

**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**MUSAHİPZADE CELAL'İN İSTANBUL EFENDİSİ  
ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK  
TİYATROSU ÖGELERİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ÇAĞLAR ÇORUMLU**

**İSTANBUL, 2012**



**T.C.**  
**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İLERİ OYUNCULUK**

**MUSAHİPZADE CELAL'İN İSTANBUL EFENDİSİ**  
**ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK**  
**TİYATROSU ÖGELERİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ÇAĞLAR ÇORUMLU**

**Tez Danışmanı: ZURAB SIHARULİDZE**

**İSTANBUL, 2012**

## ÖZET

### MUSAHIPZADE CELAL'İN İSTANBUL EFENDİSİ ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ÖGELERİ

Çağlar Çorumlu

Sosyal Bilimler Enstitüsü İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Zurab Sıkharulidze

Mayıs 2012, 53 sayfa

Musahipzade Celal'in en önemli eserlerinden biri de İstanbul Efendisi adlı oyunudur. 1913 yılında yazdığı aynı adlı eser; hem konusu hem de kullandığı malzemeler bakımından incelemeye değer bir görüntü sunmaktadır. Yazarın bu eserinde kullandığı dil, seçtiği konu, taklitten uzak oluşu ve yeni bir metin yaratma düşüncesi “ Özgün Türk Tiyatrosu “ olgusuna zemin hazırlar nitelikte oluşu araştırmayı gerekli kılmıştır. Aşağıda yazarın, yaşadığı dönemin, yaşadığı dönemin öncesinde ve sonrasındaki tiyatronun durumunun ve İstanbul Efendisi adlı oyununun içine gizlediği Geleneksel Türk Tiyatrosu Ögelerinin analizi yapılmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümü olan giriş kısmını mütakiben ikinci bölümde Osmanlı Tiyatrosu'nun; Tanzimat ve İstibdat'ın, saray ve çevresinin, devlet görevlilerinin, yazılan ilk oyunların, azınlıkların tiyatroya etkisi incelenmiştir. Üçüncü bölümde Geleneksel Türk Tiyatrosu alt başlıklarıyla incelenmiş ve tahlil edilmiştir. Dördüncü bölümde yazarın İstanbul Efendisi adlı eserini ortaya çıkarmış olduğu dönem olan Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk Tiyatrosu olgusu incelenmiştir. Beşinci bölümde Musahipzade Celal'in hayatı, eserleri, oyunun analizi ve Türk Tiyatrosu'na kattıkları tahlil edilmiştir. Son bölümde ise; Musahipzade Celal'in İstanbul Efendisi adlı oyunuyla toplumun yaşadığı olayları; yine toplumun yaşadığı duygu, yaşayış biçimi ve gelenekleriyle ortaya koyuşu, özgün tavrı, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi görüyor olması üzerinde durulmuş, araştırmayı daha değişik açılardan ele almak isteyen araştırmacılar için de kısa bir kronoloji listesi sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Musahipzade Celal, İstanbul Efendisi, Geleneksel Türk Tiyatrosu

## ABSTRACT

### THE TRADITIONAL TURKISH THEATRE ELEMENTS in MUSAHIPZADE CELAL'S PLAY "ISTANBUL EFENDISI"

Çağlar Çorumlu

The Institute of Social Sciences – Advanced Acting Program

Thesis Advisor: Lecturer Zurab Sıkharulidze

May 2012, 53 pages

One of Musahipzade Celal's most important works of art is his play "Istanbul Efendisi" ("The Master of Istanbul"). The piece he wrote in 1913, which carries the same name, presents an image worth analyzing due to both its plot and the materials used. The fact that the language used by the author, the plot he chooses, the fact that it is one of a kind, and the thought of creating a new text prepares a basis for "Authentic Turkish Theatre" makes it worth researching. This study analyzes the author, the era he lived in, the state of theatre before and after his era and the elements of traditional Turkish theatre hidden in his play "Istanbul Efendisi."

The second part of this study, which follows the introductory first part, analyzes the affect the Ottoman Theatre had on the political reforms made in the Ottoman Empire in 1839, tyranny, the palace and its surroundings, government officials, the first plays written, and the minorities. The third part of this study analyzes the Traditional Turkish Theatre under its sub-headings. The fourth part analyzes the Turkish Theatre effect during the early years of Commonwealth, which was the era the author wrote his play "Istanbul Efendisi." The fifth part analyzes the life of Musahipzade, his work, his play, and its contributions to Turkish Theatre. The final part of this study describes events experienced by society as a result of Musahipzade Celal's play "Istanbul Efendisi;" sets forth the emotions felt by society, their lifestyle, and their traditions; highlights how the authentic styles serves as a bridge between the past and the future; a chronological list is provided for researchers that wish to approach the study from different angles.

**Keywords:** Musahipzade Celal, Istanbul Efendisi, Traditional Turkish Theatre

## İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. OSMANLI TİYATROSU.....	2
2.1 TANZİMAT VE İSTİBDAT DÖNEMİNDE TÜRK TİYATROSU.....	3
2.1.1 Saray ve çevresi.....	3
2.1.2 Yüksek Devlet Görevlileri-Türk Elçileri-Basın.....	4
2.1.3 Yabancı Elçilikler.....	5
2.1.4 Azınlıklar.....	5
2.1.5 Yabancı Topluluklar.....	5
2.1.6 İlk Türkçe Oyunlar.....	6
3. GELENEKSEL TÜRK TİYATOSU.....	9
3.1 TÜRK SEYİRLİK OYUNU.....	10
3.1.1 Hokkabaz.....	11
3.1.2 Çengiler – Köçekler – Curcunabazlar.....	12
3.1.3 Meddah.....	15
3.1.4 Kukla.....	15
3.1.5 Karagöz.....	17
3.1.6 Ortaoyunu ve Karagöz.....	20
3.1.7 Ortaoyunu.....	25
3.1.8 Köy Seyirlik Oyunu.....	30
4. CUMHURİYET’İN İLK YILLARINDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU.....	33
5. MUSAHİPZADE CELAL.....	41
5.1 MUSAHİPZADE CELAL ESERLERİ.....	43

<b>5.1.1 “İSTANBUL EFENDİSİ” MERKEZİNDE CELAL MUSAHİPZADE.....</b>	<b>44</b>
<b>6. SONUÇ.....</b>	<b>50</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>52</b>

## 1. GİRİŞ

Sıkça rastlanılan bir tartışma “ Yüzyıldan fazla bir tarihe sahip olmasına rağmen ülkemizde kendi sınırlarını ve tekniğini oluşturamamış bir sanat dalı tiyatro” Bu tartışmadan hareketle amaç; Musahipzade Celal’in “İstanbul Efendisi” adlı oyununun tahlilini ve özgün Türk Tiyatrosu’na katkısını; Osmanlı Tiyatrosu, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Cumhuriyet Dönemi’nde Geleneksel Türk Tiyatrosu olgularını, Musahipzade Celal’in hayatı ve eserlerini, İstanbul Efendisi adlı oyununda kullandığı öğeleri inceleyerek ortaya koymaktır.



## 2. OSMANLI TİYATROSU

Osmanlı Tiyatrosu günümüz tiyatrosunun birçok olumsuz yanlarına ışık tutabilir. 130 yıl önce Batı Tiyatrosu örneğinde bir tiyatro kurarken ne seyirci, ne tiyatro sanatçısı ve teknik adamı, ne yazar ne de yönetmen ve sahne tasarımcısı vardı. Osmanlı Tiyatrosu kısa zamanda bunların hepsini sağlamıştır. Ayrıca Müslüman kadın seyirci, müslüman kadın oyuncu sorunlarına da çözüm getirmiştir. Oyun yazarlarını tiyatro içine çekmiştir. Bu kadar kısa sürede her bakımdan iyi örgütlenmiş yerleşik bir repertuar tiyatrosunun kuruluşuna dünya tiyatro tarihinin hiç bir döneminde rastlanmamıştır.

Önce Osmanlı Tiyatrosunun çok çağdaş bir tutumuna ilgiyi çekmek isterim. Osmanlı Tiyatrosu Namık Kemal, Ali Bey, Ahmet Mithat Efendi gibi oyun yazarlarını tiyatro içine çekmiş, bu yazarların tiyatro sanatçılarıyla elele birlikte çalışmalarına olanak sağlamıştır. Çoğunluğu Ermeni olan sanatçıların bozuk teleffuzlarını düzeltmişlerdir. Ayrıca Güllü Agop, tiyatro bilgisi ve deneyimiyle bir takım oyunları yazarlarıyla birlikte yazmıştır. Böylece tiyatrocunun eylemi ile edebiyatçı eylemi güç birliği yapmıştır. Sahneye çıkan ilk Türk oyunu olan Mustafa Efendi'nin Leyla ve Mecnun oyunu da böyle bir işbirliğinin sonucudur.

Günümüzde ise yazarlar oyunlarını evlerinde yazıp tiyatroya verdikten sonra yalnız ilk gösteriminde görürler. Osmanlı Tiyatrosu'nun sanatçıları tam anlamıyla profesyoneldi; kendilerini yalnızca sanatlarına adanmışlardı. İçlerinde Avrupa görmüş, bir kaç yabancı dil bilenler vardı. Kolaylıkla devlet kapısında iyi aylıklı bir iş bulabilirlerdi. Kimininde iyi para getirebilecek bir zanaatı vardı. Ancak onlar kendilerini tiyatroya adanmışlardı. Çoğu da yaşlılıklarında veremden, yoksulluktan ölmüşlerdi. Günümüzün tiyatrocularına gelince çoğu reklamlara çıkar, tv dizi filmlerinde rol alır, sunucu olur. Çoğunlukla Brezilya, Amerikan dizilerini seslendirir. Milyonların izlediği bu dizilerde de bir ses olarak kalırlar.

Osmanlı Devleti'nin ilk padişahları sade ve gösterişsiz bir hayat sürmüş olamakla beraber kısa bir zaman sonra saray, Selçuklularinkine uygun bir gelenekle kurulmuştur. Selçuk Sarayı'nda büyük ziyafetler verilir, çalgılar çalınır şarkılar söylenir, şiirler

okunur, hikayeler anlatılır, mudhik (güldürücü) ve mukallid (taklid edici) ler tarafından eğlenceler düzenlenirdi. Osmanlı Sarayı'nda da az zaman sonra böyle bir hayatın yerleşip kökleştiğini görüyoruz.

## **2.1 TANZİMAT VE İSTİBDAT DÖNEMİNDE TÜRK TİYATROSU (1839-1908)**

1839 Tanzimat Dönemi'nin başlangıcı olarak benimsenirken aynı yıl tiyatro bakımından da bir önem taşır. Bu yıl tiyatro binalarının yapımının yoğunlaştığı yıldır. Türkler ilk bakışta kendi geleneksel tiyatrolarıyla Batı Tiyatrosu arasında 2 önemli ayrılık görüyorlardı. Bunlardan ilki geleneksel tiyatromuzun bir sahne üzerinde ve bir tiyatro binasında oynanmayışına karşı Batı Tiyatrosunun sahne üzerinde ve tiyatrodan oynanışındır. Bu nedenle ayrımı belirtmek için Ortaoyuncular sahne üzerinde oynadıklarında bunu 'perdeliye çıkmak' deyimiyile karşılıyordu.

Tiyatronun Batılılaşmasına Neden Olan Etkenler ise aşağıda sıralanmıştır.

### **2.1.1 Saray ve Çevresi**

Batılılaşmada girişim padişahlardan gelmiştir. Batı tiyatrosu içinde bu böyle olmuştur. Ayrıca tiyatroya karşı dinden ve gerici çevrelerden gelecek karşıcılıkta gene padişah - halife'nin tiyatroya gösterdiği yakın ilgi ile sönmüştür.

Saray daha baştan beri geleneksel tiyatromuz için uygun bir ortamdı. Genel şenliklerde seyirlik oyunlara saray geniş ölçüde önem verdiği gibi ,saray içinde de bu oyunların eğitimi ve gösterileri düzenlenmişti. Padişahların daha önceki y.y.'lardaki ilgilerini bir yana bırakarak Batılılaşmanın bilinçleştirdiği 3.Selim çağını alırsak bu yenilikçi sultanın çağında Batı Tiyatrosunun artık Türkiye'ye girdiğini söyleyebiliriz. II. Mahmut çağında tiyatroya ilginin daha da çoğaldığını görüyoruz. iki tane amfitiyatro kurulmuştur.

İlk başlarda sarayda temsil veren sanatçılar daha çok gözbağcılar ve sirk topluluklarıydı. Ancak ileride de görüleceği gibi bunların tiyatronun gelişmesinde önemli yeri vardır. Saray içinde önce geçici tiyatrolar yapıldı. ( Çırağan Sarayı'nda, daha sonra 1856'da Dolmabahçe Sarayı'nda ) Padişahların dışarıdaki tiyatrolara ilgisi, bunları fermanla ve

ödenekle desteklemesi tıpkı Avrupa ülkelerinde olduğu gibi sultanın ve yabancı konukların gidebileceği bir tiyatronun olması, sarayın saygınlığı içindi. II.Abdülhamid döneminde ya saraydaki yerli ve yabancı sanatçılarla temsil düzenlenmiş ya da dışarıdan gelen topluluklara ve sanatçılara saray tiyatrosunda temsiller verdirmiştir. Asıl önemlisi sarayın kendi sanatçılarıyla düzenlediği Türkçe temsillerdir. Unutmayalım ki ilk Türk oyunu olarak benimsediğimiz İbrahim Şinasi Efendi'nin Şair Evlenmesi komedyası Dolmabahçe Saray tiyatrosunda oynanmak üzere yazarına ısmarlanmıştı.

Abdülaziz çağında saray ve çevresinin tiyatrosu kısıtlanmış olmakla birlikte tersine dışarda Türk Tiyatrosu altın çağını yaşamıştır. Bunu ise padişaktan çok, yüksek devlet görevlilerinin katkısı ve çabasına borçluyuz. Abdülhamid çağında ise tam tersine saray dışı tiyatro can çekişecek kadar kısıtlanmış, saray tiyatrosu ise saray içi ve saray dışından yerli ve yabancı sanatçılarla güçlenmişti.

### **2.1.2 Yüksek Devlet Görevlileri - Türk Elçileri - Basın**

Batı Tiyatrosu ile tanışıklığımızda ve bu tiyatronun ülkemizde gelişmesinde saray ve çevresi ölçüsünde belki daha da önemli bir etken olarak devlet görevlilerinin, dışarıya giden Türk elçilerinin ve yeni gelişmekte olan basın ve yayınında önemli katkısı vardır. Saraya koşut olarak devlet adamları da konaklarında Batı Tiyatrosu ve müziğine önem veriyorlardı.

Avrupa Tiyatrosu'nun tanınmasında Tanzimat öncesi ve sonrası kurulan elçiliklerimizde önemli katkısı vardır. Asal görevleri diplomatik ilişkilerin yanısıra, elçiliklerimizden gittikleri ülkede Türkiye'nin batılılaşmasına katkısı olacak bilgileri vermeleri istenmişti.

Tiyatronun tanınmasında basının önemli yardımı görülmüştür. Tiyatro duyurularına, haberlerine, eleştirilerine ve özellikle Avrupa'daki tiyatro yaşamı üzerine verdiği bilgilerle halkı tiyatro konusunda aydınlatıyorlardı. Hatta oyun metinlerine de yer veriyorlardı.

### **2.1.3 Yabancı Elçilikler**

Kimi elçiler, elçilikleri içinde tiyatro yaptırıp, burada temsiller verdirmişlerdir, bu temsillere Türkler seyirci olarak gelmiş, temsillere Türk oyuncularında kendi gösterileriyle katıldığı olmuştur. Elçiler ayrıca dışardaki, özellikle kendi ülkelerini ilgilendiren temsilleri çeşitli yollardan desteklemişlerdir.

### **2.1.4 Azınlıklar**

Azınlıklar denilince ilk akla gelen Yahudiler, Rumlar ve Ermenilerdir. Ancak özellikle Avrupa'dan gelen çeşitli nedenlerle Türkiye'ye yerleşmiş Levantin ve Türkçe deyimiyile Tatlısu Frenkleri'ni anlamak gerekecektir. Bunlar arasında özellikle İtalyan, Fransız ve Almanları düşünmemiz gerekir. Bu topluluklar için tiyatro binaları yapılmış, düzenli temsiller verilmesi sağlanmıştı. Bunların katkıları daha çok Türkiye'ye yerleşik azınlığın kendi olanaklarıyla ve kendi aralarında sürdürdükleri tiyatro yaşamıdır. Türkiye'de Batı Tiyatrosu'nun başlaması ve gelişmesinde Ermeni azınlığın katkısı çok önemlidir.

### **2.1.5 Yabancı Topluluklar**

Temsil için dışarıdan sık sık yabancı sahne sanatçıları ve toplulukları gelirdi. Bunlar yalnız seyircinin yetişmesi ve sahne sanatlarını tanınması bakımından değil, yerli sahne sanatçıları ve tiyatro adamlarının görgü ve bilgi kazanmaları, yerli toplulukların oyun dağarları, yerli yazarların Avrupa Tiyatrosunu tanınmaların bakımından önemli katkıları olmuştur. Tiyatro binalarının yapılmasında da doğrudan doğruya ya da dolaylı payları vardır.

### 2.1.6 İlk Türkçe Oyunlar

Geleneksel Tiyatromuz doğmaca olduğundan bir yazılı metin söz konusu değildi. İlk Türkçe oyun sarayın ısmarlaması üzerine 1859'da Şinasi tarafından yazılan Şair Evlenmesi'dir.

Türkçe oyun yazılmasında veya Türkçe'ye yabancı oyunların çevrilmesinde katkısı olan bir kurum Doğu Dilleri Okulu'dur. Bu okulda Fransız ve başka ülkelerden gelen gençlere Türkiye'deki elçiliklerde görevlendirilmek üzere Arapça, Farsça ve Türkçe öğretiliyordu. Yabancı elçiliklerde çevirmen olarak kullanılan Ermeni, Yahudi ve Rumların çeşitli nedenlerle işe yaramadıkları görülünce bunlara tiyatro oyunu çevirileri işi verildi.

Osmanlı Tiyatrosu'nun kuruluşunu ve sona erişini kesin olarak saptamak güçtür. Bu kuruluştan ve sona erişten ne anladığımıza bağlıdır. Güllü Agop'un bu sırada kurduğu topluluğun adı Asya kumpanyası idi. Osmanlı Tiyatrosu adı altında ilk Türkçe Gösterimini verdiği yıl olan 1868'i benimsemek daha uygun gözüküyor. Osmanlı Tiyatrosu'na asıl gücünü veren 1870 yılında devletin tanıdığı tekel imtiyazıydı. Nitekim bu imtiyazı aldığı yıldan başlayarak tiyatro hızlı bir gelişme göstermiştir; daha önemlisi Türk aydınları, yazarları ve devlet adamlarıyla sıkı ilişkisi bu yıldan sonra artmıştır.

Sona erişe gelince burada da çeşitli tarihler düşünülebilir. Eğer Osmanlı Tiyatrosu adına bağlı kalacak olursak, bu adı Güllü Agop'tan sonrada kullananlar olmuştur, öyleki Meşrutiyet döneminde de adı Osmanlı Tiyatrosu olan topluluklar vardı. On yıl için verilen tekelin işlerlik gücü 1880'den daha önce azalmıştı. Buna karşı, Güllü Agop tekelin sona erdiği yılda da, duyurularında imtiyaz sahibi olduğunu gösteren başlıkları kullanagelmıştır.

Kimi görüşe bakılırsa Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılış yılı olan 1884 tarihi önemlidir. Ancak bu yıl, başka bakımlardan önemli olmakla birlikte Osmanlı Tiyatrosu'nun sona erişini kabul edilemez.

Batı Tiyatrosu'nun gelişmesi, Türk yazarlarının dramatik sanatla ilgilenmesi, profesyonel tiyatroculuğun gelişmesi kadar, her bakımdan örnek bir kültür kuruluşu olan ve izleri günümüze kadar gelen Osmanlı Tiyatrosu'nu kuran, geliştiren, ona yön veren Güllü Agop üzerine tiyatroculuğu dışında bilgimiz pek azdır; doğum ve ölüm yılları bile kesin değildir. Güllü Agop hem Türk, hem Ermeni olamak üzere iki toplumun ilişginiydi. Bizler her zamanki değerbilmezliğimizle onunla ilgilenmemişiz. Güllü Agop'un tiyatrodada adına ilk 1862'de rastlıyoruz. Şark Tiyatrosu, dönemi 5 Mayıs 1862'de Hugo'nun Kral Eğleniyor'u ile kapatmıştı Agop burada sahneye çıkmış ve herkes tarafından beğenilmişti.

Bundan sonra sahne koyucu ve oyuncu olarak katıldığı İzmir'de Vaspuhan Tiyatrosu'nda ve sonra başına geçtiği Asya Kumpanyası'nda çalışmalarına devam etmiştir.

Güllü Agop tiyatroculuk yaşamında hep Türk ve Ermeni toplumları arasında sıkışmış, bocalamış, iki yanı da hoşnut etmeye çaba göstermiştir Osmanlı Tiyatrosu günümüz tiyatrosunun birçok olumsuz yanlarına ışık tutabilir. 130 yıl önce Batı Tiyatrosu örneğinde bir tiyatro kurarken ne seyirci, ne tiyatro sanatçısı ve teknik adamı, ne yazar ne de yönetmen ve sahne tasarımcısı vardı. Osmanlı Tiyatrosu kısa zamanda bunların hepsini sağlamıştır. Ayrıca Müslüman kadın seyirci, müslüman kadın oyuncu sorunlarına da çözüm getirmiştir. Oyun yazarlarını tiyatro içine çekmiştir. Bu kadar kısa sürede her bakımdan iyi örgütlenmiş yerleşik bir repertuar tiyatrosunun kuruluşuna dünya tiyatro tarihinin hiç bir döneminde rastlanmamıştır.

Önce Osmanlı Tiyatrosunun çok çağdaş bir tutumuna ilgiyi çekmek isterim. Osmanlı Tiyatrosu Namık Kemal, Ali Bey, Ahmet Mithat Efendi gibi oyun yazarlarını tiyatro içine çekmiş, bu yazarların tiyatro sanatçılarıyla elele birlikte çalışmalarına olanak sağlamıştır. Çoğunluğu Ermeni olan sanatçıların bozuk teleffuzlarını düzeltmişlerdir. Ayrıca Güllü Agop, tiyatro bilgisi ve deneyimiyle bir takım oyunları yazarlarıyla birlikte yazmıştır. Böylece tiyatrocunun eylemi ile edebiyatçı eylemi güç birliği yapmıştır.

Sahneye çıkan ilk Türk oyunu olan Mustafa Efendi'nin Leyla ve Mecnun oyununda böyle bir işbirliğinin sonucudur.

Günümüzde ise yazarlar oyunlarını evlerinde yazıp tiyatroya verdikten sonra yalnız ilk gösteriminde görürler.

Osmanlı Tiyatrosu'ndan günümüz tiyatrosuna ışık tutabilecek 2. Öğrenen oyuncular bakımındandır. Osmanlı Tiyatrosu'nun sanatçıları tam anlamıyla profesyoneldi; kendilerini yalnızca sanatlarına adanmışlardı. İçlerinde Avrupa görmüş, bir kaç yabancı dil bilenler vardı. Kolaylıkla devlet kapısında iyi aylıklı bir iş bulabilirlerdi. Kimininde iyi para getirebilecek bir zanaatı vardı. Ancak onlar kendilerini tiyatroya adanmışlardı. Çoğu da yaşlılıklarında veremden, yoksulluktan ölmüşlerdi. Günümüzün tiyatrocularına gelince çoğu reklamlara çıkar, tv dizi filmlerinde rol alır, sunucu olur. Çoğunlukla Brezilya, Amerikan dizilerini seslendirir, Milyonların izlediği bu dizilerde de bir ses olarak kalırlar.

Osmanlı Devleti'nin ilk padişahları sade ve gösterişsiz bir hayat sürmüş olamakla beraber kısa bir zaman sonra saray, Selçuklularinkine uygun bir gelenekle kurulmuştur. Selçuk Sarayı'nda büyük ziyafetler verilir, çalgılar çalınır şarkılar söylenir, şiirler okunur, hikayeler anlatılır, mudhik (güldürücü) ve mukallid (taklid edici) ler tarafından eğlenceler düzenlenirdi. Osmanlı Sarayı'nda da az zaman sonra böyle bir hayatın yerleşip kökleştiğini görüyoruz.

### 3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Türk tiyatrosu yüzyılı aşkın süredir, kendi insanını kendi ulusal sorunlarını, kendine özgü renk ve tarzıyla seyircisine aktaracak bir biçem arayışı içerisindeydi. Tanzimatla birlikte başlayan batılılaşma eğiliminin katı bir biçimde reddettiği ,karşısına aldığı ve imparatorluğun içinde bulunduğu yozlaşmanın birer belirtisi olarak yorumladığı ‘kukla’, ‘karagöz’, ‘ortaoyunu’, ‘meddah’ , ‘çengi’ gibi geleneksel seyirlik sanatlarımız, bu güçlü sahip çıkmayı karşılarında, baş döndürücü bir değişim süreci içerisinde son gösterilerini yaptılar.

Özellikle İstanbul’da odaklanan bu geleneksel seyirlik sanatlarımızdaki bu susuş öyle hızla oluştu ki, zaten yazılı metine dayanmak alışkanlığı olmayan bu gösterilerden yola çıkarak yeni bir biçem bileşimine yönelmek isten genç kuşak sanatçıları için, değil otantik bir biçimde yaşatılan bir örneği izleyip incelemek; Eski ustalarla konuşup bilgi alışverişinde bulunma olanağı bile kalmamıştır. Kaybolan bu sanatlar üzerine toplanan belgeleri, malzemeleri, film, fotoğraf, video, ses kaydı gibi yöntemlerle saptanan bilgileri bir araya getiren bir ‘Geleneksel Seyirlik Sanatları Müzesi’ henüz kurulmuş değildir. Şimdi ‘Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun seyirlik oyunlarını inceleyelim.

#### 3.1 TÜRK SEYİRLİK OYUNU

Türk seyirlik oyunları söze dayanan ve sözsüz oyunlar olarak ikiye ayrılır:

i. Sözsüz Oyunlar: Söze dayanmayan oyunlardır. Cambaz ( İp üzerinde ve dikili direkler üzerinde canıyla oynayanlar ); Gözbağcılar ( bunların içinde yumurtabaz, hokkabaz, sihirbazlar da bulunmaktadır ); Dansçılar: köçek, çengi, kasebaz, curcunabaz, mıtrakbaz cinaskeri; Güçgösterisi: Zorbaz, gürbaz, çanakbaz, sinibaz, parandebaz, şişebaz; Hayvanlarla gösteri yapanlar: Maymunbaz, köpekbaz, ayıbaz, yılanbaz; Fişeklerle gösteri yapanlar , ateşbaz. Bir de anlamı tam olarak kestirilemeyen pehlivan-ı kağıtbaz,



pehlivan-ı kumarbaz vardır. Bunların da şans oyunları olup seyirlik oyunlar içerisinde yer aldığı sanılmaktadır.

ii. Sözlü Oyunlar: Sözsüz oyunlar kadar çeşitli olmamakla beraber, tüm hikaye anlatıcı türleri, ortaoyunu ve benzeri oyun türlerini, karagöz ve kukla oyunlarını bünyesinde toplar. Bunların dışında dramatik nitelikte iki oyun türü daha vardır: tulumcular ve savaş oyuncularını...

Tulumcuların iki görevi vardı. İlki şenliklerde oyun yeri ile seyirciyi birbirinden ayırmaktı; fakat bunu yaparken asık suratlı bir kolcu gibi değil, şenlik havasına uygun bir biçimde güler yüzle, izleyicilerle şakalaşarak yaparlardı. Deriden don ve külahlar giyer, ellerinde keçi derisinden bir tulum taşırlardı. Bu tulumlar yağ, hava ya da su ile şişirilirdi ve hiç can yakmazdı. Tulumcular bu tulumları orta oyunundaki şakşak gibi kullanarak seyircilerle şakalaşırlardı. Dramatik özellikteki diğer bir gösteri türü de yalancı savaşlardır. Bu savaş oyunları karada ya da suda dekor olarak hazırlanan kaleler, gemilerde hasım kesime ayrılan savaşçılarla yapılıyordu. Bu oyunlar dramatik bir gösteri gibi önceden hazırlanmış olaylar dizisine uygun olarak kimi kez bir yapıntı, kimi kez tarihteki bir savaşı canlandırarak yapılıyordu. Oyunlar hep Osmanlıların kazanıp düşman kalesine bayrağını dikmesiyle sonuçlanırdı. Türk seyirlik oyunlarının sözlü olanlarında birtakım ortak özellikler görülmektedir.

a. Taklit en önemli yeri tutuyordu, başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemiydi. İlk anlamıyla bir oyunun taklidi yapılmaktadır. Pişekar ortaoyununa başlarken 'falan oyunun taklidini aldım' der ve söz konusu olan bir oyunun yada olaylar dizisinin taklididir. Diğer bir anlamda da İnsanların, hayvanların, kimi zaman cansız nesnelere, hareketlerine, davranışlarına, görünüşlerine benzemek, benzetmektir. Bazen de çeşitli ağızların, dillerin, kusurlu kişilerin taklidi yapılırdı. Bu taklit çoğu kez alayedic, aşağılayıcı, taşlayıcı bir yoldan yapılırdı.

b. Genellikle karşıtlıktan yararlanılıyordu. Söyleşen iki kişi arasındaki karşıtlığın vurgulanması en önemli öğelerden biriydi. Oyunlarda 'dişi konuşan' diye adlandırılan kişi karşısındakine nükte yapmak fırsatını verir. Buna 'anahtar verme' denir. Karagöz'de

Hacivat; Ortaoyununda Pişekar ‘dişi konuşan’ kişilerdir.Buna karşın ‘erkek konuşan’ diye adlandırılıp laf yetiştiren kişi, Karagöz’de Karagöz, Ortaoyununda ise Kavuklu’dur.

c. Müzik, şarkı, dans, şaklabanlık ve soytarılık bu oyunların tümünde birbirine karışırdı.

d. Eski seyirlik oyunlar iç içe geçmişti. Karagöz oynatanın meddahlık ettiği,ortaoyununa çıktığı görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyunun içerisinde başka seyirlik oyunlara da yer verildiği görülmekteydi.Ortaoyununda hokkabazlık yapılır,karagöz oynatılırdı.

e. Oyunlar belirli bir metne dayanmadan doğaç oynanırdı.Örgütlenmiş tiyatro gibi belirlenmiş oyun yerleri bulunmazdı.Ortaoyununun 19.Yy.da sahnede oynanması denenmiş,ortaoyununu batı tiyatrosuna uygulamak için denemeler yapılmış,bu arada ‘tuluat tiyatrosu’ ortaya çıkmıştır.

### **3.1.1 Hokkabaz**

Hokkabazlık, el çabukluğu, gözbağcılığı gibi bir hüner gösterisidir. Diğer yandan da usta ile çırak arasındaki uzun ve komik söyleşmelerle Karagöz, Ortaoyunu gibi sözlü oyunlara benzer. Bu oyun adını ‘‘hokka oyunu’’ ndan alır: Üç hokkadan birinin içerisine top konulur ve hokkalar tersine çevrilirdi. Hokkaların yerleri el çabukluğu ile değiştirilirdi. Altı boş gösterilen hokkanın içerisinden top çıkması yada içi boş olduğu sanılan hokkanın boş çıkması oyunun başlıca şaşırtmasıdır. Farklı numaralar da vardı: Dikine eğik tutulan bir sopa üzerinde bir yumurtayı sıçratıp oynatmak, paraları yok edip değiştirmek, sağdan soldan bakır paralar çıkararak, boş tasta su dökmek gibi... Hokkabazlığın, el çabukluğu yanında dil çabukluğunu da gerektirmesinin yanı sıra Türk hokkabazlığının önemli bir özelliği de yanındaki yardımcıları başka adıyla yordakçılıyla söyleşmeleridir. Bu yordakçılar oyun boyunca saklanıp gülünçlükler yapıyor, oyunun hilesini çözmeye çalışıyormuş gibi yaparak seyirciyi güldürüyorlardı. Asıl amaç oyun sırasında seyircinin ilgisini başka yöne dağıtarak oyun hilesini örtmekti

### 3.1.2 engiler-Köçekler-Curcunbazlar

Günümüzde başını Asena'nın çektiği dansözler, içlerinden bir kaçına yönelik medyatik ilgi dışında sıradan alaturka eğlencenin tali unsurları. Oysa bir asır öncesine kadar aynı sanatı yapan erkek 'köçekler'le birlikte çengiler baş tacıydı. Ne zaman ve nasıl doğdu, Anadolu'ya ne zaman geldi bilen yok. Muhtemelen Arap Fars kültürüne mahsus rakkaseler Selçuklu ve Osmanlı'da önce saray çevrelerine sonra da konak sahiplerine ilham verdi.

Osmanlı'da çengi ve köçeklerin belediyeden izinli teşkilatı vardı. Kol denilen her gruba bir kolbaşı reislik yapar, yardımcısıyla birlikte 12 dansçıyı idare ederdi. Bunların dışında her kolda 'sıracı' denilen dört kişilik saz heyeti bulunurdu. Kolbaşı doğal olarak grubun patronu, devlet karşısında muhatabı, menajeriydi. Evi 'meşkhane' diye anılır, burada grubun dansçıları çalıştıkları gibi çengi olmak isteyenler de kurs görürlerdi.

Sadece düğün, kına gecesi vesilesiyle değil, özel bir eğlence düzenlemek isteyen herkes kolbaşının evine gider, pazarlık yapar anlaşma olduğu takdirde kararlaştırılan gün grup eve gelirdi. Kolbaşı ve yardımcısının önderliğinde göz alıcı renkte kıyafetlerle evden çıkan kızların sokaklardan geçişlerinin 'hadise' olduğunu dönemin bütün kalem erbabı yazıyor. Hademeler ve hizmetçilerle 20 kişiyi bulan grubun allı morlu feraceler içinde ellerinde yelpazelerle mahalleye kırıtarak girmesiyle neler yaşanacağını düşünebilirsiniz... Sokaklara sıra halinde dizilmiş delikanlıların hayranlık dolu bakışları altında kâh onlarla işaretleşerek, kâh göz kırparak yürüyen kızların davet edildikleri eve ulaşana kadar ortalığı birbirine kattıklarını tahmin etmek zor olmasa gerek.

Çengiler eve geldiklerinde kimseye görünmeden doğruca kendilerine tahsis edilen odaya girerlerdi. Onların burada soyunup dans kıyafetlerini giymeleri, makyaj yapmaları ayrı bir hadiseydi kuşkusuz. Çengilerin aralarında gülüşüp cilveleştiklerini işiten ev sahipleri bu kışkırtma dolayısıyla bir vesileyle onları görmeye çabalarlar, kâh

kapı arasından kâh kolbaşının yardımcısına bahşiş vererek perde gerisinden kızları seyrederdilerdi.

Çengilerin dans kıyafetleri rengarenkti. Bunlar saçlarını uzatıp dans sırasında salarlar; tül gömleklerini de göğüs uçları belli olacak kadar açıp yelekle sözümlerine örtmeye çalışırlardı. Refik Ahmet Sevengil tennure tarzı eteklerin dans ederken baldır hizasına kadar havalandığını, mekân darsa kızların eteklerini kendilerinin kaldırdıklarını yazıyor. Kolbaşı ve yardımcısının dansa katılmayıp bir köşede raksı idare ettiğini, onların mola için işaret vermeleriyle kızlara ev sahibinin ikramda bulunmasının âdet olduğunu da.. Oyun sırasında dansözlere para yapıştırmak da yokmuş eski devirde. Bahşişlerin istirahat anlarında iltifatla birlikte verilmesinin usulden olduğu kaydediliyor. Programın son dansı 'tavşan' diye isimlendirilmiş. Kızların bu oyuna köçek ve 'tavşan oğlanı' kıyafetiyle çıktıkları biliniyor. 'Tavşan oğlanı' vücutlarına yapışan dar siyah çuha elbiseyle dans eden adalı Rum köçeklere verilen isimdi. Çengi eğlencesinin finali fasılla. Kızların hanendelik yaptığı fasla ev sahibi ve misafirlerinin de katıldığını söylemeye gerek yok.

Dönemin kayıtlarında 'müteşabihül cins aşkı' olarak tanımlanan lezbiyen ilişkiye açık kızlar olarak anılıyor çengi kızlar. Özellikle kolbaşılardan bu hallerini saklamaya ihtiyaç duymadıkları ve bir işaret olarak boyunlarına kenarları 'ciğerdeli' ya da 'ah.. ah' diye isimlendirilen motiflerle işli tülbent bağladıkları biliniyor. Köçeklerin nasıl erkekler arasında tutkunları varsa çengilerin de kadınlar arasında müptelalarının olduğu, bunların dans dışında da sevdikleri kızı konaklarında ağırladıkları vs. 'Tarihi Lütfi'de bir çengi kız yüzünden Babî'li'de az çalkantı yaşanmadığına ilişkin kayıt var. Lütfi, Sadaret Kaymakamı Osman Paşa'nın karısının bir çengi kızı sürekli konağına getirtip onun dansını seyrederek eğlendiğini ve paşanın bu duruma engel olmaması üzerine semt sakinlerinin saraya şikâyet dilekçesi verdiklerini kaydediyor. Daha da ilginç bu şikâyetten haberdar olmasına rağmen hanımefendinin tavrını değiştirmedeği, sonunda Sadrazam'ın uyarısına muhatap olan Osman Paşa'nın tayinini istediği kaydediliyor. Paşa Limni Adası'na gönderilirken karısını Bursa'ya naklettirmiş. Tabii sevgili çengisi de beraberinde olarak..

Çengi faaliyeti 1857'de çıkarılan 'Köçekliğin ilgasına dair kanun' kapsamına alınmadı. Ancak Batı tarzı eğlencenin moda olmaya başladığı, varyete kızlarının revaç bulduğu yeni dönemde çengi kolları varlıklarını koruyamayıp dağıldı. Ancak yine de çengi adı günümüze kadar 'Çengane Çingane' deyiimiyle Sulukule'de varlığını sürdürdü. Divan Edebiyatı'nda 'çenginame' diye bir türün doğmasına kaynak olmuş sanat yasaklanmış olmasına rağmen abdallarla ayakta kalan köçekler üzerine sürdü. Yorgi adında bir Rum delikanlısının 'Büyük Afet', Kaspar adında bir Hırvat gencinin 'Küçük Afet' diye anıldığı, uğurlarına cinayetlerin işlendiği bir başka âlemde köçek dünyası..

Bunlar tıpkı bale sanatı gibi dramatik özelliği olan sahne dansı gösterileriydi. Dansçıların çengi,köçek,tavşan , kasebaz, beççe gibi adları vardı. Çengi ilk başta tüm dansçılara verilen bir isimdi.aha sonra yalnızca kadın dansçılara çengi denmeye başlandı. Erkek dansçılara ise daha çok köçek yada tavşan deniliyordu.

Çengi, köçek ve tavşanlar kendi içinde kollar meydana getiriyordu. Her kolda sarı çizme giyen bir kolbaşı ve kolbaşının yardımcısı, 'sıracı' denilen dört kişilik bir çalgı grubu, yordakçılar bulunuyordu. Temsil verilen yerde çengileri hamam ustaları ve soyguncu denilen kadınlar soyup giydirirler,makyajlarına ve süslerine yardım ederlerdi.

Çengiler üstlerinde 'camadan' denilen altınlarla işlenmiş kadifeden kısa kolsuz bir üstlük,altlarında 'üçetek' adı verilen ipekli sırmayla süslü bir entari, göğüslerini yarı açık gösteren hilal şeklinde yakalı bir gömlek,bellerinde altın ve gümüşle süslü bir kemer ve saçlarında altınlarla bezenmiş bir tepelik ile sahneye çıkarlardı.

Çengilerin çoğu tıpkı köçekler gibi cinsel sapkınlardı. Kadın kadına sevişir, erkek kılığına girip 'zeybek, kilci, kalyoncu' gibi oyunlara çıkarlardı. Köçekler ise kadın tavırlı, profesyonel genç dansçık erkeklerdi. Kız gibi giyinir saçlarını uzatırlardı. İpek kumaştan bir fistan, sırtında ipek bir gömlek, başlarında hasır bir fes giyerlerdi. Bunlar da cinsel açıdan sapkınlardı. Zenginler köçekler için varlarını yoklarını döker, yeni çeriler arasında köçekler uğruna kavgalar çıkardı. Tavşanlarsa köçeklere benzer, fakat etek yerine şalvar giyer ve başlarına külah takarlar

Köçek, çengi ve tavşanların dansları göbek atma, gerdan kırma, omuz titretme, bel kıvrırma gibi hareketlere dayanırdı.

### **3.1.3 Meddah**

Meddah, anlatı bölümlerinin arasına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli bölümler yerleştirdiği için o da diğer dramatik türlere benzerlik göstermektedir. Karagöz oyunlarına çok yakınsa da çok zengin kaynaklara dayanması, hikaye dağarcığının çeşitliliği, güldürmenin yanı sıra çeşitli olayları da yansıması ile onlardan ayrılır. Dede Korkut, Köroğlu gibi geleneksel Türk kaynaklarından gelen konular, İslam geleneğinden gelen dinsel konular, Hz. Ali'den gelen konular, İran geleneklerindeki efsaneler içinde değişik mizaçları yansıtır.

Karagöz ve ortaoyununun salt gösterimci birer tiyatro olmasına karşın, meddahların seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi tiyatroyu zorladığı görülür. Karagöz ve ortaoyununda seyirci için oyun oyundur, oyuncu da oyuncu; o nedenle oyun sırasında bir özdeşleşme, oyunun havasına kendini kaptırma göremeyiz. Oysa meddah, seçtiği konuya göre seyircide bir coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duygusu yaratır.

Meddahlar hikayeye başlar ve bitirirken çeşitli söz kalıplarına başvururlardı. Kimi kez çeşitli ağızlardan kısa taklitler yapılarak hikayeye başlanır, hikayeden önce çeşitli tekerlemeler görülürdü. Daha sonra meddah hikayesini anlatır ve hikayenin sorumluluğunu hikayenin kaynağına bırakıp özür dilerdi. 18.Yy.dan bir tanık, meddahların kahvede hikaye anlatırken kimi zaman resmi bir haber kaynağı gibi, hükümet çevrelerce siyaset yapmaları için görevlendirildiğini söylemiştir.

### **3.1.4 Kukla**

Geleneksel Türk Tiyatrosu üzerine pek çok araştırma yapılmış ancak bunlarda kukladan pek az bahsedilmiştir. Bunun başlıca nedeni kukla üzerine olan kaynakların bir çoğunun gölge oyunu sanılmasıdır. Diğer bir nedense kukla gösterilerine, eldeki kaynakların kukla adını vermesi 17. Yy.da başlamasıdır. Ancak ortaoyunu nasıl çok eskilerde başlamasına rağmen adını 19.Yy.da aldıysa, kukla da 17.Yy.dan çok daha eskilere dayanır. Türkiye'de yüzyıllar boyunca çeşitli kukla türlerinin bilinip oynanmış olmasına

karşın; kukla hiçbir zaman karagöz gibi ağırlığını belli etmemiştir. Yaygın olarak kullanılan üç çeşit kukla vardı.

#### **a. İskemle Kuklası**

Göğüslerinden yatay ip geçen bu kuklalar,çalgılar eşliğinde,aşağıdan ipleri çekilerek sıçratıp dans ettirilir.Bu kuklaları daha çok sokak göstericileri kullanırdı.

#### **b. El Kuklası**

Başları ve kolları tahtadan ,gövdeleri bezdendir.Kuklacı elini kuklanın içerisine sokar ; İşaret parmağıyla başını,baş ve orta parmağıyla da kollarını oynatır.

#### **c. İpli Kuklası**

Yapımı el kuklasına göre daha zor olduğundan pek yaygın değildi. Kuklanın eklem yerlerinin bir ip ile bağlanması ve bu iplerin 'T' şeklinde bir tahta parçasına tutturulması ile yapılırdı.

Türk kuklasında kişilerin özellikleri karagözdeki gibi keskin çizgilerle belirtilmemiştir. Kukla oyununda karagözdeki gibi iki birincil kişi buluruz. Bunlar 'İbiş' ile 'İhtiyar' dır. İbiş hep uşak olur. Adı, efendisine bağlılığından ötürü 'sadık' tır. Ayrıca "'Durmuş, Tombul, Fıstık, Kıvrak, Kışkış'" gibi isimler de alırdı. İbiş kurnaz ve hazır cevaptır. Biçimsiz bir fesi vardır, püskülü sağa sola kayar. Yanlış anlaşılmalara, çift anlamlı deyimler, açık saçık sözler kullanır. Diğer baş karakter olan İhtiyar ise çiftliğin sahibi varlıklı bir kişidir. Bu iki karakter dışında ikincil kişiler de vardır. Bunlardan biri genç aşık delikanlı, diğeri de onun sevgilisi olan kızdır.

Kukla oyunu konusunu Ortaoyunu ve Karagöz'den yada aşk hikayeleri ve halk efsanelerinden alırdı.

### **3.1.5 Karagöz**

Gölge oyununun Türkiye'ye ne zaman ve nasıl girdiğine baktığımız zaman,16.Yy.da Mısır'dan girdiğini öğreniyoruz.17.Yy.da ise Karagöz'ün tam şeklini aldığını biliyoruz.Asıl merak uyandıran tartışma konusu Karagöz ile Hacivat'ın gerçekten yaşamış kişiler olup olmadığıdır. Gölge oyununun bu iki kahramanı, halk tarafından öyle sevilmiştir ki onları yaşamış kişiler olarak görmek istemişler. Bazı söylentilerle onların yaşadıklarını ileri sürmüşlerdir. Bu söylentilerden biri: Sultan Orhan çağında Hacivat'ın duvarcı, Karagözün ise demirci ustası olduğu; Bursa'da bir cami yapımında çalıştıkları; ancak söyleşmeleri ile diğer işçileri de oyalayarak cami yapımını geciktirdiklerinden dolayı Sultan Orhan tarafından ölümle cezalandırıldıklarıdır.

Karagöz'ün piri ve yaratıcısı Şeyh Küsteri sayılmıştır. Gerçekte oyunun kurucusu ve yaratıcısı olduğu kesin değildir. Fakat önemli olan, Karagözcülerin, bulunmuş ve kurulmuş oyuna Şeyh Küsteri'yi önder, koruyucu ve kurucu olarak seçmiş olmaları ve Şeyh'in adıyla oyuna ciddi, yapıcı, eğitici, ibret verici bir temel bulmalarınıdır.

#### **a. Karagöz'ün Gelişimi**

17.Yy da kesin biçimini alan Karagöz, daha sonraki yüzyılda büyük bir ilerleme göstermiş, Türklerin en sevilen gösterisi olmuştur. Ne var ki Karagöz'ün gelişimi içerisinde iki önemli sorun olmuştur. Bunlardan biri Karagöz'ün toplumsal eleştiri ve taşlaması, diğeri de açık-saçıklığıdır. Karagöz'ün ortadan kalkmasında batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişi kadar bu iki özelliğin de etkisi olduğu söylenebilir. Karagöz oyunu açık bir biçimdir. Her olaya, her amaca kendini uyduran bir yöntemdir. Üstelik Karagöz'ün kendine göre bir dokunulmazlığı vardır. Dönemin din adamları, kendi yönetimlerine ters düştüğü halde Karagöz'ü hoş görecektir bir neden bularak ona özel bir dokunulmazlık alanı yaratmışlardır. Yabancı kaynaklar daha çok Karagöz'ün açık - saçıklığı üzerinde durmuşlardır. Şüphesiz Karagözün utanmasız bir yanı vardı. Sımsıkı, kapanık bir toplumda; baskının yarattığı kımıltısızlık içerisinde, bu yoldan bir kaçamak aranması, topluma soluk verecek bir delik olarak kullanılması ancak Karagöz'ün lehine yorumlanabilir. Karagöz'ün bolbol siyasi taşlamalara başvurduğunu söylemiştik.Yine böyle bir oyun Abdülaziz'in ilk yıllarında yaşlı devlet adamlarını çok ağır bir biçimde



alaya alarakdan oynanmış; fakat bu sefer yapılan taşlamalar fazla keskin bulunmuş ve Karagöz oynatma izni kaldırılmıştır. Perdeye devlet ileri gelenlerinin çıkarılmasının ağır cezalara bağlanmasıyla beraber, Karagöz, ilginçliği, anlamı olmayan; kaba, bayağı bir güldürü durumuna düşürülmüştür. Karagöz'ün siyasal taşlama ve açık – saçıklığına devlet ileri gelenlerinin tepki göstermesi bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi nedeniyle, Karagöz'ü sınırlayan bir tutumun gitgide geliştiğini görüyoruz.

## **b. Karagöz'ün Bölümleri**

### **1) Mukaddime**

İlk olarak müzikle boş perdede gösterimlik denilen, limon ağacı, çalgıcılar, deniz kızı gibi, çoğu kez konuyla ilgisiz görüntüler olur. Daha sonra tefin ritmine uygun bir biçimde perdenin solundan Hacivat gelir, bir semai okur. Semai bitince Hacivat ‘‘off...hay Hak’’ diyerek perde gazeline başlar. Perde gazeline; Karagöz oyununun bir öğrenek yeri olduğu, gazelin tasavvufi felsefi anlamı ve kurucusunun Şeyh Küşteri olduğu belirtilir. Perde gazeline padişaha yakarış da yeralır. Çağın padişahını anmanın yanı sıra çoğu kez yönetim biçimi de belirtilirdi.

Hacivat tüm bunlardan sonra bir beyit okuyup kendine kafadengi bir arkadaş aradığını söyler ve arkadaşın özelliklerini saymaya başlar. Konuşmasını ‘‘Bu gece işimizi Mevlam rastgetire! Yar bana bir eğlence, aman bana bir eğlence’’ diyerek bitirir. Bu sırada perdenin sağ köşesinden Karagöz gelir. İkisi dövüşürler. Dövüşte Hacivat kaçır, Karagöz yere boyluboyunca uzanır ve bir tekerleme söyler. Bu, ‘‘kılıklama’’ ya da ‘‘kılıklı zırva’’ diyebileceğimiz, aralarında hiçbir mantık bağlantısı olmayan sözlerin bir anlam taşıyormuşçasına birbiri ardına getirilmesidir.

### **2) Muhavere**

Bu bölüm Karagöz ve Hacivat arasında geçer. İki kişiden fazla kişinin de bu bölümde yer aldığı görülmüştür. Muhavere konularına örnek verelim: Yalan küpü muhaveresi şöyledir. Çelebi en iyi yalanı söyleyecek olana ödül verecektir. Hacivat karagöz'ü salık verir. Karagöz, Çelebi'nin babasının kendi babasına borcu olduğunu söyler. Çelebi bu borcun varlığını kabul etse babasının borcunu ödemek zorunda kalacak, yalan olduğunu

söylerse de ödülü Karagöz'e vermek zorunda kalacaktır. Bazı muhavere konularında da tıpkı ortaoyunu tekerlemelerinde olduğu gibi önce olmayacak bir olay gerçekmiş gibi anlatılır daha sonra da bir düş olduğu anlaşılır.

### **3) Fasil**

Fasil, oyunun kendisidir. Bu bölümde Hacivat ve Karagöz'den başka olay kişileri de bu bölümde görülür,oyuna katılırlar. 17.yy. dan itibaren fasıl konuları belirli bir olaylar dizisine uymaya başlamıştır. Fasil isimlerinden birkaçını sayalım: Ağalık, Bahçe sefası, Eczane, Sahte esirci, Hamam, Ferhat ile Şirin, Kanlı kavak, Kanlı Nigar, Kütahya, Leyla ile Mecnun, Sünnet, Şairler, Yangın, Yazıcı

### **4) Bitiş**

Karagöz oyunun bittiğini haber verir, kusurlar için özür diler, gelecek oyun duyurulur. Karagözle Hacivat oyun sırasında kılık değiştirmişlerse eski kılıklarında dönerler sahneye. Aralarında kısa bir söyleşme geçer bu söyleşme sırasında oyundan çıkarılacak ders de belirtilir. Daha sonra oyunda yapılan hatalardan dolayı özür dilenerek oyun bitirilir.

### **c. Karagöz'ün Tekniği**

Karagöz görüntüleri kalın deriden, çoğu kez deve derisinden yapılır. Kullanılacak deride aranan özellikler saydamlaştırmaya yatkın ve ısıya dayanıklı olmasıdır. Deri bir dizi işlem sonucunda işlendikten sonra üzerine kalıp konularak çizilir ve bu çizilen yerlerden sivri uçlu bıçakla kesilir. Gerekli yerlerinde ters tarafından delikler açılır ve çini mürekkebi ile renklendirilir. Oynak eklemeli parçalar birbirine kiriş, kursak, tel ile bağlanır.

Perdenin boyutları 2m ye 2.5 m iken 1.10 a 0.80 olmuştur. Perdenin tabanında ve arkasında perdenin çevresine iplerle tutturulmuş peş tahtası denilen bir raf bulunur. Buraya perdeyi aydınlatan meşale konulur. Peş tahtası üzerinde sıra sıra delikler bulunur. Bu deliklere gerekince hayal ağacı denilen çatal sopalar sokulur. Bu daha çok, perdede iki veya daha fazla görüntü bulunduğu zaman kımıltısız duran görüntülere

destek olması içindir. Bu görüntülerin ayakları perdenin çerçevesinin tabanına değer. Sopası da hayal ağacının hayal ağacının çatalı içine yerleştirilir. Görüntüleri hareket ettirmeye el peşrevi adı verilir. Değnekler 60 cm. boyunda gürgenden olurdu.

Karagöz, yatay çubukla oynatıldığından görüntüler tek yönlü hareket ederdi. Karagöz tek sanatçının gösterisidir. “Hayali” yada “Hayalbaz” denilen ustadan başka bir de çırak vardır. Çırak, perdeyi hazırlar, oynanacak faslın görüntülerini seçip sıraya koyardı. Aynı zamanda ustanın yanında sanat öğrenmeye çalışırdı.

### **3.1.6 Ortaoyunu ve Karagöz**

Orta Oyunu’nun, “Meydan oyunu” ve “Kol Oyunu” dan geçerek varmış olduğu son şekil; konuları, oyunların dramatik yapısı, oyun tarzı, komik unsûrları ve tipleri ile Karagöz’ün Perde’den meydan’a inmiş şeklinden ibârettir.

Karagöz repertuarındaki bütün oyunlar, -birkaçı istisnâ edilirse- Orta oyunu repertuarına geçmiştir. Geçememiş olanlar hayâl perdesinin imkânlarına göre hazırlanmış olup da, sahneye uygulanması güç olan oyunlardır.

Oyunların dramatik yapısı ve temsil tarzı da birbirinin aynıdır. Bir Karagöz oyunu; (Mukaddime- Muhâvere -Fasıl) olarak üçe, Orta oyunu ise; (Muhâvere - tekerleme- Oyun’nun esâsının hazırlanması -taklîdler.) olarak dört kısma ayrılırlar. Karagözün “mukaddime”si, daima Hacivat ile Karagöz’ün kavga etmesi ile biter. Orta Oyunun Karagöz’ün “mukaddime” kısmına tekâbül eden “muhâvere” sinde ise, Pişekâr ile Kavuklu, birbirini tanımayan iki kişi olarak geldikleri (meydan) da tanışır ve ekseriâ çocukluk arkadaşları oldukları anlaşılır. Karagöz oyununun ikinci kısmı olan “muhâvere” nin Orta Oyunu’ndaki karşılığı “tekerleme”dir

Dil, dialog yapısı ve terimler de her iki oyunda müşterektir. Basit bir dil, bir halk türkçesi ile konuşan tipler, mûhavere (dialogue) esâsına göre daimâ iki kişi olarak karşı karşıya bulundurulurlar. Hayâl oyunu (Karagöz) tek bir san’atkâr tarafından idâre edildiği cihetle perdede en fazla iki tasvir’in gösterilmesi ve konuşturulması kaabildir, “dialog” zarûreti bunun neticesi olarak kendiliğinden ortaya çıkar.

Orta Oyunu'nda, (sahne, dekor ve çok sayıda aktör gibi....) tamamiyle mevcut şartlara ve mevcut imkâna rağmen “dialog” sisteminin, Karagöz'deki gibi bu oyunda da devam etmesi ancak Karagöz tesîri altında yerleşmiş bir gelenek olarak vasıflandırılabilir.

Karagöz ve Orta Oyunu san'atkârlarının argo'su içinde bulunan terimlerin çoğunun “çingenece” den geçmiş olmaları husûsu ise, “Karagöz” tipi' ne izâfe edilen Çingene'lik vasfı veya aslen Çingene olan bâzı san'atkârların kendi dillerinden alınma terimleri kullanma arzûları ile bir dereceye kadar izah edilebilir.

Bu iki kaynaktan, Çingene san'atkârların mevcûdiyetini kat'î olarak öğreniyoruz ki, böyle olunca, oyuncu argosu'na çingenece kelimelerin sızması tabîdir.

Orta Oyunu ve Karagöz'de esas ve tâlî şahsîyetlerin (tiplerin) benzerliği; Karagöz oyunu'nun “Hacivat” ve “Karagöz”den ibâret iki önemli tipine karşılık, Orta Oyunu'da “Pişekâr” ile “Kavuklu” vardır. Kâraakter bakımından her iki oyunun esas tipleri olan “Kavuklu” ile “Karagöz” ve “Hacivat” ile “Pişekâr” bütün husûsiyetleri ile tamamiyle birbirinin aynıdır.

“Karagöz” ve “Kavuklu”, birincisi perdede, ikincisi meydanda olmak üzere halk tabakası'nın temsilcisidirler. Her ikisinde de hudutsuz bir açık yüreklilik, riyâsız bir samimiyet ve sâdece görünüşte kalan bir vurdumduymazlık, bir bilmezlikten gelme hâli vardır. her ikisi de “aptalca” olduğu kanısını uyandırmakta özel bir maksat güden, kurnaz bir câhil tipini temsil ederler. Bu son özellikleridir ki; “Pişekâr” ın ve “Hacivat” ın bütün entrikalarını bozar, hîlelerini ortaya çıkarır, yüzlerine vurur, onlarsa (Pişekâr ve Hacivat) düşündüklerini hissettirmeyen, temkinli, oldukça okumuş, biraz ukalâ, saf halk tabakasını kandırıp, istismâr eden ve onunla eğlenen birer hîlekâr örneğidirler.

“Karagöz” ve “Kavuklu” katıksız, arı bir halk dili ile konuştukları halde, “Hacivat” ve “Pişekâr” tumturaklı, anlaşılmaz, bâzan “manzûm” ve “mukaffâ” sözlerle süslenmiş bir türkçe ile konuşurlar. Bâzı oyunlarda palanga'ya gelen Zenne'leri, Pişekâr beyit okuyarak karşılar. Zenne'ler de ona, bir başka beyit ile karşılık verirlerse, buna “müştâre” yapmak denir.

“Pişekâr” ve “Hacivat”ın sun’iliğine karşılık, “Kavuklu” ve “Karagöz”ün tabifliği, muâşeret âdâbına vukûfları yanında, diğerlerinin bilgisizliği, mûsiki ve edebiyâtta malûmatlarına karşılık, berikilerin cehâleti bu iki tipin ayrıldıkları en belirli husûslardır.

“Hacivat” ve “Pişekâr”ın, gûyâ ağırbaşlı, hesaplı davranışlarına, akl-ı selîmlerine karşılık, “Karagöz” ve “Kavuklu” nun saf, delişmen yaradılışlarına patavatsızlıkları da eklenince, perde ve meydan halkı tarafından aslâ itibâra lâıyk görülmez olurlar. Bununla berâber, cehâletlerine rağmen sağduyuları bâzan öylesine kuvvetlidir ki, altilmesine imkân yoktur. Meselâ; “Büyücü Hoca” da Kavuklu, bütün meydan halkını titreten büyücü’ye tek başına kafa tutar.

“Pişekâr” ve “Hacivat”, konuşma kaabiliyetleri, nezâketleri, âdâb-ı muâşeret’e olan vukûfları yüzünden daima îtibâr ve îtimâda lâıyk görülürler. “Bahçe Oyunu” nda zengin bir ailenin “vâris-i yegâne” si, “Rezzâki zâde Tarçın Çelebi”, babadan kalma bahçesinin bir mesîre hâline getirilmesini Pişekâr’a havâle eder. Aynı oyunda Pişekâr, bahçede müşterilere hizmet edip, birkaç kuruş kazanmak isteyen Kavuklu’yu; “Senin terbiyen oraya elvermez!” gerekçesiyle bahçeye sokmaz.

“Ödüllü” ve “Büyücü Hoca” oyunlarında, “Zenneler”, kendilerine kirâlık ev bulması için “Pişekâr” a başvururlar. “Hamam” oyunu’nda gene “Çelebi” ye âit eski bir hamamın yeniden açtırılması işi Pişekâr’a havâle edilir. Bâzı oyunlarda nâdiren “Kavuklu” ve “Pişekâr”ın müşterek iş yaptıkları da görülür. Meselâ; “Kâğıthâne Sefâsı” nda, ortaklaşa bahçe işletirler. Ama “Kavuklu” yine mağdûr durumdadır; süflî işler ona bırakılmıştır. “Pişekâr”, bahçeyi kirâlamak için mal sâhibi ile görüşmeğe giderken, “Kavuklu”ya yerleri süpürüp silmesini tenbîh eder. “Kavuklu” müşterilere hizmet ederken, “Peşekâr, çarşıya alış verişe çıkar.

Böylece, “Hacivat” ve “Pişekâr”, “Karagöz” ve “Kavuklu” toplumun iki ayrı zümresinin temsilcileri olarak ve bu iki zümreyi inanılmaz bir benzerlikle temsil ederek asırlarca yaşatmışlardır.

Orta Oyunu tiplerinin Karagöz’den çıkmış olduğu her ne kadar vesîka ve kaynakların şahâdetine lûzum göstermiyecek kadar açık ise de, hangi târihlerde “perde” den, “meydan” a indikleri husûsu, araştırmacıların teecessüsünü her zaman uyandırmıştır.

Bu konuda Refik Ahmet Sevengil, Adolphe Thalasso'dan naklen Orta Oyunu'nun, 1790 yıllarında "perde"den, "meydan" a indirildiğini söylüyor fakat, A. Thalasso'nun bu konuda hiçbir vesika ve kaynak göstermediğini de ilâve ediyor. Öte yandan Metin And'da, yazarı belirtilmemiş bir yazıdan bahsederek, -bu yazıya göre- Orta Oyunu'nun aynı târihte, yâni 1790 da "Karagöz"den çıktığını fakat bu meçhûl yazarın da, A. Thalasso gibi, bir dayanak noktası göstermediğini yazıyor.

Sabri Esat Siyavuşgil, "Karagöz" isimli eserinde, Karagöz ve Orta Oyunu'nun benzerliklerine kısaca temâs ettikten sonra diyor ki; ".....Takiidler de her iki oyunda, kıyâfet ve karakter bakımından tam bir ayniyet arzeder. Perde de daimâ kırmızılar içinde görünen Karagöz'ün Orta Oyunu'ndaki eşi kavuklu da, kırmızı kavuk ve cübbe ile meydana çıkar. Hacivat ile Pişekâr'ın elbisesi ise ya sarı yâhut yeşildir. Karakter bakımından Kavuklu ile Karagöz ve Hacivat ile Pişekâr iki damla su gibi birbirine benzer....."

Gerçekten de, incelediğimiz bütün yazma metinlerde Kavuklu, kırmızı renkli bir kıyâfet içindedir. Bu yüzden de sıra ile (meydan) a gelen takiidler onu birtakım kırmızı şeylere benzetirler fakat insan olduğuna bir türlü inanamazlar.

"Karagöz" konusunda çalışan bâzı araştırmacılar, bu tipleri muhtelif sıralamalara (tasnif) tâbi tutmuşlardır.

Jacob, incelediği Karagöz metinlerinde bulduğu tipleri üç bölümde topluyor;

1-Aslî	Tipler;	2-Lehçe	Tipleri;	3-Marazi	Tipler;	(Pathologique.)
Karagöz		Acem.		Kekeme.		
Hacivat		Arab.		Tiryâki		
Tuzsuz	Deli	Bekir.	Yahudi.	Esrarkeş.		
Altıkulaç		Beberûhi.	Ermeni.	Serhoş.		
Kınapzâde.	(Çelebi)	Frenk.		Deliler.		
		Lâz.		Köçek.		
		Kastamonolu.		Kötürüm.		
		Arnavut.		Kadınlar ve Çocuklar.		
		Zeybek.				

(Rumelili, Kürt, Kayserili, Tatar, Külhânbeyi) gibi bâzı tiplerin (tasnif) e alınmamış olması itibâriyle bu sıralama eksik ve (köçek) in Pathologique tipler arasında sayılması ile, (Beberûhi) nin bu bölümde zikredilmemesi sebebiyle de yanlıştır.

Sabri Esat Siyavuşgil kendi tasnifinde “Karagöz” tiplerini üç büyük bölümde topluyor;

1-Mahalle	ünitesi; 2-Dışarıklı	Türkler; 3-İmporotorluk	Tipleri;
Karagöz.	Rumelili.	Arab.	
Hacivat.	Kastamonulu.	Arnavut.	
Çelebi.	Bolulu.	Yahudi.	
Zenne.	Kayserili.	Ermeni.	
Tiryâki.	Aydınlı.	Rum. (Tatlısu frengi.)	
Beberûhi.	Trabzonlu.		
Serhoş.	Harputlu.		
Külhânbeyi.	Tatar.		
Tuzsuz.			

“Karagöz” tiplerinin büyük ekseriyetinin Orta Oyunu’na geçerken hiçbir değişikliğe uğramamalarına karşılık, bâzılarının şekil, (Denyo) bâzılarının isim, (Matiz) bâzılarının da karakter (Ermeni) değişikliklerine uğradıklarını görüyoruz ki bu değişmelerin en akla gelen sebebi; tip karakterinin eskimesi ve yerine daha yeni ve daha gerçek bir karakterin getirilmesi ihtiyâcıdır.

Hayâl Oyunlarında aptal bir mahalle çocuğu tipi vardır; Karagözcü argo’sunda “Pişboş” denilen ve “Altıkulaç Beberûhi” nâmı ile tanınan bu tip, lâkabından da anlaşılacağı üzere, Orta Oyunu’ndaki “Kavuklu arkası” gibi bir cücedir. Ancak, karakter itibâriyle, Hayâl Oyun’ndaki Beberûhi, Orta Oyunu’nda “Denyo” ya tekabül eder.

“Matiz” ise, Hayâl Oyunlarında “Mandıralı Tuzsuz Deli Bekir” diye bilinen belâlı tipin karikâtürü olup, Orta Oyunu’na “Matiz=Serhoş” nâmı ile geçmiştir.

“Ermeni” tipinin Hayâl Oyunlarında “Ayvaz Serkis” olarak tanınan ilk şekli ve sonradan geçirdiği safhâlar Sabri Esat Siyavuşgilin eserinde şöyle anlatılıyor; “Ayvazlık zengin konaklarında bir nev-î vekilharç muâvinliğinden ibaret olup, bu işte hasseten Ermeniler kullanırdı. Konağım günlük erzâkımı çarşıya gidip almak ayvazların vazîfesiydi. Bunun içindir ki ayvaz tasvîrlerinin daimâ kolunda bir sepet veyâ arkasında bir zembil bulunur....”dedikten sonra; “.....işine bağlı bir hizmetkâr ciddiyetiyle Karagözün salapatiliğine karşı koyan Ayvaz’da ne cinaslı söz söylemek, ne de nükteden anlama kâbiliyeti vardır. Zekâsı, şehirde yaşadığı hâlde, hayâtını kesesi ile zembil arasında taksim etmiş bir köylünün zekâsı kadar mahdûd, karakteri ise şakaya tehditle mukabele edecek kadar serttir. Ayvaz, bilâhere bir “kuyumcu Ermeni”tipine tahavül

etmiştir. Oyunlarda Karagözcünün karihasına göre isim alan bu tip, zarâfet meraklısıdır. Ayvaz'ın aksine olarak kibâr ve bilgiç görünmek ister. Fakat bütün gayretine rağmen, bu centilmen yolundaki ekseriyâ muvaffak olamaz ve Karagöz'ün haklı istihzâsı ve küstahlığının cezâsını çeker.....” diyerek husûsiyetlerini tanımlıyor. Aynı eserin bir başka bölümünde, “Ayvaz Serkis” gibi, “kaba, küfürbâz ve budala” bir tipin zamanla yerini “nâzik görünmeğe ve mutalah söz söylemeye meraklı bir besteden kuyumcusu tipine bırakması....”gibi istihâlelerin pek nâdir olduğu ilâve olunuyor.

“Karagöz” “Orta Oyunu'nun diğerk bir müşterek yanı; iki oyunun da müzik eşliğinde oynanmasıdır. Hep tip, perde'ye veyâ palan'ya gelmeden önce, kendine mahsûs bir parça çalınması, bir an'ane olarak her iki türün geleneğine yerleşmiştir.

Neticesi olarak; Karagöz'le Orta Oyunu'nun mevcûd bütün müşterek taraflarına ve Orta Oyunu'nun Karagöz'den çıktığı Husûsunun çok açık olmasına rağmen Orta Oyunu, Karagöz'ün sâdece meydana tekrarlanmış bir şekilden ibâettir değildir. Hayâl Oyunu'nun küçük perdesine, cansız tasvîrlere ve seyirciye olan zâhîrî uzaklığına karşılık Orta Oyunu, onun boyut verilmiş, canlandırılmış ve seyirci ile çevrelenerek, adetâ seyircinin de oyuna iştirâki istenmiş ve temîn edilmiş bir şeklidir.

### **3.1.7 Ortaoyunu**

#### **a. Ortaoyunu nasıl çıktı?**

Türklerin Karagöz kukla gibi cansız; meddah gibi tek anlatıcılı sözlü oyunlarının yanında canlı oyuncularla oynanan en belli başlı geleneksel tiyatrosu olan ortaoyunu üzerine pek çok inceleme yapıldığı halde bu tiyatro türü üzerine karanlık kalmış, çözülmemiş pek çok nokta buluruz. Ortaoyunu üzerine incelemeler yapanlar çağlar boyunca rastlanan canlı oyuncularla yapılan sözlü temsillerden çok, “ortaoyunu” terimine ilk rastladıkları tarihi temel alıyor, 19. yüzyılın ortalarına doğru getiriyorlar.

Ortaoyunu diye bildiğimiz oyunun son biçimini alıp ‘Ortaoyunu’ diye adlandırılışını ele alabiliriz. Bu aşamanın başlangıcını kanıt göstermeden açıklayanlar olmuştur. Bunlardan birine göre; Kanuni Sultan Süleyman çağında (1520-1566)



Süleymaniye’de bulunan deliler evindeki delileri oyalamak için yapılan oyunlardan çıkmıştır; fakat bunu gösteren bir kanıt yoktur.Başka bir varsayım da Ortaoyununun başlangıcını 3.Mustafa (1754-1774) çağına dayandırır.

Her ne kadar Ortaoyununun şu anki isimiyle anılması 19.Yy.ı bulmuş olsa da birçok kaynaktan, daha önceki tarihlerde saray içinde benzer kol oyunlarının gösterildiğini öğreniyoruz.Yine aynı kaynaklar, oyunlar sırasında Türk, Ermeni, Frenk, Yahudi gibi taklitlerden yararlanıldığını;Curcuna ile başladığını, Kolbaşı, Kavuklu, Pişekar gibi baş oyuncular olduğunu, bunlar arasında güldürücü söylemler geçtiğini ,bu oyunlarda şakşak kullanıldığını bize anlatırlar.

## **b. Ortaoyu’nun Bölümleri**

Oyunun iki önemli kişisi vardır: Pişekar ve Kavuklu. Oyun tümüyle bu iki kişinin etrafında gelişir.Ahmet Rasim’ in tanımına göre Pişekar, oyunu idare eden karakterdir. Pişekar, akıllı , işgüzar, rehber, iyiyi kötüyü ayırt edebilen, tecrübeli, yaşlı bir tiptir. Oyun, bu kişinin göstereceği tarza tabidir. Kavuklu ise oyunun komik unsurudur. Tüm entrika ve sürprizler Kavuklu’nun başı altından çıkar. Cehaleti,inatçılığı ve bunlara karşın gülüryüzü ile Pişekar’ı oyun sonuna kadar uğraştırır. Daha sonra oyuna uygun bir tekerleme yaratarak oyunu bitirir. Kavuklu’nun en büyük yeteneği tekerleme yaratmaktır. Oyunda dört bölüm vardır: Öndeyiş, söyleşme, fasıl, bitiriş...

### **1) Öndeyiş**

Zurna, Pişekar havası çalar.Pişekar meydana gelir, iki eliyle dört tarafı selamladıktan sonra zurnacıyla Selamı ve oyunun içeriğini içeren bir konuşma yaptıktan sonra kavuklu havası eşliğinde Kavuklu gelir. Kavuklu oyuna girdiği zaman kavuklu ile Kavuklu arkası arasında yanlış anlaşılmalara üzerine dönen komik, kısa bir söyleşme olur. Bu söyleşme sırasında bir yandan da yürürler. Çoğu kez Kavuklu ve arkası söyleşme sırasında Pişekar’ı fark etmez, bira anda fark ettiklerinde ise korkudan yere, birbirlerinin üstlerine düşerler. Bunlardan sonra oyunun ikinci bölümü, Pişekar ve Kavuklu arasındaki söyleşme gelir.

## 2) Söyleşme

Bu bölüm en ustalık isteyen bölümdür. Kavuklu ile Pişekar arasında geçen bir çene yarışdır. Söyleşme bölümü iki bölümden oluşur: Önce söyleşen kişilerin birbiri ile tanıdık çıkması, birbirlerinin sözlerini yanlış anlaması gibi güldürücü söyleşme ki buna “Azbar” denir; Sonra da “Tekerleme” denilen söyleşme bölümü.

Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekar’a başından geçmiş gibi olmayacak bir olayı anlatır. Pişekar da bunu gerçekmiş gibi dinler. Sonunda da bunun düş olduğu anlaşılır. Belli başlı tekerlemeler: Bedesten, Beygir kuyruğu, Çeşmeye düşmek, Helva, Hırsız, Teyyare ile uçmak, Kahve kutusu, Kavun, Kayık, Dilenci vapuru, esrar, Nargile, Ördek, Pazar yeri, Zengin olmak ...

“Teyyare ile uçmak” tekerlemesinde; Kavuklu’nun teyzesinin oğlu uçman olmuştur. Kavuklu da uçağın içine girer. Uçakta çiş gelir,uçak insin diye tabancaya sarılır, tabanca patlar, karşısındaki adam yere yıkılır, oysa kavuklu rüyasında altına etmiştir. “Hamam” tekerlemesinde ise Kavuklu hamama gider, içerde toplanan istim çıkacak yer bulamadığı için hamamı uçurur; bir süre sonra kubbe patlar; Kavuklu, Çekmece gölüne düşer. Oysa içmiş, sızmış ve çamaşır teknesine düşmüştür.

## 3) Fasil

Tekerleme sona erip de bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra fasıl adı veilen asıl bölüme geçilir. Çoğu kez Kavuklu iş aramaktadır ve tekerleme sonunda Pişekar ona bir iş bulur. Kavuklu, “Pazarıcı” oyununda sergi açar; “Fotoğrafçı” da fotoğrafçı olur; “Gözlemeci” de gözlemeci çırağı; “Büyücü” de büyücünün çömezi... Dükkan dekorunda gelişen olaylar dizisine paralel olarak ikinci bir olaylar dizisi de Zennelerin Pişekar aracılığı ile kiraladıkları evde evde ( yeni dünya ) gelişir. Böylece çeşitli taklitler kimi kez zennelerle işi olduğu için kimi kez de dükkanda işi olduğu için gelir. Fasil bunlarla gelişir.

#### 4) Bitiş

Fasıldan sonra kısa bir bitiş bölümü gelir. Pişekar oyunu nasıl tanıtıp sunmuşsa, oyunu bitirmek de gene Pişekar'a düşer. Seyircilerden özür diler; Gelecek oyunun adını ve yerini duyurur.

#### c. Ortaoyunu'nda Oyun Düzeni

Ortaoyunu yuvarlak çepeçevre seyirciyle kuşatılmış bir alanda oynanır. Oyun yeri açıklıkta olduğu için buraya Merg-i temaşa (Temaşa çayırı) denir. bu çoğu kez yumurtamsı biçimde bir alandır. Tabanı çayır, çimen olan bu alan yuvarlak ya da dörtköşe de olabilir. Meydanın uzunluğu 22m ye 15 m'dir. Seyirciyle oyun alanı ipler ve kazıklarla yapılmış parmaklıklarla ayrılır. Ortaoyunu sözlüğünde meydan veya oyun yerine palanga denir. Burası gösteri için kazıklarla çevrilerek ayrılmış alandır. Oyuncuların giyim kuşamlarını koydukları sandığa da pusat denir. Çoğunlukla oyun yerinin bitişiğindeki çadırda giyinilir. Oyun yerinde belli başlı iki parça dekor bulunur. Bunlardan biri Yeni dünya, diğeri dükkandır. Yeni dünya ve dükkân, birbirine benzeyen 2-3-4 katlı kafes, paravandır. Aralarında boy bakımından fark olduğu gibi görevleri de değişiktir. Her oyunda Kavuklu'nun bir iş sahibi olması için bir 'dükkân' ; Zennelerin mahallede bir ev almaları için bir ev, yeni dünya gereklidir. Dükkân, gözlemeci oyununda gözlemeci dükkânı, telgrafçı oyununda telgraf çekilen yer olur.

Ortaoyununun en önemli araçlarından biri Pişekar'ın elinde tuttuğu iki dilimli şakşaktır. Bunun baş görevi, Pişekar'ın, oyunun başı olduğunu belirten bir işaret olarak kullanmasıdır, ayrıca bununla yardağına vurur. Pişekar, oyunun sahneye koyucusu, yöneticisi olduğu için şakşakın oyunu yönetmek, yürüyüşleri yöneltmek, oyunculara işlerini bildirmek gibi bir görevi vardır.

Dekor kullanımına pek az yer verilmiştir. Ancak oyunun konusuyla ilgili eşyalar oyunda yer almıştır. Berber oyununda, bir berber aynası, berber koltuğu, bir berber

leğeni kullanılmıştır. Aynı şekilde gözlemci oyununda gözlemci merdanesi, yazıcı oyununda yazı takımını gibi eşyalar kullanılmıştır. Ortaoyununun sahne düzeni bir yandan metinsiz, doğmaca, doğaçlama oynayışın bir yandan da yuvarlak sahne kurallarının gereklerine uygundur. Bu yönüyle oyunlar ‘açık biçim’ denilen, seyircinin tepkisine, oyun yeriyle seyirci arasındaki elektriğin yönelişine göre biçimlenebilen bir oyundur. Oyun yeri yuvarlak olduğu için oyuncular sıklıkla yer değiştirerek seyircilerin tümünün kendilerini görmesini sağlar.

Ortaoyunu söze dayanmakla beraber, söz yanında tavır hareketlere de büyük ölçüde yer verilir. Ortaoyunu gösterimci tiyatroya en iyi örnektir. Herşeyden önce orta yerde oynanır. Seyirci oyun alanını çepeçevre kuşatmıştır. Oyuncu, seyirci, temsil aynı iklim içindedir, aynı havayı solur, aynı ısıyı duyar. Pişekar, oyunun başında ve sonunda seyirciye doğrudan seslenir, oyunu tanıtır, kusurları için özür diler, gelecek oyunun zamanını ve yerini duyurur.

Temsil, yalanlarla ışıkla yalanı örtmeye çalışmaz. Oyunun bir kurmaca olduğu oyun sırasında oynayanlarca yadsınmaz. İki kişi oyun sırasında söyleşiirken, üçüncü bir kişi onlar duymadan seyirciyle konuşup takılmalarda bulunur. Gerçekten yapılabilecek hareketler bile gerçeğe uymadan yapılır. Birine para verilecekken gerçek para kullanılabilir yerde yalnızca para sayma hareketiyle yetinilir. Kapı açılıp kapanırken kapı sesiyle ilgisi olmayan bir çınır mınır sesi çıkartılır. Oyun kurallarının bilebile çığnenmesi aynı zamanda bir güldürme öğesidir de. şimdi buna bir örnek verelim:

KAVUKLU - (zenneler için) Deli midirler diye sordum.

PİŞEKAR - Ne demek neden deli olsunlar?

KAVUKLU - Bunlara bezsiz paravanı ev diye sen mi kiraladın?

PİŞEKAR -Elbette sen gözünün çapağını sil de öyle bak. Devekuşu gibi canım eve paravan diyorsun.

KAVUKLU - Ulan dürbünle baksam zırva tevil götürmez!

## OYUN YERLERİ VE OYUNCULAR

Ortaoyuncular, İstanbul'da kapalı yerlerde,hanlarda ve İstanbul'un gezinti yerlerinde temsiller verirlerdi. Ayrıca İstanbul dışındaki kentlerde ve Adalar'da da oynarlardı. Ortaoyunu sanatçılara gelince, aralarında çırak-usta ilişkisi gözetilmekteydi. Ustalar öğrencilerini denetlerlerdi. Oyunda utanmasız sözler söylemek yasaktı. Ortaoyunu sanatçılarının hepsinin oyunculuk dışında başka işleri de vardı. Daha çok yaz mevsiminde açık havada oynarlar, bunun dışında başka işlerle uğraşırlardı.

### 3.1.8 Köy Seyirlik Oyunu

Diğer seyirlik oyunlarımız gibi köy seyirlik oyunlarımız da hak ettikleri önemi görememişler yavaş yavaş kaybolmaya yüz tutmuşlardır. Köy seyirlik oyunlarımızı çeşitli açılardan ele alarak inceleyelim.

#### a. Oyunculuk açısından

Köy seyirlik oyunlarımızın oyuncularını profesyonel eğitim görmüş oyunculardan değil, istekli, yetenekli kişilerden çıkmaktadır. Oyuncular, seyirciler gibi aynı bolluğu, aynı kıtlığı, aynı ortak mekanları paylaşan kişilerdir. Eğlenceyi amaçlayan köy seyirlik oyunlarımızda oyuncu, türünün özelliklerinden kaynaklanan zorunlu kalıplar içine sıkışmadan seyircinin eğlenmesini sağlar. Kişisel yetenek ön plandadır. Büyüsel kökenli oyunlarda törelerle belirlenmiş kalıpların dışına çıkılmasına hiçbir şekilde izin vermeyen seyirci, eğlendirmeyi amaçlayan oyunlarda uygulanan esnek oyun düzeninden hoşnuttur. Erkekler aralarında oynana oyunlarda kadın rollerini,kadınlarsa erkek rollerini taklit etmekteydi.

#### b. Sahne etmenleri açısından

Belirli bir dekor anlayışı bulunmazdı.Kimi zaman hiç dekora gerek duyulmadığı gibi; oyunu oynandığı yerin oyunun doğal dekorunu oluşturduğu da olurdu. Dekorun önem yitirmesiyle beraber kostüm önem kazanmıştır. Gerçekçi parçalardan oluşan kostümler göstermeci amaçla kullanılmıştır.Örneğin; kadın kılığına girmek için avlar ve entari giyen oyuncunun sakal tıraşı olmadığı , böylece bir tür yabancılaşmaya gittiği anlaşılmıştır.

Aksesuarda ise üç tür aksesuar kullanılırdı: Yalancı, gerçek ve canlı...Gerçek aksesuar olarak, oyun sırasında gerçek tabanca kullanıldığı görülmüştür. Bunun yerin herhangi bir sopanın kullanılması ise yalancı aksesuar oluyor. Oyuncuların, masa,sandalye, kütük gibi aksesuarlar yerine kullanılması da canlı aksesuarı doğuruyordu. Efektler oyun sırasında oyuncu tarafından canlı olarak çıkarılıyordu.

#### c. Oyun yeri açısından

İster iç ister dış mekanlarda oynansın, seyircinin bir daire biçiminde çevrelediği oyun yerinde oyunlar sergilenirdi. Dört yandan seyir olanağı sağlandığından dekora pek başvurulmazdı.

#### d. Yönetmenlik açısından

Bir çok uygulamada “yöneticilik” görevini gelenek ve göreneklerin yaptığını görüyoruz. Oyuncular dedelerinden ve babalarından gördükleri biçimde, mümkün oldukça otantik ölçülere bağlı kalarak oynarlardı. Gelenek ve göreneklerin toplum koşullarına uymamaya başladığı noktada ise “yöneticilik” görevini bir oyuncunun öne çıkararak aldığını görüyoruz. Bu oyuncunun, boşlukları doldurmaya, seyircinin izleyip kabul edebileceği sözcükleri önceden saptamaya, rol dağıtımını yapmaya,hatta bir tür yorumlamaya varabilecek bir uygulamaya gittiği görülmüştür. Bu yönetici kişi ”delikanlı başı, cıdıroğlu, köse, meydancı, oyuncubaşı” gibi adlar alırdı.

e. Seyirci açısından

Oyunlarda oldukça esnek bir seyir anlayışı gözetilirdi. Dileyen dilediği zaman oyunu izlemeye gelebildiği gibi, istediği zaman oyundan çıkabilirdi de. Bu oyunlarda seyirci edilgen değil etken bir durumdadır. Konular önceden bilindiği halde bu durum oyuncu ile seyirci arasında bir kopukluk meydana getirmez. Seyircilerin zaman zaman oyuncularla diyaloga hatta tartışmaya girdiği görülmüştür. Gerektiğinde seyirciler dekor yada aksesuar olarak kullanılabilirlerdir.

#### 4. CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Geleneksel Türk Tiyatrosu olarak kabul ettiğimiz Karagöz, Kukla, Ortaoyunu, Meddahlık özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda halkın ilgiyle izlediği sahne sanatlarımızdandı. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu sanatlarla karşı başlayan ilgisizlik daha sonraki yıllarda değişik nedenlerden dolayı gitgide artmıştır.

Bu bildirimizde 19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılda da devam eden bu gerilemenin kısa tarihçesini verdikten sonra nedenleri üzerinde durmaya çalışacağız.

Bir ülkenin kültür ve sanatındaki değişimler, etkileşimler ve yönelimler o ülkenin ekonomik ve siyasi yapısına göre biçimlenir. Siyasi ve ekonomik yapısı bozulmaya başlayan, bu durumdan kurtulmayı da batıya yönelerek aşma çabasına giren Osmanlılar doğal olarak sanat ve kültürde de batıya yönelmişlerdir. 18. yüzyılda başlayan bu yöneliş bilinçsiz bir şekilde devam etmiş, 1839 yılında ilân edilen Tanzimat Fermanıyla ülke siyasi ve ekonomik yönden batılılaşma eğilimine iyice girmiştir. Bu yıllara kadar halkın severek izlediği Karagöz, kukla, ortaoyunu ile birlikte Avrupa Tiyatrosunun da İstanbul'a girmeye başladığını görüyoruz. İstanbul'daki batılı ülkelerin elçiliklerinde, kendi tiyatro eserleri sahneleniyordu. Başlangıçta kapalı bir çevreye ve belli kişilere yapılan gösteriler zamanla genişlemeye başladı. Bu arada İstanbul'daki yerli halk da bu gösterilere ilgi duymaya başladı. 19. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da Fransız Tiyatrosu adıyla bir tiyatro açıldı. Avrupa ülkelerinden tiyatro grupları gelerek burada gösteriler yapmaya başladılar. Aynı zamanda Avrupa dillerinde yazılmış dramların Türkçe'ye çevirileri yapılmaya başlandı. Avrupa tiyatrosu ilgi görüp gelişirken Türk Tiyatrosuna ilgi gittikçe azalıyordu. Öyle oldu ki 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında geleneksel tiyatro gösterilerine giden seyirci yok denecek kadar azaldı. Gösteriler yalnızca Ramazan gecelerinde yapılır hale geldi.

Avrupa tiyatrosu karşısında zor durumda kalan geleneksel Türk tiyatrosunu kurtarma çabası yine sanatçılara düştü. Bilimsel anlamda hiçbir destek görmeyen sanatçılar Avrupa tiyatrosu ile geleneksel Türk tiyatrosunun sentezini yaparak Ortaoyununu, Tulûat Tiyatrosu adı ile sahneye çıkardılar. Tulûat Tiyatrosu ilk kez 1875 yılında



Pişekâr Kùçük İsmail Efendi, Agâh Efendi, Kavuklu Hamdi Efendi ve Bùyük İsmail Efendi tarafından ortaya çıkartıldı. Tulûatla; Batı tiyatrosunun sahne tekniği, dekoru, giysisi, oyun konuları ortaoyunu tekniğine uyarlandı. Bu tür, halk tarafından tutulmuş ve Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sürmüştür. Aydınların hor görmesi, sanatçıların yeteneklerinin ve kùltürlerinin sınırlı olmasından dolayı Tulûat Tiyatrosu ulusal tiyatroyu kurmakta yeterli olamamış salt bir güldürü ve parodu tiyatrosu olarak kalmıştır.

Avrupa Tiyatrosunun etkisinde kalan ortaoyununun bozuluşunu Ahmet Rasim bir yazısında şöyle anlatıyor. "Kavuklu, tıpkı Tanzimatı takip eden Elbise Tüzüğü uyarınca başındaki kavuğunu sırtındaki cùbbesini, yırtmaçlı entarisini, kuşağını, şalvarını, paşmağını çıkardı yerine uzun bir fes, ceket, pardösü, kuşak, dar pantolon, potin giydi. Kaşlarına kömür, yanak ve buruna allık, gözlerine sürme sürerek, saçlarını kazıtıp kavuklu iken maskara oldu." Bu ifade bize o dönemdeki geleneksel tiyatronun durumunu çok açık bir şekilde ortaya koyuyor.

Benzer durum kuklada da görüldü. El kuklası, araba kuklası, dev kukla oynatmak tekniğini çok iyi bilen kukla sanatçıları, 1880'li yıllarda İstanbul'a gelerek ipli kukla oynatan Thomas Holden'in etkisinde kalarak kendi tarzlarını bırakıp Holden'in tekniğini kullanmaya başladılar.

Karagöz'e yenilik getirerek onu yaşatmak isteyen sanatçılar da olmuştur. Bunların arasından en önemlisi Katip Salih'in yaptığı yeniliklerdir. Bir anda perdeye üç-dört görüntüyü çıkarmak, oyundan önce ince saz takımına giriş müziğini çaldırmak, mum yerine elektrik ışığı kullanmak, perdeyi renklerle süslemek, oyuna kantoyu sokmak gibi.

Karagöz'ü perdeden sahneye indirerek canlı gösteriyle sunma denemeleri de ilk kez 1910 yılında yapılır. Böylece sanatçılar Karagöz oyununa canlılık ve hareket getirerek ilgi uyandıracaklarını umarlar. Ancak, bir gölge gösterisi olan Karagöz'ü canlı oynatmak beklenen ilgiyi sağlamaz. 1914 yılında Katip Salih tarafından da denenen canlı Karagöz oynatma daha sonraki yıllarda da değişik sanatçılar tarafından denenmiştir.

Bu arada bazı tiyatro adamları da geleneksel tiyatro ve yeni oluşturulması gereken tiyatro ile ilgili görüşlerini açıklamışlardır. Şinasi, körü körüne Avrupa aktarmacılığına karşı çıkararak Asya'nın tecrübeleriyle, Avrupa'nın yeni düşüncelerinin kaynaştırılması gerektiğini ifade ediyor, böylece bize özgü tiyatronun oluşturulabileceğini savunuyordu. Teodor Kasap da ortaoyununun küçümsenmesini yeriyor, ortaoyunu ıslah edildiğinde Osmanlı Tiyatrosu'nun oluşacağını savunuyordu. Namık Kemal ise tersi düşünceyi savunarak tiyatronun sadece ortayonu olmadığını, ortaoyununun yalnızca kaba sözlerle insanları güldürdüğünü, tiyatronun ise güldürmenin yanısıra bazen de ağlattığını ifade ediyordu.

19. yüzyılın sonlarına doğru iyiden iyiye güçsüzleşen Osmanlı İmparatorluğu yönetimi ülkede baskıcı bir politika izlemeye başlamış, dolayısıyla bu baskı sanata da yansımıştır. Sanatçıların oyunları çeşitli sebeplerden dolayı yasaklanmış, gösterilerine izin verilmemiştir. 20. yüzyılın başlarında arka arkaya gelen savaşlar ve yenilgiler toplumun sanata olan ilgisini azaltmıştır. Birinci Dünya savaşı ve ulusal kurtuluş savaşı yıllarında özellikle tiyatro sanatı tam olarak icra ortamı bulamamıştır. Kurtuluş Savaşının kazanılıp Cumhuriyetin ilânından sonra Atatürk tarafından her alanda başlatılan atılımlar tiyatro sanatında da kendini göstermeye başlamıştır. Batılılaşmayı, batı uygarlığına erişmeyi hedef olarak belirleyen Atatürk, Batılılaşmayı salt onların taklit edilmesi olarak algılamamış, kendi ulusal kültüründen hareketle batı medeniyetine ulaşabileceğini savunmuştur. "Milli kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız" derken kendi kültürüne verdiği önemi açık biçimde ifade etmiştir. Atatürk tiyatroyu, güzel sanatların bir sentezi olarak görüyordu. Yeni bir ülke yaratmayı hedefleyen Atatürk öncelikle yeni bir insan, yeni bir ulus yaratmak amacındaydı. Bu amacını da şu sözüyle en açık bir biçimde ifade ediyordu; "Milletimizin yüksek karakterini; yorulmaz çalışkanlığını, fikri zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini milli birli duygusunu mütemediyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişâf ettirmek milli ülkümüdür". Atatürk; tiyatroyu, toplumun yaşam ve değerlerinin yansıtıldığı bir yer olarak görüyor, toplumun bu yaşam ve değerlerinin, eski biçimi ile yansıtılamayacağını, yeni biçimlerinde Batı tiyatrosundan öğrenileceğini savunuyordu. Tiyatro sanatına ve sanatçısına büyük değer veriyordu. Bu değeri de şu sözlerle ifade ediyor "Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata mâlik

olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve alil bir kimse gibidir" sanatkar, cemiyette uzun ceht ve gayretlerden sonra alında ışığı ilk hisseden insandır."

Atatürk çağdaş tiyatronun ülkede kurulması ve geliştirilmesi için çaba gösterirken geleneksel Türk tiyatrosunun da yaşatılmasını istemiş, sanatçıları izlemiş, onları maddi ve manevi yönden desteklemiştir. Hazım Körmükçü, Hadi Poyrazoğlu, İrfan Açıkgöz, Hayali Küçük Ali gibi kukla ve Karagöz sanatçıları huzuruna çağırarak oyunlarını izlemiştir. Atatürk bu ustalardan sanatlarının sürdürmelerini ve yaşatmalarını istemiştir. Bu sanatçılar da Cumhuriyet idaresinin iyi yönlerini ve erdemlerini anlatan oyunlar sergileyerek devrimlerin benimsenmesine, ulusun sanat yoluyla geliştirilmesine katkıda bulunmaya çalışmışlardır. Ülkedeki ekonomik ve siyasi gelişmeleri övgüyle anlatmışlardır.

19 Şubat 1932 yılında halkevlerinin kurulmasıyla tiyatro çalışmalarına daha da ağırlık verilmiştir. Kısa sürede ülkenin pek çok il ve ilçelerinde kurulan halkevlerinde, kasaba ve köylerinde açılan hak odalarında tiyatro kolları kurulmuştur. Halkevleri ve halk odalarıyla ilgili yönetmeliklerde Karagöz ve kukla gibi oyundan ve bu odalar için yazılmış piyeslerden istifade olunacağı yazılmıştır. İnönü "Halkevleri Türk cemiyetini yükseltmek, inceltmek, moralini arttırmak, verimini çoğaltmak için açılmıştır. Yalnız moral yolunda değil maddi ihtiyaç yolunda da kudretli, dikkatli, cevherli, çok daha cevherli bir hale gelmek için güzel sanatları başlıca bir vasıta olarak görmelidir" diyerek bir yerde halkevlerinin işlevini açıklamaktadır.

Halk kültürünü araştırarak ortaya çıkarmayı , bunları işleyip olgunlaştırarak halka geri vermeyi ve halkın kültür düzeyini yükseltmeyi amaçlayan halkevleri, güzel sanatların her alanında çalışmalar yapmıştır. Tiyatro alanındaki çalışmaları yönlendirmek amacıyla temsil şubeleri oluşturulmuştur. Halkevleri çalışma talimatnamesinin 43.maddesinde halkevleri sahnelerinin gayesi, "halkevlerinde bir hayat ve hareket uyandırmak, şehir ve kasabaların tiyatro ihtiyacını gidermeye yardım etmek, gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak, gençlerin fikir ve dil terbiyelerine yardım etmek. Tiyatro artisti olabilecek kabiliyetlerin kendilerini göstermelerine imkân vermek, iyi hatip yetiştirmek, memleket ve cemiyet için faydalı telkinlerde bulunmak" olarak

ifade ediliyor. Talimatnamenin 48. maddesinde ise "kukla-Karagöz halk terbiyesi bakımından bu şubenin önemli çalışmaları içinde alınmalıdır" denilmektedir.

Ülkenin her tarafında açılan halkevleri ve halk odalarında yoğun tiyatro çalışmaları yapılıyor, kukla-Karagöz gösterileri düzenleniyordu. Kukla-Karagöz sanatçıları, meddahlar halkevleri salonlarında rahatlıkla gösterilerini yapabiliyorlardı. Bazı zamanlar halkevlerinin organizasyonu ile ülkenin değişik yörelerinde gösteriler yapıyorlardı. Kukla sanatçısı Hadi Poyrazoğlu özel konuşmalarımızda halkevlerinin, sanatlarını icra etmede kendilerine büyük desteği olduğunu, halkevleri sayesinde kukla ve Karagöz'ü ülkemizin dört bir yanına götürdüklerini ifade ederdi. Osmanlı'nın son yıllarına kadar Anadolu'da pek bilinmeyen Karagöz ve kuklanın Cumhuriyet döneminde özellikle halkevleri kanalıyla Anadolu'ya taşındığını görüyoruz. Gerçi Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında Kars ve Gaziantep'te Karagöz oynatıldığı bilinmekte ise de bu durum Anadolu'da bu sanatların bilindiği, tanındığı anlamına gelmiyor. Gaziantep'te yaptığımız araştırmalar sonucu yetenekli bir kişinin Anadolu turnesi yapan çadır tiyatrolarının birisinde gösteri yapan bir Karagöz sanatçısını izlediğini, birkaç gün onun yanında yardımcı olarak çalıştıktan sonra da kendi kendine Karagöz oynatmaya başladığını, daha sonrada birkaç kişiye öğrettiğini tespit ettik. Halkevleri; sahnelerinde Karagöz ve kukla oynatılmasını sağlamakla kalmıyor bu sanatlarımızın araştırılması, geliştirilmesi yönünde de çalışmalar yapıyor. Halkevleri tarafından çıkarılan dergilerde Karagöz ve kuklanın tarihiyle ilgili araştırma yazılarına oyunlarla ilgili yorumlara ve bu sanatların çağdaştırılmasıyla ilgili yazılara yer veriliyordu.

Enver Behnan Şapolya, Selim Nüzhet Gerçek, Pertev Naili Boratav, Orhan Şaik Gökyay, Sabri Esat Siyavuşgil, Münir Hayri Egeli, Hüsamettin Bozok, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Muhittin Sevilen (Hayali Küçük Ali) Bedrettin Tuncel, Tahir Alangu, Mustafa Rona, Kemal Kamil Aktaş, Turhan Doyran, Karagöz kukla ve ortaoyunu konularında değişik yazılar ve oyun metinleri yazıyorlar. Bu yazarların halkevi dergilerinde yayınlanan yazıları bütün halkevlerine gönderildiği gibi, başka yerlerde yayınlanan kitapları da halkevlerine kazandırılarak tiyatro kollarının yararlanmaları sağlanıyordu. Aynı zamanda Cumhuriyet Halk Partisi tarafından da diğer konularda

olduğu gibi geleneksel Türk tiyatrosuyla ilgili kitap ve oyun metinleri yayınlanarak halkevlerine gönderiliyordu.

Bazı düşün ve tiyatro adamları kukla-Karagöz ve ortaoyunun modernleştirilerek geliştirilebileceği görüşünü savunuyorlar. Bunların başında İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu geliyor. Baltacıoğlu; Karagöz, kukla ve ortaoyununun yeni değişikliklerle yönlendirilerek geliştirilebileceğini savunarak "öz tiyatro" tezini ortaya atıyor. Bu tezini gerçekleştirmek için oyun yazma denemeleri yapıyor, bu denemelerin halkevlerinde sergilenmesini sağlıyor.

Bedrettin Tuncel de Karagöz oyunlarının eski ve öz biçimleriyle geliştirilmesinin olanaksız olduğunu, Karagöz'ün kendini toplumun bugünkü durumuna ve hızına uydurması gerektiğini savunuyordu. Ahmet Adnan, Karagöz ve ortaoyununun ulusal sanatımızın ürünleri olduğunu, araştırılması gerektiğini, Münir Hayri Egeli ise kukla tiyatrosunun geliştirilerek halk eğitimi konusunda en iyi şekilde kullanılabilceğini ifade ediyordu. Ercüment Behzat Lavda geleneksel Karagöz metinlerinin yapısına bağlı kalarak yazdığı Karagöz Stepte adlı oyununda konuya yenilik getiriyor ve Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yapılan devrimleri ve gerçekleştirilen işleri anlatıyordu.

Halkevlerinde, Karagöz, kukla, ortaoyununun yanısıra dramatik köy seyirlik oyunlarının araştırılması ve sahnelenmesi ile ilgili çalışmalar da yapılıyordu. Halkodalarında köylüler kendi ürünleri olan dramatik seyirlik oyunlarını sahneliyorlardı. Bir kısım genç araştırmacılar da köylülerin oynadıkları dramatik seyirlik oyunlarla ilgili derleme çalışmalarına başladılar. Ahmet Kutsi Tecer, Süleyman Kazmaz, Mehmut Tuğrul, Fevzi Günenli, Hüseyin Yapıcı tarafından yapılan bu araştırmalar ayrı ayrı dergilerde veya kitap bütünlüğünde yayınlanarak halkevlerine dağıtılıyordu.

Dramatik köy seyirlik oyunlarından nasıl yararlanabileceği konusunda da değişik görüşler ortaya atılıyor. Ceyhun Atıf Kansu, halk tiyatrosunu, köy tiyatrosuyla özdeşleştirerek konservatuarlarda halk tiyatrosu bölümleri açmayı öneriyor.

Abidin Dino, Adana Halkevi dergisinde yazdığı yazıda köy seyirlik oyunlarının analizini yaparak bu gelenekten nasıl yararlanılabileceğini anlatıyor. Dino'ya göre "Köy oyunlarının ortada oynanma tekniği, oyuncu seyirci bütünleşmesi", doğmaca oyunculuk

üslubu, gerçekçi tiyatronun gereklerini yerine getirirken düşeceğimiz yapmacıklığa olanak tanımayan hareketli ve nükteli bir oyunculuk, yeni Türk aktörünün ancak halk kaynaklarından güç alınarak yetiştirildiği zaman orijinal bir kimliğe kavuşabilirliği, tavır ve deyiş özelliklerini tümüyle halktan alma konularında köy oyunları sağlam bir eğitim temelinin başlangıcı olabilir.

Nurullah Ataç da yazılarında çağdaş tiyatronun, geleneksel tiyatro örnek alınarak iyi yönleri üzerinde temellendirilmesi gerektiğini ifade eder. Tulûat tiyatrosunun üzerinde durulması gerektiğini, onlarla çalışıldığı taktirde yeni Türk tiyatrosunun yaratılabileceğini savunur. Ataç; "Bence türk tiyatrosu tulûattan mesela Naşit'ten doğacaktır" diyerek düşüncesini net olarak ortaya koyuyor. Avrupa tiyatrolarına erişmenin, onların yaptığı şeyleri olduğu gibi alıp göstermek olmadığını, kendi tiyatromuzu değerlendirerek çağdaş Türk tiyatrosunu kurabileceğimizi söyler. Doğmaca oyunların "aşılması gereken bir kaynak olduğunu söyleyerek Shekespeare, Moliere gibi yazarların doğmaca oyunlardan yetiştiklerini, onu aştıklarını ifade eder. Ataç tulûat tiyatrosuyla ilgili olumlu düşünürken Karagözün artık konu ve teknik olarak işlevini tamamladığını, yenileştirilemeyeceğini savunur."

Bu tip görüşler halkevleri kapatılmasında sonraki dönemlerde de savunulmuş ve savunulmaktadır.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra başlayan ve halkevleriyle gelişerek devam eden Geleneksel Türk Tiyatrosu çalışmaları halkevlerinin 1952 yılında kapatılmasıyla bir bocalama dönemine girdiyse de 1970'li yıllardan itibaren devletin de desteği ile az da olsa yeniden sahnelenmeye başlamıştır.

Cumhuriyet döneminde Hazım Körmükçü, Hayali Küçük Ali, Camcı İrfan, Hadi Poyrazoğlu, Mazhar Baba, Hafız Mehmet Ali, Hikmet Efendi gibi başarılı sanatçıları görüyoruz. Bu sanatçılar yurdun dört bir yanındaki halkevleri ve halkodalarında gösteriler yaparak Karagöz ve kukla sanatlarını yaşatmışlardır. Hayali Küçük Ali radyodaki Karagöz seslendirmeleriyle Karagöz oyunlarımızı bütün ülkemiz insanına sevdirmiştir.

Bu yazımızda 18. yüzyıldan Osmanlı'nın son dönemine, Cumhuriyetin kuruluşundan halkevlerinin kapatılmasına kadar olan dönemdeki Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun durumunu tespiti çalıştık. Elbette ki konu daha geniş ele alınıp değerlendirilebilir. Ama biz burada Geleneksel Türk Tiyatrosunun, Avrupa tiyatrosunun gelmesiyle birden bire yok olmadığını, hele hele Cumhuriyetin ilânından sonra hiç ilgi görmediği ve yok edildiği yönündeki görüşlerin doğru olmadığını, aksine özellikle halkevleri döneminde sahneleme, araştırma ve yayın yönüyle başarılı bir dönem geçirdiğini anlatmaya çalıştık.

Geleneksel tiyatronun zayıflamaya başladığı 19.yüzyıldan itibaren onu yaşatma çabalarının da başladığını görüyoruz. Ancak bu çabalar, halkevleri dönemindeki çalışmalar dışında, düşünce düzeyinde kalmış uygulamaya konulamamıştır. Geleneksel tiyatro kaynak olarak değerlendirilip ele alınmadığı için bugünkü dram tiyatromuz da Batı tiyatrolarının etkisi altına girmiştir. Geleneksel tiyatro sanatçıları yeterince desteklenmemiş kendi kaderlerine bırakılmıştır. Bugün de geleneksel tiyatromuzun yaşatılmasıyla ilgili aynı tartışmalar yapılmakta, bir türlü olumlu sonuca varılamamaktadır. Ancak geleneksel tiyatroyu yeni teknolojilerle geliştirmek, yeni uygulamalar ve yorumlarla günümüz insanının beğenisine sunmak, dram tiyatrolarımız için bir kaynak olarak değerlendirmek olasıdır.

## 5. MUSAHİPZADE CELAL

31 Ağustos 1868 günü İstanbul'un Cihangir semtinde dünyaya geldi. Asıl adı Mahmut Celaleddin'dir. Gazhane Başkatibi Musahipzade Ali Bey ile Fıtnat Ecibe Hanım'ın oğludur. Dedesi, III. Selim'in musahibi bestekâr İzzet Şakir Ağa'dır. 1935'te çıkarılan soyadı kanunu ile Musahipzade soyadını aldı ve Musahipzade Celal adıyla ünlendi.

İstanbul'da Firuzağa Sıbyan Mektebi'nde ilköğreniminin ardından, Feyziye Rüştüyesi'ni ve Süleymaniye Numune-i Terakki İdadisi'ni bitirdi. 1889 yılında, yazı yazma alışkanlığını edineceği "Babiâli Tercüme Odası"nda kâtip olarak göreve başladı. Bir yandan da Hukuk Mektebi'ne devam etti ancak bitiremedi.

Tiyatroya olan ilgisi Tercüme Odası'nda görev yapmaktayken ortaya çıktı. Arkadaşları ile arasında ortaoyunları tertip edip bizzat kendisi de bu oyunlarda zenne rollerine çıktı<sup>[2]</sup>. Mardiros Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'nın oyunlarını takip etmesi oyun yazmaya karşı merak duydu. Tiyatro bilgisini Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere çevirilerini inceleyerek arttırdı. 1908'de Tercüme Bürosu'ndan ayrılınca zamanının büyük bölümünü oyun yazma çalışmalarına ayırdı. Yayımlanan ilk oyunu olan Türk Kızı'nı (1910) bu dönemde yazdı, oyun 1912'de Köprülüler adıyla Manakyan Tiyatrosu'nda sahnelendi<sup>[3]</sup>. Belediye işlerine kadınların baktığı devri hicveden İstanbul Efendisi (1913) adlı ilk müzikal oyununun ardından; Macun Hokkası (1917), baba parası yiyen mevki sahibi kimseler ile yaşamlarını alınterleriyle kazanmaya çalışan emekçilerin arasındaki karşıtlığı anlatan Yedekçi (1919), Kaşıkçılar (1920), Atlı Ases, Demirbaş Şarl gibi oyunları yazmaya ve sahnelenmeye devam etti. 1919-1924 yılları arasında yazdığı oyunların hepsi Osmanlı Operet Heyeti (1923 yılında İstanbul Operet Heyeti adını aldı) tarafından sahnelendi. Lale Devri adlı oyunu, İstanbul'da ilk defa kadınların tiyatroya gelmesini sağlayan oyun oldu. O sene ramazan ayında ilk defa kadınların da gece tiyatroya gelip bu oyunu izlemesi için izin verildi. Oyun yazmayı sürdürürken memuriyet hayatına 1917'de Üsküdar livasında bandrol memuru olarak devam etti. 1920'de bandrol örgütü kaldırılınca, görevi Maliye tahsil memurluğuna aktarıldı. 1923 yılında Üsküdar defterdarı iken emekliye ayrıldı.



Musahipzade Celal, emekliliğinden sonra bir süre "Evkaf Müzesi"nde koleksiyon uzmanlığı yaptı. 1927 yılında kütüphane görevlisi olarak Darülbedayi'e girince geçmişten gelen tiyatroya olan ilgisini geliştirme olanağı buldu. Ardı ardına tarihi hiciv özelliğinde eserler kaleme aldı. 1927'den sonra yazdığı oyunlar Darülbedayi'de (sonra İstanbul Şehir Tiyatroları adını aldı) sahnelendi. 1927'de Darülbedayi'de sahnelenen *Fermanlı Deli Hazretleri* adlı eseriyle tanındı. Aynaroz Kadısı (1928), Kafes Arkasında (1929), Bir Kavuk Devrildi (1930), Balaban Ağa (1933) adlı oyunları Darülbedayi'de sahnelendi. Bir Kavuk Devrildi'de yabancı yatırımların yerli iktisadı iflasa sürüklemesini, bilgisiz yöneticilerin halkı sömürmesini; Balaban Ağa'da yetişmekte olan yükseköğrenim gençliğinin kendi sorunlarıyla başbaşa bırakılmasını yerd. Beklenen ilgiyi görmeyen Selma (1934) adlı dramdan sonra yeni oyun yazmadı;18 oyunu 1936'da toplu halde yayımlandı. 1937'de Türk Kızı'nın değiştirilmiş hali olan Gülsüm (1937)'ü ve ardından Mehmet Şükrü Erden ile Genç Osman (1937) adlı oyunu kaleme aldı.

Türkiye'ye özgü denebilecek bir müzikal komedi türünün ilk yazarı olma özelliğini taşıyan Musahipzade'nin oyunları 18.yüzyıl Osmanlı toplumundaki idari bozuklukları ve dini sömürüyü malzeme olarak kullandı. Aynaroz Kadısı ve Bir Kavuk Devrildi adlı oyunları Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya aktarıldı. Eski İstanbul Hayatı (1946) adlı kitabında kendi hatıralarını, eski Osmanlı adetlerini ve gündelik hayatın detaylarını anlatmıştır. 1958 yılında çıkan bir yangında Bir Kavuk Devrildi filmi yandı.

13 Şubat 1952'de 40. sanat jübilesi yapıldı. Son yıllarında gözleri görmeyen Musahipzade Celal, oyunlarını yeğenlerine ve onların çocuklarına yazdırdı<sup>[4]</sup>20 Temmuz 1959'da yaşamını yitirdi.

İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Üsküdar sahnesi yazarın adını taşır.

## 5.1 MUSAHİPZADE CELAL'İN ESERLERİ

- a. Türk Kızı (basılışı 1909; 1936'da Gülsüm adıyla)
- b. Köprülüler (yazılışı 1912, oynanışı 1912, basılışı 1936)
- c. İstanbul Efendisi (yazılışı 1913, oynanışı 1917, basılışı 1936) (müzik: Leon Hancıyan)
- d. Lâle Devri (yazılışı 1914, oynanışı 1921, basılışı 1936) (müzik: Muallim Hakkı Bey)
- e. Macun Hokkası (yazılışı 1916, oynanışı 1919, basılışı 1936) (müzik: Ali Rıza Bey)
- f. Yedekçi (yazılışı 1919, oynanışı 1920, basılışı 1936) (müzik: Muallim Hakkı Bey)
- g. Kaşıkçılar (yazılışı 1920, oynanışı 1921, basılışı 1936)
- h. Atlı Ases (yazılışı 1921, oynanışı 1921, basılışı 1936);
- i. 'Demirbaş Şarl (yazılışı 1921, oynanışı 1922, basılışı 1936) (müzik: Kazım Uz)
- j. 'Moda Çılgınları, 1923, (müzik: Muhlis Sabahattin)
- k. İtaat İlâmı (yazılışı 1923, oynanışı 1924, basılışı 1936)
- l. Moda Çılgınları (yazılışı ve oynanışı 1923) (müzik: Muhlis Sabahattin)
- m. Fermanlı Deh Hazretleri (yazılışı 1924, oynanışı 1927, basılışı 1936);
- n. Aynaroz Kadısı (yazılışı 1927, oynanışı 1928/1929 dönemi)
- o. Kafes Arkasında (yazılışı 1928, oynanışı 192 basılışı 1936);
- p. Bir Kavuk Devrildi (yazılışı 1930, oynanışı 1930, basılışı 1936)
- q. Mum Söndü (yazılışı 1930, oynanışı 1931/1932 dönemi, basılışı 1936)
- r. Pazartesi-Perşembe (yazılışı 1931, oynanışı 1932, basılışı 1936)
- s. Gül ve Gönül (yazılışı 1932, oynanışı 1933, basılışı 1936)
- t. Balaban Ağa (yazılışı 1933, oynanışı 1935, basılışı 1936)
- u. Selma (yazılışı 1934, basılışı 1936, oynanışı 1961)
- v. Genç Osman (Mehmet Şükrü Erden ile birlikte, yazılışı 1937, oynanışı 1956).

### 5.1.1 “İstanbul Efendisi” Merkezinde Musahipzade Celal

Musahipzade Celal’in gençliğinin İstanbul’u; karanlık sokakları, paragöz esnafına rağmen bir batılının gözüyle; faaliyetli, canlı bir İstanbul’dur.

Ama İmparatorluk tarihinin bitip, Cumhuriyet tarihinin başladığı bir dönemin en keskin değişimlerine tanıklık eden, Musahipzade, İstanbul’un gün be gün değişen çehresini, o gününü değil, iki yüz yıl öncesini seyirciye göstermeyi seçer.

“Terbiyeli ve bilgili olduğu kadar, zarif ve munis” bu zat, sanki hızla yaşanan değişimin yarattığı karmaşaya inat zamanı geriye çevirir, bildik bir tutuculukla ya da eski düzeni yücelterek de değil üstelik, radikalliğin kaçınılmaz olduğu değişim sürecinin aksine, sadece romantizmle açıklanamayacak biçimde geçmişe, tarihine ait olanı sahiplenerek.

Eski Osmanlı yaşamıyla, gelenek ve alışkanlıklarıyla, toplum yapısıyla dirsek teması sadece oyunlarına konu etmekten ibaret değil, neredeyse yaşamının bir parçasıdır. Hatta emekliliğinin ardından bir serpuş (başlık) koleksiyonu için Evkaf Müzesi’ne davet edilir (oyunlarında verdiği ayrıntılı dönem kostümü tarifleri bu kişisel merakın vesilesiyle bir bakıma) “Eski İstanbul Yaşayışı” adlı, dönemin içtimai yapısı ve adetlerini konu alan bir inceleme kitabı da yazmıştır, araştırmacı kimliği dolayısıyla oyunları belgesel bir nitelik de taşımaktadır.

İstanbul Efendisi’yle ilgili ulaşılmış tüm kaynaklarda oyunun I. Mahmut döneminde geçtiği belirtilmekte -ki bu dönem başka oyunlarında da işlenmiştir- yani, İmparatorluk’taki yaşamın şaşaalı, parlak günlerinin sona erdiği zamanların İstanbul’unda. Ama yine de, onun izlettiği İstanbul da, en az yaşadığı İstanbul kadar renkli, çok kimlikli, zengindir. Yine zaman değişmiştir, değişiyordur. Ama Lale Devri sona ermiş olsa da, Gerileme Dönemi başlamamıştır, Osmanlı İmparatorluğu “hasta adam” değil, yedi cihana hükmetmiş bir imparatorluktur hala, Patrona Halil İsyanı yaşanmış, ama bastırılmıştır, İstanbul Efendisi hurafelere dalmış bir despot olsa da, iş görevini yapmaya geldiğinde dirayet sahibidir. Zaman zaman metinlerinde bozulmuş, bozulmakta olana karamsarlıkla bakıyor görünse de, aslında sahnesinde hala bozulmamış bir şeyler de vardır.

Ömrü, Meşrutiyet'ten II.Dünya Savaşı'na kadar uzanan bir döneme denk düşen Musahipzade'nin adı çoğu kaynakta Cumhuriyet yazarları arasında anılır, oyun yazma arzusunu tatmin edecek olan saha ise Meşrutiyet'in ilanından sonra açılmıştır. İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Fransızca'dan yaptığı uyarlamalar gündemde iken, Musahipzade yabancı dil bilmeyişini, batıdan etkilenmemek için avantaj sayacak kadar “tutucu” görünür. İmparatorluk devri kapanıp, Cumhuriyet devri başlarken, eski zamanları, eski Osmanlı yaşamını konu eden oyunları, hamasi bir yüceltme değil, sistemin zaaflarına ve bozulmalara eleştiriler içerir. Ortaoyunu geleneğinden etkilenen, Osmanlı sanatına düşkün Musahipzade, batı edebiyatı tercümelerini, Manakyan'ı da takip etmekte, Osman Hamdi Bey'in eserlerinden de bir minyatürden aldığı hazzı alabilmektedir.

İlber Ortaylı, oyunları döneminde hasılat rekorları kıran yazarın kuşaklar ötesine ulaşmasının nedenini “Musahipzade her dönemin modern Allaturca'sıdır” diyerek açıklar: “Musahipzade Osmanlı toplumunun özündeki çelişkiyi taşır. İçine kapanık ve toplumsal ilişki çerçevesini belirleyen; değerlerine bağlı dışa karşı kuşkulu, ortamına yabancılaşmaya ve kültür emperyalizmine düşman...Ama ona karşı aynı silahla değil, geleneksel değerleri putlaştıran bir garip tutuculuk ve tinsellikle direnir. Bu yanı sıra 19.yy doğu dünyasının bilinçsiz ama onurlu direnişini yapıtlarında görürsünüz.”

Bu “bir garip tutuculuk” yazarın kimi kez gericilikle suçlanmasına neden olsa da Musahipzade'nin ne yaşam öyküsü ne metinleri üstünden, bir görüşe karşı ya da yandaş olduğunu söylemek pek mümkün görünmez. Sevda Şener şu tespitte bulunmuştur: “Musahipzade' Celal'in bütün hayatı gösterişten ve iddiadan uzak, kendini seven ve anlayanlar arasında sakin ve içine kapanık olarak geçmiştir. İkinci Meşrutiyet sonrasının çeşitli fikir cereyanlarını savunanlar, birbirleri ile çatışanlar, çığır açmaya uğraşanlar arasında onun ismine hiç rastlamıyoruz. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki “asri” akımlara, cemiyetlere katıldığını gösteren bir kayıt yoktur. Anılarında bile iddialı sayılabilecek her çeşit imadan kaçınmış gibidir.”

Ama her şeye rağmen, bir yazar olarak, geleneksel olana bakış noktasında “ilk Türk tiyatro oyunu” sıfatıyla tarihe geçen Şair Evlenmesi'nin yazarı Şinasi'nin karşısında bir yerlerde durduğu açıktır.

Tanzimat döneminde batılılaşmanın da etkisiyle “hor görülen” Türk Tiyatrosu formlarından uzaklaşma sürecinden, II. Abdülhamid döneminde, yasaklamaların da etkisiyle sahne pratiğinden kopup, neredeyse sadece okunmak için yazılır hale gelen tiyatro eserlerinden sonra Musahipzade’yi ve onun eserlerini farklı kılan, geleneksel olanı biçim ve içerik olarak yeniden değerlendirmesidir.

M. Celal’in oyunları geleneksel Türk tiyatrosundan özellikle de Orta Oyunu’ndan beslenir. Gençlik yıllarında zenne olarak sahneye çıkmış, kimi oyunlarına kumpanyadaki oyuncular için rol eklemeleri yapmış, edebiyat geleneğinden çok, tiyatro pratiğinden yola çıkarak eserler kaleme almış olan Musahipzade’nin eserlerinde piyesin seyirlik niteliği ön plandadır.

Geleneksel forma yakın biçimde, olayların tek bir konu etrafında ilerlediği oyunlarında eski Osmanlı’nın gündelik yaşamı, bir fon olarak bulunmaz, gündelik ilişkileri, sosyal kurumları ve figürleriyle kurguyu o sınırlar içerisinde boyutlandırır da.

“İstanbul Efendisi”nde çarşı esnafının gösterildiği sahne, Baş Kadı Savleti Efendi’yi görev başında görmemizi sağlar ki, aynı zamanda çarşı, yoldan geçen ocak süpürücüsü, eskicisi, turşucusu da dahil olmak üzere, Osmanlı’nın renkli, çok kültürlü yapısının bir kesit gibidir. Ermeni terzi Agop, Yahudi bakkal Yuvan, Rumelili nalbant Durmuş, Kastamonulu saka Bekir, bir Osmanlı çarşısından olduğu kadar, geleneksel Türk Tiyatrosu’nun sahnesinden çıkma birer figür gibidirler.

Daha sahnenin başında diğer esnaflar, Yuvan’ı dükkanının tertipsizliğiyle alakalı uyarır. Nitekim Savleti teftişe geldiğinde onu uyaran terzinin ve nalbantın eksiklerini görse de falakaya çektirdiği kişi Yuvan olur. Çarşı esnafının arasında Savleti gelmezden önce konuşulanlar, bir bakıma onun adaletli bir ceza verdiği ispatı gibi görünmekle beraber, esnafın birbirini uarması, Savleti’nin avarız mütevellisini akmayan çeşmeden sorumlu tutması Lonca Teşkilatı’nın kendi kendine işleyen-ya da işlemesi gereken- ve kendini denetleyen sistemine bir göndermedir. Ancak, Musahipzade, Ortaylı’nın yazarın başka metinlerinden örneklerle de destekleyerek, ileri sürdüğü gibi Lonca Teşkilatı örgütlenmesinin savunucusu olsa dahi, bunu da sahnede idealize ederek göstermeyi seçmez.

Çarşı esnafı arasında her şeyi usulüne uygun yapan, sonradan Savleti'yle dünür olacak Muhsin Efendi'nin, kuvvetle muhtemel İstanbullu oluşu. Patrona Halil isyanından sonra Hacı Mimi adıyla dolaşmaya başlayan Mentеш'in de, falakaya çekilen Yuvan'ın da Yahudi olması sadece bir tesadüf müdür bilinmez. Ancak Musahipzade'nin sahnesinde geleneksel tiyatromuzun da vazgeçilmez figürleri olan yöresel özellikleriyle anılan tipler ve azınlıklar birer zenginlik olarak sahnedeki yerlerini alırlar.

İstanbul Efendisi Savleti Efendi, bugünden bakıldığında hem yargıç, hem belediye başkanı olmak dışında, kadınların donatıldığı çok sayıda idari yetkiye sahip bir "baş kadı" olarak, hukuk ve idarenin kısacası devlet otoritesinin yerel düzeydeki temsilcisidir. Savleti'nin kullandığı dil ise , bugün okunduğunda hayli anlaşılmaz olmakla birlikte, Musahipzade'nin oyunu yazdığı dönem açısından da "eski" ve "yüksek"tir. Darülbedayi dergisi için kaleme aldığı kimi yazılarda kendisinin de benzer bir üslupla yazmayı tercih ettiği, oyunlarıyla alakalı kimi eleştirilerde gündelik lisana daha yakın durmasının telkin edildiği görülmektedir.

Her ne kadar kızına okuma yazma öğretmemiş, evleneceği kişiyi seçerken rızasını almamış olsa da, kızına ve beceriksizlikle suçlasa da oğluna karşı, çarşı esnafına tavrına benzer bir üslupla davrandığı görülmez. Savleti Efendi, her daim devlet göreviyle alakadardır ve dönemin koşulları dahilinde iyi bir kadı, kendi usulünce oğlunun eğitimiyle alakadar, kızını seven bir babadır. Nitekim, kişisel işlerinde batıl itikatlara, hurafelere göre davrandığı görülse de, devlet işlerinde bu biçimde davrandığı ya da herhangi bir gerekçeyle görevini kötüye kullandığı görülmez. Hurafeler kadar, Çengi Afet'in aşıklarla bir olup kurduğu tezgaha da kolaylıkla kanan İstanbul Efendisi'nin, iş esnafa, görevini ifa etmeye geldiğinde gözünden hiçbir şey kaçmaz. Gerek hanesinde gerek sokakta her adı geçtiğinde korkulan Savleti Efendi'nin Musahipzade'nin kalemiyle sahnede gösterilen en büyük zaafı ve kusuru, batıl itikatlara, hurafelere olan inancıdır. Buna karşın Musahipzade, Savleti Efendi'nin dinle ilişkisine dair tek bir cümle kurmamış görünür. Ancak bugünden bakıldığında gerek kadılık sıfatı gerekse batıl inançları dolayısıyla Savleti'nin bir "yobaz"ın değil ama, dini inançlarının yerine batıl itikatları koyan bir adamın karikatürü olduğu söylenebilir.

Bir diğerk figür Çengi Afet, oyunun eksen karakterlerini, dolayısıyla bir anlamda kutuplarını bir araya getiren ve meseleyi mutlu sona kavuşturan kişidir. Daha ilk sahnesine geçmiş günleri anmakla başlayan Afet, görmüş geçirmişliğiyle, sadece yeri geldiğinde Savleti Efendi'nin akıl danıştığı değil, Hacı Mimi'nin de, Safi'nin ve Esmâ'nın da yardım istediği kişidir.

Kendisi de cariye olan ama kıdeminden olsa gerek Afet'e yakın duran Feraset, Orta Oyunu'nun "bacı kalfa"(kayarto)sıdır, büyü yapma sahnesi ise Orta Oyunu'ndan Köy Seyirlik'lere,hatta aynı kaynaktan beslenen Türk sineması örneklerine kadar uzanan bir trüktür.

Emrinde çalışanları ya da yetiştirdikleri üzerinden otorite olması dışında, Savleti Efendi'yi alt eden kişi olması da Çengi Afet'i metnin bir anlamda İstanbul Efendisi'yle denk figürü yapar. Nitekim, bugünden bakıldığında köle ticareti yapan ya da Hacı Mimi'nin Ferhat Ağa'ya kurduğu tezgaha göz yummuş görünen (Ferhat Ağa, Menteş'in kendisine zorla halayık aldırmaktaki maksadını sahnede anlar, ancak Afet'e fazladan para ödediğini Handan'dan mı yoksa başka birinden mi öğrendiği açık değildir) Çengi Afet de, iş mesleğini icra etmeye geldiğinde, bir o kadar özenli ve aşıkları kavuşturmak için uğraş verecek kadar da iyi yüreklidir. Savleti'yi akıyla alt eden Afet'in oyunu, aslında kimsenin zarar görmediği bir mutlu sonla bağlanır. Bu oyundan en zararlı çıkanlar Dilaram'ı elde etmek için kendince türlü şeyler yapan evin budala oğlu İrfan'la, Esmâ'ya mı servetine mi göz diktiği belli olmayan aslen Yahudi, şimdi hacı olan Böcek başı Menteş'tir.

Kadı kızı Esmâ'nın taliplisi ise, çarşı esnafı Muhsin Efendi'nin oğlu Safi Çelebi'dir. "Çıtkırıldım, nazik" bu çelebi gerçekten de saf bir delikanlıdır. Esmâ'nın Dilaram'ın yardımıyla kendisine verdiği şifreli adresten hiçbir şey anlamaz. "Tütüncü güzeli" diye namlanmış olsa da belli ki aşk konusunda pek tecrübeli değildir. Savleti Efendi'nin karşısında aşk uğruna belki de hayatında yaptığı en cür'etkar şeyi yapıp Afet'in kendisine öğretilmediği oyunu oynar. Nitekim Esmâ da, cariyesi Dilaram'ın akıl hocalığı olmasa ona nasıl ulaşabileceğini bilemeyecek kadar "saf"tır.

İki aşk hikayesinin paralel yürüdüğü oyunun diğerk aşıkları Dilaver ve Dilaram'dır. Kapı yoldaşı bu iki figür halk tiyatrosunun tanıdık aşık hizmetlileridir. Savleti'nin Dilaver ve

Esmâ'yı evlendirme kararı üzerine, aşık çiftlerin kaderi bir olur. Dilaver'le Dilaram'ın memleketleri kaçamayacakları kadar uzakta, dağların ardındadır; kavuşmaları gibi. Ama nihayetinde onlar da mutlu sonun bir ayağı olur ve muratlarına ererler.

Musahipzade'nin oyunlarının batılı örnekler ya da batılı üslupla yazılmış tiyatro metinlerine kıyasla, sağlam bir dolantı kurgusu, çok katmanlı bir yapısı olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Bir yandan zamanından konu ettiği döneme, o dönemden zamanına kendi başına incelemelere konu olacak bir perspektif sunsa da, en üstte görünen ve hiç de azımsanmaması gereken kısmıyla bir güldürü sunar. Hamasi söylemler, baht dönüşleri, doğru yolu bulan kötüler yoktur Musahipzade'nin sahnesinde. Bununla birlikte, batı tiyatrosunun sahne yapısına kendine, bize ait olan özgün malzemeyi getirir, geleneği, tarihi, müziği, dansı tiplmeleri, seyirlik bir oyunun içine serpiştirdiği eleştirisiyle, sahne üstündeki zenginliğini burada bulur.

....Çiftler kavuşur, alması gerekenler derslerini alır ve geçmiş zamanlardan kalma bir mutluluk fotoğrafı üstüne kapanır Musahipzade'nin perdesi.



## 6. SONUÇ

M. Celal'in "İstanbul Efendisi" adlı oyunu; dönemindeki tamamen batı taklitçisi, batılılaşma adı altında yaptıkları adaptasyonları Türk Tiyatrosu'na mal etmek isteyen yazar ve eserlerin dışında duran, kendi aydın fikirleri ve geleneksel öğeleri bir araya getiren yenilikçi ve ilerici bir eserdir.

Batılı metin formuyla, Geleneksel Türk Tiyatrosu'na özgü öğeleri iç içe kullanmayı seçerek, metne dayalı bir geleneği bulunmayan Türk Tiyatrosu'nun çatısı altında, geleneğini reddetmeden "özgün metin yapısı" oluşturma çabasına örnek teşkil eden "İstanbul Efendisi" bu yönüyle, Türk Tiyatrosu tarihinde; özgün bir yapı, bir "sentez"e model oluşturabilecek nitelikler barındırmaktadır.

Bu konuyu daha geniş kapsamlı olarak incelemek için aşağıdaki kronolojik sıra ve dönemler araştırılabilir;

### **KISA KRONOLOJİ**

1718-1730	LALE DEVRİ
1699-1792	GERİLEME DÖNEMİ
1730	PATRONA HALİL İSYANI
1730-1754	I. MAHMUD
1754-1757	III. OSMAN
1757-1774	III. MUSTAFA
1676 -1917	OSMANLI RUS SAVAŞI
1774-1789	ABDÜLHAMİD
1789-1807	SELİM (Şehid)
1792-1922	DAĞILMA DÖNEMİ
1807-1808	IV. MUSTAFA (Maktul)
1808-1839	II. MAHMUD (Adli)
1839	TANZİMAT FERMANI
1856	ISLAHAT FERMANI
1839-1861	I. ABDÜLMECİD

1861-1876	ABDÜLAZİZ
1868	MUSAHİPZADE CELAL'İN DOĞUMU
1876	V. MURAD
1876-1909	II. ABDÜLHAMİD
1876	I. MEŞRUTİYET
1908	II. MEŞRUTİYET
1909-1918	V. MEHMED (Reşad)
1911-1912	TRABLUSGARP SAVAŞI
1913	“İSTANBUL EFENDİSİ”
1912-1913	I.-II. BALKAN SAVAŞI
1914-1918	I. DÜNYA SAVAŞI
1918-1922	VI. MEHMED (Vahidettin)
1919-1922	KURTULUŞ SAVAŞI
1923	CUMHURİYET
1924	HALİFELİĞİN KALDIRILMASI
1925	ŞAPKA VE KIYAFET DEVRİMİ
1926-1934	KADINLARA EŞİT HAKLAR VERİLMESİ
1928	HARF DEVRİMİ
1938-1950	ATATÜRK'ÜN ÖLÜMÜ-İSMET İNÖNÜ DÖNEMİ
1939-1945	II. DÜNYA SAVAŞI
1950	CELAL BAYAR VE DP DÖNEMİ
1959	MUSAHİPZADE CELAL'İN ÖLÜMÜ

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

And, M., 1962. *Kavuklu hamdiden üç orta oyunu*. Türkiye: Forum Yayınevi

Kudret, C., 1973. *Ortaoyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları

ÖZHAN, M., 2001. *Cumhuriyetin ilk yıllarında geleneksel türk tiyatrosu*. İstanbul: I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri

PEKMAN, Y., 2002. *Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yay.

Siyavuşgil, S.E., 1983. *Karagöz*. Ankara:Saim Toraman Basımevi

Şener, S., 1963. *Musahipzade celal ve tiyatrosu*. Ankara: DTCF Yayınları

Tuncay, M., 2004. *Musahipzade celal tiyatrosu'nda osmanlı tavrı*. İstanbul: Boğaziçi Üniv. Yay.

***Sürelî Yayınlar***

ORTAYLI, İ., 1973. *Siyasal hikaye türü açısından musahipzade celal bey üzerine bir deneme. Tiyatro 70*

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı :** ÇAĞLAR ÇORUMLU

**Sürekli Adresi :** Caferağa Mahallesi Ağabey Sokak Hal-Gül Apartmanı No:30/3 Moda/İstanbul

**Doğum Yeri ve Yılı :** Merzifon / 04. 12. 1977

**Yabancı Dili :** İngilizce

**İlk Öğretim :** Merzifon Lisesi Ortaokul Bölümü - 1991

**Orta Öğretim :** Merzifon Lisesi - 1994

**Lisans :** Anadolu Üniversitesi – 2000

**Yüksek Lisans :** Bahçeşehir Üniversitesi - 2012

**Enstitü Adı :** Sosyal Bilimler Enstitüsü

**Program Adı :** İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

**Çalışma Hayatı :**

*Tiyatro Çalışmaları:*

Kabare Taksim 2002-2003

Tiyatro Kılçık 2006-2008

İBB Şehir Tiyatroları 2008-halen

*Dizi Çalışmaları:*

Yedi Numara 2001-2003

Hayat Türküsü 2006

Koyu Kırmızı 2012

*Sinema Çalışmaları:*

Kader 2005

Rina 2009

Prencesin Uykusu 2010