını incelemektedir. İstanbul Operet Heyeti, bu bağlamda hem bir sanatsal girişim hem de geç Osmanlı toplumunun kültürel dönüşümünü belgeleyen önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Bulgular doğrultusunda, her ne kadar kısa ömürlü bir girişim olsa da İstanbul Operet Heyeti'nin repertuarı, müzik-sahne birlikteliğine dair özgün çözümleri ve sahneye özgü terim üretimi çabaları, geç Osmanlı modernleşmesinin kültürel belleğinde dikkat çekici bir iz bıraktığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul Operet Heyeti, Osmanlı sahne sanatları, yerli operet, modernleşme, Türk müziği ve tiyatro.

LOCAL OPERETTAS IN THE MODERNIZATION PROCESS OF THE OTTOMAN EMPIRE: THE CASE OF THE ISTANBUL OPERETTA ENSEMBLE

ABSTRACT

This article examines the Istanbul Operetta Ensemble (İstanbul Operet Heyeti) as a cultural manifestation of the late Ottoman Empire's modernization efforts. The Westernization movement that accelerated during the 19th century brought about not only political and institutional transformations but also significant shifts in the performing arts and musical practices. Within this context, operetta emerged as a hybrid form combining elements of Ottoman-Turkish music with Western theatrical aesthetics. The Istanbul Operetta Ensemble stands out as one of the most structured and deliberate examples of this hybridity, aiming to cultivate a native operetta tradition on the Ottoman stage. With librettos written by Musahipzade Celal and music composed by İsmail Hakkı Bey, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Suphi Ezgi, and Muhlis Sabahattin, the ensemble's repertoire blended classical and modern narrative motifs. This article explores the ensemble's foundation, ideological orientation, institutional efforts, musical structure, cast of performers, and eventual dissolution to reveal how cultural identity was negotiated on stage. In this respect, the Istanbul Operetta Ensemble is interpreted not only as an artistic initiative but also as a key cultural agent in representing the complex layers of Ottoman modernization during the final decades of the empire. Based on the findings, although it was a short-lived initiative, the ensemble's repertoire, its original interpretations of music-stage integration, and its efforts to create stage-specific

terminology are observed to have left a notable trace in the cultural memory of Ottoman modernization.

Keywords: Istanbul Operetta Ensemble, Ottoman performing arts, national operetta, modernization, Turkish music and theatre.

GİRİŞ

19. yüzyıl, yalnızca siyasi ve coğrafi sınırların yeniden tanımlandığı bir dönem olmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve toplumsal yapıların köklü olarak dönüştüğü tarihsel bir kırılma noktası olarak değerlendirilmelidir. Bu dönüşüm, sadece Avrupa ile sınırlı kalmamış; sanayi devriminin yarattığı üretim ilişkileri, ideolojik dalgalar ve toplumsal hareketler aracılığıyla küresel ölçekte etkili olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu da bu kapsamlı dönüşümün dışında kalamamış; özellikle 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile birlikte modernleşme ve Batılılaşma yönelimleri devlet politikası düzeyine taşınmıştır.

Bu dönüşüm sürecinin en yoğun hissedildiği alanlardan biri de kültür ve sanat olmuştur. Toplumsal bellekte "klasik" ifade biçimi ile kodlanan müzik, bu dönemde yeniden anlamlandırılarak hem kimlik inşasında hem de ideolojik yönlendirme süreçlerinde stratejik bir araç olarak konumlandırılmıştır. Osmanlı-Türk müziği, Batı menşeli müzik formlarıyla bir nevi rekabet etme gerekliliğiyle karşı karşıya kalmış; bu bağlamda, kimi zaman “muhafazakâr” aktörler tarafından korunmaya çalışılmış, kimi zaman da reformist eğilimlerce dönüşümlere tabi tutulmuştur. Bu karşıtlık hattında, yerli operet çalışmaları, sahne sanatlarını modernleşme ideallerinin estetik taşıyıcısına dönüştürme çabasıyla öne çıkan önemli örnekler arasında yer almıştır.

Bu çerçevede, hem Batı etkisine açık hem de Osmanlı-Türk müzik mirasıyla bağ kurma gayreti içerisinde olan bazı sanatçılar ve müzisyenler, yerli operet üretimi yönünde önemli adımlar atmış ve bu amaçla çeşitli topluluklar kurmuşlardır. Bu oluşumlardan biri olan İstanbul Operet Heyeti, yalnızca sanatsal üretim misyonuyla değil, aynı zamanda kültürel kimlik inşası ve ideolojik temsil işleviyle de dikkat çekmiştir. Heyet, dönemin modernleşme söylemini sahne aracılığıyla görünür kılmaya çalışan bir kültürel aktör olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışma, 19. yüzyıl Osmanlı modernleşme süreci bağlamında yerli operetlerin nasıl bir kültürel araç olarak işlev gördüğünü, bu bağlamda İstanbul Operet Heyeti’nin kuruluşunu, yapısal işleyişini ve toplumsal yansımalarını analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Osmanlı'da Batı Müziğiyle İlk Temaslar ve Opera-Operet Algısı

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı müziğiyle ilk temasları, 18. yüzyılın başlarına, özellikle diplomatik ilişkiler aracılığıyla kurulan temaslara dayanmaktadır. Bu etkileşimler, yalnızca siyasi değil, aynı zamanda kültürel bir aktarımın da zeminini hazırlamıştır. Lale Devri sonrasında, Fransa Kralı XV. Louis'nin sarayına elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin 1720 tarihli Paris Seyahatnamesi, bu bağlamda önemli bir dönüm noktasıdır. Her ne kadar bu seyahat siyasi açıdan sınırlı kazanımlar getirmişse de, Avrupa müziğine ve sahne sanatlarına ilişkin gözlemler, Osmanlı'nın Batılı müzik türleriyle ilk bilinçli teması açısından kayda değerdir.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi, Paris'te katıldığı bir opera temsiline dair gözlemlerini "opâre" şeklinde aktarmış; hem mekânsal düzenlemeleri hem de sahne üzerindeki temsilleri hayranlıkla anlatmıştır.

“... Paris şehrine mahsus bir eğlence var imiş, şehrin kibarları, vasi dahi ekseriya varır; kral bile ara sıra gelir imiş. Bir gün bizi, mareşal davet eyledi. Anı seyre gidecek olduk ve ol saraya opâre yapılmış, rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yeri vardır. Kralın yanına oturduk... Önümüzde sazandelerin olduğu mahalde işlemeli büyük bir perde asmışlardı. Tamam, yerleştikten sonra birdenbire ol perde kaldırılıb, ardından büyük bir saray zuhur eyledi. Sarayın avlusunda oyuncular, kendilerine mahsus elbiseleri ile yirmi kadar peri yüzlü kız pırıl pırıl taşlı ve fistanları ile meclise tekrar pırıtilar soluyup, sazlar hadi hep birden nameye giriştiler. Sözü'n kısıası, ol kadar şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tabir-i kabil değildir. Görülmedikçe inanılmayacak kadar acayiplikler, gariplikler temâşâ olundu. Saray opâresinde de kral sarayında divanhane tarafından böyle bir cemiyet için mahsus bir rakıs hane yapmışlar... divarı somaki mermerden yaldızlar içinde acayip tasvirler ile süslü jengâri trabzanları ile gayet hoş bir mahalde, vardığımızda kibar karıların çoğu altınlar içinde ziynete bulamış, mücevher elbiseleri ile gelmişler. Her biri bir locada oturmuşlar idi. Opâre şarkıcılarının sazandelerini götürmüşler yek pâre çalmaya girişüp, rakkaslar raksa başladılar, ... bunların mahsus raks elbiseleri var cümle sırma ile ipekli kumaş üzerinde işleme, ...Opâre halkı takımıyla orada olmağla acayip ve garaip taklitler edüp, oyun oynadılar... “ (Rado, 2023: 52-58)

Saray protokolünden seyirci konumuna, sahne dekorlarından kostümlere kadar birçok ayrıntıya yer veren Çelebi'nin betimlemeleri, Osmanlı zihniyet dünyasında henüz tam olarak kavranamamış bir sanat biçimiyle karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda bu gözlem, Batı sahne sanatlarına yönelik ilk estetik değerlendirmelerden biri olarak okunabilir.

Benzer biçimde, 18. yüzyıl boyunca Avrupa'ya gönderilen diğer Osmanlı elçileri de opera ve tiyatro temsillerine tanıklık etmiş; bu deneyimlerini sefaretnamelerinde kayda geçirmişlerdir. Örneğin, 1748'de Viyana'ya gönderilen Mustafa Hattı Efendi ile 1757'de Avusturya'ya giden Ahmet Resmi Efendi, opera temsillerine ilişkin aktarımlarıyla bu temas ağının genişletmişlerdir. (Sevengil, 1969; 11-12) 1791'de Viyana'ya gönderilen Ebubekir Ratib Efendi ise, izlediği opera ve komedyaları Osmanlı'daki meddah ve çengi geleneğiyle karşılaştırarak, bu türlerin halk üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir. (Uçman, 1999; 60-61)

Bu erken dönem gözlemler, her ne kadar bireysel izlenimlerle sınırlı kalsa da, ilerleyen süreçte Osmanlı entelijansiyasının Batı müziğiyle kurduğu ilişkinin temellerini oluşturmuştur. Batı sahne sanatları, özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren yalnızca hayranlık duyulan bir yenilik değil, aynı zamanda Osmanlı toplumunun kendi kültürel dönüşümünü yansıtmaya çabasında başvurulan bir ifade biçimi hâline gelecektir. Operetler bu bağlamda, hem Batılı müzik estetiğinin hem de yerel unsurların iç içe geçtiği melez bir tür olarak sahnede kendine yer bulmuştur.

Tanzimat Sonrası Operet Kültürünün Yükselişi

1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme süreci yeni bir ivme kazanmış; hukuk, eğitim, askerlik ve basın gibi alanlarda Batılılaşma yönelimleri sistematik ve resmî politikalar düzeyinde kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu dönüşüm, yalnızca idarî ve toplumsal alanlarla sınırlı kalmamış; kültürel sahada da etkilerini göstermiştir. Bu bağlamda, Batı sahne sanatlarına yönelik artan ilgi, modernleşmenin kültürel boyutlarını gözle görünür kılan önemli yansımalar arasında yer almıştır. Özellikle tiyatro ve müzikli oyunlar, hem dönemin entelektüel çevrelerinde hem de halk nezdinde karşılık bulmuş; sanat üretimiyle toplumsal talepler arasındaki ilişki giderek derinleşmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında, İstanbul'un Galata, Pera ve Tophane gibi kozmopolit semtleri, Batı Avrupa'dan gelen tiyatro topluluklarının düzenli olarak temsiller sunduğu sahne merkezlerine dönüşmüştür. Bu bölgelerde Fransızca ve İtalyanca eserlerin sahnelendiği tiyatrolar, başta Levanten ve gayrimüslim izleyiciler olmak üzere kentli ve kültürel açıdan seçkinleşmiş bir seyirci kitlesi tarafından yoğun ilgiyle karşılanmıştır. Bu sürecin en dikkat çekici kurumsal yapılarından biri olan Naum Tiyatrosu², yalnızca opera repertuarıyla değil, aynı zamanda operet temsilleriyle de Osmanlı sahne tarihine damgasını vurmuştur. Naum Efendi'nin yönetiminde işleyen bu tiyatro, Offenbach³ gibi önde gelen Avrupalı bestecilerin eserlerine yer vererek, saray çevresi de dâhil olmak üzere Osmanlı aristokrasisinin dikkatini çeken bir sahne kurumu hâline gelmiştir.

² Naum Tiyatrosu, 1844 yılında Halepli Levanten Katolik kökenli Michel (Mikael) ve Joseph Naum kardeşler tarafından, İstanbul Beyoğlu'nda, bugünkü Çiçek Pasajı'nın bulunduğu alanda inşa edilmiştir. Başlangıçta İtalyan illüzyonist Bartolomeo Bosco tarafından ahşap bir yapı olarak kurulan tiyatro, 1846'daki yangının ardından 1848'de kârgir olarak yeniden inşa edilmiştir. Sultan Abdülmecid'in desteğiyle İstanbul'da opera sahneleme imtiyazını alan tiyatro, dönemin en seçkin opera ve tiyatro eserlerini sahnelemiş; 5 Haziran 1870'teki büyük Beyoğlu yangınında tamamen yok olmuştur. Detaylı bilgi için bkz; Aracı, E. (2010). *Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

³ Jacques Offenbach (1819–1880), Fransız operet türünün öncüsü olup mizahi sahne anlatımı ve melodik dehasıyla 19. yüzyıl Avrupa müziğine yön vermiştir. Paris'te kurduğu Bouffes-Parisiens tiyatrosunda sahnelenen operetleri, Naum Tiyatrosu aracılığıyla Osmanlı sahnesine de taşınmış; *Orphée aux Enfers* (Orfeus Cehennemde, 1858), *La Belle*

Ancak Osmanlı operet geleneği, yalnızca Batı'dan ithal edilen modellerin taklidiyle sınırlı kalmamış; zamanla yerel motiflerle harmanlanan özgün bir çizgi geliştirmeye başlamıştır. Başlangıçta Ermeni, Rum ve İtalyan sanatçılar tarafından sahnelenen bu yapımlar, ilerleyen dönemde Türk müzisyen ve yazarların ilgisini çekmiş; adaptasyonlardan özgün üretime doğru evrilen bir repertuar çeşitliliği ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Gedikpaşa Tiyatrosu gibi sahneler, operet türünün halk tabanına ulaşmasında kritik bir aracı görevi üstlenmiş; böylece operet, hem eğlence hem de temsil işleviyle kentsel kültürün ayrılmaz bir unsuru hâline gelmiştir.

Yerli operetler, Batı müziğinin melodik ve dramatik yapılarını, Osmanlı müziğinin makam temelli estetiği ve mizahi anlatı formlarıyla birleştirerek, hem tanıdık hem de yenilikçi bir anlatı alanı oluşturmuştur. Günlük yaşam, mahalle kültürü, sınıfsal farklılıklar ve toplumsal dönüşümler, bu operetlerde teatral bir yapı içerisinde yeniden kurgulanmış; modernleşme sürecinin sahne üzerindeki temsiliyet biçimleri olarak izleyiciye sunulmuştur.

Bu dönemde kadınların sahneye çıkmaya başlaması, müzikal temsillerde toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması ve geleneksel ahlaki normlara yönelik temsillerin artması, operet etrafında yeni bir toplumsal gerilim hattı oluşturmuştur. Bu gerilim, kimi zaman sansür mekanizmaları, kimi zaman da dönemin muhafazakâr basınında yer alan sert eleştiriler aracılığıyla gündeme taşınmıştır. Ancak tüm bu muhalefete rağmen, operet türü Osmanlı sahne kültürünün kurumsal ve kalıcı bir parçası olma niteliğini kazanmıştır.

Bu çerçevede, hem yerli operetin kurumsallaşması hem de Osmanlı-Türk müziğiyle sahne sanatları arasında bir sentez kurma çabası doğrultusunda oluşturulan İstanbul Operet Heyeti, söz konusu kültürel dönüşümün hem bir ürünü hem de taşıyıcısı olarak değerlendirilmelidir.

İstanbul Operet Heyeti: Kuruluşu, Yapısı ve Misyonu

Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme sürecinin kültürel bir uzantısı olarak gelişen yerli operet çalışmaları, 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde daha sistematik ve kurumsal bir yapıya duyulan ihtiyaçla farklı bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda teşekkül eden topluluklardan biri olan İstanbul Operet Heyeti, yalnızca sahne sanatları tarihinde değil, aynı zamanda Osmanlı-Türk müziği tarihinde de özgün ve dikkat çekici bir yer edinmiştir. Heyet, yalnızca eğlence temelli bir tiyatro

Hélène(Güzel Helen) ve *La Vie Parisienne* gibi eserleriyle Osmanlı elitleri arasında büyük ilgi görmüştür. Bu temsiller, İstanbul'da Batı tarzı sahne sanatlarının ve operetin yerleşmesinde önemli bir dönüm noktası olmuş; Offenbach'ın eserleri, dönemin yerli operet anlayışı üzerinde de belirgin bir etki bırakmıştır.

girişimi olmanın ötesinde, dönemin kültürel ve politik iklimine yanıt veren, dönüştürücü bir sanat kurumu olarak değerlendirilmelidir.

Heyetin kurucularından İsmail Hakkı Bey, hem müzikal birikimi hem de kültürel vizyonu bu yapının temelini atan en önemli figürlerden biri olmuştur. Onun önderliğinde şekillenen bu girişim, Batı müziği ile Osmanlı-Türk müziği arasında estetik bir sentez kurma arzusuyla; tarihsel ve toplumsal temaları işleyen sahne eserleri üretmeyi hedeflemiştir. İstanbul Operet Heyeti'nin repertuarı, yalnızca Avrupa kaynaklı uyarlamalarla sınırlı kalmamış; Osmanlı toplumunun yerli kültürel kodlarını yansıtan operetlere de önemli bir yer vermiştir. Bu yönüyle Heyet, biçimsel olduğu kadar içerik açısından da “yerlilik” arayışını ön planda tutmuştur.

Sahnelenen eserlerde tarihsel konulara sıklıkla yer verilmiş; geçmişin anlatımı üzerinden güncel meseleler dolaylı biçimde işlenerek sahneye taşınmıştır. Bu tercih, izleyiciye tanıdık ve aidiyet duygusu uyandıran bir kültürel bağlam sunarken, modernleşme ideallerinin sanatsal düzlemde meşrulaştırılmasına da katkı sağlamıştır. Bu sayede hem Osmanlı-Türk musikisinin makamsal yapısı korunmuş, hem de Batılı sahne formlarının içine yerleştirilen yerli içerikle yeni bir temsil estetiği geliştirilmiştir.

İstanbul Operet Heyeti'nin kurumsal yapısı, yalnızca bir sanatçı kadrosunun oluşturulmasından ibaret olmayıp, dönemin kültür politikalarıyla da yakından ilişkili bir yapı arz etmektedir. Özellikle II. Meşrutiyet sonrasında tiyatro ve müziğin toplumu dönüştürme potansiyeli üzerine yapılan tartışmalar ışığında, bu heyet modern Osmanlı kimliğinin inşasına katkı sunan kolektif bir girişim olarak değerlendirilebilir.

Heyetin faaliyetleri, toplumsal sınıflar arasında bir kültürel köprü kurma işlevi de görmüştür. Temsil edilen eserlerin yalnızca üst sınıflara değil, orta ve alt sınıflara da hitap etmesi, operet türünün daha geniş bir toplumsal tabana ulaşmasını mümkün kılmıştır. Böylece Batı sahne sanatları, yalnızca elit çevrelerin erişebildiği bir estetik form olmaktan çıkarak, halkla doğrudan temas kuran, kapsayıcı bir ifade alanına dönüşmüştür.

İstanbul Operet Heyeti'nin bu çok katmanlı yapısı, onu yalnızca bir tiyatro topluluğu olmaktan çıkararak, dönemin kültürel modernleşme tartışmaları içinde yerli, işlevsel ve dönüştürücü bir aktör konumuna taşımıştır.

İstanbul Operet Heyeti, çeşitli kaynaklarda zaman zaman “Osmanlı Operet Heyeti” ya da yalnızca “İstanbul Opereti” olarak da anılmaktadır.⁴ Heyetin oluşum süreci, kurumsal bir yapıya kavuşmasından önceki dönemde sahnelenen müzikli oyunlara dayandırılmakta; bu yönüyle operet türünün Osmanlı sahnesindeki yerli temsilleri açısından tarihî bir süreklilik göstermektedir. Bu çerçevede, “Macun Hokkası” adlı eser, Musahipzade Celal ile Kaptanzade Ali Rıza Bey’in Türk musikisini sahne temsiline dönüştürme çabasının ilk ve simgesel ürünlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Her ne kadar söz konusu erken dönem temsiller sahneleme tekniği bakımından bazı yetersizlikler taşısa da, izleyici nezdinde uyandırdığı ilgi, bu girişimin toplumsal düzlemde bir karşılık bulduğunu göstermektedir (Şükrü, 1939).

Sahne sanatları ile Türk musikisini bir araya getirme düşüncesi etrafında gelişen bu eğilim, zamanla daha kurumsal ve planlı bir yapıya evrilmiş ve bu doğrultuda İstanbul Operet Heyeti’nin kuruluşu gerçekleştirilmiştir. Topluluğun şekillenmesinde öncü rol oynayan Kaptanzade Ali Rıza Bey, yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda sanatsal vizyonu ve yönetim yetkinliği ile heyetin kurumsallaşma sürecinde belirleyici bir figür hâline gelmiştir. Heyetin sahne düzenlemeleri ile yönetmenlik görevleri ise, dönemin deneyimli tiyatro insanları olan Münif Efendi ile Ahmet Fehim Efendi tarafından yürütülmüş; bu da heyetin sahneleme pratiğinde profesyonel bir standarda ulaşmasını sağlamıştır (Arpad, 1964).

Heyetin adlandırılması konusundaki tarihî dönüşüm de dikkat çekicidir. Bazı araştırmalarda, topluluğun Cumhuriyet öncesinde “Osmanlı Operet Heyeti” adıyla anıldığı; ancak 1923 sonrasında siyasal dönüşümle birlikte bu adlandırmanın “İstanbul Operet Heyeti” olarak değiştirildiği ifade edilmektedir (Ünlü, 2017; Karaboğa, 2011). Bu ad değişikliği, yalnızca terminolojik bir tercih değil, aynı zamanda modernleşme süreciyle birlikte kurumsal aidiyetin ve kültürel konumlandırmanın ideolojik olarak da yeniden tanımlanması bağlamında değerlendirilebilir.

İstanbul Operet Heyeti’nin İdari Kadrosu

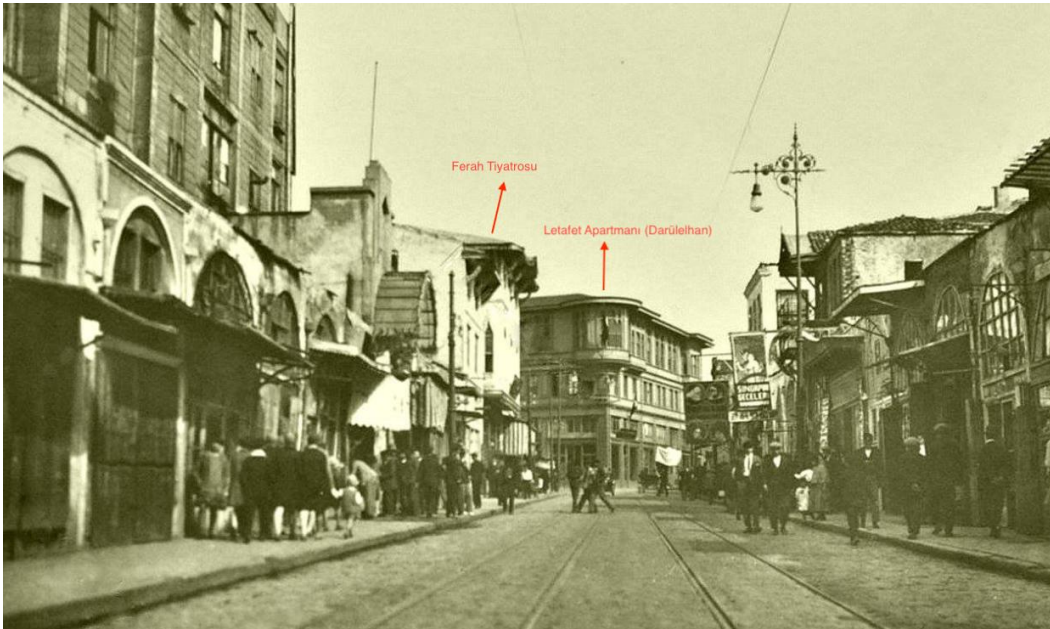
İstanbul Operet Heyeti, 1919’da Kaptanzade Ali Rıza Bey ile oyun yazarı Musahipzade Celal’in öncülüğünde şekillenen sanatsal iş birliği sonucunda kurulmuştur. Bu iş birliğinin temel

⁴ Ahmet Ünlü, “Musahipzade Celal Efendi’nin ‘İstanbul Efendisi’ Opereti Özelinde Osmanlı’da Operetin Gelişimi” başlıklı yüksek lisans tezinde (2017: 12), İstanbul Operet Heyeti’nin Cumhuriyet kurulmadan önce “Osmanlı Operet Heyeti” adını taşıdığını ve 1923 yılında İstanbul Operet Heyeti ismini aldığını belirtmiştir. Kerem Karaboğa da *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I* (2011: 95) adlı eserinde Osmanlı Operet Heyeti adını kullanmıştır. İstanbul Operet Heyeti birçok kaynakta “İstanbul Opereti” olarak da anılmışsa da, daha sonra aynı isimde başka bir topluluk kurulması ve bu çalışmada kavramsal tutarlılığı sağlamak adına yaygın bilinen adı “İstanbul Operet Heyeti” ismi tercih edilmiştir.

motivasyonu, Türk musikisinin geleneksel yapısını muhafaza ederek sahneye taşınabilecek bir sahne sanatı formu geliştirme arzusudur. Heyetin kuruluşunu hazırlayan en önemli adım, her iki “ismin öncülüğünde sahnelenen “Macun Hokkası” adlı operet olmuştur. Bu ilk deneyim, gerek sahneleme pratiği gerekse izleyici nezdinde uyandırdığı ilgi bakımından, topluluğun kurumsallaşmasına zemin hazırlayan önemli bir eşik olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu yapımın gördüğü toplumsal rağbet ve elde edilen olumlu geri bildirimler, bir sanat kurumu oluşturma fikrini güçlendirmiş; bu süreç, heyetin kurucu üyelerine daha kapsamlı bir yapılanmaya gitme cesaretini kazandırmıştır.

İstanbul Operet Heyeti’nin kuruluşu yalnızca estetik ya da kültürel saiklerle değil, aynı zamanda önemli ölçüde ekonomik gereksinimlerle de şekillenmiştir. Bu bağlamda, dönemin Maliye Bakanlığı’nda görev yapan Muhiddin Bey ile hukukçu kimliğiyle tanınan Avukat Nazif Bey, yaklaşık yetmiş bin liralık yüksek bir sermaye ile bu sanat girişimine mali destek sağlamışlardır (Sevengil, 2015: 757). Böylelikle, yalnızca bireysel bir sanat üretimi değil, aynı zamanda maddi temele dayalı bir kültürel yatırım niteliği taşıyan bir kurumsallaşma süreci başlatılmıştır.

Heyet, ilk faaliyetlerine İstanbul’un Şehzadebaşı semtinde yer alan Ferah Tiyatrosu’nda başlamış; ardından temsillerini Millet Tiyatrosu’na taşımıştır. Sahne faaliyetlerinin yürütüldüğü bu mekânlar, İstanbul’un tiyatro coğrafyasında önemli birer kültürel odak noktası olarak, heyetin kamusal görünürlüğüne artırmıştır.



Fotoğraf 1. 1930’larda Direklerarası- Ferah Tiyatrosu ve Letafet Apartmanı (<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/294/bir-zamanlar-direklerarasi>).

Topluluğun idari yapılanması ise, yalnızca bir sahne organizasyonunun idamesini sağlayacak bir çerçeveye sınırlı kalmamış; aynı zamanda müzikal, kültürel ve yapısal reform hedeflerini gerçekleştirmeye yönelik çok yönlü bir organizasyon anlayışıyla şekillenmiştir. Bu yapı, hem geleneksel sanat formlarını koruyacak hem de Batılı sahne sanatlarıyla uyumlu bir temsil estetiği oluşturacak biçimde kurgulanmıştır. Heyetin kurucu ve idari kadrosu şu şekilde yapılandırılmıştır:

Görev	İsim
Genel Müdür ve Kurucu	Dr. Zühtü Rıza (Tinel)
Kurucu ve Yazar	Musahipzâde Celal
Kurucu ve Müzik Bölümü Müdürü	Muallim İsmail Hakkı
Kurucu ve Temsil Bölümü Müdürü	Kaptanzade Ali Rıza
Kurucu ve Baş Sazende	Ut ve Viyolonsel Sanatçısı Fahri (Kopuz)

Tablo 1. İstanbul Operet Heyeti Kurucu Kadrosu (Sevengil, 2015: 757).

Bu kadro, yalnızca bireysel nitelikleriyle değil, aynı zamanda sahip oldukları sanatsal, yönetsel ve düşünsel birikimlerle heyetin kültürel misyonunu şekillendiren asli aktörler olarak değerlendirilmektedir. Özellikle müzik, temsil ve yapıım süreçlerinin her biri için ayrı ayrı uzmanlık alanlarının oluşturulmuş olması, İstanbul Operet Heyeti'ni çağdaşı topluluklardan ayıran ve onu dönemin en organize kültürel girişimlerinden biri hâline getiren temel özelliklerdendir.

İstanbul Operet Heyeti'nin Kuruluş Amacı

İstanbul Operet Heyeti'nin kuruluş amacına dair en kapsamlı değerlendirmelerden biri, tiyatro tarihçisi Refik Ahmet Sevengil tarafından yapılmıştır. Sevengil'e göre, heyetin kurucuları yalnızca bir sahne topluluğu oluşturmayı hedeflememiş; aynı zamanda Türk musikisinin sahne sanatlarıyla bütünleşerek sistematik ve kalıcı bir yapı kazanabileceğine inanan idealist bir grubun temsilcileri olmuştur (Sevengil, 1968: 286). Bu anlamda İstanbul Operet Heyeti, Türk müzik tarihine bir “ulusal operet hareketi” olarak geçmiş; kültürel modernleşme sürecinde müzik-sahne birlikteliğinin özgün bir örneğini sunmuştur (Ünlü, 1999: 13).

Topluluğun yayımladığı broşürlerde yer alan ifadeler ve heyetin genel müdürü Dr. Zühtü Rıza tarafından kaleme alınan metinler doğrultusunda, kuruluşun temel amaçları şu başlıklar altında toplanmaktadır:

1. **Sahne Sanatlarını Geliştirmek:** Osmanlı sahne sanatlarında ciddi operet ve opera örneklerinin yetersizliği karşısında bu alanları yeniden canlandırmak ve sahne temsillerinde sanatsal kaliteyi artırmak.

2. **Şark Müziğini Sahneye Taşımak:** Osmanlı-Türk musikisini, kahvehane/meyhane gibi gündelik yaşam bağamlarından çıkararak sahne sanatlarıyla buluşturmak; bu süreçte armonizasyon ve düzenleme teknikleriyle Batı sahne müziği normlarına yaklaştırmak.
3. **Müziğin Sistematikleştirilmesi:** Osmanlı-Türk musikisinin temel kurallarına sadık kalmakla birlikte, Batı müziğinin sunduğu teknik imkânlardan –özellikle ahenk ve armoni anlayışından– yararlanarak müziği daha öğretilabilir ve icra edilebilir bir yapıya dönüştürmek.
4. **Müzik Eğitiminin Kurumsallaşması:** Toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda Türk müziğini yeniden yapılandırmak ve bu süreci, uzman eğitmenler aracılığıyla kurumsal temelde yürütmek.
5. **Yeni Eserler Üretmek:** Operet türünde özgün, nitelikli ve estetik bakımdan güçlü eserler meydana getirmek; yerli operet repertuvarını kalıcılaştırmak.⁵

Bu hedeflerin tamamı, temelde Doğu ve Batı müzik gelenekleri arasında bir denge kurma çabasına dayanmaktadır. Heyetin kurucuları, Batılılaşma sürecine tamamen teslim olmak yerine, bu süreci yerli bir sentezle anlamlandırma yoluna gitmişler; böylece Türk musikisini “millî” bir sahne sanatına dönüştürme ve modern biçimler içinde yeniden üretme fikrini benimsemişlerdir.

İstanbul Operet Heyeti’nin bu kültürel pozisyonu, operetler aracılığıyla “asrileşmenin” –yani modernleşmenin– müzikal alandaki ifadesi olarak değerlendirilebilir. Nitekim heyetin repertuvar tercihleri, kurumsal yapılanması ve terminolojiye dair önerileri incelendiğinde, yalnızca estetik üretime değil, aynı zamanda kimlik inşasına yönelik çok katmanlı bir girişimle karşı karşıya olduğu açıktır.

İstanbul Operet Heyeti’nin Müzik ve Sahne Sanatına Önerdiği Terimler

İstanbul Operet Heyeti, aynı zamanda Batı sahne müziği terminolojisini Osmanlı-Türk musikisiyle bütünleştirmeye yönelik özgün bir dilsel ve kavramsal reform çabasına girişmiştir. Bu yönüyle heyetin çalışmaları, yalnızca sahne pratiği açısından değil, aynı zamanda estetik ve kültürel düzeyde bir dönüşüm arayışını yansıtan sembolik bir proje niteliği taşımaktadır. Batı menşeli müzik ve sahne terimlerine Osmanlıca karşılıklar önerme girişimi, sadece terminolojik bir tercih değil, aynı zamanda sahne sanatlarını halk nezdinde meşrulaştırma ve benimsetme stratejisi olarak değerlendirilmelidir.

⁵ Maddeler Refik Ahmet Sevengil’in *Türk Tiyatrosu Tarihi* adlı kitabından sadeleştirilerek alınmıştır. (İstanbul:Alfa Yayınları: 2015), 763.

Bu konuda ayrıntılı bilgi sunan Burhan Arpad, İstanbul Operet Heyeti'nin temsil sürecinde benimsediği terminolojik yaklaşımı, “nevi şahsına münhasır” bir reform denemesi olarak tanımlar. Arpad'a göre; Batı sahne sanatlarına ait kavramlara karşılık gelen Osmanlıca terimlerin bilinçli ve sistemli biçimde kullanılması, yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda kültürel bir sembolizm taşımaktadır (Arpad, 1964). Bu durum, heyetin yalnızca sahneleme alanında değil, aynı zamanda dil ve anlam dünyasında da Batılı formları yerelleştirme yönündeki iradesini görünür kılar. Heyet tarafından önerilen karşılıklar aşağıdaki tabloda şu şekilde özetlenebilir:

Operet	Temsil Musikisi
Uvertür	Kuşat Musikisi
Final	Hitam Musikisi
Solo	Birli Terennüm
Düet	İkili Terennüm
Trio	Üçlü Terennüm
Kuatro	Dörtlü Terennüm
Kentet	Beşli Terennüm
Koro	Cumhur
Korist	Cumhure
Orkestra Şefi	Müdür
Primadonna	Baş Muganniye
Subret	İkinci Muganniye
Tenor	Birinci Muganni
Bariton	İkinci Muganni
Orkestra	Temsil Sazı

Tablo 2. İstanbul Operet Heyetinin Önerdiği Terimler (Sevengil, 2015: 762).

Bu terminolojik öneriler, Batı'dan ithal edilen sahne ve müzik formlarının yerli kültürel sistem içinde anlamlandırılmasına yönelik bilinçli bir çabayı temsil etmektedir. Ancak bu terimlerin büyük bir kısmı, döneminde belirli çevrelerde kullanılmış olsa da, kalıcı ve yaygın bir kullanıma kavuşamamıştır. Nitekim Burhan Arpad, bu girişimi “tek sesli musikide şekle ait bir reform çabası” olarak nitelendirirken, söz konusu hareketin uzun vadede başarısızlıkla sonuçlandığını da dile getirir (Arpad, 1964).

Bu örnekler, İstanbul Operet Heyeti'nin müzikal ve sahne estetiği dönüşümünü yalnızca estetik tercihler bağlamında değil, aynı zamanda ideolojik ve terminolojik düzeyde de gerçekleştirme arzusunda olduğunu göstermektedir. Heyet, Osmanlı-Türk musikisini yalnızca sahneye taşımakla kalmamış; aynı zamanda onu Batı'daki gibi sistemli, öğretilebilir ve kodlanabilir bir yapıya dönüştürmeye çalışmıştır. Bu bağlamda, müziği yalnızca bir ses üretim pratiği değil, aynı zamanda

bir düşünsel sistem olarak ele almış; hem içerik hem de ifade dili düzeyinde modernleşmeyi hedeflemiştir.

Temsil-i Musiki Rehberi: Bir Yayın Organı Olarak İstanbul Operet Heyeti

İstanbul Operet Heyeti, yalnızca sahne faaliyetleriyle sınırlı kalmayıp, yayımladığı broşür ve rehberler aracılığıyla sanat anlayışını kamuoyuna açık biçimde ifade etmeye çalışmış; bu sayede sahne sanatlarıyla sınırlı bir estetik varlık değil, aynı zamanda yazılı bir kültürel pozisyon da inşa etmeyi amaçlamıştır. Bu yayınlar arasında en dikkat çekici olanı, *Temsil-i Musiki Rehberi* başlığı altında yayımlanan küçük broşürler dizisidir.



Fotoğraf 2. “İstanbul Efendisi” temsiline ait 1336 (Hicri) tarihli bir Temsil-i Musiki Rehberi broşürü (BOA, TRT MD.d. 361-1).

Bu rehberler, heyetin sahneleme biçimlerini, repertuvar tercihlerini ve sanatsal yönelimlerini belgeleyen, aynı zamanda seyirciyle doğrudan iletişim kurmayı amaçlayan metinler olarak işlev görmüştür (Sevengil, 2015: 757). Sahneye konan oyunlara dair ayrıntılı bilgilerin yanı sıra, izleyiciye yönelik yönlendirmeler de içeren bu belgeler, sanat üretiminin sadece sahnede değil, yazılı dilde de temsiliyet kazandığı bir pratiğin izlerini taşımaktadır.

Temsil-i Musiki Rehberi adlı yayınlarda yer verilen başlıca bilgiler şunlardır:

- Oyunların rol dağılımı ve sahne kadrosu,

- Orkestra üyeleri ile kullanılan müzik enstrümanları,
- Operetlerde yer alan şarkıların sözleri,
- Eleştirmenlere yönelik yanıtlar ve sanatsal tutum bildirimleri,
- Temsil kurallarına dair izleyiciye yönelik uyarı ve hatırlatmalar.

Bu yönleriyle *Temsil-i Musiki Rehberi*, İstanbul Operet Heyeti'nin yalnızca icracı bir sanat topluluğu olmadığını; aynı zamanda estetik, ideolojik ve kurumsal duruşunu yazılı biçimde kamuoyuna sunma amacı taşıdığını göstermektedir. Bu broşürler, modern anlamda bir “sanat manifestosu” olarak okunmaya müsait belgeler olarak dikkat çeker.

İstanbul Operet Heyeti’nde Görev Alan Bestekârlar

İstanbul Operet Heyeti’nin repertuvar üretiminde yalnızca sahne oyuncularını değil, Osmanlı-Türk müziği dünyasının seçkin bestekârları da etkin roller üstlenmiştir. Heyetin müzikal altyapısını oluşturan bu isimler, hem Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel yapısına hem de Batı müziği armonik sistemine hâkim olan kişilerden seçilmiş; böylelikle yerli operet formuna özgün ve çok katmanlı bir kimlik kazandırılmıştır.

Bu bağlamda öne çıkan isimlerden biri olan İsmail Hakkı Bey, yalnızca bir bestekâr değil, aynı zamanda bir müzik kuramcısı ve kurumun sahneleme direktörü olarak dikkat çeker. İstanbul Operet Heyeti’nin müzik bölümü müdürlüğünü yürüten İsmail Hakkı Bey, eserlerin bestelenmesi ve orkestrasyon süreçlerinde yönlendirici bir konumda bulunmuştur. Onun temel motivasyonu, geleneksel Türk müziğini Batı sahne sanatlarının biçimsel çerçevesine uygun biçimde modernize etmek ve sistemleştirmek olmuştur. Bu süreçte bestelediği operetler arasında “Macun Hokkası”, “Yedekçi”, “Bülbül”, “Kiracılar”, “Emel”, “Ve Minel’l-Garâib”, “Nuru’s Sabah”, “Damat İbrahim Paşa”, “Şebnem”, “Lale Devri” (Musahipzade Celal’in librettosu üzerine), “Falcı”, “Gazanfer”, “Gelin Kaynana”, “Tutkun,” “Kaşıkçılar”, “Feryad-ü Zarin Geldi Derinden” ve “Binbir Direk” yer almaktadır.

Heyetin kurucularından Kaptanzade Ali Rıza Bey, hem bestekârlığı hem de oyunculuğuyla çok yönlü bir sanatçı kimliği sergilemiştir. Özellikle İstanbul folkloru ve alaturka melodileri operet formuna başarıyla uyarlaması sayesinde, repertuvarın yerel kimliğini pekiştiren figürlerden biri olmuştur. “Macun Hokkası”⁶ opereti başta olmak üzere, “Çapkın Süleyman”, “Kayseri Gülleri” ve

⁶ İlk kez 1919 yılında Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu’nda sahnelenen oyun adından hayli söz ettirmiş, başka semtlerde de sahnelenmiştir. Gördüğü ilgi sebebiyle İstanbul Operet Heyeti’nin kuruluş amacına uygun olduğu düşünülmüş, Türk müziğinden bir “sahne müziği” yaratma çabasının ilk adımı olarak Macun Hokkası seçilmiştir. Kaptanzâde

“Fettan Kız” gibi eserleri besteleyen Kaptanzade, aynı zamanda bu temsillerde aktör olarak da sahne almıştır (Yavuz, 2024: 393).

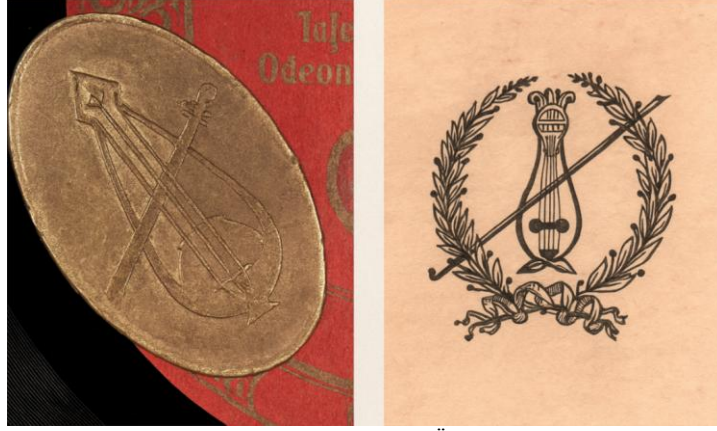
Bir diğer önemli isim olan Fahri Kopuz, klasik Türk müziği bilgisiyle Batılı çok sesli müzik düzenlemeleri arasında bir denge kurmaya çalışan bir müzik direktörü olarak öne çıkmaktadır. İsmail Hakkı Bey’den aldığı teorik eğitimle donanmış olan Kopuz, İstanbul Operet Heyeti’nde baş sazende ve viyolonsel sanatçısı olarak görev yapmış; ayrıca orkestra düzenlemelerinde ve bazı eserlerin bestelenmesinde de rol almıştır.

Leon Hancıyan ise özellikle “İstanbul Efendisi” adlı operet için yaptığı bestelerle tanınmıştır. Musahipzade Celal tarafından yazılan ve ilk olarak Benliyan Operet Heyeti tarafından sahnelenen bu eser için ürettiği müzikler, Hancıyan’ın Türkçe librettolara uygun sahne müziği üretme becerisini ortaya koymaktadır.

Heyet repertuarına önemli katkılar sunan bir diğer isim, müzik kuramcısı kimliğiyle tanınan Dr. Mehmet Suphi Ezgi olmuştur. Ezgi’nin heyetteki en dikkat çekici çalışması, 1916’da sahnelenen “Lale Devri” opereti için şair Nedim’in 28 şiirini müzikal olarak bestelemesidir. Bu eser, hem tarihsel bir dönemin sahneye taşınması hem de klasik Türk şiirinin müzikle bütünleştirilmesi açısından özgün bir örnek teşkil eder.

Bu besteciler dışında, Batılı sahne formasyonuna daha doğrudan yönelen Muhlis Sabahattin Ezgi de dikkat çeken bir figürdür. Tango, vals ve marş gibi Batı müziği türlerini operet formuna taşıyan Ezgi, gerek kendi yazdığı librettolarla gerekse başkalarının eserlerini besteleyerek heyetin modernleşme çizgisini ileriye taşımıştır. Muhlis Sabahattin’in *asrileşme* rüzgârıyla şekillenen bu operetleri, ilerleyen yıllarda Pathe firması tarafından plak hâline getirilmiştir. Cemal Ünlü, bu plakların -önceden kaydı yapılmış “Leblebici Horhor” opereti hariç tutulursa- Türkiye’de kaydedilmiş ilk operet plakları olduğunu belirtmektedir. Nitekim bu plakların üzerinde, topluluğun simgesi hâline gelen kemençe motifinin de yer aldığı görülmektedir.

Ali Rıza Bey bu operette Mahalle budalası rolündedir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Refik Ahmet Sevengil, “Türk Tiyatrosu Tarihi”, İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.



Fotoğraf 3. İstanbul Operet Heyeti sembolünün yer aldığı plak pulu (Ünlü, 2004: 165) ve sembolün yayınlardaki hali (Bülbül Opereti, Temsil-i Musiki Rehberi, (Hicri) 1337).

Bu çabalar ışığında, İstanbul Operet Heyeti bünyesinde görev alan bestekârlar, yalnızca müzik üretmekle kalmamış; aynı zamanda yerli operet yapısının biçimsel ve estetik sınırlarını tanımlayan kurucu aktörler olmuşlardır. Ortaya koydukları müzik dili, tamamen geleneksel kalmadığı gibi bütünüyle Batılı da değildir. Bu ikili yaklaşım, Osmanlı modernleşmesinin kültürel alandaki bütünleşik ve çok katmanlı karakterini en açık biçimde ortaya koyan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

İstanbul Operet Heyeti'nin Saz İcracıları

İstanbul Operet Heyeti'nin sahneleme pratiği, dramatik yapı ve vokal performansların ötesinde, müzikal icranın niteliğini de öncelikli bir estetik unsur olarak ele almıştır. Bu bağlamda heyet, dönemin önde gelen saz icracılarından oluşan donanımlı bir müzikal kadroyla çalışmalarını sürdürmüş; sahne etkinliklerine yalnızca görsel ve sözlü değil, aynı zamanda işitsel derinlik kazandırmıştır.

İstanbul Operet Heyeti'nin müzik üretimi, yalnızca bestecilik faaliyetleriyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda bu üretimi sahnede hayata geçiren icracı kadronun yapısıyla da karakter kazanmıştır. Heyetin orkestral ve müzikal organizasyonu, dönemin seçkin topluluklarıyla olan etkileşimler üzerinden şekillenmiştir. Özellikle Musiki-i Osmanî Cemiyeti ile Darü't-Ta'lim-i Musiki Cemiyeti, bu süreçte yalnızca kadro desteği değil, aynı zamanda kurumsal meşruiyet sağlayan birer işbirliği zemini oluşturmuştur.

Heyetin müzik direktörlüğü görevini üstlenen Muallim İsmail Hakkı Bey, Osmanlı-Türk müziği alanındaki birikimi ve sahne müziği formasyonunu bir araya getiren öncü bir figürdür. Onun liderliğinde şekillenen orkestrada; keman icrasında Zeki Arif Ataergin, viyolonselde Necabettin, kemençede ise Ferit Kam gibi dönemin usta müzisyenleri yer almıştır. (bkz: Tablo 3) Bu isimlerin

varlığı, heyetin yalnızca popüler müzik üretimi değil, aynı zamanda sanatsal bir iddiaya da sahip olduğunu göstermektedir.

Çalgı	Sanatçılar
Orkestra Şefi (Müdür)	Muallim İsmail Hakkı Bey
Keman	Zeki, Necabeddin, Hagim, Sıtkı, Cemal Bey
Viyolonsel	Udi Fahri Bey (Kopuz)
Santur	Muallim Ziya
Ney	İhsan ve Sami
Tambur	Ahmet
Kemençe	Ruşen (Ferit Kam)
Ud	Ahmet
Kudüm	Muallim Rıza
Lil (çarpan)	Cemal
Çalpare	Memduh

Tablo 3. İstanbul Operet Heyeti'nde Çalınan Sazlar ve İcracılar⁷

Sahne temsillerinde kullanılan müzikal altyapı, sadece armonik yapı bakımından değil, geleneksel çalgı icrası yönüyle de dikkat çeker. Tambur, ud, ney gibi çalgıların batılı sahne anlayışına entegre edildiği bu düzenlemelerde, Türk makam sistemine sadık kalan bir orkestrasyon modeli tercih edilmiştir. Bu yaklaşım, heyetin müzikal üretimini ne tamamen geleneksel ne de bütünüyle batılı olarak nitelendirmeyi mümkün kılar; tam tersine, bütünleşik ve özgün bir ifade zemini sunar. İstanbul Operet Heyeti'nin müzik kadrosu, bireysel virtüözite ile kurumsal gelenek arasında bir köprü kurmuş; böylece hem sahne sanatları hem de musiki alanında yeni bir üslubun teşekkülüne öncülük etmiştir.

İstanbul Operet Heyeti'nin Oyuncuları

İstanbul Operet Heyeti'nin sahne kadrosu, dönemin önde gelen oyuncularından Sezai Namık, Hakkı Necip, Mehmet Cemaleddin (Cemal Sahir), Nuvart Hanım (Suat), Şeref Bey (Şenpınar), Ahmet Fehim Efendi ve Peruz Hanım gibi isimlerden oluşmuştur.⁸ Bu sanatçılar, yalnızca bireysel yetenekleriyle değil, aynı zamanda Osmanlı-Türk tiyatro estetiğine kattıkları özgün yorumlarla heyetin sanatsal kimliğinin oluşmasında belirleyici bir rol oynamışlardır. Özellikle Nuvart Suat ve Cemal Sahir gibi figürler, hem icracı yetkinlikleri hem de sahnedeki temsil biçimleriyle öne çıkmışlardır.

⁷ (Sevengil, 2015: 758)

⁸ Bu bölümde yer alan biyografik bilgiler, Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi'ndeki Tiyatro Maddeleri başlıklı bölümden derlenmiştir. Detaylı bilgi için bkz: Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi'ndeki tiyatro maddeleri. B. Aydemir (Ed.), Türk tiyatrosunda İstanbul (ss. 818-838). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Sezai Namık, topluluk içerisinde “jön komik” (genç baş komedyen) kimliğiyle öne çıkan bir sanatçıdır. Musahipzade Celal’in “İstanbul Efendisi” operetinde ilk kez sahneye çıkarak profesyonel kariyerine adım atan Namık, tiyatro broşürlerinde “Şayan Bey” takma adıyla anılmıştır. Özellikle genç, nüktedan tiplerini başarıyla canlandırması, operet geleneğinin mizahi damarının canlı kalmasına katkı sağlamış; böylelikle İstanbul Operet Heyeti’nin sahne estetiğine dinamizm katmıştır.

Hakkı Necip, Osmanlı sahnesinin erken dönemlerinden itibaren tecrübe kazanmış bir oyuncu olarak, Güllü Agop’un Gedikpaşa Tiyatrosu gibi sahnelerde elde ettiği birikimi operet sahnesine taşımıştır. İstanbul Operet Heyeti’nde, geleneksel tuluat üslubunu modern operet biçimleriyle buluşturan karakter komedyeni rolleriyle yer almış; geçmişle gelecek arasındaki sanatsal sürekliliği görünür kılmıştır.

Mehmet Cemaleddin Bey, sahne adıyla Cemal Sahir, heyetin en üretken ve çok yönlü isimlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Sadece bir aktör olarak değil, aynı zamanda Macarca operetleri Türkçeye adapte eden librettist ve müzikal düzenlemeler yapan bir besteci kimliğiyle de topluluğa katkı sunmuştur. “İstanbul Güllü”, “Bülbül” ve “Kumrular” gibi eserlerde yaptığı çeviri ve düzenlemeler, hem dil hem de müzikal yapı açısından orijinal partiyonlara sadık kalarak Batı operet estetiğini sürdürme çabasını yansıtmaktadır. Bu estetik tutum, İstanbul Operet Heyeti’nin geleneksel repertuvara dayalı anlayışıyla zamanla çatışmış; nihayetinde Cemal Sahir, heyetten ayrılarak bazı sanatçılarla birlikte *Sahir Opereti* adıyla kendi topluluğunu kurmuştur. Özellikle “Çardaş Fürstin” operetindeki performansıyla heyetin tanınan tenorlarından biri hâline gelmiş, hem sahne karizması hem de müzikal birikimiyle İstanbul Operet Heyeti’nin gelişiminde kayda değer bir rol üstlenmiştir.

Nuvart Suat Hanım (1895–?), topluluğun en parlak kadın seslerinden biri olarak, *primadonna* konumunu uzun yıllar başarıyla sürdürmüştür. Henüz 19 yaşındayken sahneye adım atan sanatçı, seçmelerde “Leblebici Horhor” operetinden Fadime karakterinin aryasını seslendirerek dikkat çekmiş; operet heyetinin daimi baş kadın şarkıcısı (ser muganniye) olarak kabul edilmiştir. On beş yıl boyunca bu görevini sürdürmesi, hem vokal kabiliyetinin hem de dramatik yeteneğinin heyet içerisinde ne denli etkili olduğunu göstermektedir. Burhan Arpad, bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Kaptanzade Ali Rıza Beyi ve arkadaşlarını büyüleyen ‘Bahar Geldi’ şarkısı, Nuvart adlı güzel, genç ve eşsiz sesli bir primadonnanın on beş yıl süreyle Türk operet sahnelerinde alkıştan alkışa koşmasına yol açtı.” (Arpad, 1964: 6)



Fotoğraf 4. Nuvart Hanım “İstanbul Efendisi” operetinde
(İstanbul’un Çoksesli Batı Müziği 2022 İBB Yayınları).

Şeref Bey (Şenpınar), İstanbul Operet Heyeti’ne katılmadan önce Şişli Heveskârları adlı amatör tiyatro topluluğunun kurucularından biri olarak faaliyet göstermiştir. Eski Pangaltı Sineması’nda sahnelediği *Tecdid-i Nikâh* oyununda gösterdiği performans, Kaptanzade Ali Rıza Bey’in dikkatini çekmiş ve böylelikle “İstanbul Efendisi” operetinde Saka Bekir rolüyle profesyonel sahneye adım atmıştır. Ancak sesiyle ilgili yetersizlik gerekçesiyle Dr. Zühtü Rıza (Tinel) tarafından ana kadrodan çıkarılmış; yine de sanata duyduğu bağlılık nedeniyle koroda ya da figüran olarak görev almak istediğini beyan etmiştir. Bu kararlılığı, onu bir süre daha sahnede tutmuş; ancak zamanla Cemal Sahir’in kurduğu yeni operet topluluğuna katılarak İstanbul Operet Heyeti’nden ayrılmıştır. Ahmet Fehim Efendi, İlk müslüman ve Türk operet sanatçısı olarak bilinmektedir.⁹ Osmanlı sahnesinin köklü figürlerinden biri olarak İstanbul Operet Heyeti’nde rejisörlük görevini üstlenmiştir. Münif Bey ile birlikte topluluğun sahne düzeni ve sahneleme tekniklerinden sorumlu olan Fehim Efendi, hem klasik Osmanlı tiyatro geleneğini hem de modern sahneleme anlayışını harmanlayan bir yaklaşım geliştirmiştir. Sahne üzerindeki titizliğiyle tanınan sanatçının, genç oyuncuların yetiştirilmesine yönelik katkısı da heyetin sanatsal disiplininin oluşmasında belirleyici olmuştur.

Peruz Hanım, 19. yüzyıl sonlarında “Kantocu Peruz” adıyla şöhret kazanmış, dönemin en tanınmış kanto icracılarından biri olarak İstanbul Operet Heyeti’ne dâhil olmuştur. Söz yazarlığı ve sahne performanslarındaki başarısıyla kanto geleneğini temsil eden sanatçı, operet sahnesine özellikle olgun kadın karakterlerde gösterdiği içtenlikli ve sahici yorumlarla katkı sağlamıştır. Böylece hem Osmanlı eğlence kültürünün sürekliliğini sahneye taşımış hem de izleyicinin aşına olduğu bir ismin cazibesiyle topluluğun temsillerine ilgi kazandırmıştır.

⁹ Refik Ahmet Sevgil Türk Tiyatro Tarihi kitabının *İlk Türk Operetçileri* bölümünü Ahmet Fehimle başlatır.

Sonuç olarak, İstanbul Operet Heyeti'nin oyuncu kadrosu, farklı tiyatro geleneklerinden beslenen, deneyim ile yeniliği buluşturan ve sahne sanatlarında hem müzikal hem dramatik başarıyı yakalamış figürlerden oluşmuştur. Bu oyuncuların her biri, operet heyetinin kurumsallaşmasında ve estetik vizyonunun biçimlenmesinde önemli katkılar sunmuş; heyeti, Osmanlı-Türk sahne sanatlarında dönemin en dikkate değer topluluklarından biri hâline getirmiştir.



Fotoğraf 5. İstanbul Operet Heyeti Elazığ Turnesi

(İBB Atatürk Kitaplığı'nda yer alan bir fotoğraf/kartpostalın arkasında, "Elaziz. İhsan Okur riyasetinde otuz kişiden mürekkep İstanbul Operet Heyeti" yazılıdır).

İstanbul Operet Heyeti'nin Temsil Ettiği Oyunlar

İstanbul Operet Heyeti'nin repertuvarında yer alan operetler, dönemin tarihsel ve toplumsal duyarlılıklarını yansıtan özgün sahne metinlerinden oluşmakta olup, bu eserlerin büyük bölümü Musahipzade Celal Bey tarafından kaleme alınmıştır. Librettolar, yalnızca dramatik yapılarıyla değil, aynı zamanda dönemin sosyal yapısını, sınıfsal ilişkilerini ve kültürel kodlarını çözümleyen bir anlatı düzlemine sahiptir. Operetlerin müzikleri ise Muallim İsmail Hakkı Bey, Udî Fahri Kopuz ve Dr. Suphi Ezgi gibi dönemin yetkin bestekârları tarafından hazırlanmıştır. Repertuvara alınan eserler arasında "İstanbul Efendisi", "Lale Devri", "Macun Hokkası", "Yedekçi", "Kaşıkçılar", "Atlı Ases" ve "Demirbaş Şarl" gibi operetler yer almakta olup, bu temsiller aracılığıyla Osmanlı şehir yaşamı, mahalle kültürü, aile yapısı, toplumsal cinsiyet rolleri ve tarihsel olaylar sahneye taşınmıştır. Söz konusu eserlerin önemli bir kısmı, tarihsel kişiliklere ya da gerçek olaylara atıfta

bulunarak gemişı güncel değerlerle ilişkilendirmeye çalışırken; bazıları ise halk anlatılarından, geleneksel güldürü öğelerinden ve mizahi unsurlardan beslenen bir yapı sergilemektedir.

Bu eserlerin ortak özelliği, sahne üzerinde hem eğlendirici hem de düşündürücü bir etki yaratma çabasıdır. Dramatik yapı ile geleneksel Türk müziğinin makamsal öğeleri arasındaki uyum, operet formunun yerli sahne sanatları içindeki meşruiyetini artırmış; halkın gündelik yaşam pratiklerine dair ayrıntılar, temsil estetiğinde bir özgünlük zemini oluşturmuştur. Böylelikle İştambul Operet Heyeti, repertuvarındaki oyunlarla sadece sanatsal bir performans sunmakla kalmamış; aynı zamanda Osmanlı kültür dünyasının geç dönem panoramasını görünür kılan bir araç işlevi de üstlenmiştir.

İştambul Efendisi

Musahipzade Celal tarafından kaleme alınan ve besteleri Leon Hancıyan’a ait olan “İştambul Efendisi”, İştambul Operet Heyeti repertuvarının ilk eserlerinden biridir. 1917’de ilk kez Benliyan Operet Kumpanyası tarafından Tıp Fakültesi kütüphanesi yararına sahnelenmiş, 15 Eylül 1920 tarihinde ise İştambul Operet Heyeti tarafından şehzadebaşı Yeni Ferah Tiyatrosu’nda temsil edilmiştir. Toplamda 299 kez sahnelenen eserde, I. Mahmut dönemi İştambul’unda geçen bir aşk hikâyesi çerçevesinde, toplumdaki sosyal statü farklılıkları ve falcılık gibi döneme özgü alışkanlıklar hiciv yoluyla ele alınır. Operet, zengin müzikal içeriği ve halkın beğenisini kazanan melodileriyle heyetin en çok ilgi gören yapımlarından biri olmuştur.

Lale Devri

“Lale Devri”, Musahipzade Celal’in kaleme aldığı ve besteleri Dr. Suphi Ezgi tarafından yapılan, saray yaşamı ve Osmanlı’nın 18. yüzyıldaki kültürel atmosferine ışık tutan önemli bir eserdir. İlk temsili 15 Eylül 1917 tarihinde Tepebaşı Tiyatrosu’nda gerçekleşmiş, İştambul Operet Heyeti repertuvarında ise önemli bir yer edinmiştir. Eser, III. Ahmet dönemi saray çevresini, Nedim’in şiirlerinden esinlenerek sahneye taşır. Saraylı bir nedimenin aşkı çevresinde gelişen olaylarla birlikte kışkanlık, entrika ve geleneksel değerler konu edinilir. Operet, tarihi karakterleri sahneye taşıması ve Nedim’in lirik şiirlerini müzikle buluşturması açısından özgün bir yapıdadır.



Fotoğraf 6. Lale Devri Opereti'nden 'Damat İbrahim Paşa' rolünde Hakkı Necip (Ayvaz, 2020; 95).

Macun Hakkası

Musahipzade Celal'in yazdığı ve Kaptanzade Ali Rıza Bey'in bestelediği "Macun Hakkası", İstanbul Operet Heyeti'nin ilk sahne deneyimlerinden biridir. 1919'da Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu'nda (Sevengil, 2015: 755) sahnelenen eser, Osmanlı gündelik yaşamından kesitler sunarak halk geleneklerini mizahi bir dille işler. Karakterleri arasında Karagöz oyunlarındaki tiplere benzer figürler bulunur. Operet; mahalle hayatı, fenersiz gezme yasağı, aktarlar ve halk inançları gibi unsurlarla dönemin sosyal dokusunu sahneye taşır. Hakkında çıkan olumsuz eleştirilere rağmen halk tarafından beğeniyle karşılanmış ve İstanbul Operet Heyeti'nin resmiyet kazanmasında etkili olmuştur.

Yedekçi

Musahipzade Celal'in yazdığı ve İsmail Hakkı Bey'in üç perde olarak bestelediği "Yedekçi", sınıf farkları ve geleneksel aile yapısını mizahi bir dille ele alır. Boğaziçi'nde yaşayan varlıklı Doğancıbaşı Kerim Ağa'nın kızı Munise ile mütevazı bir kayıkçının aşkı çevresinde şekillenen operet, geçmişini unutarak toplumsal konumunu yücelten kişilerin eleştirisini sunar. Operette halktan gelen birinin aşkı ve azmiyle soylu bir aileye kabul edilişi, dramatik olduğu kadar toplumsal bir mesaj da içerir. Oyunun finali, aşkın ve hakikatin sosyal sınıfların önünde zafer kazandığını vurgular.

Kaşıkçılar

Musahipzade Celal'in yazdığı ve İsmail Hakkı Bey'in eski eserlerden düzenleyerek bestelediği üç perdelik "Kaşıkçılar", 18. yüzyıl İstanbul'unda geçer. 3 Nisan 1921'de Şehzadebaşı Yeni Ferah

Tiyatrosu'nda (Sevengil, 2015: 760) ilk kez sahnelenen operet, kaşık ustası Sedefkar Habib'in cariyeye Nur-i Hayat'a olan aşkı etrafında şekillenir. Oyun, saray-toplum ilişkilerini, sanatın toplumsal değerini ve halkın yaşam mücadelesini hicivle harmanlar. Karagöz ve ortaoyunu gibi geleneksel seyirlik unsurları barındıran eser, İstanbul'un renkli eğlence kültürünü ve gündelik hayatını sahneye taşır. Musahipzade'nin toplumsal eleştirilerle örülü bu opereti, dönemin tiyatrosunda zanaat ve aşkı bir araya getirir.

Atlı Ases

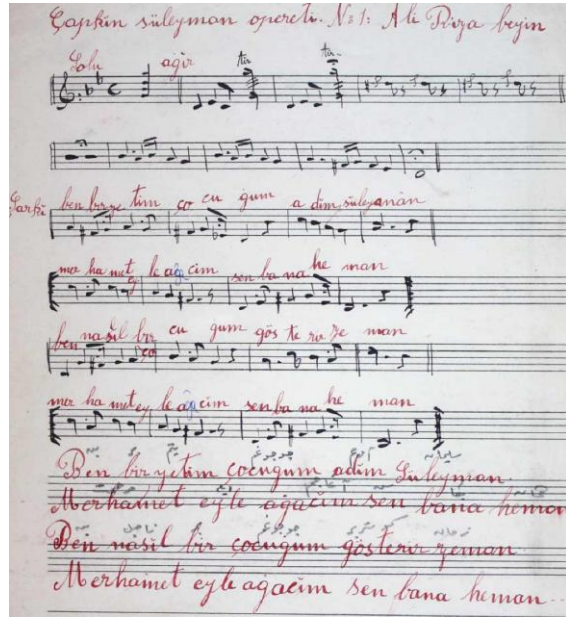
Musahipzade Celal tarafından yazılan ve Udî Fahri Kopuz'un bestelediği "Atlı Ases", 16. yüzyıl İstanbul'unun genelevleri ve köçekli meyhanelerini merkeze alır. Dönemin marjinal figürlerine sahnede yer vererek sosyal tabakalaşmayı ve ahlaki yozlaşmayı eleştirir. Altın varak ustası Neşet Usta'nın genelev çalışanı Dulfikar'a olan saplantılı aşkı, para ve aşk arasındaki çelişkileri gözler önüne sererken; tövbeyle son bulan hikâye, arınma ve kurtuluş temasını işler. Operet, alışılmış saray ve zenginlik anlatılarının dışına çıkarak, toplumun kenarında kalmış karakterleri merkezine alır.

Demirbaş Şarl

Musahipzade Celal'in kaleme aldığı ve Kazım Uz'un bestelediği bu tarihsel operet, 18. yüzyılda Osmanlı'ya sığınan İsveç Kralı XII. Karl'ın (Demirbaş Şarl) hikâyesini işler. Gerçek olaylara dayanan operette, Şarl'ın yeğeni Klara ile Osmanlı Serdarı Yusuf Paşa'nın oğlu Sinan Bey arasındaki aşk, farklı din ve kültürler arasında yaşanan uyumu ve hoşgörüyü temsil eder. Politik sığınmacılık ile bireysel aşkın iç içe geçtiği eser, uluslararası ilişkilerin insani boyutuna dikkat çeker. Tarihî olayların içinden ilgi çekici bir aşk hikâyesi çıkararak Osmanlı misafirperverliğini yüceltir.

Çapkın Süleyman

Kaptanzade Ali Rıza Bey'in bestelediği, II. Ahmet dönemi İstanbul'unda geçen bu operet, aşk, sınıf farkı ve geleneksel oyun kalıplarını bir araya getirir. Yeniçeri Ocağı'nın baş ağası, kızı Nazlı'yı aptal bir gençle nişanlar. Oysa Nazlı, Süleyman'a aşıktır. Süleyman'ın kimsesiz oluşu evliliğe engel teşkil eder. Ancak kurnaz bir oyunla, ortaoyunu geleneğine gönderme yapan sahte yeniçeriler devreye girer ve Nazlı ile Süleyman'ın kavuşması sağlanır. Geleneksel Türk tiyatrosunun mizahi unsurlarını barındıran eser, sınıfsal önyargıların aşka engel olamayacağını vurgular.



Nota 1. İstanbul Operet Heyeti'nin temsil ettiği eserlere bir örnek; "Çapkın Süleyman" (BOA, TRT MD.d. 603-5).

İstanbul Operet Heyeti'nin Kurumsallaşma Çabaları

İstanbul Operet Heyeti, faaliyetlerinin sürdürülebilirliğini sağlamak ve kurumsallaşmak amacıyla İstanbul Belediyesi'ne başvuruda bulunmuş, bu doğrultuda tıpkı Darülbedayi gibi resmî koruma talebinde bulunmuştur. Bu talep olumlu karşılanmış ve 29 Şubat 1921 tarihli yazıyla heyetin Şehremaneti tarafından resmen koruma altına alındığı bildirilmiştir. Yazıda, heyetin "devlet merkezinde oturanların ruhî ihtiyaçlarını doyurmak amacıyla" kurulduğu belirtilmiş ve faaliyetlerinin bundan böyle denetim altına alınacağı, Beyazıt Belediye Dairesi Müdürü Mustafa Nizamettin Bey'in komiser olarak atanacağı ifade edilmiştir.¹⁰

Ardından yönetim kuruluna yedi yeni üyenin daha eklenmesi talep edilmiş; Devlet Şurası Mülkiye ve Maarif Dairesi Başkanı Kazım Bey, tarihçi Ahmet Refik gibi isimlerin de yer aldığı yeni kurul, 16 Mart 1921 tarihli ikinci bir yazıyla resmiyet kazanmıştır.¹¹

¹⁰ "...Milli ve tarihi eserleri şark usul ve musikî aletleriyle temsil sahnesine koyarak, devlet merkezinde oturanların ruhi ihtiyaçlarını doyurup yerine getirmek maksadı ile kurulmuş olan temsil heyetinizin resmi olarak korunması kabul edilmiştir. Müessesenizin genel işlerine şehremaneti adına izlemek ve denetlemek üzere Beyazıt Belediye dairesi müdürü Mustafa Nizamettin Beyefendi komiser tayin olunmuştur. Yönetim kurulunuzu teşkil eden beş kişiye, yedi kişi daha ilave olunarak on iki kişilik bir yönetim kurulu vücuda getirilmesi, gereken yönetmeliğin hatırlanarak incelenmek ve tasdik edilmek üzere acele gönderilmesi şehremaneti encümeni kararı olarak bildirilir, iyi duygularımız tekrar olunur, efendim. Şehremini vekili adına Mazlum." (Sevengil, 2015: 757).

¹¹ "Beş kişiden ibaret olan İstanbul operet Heyeti, kurucularına yedi kişi daha ilave edilerek kurulması gereken yönetim kurulu üyeliği için aday olarak gösterilenlerden Devlet Şurası Mülkiye ve Maarif Dairesi Başkanı Kazım, Duyun-u Umumiye Pul Şubesi Müdürü Nüzhet, tarihçi Ahmet Refik, eski şehremini yardımcısı Hafız Raif, Maliye vezne mümeyyizi Muhiddin, Avukat Sadeddin Ferit Beyefendiler seçilmiş, bu seçim yardımlarını esirgememeleri dileğiyle kendilerine yazı ile bildirilmiştir. Size de bildirilir, efendim. Şehremini Vekili Mehmet Ali. (Sevengil, 2015: 760-761)."

Heyetin genel müdürü Dr. Zühtü Rıza, bu gelişmenin ardından 3 Nisan 1921 tarihli “Kaşıkçılar” *Opereti* temsil broşüründe, yayımladığı teşekkür metninde, sanatsal faaliyetlerin sürdürülebilirliği adına destek almanın önemine değinmiş, kurdukları yapının hem milli hem de modern bir sanat anlayışını benimseyerek halkla buluştuğunu şöyle vurgulamıştır;

“İstanbul Operet Heyeti kurucuları, yedi ay önce işe başladıkları zaman Güzel Sanatlar’ın iki önemli dalını (Müzik ve Tiyatro) yurdumuzda milli duygularımızı doyuracak şekilde birleştirmek istiyorlardı. Avrupa’nın dört yüz yıl önce başlayıp bugüne değin olgunlaştırıp ilerlettiği tarzda operet ve operalar meydana getirmek için karşılaşacakları güçlükleri iyice düşünmüşlerdi; tereddüt ve şüphe içinde, fakat her yoksulluğa, dedikodulara göğüs vermeye kararlıydılar. Teşebbüsün ilk iki ayı birçok noksanlar olmakla beraber iyi gitti; para kazanılmadı ama imanımız kuvvetlendi; işe başlanıldığı sıradaki tereddüt ortadan kalktı; yapılan dedikodulara da önem vermedik; iyi niyetli tenkitlere itibar ettik. Gelecekteki çalışmalarımızı başarıya ulaştırmak için bugünkü ihtiyaçları sağlamak, heyeti dağılmaktan kurtarmak gerekiyordu. Sanatçıların normal beslenme ihtiyaçlarını bile gelirimizle emniyet altına alamıyorduk; para sıkıntısı arttıkça biz kurucular sanatçılarımızın ruhlarını kuvvetlendirmeye önem veriyorduk; aynı zamanda teşkilatımızı esaslı bir hale getirme çarelerini yine milletin yardımında sağlamak istiyorduk. Bu hakkımızdı; çünkü biz milletin sanat zevkini -daima milli kalmak, frenkleşmemek suretiyle- doyurmaya çalışıyorduk. Millet de bize resmen el uzatacak, her medeni memleket halkının yaptığını bize de yapacaktı. Çok şükür bunu da başardık. Hizmetimizi ve halkın iltifatını gören Şehremaneti İstanbul Operet Heyeti’ni resmen himayesine alarak her türlü yardımda bulunmayı ve çalışmalarımızı denetlemeyi üzerine aldı; halkımıza bunun için teşekkür ediyoruz. Artık yüksek idealimize doğru daha sağlam adımlarla yürüyeceğiz...”

İstanbul Operet Heyeti’nin Dağılması

İstanbul Operet Heyeti’nin dağılma süreci, hem maddi yetersizliklerin hem de içsel kurumsal çatışmaların birleşimiyle şekillenen çok katmanlı bir çözülme sürecidir. Her ne kadar heyetin temsilleri geniş kitlelerce ilgiyle takip edilmiş ve özellikle Ramazan aylarında salonların tamamen dolduğu kayıt altına alınmış olsa da; operet türünün doğası gereği sahne dekoru, kostüm ve oyuncu performanslarına yönelik yüksek prodüksiyon beklentileri sürdürülebilirliği zorlaştırmıştır. Heyette görev alan sanatçılar, sahne faaliyetlerinden sağladıkları gelirle geçimlerini temin edememiş; büyük emekle hazırlanan temsillerin ekonomik karşılığı temel yaşam giderlerini dahi karşılamaktan uzak kalmıştır.

Ayrıca İstanbul Belediyesi’nin başlangıçta ifade ettiği kurumsal destek, yalnızca sınırlı düzeyde kalmış, vaat edilen himaye fiilen gerçekleşmemiştir. Darülbeydi’ye sağlanan yapısal korumanın İstanbul Operet Heyeti’ne uygulanmaması, topluluğun idari ve mali açıdan kırılganlaşmasına yol açmıştır. Bu zemin, önemli sanatçıların topluluktan ayrılmasına neden olmuş ve dağılma sürecini hızlandırmıştır. Özellikle Cemal Sahir’in, makam musikisiyle sahici bir operet üretilemeyeceği gerekçesiyle ayrılması ve kendi topluluğu olan “Sahir Opereti”ni kurması, heyetin iç dinamiklerinde ciddi bir kırılma yaratmıştır.

Benzer şekilde, Muhlis Sabahattin Ezgi'nin heyetten ayrılması, operetin müziksel yönelimi konusunda yaşanan fikir ayrılıklarını derinleştirmiştir. Kurucuların millî sahne sanatı ideali ile Batı tipi operet üretme arzusu arasındaki gerilim, zamanla sanatsal uyumu zedelemiş; bu durum, repertuvar ve kadro istikrarının korunamamasına yol açmıştır. Neticede İstanbul Operet Heyeti'nin dağılması, yalnızca ekonomik nedenlere değil; estetik yaklaşımlardaki farklılaşmalara ve yetersiz kurumsal desteğe bağlı olarak gelişen çok yönlü bir çözülme biçimi olarak değerlendirilmelidir.

SONUÇLAR

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ivme kazanan asrileşme (modernleşme) hareketi, yalnızca siyasi-idari alanda değil, kültürel üretim biçimlerinde ve sahne sanatlarında da köklü dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Tiyatro ve müzik sahnesi, bu bağlamda modernleşmenin somutlaştığı başlıca mecralardan biri hâline gelmiş; özellikle operet türü, Batı sahne estetiği ile Osmanlı-Türk geleneksel müzik anlayışının buluştuğu bütünleşik bir ifade alanı sunmuştur. Yerli operetler, hem eğlence işlevi hem de kültürel dönüşümün temsili açısından önemli birer yapı taşı olarak değerlendirilmiştir.

İstanbul Operet Heyeti, bu dönüşüm sürecinin önemli aktörlerinden biri olarak öne çıkmış; Türk müziğini sahne sanatlarıyla buluşturarak geleneksel ile modern arasında köprü kurma amacı gütmüştür. Musahipzade Celal'in librettolarını, İsmail Hakkı Bey, Suphi Ezgi ve Fahri Kopuz gibi isimlerin müzikleriyle sahneye taşıyan heyet, hem halk kültürüne ait değerleri görünür kılmış hem de Batılı sahneleme tekniklerini uygulayarak yeni bir estetik ifade biçimi geliştirmiştir. Özellikle "İstanbul Efendisi", bu hibrit yapının başarılı bir örneği olarak dikkat çekmiştir.

Ancak bu öncü çabanın sürdürülebilirliği, dönemin sosyal, ekonomik ve politik koşulları çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Operet sahnelemesinin maliyetli doğası, sanatçılar için ekonomik güvencesizlik doğurmuş; kurumsal desteklerin sınırlı düzeyde kalması, sanatın sürekliliğini zayıflatmıştır. Aynı zamanda Batılı estetik kodlar ile yerel geleneklerin sentezine yönelik farklı yaklaşımlar, topluluk içinde çatışmalara yol açmış; Cemal Sahir ve Muhlis Sabahattin gibi etkili isimlerin ayrılığı, çözülmenin önünü açmıştır.

Tüm bu zorluklara rağmen İstanbul Operet Heyeti, yerli sahne sanatlarının kurumsallaşması yönünde atılan en önemli adımlardan biri olarak değerlendirilmelidir. Bu heyet, yalnızca operet üretimiyle değil; müziksel terim önerileri, kurumsal yapılanma girişimleri ve repertuvar çeşitliliği ile Osmanlı-Türk sahne tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır. Operet sahnesinde makamsal müzik

kullanımı, halk yaşamına dair temaların dramatize edilmesi ve estetik reform girişimleriyle İstanbul Operet Heyeti, geç dönem Osmanlı kültürel modernleşmesinin hem temsilcisi hem de sorgulayıcı aktörü olmuştur.

Sonuç olarak, İstanbul Operet Heyeti'nin kısa ömürlü oluşu bir başarısızlık olarak değil, Osmanlı'nın kültürel modernleşme sürecinde yerli bir sanat geleneği kurma yönünde verilen çetin bir mücadelenin doğal sınırı olarak değerlendirilmelidir. Bu mücadele, kimliğin korunması ile yeniliğin içselleştirilmesi arasında gidip gelen çift yönlü bir arayışı temsil etmekte; İstanbul Operet Heyeti ise bu arayışın tarihsel hafızadaki en önemli sembollerinden biri olarak değerlendirilmeyi hak etmektedir.

KAYNAKLAR

Arpad, B. (1964). *Operet 8 Tablo Tiyatro Hikayeleri*. İstanbul: İzlem Yayınları.

Arpad, B. (1964, 19 Ocak). Tiyatro hikâyeleri: Cemal Sahir. *Cumhuriyet*, s. 6.

Arpad, B. (1964, 20 Ocak). Tiyatro hikâyeleri: Nuvart Suat. *Cumhuriyet*, s. 6.

Arpad, B. (1964, 21 Ocak). Tiyatro hikâyeleri: İstanbul Operet Heyeti. *Cumhuriyet*, s. 6.

Arpad, B. (1984). *İstanbul'da operetler: I* [Arşiv belgesi]. Taha Toros Arşivi.

Ayvaz, H. (2020). *Kulis: Bir tiyatro belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOA., *TRT MD.d. 361-1* [Arşiv belgesi]. T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.

BOA., *TRT MD.d. 603-5* [Arşiv belgesi]. T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.

Ebubekir Ratib Efendi. (1999). *Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Sefaretnamesi* (A. Uçman, Haz.). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB). (2022). *İstanbul'un Çoksesli Batı müziği*. (S. Bali, Haz.). İstanbul: İBB Yayınları.

İstanbul Operet Hey'eti sembolünün yer aldığı plak pulu [Görsel]. (t.y.). Özel koleksiyon.

İstanbul Operet Hey'eti toplu fotoğrafı, Elazığ [Fotoğraf]. (t.y.). Atatürk Kitaplığı, Nadir Eserler Koleksiyonu, Fotoğraf Arşivi.

Karaboğa, K. (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Koçu, R. E. (t.y.). Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi'ndeki tiyatro maddeleri. B. Aydemir (Ed.), *Türk Tiyatrosunda İstanbul* (ss. 818-838). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

- Rado, Ş. (1970). *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Temsil-i Musiki Rehberi'nden İstanbul Operet Heyeti sembolü örneği [Görsel]. (t.y.). Özel koleksiyon.
- Ünlü, A. (2017). *Müşahipzade Celal Efendi'nin İstanbul Efendisi Opereti Özelinde Osmanlı'da Operetin Gelişimi* (Yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yavuz, D. (2024). Pitoresk şiirlerin bestekârı: Kaptanzâde Ali Rıza Bey. N. Doğrusöz Dışiaçık & M. S. Tokaç (Ed.), *Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri* (Cilt 2, ss. 389-399). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Web Kaynakları

- Türk Sineması Araştırmaları (TSA). (t.y.). Bir zamanlar Direklerarası. (Erişim adresi: <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/294/bir-zamanlar-direklerarası>), (Erişim tarihi: 27.07.2025).

EXTENDED ABSTRACT

The study titled “*Local Operettas in the Modernization Process of the Ottoman Empire: The Case of the Istanbul Operetta Ensemble*” focuses on the emergence, development, and cultural significance of the Istanbul Operetta Ensemble (Istanbul Operet Heyeti) as a unique example of late Ottoman modernization efforts in the performing arts. The 19th century, marked by the Tanzimat reforms (1839) and subsequent administrative, educational, and legal changes, was also a period of intense cultural transformation. Western musical forms and theatrical practices, introduced through diplomatic relations, European troupes, and the activities of Levantine communities in Istanbul, profoundly influenced the urban entertainment scene. Operetta, with its ability to combine musical sophistication, humor, and narrative dynamism, became an ideal genre through which the cultural identity of a modernizing Ottoman society could be negotiated.

The Istanbul Operetta Ensemble, founded in 1919 by Kaptanzade Ali Rıza Bey and playwright Musahipzade Celal, sought to institutionalize a native operetta tradition that blended Western dramaturgy with Turkish makam-based musical structures. Its repertoire, enriched by the compositions of İsmail Hakkı Bey, Suphi Ezgi, Fahri Kopuz, and Muhlis Sabahattin, reflected both

a respect for Ottoman musical heritage and an openness to Western orchestration and harmony. The ensemble's productions -including *İstanbul Efendisi*, *Lale Devri*, *Macun Hokkası*, *Yedekçi*, *Kaşıkcılar*, and *Atlı Ases*- addressed themes of class stratification, gender roles, urban life, and historical memory. They incorporated elements of traditional Ottoman entertainment, such as Karagöz and ortaoyunu, into a modern theatrical framework, creating a hybrid aesthetic that resonated with audiences across social classes.

This article approaches the Istanbul Operetta Ensemble not merely as an artistic collective but as a cultural and ideological project. The ensemble's founders aimed to construct a modern national identity by transforming Turkish music into a stage-friendly and systematized art form. For this purpose, they attempted to harmonize traditional makam music with Western orchestration techniques while also reforming musical terminology. They coined Ottoman-Turkish equivalents for Western terms -for instance, "Temsil Musikisi" for operetta, "Küşat Musikisi" for overture, and "Cumhur" for choir- demonstrating their ambition to indigenize Western forms. Although many of these terms did not achieve long-lasting adoption, they represent an early attempt at creating a localized cultural lexicon.

Methodologically, the research draws on historical, musicological, and archival approaches. Primary sources such as theater programs (*Temsil-i Musiki Rehberi*), newspaper reviews, and surviving musical scores are analyzed to reconstruct the ensemble's repertoire, performance practices, and organizational structure. Special attention is given to the role of prominent performers, including Nuvart Suat, Cemal Sahir, Hakkı Necip, Ahmet Fehim Efendi, and Peruz Hanım. These actors and singers not only contributed their individual talents but also helped shape the ensemble's hybrid stage aesthetic. Nuvart Suat, celebrated as the prima donna of the troupe, was particularly praised for her vocal range and dramatic expressiveness, which earned her a central role in productions such as *İstanbul Efendisi*.

The Istanbul Operetta Ensemble's activities were concentrated around Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu and later Millet Tiyatrosu-venues that were part of Istanbul's vibrant theatrical geography. The ensemble's productions were attended by a wide spectrum of society, from urban elites to middle-class families and artisans. This inclusivity distinguishes the Istanbul Operetta Ensemble from earlier theater groups, which often catered primarily to Levantine or elite audiences. In this sense, the ensemble played a pivotal role in democratizing access to musical theater and integrating operetta into the cultural life of Istanbul.

An important part of the study examines the ensemble's institutional aspirations. In 1921, the Istanbul municipality officially recognized the ensemble, offering symbolic support similar to that provided to Istanbul City Theater (Darülbeydi). However, this support was insufficient to sustain the financial demands of high-quality operetta productions, which required elaborate costumes, stage designs, and a professional orchestra. The financial difficulties were compounded by internal conflicts over aesthetic direction. While some members insisted on preserving the authenticity of makam music, others, like Cemal Sahir and Muhlis Sabahattin, advocated for a stronger alignment with Western harmonic and rhythmic structures. These artistic disagreements led to the departure of key figures and eventually to the fragmentation of the troupe.

The findings suggest that the Istanbul Operetta Ensemble was both a reflection of and a contributor to the cultural modernization of the late Ottoman Empire. Its operettas functioned as cultural narratives that mirrored social transformations -such as urbanization, shifts in class dynamics, and evolving gender roles- while also challenging audiences to engage with modern theatrical and musical aesthetics. The ensemble's work demonstrates how music and performance were used strategically to negotiate the tension between tradition and innovation, authenticity and Westernization.

In addition to its artistic significance, the Istanbul Operetta Ensemble contributed to the professionalization of musical theater in Turkey. Its organizational structure included designated roles such as music director, stage director, and lead composer, as well as collaboration with skilled instrumentalists playing both Western and traditional Turkish instruments (e.g., violin, cello, ney, and kemençe). This hybrid orchestration not only defined the sonic character of the ensemble's productions but also symbolized the broader cultural synthesis of the period. Moreover, the ensemble's printed programs and promotional brochures served as early examples of cultural self-representation and artistic manifestos, outlining their mission to establish a "national operetta" that was simultaneously modern and rooted in local traditions.

In conclusion, the Istanbul Operetta Ensemble occupies a central position in the historiography of Ottoman performing arts. Though its existence was relatively short-lived, its artistic innovations, hybrid aesthetic, and attempts at institutionalization left a lasting legacy. By blending Ottoman-Turkish musical idioms with Western stagecraft, the ensemble pioneered a unique form of operetta that resonated with both contemporary audiences and subsequent generations of theater practitioners. The study argues that the Istanbul Operetta Ensemble should be understood not as a

mere entertainment enterprise but as a key cultural agent of late Ottoman modernization, encapsulating the complexities, aspirations, and contradictions of a society navigating the transition from empire to modern nation-state.