

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**İ.B.B.Ş.T'NİN MİLENYUM SONRASI YAPTIĞI YERLİ OYUNLARDA
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU UNSURLARI KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yasin ÇETİN

**Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Bilim Dalı Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

Haziran, 2018

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**İ.B.B.Ş.T'NİN MİLENYUM SONRASI YAPTIĞI YERLİ OYUNLARDA
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU UNSURLARI KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Yasin ÇETİN
(Y1612.210022)**

**Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Bilim Dalı Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

Haziran, 2018





T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı **Y1612.210022** numaralı öğrencisi **Yasin ÇETİN**'in "**İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NIN MİLENYUM SONRASI YAPTIĞI YERLİ OYUNLARDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU UNSURLARI KULLANIMI**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 11.05.2018 tarih ve 2018/14 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından **Onaylandı** ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Sovadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :05/06/2018 – 11:00

1)Tez Danışmanı: Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU

2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKİYE

3) Jüri Üyesi : Doç. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.





Eşime ve çocuklarıma,



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “İ.B.B.Ş.T’nin Milenyum Sonrası Yaptığı Yerli Oyunlarda Geleneksel Türk Tiyatrosu Unsurları Kullanımı” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (05/06/2018)

Yasin ÇETİN





ÖNSÖZ

Uzun emekler verilerek yapılan bir çalışma tabii ki herkesin bildiği gibi yapan kişi için önem arz etmektedir. Bu bilinen bir klişedir. Fakat bu çalışma benim için gerçek manada önem arz etmektedir. Çünkü yaklaşık tiyatro sahnesinde geçen 13 yılın -7 yılı geleneksel- bu 13 yılında 6 senesinin akademik olarak hayatımda geçmiş olmasının verdiği bir birikimle ortaya koymaya çalıştığım bir çalışma özelliği taşımaktadır. Tabii ki bu çalışma sadece tarafımdan yapılmış bir çalışma değildir. Dolaylı ya da direkt olarak üzerimde hadsiz emeği bulunan bu çalışmayı hazırlayabilecek raddeye gelmeme vesile onlarca “kıymet” var ardımda.

İlk olarak lise biter bitmez yanında pişekar olarak 7 yıl Türkiye’yi köşe bucak gezmeme ve oralarda tiyatro yapabilmeme yol açan profesyonel tiyatroya başlamama vesile ekolüm, ustam Hasan Nail Canat’a şükran ve rahmetle... Onun bende sağladığı itki ve teşvikle bu yola kesin bir biçimde girmiş olmam bu sürecin ilk dinamiklerini oluşturdu. Ardından bazen geçim sıkıntıları ile alternatif işlerle uğraşsam bile sonunda çıktığım yolun tiyatro olmasında ustamın emeği büyüktür.

İstanbul Aydın Üniversitesi’ne ilk Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Drama ve Oyunculuk bölümünü okumak üzere girdiğim yetenek sınavında binlerce temsil ortaoyunu oynamış bir tecrübem olmasına rağmen heyecandan titrediğimden beni rahatlatarak parçamı oynamamı sağlayıp burs hakkı ile okula kayıt yaptırmama vesile olan bölüm başkanı Prof. Mehmet Birkiye’ye teşekkürlerimle. Öyle ki o sadece küçük bir başlangıçtı. Aldığım 4 yıllık lisans eğitimi ve sonrasında yine bursla aynı okuldan aldığım yüksek lisanstan onur derecesi ile mezun olabilmeme gelen süreçte bir oya gibi bizleri işleyen ve tüm birikimini aktaran başta Prof. Mehmet Birkiye, ardından bu tezde de danışmanlığımı yapan bazen hoca, bazen arkadaş, bazen de bir sırdaş olarak 7 yılı beraber geçirdiğimiz Doç. Dr. Melih Korukçu’ya teşekkürlerimle... Öyle bir hocadır ki ilk tanıştığımız anı bile yüzlerce öğrencisi arasından hatırlar... Bu yüzden kendimi şanslı hissetmeme en büyük sebeptir. Tabii ki dahası var. Bir anne edası ile hocadan öte öğrenciliğim boyunca edindiğim bilgilerden birçoğunu kendisine borçlu olduğum Sündüz Haşar, yine hem öğrencisi olarak hem de bir dostu edası ile yaklaşım gösteren Doç. Nazım Uğur Özüaydın, lisansımdaki tez danışmanım ve analitik düşünebilmemde büyük katkıları olan Doç. Dr. Selen Korad Birkiye, tiyatro sanatçısı olmadan önce insan olabilmeye dair bende katkıları olan yüksek lisansta yönetmenlik üzerine yaptığımız derste yakından tanıma fırsatı bulduğum Ragıp Yavuz, öğrencisi ile dersi bittiği anda meslektaş olabilen ve bunu sürdüren Şakir Gürzümar’a, şuanda Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Başkanı olan Yrd. Doç. Dr. Esra Hasret Çizmeci ve hem hoca-öğrenci ilişkisi ile birlikte hem de iyi bir dost olduğumuz Özen Yula’ya şükranlarımla...

Tezin hazırlanış aşamasında arşivini hiçbir zorluk çıkartmadan bana açan başta Şehir Tiyatroları Müdürü Dr. Salih Efiloğlu’na, Müdür Yardımcısı Mehmet Karaosmanoğlu’na, Kütüphane Birim Amiri Kaya Uluç’a, Kütüphane Sorumlusu Enis Kayhan, 110 oyunun tek tek video kayıtlarını arşivden bularak bana ulaştıran efekt birimi şefi Ersin Aşar ve efekt birimi sorumlusu Emre Gökmen Turgaylı’ya,

beraber gittiğimiz Hatay turnesi boyunca tüm Darülbeyti tarihini ve oyunlarını günlerce sıkılmadan bana anlatan Zihni Göktaş’a teşekkürlerimle...

Buradan özel bir teşekkür daha gerekiyorsa hiç şüphesiz o teşekkürlerin de birisi ailemedir. Odamda çalışırken kapıya gelip “Baba daha bitmedi mi yazın?” diyerek kendilerine ayırmam gereken zamanı çalarak çalışmalarına ayırdığım oğullarıma ve eşime sonsuz destekleri adına şükranlarımla...

Son olarak şunları söylemek isterim; akademik öğrenime başlamadan önce 7 yıl Türk geleneksel tiyatrosu yapma şansı bulduğumda bu birikimle bildiğimi zannediyordum. Fakat gerçek şu ki ilk dört yıllık lisans eğitimimi tamamladığımda öğrendiğim tek şey öğrenci olduğumdu. Daha sonrasında ki iki yıllık yüksek lisans eğitiminde ise öğrendiğim şey öğrenciliğimin devam ettiğiydi. Bana öğrenci olmayı öğreten öğretim üyelerinden, gerek oyuncu, gerek yönetmen, gerekse yazar olarak buluşma şansı bulduğum seyircilere, sahne aldığımız yerlerde yer göstericilerden tüm teknik ekibe kadar kısaca bende tiyatro adına emeği olan herkese sonsuz minnet ve şükranlarımla... Yaşam boyu hep öğrenci kalabilmek dileklerimizle...

Haziran, 2018

Yasin CETİN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ	xv
ÖZET	xvii
ABSTRACT	xix
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK GELENEKSEL TİYATROSU	7
2.1 Meddah	8
2.1.1 Meddahlık ve tarihçesi	10
2.1.1.1 İslamiyet öncesi Türklerde hikâye anlatıcılığı	12
2.1.1.2 İslamiyet sonrası Türklerde hikâye anlatıcılığı (Meddahlık).....	14
2.1.2 Meddahlığa dair unsurlar.....	23
2.2 Kukla	26
2.2.1 Kukla'nın tarihçesi	27
2.2.2 Türkiye tiyatrosunda kuklanın tarihçesi	32
2.3 Karagöz	48
2.3.1 Karagöz'ün tarihi	49
2.3.2 Karagöz'ün oyun yapısı ve unsurları	54
2.4 Ortaoyunu ve Kısa Tarihi	59
2.4.1 Ortaoyunu'nun yapısı ve unsurları.....	65
3. İBBŞT'NİN MİLENYUM SONRASI OYUNLARI	75
3.1 Lüküs Hayat Oyunu	75
3.2 İstanbul Hatırası Oyunu	80
3.3 Surname 2010 Oyunu.....	87
3.4 Cibali Karakolu Oyunu	94
3.5 Şekerpare Oyunu.....	99
3.6 Fehim Paşa Konağı Oyunu.....	104
3.7 Hisse-i Şayia Oyunu.....	112
3.8 Komik-i Şehir Naşit Bey Oyunu.....	117
3.9 Makedonya Gamzesi Oyunu	122
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	129
KAYNAKLAR.....	143
ÖZGEÇMİŞ.....	147

KISALTMALAR

BKZ.	: Ayrıca bakınız.
HÜK.	: Hükümdarlığı.
İ.Ö	: İsa'dan önce.
İ.S	: İsa'dan sonra.
İBBŞT	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları
V.B	: Ve benzeri





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: İran’da bir Hayme-i Şebbazi kukla gösterisi	34
Şekil 2.2: Punch ve Juddy Kukla Tiyatrosu, İngiltere	35
Şekil 2.3: Bursa’da Hayali Metin Özlen’in Karagöz konferansından	36
Şekil 2.4: Osmanlı Şenliklerinde bir tulumcu tasviri.....	38
Şekil 2.5: Osmanlı Döneminde başka bir tulumcu tasviri.....	40
Şekil 2.6: Osmanlı’da bir şenlik tasviri.....	41
Şekil 2.7: Anadolu’da bir Yer Kuklası “Tunceli Bebek” oyunundan bir fotoğraf....	42
Şekil 2.8: 1720 Şenliklerinde esnafın geçit töreninde taşıdığı çift başlı dev kukla...	43
Şekil 2.9: İstanbul Uluslararası 20. Kukla Festivalinde Cengiz Özek.....	51
Şekil 2.10: Çeşme Göstermelik	55
Şekil 2.11: Ev Göstermelik	55
Şekil 2.12: Zümrüd-ü Anka Göstermelik.....	56
Şekil 2.13: Selvili Köşk Göstermelik.....	56
Şekil 2.14: Lazlı Kayık Göstermelik	57
Şekil 2.15: Nareke.....	57
Şekil 2.16: Bazı Karagöz oyunu tipleri.....	59
Şekil 2.17: Yeni Dünya ve Dükkân Tasviri	66
Şekil 2.18: Ortaoyununda Seyir Yeri.....	67
Şekil 2.19: Bir Ortaoyunu temsili.....	69
Şekil 2.20: Ortaoyunu tipleri	70
Şekil 2.21: Ortaoyunu tipleri	72
Şekil 2.22: Ortaoyunu Tipleri.....	72
Şekil 2.23: Ortaoyunu tipleri	73
Şekil 3.1: Lüküs Hayat Oyunu Afişi.....	76
Şekil 3.2: İstanbul Hatırası Oyunu Afişi.....	81
Şekil 3.3: İstanbul Hatırası oyunundan bir fotoğraf	86
Şekil 3.4: Surname 2010 Oyunu Afişi	88
Şekil 3.5: Surname 2010 Oyununda Dev Tellal kuklası ve tellallar.....	90
Şekil 3.6: Surname 2010 oyunundan bir fotoğraf.....	91
Şekil 3.7: Cibali Karakolu Oyunu Afişi.....	96
Şekil 3.8: Şekerpare Oyunu Afişi	101
Şekil 3.9: Şekerpare Oyunundan bir fotoğraf.....	103
Şekil 3.10: Fehim Paşa Konağı Oyunu Afişi.....	105
Şekil 3.11: Fehim Paşa Konağı oyununda kullanılan bir ortaoyunu paravanı	107
Şekil 3.12: Oyunda bir Tuzsuz Deli Bekir tiptemesi	108
Şekil 3.13: Fehim Paşa oyunundan bir fotoğraf	110
Şekil 3.14: Hisse-i Şayia Oyunu Afişi	114
Şekil 3.15: Komik-i Şehir Naşit Bey oyunu afişi	118
Şekil 3.16: Komik-i Şehir Naşit Bey oyunundan bir fotoğraf.....	120
Şekil 3.17: Makedonya Gamzesi Oyunu Afişi	123

Şekil 3.18: Oyundaki kabadayıların düello sahnesi	126
--	-----



İ.B.B.Ş.T’NİN MİLENYUM SONRASI YAPTIĞI YERLİ OYUNLARDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU UNSURLARI KULLANIMI

ÖZET

Türk geleneksel tiyatrosu asırlar boyunca dünya tiyatro literatürü açısından önem arz eden örnekleri ile bugünkü yaşadığımız coğrafya sınırlarında belli bir kültürün birikimiyle oluşmuş türlerden oluşan bir manzumeye verilen isimdir. En etkili örnekleri Tanzimat öncesi görülmesi ile birlikte icra edildiği zaman diliminde halk içinde kendisine büyük bir karşılık bulmuştur. Daha sonraları değişen siyasi ve felsefi ortam nedeniyle gelişim grafiğinde bir düşüş yaşamış ve en sonunda temsilleri yok denecek kadar az bir sayıya gerilemiştir. Günümüzde ise yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır.

Türk geleneksel tiyatrosu günümüz tiyatrosu için önem arz eden konudur. Aynı İtalyanların “Commedia Del Arte” İspanyolların “Auto” oyunları gibi kült olmuş tiyatro türlerine sahip olan Türk geleneksel tiyatrosunun bugünkü Türk tiyatrosuna yansımaları mevcuttur. Bu yansımalar Türk geleneksel tiyatrosunun hala bir şekilde yaşadığı ya da yaşatılmaya çalışıldığının bir habercisi olabilme özelliği taşımaktadır. İstanbul Büyükşehir Belediyeleri Şehir Tiyatroları kuruluşundan itibaren batı formunda tiyatro üzerine kurulu bir tiyatro anlayışını benimsemektedir. Her ne kadar bugüne kadar geldiği zamansal yolculukta bazı dönemlerde ara ara Türk geleneksel tiyatrosu örnekleri sergilemek istese de bir bütün itibari ile batı formunda tiyatroyu benimseyerek ilerlemiştir. Bu sergilediği örneklerle dünya ülkelerine de turneler düzenlemektedir. Bu kurum içerisinde çalışan yönetmen, oyuncu olarak geleneksel dönemin sonlarına yetişmiş usta sayılabilecek kişiler tarafından Türk geleneksel tiyatrosu unsurları kullanılmaktadır.

Bulunan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların İstanbul Büyükşehir Tiyatrolarının milenyum sonrası yapmış olduğu yerli oyunlarında kullanımı araştırılmıştır. Bu araştırma sonucu ortaya çıkan oyun içerisindeki Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların çağdaş batı formunda sahnelemenin içindeki kullanımları tespit edilerek sıralanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Türk, Geleneksel, Tiyatrosu, İBBŞT, Darülbedayi*



THE USE OF ELEMENTS OF TURKISH TRADITIONAL THEATRE MADE BY ISTANBUL METROPOLITAN CITY THEATERS DOMESTIC GAMES AFTER MILENNIUM

ABSTRACT

Traditional turkish theatre is a name given to a poem, which is composed of a particular culture's accretion along with the works of art that have been of importance for centuries in terms of theatrum mundi. Having said that its first epitomes were first seen before tanzimat reform era, it was greatly appreciated by the community. Thereafter it was on the decline in regard to improvement and therefore its representations has come to a point where we can barely see a few. Today, it faces with fading away.

Tradition turkish theatre is an important subject in the sense of today's theatre. Turkish theatre, epitomes of which are cult such as italy's "Commedia Del Arte" or Spain's "Auto", reflects upon today's turkish theatre. These reflections possess a quality of being a foreshadow of how turkish theatre is kept or endeavoured to stay alive.

Istanbul Metropolitan Municipality City Theatres has adopted an understanding based on the form of west since its foundation. Adopting eastern theatre as a whole it took its journey much as it would like to present traditional turkish theatre examples. It organizes tours collaboration with these very epitomes. Under this foundation, Traditional theatre elements are used by those who were raised and can be called masters at the end of this traditional period.

The utilization of the elements from traditional turkish teathre, which was used by Istanbul Metropolitan Municipality City Theatres after millenium, has been studied. Following the study, the utilization of representing Traditional turkish theatre elements in a western way is hereby identified and sorted.

Keywords: *Turks, Traditional, Theatre, IBBST, Darulbedayi*



1. GİRİŞ

Evrendeki oluşmuş tüm olgular ve kavramların belli bir süreç sonrasında meydana geldiği herkesin bildiği bir bilgidir. Hiçbir kavramın bir süreç geçirmeden anlık olarak meydana geldiği söylenememektedir. Dolayısıyla konuşulan tüm olgu, kavram gibi bazı şeylerin bir zaman dilimi ile harmanlanarak oluştuğu da söylenebilir. Bu bilgiyi Türk geleneksel tiyatrosu, çağdaş Türk tiyatrosu için de kullanabiliriz. Ortada oluşmuş bir tanım ve kavram var ise o tanım ve kavram oluşana kadar mutlak bir süreçten geçmiştir denilebilir. O tanıma ve kavrama varana kadar geçtiği süreç şimdiki halinde birtakım izler barındırabilir.

Türk geleneksel tiyatrosu için bu bilginin kullanılması gerekirse Türk geleneksel tiyatrosunun bir süreç yaşadığı aşikâr ve tüm araştırmacıların bildiği bir bilgidir. Türk geleneksel tiyatrosu nasıl oluşmuştur sorusu bu araştırmanın ilk bölümü için ilk soruyu oluşturmaktadır. Çünkü nasıl oluştuğunu bilmek ve tüm unsurlarının neler sonucu oluştuğunu bilerek Türk geleneksel tiyatrosunu öğelerine ayırabilmek; farklı türlere olan etkilerini bulabilmek için önemli bir bilgidir. Eğer Türk geleneksel tiyatrosunun doğuşu gelişimi ve onu oluşturan bileşenleri bilinirse, nereden nasıl geldiğini saptamak Türk geleneksel tiyatrosunun başka türlere olan etkilerini de bulabilmeyi kolaylaştırabilir. Türk geleneksel tiyatrosunu oluşturan kavram ve olgular başka türlerde de varlık gösterebilir. Bu ortak paydaşlık durumu da iki türün birbirinden etkilenme durumunu verebilir.

Çağdaş Türk tiyatrosu için de Türk geleneksel tiyatrosu için söylenenler söylenebilir. Çağdaş Türk tiyatrosu da belli bir süreçten geçerek bugünkü formunu kazandığı bilinmektedir. Eğer ki bugüne kadar ki geldiği süreç incelenirse ve onu oluşturan tüm bileşenler tek tek tespit edilirse Türk geleneksel tiyatrosunda olduğu gibi farklı türlerle olan etkileşimi tespit edilebilir. Bugün çağdaş Türk tiyatrosu adı ile anılan ve tanımlanan türün aynı

diğer türlerde olduğu gibi farklı farklı türlerle etkileşime girmiş olabileceği ihtimali yüksek bir ihtimal olarak düşünülmektedir.

Çağdaş Türk tiyatrosundan daha bahsedilmeden önce Türk geleneksel tiyatrosunun varlığının söz konusu olduğu yine çoğunlukla bilinen bir bilgidir. Eğer çağdaş Türk tiyatrosu öncesinde tiyatro türü olarak Türk geleneksel tiyatrosu varsa, çağdaş Türk tiyatrosunu bileşenlerine ayrıldığında Türk geleneksel tiyatrosundan izler görmek de mümkün hale gelmektedir. Tanımsal olarak ayırmaktan ziyade Türk geleneksel tiyatrosunun öge ve unsurlarını bularak yapılan bir çağdaş sahneleme içerisinde arandığında bu bulgulara rastlanabilir. Böylelikle bir olgunun oluşumu esnasında geçirdiği süreçte yakın türleri ile geçtiği etkileşim bulunmuş olabilir.

Türk geleneksel tiyatrosu asırlar süren yolculuğunda birbirinden güzel temsiller vererek, Maslov'un ihtiyaçların hiyerarşisi piramidinde de gösterdiği gibi asırlar boyu halkın estetik ihtiyacını karşılayan bir tiyatro türleri manzumesi günümüzde yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bu araştırmadaki problematiği oluşturan sorun ise Türk geleneksel tiyatrosunun çağdaş sahneleme içerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlarının kullanımı bağlamında varlık gösterip göstermediğidir. Hem çağdaş Türk tiyatrosundan önce varlığını gösteren tür olması sebebiyle hem de hala örnekleri nadir de olsa sahnelenen tür olarak günümüz tiyatrosu içerisinde nasıl varlık gösteriyor ve neyi nasıl etkiliyor sorusu araştırmanın problematiğini oluşturan temel sorunsaldır.

Çağdaş Türk tiyatrosu sahnelemesi denildiğinde çok büyük bir çerçeve ortaya çıkmaktadır. Fakat buna bir sınırlılık getirmek araştırmanın bilimselliğini daha da üst seviyelere taşıyacağına olan inançtan dolayı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir tiyatrosunun sergilediği oyunlar seçilmiştir. Bunu seçmekte birçok neden olsa da belli başlı nedenler şöyledir. İBBŞT'nin oyunlarının belli bir düzenle kronolojik olarak hem yazılı hem de görsel olarak arşivlenmesi araştırmaya katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Ayrıca Türkiye tiyatrosunun önde gelen kurumlarından ve Türkiye tiyatrosuna lokomotif olabilecek bir yapıya sahip olduğundan dolayı İBBŞT tercih edilmiştir. İBBŞT'nin yerli oyunları denilince yine ortaya çok büyük bir tablo daha çıkmaktadır. Buna da bir sınırlılık getirmek durumunda kalındığı için İBBŞT'nin milenyum sonrası yaptığı "yerli" yetişkin oyunları seçilerek iki sınırlılık daha getirilmiştir.

Milenyum sonrası oyunları denilerek ilk sınırlılık, yerli oyunlar denilerek ikinci sınırlılık, yetişkin oyunları denilerek üçüncü bir sınırlılık daha getirilmiş ve çerçeve belirlenmiştir. Böylelikle arşivde yapılan araştırma sonucunda 109 oyun inceleneceği sonucuna varılmıştır. Bu oyunlar içerisindeki Türk geleneksel tiyatrosu unsurları bulunmaya çalışılacaktır.

Böylelikle tezin konusu “İBBŞT’nin milenyum sonrası yaptığı yerli oyunlarda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı” olarak ortaya çıkmıştır. Araştırmanın amacı Türk geleneksel tiyatrosunun bugünkü çağdaş sahnelemeler içinde hala varlığını izleri, unsurlarıyla gösterip göstermediğidir. Buradan alınacak sonuç Türk geleneksel tiyatrosunun hala varlığı ya da yokluğu ile alakalı önemli bir bilgi sunabilir. Bunlarla birlikte belki çağdaş sahnelemede kullanılan bir tavır, yöntem ya da üslup aslında Türk geleneksel tiyatrosundan miras olarak geldiği bilgisi bulunabilir. Tezin en büyük amacı İBBŞT’nin milenyum sonrası yaptığı yerli oyunlarda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların bulunmasıdır. Böylelikle günümüzde hem Türk geleneksel tiyatrosu ile alakalı hem de İBBŞT’nin milenyum sonrası yaptığı yerli oyunlarla alakalı özgün bir çalışma yapmış olmak hedeflenmektedir.

Teze başlarken bir takım araştırma soruları ile başlanmıştır. Örneğin; İBBŞT’nin milenyum sonrası yaptığı yerli oyunlarında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımı var mıdır? Varsa nasıl kullanılmıştır? Kullanılırken ne amaçlanmıştır? Bu unsurları kullanmadaki amaç oyunun dramatik etkisini artırmak mı ya da oyun atmosferine mi hizmet etmek? Eğer durum böyle ise İBBŞT’nin milenyum sonrası yaptığı yerli oyunlarda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanarak nasıl dramatik etkiyi artırmışlardır ya da nasıl oyun atmosferinin kurulmasına hizmet etmişlerdir gibi sorular araştırma sorularının başlıca olanlarıdır. Bunlarla birlikte ilk bölümde Türk geleneksel tiyatrosu içerisinde çağdaş Türk tiyatrosu sahnelenmesinde kullanılabilecek öğeler barındıran Halk tiyatrosu geleneği kısmı incelenmiştir. Bu kapsamda Türk geleneksel tiyatrosu içinden bir tek “köy seyirlik” oyunları kapsam dışı bırakılmıştır. Çünkü köy seyirlik oyunlarından öğelerin çağdaş sahneleme içerisinde yer alabilecek bir unsuru bulunmamaktadır.

Tezin ilk bölümünde Türk geleneksel tiyatrosunun incelenmesindeki amaç hem Türk geleneksel tiyatrosu hakkında yeterli bilgiyi sunup hem de Türk geleneksel

tiyatrosuna ait unsurları tespit edebilmektir. Bu yüzden ilk bölüm bu şekilde bölümlenecektir. Türk geleneksel tiyatrosu “Köy seyirlik” oyunları hariç incelenecek ve unsurları tespit edilecektir.

Tezin ikinci bölümü ise İBBŞT’nin milenyum sonrası yaptığı yerli oyunlardan içinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurları barındıran oyunların inceleneceği bölüm olarak bölümlenmiştir. Bu bölümdeki amaç da bu Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların çağdaş sahneleme içerisinde nasıl kullanıldığını incelemektir. Bunun için ilk olarak oyun hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra oyun künyesi yazılacak ve sonrasında bilgi vermek amaçlı oyuna ait bir özet verilecektir. Bunun sonrasında ise oyunda metin ve rejî uygulaması bağlamında iki farklı kategoride aranan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar verilecektir. Bu unsurların neyi amaçlayarak ve nasıl kullanıldığı sorusuna elde edilen sentezlerle cevaplar oluşturacaktır. Böylelikle birinci bölümde tanımsal olarak açıklanan Türk geleneksel tiyatrosunu ve unsurlarını ikinci bölümde pratikte ortaya koymuş olunacaktır. Her bir oyunun sonunda birim sonuçlar oluşturulacaktır. Her oyunun sonunda oluşturulan bu birim sonuçlar toplandığında araştırmanın sonuç bölümünü oluşturacaktır.

Bu araştırmanın önemi olarak birçok madde sıralanabilir. Fakat en önemlileri arasında ilk sıralarda gelen Türk geleneksel tiyatrosunun günümüzde hala bir şekilde varlığını gösterip göstermediğidir. Bu araştırma sonucunda bu soruya ve nasıl cevabı ile birlikte ulaşılabilir. Bununla birlikte şuan çağdaş Türk tiyatrosu sahnelemelerinde kullanılan bazı metot , üslup, ya da bir tavır aslında geçmişte Türk geleneksel tiyatrosunun varlığını en büyük şekilde gösterdiği dönemlerden kalmış bir uygulama olabilir mi? sorusunun cevabı açısından da önemlidir. Ayrıca bu çalışma ile birlikte Türk geleneksel tiyatrosuna hem özgün bir çalışma daha kazandırılmış olacak hem de İstanbul Şehir tiyatrolarının milenyum sonrası yaptığı yerli oyunlarından Türk Geleneksel tiyatrosuna ait unsur içeren oyunları yazılı tarihe kazandırılmış olacaktır. Uzun yıllar sonra bile bu oyunlarla alakalı yapılacak bir araştırma için bu araştırma bir kaynak niteliği taşıyabilir.

Bütün bu aşamaların ve bölümlerin sonucunda da elde edilen birim sonuçlar toplanarak araştırmanın sonuç bölümü hazırlanacaktır. Ortaya çıkan sonuç tüm araştırma sorularımıza ve bunların nasıl olduğuna dair bir cevap oluşturması

beklenmektedir. Tüm bu sayılanlar elde edildiği takdirde araştırma tamamlanmış olacaktır.





2. TÜRK GELENEKSEL TİYATROSU

En belirgin türlerinin Tanzimat öncesi görüldüğü Türk geleneksel tiyatrosunun iki kategoriye ayrıldığı görülmektedir. Bunlar Köy Seyirlik ve Halk Tiyatrosu'dur. Geleneksel halk tiyatrosunu da Meddahlık, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu olmak üzere 4(dört) ana gruba ayırabiliriz. Türk geleneksel tiyatrosu için genellikle sahnede icra edilmeyen, bir sahne gereksinimi duymayan oyunlar diyebilmek mümkündür. Çoğu zaman halk arasında, pazar yerlerinde, köy odalarında, kahvehanelerde, sarayda padişah huzurunda sergilenmek üzere yerleşik mekân olmaksızın sahnelenmiş oyunlardan oluştuğu gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra yine en belirgin ortak özelliklerinden bir diğeri de bu oyunların günümüzdeki gibi başı sonu belli olan daha önceden yazılmış sabit bir dramatik metne dayanmıyor olmasıdır. Genellikle şarkı, söz oyunları, şarkı ve raksa(dans) dayanan oyunlardan oluştuğu bilgisi günümüze kadar ulaşan çeşitli yazılı kaynaklardan elde edilmektedir. Yine çoğunlukla doğaçlama olarak daha önce belirlenen konularla alakalı anlık atışmalar ve anlık durum komedileri ile ilerleyen türler olarak bilinmektedir. Halk tiyatrosu içerisinde geçen meddahlık ise bunlardan farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir.

Türk geleneksel tiyatrosu örneklerinin genelde Anadolu kültürü, Osmanlı kültürü ve Anadolu'da Türklerden önce yaşayan toplulukların kültüründen etkilendiği görülmektedir. Hatta öyledir ki Köy Seyirlik oyunlarının kökeni daha da eskilere köylülerin bereket bolluk ritüellerine eski inançlarına kadar uzandığı yine günümüze kadar ulaşan yazılı belgelerdeki konularından anlaşılmaktadır. Daha sonra bu tür biçim olarak tiyatro literatüründe farklı yönelimler göstererek farklı bir hal alsa da hala köylerde köylüler tarafından bu ritüeller yapılmaktadır. Metin And Türk Geleneksel Tiyatrosunu iki ana bölüme ayırdığı ve ikinci bölüm olarak kabul ettiği "Halk Tiyatrosu Geleneği" olarak belirttiği türü ise daha çok kentlerde geliştiğini belirtir.

Türklerin İslam dini ile tanışması gündelik yaşamına sosyolojik olarak etkisinin yanı sıra Türk geleneksel tiyatrosunun bazı türlerine de etki de bulunmuştur. Yine bu toplumsal ve kültürel etkiler Türk geleneksel tiyatrosunun alt kategorileri içerisinde derinlemesine incelenecektir. Türleri, kökenleri, unsurları, sahneleme teknikleri, konuları, sahneleme yerleri gibi farklı farklı merceklerde incelenecektir. Yine tarih içerisinde bu türlerin bir zaman kronolojisi içerisinde türlerinin örneklerinin görülme sıklığının düşmesi hatta birçok türün yok olma raddesine gelen süreç incelenecektir. Bu durumun neden-sonuç ilişkisi farklı perspektiflerden çalışma içerisinde yer alacaktır.

2.1 Meddah

Meddahlık; kökeni eskiye dayanan köklü bir seyirlik tiyatro türü olarak düşünülebilir. Metin And'ın söylemiyle “*Geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en önemlilerinden birisi*” bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Selim Nüzhet Gerçek ise yine meddahlık türü için “*Hiç şüphesiz bütün şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidai temaşası*” ifadesini kullanmıştır. Değişen dünya, gelişen teknoloji ve bunun yanında kültürel dünyanın değişimi ile etkisini yitiren günümüzde yok olma noktasına gelen bu tür diğer Türk Geleneksel Türleri gibi usta-çırak ilişkisi sonucu devam etmiş olan bir türdür.

Meddah, Arapça “meth” sözcüğünden türemektedir. Kökü mim, te ve ha harflerinden oluşan me-te-he'dir. Arapça olarak “meth” övmek anlamına gelmektedir. Meddah ise Arapça dil bilgisinde(grammerde) mübalağa ismi fail¹ kalıbına denk gelir. Yani bir örnekle açıklamak gerekirse Arapça “Na-sa-ra” yardım etmek demek. Nâsır ise yardımcı yardım eden anlamına gelirken mübalağa ismi fail vezninde “Nassar” halini alır. O da çok yardım eden demektir. Meddah ise çok öven, övücü, çok meth edici anlamını taşımaktadır. Daha sonra bu isim halk arasında mukallit², halk hikayecisi gibi isimlerle de anıldığı yazılı kaynaklarımızda mevcuttur.

Meddah bilindiği gibi elinde asası sırtında mendili ile köşe bucak bir kültürü taşımıştır. Usta çırak ilişkisinden nesilden nesile aktarılan asırlıkların kültür

¹ Mübalağa ismi fail: Bir varlıkta bir özelliğin çok fazla bulunduğunu ve bir kimsenin bir şeyi çok fazla yaptığını gösteren isimlerdir.

² Mukallit: Taklitçi

birikimini icra edildiği tüm coğrafyalara ulaştırmıştır. Meddahlık sanatının duayen isimlerin de deyimiyle çok önemli olmasının en büyük nedenleri arasındaki özellik ciddi bir kültür aktarım aracı olmalarıdır. Yine yaşadıkları dönemde halkın arasında okur yazarlığın çok az olduğu dönemde onların sayfalarca metinleri ezberleyip köşe bucak halk önünde aktarmaları ayrı bir saygıya şayan bir durum olarak gözlenmektedir. Bundan dolayı halk arasında büyük ilgi ve saygı görürlerdi. Büyük bir gözlem yeteneklerinin, üstün taklit yeteneklerinin olduğu, okuma yazması olan insanın nadir olduğu bir dönemde gerçekten okur yazar bilen bilgili kişilerce icra edildiği bilgisi bize meddahların neden önemli olduğu sorusunun cevabını vermektedir.

Şemsettin Sami (1989, s. 1311) meddahlık için taklitler yaparak ve enteresan hikayeler anlatarak insanları eğlendirmek niyetinde bir adamın sıfatı ve hali olduğu diye tanımlarken (Pakalın, 2004, s. 432-433) ise birtakım kişileri, hayvanları, şiveleri taklit ederek hikâye anlatanlar hakkında itham olunan bir tabir olarak açıklar. Özdemir Nutku'ya (1997, s. 150) göre ise meddah gerçek bir üreticidir. İzleyen hemen hemen herkesin bildiği birçok sıradan hikâye meddah sayesinde yeni bir perspektif kazanmış olur. Halk arasında meddahlık için *“O sesini kullanan anlatım ustasıdır.”* tabirleri de kullanılmıştır. Ustalığı ile hikâyeye yeni bir atmosfer kazandırarak insana hikâyenin içinde yaşıyormuş hissi verir. Arseven'de (1950, s. 1292) Türkiye'de kahvehanelerde ve bilumum çeşitli mekanlarda topluluklara hikayeler anlatan olayları olmuş ve oluyormuş gibi yaşatarak aktaran sanatçılar olduğunu söylemiştir.

Bu bilgiler meddahlığın üretken, zeki, kültürlü ve beceri sahibi kişiler tarafından bir sahneye bağlı kalmaksızın çeşitli halka açık mekanlarda gezerek seyyar olarak bir sanatçı tarafından gerçekleştirilen, hikayeler anlatırken, yerel şiveleri, lisanları, hayvanları, kuşları taklit ederek yapılan bir sanat türü olduğunu çıkarımını ulaşılabilmektedir. Bu sanatçıların yine yeteneklerinden dolayı halk tarafından ciddi saygı gören ve şaşkınlıkla, hayranlıkla izlenen kişiler olduğu bilgisi de çıkabilmektedir. Doğunun ve İslam'ın en köklü sanat türlerinden ve yine başka bir tabirle tek kişilik halk tiyatrosu demenin de mümkün olduğu konusunda araştırmacıların ortak görüşü bulunmaktadır.

Geçilen zaman ve süreç içerisinde meddahlık kendi içerisinde birtakım türlere ayrılmıştır. Her türde olduğu gibi zamanla birtakım yenilikler meddahlığı da

birtakım kategorilere ayrılmasına sebep olmuştur. Saz eşliğinde şiirler söyleyip hikâye anlatana “Aşık Meddah” ya da “Kıssahan” denilmiştir. Tabii ki bu süreç içerisinde kadınlardan da bu sanatı icra edenler olduğu görülmüştür. Kadın tarafından icra edilen meddahlık sanatı için de “Meddahe” tabirleri kullanılmıştır. Yine başka bir tabirle “Masalcı Molla” da deyimi tarih içerisinde kullanılmıştır. (Nutku, 1997, s. 150).

Türkiye edebiyat ve sanat tarihi açısından büyük bir öneme sahip olan meddahlık sanatını iyi kavrayabilmek için kökenini de incelemek gerekmektedir. Günümüze kadar olan süreci iyi bir şekilde sentez edildiğinde meddahlık ile ilgili sorulabilecek birçok soruya cevap verebilmemiz mümkün hale gelebilir. Bunun için bu genel bilginini yanı sıra ilk olarak kökenini incelememiz gerekmektedir. Ardından tek başına bir “hikâye anlatıcılığı” tek başına ele alınmalıdır. Daha sonra bize bir tiyatro türü olarak kendini kabul ettirme sebepleri araştırılacaktır. Bütün bu bilgiler bir araya getirildiğinde bu sanatı tam manasıyla kavrayabilmek mümkün hale gelebilir. İlk olarak kökeni, günümüze olan serüveni incelenecektir. Ardından konuları ve zaman içerisinde bu konuların evrilimi çeşitlenmesi incelenecektir. Daha sonra bu çeşitlilikle birlikte ortaya çıkan türlerin bulgusu aranacaktır.

2.1.1 Meddahlık ve tarihçesi

Meddahlık daha önce de ifade edildiği gibi övücü, çok öven kişi anlamına gelmektedir. “Meddahlık” bir tanım olarak İslamiyet sonrası ortaya çıktığı tezi ortak kabul gören tez olarak bilinmektedir. Fakat meddahlığın kökeni İslam’dan da daha eski olan “Hikâye Anlatma Geleneğine” dayanmaktadır. İslam’la birlikte bu hikâye anlatma geleneği meddahlık formunu almıştır.

Meddahlığın kökenini bazı araştırmacılar Türklerde İslamiyet öncesine dayandırırken bazı araştırmacılar Anadolu Selçuklularına kadar dayandırmaktadır. Yazılı kaynaklardan edinilen bilgiye göre bize bu bilgi sunulmaktadır. Çağdaş meddahlarımızdan Rauf Aktıntak (1999, s. 646). Meddahlık hakkında kesin olarak bir başlangıç tarihi ve ustası yazılı kaynaklarda bilinmemesine rağmen meddahlığın kökenini Dede Korkut’a vardırılmaktadır. Meddahlığın ortaya çıkışı hakkında net bir tarih ya da ilk icracısının kimin olduğuna dair yazılı tarihte bir belge bulunmamaktadır. Bu

konu ile alakalı eser veren yazarlar tamamen birtakım belgeleri derleyip ortalama bir tarih vermektedir. Bu tarih ise ortalama olarak Anadolu Selçuklularına vardığı gözlemlenmektedir.

Türklerde hikâye anlatma geleneği çok yaygın bir durumdu. Bu durum ise tarih sahnesinde meddahlığa giden ilk dinamikleri oluşturduğu belirtilmektedir. Anlatılan halk hikayeleri İslamiyet ile birlikte peygamber övgüleri ile meddahlık sanatının doğuşuna vesile olmuştur. Bu bilgiden ötürü meddahlığın ilk başlangıç tarihi olarak daha doğru bir tabirle başladığı süreç olarak hikâye anlatıcılığı dönemini başlangıç dönemi olarak saymak durumunda olmamız daha doğru bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Düz bir hikâye anlatıcılığından çıkılan yolda daha sonra hikayelerin etkisi ile anlatırken yaşamakla birlikte eklenmiş olan taklidin meddahlık serüvenine çıkılan yolun ilk mihenk taşlarını oluşturduğu üzerinde ortak bir kanı bulunmaktadır. Daha sonra İslamiyet’le birlikte peygamber övgülerine evrilmiş ve aksesuarlarının da eklenmesi ile bir illüzyon oluşmuş, meddahlık kavramından söz eder olunmuştur. Daha sonra örnekleri çoğaldıkça kendi arasında çeşitlere kavuşmuş, günümüze kadar bir tiyatro formunu almıştır.

Meddahlığı dramatik bir tür yapan şey ise içerisinde barındırdığı taklit olarak kaynaklı olduğu görüşü savunulmaktadır. (Aristoteles, 2010). Tragedyanın doğuşundan bahsederken tek başına bir kişinin tüm hikâyeyi tek başına canlandığından bahseder. Daha sonraki yıllar içerisinde ikinci oyuncuyu Aiskhylos, üçüncü oyuncuyu ise Sofokles tragedyaya kazandırmıştır. İlerleyen yıllarda daha fazla sayıda oyuncunun tragedyaya ilave edildiği bilgisi günümüze ulaşmıştır. Bu bilgide önemli olan nokta şudur; tragedyaya yani trajik olanda hikâye ilk başlarda tek bir kişi tarafından sahnelendiği bilgisi gerçekliği bulunmaktadır. Aristoteles’in tragedyayı tanımladığı Poetika adlı eseri tiyatronun ilk yazılmış kuramı olarak kabul edilmektedir. Ve yine o yıllarda eserin adından da anlaşılacağı üzere tragedyalar şiirler bir dille yapılmaktaydı. Meddahlıkta şiirsel bir dille tek kişi tarafından aktarıldığı için dramatik tür olarak kabul edilmektedir.

Aristoteles’in yine aynı eserde bahsettiği tragedyanın olmazsa olmazlarından birisi de insanda oluşturduğu “katarsis” kavramıdır. (Aristoteles, 2010). Katarsis kelime anlamı olarak lügatta arınma anlamına gelmektedir. Yine başka bir tabir

ile kişinin sahnede izlediği kişi ile kendini özdeşleştirip, izlediği karakterin yerine kendisi koyup izlediği hikâyeden hissettiği arınma duygusudur. Bu kavramın bir türevi meddahlık türü içinde de mevcuttur. Anlatılan kahramanlık hikayeleri, ya da peygamber methiyelerinde insanlar kendilerine kıssadan hisse çıkartma durumu bulabildiği ve katarsis durumu yaşama imkânı bulduğu bir tür olarak anılmaktadır. Üstelik yine bu durum tragedyanın birtakım kurallarını içermesiyle birlikte gerçekleşmektedir. Bu sebepte meddahlığın dramatik bir tür sayılabilmesinin önünü açtığı düşünülebilmektedir.

Poetika eserinde yine Aristoteles “mimesis” kavramından bahseder. (Aristoteles, 2010). Mimesis taklit demektir. Aristoteles sanatın bir taklit olduğunu savunur. Platon’a göre sanat taklidin taklididir. Burada bizim çalışmamız için önemli olan bilgi her iki filozofunda sanata ve tiyatroya yaptıkları ilk tanımlar arasında taklit kavramının olmasıdır. Tiyatronun iç mekaniği içerisinde olmazsa olmazı olan taklit kavramıdır. Buradaki taklitten kasıt tabii ki karikatürize bir taklit değildir. Var olan bir şeyin tiyatrodan yeniden üretimi söz konusudur. Bunun adı mimesis’tir. Meddahlıktaki taklit ise de böyledir. Karikatürize olmadan anlatılan hikâyeyi besleyici, ona katkıda bulunan, izleyenlere yaşıyormuş hissi verici bir üsluptadır. Yani doğada var olan bir şeyi yeniden üretim amaçlı yapılan bir canlandırmadır. Dolayısıyla dramatik olanın özünde bulunun kavram meddahlık sanatının içerisinde de bulunmaktadır. Bu sebepten ötürü de yine meddahlık dramatik tür sayılmaktadır. Yine başka bir deyimle “kapalı biçim” dramatik özellikler taşımaktadır. Tüm bu sebeplerin birleşimi meddahlık sanatının dramatik tür sayılmasını sağlamaktadır. Meddahlık dramatik tür olarak sayıldığından dolayı da Türk Geleneksel Tiyatrosu içerisinde zikredilmektedir.

2.1.1.1 İslamiyet öncesi Türklerde hikâye anlatıcılığı

İnsanoğlu doğası gereği diğer canlılardan onu ayıran temel özelliği olan düşünme yeteneği sayesinde düşündüklerini ifade etme gereksinimi duymuştur. Bu ifade gereksinimi onda anlatma ihtiyacını ortaya çıkartmıştır. Maslow’un ihtiyaçların hiyerarşisi piramidinde en altta insan nefes alma, yeme-içme, barınma ve güvenlik ihtiyacını karşıladıktan sonraki evrede kendini gerçekleştirme evresidir. (Maslow, 2001). İnsanoğlunun bu anlatma serüveni de bu bilimsel teoride kendini gerçekleştirme evresine tekabül eder. Yine insanı

diğer canlılardan ayıran en temel özelliği olan konuşma yetisinin bir getirisi olan eylemdir; anlatma eylemi. Bütün bu veriler bir araya geldiğinde, bu eylem insanlarda en doğal ilkel dürtüler olduğu için anlatma eyleminin tarihi antik dönemin öncesine de gittiği düşünülmektedir.

Türklerde hikâye anlatıcılığı ele alındığında bu geleneğin yine Türklerin İslamiyet ile tanışmasının öncesine Şamanizm dönemine dayandığını görürüz. Türklerin Şamanizm'e inandığı dönemde yazılı kaynakların bizlere verdiği bilgiye göre hikâye anlatıcılığı çok yaygın bir gelenektir. Bu geleneği Ozan-Bakşı adı verilen kişiler yapmaktaydı. Özdemir Nutku'ya (1997, s. 13) göre Türk toplumlarında halk hikayeciliği vardı ve bu görevi ozanlar yerine getirirdi. Elllerinde kopuzlarıyla diyar diyar dolaşarak daha sonra İslam uygarlığı etkisiyle Aşık adını alan bu ozanlar eski kahramanların, örneğin; Oğuz Hanın anılarını anlatırdı. Nasıl tiyatronun kökenini incelediğimizde avcılık hikayelerine kadar dayandığını görüyorsak hikâye anlatıcılığı da o döneme kadar dayanmaktadır. Tiyatro o dönemde nasıl bir dinsel ayin, ritüel olarak yapılıyorsa hikâye anlatıcılığında da yine tanrılara methiyeler, övgüler olduğu tespit edilmektedir. Yine buradan geldiğimiz sonuç felsefenin bir bilimsel teorisi olan “insanın kendini gerçekleştirme” evresinin farklı biçimlerde tezahür ettiğini gözlemlemekteyiz. Türklerde o dönem hikâye anlatıcılığının konusu üzerine Köprülü Fuat (1925, s. 69) “*Şeylanlarda³ ilk. Önceleri tanrıların övgüleri ile uğraşan ozanın, sonradan nasıl hükümdarların kahramanlık niteliklerini anlatan bir kasideci durumunu aldıysa genel avlarda önceleri dinsel sonraları kahramanlık destanlarını okuyan ve çalgıyla eşlik eden ulusal ozanlardan da zafernameciler ve şehnameciler çıkmıştır.*” der. Bu bilgiden net bir şekilde anlayabileceğimiz olan o dönemdeki hikâye anlatıcılığının konuları da tiyatronun kökenindeki gibi dinsel konular, kahramanlık hikayeleri içerdidir.

Bu ozanlık geleneği daha sonra her türde olduğu gibi gelişerek ve çeşitlenerek, form değiştirerek Anadolu Türklerinde Aşık'a Türkmenlerde ise Bakşı'ye dönüşmüştür. Yine bu durumu Özdemir Nutku (1997, s. 14) şöyle ifade eder; “*XV. yüzyıldan sonra Ozan sözcüğü yerini Azeri ve Anadolu Türklerinde Âşık'a Türkmenlerde de Bakşı(Bahşı)'ya bırakmıştır.*” Halk şair bestecileri ve

³ Şeylan: Eski Oğuz töresinde kurban şöleni.

hikayecileri sayabileceğimiz Bakşı'ların bir bölümü dervişti. Oğuzların Bakşı ile aynı anlamda kullandıkları Ozan sözcüğü, Yakutlardaki oyun-şaman sözcüğünün aynı gibi görünür ve bizdeki âşık dediğimiz halk şair, hikayecilerine, bestecilerine verilen addır. Bunlar ellerinde sazlarıyla hikayeler anlatır, ezgiler söyler, kıssahanlık, hatta bakıcılık yaparlardı.”

Bu bilgilerin ışığında genelde bir dervişlik geleneğinde, çoğu zaman omuzlarında sazla ya da herhangi bir enstrüman kullanmadan bu işe kendini adayan kişiler tarafından icra edilen bir gelenektir; İslamiyet öncesi Türklerde hikâye anlatıcılığı. Daha sonra bu geleneğin gelişim göstererek form değiştirdi, çeşitli Türk coğrafyalarında farklı isimler ve kategorilerle devam ettirildiği gözlenmektedir. Meddahlığın Türk edebiyatı konuları içerisinde bolca zikredilmesinin bir nedeni de budur. Meddahlığa gelmeden önce kökeni hikaye anlatıcılığına dayandığı için edebiyatın konuları içerisinde de anılmaktadır.

2.1.1.2 İslamiyet sonrası Türklerde hikâye anlatıcılığı (Meddahlık)

Toplumların yaşadıkları kültürel değişimler ilk önce gündelik hayatlarından başlayarak uygarlık içerisinde var olan hemen hemen her alana yansımaktadır. Bu aynı cep telefonlarının ve bilgisayarların icadı sonrası hayatımıza girmelerinden itibaren aşama aşama toplumumuzun tüm katmanlarında oluşan değişiklikler gibidir. Ya da Cumhuriyetin ilanından sonraki Türkiye insanlarındaki değişimler gibidir. Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra kültürel anlamda da büyük çapta değişiklikler olmuştur. Doğal olarak bu değişim sanata da yansdığı görülmektedir.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte halk arasında hikâye anlatıcılığı olarak bilinen geleneğin konularının kahramanlık, av hikayelerinin yerini Hz. Muhammed ve onun ehli beytine⁴ yazılan methiyeler almıştır. Dolayısıyla hikâye anlatıcılığı artık meddahlık olarak anılmaya başlamıştır. Her ne kadar meddahlığın kökeni olarak İslamiyet öncesi Türklere, Şamanizm dönemine dayansa da kavramsal olarak meddahlığın başlangıç dönemini Türklerin İslamiyet'i seçtiği dönem olarak kabul edilmektedir. Her ne kadar meddahlıktan önce hikâye anlatıcılığı olsa da yine kavramsal olarak “meddahlık” o dönemde tam form itibari ile Araplar tarafından yapıldığı için Araplardan bize geçtiği

⁴ Ehli Beyt: Peygamber soyundan gelen kişilere verilen addır.

kabul edilmektedir. Türklerdeki hikâye anlatıcıları peygamber ve ehlibeyt methiyeleri ile birlikte meddahlık formuna dönüşmüştür. İslamiyet sonrası Türklerde hem kavramsal olarak hem de biçimsel olarak tam bir form olarak meddahlıktan söz edilebilir hale geldiği görülmektedir.

Tüm bu bilgilerin ışığında hikâye anlatımının dışında “meddahlık” olarak başlangıç tarihi olarak Hz. Muhammed’in yaşadığı dönem olarak ele alınmaktadır. Hatta bu konu hakkında Diyanet İslam Ansiklopedisinde şöyle bir bilgi bulunmaktadır; *“İslami kaynaklı olduğu belirtilen meddahlığı ilk defa Hassân b. Sâbit’in Hz Peygamber’i şiirleriyle överek başlattığı kanaati yaygındır. Evliya Çelebi’ye göre ise meddahların pîri Hz. Peygamberi metheden Suheyb-i Rûmî’dir. Ve mezarı Sivas’tadır. Evliya Çelebi , onun asıl adının Abdülvehhab Gazi olduğunu Hz. Peygamber’in huzurunda Uhud, Mekke, Huneyn, gazalarını okudukça Peygamber’in hoşnut kalarak kendisine ihsanda bulunduğunu, kemerini de yine huzur-i nebevide⁵ Hz. Ali’nin bağladığını söyler.”* Diyanet İslam Ansiklopedisi, Cilt 28, s. 293

Meddahlar Peygamber’i övdükleri için büyük ilgi ve saygı görüyorlardı. Ayrıca İslamiyet’in yeni yayıldığı yıllar olmasından dolayı kabul eden kadar kabul etmeyen de vardı. Herkesin o dönemin tarihinden bildiği büyük savaşlar yaşanmıştı. Peygamber’i büyük bir kesim reddediyordu. Bu zor durumdan dolayı Müslümanlar birbirine daha sıkı sıkıya bağlıydı. Bu durum karşısında peygambere methiyeler yazan kişilerde doğal olarak normalden daha fazla bir saygı hürmet görüyordu. Yine yaptığı işin söylediklerinin inananlar için kutsiyetinden de kaynaklanıyordu bu durum. Bu durumu Özdemir Nutku (1997, s. 6) *“Peygamber’in sözlerini yayan ve Müslümanlığı öven kişi olarak meddah, padişahların karşısında iskemleye oturma yetkisine sahip olan tek kişiydi. Fütüvvet-Nâme-i Sultânide meddahlığın, İsrâfil ve Cebrail’den kaldığı söylendikten sonra bu konuyla ilgili olarak şu hikâye anlatılır; “Tanrı onu yaratıp Levh-i Mahfuz’a⁶ koydu. İsrâfil, Levh-i Mahfuz’a ilk kez baktığında Peygamber ve onun temiz soyunu gördü. Peygamber ve temiz soyunu övmeye başladı. Böylece Tanrı’nın Peygamber’in Levh-i Mahfuz ile ilgili işini kolaylaştırması konusunda aracı olmuş oldu. Cebrail övgüsünün açıklanmasına*

⁵ Huzuru Nebevi: Hz. Peygamberin huzurunda.

⁶ Levh-i Mahfuz: İslam inancına göre bedenlerin yaratıldıktan sonra kaderin yazıldığı yer.

ise gerek yoktur. Tanrı'nın Peygamber'e yönelik övgülerini Cebrail, Peygamber'e yazıyordu. Bu iki meleğin meddahlığın ana kaynaklarını oluşturdukları anlaşıyor."

Meddahlığın başlangıcı ne ilki hala kesin olarak bilinemese de "meddahlık" adı ile başladığı dönemin Hz. Muhammed dönemi olduğu net bir bilgidir. Türklerin İslamiyet'i seçmesiyle de bu form ile Türk kültürüne kazandırılmıştır. İslamiyet sonrası Türk hikâye anlatıcılığı meddahlık şeklinde başlayarak yine çeşitlenmiştir. Selçuklular döneminde ordu içerisinde, saray içerisinde gazeller, şiirler, kasideler yazıp okudukları, aşıkların yine aynı şekilde hikâye, şiir, kaside okudukları bilinir. Bu gelenek Selçuklular sonrasında Osmanlı Devletinde de sarayda bir gelenek olarak devam ettiği bilgisi bulunmaktadır.

Osmanlı saraylarında Meddahlık gelişim gösterip çeşitlendikten sonra bu sanatı icra eden kişiye genelde "laf ebesi" denirdi. (Nutku, 1997, s. 6) Yine yazılı kaynaklarda, günümüze ulaşmayı başarmış Osmanlı belgelerinde laf ebelerinden oldukça söz edilir. Kıvrak zekâları, üstün yetenekleriyle birçok imkânsız görünen işleri halledebilir, yapabilirlerdi. Birçok vezirin padişaha iletmekten korktukları birtakım fikirlerini, tekliflerini laf ebeleri aracılığı ile iletirler, onlar da bir şekilde ikna ettikleri bilgisi aktarılır. Osmanlı saraylarında da başlangıçtan itibaren oyuncular, ozanlar, nedimler vardı. I. Beyazıt'ın padişahlığı esnasında sarayda oyuncuların, ozanların, nedimlerin varlığı Bizans İmparatoru II. Palaiologos'un tuttuğu anılarını içeren günlük sayılabilecek yazılı metinlerden öğreniyoruz. Bizans'tan kalan bu belgeyi Evliya Çelebi doğrular; İlk Osmanlı "Laf Ebeleri"nden bahsederken Yıldırım Beyazıt zamanında Kör Hasan'dan bahseder. Yaptığı taklitler, zekâsı ile padişahı güldürdüğünü aktarır. Padişahın en öfkeli kızgın zamanlarında, vezirlerin yanından bile geçmeye cesaret edemedikleri karşılaşmayı bile istemedikleri zamanda bazı ciddi sorunları esprileri, şakaları ile çözmede yardımcı olduğunu aktarmaktadır. Bunlara bir örnek olarak da seksen kadı hakkında ateşe atılıp yakılmaları fermanını geri çektiğmesi olarak gösterilir. (Nutku, 1997, s. 6)

Meddahlarla alakalı yapılan bilimsel araştırmalarda XVI. yüzyıla kadarki olan süreçte elimize ulaşan yazılı belge sayısı oldukça azdır. Bu dönemden sonra elimize ulaşan yazılı belge sayısında artış görölse de yine de yeterli sayıda olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Genel olarak Evliya Çelebi ve

Gezgin Thevenot'un tuttuğu gezilerinde yaptığı gözlemleri aktardığı günlüklerinden bu bilgilere ulaşmaktayız. Thevenot XVII. yüzyılda yaptığı İstanbul gezisinde gezdiği yerlerle alakalı günlükler tutmuştur. Bu gezisinde İstanbul Tahtakale'de birtakım hikayeler anlatan, bazen tarihle ilgili, bazen efsanelerle alakalı, bazen de kıssalar anlatan yetenekli kişilerden bahseder. Bu dönemde sokaklarda gösteriler sergileyen bir taklitçiyyi meddahı anlatır. Bir sokak satıcısının taklidi aşırı derece inandırıcı derece, usta bir şekilde taklitler yaparak insanları eğlendirdiğinden bahseder. Sırtında bir sepet asılı vaziyette elinde ise bir süpürge bilgisi olduğu verilir. (Nutku, 1997) Bu şekilde gösterisini sergilerken insanlar kahkahalar içerisinde onu izlediğini aktarır. Evliya Çelebi ise eserlerinde yaşıadığı dönemde seksen civarı meddahtan söz eder. Thevenot'un tuttuğu günlükler ve Evliya Çelebi sayesinde XVII. yüzyılda yaşanmış birçok Meddah, Kıssahan hakkında daha çok bilgi edinebilmekteyiz. Meddah ve Kıssahanların yanı sıra Türklerin o dönemki yaşantıları üzerine, o döneme ait siyasi ve felsefi ortama dair bilgiler edinebilmekteyiz. IV. Murat'ın birçok çöğür⁷ aşığını, meddahı, mukallidi, sarayda barındırdığı koruduğu Evliya Çelebi tarafından aktarılmaktadır. (Nutku, 1997, s. 8) Thevenot ise Sultan IV. Mehmet(hük.1648-1687) tarafından sarayda birçok meddah, mukallit barındırıldığı ve bu kişiler sarayda padişaha gösteriler sergileyerek onu eğlendirdiği bilgisini verir. Evliya Çelebi ise XVII. yüzyılda yaşayan mukallit ve meddahlar üzerine çok derinlemesine bilgiler verir. Bu sanatı icra eden kişilerin nitelikleri üzerinde derinlemesine bilgiler sunar. Eserinde Mukallit Akbaba isimli bir sanatçı için son derece zeki olmasından, hazır cevap birisi olduğundan, yeniçeriler üzerinde söz sahibi olmasından ve ciddi espri kabiliyeti olduğundan bahseder. Onun için “nükteli” sıfatını kullanır. Sarı Recep isimli bir meddahın Nasrettin Hoca'dan taklit konusunda ders aldığı, Çakma Çelebi isimli bir sanatçının on yedi dilde hikayeler anlatabilen bir kıssahan ve taklit alanında dünyaca ünü bulunan birisi olduğunu aktarır. Yine bu dönemin en önemli meddahı ve o zamanın önde gelen şairi olarak Trabzon'lu Tıflı Ahmet Çelebi'yi gösterir. Daha çocuk sayılabilecek çok küçük yaşlarda şiir yazdığını Abdülaziz Efendi isminde bir kişinin oğlu olduğunu, güzel şiirler yazdığını için de

⁷ Çöğür: 6 telli bir saz türü.

“Tıflı”⁸ ismi verildiği detayları ile aktarılır. Bu dönemde Evliya Çelebi Malatya’da şehrin mesire alanlarında her gün gösteriler yapan, mukallitler, meddahlar, kıssahan, şairler, ozanlardan bahseder. Yine bu dönemin tanınmış meddahı olarak Manisalı Derviş Kâmilî-i Mevlevî isimli bir meddah olduğunu anlatır. Manisalı Derviş Kâmilî-i Mevlevî’nin hacca gittikten sonra Bursa’ya yerleştiği burada kahvehanelerde umuma açık çeşitli mekanlarda meddahlık yapmaya başladığı bilgine ulaşılır. (Nutku, 1997)

Bu dönemin meddahları ile alakalı detaylı bir şekilde olan tüm bilgiyi Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesinde ve Gezgin Thevenot’un gezilerinde tuttuğu günlüklerden ulaşılabileceği gibi Özdemir Nutku kaynakçada da bulunan “Meddah ve Meddah Hikayeleri” (1997) adlı eserinde hepsini derleyerek bir araya toplamıştır. Derinlemesine daha geniş bilgi bu eserde mevcuttur. Fuad Köprülü’nün Türkiyat Mecmuasında Meddah’ı anlattığı bölümde ise sadece Meddah olarak Kırımî’nin varlığından söz edilmiş olup XVIII. yüzyıla dair Evliya Çelebi kadar bilgi ve ayrıntı bulunmamaktadır. Özdemir Nutku’nun yaptığı özgün çalışmalar sonucu Madih Mustafa Ceribci Muhammed, İstanbullu Derviş Mehmet, Şekerci Salih, Sandalcı Halil gibi o dönemde yaşamış meddahlarla ilgili isimlere ve yazılı belgelere ulaşmıştır.

Ayrıca XVIII. yüzyılda meddahlığa dair bilgiler edinebilmek için Mecmûa-i Fevâid adında Osmanlı döneminde el yazması olarak yazılan ve yazarı bilinmeyen ve şu anda Ankara Milli Kütüphane’de bulunan eserde meddahlığa dair önemli bilgiler bulunmaktadır. Mecmûa-i Fevâid Osmanlı döneminde yazılmış olan, içerisinde çeşitli şiirler, bir takım faydalı ilaç yapımına dair bilgiler içeren, İstanbul’un o dönemki yaşamına ait güncel olaylarla alakalı bilgiler bulunan, on üç meddah metni ve yirmi üç Meddah ismi bulunan bir eserdir. Bu esere göre (Nutku, 1997) XVII. yüzyılda nam salmış ünlü meddahlar şunlardır; Galatalı Sükkeri Sâlih Çelebi, Sayıcı Zade, Tekfurdağlı Hacı İbrahim, Baltacı İbrahim Çelebi, Yenibahçeli Hasan Çelebi, Fesçi Mustafa Çelebi, Edirneli Külâhi, Şehla Hasan, Naim Efendi, Odabaşı Semtinden Dühani Mehmet Çelebi, Madih Ali Efendi, Beyazı İbrahim Çelebi, Galatalı Ahmet Çavuş, Üsküdarlı Mehmet Çelebi, Boncuk Çelebi. Bunların yanı sıra bu el yazması

⁸ Tıflı: Osmanlı Türkçesinde yeni yetişmiş çocuk.

eserde Meddah metinlerinin altında en çok zikredilen Galatalı Ahmet Çavuş, Hasan, Kûlahi, Şekerci Salih, Naim Efendi haricinde liste dışı tutulmuş Lenk Ahmet, Miyancı Zade, İsmail Kem, Yekdest, Süleyman adında meddahların isimlerine de rastlanır. Bu aktarılan bilgilere ek olarak meddahlık kavramını açıklamaya başlandığında ilk olarak bu kişilerin toplumun çok azının okuma bildiği dönemde okuma yazması olan kişiler olduğundan bahsedilmişti. Bu sayılan meddahların birçoğunun adının sonundaki Çelebi takısı okur yazar olduklarına dair bir nişanedir. O dönemin siyasi ve felsefî ortamı göz önüne getirildiğinde bu sıfat o dönem için büyük önem arz etmektedir. Osmanlı döneminde okuma yazması olan kişilere Çelebi, okuma yazması olmayan kişilere de ummî⁹ deniliyordu.

XIX. yüzyıla gelindiğinde ise meddahlığın daha yaygın görüldüğü yazılı kaynakların bize sunduğu bilgidir. XIX. yüzyılın siyasi ve felsefî ortamında eğlence kültürü yaygın bir biçimde görülmektedir. Bunun katkısı ile birlikte o dönemde meddahlık büyük bir ilgi görerek yaygınlaşmasına sebep olduğu görülmüştür. Bu döneme ait günümüze ulaşan bilgiler önceki yıllara nazaran daha fazla sayıdadır. Bu dönemde meddahlar sarayla birlikte halk arasında da yaygın bir biçimde görülmektedir. Önceki yüzyıla karşılık bu yüzyılda meddahların kahvehanelerde, halka açık yerlerde, mesire alanlarında meddahlıkla birlikte ortaoyunlarında oynadıkları, karagöz oynattıkları, bayramlarda ve ramazanlarda gösteriler yaptıkları bilgisi bulunmaktadır. Bu döneme kadar sadece meddahlık yapan kişilerin farklılık göstererek ortaoyunlarında oynadıklarını ve karagöz oynattıklarını görürüz. Bu bilgiden yapabileceğimiz bir çıkarım ise eğlence kültürünün yükselmesi ile birlikte meddahların bir evrilim gösterdikleridir. Daha önceki yıllardan farklı bu olarak bu yüzyılda meddahların atıştıkları, yarışmalar yaptıkları bilgisi bulunmaktadır.

XX. yüzyıla gelindiğinde ilk olarak bu yüzyılın başlarında hem Osmanlı coğrafyasında hem de dünyada ün yapmış Meddah Aşki Efendi görülmektedir. Meddah Şükrü Efendi'nin öğrencisi olan onun tarafından yetiştirilen Aşki Efendi'ye Nutku da (1997:36) geniş yer vermiştir. Onun İstanbul'da meddah olarak parladığını, 1853 yılında Sakız Adasında doğduğunu ve kısa süre

⁹ Ummî: Arapça anne kelimesinden gelmektedir. “Anadan doğduğum gibiyim, bir şey bilmiyorum, cahilim” anlamında da okuma yazması olmayan kişiler için kullanılmıştır.

içerisinde yetenekleri, kabiliyeti ve başarısı sayesinde sadece Osmanlı sınırlarında değil yurtdışında da ün kazandığından bahseder. Aşki Efendi'nin en önemli öğrencisi ise yine meddah Sururi'dir. Aşki Efendi'yi yakından görüp tanıma fırsatı bulan Schader, onun Rumca ve İspanyolcayı şaşılacak bir biçimde iyi derecede bildiği söyler. Aşki'yi izlemiş olan Musahipzade de İsmet Efendi'nin ölümünün ardından Osmanlıda meddahlık alanının meddah Aşki Efendi'ye kaldığını söylemiştir. 1910 yılında Ramazan ayında teravih namazının akabinde tertiplelediği bir gösterisine yer veren bir dergide Aşki'den *“o muzipliği gözlerinde parlayan ve herkesin sevdiği yaşlı bir nekre”* olarak bahsedilir. Ve ayrıca o dönemde yaşayan en büyük meddah olarak aktarılır. Aşki sadece o dönemdeki en meşhur meddah olarak görülmektedir. Onun yanı sıra Nutku'nun kaleme aldığı eserde birçok meddaha yer verilir. Küçük Mümtaz, Yahudi Osep, Turşucu Mustafa, Gabriel, Şişman İbrahim, Çingene Said, Cüce Yusuf, Şehreminili Mustafa, Deli Ahmet gibi isimlerden de söz eder. Meddahlık yapan isimler arasında 1911 yılında öldüğü belirtilen Konyalı Kemteri için eğlenceyi seven, açık fikirli bir kişilik olarak, duyulmamış kendine has hikayeler anlatan, Konya'da ün yapmış, mizahı son derece seven bir sanatçı olarak anılmaktadır. Son olarak XX. yüzyılın meddahlarından olarak Ulvi rumuzu ile hikayeler anlatan Meddah Ali'den bahsedilir. Meddah Ali ve Aşki Efendi için meddahlar hakkında yapılan tanımda genellemeyi bozan bir özellik görülmektedir. Meddah Ali ve Aşki Efendi'nin okuma yazma bilmediği bilgisi Nutku'nun eserinde geçmektedir. *“Meddahlar genelde okuma-yazma bilen kişiler”* genellemesi bu iki meddah hakkında verilen yazılı kaynaklara dayandırılan bilgi sayesinde farklılaştığı çıkarımına varılmaktadır. Meddah Ali okuma yazma bilmemesine karşılık kıvrak zekâsı ve uyanıklığından dolayı okuma yazma bilen kişiler tarafından sözü dinlenir sayılır bir kişi olduğunu bilgisi aktarılmaktadır. Meddah Ali'nin ölüm tarihi net bir şekilde bilinmezken 1913-1917 yılları arasında öldüğü tahmin edilebilmektedir. Ayrıca anlattığı hikayelerini kulaktan kulağa geçmiş olan hikayeleri bu gelenek içerisinde çok iyi bir şekilde aktarmış bir sanatçı olarak anıldığı bilgisi sunulur.

Meddahlığın tarihçesi kökeni hakkında yakın tarihe doğru geldikçe, özellikle XX. yüzyıl için günümüze ulaşan yazılı belge daha fazla olduğu için meddahlar hakkında daha geniş bilgilere ulaşılmaktadır. Yine bu yüzyıldan günümüze

ulaşan belgeler sayesinde meddahlığın usta-çırak ilişkisinden ilerleyen bir sanat dalı olduğunu doğrulayan bilgilere ulaşılmaktadır. Bu usta-çırak ilişkisi “el verme” adıyla tabir edilirdi. Bu dönemde Aşki Efendi’nin Sururi’ye el verdiği yazılı belgelerde geçmektedir. Sururi hakkında aynı Aşki gibi detaylı bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgilerle birlikte Nutku, (1997, s. 41) onun çekik gözlü, köse ve iri cüsseli olduğundan bahseder. Hatta iri cüssesinden dolayı yine kaynaklarda “Ayı Kemal” lakabı ile de geçmektedir. Gordlevski onun meddahlıktan önce jandarmalık yaptığını daha sonra taklitte üstün başarı gösterince sokak sanatçıları ile birlikte meddahlık yaptığını belirtir. (Nutku, 1997, s. 42) Alus’a göre de ustası Aşki’yi geçtiği belirtilmektedir. Aşki gibi iyi eğitim almadığı, yetenekleri, kıvrak zekâsı sayesinde meddahlığı icra ettiği yazılmaktadır. Eskiden eğitimli, okuma yazma bilmelerinden ötürü ve birçoğu Çelebi lakabı ile anılan meddahlar XX. yüzyıla gelindiğinde eğitimsiz olarak da bu sanatı icra ettikleri görülmektedir. Aşki ve Sururi bunlara iki örnek olarak gösterilebilir.

XX. yüzyılın tarih kayırlarında geçen meşhur meddahları şunlardır; Meddah Hasan, Komik-i şehir Naşit Bey (Türk Sinema ve Tiyatrosunun ünlü oyuncularından Adile Naşit’in babası), Meddah Tahsin Efendi, Hayali Küçük Ali, Karındaş Mahmut’tur. İstanbul’a taşındığı bilinen ve önceleri İzmir’de yaşadığı söylenen meddah Hakkı Efendi de “İstanbul Batakhaneleri ve Baltacı Mehmet Paşa” gösterileri ile ün yapan meddahlar arasındaydı. (Nutku, 1997)

Bu dönemde kentlere nazaran Anadolu’da meddahlar daha fazlaydı. Bu bilgiye ise Anadolu’dan çıkan meddah sayısı ile Anadolu’da çıkan meddah sayısının karşılaştırmasından ulaşılabilir. 1899 ile 1905 seneleri arasında İstanbul’da Türkiye’de bulunan Alman Türkolog Giese, Konya cezaevinde Konya yöresine ait halk hikayeleri, Yörük hikayelerini dinlemiş ve şivelerini muhafaza ederek yayınlamıştır. Bu eserinde hikayelerin yanı sıra o yörenin türküleri ve fıkralarını da aynı şekilde yazılı tarihe kazandırmıştır. Yine bu eserde Burdur, Çankırı, Beyşehir, Isparta gibi bazı illerde bir takım meddahların isimlerini vererek kahvehanelerde gösterilerde bulunduklarını aktarır. (Nutku, 1997, s. 42)

Genellikle kahvehanelerde icra edildiğini yine bir gezgin olan Alman Kaufmann sayesinde de bir kez daha görmüş oluruz. Kaufmann 1915 yılında geldiği İstanbul’da gerçekleştirdiği seyahat esnasında tuttuğu günlükte Ayasofya,

Edirnekapı, Karagümrük, Aksaray, Koska, Eminönü'ne kadar u  radı   her kahvehanede bir meddahın varlığından söz eder. Bu gösteri yapan meddahların ise geleneksel hikayelerin yanı sıra güncel olayları içeren de birtakım hikayeler anlattıklarını g  nl    ne kaydetmiştir.

Son altmış yıla girildiğinde ise performans sanatları olarak adlandırabileceğimiz meddahlık, tuluat, Karagöz gibi bazı sanatların i   i  e geçtiği görülmektedir. Bu durumu yazılı kaynaklarda ilk olarak XIX. yüzyılda rastlamış ve II. Mahmut zamanında sarayda himaye edilen sanatçıların meddahlığın yanı sıra ortaoyunu karakterleri canlandığını, karagöz oynattıkları ve tuluat tiyatrosu yaptıkları bilgisi aktarılmıştı. Son altmış yılda ise meddahlığın tuluata doğru evrilip yerini tuluat ve taklide bıraktığı gözlenmektedir.

1970'lere gelindiğinde o yıllarda program arayışına giren televizyon sektörü ilk olarak yine kültürel varlıklara tutunarak meddahlığı televizyona taşıyıp, meddahlığın tekrardan gündeme gelmesini sağlamıştır. Hatta televizyon teknolojisini de meddahlıkla birleştirip sanki meddahların kar  sında başka kişiler varmış, onlarla diyalog halinde hikayelerini anlatıyormu    asına bir tavır da verilmiştir. Televizyonda o dönem yapılan örnekler genelde güldürmek üzerine kurulu, kısa hikayelerden ibarettir. Bunu karşılığına tekabül eden literatürdeki tanımlama ise meddahlıktan ziyade mukallit ya da monolog'tur. Daha açıklayıcı bir tabirle interaktif fıkra anlatımı meddahlık ile karıştırılmıştır. Bu yanlış anlaşılma sonucu gelecek yıllarda bar, restoranlarda müzik aralarında çıkan tek kişilik fıkra anlatıcıları, komedyenler daha güncel tabiri ile stand-up'  ılarla karıştırılacaktır. Osmanlıda bu tarz canlı fıkra anlatanlara mukallit denilerek Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte ilk yıllarda monolog ismi ile tanımlanmıştır.

Günümüzde meddahlık ile stand-up sık sık karıştırılmakta veya birlikte anılmaktadır. İkisinde de tek kişinin hikâye anlatması durumu birbirine benzese de tamamen iki farklı tür d  r. Stand-up'tan kısaca bahsedilecek olursa eğer Amerika ya da İngiltere'de ortaya çıktığı üzerine kesin olmayan varsayımlar bulunmaktadır. Genelde ezbere dayanan daha önceden yazmış oldukları hikayeleri monolog şeklinde anlatarak komedi niyeti icra edilen bir tek kişilik anlatıma dayalı gösteri çeşididir. Temel olarak meddahlıktan onu ayıran en

temel özellikleri arasında bu gelmektedir. Meddahlık hikayelerinin bir öğretici ya da ilahi konuları konu edinirken stand-up komediye ve güldürüye dayalıdır.

Stand-up'ın başlangıcını Avrupa'daki barlarda ve Comedy Club'larda başladığı tahmin edilmektedir. Türklerdeki eski kahvehane kültüründe icra edilen meddahlık gibi Avrupa'nın bar kültüründe icra edilen bir tür olarak stand-up bu açıdan da benzeşmektedir. Zaman geçtikçe ve bu tür zaman içerisinde profesyonelleştikçe büyük sahnelere geçerek bugünkü formunu almıştır. İyi bir stand-up'çı aynı meddah gibi ciddi bir zekâ ve beceriye sahip olmak durumundadır. Çünkü stand-up yapanların çoğu kendi sahneleme metinlerini kendileri yazan, kendisi oynayan ve kendisi yöneten insanlardır. Aynı meddahlar gibi ciddi bir zekâ ve beceri ile mesleklerini icra edebilmektedirler.

Meddahlığın Türkiye'deki tarihi İslamiyet'in başlangıcına, hikâye anlatıcılığı çok daha öncesine dayansa da stand-up'ın geçmişi Türkiye'de yarım asır kadar yoktur. Son otuz yıl içerisinde Amerika ya da İngiltere'den Türkiye'ye geçtiği varsayılmakla birlikte kesin net bir bilgi yoktur.

2.1.2 Meddahlığa dair unsurlar

Meddahlık her türde olduğu gibi kendine has unsurlar barındırmaktadır. Kullandığı aksesuarlardan, anlatım biçimine o formu oluşturan birtakım unsurları olduğu gözlemlenmektedir. Bu hususa dair İranlı bir yazar olan Kaşifi'nin aynı Aristoteles'in Poetika'yı yazıp tiyatroyu, tragedyayı tanımlaması gibi Kaşifi'nin de meddahın özelliklerine dair birtakım tanımlamaları olmuştur. Ölüm tarihi 1505 yılı olan ve kesin doğum tarihi bilinmeyen XVI. Yüzyılda yaşamış olan Kaşifi'nin bu tanımına Nutku (1997, s. 47) yer vermiştir. Kâşifi meddahlığa mistik bir meslek olarak baktığı için belirlediği bir çok özellik bu yöndedir. Meddahta olmaması gereken otuz özellik, olması gereken de yirmi özellik tanımlamıştır. İlk olarak meddahta olmaması gereken otuz özellik şöyledir; Çok uyumak, kıyımda eziyette bulunmak, varlık konusunda eli sıkı olmak, hile yapmak, yersiz öfkelenmek, gammazlık etmek, iftira etmek, yalan yere yemin etmek, yersiz çıkışmak, sözünde durmamak, çok yemek yemek, huysuzluk, faiz almak, iki yüzlülük, kendini beğenmişlik, pisboğazlık, pintilik, insan dedikodusu yapmak, kıskanmak, insanları yalan yere övmek, söz getirip götürmek, Müslüman

kardeşinin dedikodusunu yapmak, yalan söylemek, alay etmek, uygunsuz sözler söylemek, azarlayıcı olmak, zina, içki içmek, şaşkınlık, gaflet'. Kaşifi'nin olması gerektiğini söylediği yirmi özellik ise de şöyledir; Sevecenlik, az yemek, tedbirli olmak, çalışkanlık, akıllı söz söyleme ve hareket etme, kendini Allah'a bırakma, denetim, yetinme, zühd¹⁰, sabır, az uyumak, her şeyi Allah'a bırakmak, düşünceli hareket etmek, eli açıklık, açık yüreklilik, alçak gönüllü olmak, hesap görme, boyun eğme, şükretme, doğruluk.

Kâşifi meddahlığa mistik yönden baktığı için böyle bir tanımlama yapmıştır. Fakat meddahlık aynı tiyatro gibi başlangıcından bu yana bir evrilim gösterdiği için sadece Peygamber övgüleri ile başlayan konuları daha sonra güncel olaylar da içeren bir durum almıştır. Tabii ki meddahlığın konuları da onun unsurları arasındadır. Genelde konuları gerçekçi, toplumu etkileyen konular olmuştur. Türk meddahlarının en büyük özelliklerinden birisi de toplumun hayatının bazı kesitleri gerçekçi bir biçim içerisinde izleyici önüne koymasındır. Konuşması ve tavrı ile hikâyeyi gündelik yaşamın içerisinde sunar.

Taklit de meddahlığın unsurları arasında zikredilmektedir. Fakat bu taklit daha önce de belirtildiği gibi karikatürize, insanları güldürmek için değil anlattığı hikâyeyi gerçekçi kılabilmek adına yapılan taklit olduğuna rastlanmaktadır. Meddahlar yaptıkları taklitler sayesinde izleyenlere yaşıyormuş hissi verdikleri bilinir. Böylelikle seyircide etkileyici bir illüzyon sağlayabilmişlerdir. Farklı yörelere, lehçelere, şivelere ait taklitlerden, sarhoş taklidine, rüzgâr sesinden sarhoş taklidine kadar tamamını gerçekçi bir biçimde yapabilme özelliklerine sahiplerdi. Bu özelliklerinden dolayı da insanlarda katartik etkiyi bırakabilmeyi noktasında onlara başarıyı elde ettikleri varsayılmaktadır. Taklit unsuru bir meddahın olmaz olmazı olarak en önemli unsuru gerçeği ile ulaşılabilen yazılı bilgiler sayesinde bir çıkarıma varılabilmektedir.

Yine meddahlık unsuru içerisinde sayılabilecek en önemli etken meddahlara has kullandıkları aksesuarlarıydı. Bu aksesuarlar hikayeleri anlattıkları esnada yaptıkları taklitleri destekleyici tamamlayıcı unsurlar olduğu belirtilmektedir. Meddahın mendili ve asası temel iki aksesuarıydı. Mendili ile bazen deniz dalgası, bazen bir yılan, bazen de bir kırbaç canlandırıldı. Çoğu zaman bir kadın

¹⁰ Zühd: Dünyevi keyiflere rağbet etmeyip, onlardan uzak durmak.

anlatılırken başörtüsü olarak kullanırdı. Anlattığı hikâyeye hizmet edebilecek ve anlattığı hikâyede uygun olarak kullanabileceği her alanda kullandığı görülmektedir. Ayrıca hikâye içerisinde ter silmek ya da ara geçişler de oylanmak amaçlı da kullanılırdı. Bu süreçte onunla hem zaman kazanılır hem de seyircinin merakını artırmak hedeflenmektedir. Bazı temsillerde mendil yerine sanatçılar tarafından oyali yazma tercih edilirdi. Oyali yazmayı tercih eden meddahlar ise evli meddahlar olduğu günümüze ulaşan bilgiler arasındadır. Bunun amacı ise evli olduğunu vurgulayıp “benim başım bağlı” mesajı vermek olduğu aktarılır. (Nutku, 1997) Asa ise yine meddahlık geleneği içerisinde tamamlayıcı bir aksesuardı. Asa hikâye içerisinde birtakım kodlar barındırıyordu. Aynı Japon Kabuki ya da No tiyatrosundaki oyuncuların kaş mimik hareketlerinin hepsinin bir anlama gelmesi gibi asanın da meddahlık içerisinde bir takım kodlara tekabül eden kullanım yerleri vardı. Mesela gösterinin başında yere üç defa vurulan asa temsilin başlayacağını işaretliydi. Bunların yanı sıra o asa bazen bir sopa bazen bir tüfek, bazen bir zurna gibi kullanılır zurna taklidi yapılarak illüzyon sağlandığı aktarılmaktadır. Matinovitch’e göre meddahın kullandığı mendili ve asasının başka bir mesajı da vardı. Herhangi bir durunu olduğunda “beni asamla dövün, mendilimle asın” demekti. Bu bilgiyi Özdemir Nutku da (1997: 59) eserinde doğrular. Yine aynı eserde bu konunun devamında Kaşifi’ye göre bu aksesuarların kökeni Hz. Ali’ye dayandırılmaktadır. Habeşistan Kralı Necaşi tarafından Hz. Ali’ya hediye edilen kılıcı Hz. Ali, ilk meddah olarak görülen Hassan Bin Sabit’e hediye ettiği rivayet edilir. Bu kılıç ise sonrasında sembolik olarak asaya dönüşerek meddahlar tarafından kullanıldığını belirtmektedir. Mendilin kullanımını ise Hz. Ali’nin Uhud muharebesi sırasında tuğun¹¹ ucuna başladığı kuşaktan esinle eklendiği söylenmektedir.

Meddahlığın kendine has unsurlarından bir diğeri de başlama ve bitiş selamıdır. Meddah anlatacağı hikâyenin türüne göre bir girizgâh ile başladığı görülür. Örneğin komedi içermeyen bir hikâyeye anlatacaksa “*Edeyim meclise kıssa bir beyan, kıssadan hisse alır arif olan.*” diye başladığı günümüze ulaşan bilgiler arasındadır. Eğer anlatacağı hikâyeye bir komedi içerikli güldürü hikayesi ise;

¹¹ Tuğ: Ucuna at kuyruğu bağlanmış ve tepesine altın yaldızlı top geçirilmiş mızrak/flama.

“*Hak dostum Hak. Selam ile başlayalım hikayemize*” diyerek birtakım komiklikler ve taklitlerle hikayesini sürdürmekteydi. Hikayelerini bitirirlerken de aynı Karagöz ve Ortaoyunundaki gibi af dileyerek; “Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola” der “İnşallah gelece defa size daha güzel bir hikâye anlatırım. Haydi eyvallah” diyerek bitirirdi. (Nutku, 1997)

Meddahların mekanları ise yine yazılı kaynakların bizlere sunduğu bilgiler ışığında genelde kahvehanelerdi. Çeşitli köy kahvehaneleri, mesire alanları, umuma açık birçok alanda temsiller verdikleri bilinmektedir. Sabit bir sahneye ihtiyaç duyulmaksızın ellerinde asaları, omuzlarında mendilleri ile köy bucak temsiller vermişlerdir. Genelde akşam vakitlerinde kahvehanelerde kendilerine ayrılan köşede ikram edilen çayı, kahveyi içtikten sonra üç defa asasını yere vurmak suretiyle gösterisine başlardı. Temsil verdiği mekânın kalabalık olması durumunda ise yine aynı köşede bir yükselti hazırlanarak bu yükselti üzerinden temsil verdiği bilinir. Hatta bazı köy kahvelerinde meddahlar için önceden hazırlanmış sabit yükseltili yerler bulunduğu da bilinen bilgiler arasındadır.

Özetle meddahlığın tüm çeşitlerinde ortak unsur olarak şunlar sıralanabilir. Tek kişi tarafından icra edilen tek kişilik bir gösterisi olması, anlatımında kafiyeli sözcükler kullanılması (iç uyaklı nesir ya da nazım), icracının tercihine göre enstrüman kullanılması, anlatılan hikayeler konu olarak dini ya da ahlaki dersler içermesi, abartılı olmadan karikatürize bir taklide gitmeyen canlandırmalar yapılması, anlatımın bir müzik öğüt ya da ara hikayeye kesintiye uğratılarak anlatılması ve bir geleneğe dayanmasıdır. Tüm bu sıralanan bilgiler meddahlığın çeşitleri için ortak unsurlardır. Başlangıcından günümüze kadar ki olan süreci kronolojik olarak incelendiğinde bu bilgilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu maddeler yine meddahlık için yapılacak bir ortak tanımlama için de kullanılabilir.

2.2 Kukla

Türk geleneksel tiyatrosunun en eski ve köklü örneklerinin görüldüğü türlerinden birisi de kukladır. Kukla oynatıcılığı sadece Türk geleneksel tiyatrosunda değil birçok ülkenin sanat tarihi içerisinde bir yere sahiptir. Hatta sanattan da ziyade daha ilkel kabilelerde aynı tiyatronun kökeninde de olduğu

gibi ritüelistik bir amaçla kullandığı günümüze ulaşan yazılı kaynaklarda görülmektedir. Günümüze ulaşan bu kaynakların büyük bir çoğunluğu yabancı kaynaklardır. Türk geleneksel tiyatrosu Kukla sanatı ile ilgili kaynaklar yabancı kaynaklar karşısında yok denecek kadar az sayıda ve sınırlıdır. Bu kaynaklara göre kukla sanatı ilk insanların yaptıkları ayinlerde, totemlerde, büyülerde, şaman dans ayinlerinde bir illüzyon amacı ile kullanılan bir gereçtir. (Baird, 1966, s. 74)

Birçok sanat dalı için kullanabileceğimiz tarihsel kavramı kukla için de kullanabiliriz. Sanat dallarının çoğunda olduğu gibi ritüelistik amaçla kullanıma başlayan plastik ya da insanda sanatsal estetik bir haz bırakıyor olan zamanla bir evrilim göstererek sanat dalı olarak anılmaya başladığı ulaşılan bilgiler arasındadır. Kukla sanatının da zaman içerisindeki yolculuğu böyle olduğu bu kaynaklardan elde edilen sonuçtur. Bu çalışmamızda Kukla sanatının doğuşunu, zaman içerisindeki gelişimini ve Türk Gelenek Tiyatrosu içerisindeki kukla sanatını inceleneyecektir.

2.2.1 Kukla'nın tarihçesi

Kuklanın ilk defa nerede, nasıl ve ne amaçla kullanıldığına dair net bir bilgi günümüze ulaşmamakla birlikte bununla alakalı birçok teori bulunmaktadır. Ve bu teorilerin birçoğu birbiriyle çelişerek farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu teorilerden birisi yine Boehm Max Von tarafından ortaya atılmıştır. (Boehm, 195, s. 252-253). ilkel insanların ritüel amaçlı tanrıya yakın oldukları düşüncesi ile belli bir kurala bağlı olmaksızın beden salınımlarıyla dans ederek çıkarttıkları bazı sesler eşliğinde danslar ettiklerini belirtir. Bu dansın yanında yine ilkel enstrümanları ve çıkarttıkları seslerle müzik olarak kabul edebildiğimiz sesler olduğu bilinenler arasındadır. Kukla'nın ortaya çıkışı da bu dans ve müzikle birliktedir. İnsanlar bu ritüelleri ile birlikte kendi bedenleri haricinde farklı figürler, putlar, heykelimsi ya da biblo tarzı birtakım yapılarda bulundukları yine bize yazılı tarihin bir sunduğu bilgiler arasındadır. İlk yapılan kuklanın temelini oluşturan dinamikler teorilerin çoğunun da söylediği gibi bunlar olduğu düşünülmektedir.

Kuklanın temelini oluşturan dinamiklerden olan ritüelistik amaçla yapılmış biblo, put, heykel gibi şeylerin yanında insanlık tarihi içerisinde büyük yeri olan

insanın oyun ve oyuncak gereksiniminin de payı olduğu yine birtakım teorisyenler tarafından söylenmektedir. Yapılan arkeolojik çalışmaların ışığında insanların oyuncak ile olan ilişkileri en az insanlık tarihi kadar eski olduğu yapılan kazılardan elde edilen bilgiler sonucunda doğrulanmıştır. Oyuncağın kullanımı insanlık tarihinin saptanabilmiş en eski çağına kadar uzanmakta olduğu yine bu kazılardan elde edilen sonuçlar doğrultusunda bilinebilmiştir. Bununla birlikte yine bugün oynanan birçok oyunun yine insanlık tarihinin bilinen en eski zamanlarında da aynılarının ya da benzerlerinin oynandığına dair bilgiler arkeolojik bulgular sonucu elde edilmiştir. Örneğin Antik Mısır'da tahtadan yapılmış bebeklerle oynandığına, Antik Girit'te bez bebek, birtakım oyuncaklar, Antik Yunan'da çocukların oynadıkları oyuncaklara, Pers'lerden kalan yine birçok oyuncığa bu kazılar sonucu rastlanmıştır. Bugün Londra'daki İngiliz Müzesinde (British Museum) sergilenen oyuncak bir bebek bu bahsedilen kazılarda bulunmuş Antik Mısır dönemine aittir. Kolları hareket edebilen bir oyuncak bebek olan bu bebek çok küçük yaşta ölen bir Nilüfer adında bir bebeğe ait olduğu ve onunla birlikte gömüldüğü bilinmektedir. Antik Roma döneminde yaşamış olan çocukların bugün bile birçok çocuğun severek yaptığı çember çevirme oyununu oynadığı, arabalarla oynadığı, bir takım top oyunları oynadıkları görülmüştür. Antik Mısır'da yaşamış olan çocukların ise tahtadan imal edilen bebeklerle oynadığı ve yine tahtadan yapılan tahta timsahlarla oynadıkları belirlenmiştir. Bugün hemen hemen her bebeğin bebekliğinde en az eline bir defa verilen çingırağın yapılan arkeolojik çalışmayla Antik Yunan ve Antik Mısır'da da olduğu, en az üç bin yıllık bir geçmişe sahip olduğu tespit edilmiştir. Tabii o dönem çingırak bugünkü gibi çocukları eğlendirmek ya da oyalanması için değil bir totem aracı olarak çocukları kötü ruhlardan, inandıkları doğa üstü mitolojik varlıklardan korumak amaçlı kullanıldığı bilgisi bulunmaktadır. Ortaçağ'a ait bilgilerde ise çocukların kendilerine has dikilmiş, asker olan babalarının zırhlı kıyafetlerine benzeyen kıyafetler giyerek tahtadan yapılmış kılıçlarla askercilik oynadıkları bilinmektedir. Bu bilgi bize her dönem oynanan oyun ve oyuncakların yaşadığı coğrafya, kültürel, siyasal ve felsefî ortamla bağlantılı-paralel olduğu bilgisini sunarken bir taraftan da oyunun ve oyuncanın her dönemde her coğrafyada görüldüğü bilgisidir. Ve ortaçağdan günümüze ulaşan oyuncaklar üzerinde yapılan araştırmada o dönem yapılan oyuncakların hepsinin usta ellerden

profesyonelce çıktığı bilgisidir. Bu da antik dönemde yapılan oyuncakların kişilerin kendisi tarafından yapılırken ortaçağa gelindiğinde bu işin bir endüstriye doğru gittiği çıkarımını yapabilmemize sebebiyet vermektedir. Burada en önemli olan bilgi oyun ve oyuncağın tarihinin insanlık tarihi kadar eski olması ve ritüelistik ayinlerle birlikte kukla sanatına doğru gittiğidir. (Durkheim, 1912, s. 64-65)

İlkel insanların çoğu zaman ritüel amaçlı olmak üzere dans ettikleri bedensel devinimler içeren ayinler düzenledikleri bilinmektedir. Bu yer yer insana iyi bir his verdiği için eğlence amacı ile yapılan danslara bıraktığı da bilinen diğer bir bilgidir. Oyun ve oyuncak tarihi de en az bu ritüeller kadar eski olduğu ve bir o kadar da bağlantılar içerdiği için o dönem için kuklaya doğru giden bir süreci beraberinde getirmiştir. Fakat ilk zamanlar kukla bir eğlence aracı değil ritüelin bir parçası olarak tanrıya yakınlık sağladığı düşüncesi ile kullanılan bir araç olduğu bilinmektedir. Bu konuda araştırma yapan uzmanlara göre kuklanın kökeni büyü törenleri, tapınma ayinleridir. İnsanların toplu yaşama geçtiklerinden sonra kabileleşmeye başladıkları andan itibaren gündelik yaşamın bir parçası haline geldiği saptanmıştır. Diğer sanat dalları gibi geçen yollarla gelişim göstermiş bir forma kavuşarak çeşitli figürler, teknikleri geliştirerek günümüze dek gelmiştir. Bir oynatıcı yardımıyla seyirci karşısında gerçekleştirilen kukla gösterisi dünyanın birçok ülkesinde “*Marionette*” ismi ile tanımlanmaktadır. (Boehm, 1956, s. 264) Marionette isminin kullanılması ile ilgili olarak ortaya birtakım tezler sunulmuştur. Bu çeşitli olan tezler bizlere kukla ve kökeni hakkında birtakım bilgiler sunmaktadır. Bununla alakalı araştırma yapan Kurt Schreirner) üç farklı tezi bir araya getirmiştir. Bunlardan ilki Marionette adının XIIIV. Yüzyılda Pastoral oyunlarındaki kadın kahraman olan Marian’dan, ikincisi soytarıların ellerinde bulundurdıkları sopa olan Marotte’dan üçüncü tez ise ortaçağ soytarılarından olan Mario ya da Marione’dan kaynaklandığını savundukları tezidir. (Schreiner, 1991, s. 234)

Türklerin İslamiyet öncesi Şamanizm döneminde kullandıkları menteşeli, mafsallı¹² maskelerin kuklaya gelmeden önceki son merhale olduğu savunulur. İlkel dönemlerde görülen ve tiyatrunun kökeninde olan büyü-maske-dans

¹² Mafsal: Hareket eden iki parçanın hareket edebilme özelliklerini kaybetmeden birbirine bağlanmasını sağlayan mekanik sistemdir. Eklem.

üçlüsünden olan maske çeşitli karakterleri sembolize etme özelliğinden dolayı önce yüzde daha sonraları ise insan bedeninin dışında ayrı olarak kullanılmaya başlandığı bilgisi bulunmaktadır. Bu zamansal gelişim içerisinde oynatılan kuklalara dönüştüğü en çok savunulan tezdır.

Bir başka tez ise kuklanın Çin’de başladığı savunulmaktadır. Bu teze göre kuklanın tarihinin Çin’de binyılı aşan bir geçmişe dayandığı, İ.Ö VIII. Yüzyılda Çin’de kukla oynatıldığı bilgisi bulunmaktadır. Bu bilgiyi kısmen Metin And da doğrulamaktadır. And’a göre (1985, s. 259) Kukla kelimesi etimolojik olarak Yunanca olmasından yola çıkan bir Çinli bilgin Çin’e Akdeniz’den Türkler ya da İranlılar aracılığı ile getirildiğini Çin’de kukla kelimesine karşılık gelen “kwei-lei” sözcüğünün okunuşunun Çin okunuşuna göre “kukle” olarak okunduğunu söylemiştir. Çin kuklası olan “kwei-lei” ilk olarak İ.S 633 yılında görüldüğü yazılı kaynaklarda mevcuttur. Tanj döneminde bu kelime Japon kukla oyunu olan “Kugutsu” ile ilgili olarak görünmektedir. Başka bir tez ise kuklanın Hindistan’dan çıktığını oradan Çin’e geçip geliştiğini savunmaktadır. Buna kaynak olarak da eski bir Hindistan inancı gösterilmektedir. O eski Hindistan inancına göre *“tüm kuklalar insanları eğlendirmek ve eğitmek amaçlı yeraltından dünyaya gönderilmiş yaratıklardır.”* Ve bu konuda yine eski bir Hint inancı da bulunmaktadır. O inanışta şöyledir; *“Kukla oyunu tanrılar tarafından kutsanmış olduğu için asla ölmeyecektir.”* (Puschke, 1962, s. 5) Diğer bir söylemde kuklanın İ.Ö dört bin yılına varan bir tarihi olduğu söylenir. Buna delil olarak da Sanskrit oyunlarında başrolü oynayana “sutradhara” adının yani “iplerin sahibi” anlamına tekabül eden ismin verilmesi olarak gösterilmektedir. Hindistan’da Yeni Delhi Müzesi’nde zamanında iplerle bağlandığı anlaşılan terracotta¹³ maymun bulunmaktadır. Bunu da kukladan sayarak ve bu terracotta İ.Ö kırk bin yılında yapıldığı varsayımı ile kuklayı bu tarihe kadar götüren tezler de vardır. Yine aynı döneme rastlayan Paris Louvre Müzesi’nde sergilenen Antik Mısır’a ait bir figür de bulunmaktadır. Mısır Piramitleri ile alakalı yapılan çalışmalarda tarihi binlerce yıl öncesine dayanan ve iple oynatıldığı resmedilen figürlerin varlığına rastlanmıştır. (Oral, 2003, s. 63)

¹³ Terracotta: Pişirilmiş topraktan yapılmış heykel, biblo.

Bütün bu tezlerden elde edilen ortak payda kuklanın ilk olarak kullanılmaya başladığı dönemde birçok kültürde kutsal, mistik bir amaç güttüğüdür. Bu bilgiyle beraber kuklanın tarihinin çok eski olduğudur. Bir Mısır kabartmasında kukla oynatıcının resmedildiği görülmüştür. Başka bir örnek vermek istenirse Antik Mısır'ın ölüm ve bereket tanrısı olan Osiris'in adına düzenlenen şenliklerde bir Osiris kuklasının kadınlar alayı tarafından bir ip yardımıyla oynatarak ellerinde taşıdığı bilinmektedir. Mısır çok eski bir kuklacılık geleneğine sahiptir. (Kaye, 1994, s. 52)

Bu kaynakların çoğunun ortak vardığı sonuç kuklanın ilk olarak İ.Ö IV. Yüzyılda Antik Yunanda eğlence aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. VI. Yüzyılda da Yunanlılarda ritüelistik amacından koparak bir sanat olarak icra edildiğidir. Bu dönemde bir tapınma ya da inançsal bir araç değil estetik ölçüleri olan bir oyun formuna kavuşmuştur. Aynı tiyatronun kökenince olduğu gibi tanrı Dyonisos adına verilen bağbozumu şenliklerde icra edilmekteydi. Antik Yunan'da kuklaya etimolojik bir yaklaşım sergilendiğinde kukla “nurospatos” kelimesi ile tanımlanmakta ve neuron ise ip anlamına gelmektedir. O dönemin şairlerini, yazarlarını, filozoflarını taklit ederek eğlence amaçlı kullandığı görülmektedir. Antik Yunan'da filozof, şair, yazarların büyük saygı görmesine karşılık VI. Yüzyıla gelindiğinde Yunan kültürünün Roma toplumuna doğru bir etkileşim sergilediği de söylenebilir. Çünkü Antik Yunan'da bu kişiler çok kıymetli olup ilk tragedya yazarı olan Aiskhilos'a mükafat olarak yazdığı ilk tragedyadan ötürü bahriye kumandanlığı mükafatı verilmiştir. Bu da ayrı bir ek bilgidir. Çoğu zaman soyluların eğlence aracı olarak da kullanılmıştır. İ.Ö 422 yılında bir filozof olan Xenophon dönemin soylularından olan Atinalı Kallias'ın evine yaptığı ziyarette konuklarını eğlendirmek amacıyla Syracuse'den gezgin bir kuklacı getirdiği bilinmektedir. (Ökmen, 2002, s. 50)

Antik Roma'da da kuklacıların olduğu bilinmektedir. Fakat Antik Roma'nın siyasi ve felsefi ortamının farklılığından dolayı kukla Antik Roma'da diğer toplumlara nazaran farklı olmuştur. Antik Roma toplumunda sihirbazlığın ölüm cezası verildiği bilinir. Kuklacılar da bunun bir sihirbazlık olmadığını her gösteriden önce halka kuklanın mekanizmalarını göstererek insanlara yanlış anlaşılmaya mahal vermediklerinden emin olmak için gösterdikleri bilgisi bulunur. Antik Roma toplumunda buna inanılırken Hristiyanlık sonrası Roma

döneminde ise şeytan işi olduğu düşüncesi ile birtakım kısıtlamalarla karşı karşıya kaldıkları aktarılmaktadır. Kilise İncil'den bazı bölümlerin kukla aracılığı ile sahnelenmesine müsaade etmiş, daha sonra bunu yasakladığı için kuklacıların olumsuz etkilendiği görülmektedir. Önceleri saraylarda kiliselerde gösterimler yapabilen kuklacılar sadece sokaklarda gösteri yapabilir hale gelmiştir. Bu gösteriler illegal bir biçimde sokaklarda bir müddet devam ettiği bilgisi günümüze ulaşır. Sirklerin kapatılması ve bu tarz sanatlarla uğraşanların sürgüne gönderilmesi sonucu Romalı sanatçılar Avrupa'nın farklı ülkelerine göç ederek kukla başta olmak üzere yaptıkları sanatın yayılmasına sebebiyet vermişlerdir. Kuklanın eğlence amaçlı olanının bu şekilde yayılmasıyla ve kilisenin etkisinin ortaçağ sonlarına doğru kaybolması ile birlikte kuklanın bugünkü formuna doğru yolculuğa çıktı görülmüştür. İlk olarak el kuklası ve ipli kukla olarak o tarihlerde iki çeşide ayrılmıştır. (Oral, 2003, s. 75) Özellikle İ.S VII. Yüzyıla gelindiğinde tamamen sanatsal formuna kavuşmuş olan kukla sanatı gelişim göstererek, çeşitlenerek günümü kadar ki olan yolculuğunu sürdürebilmiştir. Hemen hemen tüm topluluklarda bazen farklı bazen de ortak paydaları olan türlerde gösterimleri yapılmıştır. Hatta sayısız maskın üreticileri olan ilkel Afrika kabilelerinde dahi birkaç örnek de olsa kukla sanatını icra ettikleri yazılı kaynaklarda mevcuttur.

2.2.2 Türkiye tiyatrosunda kuklanın tarihçesi

Kukla tüm birçok ülkenin tiyatro tarihinde olduğu gibi Türk tiyatrosu tarihi içerisinde de bulunmaktadır. Fakat birçok türde olduğu gibi kukla için de araştırmalar ve çalışmalar, yazılı kaynaklar sınırlıdır. Bu sebepten dolayı kuklanın tarihi ve tarihsel gelişimini Türk tiyatrosu içerisinde tam tespit edebilmek ve yeterli düzeyde anlayabilmek için bazı problemler oluşmaktadır. Bunun kaynaklar taranarak elde edilen çalışmada ortalama çıkış zamanı, bu zamana kadar yapılan türleri, saptanmış başlıca kukla karakterleri, ustaları, dönemsel özellikleri gibi birtakım bilgiler bu kaynaklardan derlenip birbirleriyle karşılaştırılarak incelenmiştir.

Türk toplumunda tam olarak bir çıkış tarihi bilinmemekle beraber XII. Yüzyıldan sonra yazılı kaynaklarda kukla hakkında bazı bilgilere rastlanmaktadır. Sadece Türkiye için değil Dünya Tiyatrosu için bir öneme ve yere sahip olan kukla ve diğer Türk tiyatrosu türleri için araştırmalar yapılması

sadece birkaç yüzyıl öncesine dayanmaktadır. Hemen hemen tüm çalışmalar XIX. Yüzyıldan sonra yapıldığı yazılı kaynakların bizlere verdiği bilgidir. Yerli araştırmacılardan Cevdet Kudret, Mehmet Fuad Köprülü, Refik Ahmet Sevensil, Özdemir Nutku başlıca olanlarıdır. Bununla alakalı birkaç yabancı yazarın da çalışması bulunmaktadır. Fakat yabancı yazarların ve yerli yazarların bazılarının savunduğu Türklerin hemen hemen tüm tiyatro türlerinin yabancı örneklerden esinle yaptığı görüşüdür. Fakat bunun tam aksi olarak bazı türlerin tamamen Türk toplumundan çıktığını çok çeşitli argümanlarla sunan ve savunan yazarlar da bulunmaktadır. Bu kaynaklardan birçok üniversitede derslerde kaynak kitap olarak faydalanıldığı da bilinmektedir.

Bu kaynaklarda Karagöz ve gölge oyunu üzerinde epeyce durulmuştur. Fakat Türk kuklası üzerinde pek fazla durulmadığı gözlenmektedir. Bunun pek çok nedeni vardır. Fakat bu araştırmacılar literatür taraması esnasında ya kaynakları görmemiş ya ulaşamamış ya da kukla üzerine olan kaynakları karagöz sanmışlardır. (Sevensil, 1969, s. 17-22) Bu sebepten olacak ki hala günümüzde karagöz ile kukla karıştırılmak olduğunu yine bilinenler arasındadır.

Yapılan bir araştırmada Türkçe bebek anlamına denk gelen “*kavurcak, goğurcak, kavur, kabarcuk, konçak, kudurcuk, korçak*” adlarıyla tabir edilen gölge oyunlarıyla Orta Asya Türk’lerinin Çadır Hayal adıyla tanımladığı kukla oyunundaki “hayal” kelimesinin aynı anlama geldiği için Jacob (1900, s. 256) tarafından aynı kabul edilmiştir. İbni Bibi’nin tarihini Farsça’dan Almanca’ya Prof. H. W. Duda Baziger olarak bilinen türün tekabül ettiği şeyin bir yerde kukla diğer bir yerdeyse gölge oyunu olarak tanımlamıştır. Fakat bu konuda araştırma yapan Sevensil (1969, s. 76) bunun böyle olmadığını savunmuştur.

Sevensil’e göre ne İran’da ne de Orta Asya’da gölge oyunu bulunmamaktadır. İran tiyatrosu üzerine yapılan incelemelerde burada herhangi bir gölge oyunun bulunduğu üzerine hiçbir delil gösterememiştir. Metin And da Türk Tiyatrosu eserinde araştırmacıları yanıltan, kukla ile gölge oyununu birbirine karıştırmalarına sebep olan nedenlere yer vermiştir. “Nizami” tarafından kaleme

alınan Hüsrev-ü Şirin¹⁴ (Hüsrev ile Şirin) Mesnevisinin çevirisinde “kavurcak” kelimesi kullanılmıştır.



Şekil 2.1: İran’da bir Hayme-i Şebbazi kukla gösterisi

Metin And (1977, s. 191) ise bu kelimeyi kullanmalarına rağmen bunun gölge oyunu için kullanıldığını kanıtlar nitelikte belge sunulamadığını belirtmiştir. Böylesine yanlışlığın birçok nedeni bulunmaktadır.

Bu yanlışlığın bir diğer nedeni de yapılan kukla gösterilerinin “hayme” ya da “çadır” isimleri ile tabir edilip bir perde arkasında yapılması ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Çünkü herkesin bildiği gibi gölge oyunu bir perde arkasında oynanan bir oyun türüdür. Fakat burada ayrılması gereken bir husus bulunmaktadır. Gölge oyununda mutlak surette gölge illüzyonunu oluşturmak amaçlı perdeye ihtiyaç durumu hasıl olurken kuklada ise sadece kuklanın ipini saklayıp illüzyonu bozmamak, gösteriyi daha estetik hale getirmek için kullanılmıştır. Ayrıca kuklanın ipsiz türünün mevcut olması diğer bilinen bilgiler arasındadır.

¹⁴ Hüsrev-ü Şirin: Nizamî tarafından yazılmış romantik bir destandır. Beş mesnevinin bir araya getirilmesi ile oluşmuş Hamsedir. Hamse Arapça Beş anlamına gelip, beşli mesneviler için kullanılmıştır. Aynı Arapça dörtlük anlamına gelen “Rubai” kelimesinin dört satırdan oluşan şiirlere verilmesi gibi.

Şekil 2.1'deki fotoğraftan da anlaşılacağı gibi burada bir ipli kukla gösterisi yapılmaktadır. Bu ipli kukla gösterisinde de görüldüğü gibi kullanılan perde sadece ipleri gizleyerek bir illüzyonu yok etmemek, estetik bir görsel sağlamak amaçlı kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 2.2: Punch ve Juddy Kukla Tiyatrosu, İngiltere

Şekil 2.3'de de bir Karagöz Gölge oyunu perdesi bulunmaktadır. Buradaki görselden de anlaşılan bu gölge oyununu var edebilmek için arkadan gelen bir ışığa ihtiyaç duyulduğu için perde kullanıldığıdır. Kukla' nın ipli olan türünde kullanılan perde, gölge oyununda da kullanıldığı için bu iki türün sık sık karıştırılarak birçok araştırmada aynı tür gibi bahsedilmesine neden olmuştur. Hatta kaynakçada da belirtilen Şekil 2.1'deki alıntı yapılan makalede kukla fotoğrafı kullanılmasına karşılık makalenin gölge oyunu üzerine olduğu, o fotoğrafı da gölge oyununa örnek olarak gösterdiği tespit edilmiştir. Hem internet ortamında hem de yazılı kaynaklarda bununla alakalı birçok hatalı bilgi bulunurken en başta belirtildiği gibi Türk Geleneksel Kukla Tiyatrosu hakkında hem yapılan çalışmaların hem de yazılı kaynakların azlığından dolayı böyle bir sorunsalın ortaya çıktığı varsayılmaktadır.

Türk Geleneksel Tiyatrosu Kukla geleneği tarihsel gelişimi kaleme alınırken yapılan araştırmalarda araştırmacıların çoğunun Kukla ile Gölge Oyununu karıştırmalarının yanında başka bir tartışma daha bulunmaktadır.



Şekil 2.3: Bursa’da Hayali Metin Özlen’in Karagöz konferansından

Bu tezlere göre Kukla İran’dan mı Türklere geldi yoksa Türklerden mi İranlılara geçti epeyce tartışma konusu olmuştur. Yine sorunsal teşkil eden iki türün karıştırılmasına mahal veren sebeplerin “Karagöz” incelemesinde o başlık altında daha detaylı olarak incelenecektir. Fakat İran’da kuklaların varlığı üzerine yazılı kaynakları bulunmaktadır. Bununla alakalı en eski belge 1058-1111 yılları arasında yaşamış bir İslam Âlimi olan El-Gazzalî’ye dayandırılmaktadır. İmam Gazalî’nin İhya-ül Ulûm adlı eserinde “*Nasıl kuklacı bezden yaptığı kuklaları gecenin karanlığında iplerini çekerek oynatıyorsa insanlar da bizleri yaratan tarafından gaipten¹⁵ öyle oynatılıyor.*” demiştir. Ek bilgi olarak burada hem tarihsel bir tez ortaya atılırken hem de kukla gösterilerinin gece yapıldığına dair tezler oluşturulmuştur. Halbuki başka kaynaklarda hem gece hem gündüz kukla gösterileri yapıldığı bilgisi bulunmaktadır. İpli kuklaların genelde gece, el kuklalarının ise genelde gündüz oynatıldığı yazılı belgelere dayandırılmaktadır. Metin And’a göre (1969, s. 83)

¹⁵ Gaip: Arapça bir kelime olup, bilinmeyeni görülmeyen, duyulamayan bir yer anlamına gelmektedir.

kukla oynatanların kukla harici iki gereci bulunurdu. Bunlar çadır ve Farsça önlük anlamına gelen Pişbend'dir. Gündüz yapılan gösterimlerde sadece pişbend, gece yapılan temsillerde ise çadır kullanılırdı. Gündüz yapılan gösterilerde el kuklaları el hareketleriyle, gece yapılan gösterimlerde ise ipler aracılığı ile gösterimler yapılırdı. Ayrıca pişbend için şöyle bir tabir kullanıştır; *“pişbend nedir derlerse bu da insanın kalbine benzeyen tüm acayip, tuhaf şeylerin muhafaza edildiği saklandığı bir sandıktır. İnsanoğlunun daima değişen isteklerini anlatır”*

İran'da İmam Gazali'ye dayandırılan tez İran kuklası ile alakalı bir tarihi gösterirken Fuad Köprülü XIII. Yüzyılda kaleme alınmış olan Sultan Veled divanında yazılmış olan dört dizeyi kaynak göstererek Kuklanın Türk toplumuna bu tarihten de önce girdiğini kanıtlayabilmiştir. Selçuklular döneminde Kuklanın gölge oyunundan daha önce Türk toplumu içerisinde var olduğu sanılmaktadır. Fuad Köprülü, sofî geleneğine uygun bir biçimde yerle-gök(çarh-zemin) çadıra(hayme) yaşayan tüm insanlar ise kuklalara(lu-betan) benzetilmiştir. Fuat köprülü burada bu “lu-betan” benzetmesinin Özbeklerdeki Çadır Ha-yal tabiri gibi kukla olduğu görüşünü savunur. And(1969:83) Eski metinlerde hayal kelimesinin kukla için kullanıldığı ortak görüşü ile ve XVI. Yüzyılda Türk topluma girdiği kabul edilen gölge oyununu kukladan ayırmak amaçlı Hayal-i Zili adı verilerek bir çözüm sağlamak hedeflenmiştir. Ancak bu ince nüans çoğu araştırmada fark edilememesinden dolayı sürekli olarak bu iki türün karıştırılmalarına sebebiyet verdiği tespit edilmiştir. Bunun bir sonucu olarak da kuklanın tarihsel gelişimi hakkında çalışmalara katkı sağlayacak belgeler bulunamayacak kadar az hale gelmiştir.

Kukla sözcüğüne günümüze ulaşan kaynaklara dayanarak XVII. Yüzyıla gelindiğinde rastlanmaktadır. Bundan önceki zamanlarda ise farklı farklı kelimelerle tanımlanmıştır. Bunlardan bazıları ise; şebbaz, hayalbaz, suretbaz, piyade çadırları, lubetbaz, ayak kuklası gibi kelimelerle çağırılmıştır. Türkiye'de kukla ve gölge oyunu geleneği XVI. Yüzyıla gelindiğinde kazanılmıştır. Bunları ise 1582 yılında tertiplenen şenlikleri anlatan belgelere dayanarak söylenmektedir. Bu belgelerde Gölge oyunu üzerinde uzun bir müddet durulmuş yer yer kukla hakkında da bazı bilgilere rastlanmıştır. And (1977, s. 69) 1582 yılında tertip edilen şenliklere bir Alman kaynağı da yer

vermiştir. O kaynağa göre küçük kulübeler içerisinde canlıymış gibi oynatılan kuklalardan bahsedilmiştir. Aktarılanlara göre küçük bir kulübe kurulmuş. Bu kulübenin içerisinde kuklalar canlıymış gibi konuşup sıçrayarak neşeli ve zarif bir şekilde dans ettikleri söylenmektedir. Bu gösteride bir düğün canlandırılırken, o düğünde Türk erkekleri ellerinde kaşık, zil ya da çingirak gibi ses çıkaran nesneler anlamına gelen çarpalarla dans ederken kuklaları oynayan ustanın yamağı kulübenin önünde kuklaları eğlendirmek istercesine onlara karşı oynayarak canlıymış hissi vermek istedikleri yine bu kaynaktan geçmektedir. Bu şenlik hakkında yazılmış o belgede Gölge oyunu ve Kukla ile ilgili terimlere rastlanmıştır. Bu terimlerden birisi suretbazan yani kukla oynatıcısı diğeri ise Hayal- Zılcıyan yani Karagöz ve Gölge oyunu anlamına gelen terimlerdir. Bu terimlere ek olarak o dönemde kullanılan Hayal-i Has sarayda kukla oynatan oynatıcı terimi ya da kukla oyunu türü olduğu düşünülmüştür. Ayrıca yine “*Cemaat-i Piyade çadırları*” piyade teriminden dolayı da bunun bir kukla oyunu türü olduğu söylenilmiştir.



Şekil 2.4: Osmanlı Şenliklerinde bir tulumcu tasviri

Türkiye Tiyatrosu içerisinde Kukla sanatını daha detaylı kronolojik olarak inlemek amaçlı hemen hemen araştırmaların çoğunda iki alt başlık altında incelemeyi uzmanlar daha uygun kabul etmişlerdir. Buna göre ilk olarak Osmanlı öncesi dönemde ve yer yer Osmanlı'nın bazı tarihlerine sirayet eden araştırmaları genel bir biçimde bu bölümde inceledikten sonra iki farklı alt

başlıkta kukla incelenecektir. Bunlardan ilki Osmanlı Döneminde Kukla, ikinci başlık ise Cumhuriyet döneminde icra edilen kuklalar, türleri, bilinen sanatçıları bağlamında incelenecektir.

Osmanlı Devleti'nde şenliklerin çok ayrı bir yeri ve önemi olduğu çok bilinen bir bilgidir. Kuruluşundan yıkılışına kadar çok çeşitli nedenlerle yaygın bir şekilde şenlikler tertiplendiği günümüze ulaşan belgelerle bilinmektedir. Bu şenlikler, kazanılan herhangi bir askeri zaferde (fetih şad umanlığı), ordunun yeni bir sefere çıkması, padişahlarının yeni çocuklarının doğduğunda (velâdet-i hümayun), padişah çocuklarının ya da saraya mensup kişilerin evliliklerinde (Sûri cihâz), yine padişah çocuklarının ilk derse başlamaları (bed-i besmele) gibi çeşitli vesilelerle düzenlenmekteydi. Bütün bu bilgilere “sûrname” adı verilerek yazılan eserler sayesinde ulaşılabilir. Sûrname etimolojik olarak incelendiğinde “Sûr” kelimesi şenlik, ziyafet, düğün, şehrayn gibi manalara tekabül etmektedir. “Name” kelimesi ise risale, mektup, kitap gibi anlamlara tekabül etmektedir. Sûrname olarak bir araya getirildiğinde o zamanki yapılan şenlikleri aktaran eserler anlamı taşımaktadır. (And, 1982, s. 12-15)

Tüm bu şenlikler yapılırken doğal olarak şenliğin içini dolduracak etkinlikler gerekiyordu. İşte bu anda da Kukla bu şenliklerin içini dolduran aktivitelerden sadece bir tanesiydi. Şenlikler o dönemde çok önemliydi. Devletin iktidar, konum ve mevkii göstergesi olarak kabul edilirdi. Bu şenliklere çoğu zaman yabancı konuklar da davet edilirdi. Şenlik çadırlarının süslenmesine ayrı bir titizlik gösterilirdi. (And, 2000, s. 18) Bu çadırlarda herhangi bir yanlışlık yaşanmaması içi ve asayişini sağlamak amaçlı tulumcu adı verilen görevliler bulundurulurdu.

Bu tulumcuların asayişini sağlamak haricinde yaptıkları gösterilerle şenliklerin vazgeçilmezi halindeydi. Şekil 2.3 ve 2.4'te de görüldüğü gibi kendilerine has kıyafetleri ile, başlarında tuhaf külahları ve ellerinde deriden yapılmış tulumları ile şenlik alanında görevliydi. İki temel görevleri bulunmaktaydı. Bunlardan ilki seyircilerin oyun alanına girmeleri engellemek ve asayiş görevi, ikincisi ise oyundan önce yaptıkları maskaralıklarla halkı eğlendiriyorlardı. Aynı günümüzde konserde assolistten önce sahneye çıkıp insanlara şarkı söyleyen vokalistler gibi oyunlar öncesi halkı eğlendirirlerdi. Ellerinde taşıdıkları dış yüzeyi yağ, katran ya da zift ile kirletilmiş deriden imal edilmiş tulumların

içerisinde çoğunlukla hava ya da sus doldururlardı. Asayiş bozan ve taşkınlık yapan, eğlenceyi bozan ya da oyunun alanının içine girmeye çalışan seyircilere bununla müdahale ediyorlardı. Bu müdahaleleri sert bir üslupla değil diğer seyircileri bu durumla eğlendirmek amaçlı olabildiğince komik bir şekilde müdahalede bulunuyorlardı. Ve tüm şenlik alanının şenlik sonrası temizliğinden bu tulumbacılar sorumluydu. (Arslan, 1992, s. 42-50)

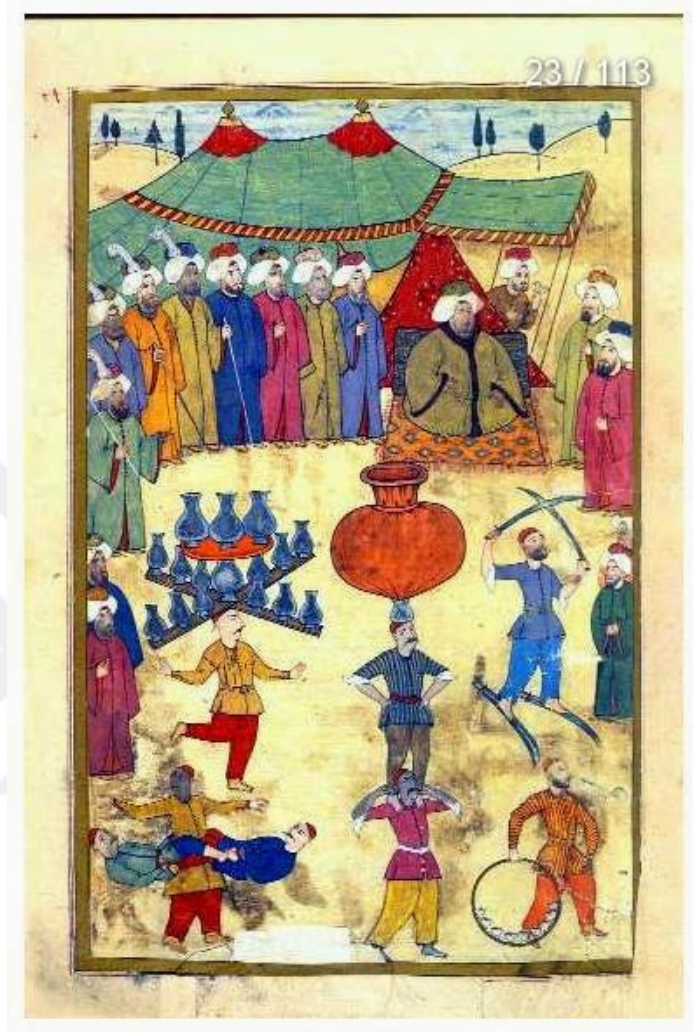


Şekil 2.5: Osmanlı Döneminde başka bir tulumcu tasviri

Osmanlı Devleti'nde ilk şenlik olarak Osman Gazi'nin oğlu Orhan Gazi'yi 1298'de Bizanslı Yarhisar Beyi'nin kızı olan Holofira -daha sonra Nilüfer olarak adı değiştirilmiştir- ile nikahlaması sebebiyle tertip edilen şenlik gösterilir. Bu şenlikten bir sonra kayda alınmış şenlik ise Orhan Gazi'nin 1346 yılında Bizans prensesi olan Teodora ile evlenmesi nedeni ile düzenlenen şenliktir. Bu şenliğin ise en önemli özellikleri, zengin tiyatro gösterilerine ilk defa bu şenlik içerisinde yer verilmesidir. Nutku (1987: 153) Tiyatro gösterilerinin yanında askeri bir takım binicilik, kılıçlı gösterileri, ok atma gibi gösteriler de yapılmıştır. Gece yapılan kandiller, fişekler, donanmalar ise şenliğin göze çarpan özelliklerindendir. (Nutku, 1987, s. 34)

Nurhan Atasoy'un kaleme aldığı Sûrname-i Hümayun (2002) eserinde yapılan şenlikler aktarılmıştır. Bu şenliklerde bazı kukla sanatçılarının ismi de verilmektedir. Abdiş, Nuh, Pehlivan Suhte Hasan, Şehi ve Hasan gibi ustaların adları zikredilir. Pehlivan İbrahim'in bu şenliklerde ayak kuklası oynattığı

bilgisine rastlanır. Bu ayak kuklası olarak tabir edilen şeyin Anadolu’da köylerde karşılaşılan ayaklar yardımı ile oynatılan kukla olduğu düşünülmektedir.



Şekil 2.6: Osmanlı’da bir şenlik tasviri

Bu ayak kuklasında kuklacı yere uzanır, her elinde ayrı ayrı birer kukla olduğu gibi dizlerinde de kukla bulunur, dizlerini bükme suretiyle öne çektiği anda dizlerine bağlı bulunan büyük kukla ellerinde bulunan kuklaların arasına girer. Bide bunun harici yer kuklası vardır. O da Anadolu’daki kuklalar gibi yetere yatılarak oynatılan kukla çeşididir. Yatay ipin çekilerek kuklanın sıçratılarak oynatıldığı kuklalardır. (And, 1982, s. 92)

Ayak kuklası, yatılarak oynatılan kukla harici yine Osmanlı döneminde sıkça rastlanan ve özellikle çingenelerin oynattığı olarak bilinen, çok ilkel bir tür olan “iskemle kuklasıdır.” Bu kuklalar ipleri çekilmek sureti ile oynattırılarak dans

ettirilirdi. Bu kuklalarla birlikte bir de aracın içerisinde oynatan kişinin aracın içine gizlenerek büyük sopalar yardımı ile oynattığı araba kuklaları bulunduğu bilinmektedir.



Şekil 2.7: Anadolu’da bir Yer Kuklası “Tunceli Bebek” oyunundan bir fotoğraf

Topkapı Sarayı’nda bulunan Levni’nin Sürnamesinde bir araba kuklasının tasvir edildiği resim de bulunmaktadır. Mehmet Hazin 1720 şenliklerini konu alan Sürnamesinde bunlara ve oynatılan insan boyunu aşan kuklalara yer vermiştir. Bu devasa kuklalar belgelerde “*peyker-i mehib-ül heykel ya da suret-i div-i mehib*” adıyla geçmektedir. Bu kuklalar içine giren kişiler tarafından bağlanan bir takım iplerin hareket etmesiyle oynatılırdı. Herkesin bildiği bir örnekle açıklamak gerekirse Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit gibi isimlerin rollerini paylaştığı Ertem Eğilmez’in yönettiği 1976 yapımı Gulyabani filmindeki Gulyabaniye benzeyen bir kukla demek açıklayıcı olabilir.

Osmanlı’da ve günümüzde kukla iskemle kuklası, el kuklası ve ipli kuklası olmak üzere üçe ayrıldığı ve Batı kuklasının XVII. Yüzyılda Türkiye’ye geldiği bilgisi Büyük Larousse sözlük ve ansiklopedisinde yer almaktadır. (Büyük, 1986, 14. Cilt, s. 7128) Batı kuklasının III. Ahmet devrinde Paris’e ziyarette bulunan Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi ile birlikte gidenlerden birisi aracılığı ile Türkiye’ye geldiği bilgisine yer verilir.

Osmanlılarda çok çeşitli kukla türleri olduğu bilinmektedir. Daha çok XVII. Yüzyılda yaygın bir biçimde görölmektedir. Ancak XIX. Yüzyılın sonuna doğru gelindiğinde Tuluat, Ortaoyunu, batı tiyatrosunun sentezinden oluşan bir seyirlik oyun niteliğine dönüşmüştür. Aynı Ortaoyununda olduğu gibi bol komik içeren, vurmali, dayaklı, durum komiklikleri, dolambaçlı laf cambazlıkları içeren konularla sergilendiği aktarılmaktadır. (And, 1969, s. 104) (İvgin, 2000, s. 63)



Şekil 2.8: 1720 Şenliklerinde esnafın geçit töreninde taşıdığı çift başlı dev kukla

Kaynak Larousse (1981:7.cilt:615)

Osmanlıda saray şenliklerinin III. Murat(1574-1595) döneminde zirveye çıktığı görölr. III. Mehmet'in(1595-1603) babası olan III. Murat vefatı(1595) ettikten sonra bu eğlenceler tamamen kaldırılmış ve tüm eğlence ekipleri dağıtılmıştır. Fakat III. Murat'tan beş sonraki padişah olan I. İbrahim(1649-1648) döneminde

bu eğlencelerin yine zirveye çıktığı bilinmektedir. Daha sonra gelen padişahların ise genellikle akşamları fasıl, mukallit, karagöz, kukla, meddah izlemek üzerine kurulu bir eğlence anlayışı sürdürdükleri de yine bilinenler arasındadır. Bu düzen I. Mahmut(1730-1754) döneminde de devam etmiştir. I. Mahmut’tan dört sonraki padişah olan III. Selim (1789-1807) “musikişinas” (müziksever) kişiliği nedeni ile “fasıl” olarak adlandırılan konser tarzı müzikli eğlenceler ön plana çıktığı tarihi belgelerde geçmektedir. Bu musikişinaslık durumu Osmanlı padişahlarının çoğu için geçerli olduğu ortak savunulan ve belgelere dayandırılan bir söylemdir. Başarılı müzisyenler saraylarda himaye etmişler, onlar önem vererek kültürel anlamda gelişimlerine sebep olan bir misyon üstlenmişlerdir. (Özer, 2002, s. 153)

İstanbul’da Osmanlı Devleti döneminde bu şenliklerin yanı sıra halk eğlencelerinden birisi de helva sohbetleriydi. Fütüvvet teşkilatının, esnaf loncalarının bir geleneği olarak devlet erkânı ve halk arasında da yaygın olarak düzenlenmekteydi. Bu helva sohbetleri en yaygın ve güzel yapıldığı dönem Lale Devri (1718-1730) olarak bilinir. Lale Devri; 1718 yılında Osmanlı Devleti ile Avusturya arasında imzalanan Pasarofça antlaşması ile başlayıp 1770 yılında Patrona Halil İsyanı ile son bulan döneme verilen isimdir. Çetin geçen kış mevsiminin uzun geceleri bu sohbetlerle şenlendirilirdi. Bu helva sohbetlerinde, meddah, ince saz, karagöz, kukla oyunları gibi etkinlikler tertip edilirdi. (Meriç, 2000, s. 142)

Yine daha sonra kahvehanelerin açılması ve yaygınlaşması kukla başta olmak üzere diğer tiyatro gösterilerinin yaygınlaşmasında bir etken olduğu söylenmektedir. Genelde sarayda ya da şenliklerde, halka açık yerlerde yapılan gösteriler, kahvehanelerin açılması ile birlikte yeni bir kapalı mekâna kavuştuğu tezi savunulmaktadır. Açılan kahvehanelerde insanların toplanarak farklı bir kültür aktarım misyonu üstlenmiş olan kahvehaneler eğlence kültürü için yeni bir imkân oluşturduğu bilinmektedir.

“Meddahlık” bölümünde bahsi geçen XVII. Yüzyılda İstanbul’a seyahat eden gezgin Thevenot’un günlükleri o dönemin kukla sanatı için de birtakım bilgiler içermektedir. Thevenot; o dönem kurulan panayır yerlerinden, bayram şenliklerinden söz eder. Bu panayır yerlerinde bulunan her tarafı çiçeklerle süslenmiş dönme dolaplardan, adeta bir bayram havasında karşılanan Ramazan

ayından söz edilir. Ayasofya ve Fatih arasında ikinci vaktinin sonrasında başlayan iftara kadar süren Ramazan gezintileri aktarılır. Dönemin en meşhur eğlence yeri olan “direklerarası” anlatılır. Direklerarasının Türk geleneksel tiyatrosu içerisindeki önemli yeri yine bilinen bilgiler arasındadır. Özellikle 1880’li yıllarda en çok tercih edilen gezinti ve eğlence yeri idi. Bu direklerarasının kahvehaneleri, tuluat tiyatroları, meddahları, kukla oyunlarının çok meşhur olduğu bilinmektedir. Bunların yanı sıra Karagöz, hokkabaz, at cambazlığı ve pehlivan güreşleri de burada yapılan diğer etkinlikler arasındaydı. Bütün bu gezginin günlüklerindeki notlara Özdemir Nutku (1997) eserinde genişçe yer vermiştir.

1836-1839 yılları arasında Türkiye’ye gezmek için gelip askeri uzman ve danışman olarak bir müddet kalan Alman Feldmareşal¹⁶ Helmuth Von Moltke,’nin İstanbul üzerine o dönem aldığı notlar, yine o gününün sanat dallarına büyük ışık tutmaktadır. Bir halk eğlencesi olan meddah ve kukla için Türk Halk tiyatrosunun, sahne gösterilerinin ilk aşamaları olarak değerlendirilir. O dönem Osmanlı Eğlence kültürünü yöneten resmi ve sivil olmak üzere birtakım kuruluşlardan bahsedilir. Onların isimleri ise; Eğlencehane-i Osmanî Kumpanyası, Messerethane-i Osmanî Kumpanyası, Handehane-i Osmanlı Kumpanyası, Temaşahane-i Osmanlı Kumpanyası vb. kuruluşlar tarafından birtakım gösteriler tertip edilmekteydi. (And, 1985, s. 98).

Osmanlı Devleti döneminde kültürel anlamda XVII. Yüzyılın başlarından itibaren başlayan bir batılılaşma evrilimi görülmektedir. Bu döneme kadarki olan üretmiş olduğu kültürel formları, imaja tamamen yabancılaşma ve yeni bir imge arayışına girdiği gözlemlenmektedir. Özellikle Tanzimat sonrasındaki dönem için kullanılan “modernleşme” tabiri bu dönem için seçilmiş tanımdır. Tanzimat öncesi İstanbul payitaht¹⁷ oluşu, jeo-politik ve jeo-stratejik önemi, iktisadi imkanları ile birlikte bir cazibe merkezi halinde olduğu bilinmektedir. Tanzimat sonrası olan değişiklikler İstanbul toplumunu kültürel anlamda doğal olarak etkilemiştir. Modernleşme ile birlikte siyasi, kültürel, sosyal yapılar geleneksel olagelmış dönemden farklı bir biçimde tamamen değişime uğramış olduğu aktarılır. (Özer, 2005, s. 19).

¹⁶ Feldmareşal : Bazı batı ülkelerinde en yüksek askeri rütbe.

¹⁷ Payitaht : Osmanlı Türkçesinde başkent, başşehir.

Sonuç olarak Osmanlı'da Tanzimat'ın sonrasında modernleşme sosyal ve siyasi hayatın yeniden yapılanmasına Avrupaî yaşam biçimi referans olarak kabul görüşmüştür. Bu yaşam formunu ilk olarak saray ve üst sınıf aileler hayata geçirmiştir. Bununla birlikte bu yaşam formunun şehir ölçeğindeki karşılığı İstanbul'da değişimler meydana gelmiştir. Bu değişen toplumsal yapıdan eğlence sektörü de değişim göstermiştir. Toplumdaki eğlence biçimi de yeni mekân ve formlarla toplum içerisinde değişime uğrayarak devam etmiştir. Bu değişimler başta kukla olmak üzere geleneksel seyirlik oyun biçimlerini etkiledi görülmektedir. (Meriç, 2000, s. 29).

XIX. Yüzyıla gelindiğinde ise kuklanın da etkisini daha da yitirerek değişime uğradığı gözlenmektedir. Toplumun yaşam formunda oluşan değişiklikler bu süreçte iyice ortaya çıkmaya başlamıştır. Yıldız Sarayı'nda Sultan II. Abdülhamit tarafından yaptırılan tiyatro binası bunlara bir örnektir. O dönem İstanbul'da yabancı oyunlar, operalar, operetler ve konserlerin düzenlendiği bilinmektedir. O dönem batı tiyatrosunun rağbet görmeye başladığı ve batılılaşmanın bir yolunun da tiyatrodan geçtiği savına inanıldığı aktarılmaktadır. Fakat bu dönemde yine Şehzadebaşı'ndaki Direklerarası geleneksel eğlence biçiminin devam ettiği mekân olduğu söylenmektedir. Bu dönemin kuklası incelendiğinde oynatılan kukladaki karakterlerin karagöz ve ortaoyununun karakterleriyle aynı olduğu görülür. Hacivat ve Karagöz, Kavuklu-Pişekar, gibi kuklada da İbiş ile İhtiyar vardır. Bu değişimde İtalyan Tiyatro toplulukların etkisi olduğuna inanılır. Bu gösterilerde İbiş, hazır cevap, akıllı bir uşaktır. İhtiyar ise çiftlik sahibi, zengin bir yaşlı. Bu ana karakterler dışında yan karakterler kullanıldığı da günümüze ulaşan belgelerle tespit edilmiştir. (Özdemir, 1985, s. 201)

Tanzimat'tan başlayan batılılaşma süreci Cumhuriyet döneminde de etkisini artırarak devam edildiği bilinmektedir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ve ardına gelen bazı kanunlar, yapılan yeni anayasa ve bir takım getirilen devrimlerin beraberinde hem kültürel hem de sosyal alanda toplumun yaşantısında tamamen değişiklikler meydana gelmiştir. Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne olan geçişte II. Meşrutiyet'ten (23 Temmuz 1908) 1930'lu yıllara kadar ki olan süreç Türkiye toplumu için bir takım köklü

değişimlerin olduğu zaman dilimi olarak tabir edilir. Batılılaşma yolundaki ilk değişiklik olarak da yönetim biçimi gösterilir.

İkinci bölümde incelenecek olan Şehir Tiyatrolarının kuruluşu, İstanbul’da çeşitli batı tarzı tiy da o dönem için oluşan köklü değişikliklere örnek olarak gösterilir. O dönem Gazi Mustafa Kemal, yapılan modernleşmeyi sadece gündelik hayat ve sosyal anlamda değil topluca bir dünya görüşünde köklü bir değişim olarak belirtmiştir. (Özer, 2002, s. 106-109)

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Türk Geleneksel Kukla Tiyatrosu yine bazı ustalar tarafından sahnelenirken, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu sanatları bu batılılaşmanın etkisiyle ve Batı Tiyatrosu furyası ile birlikte ilgilinin azalmasına, bu sanatların temsil sıklığının günden güne seyrelemesine bir dönem sonra nadir görülen sanatlar haline gelmesine sebebiyet verdiği düşünülmektedir. İstanbul’da bulunan batı ülkelerinin elçiliklerinde kendi ülkelerinden tiyatro örnekleri sergilendiği bilgisi de bulunmaktadır. Dolayısıyla o dönem İstanbul’da yaşayan halkın da o gösterilere ilgi gösterdiği bilinmektedir. XIX. Yüzyılın sonraları ve XX. Yüzyılın başlarına gelindiğinde Kukla ve diğer geleneksel sanat türlerine giden seyirci yok denecek kadar az hale gelmiştir. (And, 1983, s. 25)

Cumhuriyet’in ilk yıllarında Orhan Şaik Gökyay, Pertev Naili Boratav, Selim Nüzhet Gerçek, Enver Behnan Şapolya, Münir Hayri Egeli, Hüsametdin Bozok, Sabri Esat Siyavuşgil gibi isimler Kukla ve diğer geleneksel tiyatro türleri üzerine yazılar, kitaplar kaleme alarak araştırmalar yapmışlardır.

İlerleyen yıllara gelindiğinde 1958 yılında “*İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Dekoratif Sanatlar*” bünyesinde Profesör Sadi Öziş tarafından “*Tiyatro Dekorü ve Kostümü Atölyesi*” kurulması, TRT’nin çocuk programında kuklaya yer vermesi Kukla’nın devam ettirilebilmesi için çok yeterli girişimler olmasa da yaşaması için destek niteliği taşımaktadır. Ardından 1930 yılında o zaman ki Çekoslovakya olan Çek Cumhuriyeti’nin Prag şehrinde kurulan “UNIMA” kısaltması ve Fransızca “Union International de la Marionette” adına tekabül eden Uluslararası kukla birliğine 1980 yılında Türkiye’nin de üye olması Cumhuriyet dönemi Türkiye’si için Kukla Sanatı adına önemli gelişmelerdendir.

Türkiye’de bu gelişmelerin yanı sıra yapılmış en önemli gelişme Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesine bağlı, 1996-1997 yıllarında daha Prof. Sadi Öziş tarafından kurulan “Tiyatro Dekor ve Kostüm Tasarımı Bölümü” yeniden yapılandırılarak “*Kukla ve Gölge Oyunu Ana Sanat Dalı*” olarak yeni bir bölüm açılmıştır. Bu bölümden yetişen öğrenciler dünyanın önemli festivallerinde, etkinliklerinde Türkiye’yi adına temsiller vermiştir. 2008 yılında kuklanın şu an ki merkezi olarak bilinen Prag’da bu bölümden mezun olan öğrenciler o yıl Mevlâna yılı ilan edilmesi sebebiyle Tasavvuf ve modern sanat unsurlarını birleşiminden hareketle “Ekinoks” adlı bir gösteride bulunmuşlardır.

Türkiye’de günümüzde Kukla festivalleri düzenlenmektedir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı tarafından Kukla ve Gölge Oyunları Festivalleri tertip edilmektedir. 13-31 Ekim 2017 yılında 20.si düzenlenen “*Uluslararası İstanbul Kukla Festivali*” 1997 yılından beri Kukla’nın Türkiye’de varlığı için önemli bir festivaldir. Burada dünya üzerinde birçok Kukla Sanatçısı gösteriler yapmaktadır. Ayrıca günümüzün yaşayan kuklalarından olan Cengiz Özek’in genel sanat yönetmenliğinde uzun yıllar “*İstanbul Uluslararası Ülker Kukla Festivali*” gerçekleştirilmiştir.

Türk Geleneksel Kukla Tiyatrosu için Cumhuriyet sonrası kaynaklar araştırıldığında batılılaşma etkisi ile Kukla ustalarının ve gösterimlerinin seyrekleştiği hatta yok olma durumuna geldiği bilgisine ulaşılmaktadır. Bugün çeşitli festivaller ve üniversitelerde kurulmuş bölümler ya da tiyatro bölümlerine eklenmiş dersler, konular ile yaşatılmaya, aktarılmaya devam edilmektedir. Cengiz Özek gibi yaşayan bazı kukla sanatçıları tarafından çeşitli girişim ve çabalarla yaşatılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca batı formunda tiyatro yapan topluluklarda, bazen ödenekli kurum ya da özel tiyatrolarda çağdaş rejiler yapılırken oyun içerisinde kukla uygulamaları da görülmektedir. Bu konu ise ikinci bölümde incelenecektir.

2.3 Karagöz

Türk Geleneksel Tiyatrosunun türlerinden ve günümüzde en sık görülen, geleneği en çok devam eden türü Karagöz’dür. Özellikle hala Osmanlı Döneminden bu yana devam eden Ramazan şenliklerinin olmazsa olmazlarından. Her Ramazan Türkiye’nin çeşitli yerlerinde kurulun büyüklü

küçük tüm Ramazan Şenlik alanlarında çeşitli ustalarca temsilleri yapılmaktadır. Türkiye’de tiyatroyu kendine meslek edinmiş sanatçılara kıyasla Karagöz sanatçıları çok az da olsa bu gelenek hala başarılı bir şekilde sürdürülen Geleneksel Tiyatro türlerindendir. Bununla alakalı festivaller düzenlenmekte ve Kültür Bakanlığı tarafından Karagöz başta Geleneksel Tiyatro ile ilgilenen yaklaşık elli kadar sanatçıya yıllık maddi destekte bulunmaktadır. Diğer batı formundaki tiyatro ile ilgilenen de iki yüz kadar tiyatro desteklenmektedir. Bu bilgiyi vermekteki amaç günümüzde batı formunda tiyatro yapan kişiler ile geleneksel tiyatroyla ilgilenen kişiler arasında net olmayan bir ortalama yapabilmek içindir.

Karagöz’ün kökeninin çok eskiye dayandığı yine bilinenler arasındadır. Fakat Türkiye’ye nasıl geldiği ile pek çok kaynak birbiri ile çelişmektedir. Farklı farklı araştırmacılar birçok bilgi sunmaktadır. Çoğunluğu eski belgelere dayanan bu bilgilerin bazılarında çoğunluğun savunduğu ortak bilgiler de bulunmaktadır. Bütün bu kaynaklardan ve verilerden elde edilmiş sentez bir bilgi elde edilmeye çalışılacak ve bunlar karşılaştırılacaktır. Önce Karagöz’ün tarihi, ardından unsurları, yapısı incelenecektir.

2.3.1 Karagöz’ün tarihi

Karagöz’ün kökeni hakkında birçok bilginin yazılı kaynaklarda var olduğu ve bu bilgilerden bazılarının bir biri ile geçtiği bilgisi verilmişti. Bu konuda Cevdet Kudret (2013, s. 9-15). Gölge Oyununun doğu ülkelerine mahsus bir tür olduğunu söylemiştir. İlk örneklerinin Çin kaynaklı olduğunu Georg Jacop’un yazılarına dayandırmıştır. Jacop’un aktardığına göre imparator WU (hük. İ.Ö 140-87) çok sevdiği eşini kaybettikten sonra onun ölümüyle derin bir üzüntüye kapılır. Şav-Wönd adında bir Çinli imparatorun bu acısını hafifletmek amaçlı ölen eşinin hayalini bir perde aracılığı ile gösterebileceğini belirtir. Sarayın bir odasında bir perde hazırlatarak arkasına bir kadını geçirir. Öne düşen gölgenin ölen eşinin hayali onarak sunar. (İ.Ö 121) Bu olay İ.S XI. Yüzyılda yazılmış bir Çin Ansiklopedisinde bu olayın yazıldığı kaynağına dayandırılır. Ve yine aynı kaynakta o ansiklopedinin yazıldığı çağda deriden imal edilmiş şekillerle pazaryerlerinde, halka açık alanlarda gösteriler yapıldığı bilgisi de aktarılmaktadır. Batıda bu oyunlara “Çin gölgeleri” adı verildiğini de aktarır. Cevdet Kudret (2013, s. 9) yine başka bir kaynağa dayanarak Hint’ten çıkıp

Çin'e geçtiği tezini de aktarır. IV. Ya da V. Yüzyıl olduğu tahmin edilen dönemde Çin'den Cava'ya geçtiği savunulmaktadır. Cava'da Wayang adında gerek konuları gerekse şekilleri bugünü kadar korunabilmiş bu oyunlarda Hint Efsanelerinin etkileri açık bir biçimde görülebilmekteymiş. Yine yapılan araştırmalarda Cava edebiyatında da bu konu ile ilgili birçok kaynak bulunmakta ve dünya Wayang perdesine insanlar ise Wayang tasvirlerine benzetilmekte olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Kudret (2013, s. 9) Kudret bu bilgilerini Jacop'a dayandırmaktadır. Çin imparatorunun karısının ölümü ile ortaya çıkmış olduğu söylemini Enver Töre (2016: 57) de savunmaktadır. O da bu bilgisini Sabri Esat Siyavuşgil'in çok eski bir yazısına dayandırır.

Fakat Özdemir Nutku (1985, s. 199) ise kökeni noktasında tek bir net bilgi sunmuştur. Yapılan son araştırmalara göre Türkiye'ye gölge oyununun Mısır'dan geldiğini söyler. İslam ülkelerine ise bu gölge oyununun Cava'dan geldiği bilgisini doğrular. VIII. Yüzyıldan XIII. Yüzyıla kadar devam eden Hindistan ve civarındaki İslam fetihleri ile birkaç ülke dışında bu coğrafya İslam sancağı altına girdiği belirtilmektedir. İslam ve doğu uygarlıkları arasında bundan sonra tarihi kaynaklarda kültürel alışverişin gerçeklemeye başladığı bilgisi bulunur. Çin ve Kızıldeniz'i gezen Arap gezginler burada gördükleri ve hoşlarına giden birtakım buluşları Ortadoğu'ya getirmişlerdir. Avrupa'da Doğu'daki birçok değişik buluşu Araplardan almıştı. 1345 senesinde İbni Batuta Cava'ya da uğramıştı. Nutku (1985, s. 199)

Bu konuda Refik Ahmet Sevengil (1934, s. 73) ise başlangıcı için net bir bilgi vermezken eski çağlarda ilk örneklerinin Çin ve Hindistan'da yapıldığını belirterek iki ülkenin adını aynı anda genel bir tabirle zikretmektedir. Nutku'ya farklı olarak ve yine kesin bir ifade kullanmayarak "Türklerden Araplara geçtiği zannediliyor" ifadesini kullanmaktadır. Bu üç yazarın da ortak vardığı bir sonuç vardır.

Bu üç yazara göre o zamanki Türklerde, Araplarda ve Cavalarda oynatılan gölge oyununun konularının birbirine çok benzemesidir. Ayrıca biçim olarak da birebir aynı olmasıdır. Cava kayıtlarında o dönem yapılan gölge oyunlarında deriden bir perde arkasında bir oynatıcı ve perde ile oynatıcı arasında bir kandil bulunurdu. Bu kandilden çıkan ışıkla oynatıcının elindeki tasvir perdeye yansıtılırdı. Cavalaradaki "gedebog pisang" denilen Türk gölge oyunundaki hayal

ağacı olarak adlandırılan çatal desteklere benzediği görülmektedir. (Bkz. Şekil : 2.9) Cava oyunlarında oyun başlamadan evvel perdeye bir yaprak konulduğu ve bu yaprağın ise Karagöz'deki “göstermelik” ile aynı işleve sahip olduğu bilinir. Benzerlikler bu bilgilerle sınırlı değildir. Malaya, Bali ve Cava'da “kayon”, Türk Karagöz'ündeki “yaşam ağacı” ile aynı anlamda olduğu bilinir. Türk Karagöz'ünde hayali olarak adlandırılan oynatıcı Cava'da “Dalang” adı ile anılarak Karagöz'de olduğu gibi basmakalıp sözleri şarkı halinde söyleyerek oyuna başlamaktadır. Her ikisinin başlangıç sözleri de tanrıya bir yakarış içermektedir. Wayang KedeK'teki önden olan kadın görüntüleri haricinde her iki gölge oyununun görüntüleri yanda bulunmaktadır. Ancak eski Mısır gölge oyununda hem yandan, hem de önden olan görüntüler bulunmaktaydı. (Nutku, 1985, s. 199) (Sevengil, 1934, s 73) (Kudret, 2013, s. 10)



Şekil 2.9: İstanbul Uluslararası 20. Kukla Festivalinde Cengiz Özek

Türkiye'de Karagöz'ün tam olarak ne zaman oynatılmaya başlandığına dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat XII. Yüzyılın ortalarından sonra Selahattin Eyyübi'nin (Hükümdarlığı 1175- 1193) sarayda hayal oynattığı bilgisi bu yazılı belgelerde geçmektedir. Bu bilgi Guzuli'nin (? – 1412) “*Metali-el Būdūr fī Menail-el-sūrır*” adlı eserinde geçmektedir. Bunu Jacop'un Türklerde Karagöz adlı eserine almış, daha sonra Cevdet Kudret de bu bilgiyi aktarmıştır. Gölge

oyununun Türkiye'ye yine Mısır üzerinden geldiği Jacop'un bu çalışması sayesinde netliğe kavuşmuştur. Arap tarihçi "*Mehmet bin Ahmet bin İlyas-ül Hanefi*"nin "*Bedayi-üz-zuhur fi vekaayi-üd-duhur*" adlı Mısır tarihi eserini referans göstererek açıklanmıştır. Memluk Sultanı Çakmak (Hükümdarlığı 1438 – 1453) tüm gölge oyunu tasvirlerini yasaklamış ve bunların yakılmasını emrettiği söylenmektedir.

Aynı eserde Türk gölge oyunu ile ilgili olarak daha önemli bir bilgi bulunmaktadır. 1517 yılında Mısır'ı Osmanlı topraklarına katan Yavuz Sultan Selim, Memlûk'ün sultanı olan II. Tumanbay'ı idam ettirmişti. Bir gölge ustası da Tumanbay'ı Zübeyle kapısında idam edilişini gölge oyunuyla canlandırdığı bu eserde geçmektedir. Yavuz Sultan Selim ise bu gösteriyi çok beğendiğini, o dönem çocuk olan oğlu Kanuni Sultan Süleyman'ı eğlendirmesi için İstanbul'a götürdüğü belirtilir. Nutku (1985:199) Ek olarak Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından olan İbni İlyas'ın aktardığı bilgilere göre de gölge oyununun Mısır'dan XVI. Yüzyılda girdiği bilgisidir. Yani Yavuz Sultan Selim'den yaklaşık bir asır sonraya dayandırılmaktadır. (Nutku, 1985, s. 200)

XVI. Yüzyıla gelindiğinde gölge oyununun baş aktörleri olan Hacivat ve Karagöz'ün adları daha geçmemektedir. Hem Mısır'da hem de Cavalarda belli başlı sabit basmakalıp karakterler bulunmamaktaydı. İlk başlarda Türk Gölge oyunu birçok değişik tiplerle canlandırıldığı bilinmektedir. Daha sonraları Türk halkını, kültürünü ve yaşam biçimini içeren, halktan kodlar içeren bir biçimde gelişim gösterdiği bilgisi üzerinde ortak görüş bildirilmektedir. Hatta bu gelişim öyle bir grafik çizmiş ki daha sonra kaynağı olan Mısır gölge oyununu dahi etkilendiği görüşü savunulmaktadır. (Nutku, 1985, s. 200). Böylelikle Mısır'dan Türkiye'ye geldiği kabul edilen gölge oyunu sonraları Mısır'daki örneklerini etkileyerek değişimine sebep olduğu söylenmektedir. Bundan dolayı da gölge oyununun Türkiye'den Mısır'a gittiği tezinin doğmasına sebebiyet vermiştir.

Türk gölge oyunu kesin biçimini XVII. Yüzyılda aldığı düşüncesi bazı kaynaklara dayandırılarak savunulmaktadır. Bu yüzyıla gelindiğinde o dönem yazılan ve dönemde yaygın olan şenlik kültürünü aktaran Sûnamelerde Karagöz'e geniş yer verilmiştir. Karagöz adına ilk defa bu yüzyılda Evliya Çelebi'nin "*Seyahatname*" adlı eserinde rastlanılmaktadır. Daha sonra sadece İstanbul değil, Anadolu'nun birçok yerinde icra edildiği, hatta Osmanlı

toprakları dışına; başta Yunanistan, Yugoslavya'nın bir bölümü, Bulgaristan ve Macaristan gibi birçok Balkan ülkelerinde de Karagöz oynatıldığı bilgisi geçmektedir.

Karagöz'ün gerçek yaşayıp yaşamadıkları ilgili olarak net bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat bu konu ile ilgili olarak yazılı kaynaklara dayanmayan birtakım rivayetler bulunmaktadır. Aynı bu rivayetler gibi Türk gölge oyununun ilki ve piri olarak kabul edilen Şeyh Küşteri'nin (Tüsteri olarak da anılır) gerçekten yaşayıp yaşamadı hakkında yazılı bir kaynağa rastlanmamıştır. İsmi perde gazellerinde bulunan Küşteri'nin bir önder, bir koruyucu sembol olarak seçilmiş olması için de (Nutku, 1985, s. 200) son derece "önemli" ibaresini kullanmaktadır. Gölge oyununun perdesine "Küşteri Meydanı" adını veren Karagöz ustalarının onun ismiyle öğretici, ciddi, eğitici yönlerine bir neden bulduklarını düşünmektedirler.

Kesin biçimini XVII. Yüzyılda aldığını araştırmacıların çoğunun kabul ettiği Karagöz, gelişimi bağlamında diğer ülkelerdeki örneklerinden farklı olarak iki farklı yol izlediği yine araştırmacıların ortak tespitidir. Bunlardan ilki toplumun gündelik yaşamından, sorunlarından, kodlar içermesi ve siyasi olarak eleştiriye doğru eğilim göstermesi olduğu söylenmektedir. İkincisi ise açık saçık olarak değerlendirilmektedir. Yabancı yazalar Karagöz'ü kaba açık saçık bir güldürü çeşidi olarak ele alırken yerli araştırmacılar bu kaba açık saçık güldürü çeşidi tanımlamasını kabul etmeme noktasında görüş bildirmiştir. Türk toplumunun o dönemdeki bazı problemlerini yansıtan ve eleştiri çizgisine doğru yönelen ve siyasi eleştiri ortaya çıkarıp geliştiren bir tür olarak yazılı tarihe geçirmişlerdir. Fakat yabancı yazarların yazdıkları bu görüşün belgelerini ortaya çıkaran da Metin And olarak yine yazılı kaynaklara geçmiştir. Sultan Abdülaziz döneminde yasaklanmasının bir nedenini de bu gölge oyunlarındaki siyasal eleştiri ve açık saçıklıktan kaynaklandığını belirtmiştir; (Metin And,1985) (Nutku, 1985, s. 201)

Karagöz'ün gölge oyunundan farklı olarak "Canlı karagöz" olarak tabir edilen bir biçimi de bulunmaktadır. Bunu Nutku, "*Karagöz'ün oyuncular tarafından yere indirilmiş ortaoyununa verilen*" isim olarak adlandırır. Kaynağı ve ilk ortaya çıkış tarihi diğer türlerde olduğu gibi net bir şekilde bilinemese de bazı belgeler ve minyatürlerden yola çıkılarak ortalama bir tarih söylemem

mümkündür. Bizans imparatoru Manuel Paleologus'un belgelerinde 1582 şenliğinde Karagöz – Hacivat'a benzeyen ortaoyunu tipleri görülmektedir. Bu ulaşılan en eski belge niteliği taşımaktadır. Ve canlı Karagöz'ün ilk görüldüğü belge olmasından dolayı da başlangıç olarak kabul edilmektedir. (Nutku, 1985, s. 201) Daha ilerleyen yıllarda, batılılaşma hareketlerin başladığı yıllarda da gelişim göstererek bugünkü formuna doğru bir yolculuğa çıktığı görülmektedir.

2.3.2 Karagöz'ün oyun yapısı ve unsurları

Karagöz'ün bir tür olarak kendine has bir oyun yapısı ve birtakım unsurları bulunmaktadır. Karagöz'ü diğer gölge oyunlarından en önemli özellik ise bu kendine has durumlarıdır. Karagöz için geliştirilen bu kendine has özerk yapısı itibarı ile kökeni olan Mısır Gölge tiyatrosu ve diğer ülkelerdeki oyun türlerini etkilediği bilgisi verilmiştir.

Karagöz Oyununu Kudret (2014, s. 15), başlıca dört bölüme ayırmaktadır. Bu dört bölümü de Giriş, Muhavere, Fasil ve Bitiş olarak bölümlemektedir. Oyun başlamadan önce perdeye göstermelik ya da gösterme adı verilen (bkz. Şekil – 2.10, 2.11, 2.12, 2.13, 2.14) fiskiyeli havuz, çiçek dolu saksı, kalyon, Zümrüdüanka vb. süsler yerleştirilmektedir.

Bu göstermelikler “Nareke” (Bkz. Şekil 2.15) adı verilen kamış bir düdükten çıkarılan bir sesle perdeden kaldırılması ile birlikte oyunun “giriş” bölümünün başladığı bilinmektedir. Giriş bölümüne “prolog” adı da verilmiştir. Bu bölümde Hacivat'ın bir semai söyleyerek perdeye gelir ve semainin bitiminde “Hay Hak!” dedikten sonra “perde gazeli” okuduğu bilinmektedir.

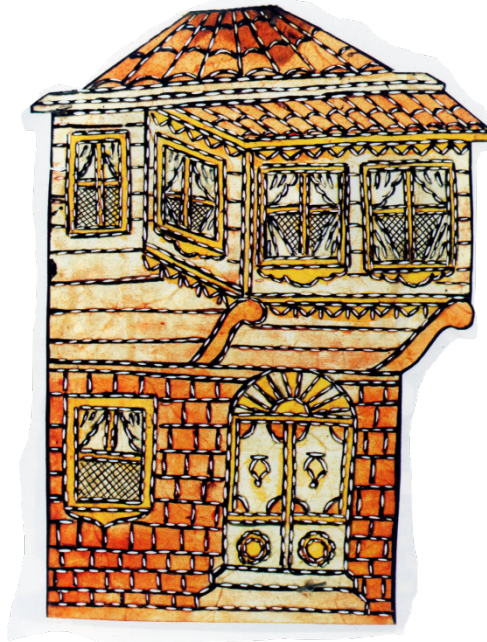
Bu perde gazellerinin konusu ise genellikle dünyanın faniliği ile ilgili, dış görünüşe değil de onun arkasında bulunan gerçekliği anlamayı öğütleyen tasavvuf görüşünü benimseyen şiirler olduğu bilinir. Perde gazelinin sonrasında da zamanın yöneticisine(padişaha), ülke adına ve ülkenin geleceğine dua eder, sonrasında Allah'a dua eder, secdeye kapanır, ardından da kalkarak Karagöz'ü şu sözlerle çağırırdı.

“Her hali latif, etvri zarif bir yar-i vefakâr olsa, oldukça Arabi ve Farisi bilse, biraz da fenn-i musiki ve şiirden anlasa, o söylese bendeniz dinlesem, bendeniz söylesem o dinlese, huzzar-ı kiram sada-yab olsa!.. Diyelim, bu gece Mevla'm işlerimizi rast getire! Yar, bana bir eğlence! Yar bana bir eğlence!” Bu sözlerin

ardından Karagöz perdenin oynatana göre sol üst, izleyiciye göre sağ üst köşesinden perdeye fırladığı ve Hacivat ile bir atışmaya, kavgaya tutuştukları ardından Hacivat perdeden kaçtığı, Karagöz'ün ise tek kalarak onun gürültüsünden yakındığı ve sonrasında Hacivat'ın yeniden gelmesi ile Muhavere bölümünün başladığı aktarılmaktadır. (Kudret, 2004, s. 16)



Şekil 2.10: Çeşme Göstermelik



Şekil 2.11: Ev Göstermelik



Şekil 2.12: Zümrüd-ü Anka Göstermelik



Şekil 2.13: Selvili Köşk Göstermelik

Muhavere bölümü Hacivat ile Karagöz arasında geçmektedir. Bu bölüm oyunun asıl konusu ile ilgili değildir. Muhavere kelime anlamı olarak günümüz Türkçesinde “haberleşme” gibi bir anlama tekabül etmektedir. Yani bu bölümde karakterlerin fizyolojik, sosyolojik kişileştirmelerini öğrendiğimiz, karakterleri tanıdığımız bölüm de denilebilir.



Şekil 2.14: Lazlı Kayık Göstermelik

Okumuş, Çelebi lakabına sahip olan Hacivat'ın onu anlamayan halk adamı olan Karagöz'ün yanlış anlamaları ile, türlü cinaslar ve nükteler yapması ile süren bölümdür. Selim Nüzhet'in yapmış olduğu araştırmada bugüne kadar ulaşmış altmış kadar muhavere konusu bulunmaktadır. Bunlara Cevdet Kudret de yer vermiştir. Bu muhavere bölümlerinin çeşitlenmesi Karagöz ustalarının becerilerine ve üretkenliklerine de bağlıdır.



Şekil 2.15: Nareke

Muhavere bölümünün hemen ardından fasıl bölümü gelmektedir. Karagöz oyunları isimlerini bu fasıl bölümünde geçen olaylara göre almaktadır. Örnek olarak günümüze ulaşmış konular arasında; Abdal Bekçi, Kanlı Nigâr, Kanlı

Kavak, Yalova Sefası, Yazıcı vb. konular bulunmakta olduğu aktarılmaktadır. Ayrıca günümüzde devam ettirilen Karagöz oyunlarında yine bu konulardan beslenilerek kısmen bu konuları içeren güncel metinler de sahnelenmektedir. Oyunun diğer tiplerleri ise bu bölümde oyuna dahil olurlar. Zenne, Tiryaki, Tuzsuz Deli Bekir, Ormancı Rüstem, Üsme Ağa, Laz, Çerkez, Acem, Kayserili, Rumelili vs. (Bkz. Şekil – 16) tipler en çok bilinenleridir. Oyunun ana temasına sadık kalmak kaydıyla ustalar bu tiplerde ve çeşitli taklitler ekleyerek değişiklik yapabildikleri bilinmektedir.

Bitiş bölümü ise son bölümdür. Bu bölüm aynı muhavere bölümü gibi Karagöz ile Hacivat arasında geçmektedir. Bu bölüm sadece birkaç cümleden oluşan kısa bölüm olarak bilinir. Örneğin Karagöz ve Hacivat eğer kılık değiştirmişlerse bu bölümde normal eski hallerini alarak perdeye gelirler. Ardından Karagöz yine fasıl bölümünde geçen konuyla ilintili olarak Hacivat'ı döver ve Hacivat ise *“Yıktın perdeyi eyledin viran! Varayım sahibine haber vereyim heman!”* diyerek perdeden çıkar. Karagöz ise aynı meddahların gösteri sonunda dediği gibi *“Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola!”* diyerek ve *“Yarın akşam ‘.....’ oyununda yakan elime geçerse Hacivat, bak ben de sana ne oyunlar oynarım!”* tarzında bir cümle ilave ederek perdeden çıkar. Bir nevi diğer oyunun tarihini ve yerini haber verir. Ardından. Perde arkasındaki “şem’a”nın (mumun) sönmesi ve perdenin kararması ile oyun biter.

Karagöz oyunlarında Karagöz ustaları ile birlikte “yamak” adını verdikleri bugünkü karşılığı asistan olan kişiler bulunduğu yine günümüze ulaşan kaynaklar sayesinde bilinmektedir. Bu kişilerin asal görevi oyunun içerisinde ustasına yardımcı olmak olarak bilinir. Oyunda çalınan tef, zil, nareke başta olmak üzere oyun esnasında perde arkasında yaşanan trafikte Karagöz ustasına yardımcı olduğu bilinmektedir. Genelde zaman içerisinde usta-çırak ilişkisinden ilerleyen Karagöz oynatıcılığı, yamaklarına el vermeleri ile onların da artık birer usta olarak tek başına gösteri yapabilmeleri ile devam ettiği bilinmektedir. Çıraklara “yamak” adı verilirken Karagöz ustaları hayal perdesinden esinle “hayali” adı ile anılmaktadır. (Kudret, 2004, s. 33) Karagöz’ün tarihsel gelişimi içerisinde ona has olan oyunları iki ana gruba ayrılmaktadır. Bunlardan ilki “Kâr-i Kadim” yani eski klasik oyunlar. İkincisi ise “Nev-icad” yeni bulunmuş, modern oyunlar olarak bilinmektedir.



Şekil 2.16: Bazı Karagöz oyunu tipleri

2.4 Ortaoyunu ve Kısa Tarihi

Ortaoyunu Türk Geleneksel Tiyatrosunun en eski ve köklü türlerinden olarak bilinmektedir. Osmanlı döneminde özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde öne çıkan ve en çok temsil veren tiyatro türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortaoyunu ile ilgili kaynaklar yine günümüze kadar ulaşmayı başaran Osmanlı şenlikleri ile alakalı yazılmış olan Sürnameler, gezgin notları, devlet arşivleri ve Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi gibi kaynaklardır. Ortaoyunun ortaya çıkışı için kesinliği olmayan birtakım tezler de bulunmaktadır. Kesin biçimini XIX. Yüzyılın ikinci yarısı ile XX. Yüzyılın ilk çeyreğinde kazanmış olan ortaoyunu yine günümüzde nadir olarak devam eden yok olmuş denilebilecek türler arasındadır.

Tanımsal olarak Ortaoyununu Cevdet Kudret (2007, s. 11) şöyle tarif etmektedir; *“Ortaoyunu, dört bir yanı firdolayı seyircilerle çevrilmiş bir*

meydanda, belli bir konunun kanavasına(olay örgüsüne) uyularak, fakat herhangi bir yazılı metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca =irticalı, tuluatlı bir oyundur. Bu oyun belli bir vakanın çevresinde örülmüş, çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşiktir.” Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi herhangi sabit önceden yazılmış bir metne dayanmayan, çoğu doğaçlama üzerinden giden ve sabit sahneye ihtiyaç duymaksızın halk arasında sergilenen, bir olay örgüsü olan, içinde taklit, dans, canlı müzik içeren bir tiyatro türüdür.

Tarihsel dönem araştırıldığında en net biçimini 1812 – 1830 yılları arasında II. Mahmut hükümeti zamanında aldığı gözlemlenmektedir. Fakat diğer türlerde de olduğu gibi son aşamasına gelmeden önce çeşitli evrelerden geçtiği ve gelişimini tamamlamak üzere bir geçmişi olduğu hakikati de bulunmaktadır. Tüm bu aşamalardan sonra Ortaoyunu adı ile XIX. Yüzyılda ortaya çıktığı belgelerle söylenmektedir. Bu tarihten önceki süreç incelenmek istediği zaman iki yol izlenmesi gerekmektedir. İlki bahsedilen kaynaklardan hareketle o dönemi anlatan gezgin günlükleri, şenlik defterleri gibi kaynaklardan benzerlik gösteren gösterileri tespit etmek gerekmektedir. İkinci yol ise Ortaoyunun yapısından hareket ederek Ortaoyunu içerisindeki unsurların Osmanlı Devleti içerisindeki var oluşuna tarihsel kaynakları ışığında bakmaktır. Ortaoyunu içerisinde olan raks, müzik, taklit ve konuşmalardan oluşu eski şenliklerde bu unsurların başka bir isim adı altında birleşimi Ortaoyunun geçmişine kesin olmamakla birlikte ışık tutabileceği düşünülmektedir. (Tuna, 1990, s. 3) Bütün bu bilimsel verilerin yanında bir de eski ortaoyunu sanatçılarının arasında yaygın olan bir söylem vardır. Bu da hiçbir tarihsel yazılı belgeye dayanmadığı için “Antik Yunan’dan önce Afrika’da da tiyatro vardı” söylemine eş değer bir söylemdir.

1758 senesinde III. Mustafa’nın Kızı olan Hibetullah Sultan’ın doğumu sebebiyle İstanbul’da olan Baron de Tott, halkın etrafına toplandığı bir alanda ve etrafı kandillerle aydınlatılmış bir şekilde Yahudi oyuncuların bir oyun sergilediği aktarılır. Bu oyun esnasında müezzin sesi duyulduğu zaman Müslüman olan insanların başlarını kibleye doğru çevirmelerine, oyuncuların ise oyunlarına devam ettiği bilgisi bulunur. Bu olayda en önemli bilgi orta yerde evi temsil amaçlı kullanılan bezle kaplanan ve kafese benzeyen dekordur.

Metin And (1985, s. 352 – 353) bu belgede geçen bilgi için “*Bu bize Ortaoyunu’nun Yeni Dünya diye bilinen kafesini anımsatır.*” İbaresini kullanmıştır. Evliya Çelebi ise Seyahatname’sinde yaşadığı dönemin oyuncu topluluklarından bahsederken Yahudilerden oluştuğunu, bunların dans etmeleriyle birlikte birtakım oyunlarda usta olduklarını ve isimlerini saymaktadır. Çelebi’nin aktardığı oyunların Ortaoyunu ve Karagöz repertuvarında da karşılaşılan Bahçıvan Taklidi ve Bahçe Taklidi gibi isimlerin olması da farklı bir ip ucu olarak değerlendirilmektedir.

Yine Ortaoyunu adını almadan evvel Osmanlı Devleti’nde benzer oyunların varlığının bilinmesi ve bu oyunların Yahudi oyuncular tarafından sahnelenmesi araştırmanın bu yönünün Yahudiler ile olan ilişkilerini araştırılmasının gerekliliğini doğurmaktadır.

Tarihçiler ve araştırmacıların kesin olmamakla birlikte savunduğu en güçlü tez Ortaoyununun İspanya’dan sürülen Yahudilere Osmanlı sahip çıktığı, onlara vatandaşlık verdiği için İspanya’daki “Auto” oyununun Ortaoyunu adıyla Yahudiler tarafından oluşturulduğu tezidir. Tüm bu bilgilere ek olarak Hafız Hızır İlyas’ın “Letaif-i Enderun” adlı kitabında o dönem bir Ortaoyunu gösterimini aktarırken “Durrezen Yahudilere Tatbikan” ifadesini kullanması da bu tezi desteklemektedir. (And, 1985, s. 351) “Dairezen” kelimesi Osmanlı Türkçesi ile Hokkabaz ve yardımcılarının oyundaki görevlerini çağrıştırdığı var sayılmaktadır. Ortaoyununda da Kavuklu Pişekar arasında geçen söyleşmenin aynı Hokkabaz ve yardımcılarının arasındaki geçtiği görülmektedir.

Yine bu tezi kuvvetlendiren başka bir bulgu ise Ortaoyununda oyun alanına palanga adının verilmesidir. Bu sözcük İspanyolca “Palanque” kelimesi ile anlam ve kullanım açısından benzeşmektedir. Bu tespiti Metin And(1985, s. 355) da eserinde yer vermiştir. Ahmet Refik Sevengil, Türk Tiyatrosu Tarihi eserinde Ortaoyunun kökenine yer vermezken Özdemir Nutku da(1985, s. 201) Metin And ile aynı görüşü savunmaktadır. Nutku, “XV. yüzyılın sonları ile XVI. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz’den gelen Yahudilerin getirmiş oldukları oyun” ibaresini kullanmaktadır. Buna kaynak olarak 1582 şenlikleri ile alakalı yazılmış yazılarda o dönemde oynanan oyunların gösterdikleri benzerlikleri gösterir. Ayrıca XVI. yüzyılda oynanmış olan Türk güldürü oyunlarında kullanılan çeşitli maskelere değinir. Bu maskelerin aynı Roma

döneminde “mimus” (kaba güldürü) oyunlarında kullanılan maskelere benzediğini, bunların da o Yahudilerle birlikte gelebilmiş olma ihtimalini aktarır. Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sinde Yahudilerden oluşan Samurkaş Kolu adında bir grubun maskelerle bu tür oyunlar oynadığını aktarmıştır. Bu bilgilerden yola çıkarak Ortaoyunun kökeni hakkında XV. yüzyılın sonları ve XVI. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz’den sürülen Yahudilerle birlikte gelme ihtimalinin yüksek olduğu ya da o dönem var olan oyunların gelen mülteci Yahudilerle evrilerek Ortaoyunu halini aldığını söylemek mümkündür.

Ortaoyunu tarihsel süreci ve gelişimi içerisinde Meydan oyunu, Kol oyunu ve Zuhuri gibi isimlerle de anılmıştır. Bunu da Kudret (2007, s. 13) belirtirken araştırmacıları yanıltan bir husus olduğunun altını çizmiştir. Çünkü Ortaoyunu ismini almadan evvel (XIX. yüzyıldan önce) diğer isimlerle anılan gösteriler sadece ortaoyunu ile benzerlik göstermektedir. Kol sözcüğünün çeşitli hünelerini dramatik bir biçimde ortaya koyan topluluklara verilen isim olarak bilinmektedir. Bunun içerisinde hokkabazlar, curcunabazlar, çalgıcılar, dansçıların da girdiği günümüze ulaşan bilgiler arasındadır. Bu durum aynı Karagöz’ün tam biçimini almadan evvelki sadece gölge oyunu olarak anılması durumuyla aynıdır.

İlk zamanlar tamamı Yahudi ve başka inanca mensup olan yabancılar tarafından yapılan Ortaoyunu, XVI. yüzyıla ait kaynaklar araştırıldığında o dönem verilen fetvalarda karşılaşılan bilgiler ışığında Müslümanların da fetva alarak bu sanatı icra ettiklerine rastlanmıştır. (Tuna, 1990, s. 10) Kaynaklarda Müslüman olan oyuncuların dönemin Şeyh-ül İslam’ı Yenişehirli Abdullah Efendi’den fetva, icazet alarak bu oyunları sahnelemeye başladıkları kaynaklarca aktarılmaktadır. Bu tarihten sonra sadece Yahudilerin değil yerli Müslüman halktan da sanatçılar olduğu bilinmektedir.

Ortaoyunun gelişiminde yerli halktan da artık bu sanatı icra etmeye başlayanların yanı sıra esnafın da katkısı olmuştur. O dönem Osmanlı şenliklerinde bulunan Esnaf Alaylarının ve onların ortaya çıkardıkları oyunlar da bu gelişime katkı sunduğu söylenmektedir. Bu çeşitlilikle birlikte Ortaoyunun gelişimini sürdürebildiği savunulmaktadır.

Ortaoyunun başkişilerinden Kavuklu’nun nasıl ortaya çıktığı hakkında kesin bir bilgi yoktur. Bunun için And (1985, s. 344) Pişekar Küçük İsmail ve Kavuklu

Hamdi'nin yazdığı oyunların içinden çıkan bir kâğıda dayanarak Kavuklu'nun bir hayal olup Karagöz'den esinle tımarhanede oynanılan oyunlar arasından ortaya çıktığını savunmaktadır. Ahmet Kutsi Tecer ise yazdığı “Kavuklu” adlı makalesinde Kavuklu'nun Ahmet Rasim'in “*İstanbul Efendisi'ne*” benzetmesiyle ilgili olarak sokak komedilerindeki “müntesip” tiplemesinden geldiğini savunmaktadır.

Bu bilgiler ışığında her ne şekilde olursa olsun sonuçta birdenbire çıkmamış, her türde olduğu gibi zamanla bir gelişim evresi yaşayarak ortaya çıkmış bir türdür; Ortaoyunu. XIX. yüzyıldaki ortaya çıkışı birdenbire değil Osmanlı şenliklerinden, gösteri sanatlarından, tarihte farklı farklı karşılaşılan gösteri türlerinden, Yahudi oyuncularından, o dönem iyi bir gelenek olan mukallitlerden etkilendiği aşikardır.

Tüm bu sanat dalları ile birlikte gelişimi ile kökenini bile etkilemiş olan Karagöz'den etkilendiği de bilinenler arasındadır. Özellikle oyun tipleri bağlamında birbirine son derece benzediği görülmektedir. Her iki türün gösterim biçimleri bağlamında kullandıkları göstergeler ele alındığında birbirlerine çok yakınlık gösterdiği düşünülebilir. Hatta Özdemir Nutku, Metin And, Cevdet Kudret gibi isimler, “*Karagöz'ün perdeden inmiş hali*” söylemine varan birtakım tanımlamalarda bulunmuşlardır. Fakat bu benzerliğin altında sadece birbirlerinden etkilenmesini söylemek mümkün gözükmemektedir. Burada bu benzerlikte farklı bir nüans da bulunmaktadır. Ortaoyunu da Karagöz gibi Osmanlı gösteri sanatlarından ve dönemin kültürel kodlarından beslendiği tespiti yapılmaktadır. Bu ortak özellik sayesinde de bu iki türü benzetmek mümkün olabilmektedir.

Ortaoyunu adına ilk defa Saliha Sultan'ın düğününü (15 Mayıs 1728) konu alan bir sürnamede rastlanmaktadır. Bu sürnamenin adı “Sürname-i Saliha” olarak bilinmektedir. Bu sürnamede “oldu ortaoyunundan handan” diye bir ibare bulunmaktadır. Bu dizeden o dönemde Ortaoyunu adını aldığı anlaşılmaktadır. Halk arasında gösteri yapan kol takımlarının örnek alınarak saray içerisinde bir kol takımı kurulduğunu, Ortaoyunu örnekleri sergilendiğini ve dışarıdaki Ortaoyunu sanatçılarını taklit ettiklerini ise Hafız İlyas'ın “*Letaif-i Enderun*” adlı eserinde görülmektedir. Bu bilgiye göre II. Mahmut döneminde (1824) sarayda böyle bir Ortaoyunu kolu bulunmaktaydı. Kudret (2007:42)

1836 yılına gelindiğinde II. Mahmut'un çocukları olan Abdülaziz ve Abdülhamit'in sünnet şenliklerini ve Mehmet Sait Paşa ile Mihrimah Sulta'nın düğünleri konu alan "*Lebib Sürname'sinde*" Ali Ağa kolu ile Zuhuri kolunun "mahalle baskını" adlı oyunu sergilediklerine yer verilmektedir. Ayrıca yine aynı eserde Çeşme Oyunu, Yazıcı Oyunu, Berber Oyunu, Terzi Oyunu gibi Ortaoyunu literatüründe bulunan oyunların isimleri verilerek ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. (And, 1985, s. 161)

Ortaoyununun gelişim için taşlamaya, siyasi eleştiriye yöneldiği savunulmaktadır. Bu dönem ise XIX. yüzyıla tekabül ederken İstanbul'da o dönemin gündelik İstanbul yaşantısını aktaran bir yazı dizisinin yazarı olan Ali Rıza Bey'in yazılarında görülmektedir. Ali Rıza Bey'e göre Karagöz'deki siyasi taşlamanın da Abdülaziz döneminde yasaklandığı bildirilmektedir. (And, 1985 s. 370) Ortaoyunun en parlak dönemi olarak Abdülaziz devri (1839-1861) kabul edilmektedir. Bu dönem ayrıca Batı Tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi ile birlikte Ortaoyununun gerileme dönemi olarak kabul edilmektedir.

1868 yılında Güllü Agop, Osmanlı Tiyatrosunu kurmuştur. Ayrıca o dönemin en revaçta olan tiyatrosu haline gelerek adeta Türkçe oyun tekeli elinde tuttuğu da söylenmektedir. Bu hamleden sonra Ortaoyuncularının oyun alanlarını bırakarak sabit sahneye ve tuluata meyil ettikleri görülmektedir. Bu yönelimin nedeni ise sabit bir sahnede gösterimde bulunan ve halk tarafından aşırı rağbet gören Batı Tiyatrosu karşısında rekabete girebilmek olarak gösterilmektedir. Kurulan bu sahnelerde artık sadece Ortaoyunu değil, oyuncular Batı Tiyatrosundan da esinlenerek yine belli bir oyunun olay örgüsü içerisinde doğaçlama olarak "perdeli Ortaoyunu" ya da "Perdeli Zuhuri" adını verdikleri oyunlar sahnelemeye çalıştığı aktarılmaktadır. (Kudret, 2007: 48)

Dönemin Ortaoyuncuları arasında ilk sahneli ve perdeli tiyatroyu Kavuklu Hamdi kurmuştur. "*Hayalhâne-i Osmanlı Kumpanyası*" adıyla Aksaray'da kurulmuştur. Bazı batılı yazarların oyunları değiştirilerek tuluat olarak sahnelenmiş, eski Ortaoyunları da piyes haline getirilerek yine tuluat olarak sahnelenmiştir. Bu Tuluatlar sahnelenirken oyun öncesinde ya da aralarında canlı çalınan müziklere, bolca rakslara yer verilirken konuları arasında yine ters evlenme, çetrefilli – dolambaçlı bir çatışma sonrası ortaya çıkan evlenme konuları, dükkan sahibi olan esnafa gelen müşteri ile arasında yaşanan

çatışmalardan oluşan güldürüleri barındıran oyunlar sahnelenmiştir. Meşhur Ters Evlenme oyunu “*sakallı gelin*”, Yazıcı Oyunu ise “*Kaba Adam*” ismiyle sahnelenmiştir. Bu oyunların Batı komedyası biçimine dönüştürüldüğünü ise Pişekar Küçük İsmail ve Ahmet Rasim’in aktardığı kaynaklardan öğrenilmektedir. (Kudret, 2007, s. 48)

Bu dönemde ortaoyuncuların tuluata yönelim göstermelerinin bir nedeni ise dönemin aydınlarının neşrettikleri yazılar incelendiğinde dönemin aydınlarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü bir batılılaşma furyası en zirve dönemlerini yaşadığı için dönemin aydınları Ortaoyununu kaba, ilkel, içeriksiz bulmakta olduğu aktarılmaktadır. Hatta bu aydınlar arasında o dönem batı tarzı piyesler yazmış olan Namık Kemal’inde yazılarının olduğu bilgisi verilmektedir. Ortaoyuncularının o dönem kendilerine karşılık bulamamaları, kış döneminde kendi mesleklerine dönme zorunlulukları, oyunculuk harici başka geçim kaynağı bulunmayan Kavuklu Hamdi gibi sanatçıların ise tuluata yönelim göstermelerinin veya Ortaoyunu’nu sabit sahnede tuluat gibi oynamaları için bir neden olarak düşünülebilmektedir.

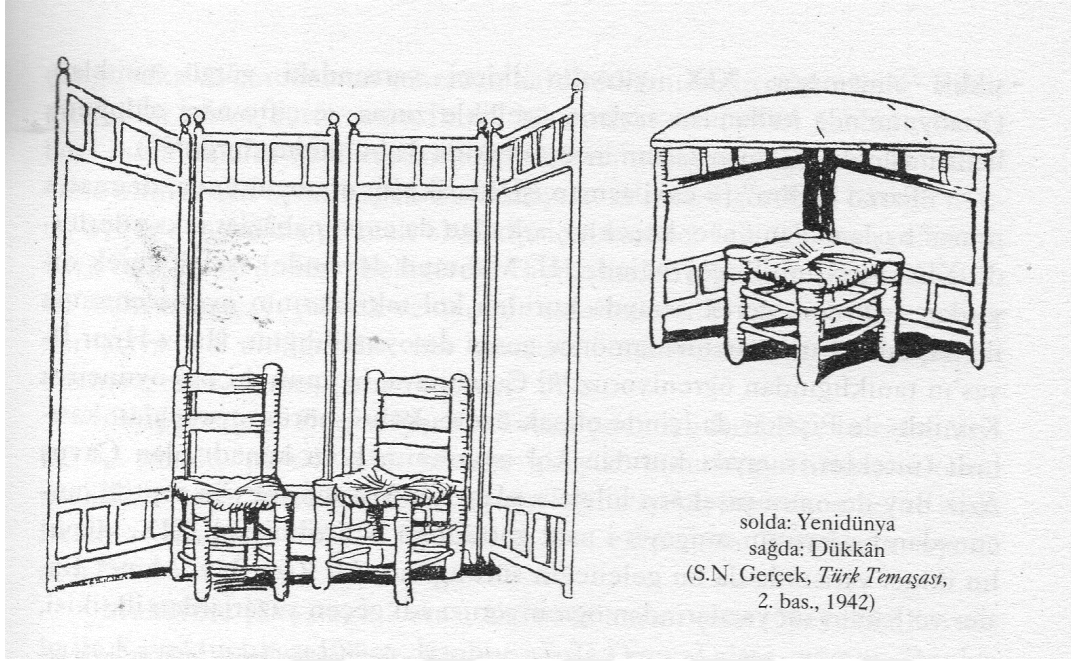
Cumhuriyet’ten sonraki dönemde ise tuluatın da artık yavaş yavaş kaybolması ve Darülbekâi gibi devlet eliyle kurulan kurumla Batı tiyatrosunun daha da güç kazanmasıyla birlikte hem sanatçıları hem de bir tür olarak Ortaoyunun yok olmaya başladığı söylenebilmektedir. Ancak yine Cumhuriyet’ten sonra bile İsmail Dümbüllü gibi çoğu zaman Ortaoyunu temsilleri yaparak doğaçlama oyun geleneğini devam ettiren sanatçılar da nadir de olsa bulunmaktadır.

Tanzimat Aydınları Ortaoyununun bir tiyatro olmadığını, gerçek tiyatronun sahneli, sabit bir metne sahip olması gerektiğini savunurken yine aynı dönemde Ortaoyunun da savunular olduğu bilinmektedir. Cumhuriyet sonrasında araştırmacılar Ortaoyunu üzerine mesai harcamış, kökenini, tarihsel sürecini incelemişlerdir.

2.4.1 Ortaoyunu’nun yapısı ve unsurları

Yazılı kaynakların verdiği bilgiler doğrultusunda Ortaoyunu bir bütün itibarı ile Halk Tiyatrosu’nun ana/temel özelliklerini yansıttığı çıkarımına varılabilmektedir. Oyunları için sabit bir sahneye ihtiyaç duymadan, halka açık olan bir bahçe, pazar yeri, han avlusu vb. bir yerde yeterli olabilmektedir.

Oyunları için ayrıca sabit bir metne de ihtiyaç duyulmadığı ulaşılan bilgiler arasındadır. Belli bir hikâyenin olay örgüsü içerisinde doğaçlama olarak sahnelenmektedir.



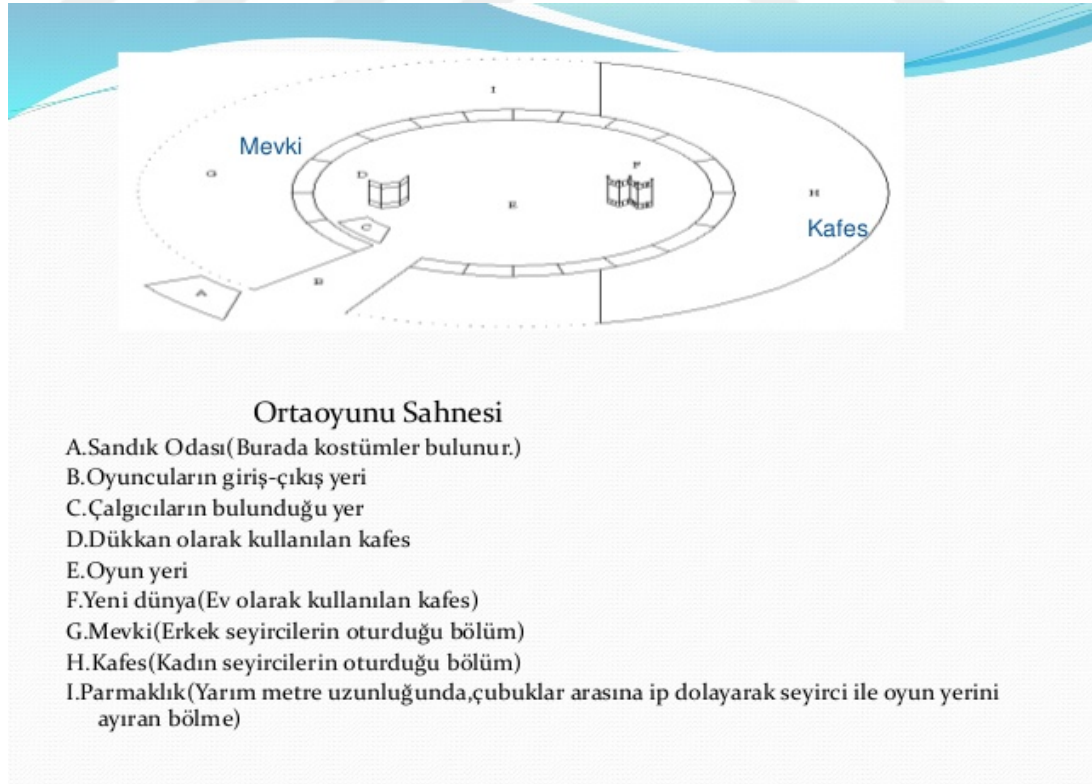
Şekil 2.17: Yeni Dünya ve Dükkân Tasviri

Ortaoyunun da oyun alanına daha önce de bilgisi verildiği gibi “palanga” adını vermektedirler. Bu palanga adı verilen oyun alanında iki parça dekor olduğunu bilinmektedir. Bu dekorlardan birisi yaklaşık 68 cm yüksekliğe sahip olan dükkân adı verilen iki kanatlı bir kafestir. Diğeri ise yine yaklaşık 1,5 metre yüksekliğinde iki, üç ya da bazen dört kanatlı olan ve Yeni Dünya adı ile adlandırılan kafestir. (Bkz. Şekil 2.17) Dükkân olarak kullanılan kafes adından da anlaşılacağı gibi Kavuklu’nun işyeri olarak işlev gördüğü bilinir. Yeni Dünya olarak isimlendirilen kafes ise genellikle bir ev ya da köşk veya bir hamam olarak oyunun konusuna göre farklılık göstererek kullandığı aktarılmaktadır. Oyun alanının dışında oyuncuların kostümlerinin olduğu sandık odası bulunmaktadır. Oyuncular oynadıkları tiplerin kostümlerini o sandıktan alıp giyerek o tipi canlandırdığı bilinmektedir. (Kudret, 2007, s. 57)

Bu Ortaoyununda kullanılan kostüm sandığından tiyatroya mal olmuş bir deyim vardır. Bu deyim “Sandık Boşaltan Oyuncu” ya da “O oyuncu sandık boşaltır” yorumudur. Çok eski bir tiyatro yazarı, oyuncusu, yönetmeni olan ve şu anda yaklaşık doksan yaşında olan Üstün İnanc’la çocukluk dönemine, Ortaoyunu

üzerine yapılan bir sohbette halk arasında iyi oyuncular için kullanılan eski bir tabir olan “sandık boşaltır” tabirinin açıklamasını yapmıştır. İnanç çocukluk döneminde (Cumhuriyet’in ilk yılları) iyi ortaoyuncularının sandıktaki tüm kostümleri giyerek onlarca tipe girebildiğini ve dolayısıyla iyi oyuncular için “sandık boşaltır” yakıştırmasının yapıldığını belirtmiştir.

Ortaoyununda seyirciler yuvarlak veya elips biçiminde olan oyun sahasının dışını çevreleyerek oturmakta oldukları söylenmektedir. (Bkz. Şekil 2.18) Erkekler ve kadınlar ayrı ayrı şekilde oturduğu, erkeklerin oturduğu yere kesim kadınların oturdukları yere ise kafes adı verildiği bilinmektedir. Ayrıca bu oyun alanını çevreleyen yerin dışında kalan seyirci yerine ise mevki adı verilmektedir. Orta alanda bulunan oyun alanını genelde yarım metre uzunluğunda kalaslar arasına ip dolayarak parmaklık adı verilen bir engelle ayırdıkları aktarılanlar arasındadır. Çalgıcılar oyuncuların giriş çıkış için kullandıkları kapı ismi verilen yerin hemen yanında otururlardı. Oyuncuların bu giriş çıkış için kullandıkları kapı adını verdikleri yer seyircilerle aralarında olan boşluğa verdikleri isimdir. Yani bir kapı bulunmamaktadır. (And, 1985, s. 402-403)



Şekil 2.18: Ortaoyununda Seyir Yeri

Ali Rıza Bey tarafından kaleme alınan ve XIX. yüzyıldaki İstanbul yaşantısını konu alan eserde Ortaoyunu'nun köçeklerin dansı ile başladığı belirtilmektedir. Bununla beraber bir oyuncunun ise beceriksiz, komik bir şekilde köçekleri taklit ettiği aktarılır. Daha sonrasında tüm oyuncuların başlarında sivri külahlarla alana girerek curcunaya çıktıkları bilgisi bulunmaktadır. Bu geleneğin XIX. yüzyılın sonlarında da sürdürüldüğü Kunos ve Ahmet Rasim'in yazılarında belirtilmektedir. (Kudret, 2007, s. 54)

Bu yazılı kaynakların sunduğu verilere göre Ortaoyunu zurnanın Pişekar havasını çalmasıyla birlikte oyun başlar, elinde bulunan ve pastav adı verilen şakşak ile oyun alanına girdiği bilinmektedir. Zurnacı ile kısa bir söyleşmenin ardından seyirciye dönerek genellikle “..... oyununun taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın. Tenezzülen teşrif buyuran zevat-ı kiram zevk-yab olsunlar.” diyerek oyunu açtığı aktarılmıştır. Bu sözlerden sonra oyunun muhavere bölümü olarak bilinen “tekerleme” ve “arzbar” adında iki alt bölümden meydana gelen bölümü başladığı bilinir.

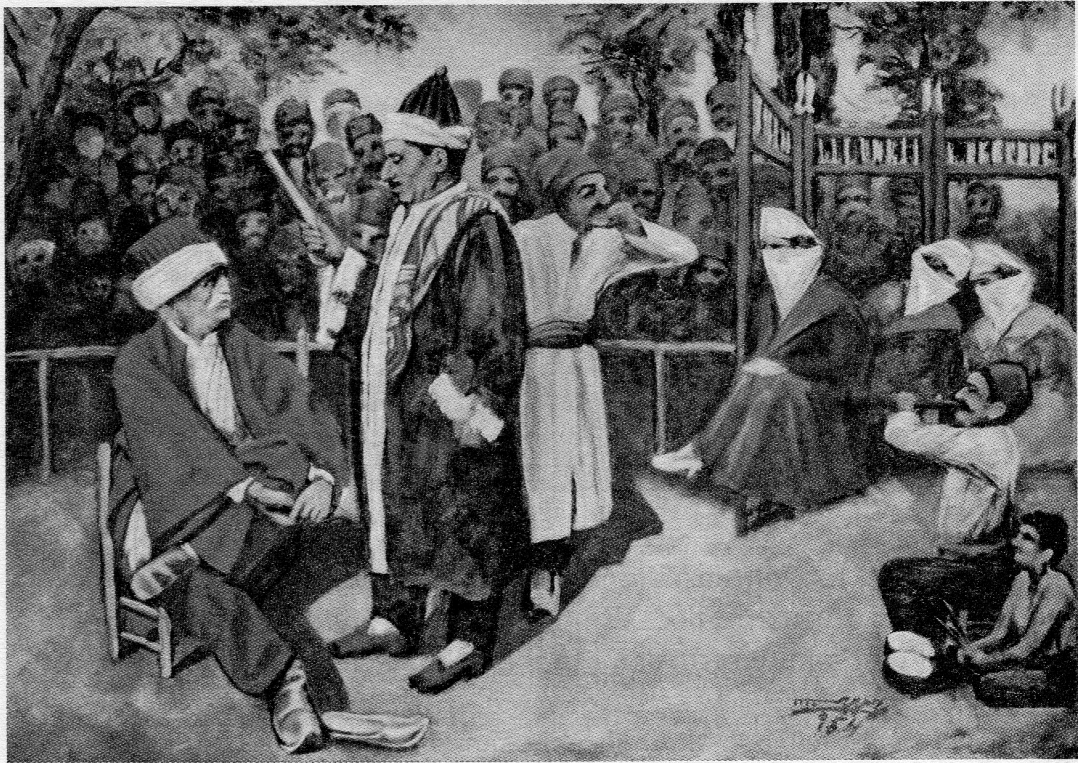
Arzbar; Kavuklu ve Kavuklu arkası diye tabir edilen cüce veya kambur arasında geçen atışmalı konuşmaları içeren, bu esnada birden karşılarında beliren Pikeşar'dan korktukları, daha sonra ise Pişekar ve Kavuklu'nun tanıdık çıkması ile neticeye kavuşan bölümdür. Kavuklu arkası olarak tabir edilen cüce veya kambur olan kişi rol kişisi olarak genelde Kavuk'lunun çocuğu rolünde olduğu bilinenler arasındadır. Bazen ise mahallenin bir çocuğu ya da Kavuklu'nun arkasına takılmış Kavuklu'nun tanımadığı bir çocuğu olarak da işlev gördüğü aktarılmaktadır.

Bazen ise Kavukludan önce oyun alanına zenneler veya başka oyun kişilerinin gelerek Pişekar'dan bir problemin çözümünü talep ettikleri olmuştur. Bu duruma ise “ara fasıl” adı verilmiştir. Bu durumda muhavere bölümü ara fasıldan sonra başladığı aktarılır.

Kavuklu ve Pişekar'ın tanıdık çıkmalarının ardından tekerleme bölümü adı verilen bölümde Kavuklu, olağanüstü bir vakayı yaşamış gibi anlattığı bilinir. Bu bölümde Kavuklu söz ustalığını sergilerken Pişekar'da bu vakayı gerçekmiş gibi dinlemektedir. Ona sorduğu sorularla olayı daha da girift karmaşık bir hale getirerek hikâyenin etkisini artırdığı bilgisi bulunmaktadır. Bu tekerleme bölümünün sonunda ise anlatılanın bir rüya olduğunun ortaya çıkmasıyla

Pişekar ona gündelik yaşamı ile ilgili sorular sorarak Fasil bölümüne geçildiği kaynaklarca aktarılmaktadır.

Ortaoyunu da Karagöz gibi fasıl bölümünde geçen vakalara göre adlandırılmaktadır. Fasil genelde Kavuklunun bir ev tutması ya da iş bulması ile birlikte başladığı bilinir. Kavuklu mahalle olarak tabir edilen oyun alanında ya bir ev tutarak veya bir dükkân tutarak kunduracılık, demircilik, fotoğrafçılık gibi meslekler yaparak oyun alanında sürekli olarak kalarak oyunun ana kişisi olarak hep oyun alanında kaldığı aktarılmaktadır. Diğer oyun kişileri ise Kavuklunun müşterisi, alacaklısı vb. rollerle oyuna girerek katkıda bulundukları bilinir.



Bir ortaoyunu temsili

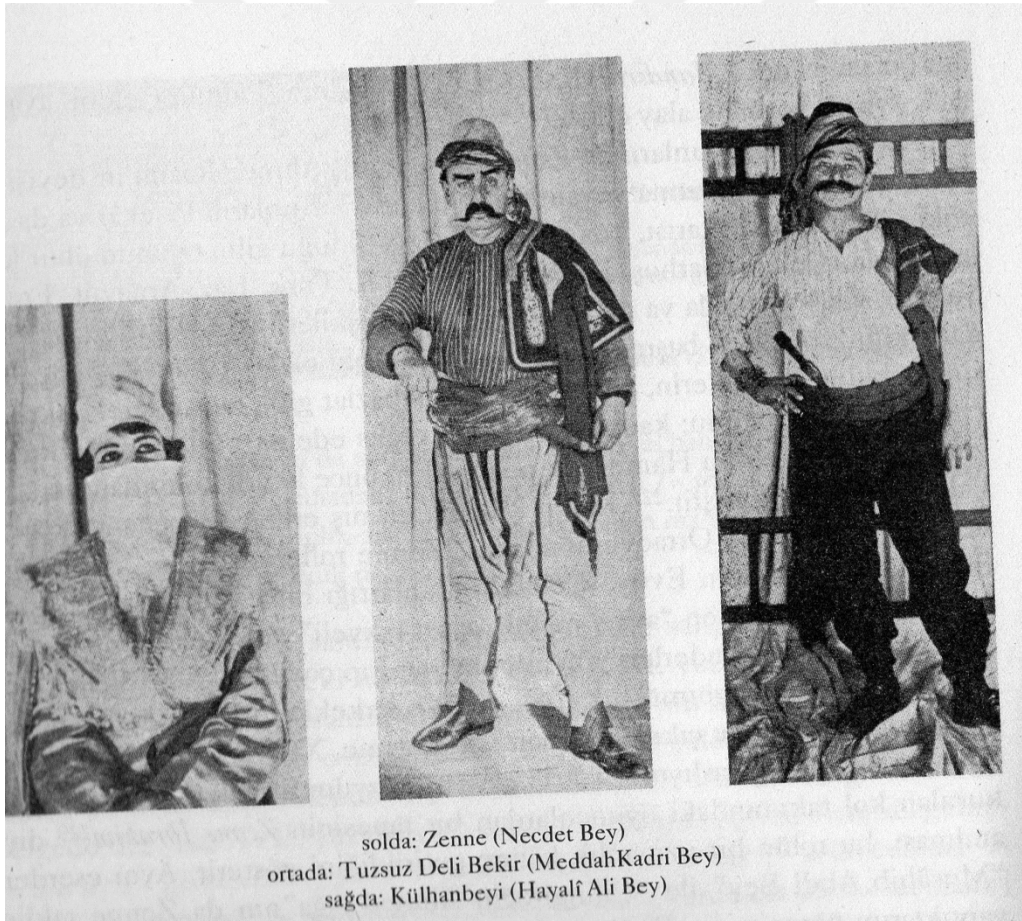
Soldan sağa: Kavuklu (Hamdi), Pişekâr (Küçük İsmail), Acem, Zenneler (yenidünya içinde), zurna ve çifte-nâra takımı. (Ressam: Mehmet Muazzez)

Şekil 2.19: Bir Ortaoyunu temsili

Bitiş adı verilen bölümde ise Pişekar veya diğer oyun kişilerinden birisinin Karagöz ya da Meddahlıkta olduğu gibi oyunda olan kusur ve hatalar adına özür dileyerek, gelecek oyunun adını, yer bilgisini paylaşarak oyunun sonlandığı bölümdür. Daha sonra tüm oyuncular oyun alanını terk ederler. Bu esnada da

zurnacının bitiş havası (İzmir marşı, ey gaziler vb.) çaldığı, bununla birlikte oyunun sonlandığı araştırmacıların günümüze taşıdıkları bilgiler arasındadır.

Ortaoyunu kişileri ile Karagöz oyunu kişilerinin benzerlik gösterdiği araştırmacıların üzerinde ortak görüşe vardığı farklı bir konudur. Ortaoyunun ana oyun kişileri Kavuklu ve Pişekar olarak bilindiği gibi bunların yanı sıra zenneler olarak isimlendirilen genelde iki veya üç zenne olarak oyun içinde var olan kadın tipleri, bunların yardımcısı Zenci halayık kayarto, Çapkın Çelebi, Mirasyedi, Külhanbeyi, Tiryaki, Sarhoş veya Matiz, mahallenin delisi ya da safı olan Denyo, Tuzsuz Deli Bekir gibi tiplerdir. (Bkz. Şekil 2.20) Bunlarla birlikte o dönem azınlık olarak yaşayan yabancı taklitleri ile oluşturulan tiplerin de mevcut olduğu bilgisi bulunmaktadır. Bunlar ise Kürt, Tatar, Yahudi, Ermeni, Hırbo Efe, Kayserili, Kastamonulu, Laz, Arap, Arnavut, Rumelili, Acem diye isimlendirilen tiplerdir. (Bkz. Şekil 2.21, 2.22, 2.23) (Kudret, 2007, s. 82-83-84)



Şekil 2.20: Ortaoyunu tipleri

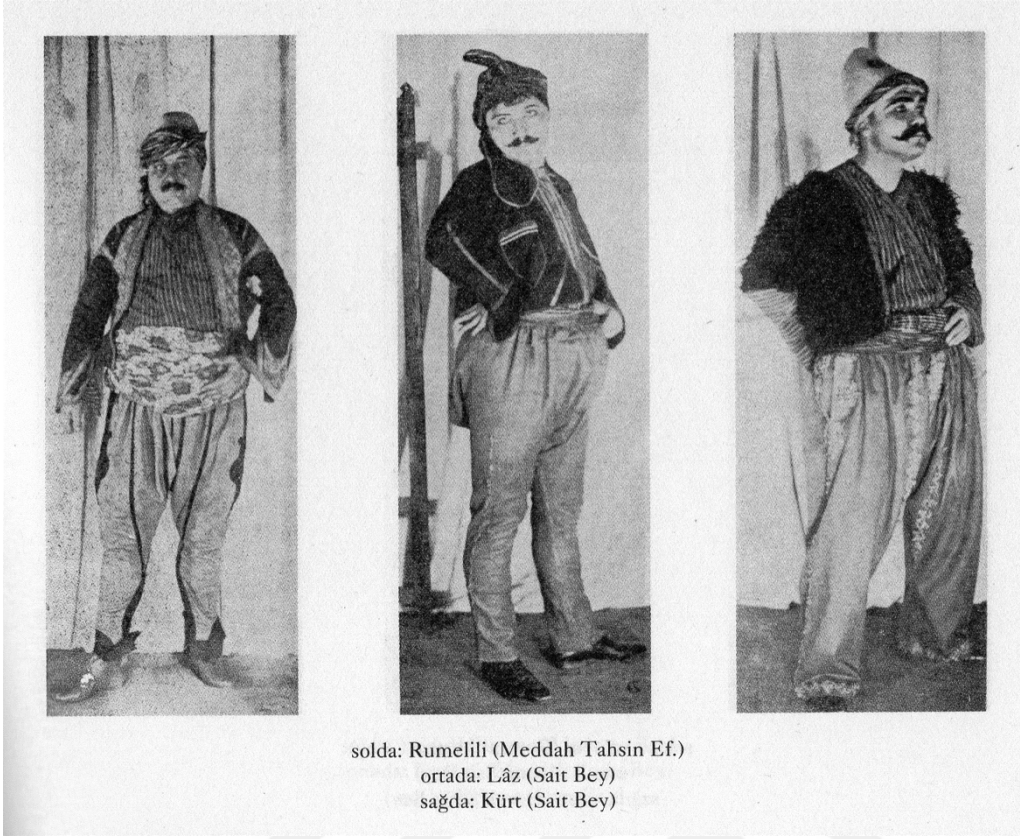
Bu oyun kişilerinin dışında olay örgüsünün gereği olarak fasıl bölümlerinde bazı oyunlara has oyun kişileri de tarihi kaynaklarca tespit edilmiştir. Tahir ile

Zühre oyununda Kara Vezir, Tirelide Arslan Bey, Kızlar Ağası oyununda Kızlar Ağası gibi tipler de bulunmaktadır.

Ortaoyunu bahsedilen bütün tarihsel kaynaklar ışığında incelendiğinde Osmanlı gösteri sanatlarına dair öğelerin hemen hemen hepsinin Ortaoyununda görülebilmekte olduğu düşünülebilir. Dünya Halk tiyatrosu örneklerinden olan İspanya'nın Auto oyunları, İtalya'nın Commedia Dell Arte'si ile benzeşmesi, form itibari ile de bir Halk Tiyatrosu olarak tanımlanması, Halk Tiyatrosunun Osmanlı Devletindeki bir örneği olduğunun göstergesi olduğu düşünülmektedir.

Dünya tiyatrosunda Halk Tiyatrosu örnekleri incelendiğinde sabit bir sahne yerine tüm örneklerinin halk arasında umuma açık yerlerde icra ettikleri görülmektedir. Ortaoyunu da Cumhuriyet döneminde Batı Tiyatrosuna yönelimin olduğu yılların evvelinde tüm temsillerini hep açık alanlarda sahneye ihtiyaç duymaksızın verdiği görülmektedir. Hemen hemen tüm halk tiyatrolarının değişime uğramadan önce aynı üslup ile sahneleme yaptığı bilinmektedir. Tüm özellikleri bağlamında Avrupa Halk Tiyatrosu ile çok büyük benzerlikler gösteren Ortaoyununun Avrupa Halk tiyatrosundan ayrılan en temel özelliği Osmanlı kültüründen, toplum yapısından, yaşam ve eğlence biçim olarak tüm kültürel kodlarını içerisinde barındırması olarak düşünülmektedir.

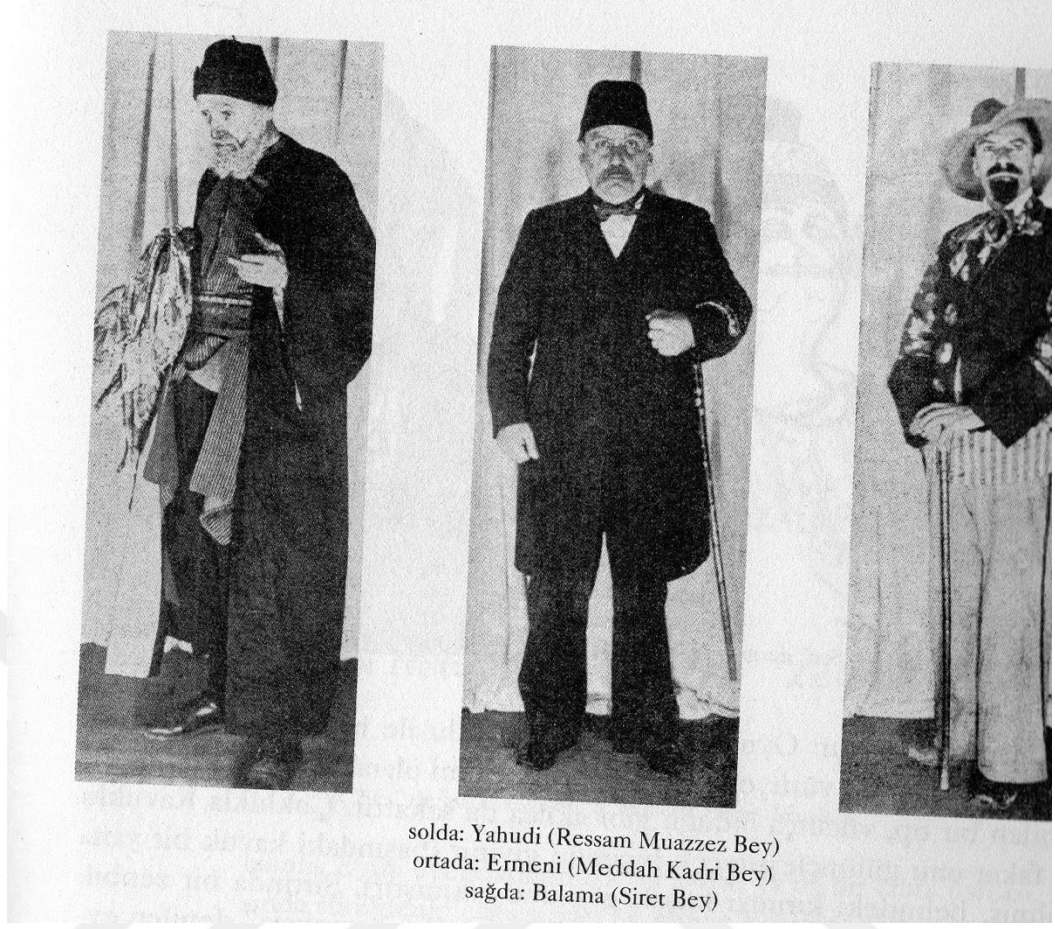
Ortaoyunun genellikle konularını komedi penceresinden ele aldığı bilinmektedir. Bunun altında yatan en büyük nedenin ise Osmanlı eğlence kültüründe komedinin ağırlıkta olması ve komedinin rağbet görmesi olarak olduğu söylenmektedir. Ortaoyunu göstermecî üslubu ile ele aldığı tüm hikayelerde acıklı bir konu aktarsa bile bu konuların komedi görünümü kazandığı yine bilinenler arasındadır. Ortaoyunun ve Halk tiyatrosunun komediye yönelmesinin yine altında yatan sebeplerden birinin de bu türlerin hep mutlu son ile bittiğinden kaynaklandığı var sayılmaktadır. Buna örnek olarak Ortaoyunu biçiminde sahnelen Ferhat ile Şirin'in ortaoyununda kavuşmalarıyla birlikte son bulduğu bilgisi gösterilmektedir.



Şekil 2.21: Ortaoyunu tipleri



Şekil 2.22: Ortaoyunu Tipleri



Şekil 2.23: Ortaoyunu tipleri

Bu mutlu son anlayışının kaynağı ise sahneleme yapılan dönemde hep şenlikler vesilesi ile bu gösterimlerin yapılmasından kaynaklandığı gösterilmektedir.

Ortaoyununu Auto, Commedia Dell Arte ve Avrupa Halk tiyatrosundan ayıran özelliği oyun kurgularının dolambaçlı değil basit ve genelde tekrara dayanmasıdır.

Ortaoyununda oyun kurgusunun basit olması, dolambaçlı olmamasının ardında yatan nedenin ise genelde oyuncuların kendi hünerlerini gösterme eğilimleri, söze dayanması, taklitler üzerinden ilerlenmesi ve şenlikler kapsamında sahneleniyor olması gibi birtakım nedenlere dayandırılmaktadır. Bazen aksiyon olarak oyunda dayak atma, kovalamaca gibi aksiyona yönelik birtakım eylemler görülse de ana eksen olarak söz söyleme kabiliyetinden ilerlediği için söz komiği olarak anılarak kurgunun basit olduğu söylenmektedir. Ortaoyununa “meydan- Sühan” yani söz meydanı denmesinin bir nedeninin de bu durum kaynaklı olduğu bilinmektedir.



3. İBBŞT’NİN MİLENYUM SONRASI OYUNLARI

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları -eski adıyla güzellikler evi anlamına gelen Darülbedayi- milenyum sonrası 2000 yılı da dahil olmak üzere 2017-2018 sezonunun nisan ayına kadar 110 yerli yetişkin oyunu sahnelenmiştir. Bu oyunlardan 9 tanesinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımı tespit edilmiştir. Bu sayıya İBBŞT’nin kütüphanesindeki arşivden oyunların video kayıtlarına ise Şehir Tiyatrolarının efekt biriminden ulaşılmıştır. İçerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların bulunduğu oyunlar ise içerik ve biçim açısından daha detaylı olarak incelenecektir.

3.1 Lüküs Hayat Oyunu

İstanbul Şehir Tiyatrolarının hatta Türkiye tiyatrosunun en kült olmuş isim yapmış, bir dönemi etkisine almış oyunlar arasında sayılabilir bir oyundur; Lüküs Hayat. İlk olarak 1983 – 1984 sanat sezonunda sahnelenmeye başlanmıştır. 6 Mart 1984 tarihinde Harbiye Muhsin Ertuğrul sahnesinde ilk oyun oynanmıştır. Bu tarihten sonra 28 sene temsil vermiştir. Türkiye’de yaşayan pek çok sanatsever hala “Lüküs Hayat” adı geçtiğinde oyunun müziklerini mırıldandığı bilinir. Oyuncuları, konusu ve yıllar süren sahnelemesinden dolayı en çok bilinen oyunlar arasındadır. 2009 – 2010 sanat sezonunda yayınlanmış olan ve Şehir Tiyatroları arşivinde bulunan broşüre göre oyun künyesi şöyledir;

Oyunu(opereti) yazan Ekrem Reşit Rey, müzik Cemal Reşit Rey, yöneten Haldun Dormen, koreografi Selçuk Borak, sahne tasarımı Nilgün Gürkan, kostüm tasarımı Canan Göknıl, müzik düzenleme Esin Engin, müzik yönetimi Hakan Elbir tarafından yapılmıştır.

Oyunda Rıza’yı Zihni Göktay, Zeynep’i Şenay Saçbükler, Fıstık’ı Savaş Barutçu, Atıfet’i Ayşegül İşsever, Z. Rıza Bey’i Münir Kutluğ, Şadiye’yi Derya Kurtuluş, Memiş’i Cem Karakaya, Belkıs’ı Aslı Aybars, Ruhi’yi Ali Karagöz,

Nesrin'i İrem Arslan Aydın, Veysi'yi Uğur Arda Aydın ve Özgür Dağ, Lütfiye'yi Çağrı Hün, Şevket'i İlhan Kilimci, Nüveyre'yi Betül Kızılok, İrfan'ı Tuğrul Arsever ve Tolga Coşkun, Altındış'ı Ümran İnceoğlu, Sıçan'ı Samet Hafızoğlu, Tosun'u Yılmaz Arda Alpkıray oynamaktadır. Delikanlıları Samet Hafızoğlu, Yılmaz Arda Alpkıray, Doğan Şirin ve Özgür Dağ oynarken konukları ise Müge Çiçek, Nurseli Tırışkan ve Ceysu Aygen oynamaktadır.

Yönetmen yardımcısı Savaş Barutçu iken asistan Reyhan Karasu, yardımcı koreograf Yasemin Gezgin'dir. Sahne uygulama Nevin Sağırosmanoğlu, kostüm uygulama Hacer Duran, ışık uygulama Cengiz Özdemir, efekt uygulama Ersin Aşar tarafından yapılmıştır. Sahne terzileri Mergube Atok, Hüseyin Özay, sahne kuaförleri Kamber Damar ve Aziz Bircan sahne teknisyenleri Habip Köroğlu, Hasan Aydın, A. Murtaza Demir'dir. Aksesuar sorumlusu Özkan Balsoy iken fotoğraflar Ahmet Yirmibeş tarafından çekilmiştir.

Oyunun orkestrası ise şöyledir; piyano Hakan Elbir, keman Ayla Özkan, gitar Altuğ Kutluğ, klarnet Gonca Beker ve Ömer Göktay, davul Emrim Karagöz, bas gitar Saltuk Tukur ve Utku Akıncı, trompet Orçun Tekelioğlu ve Mert Can Oktav, saksafon Barış Özer, Trombon Fuat Can Başkır tarafından çalınmaktadır.



Şekil 3.1: Lüküs Hayat Oyunu Afifi

Bu oyun özet olarak şöyledir; Bir hırsız olan Rıza hırsızlık için bir eve girmek ister. O evde ise kostümlü balo yapılmaktadır. O esnada hırsız Rıza'yı, davetliler arasında olan Rıza Bey sanmaları ile hikaye başlamaktadır. Oyun metninin ana çatışması; bir hırsız zengin bey sanmalarıdır. İkisinin adı da Rıza'dır. Bu çatışma üzerinden bir ironi yapılmaktadır.

Belkıs Hanım ve eşi Ruhi Bey Kadıköy'de bulunan köşklerini zengin olan Zonguldaklı Rıza Bey'e satmak isterler. Rıza Bey'i etkilemek için bir kostümlü balo tertip ederler ve Rıza Bey'i davet ederler. Ayrıca Belkıs Hanım bu baloda bir amaç daha gütmektedir. Balo esnasında Rıza Bey ile kardeşi Nesrin'in arasını yaparak onların birlikte olmalarını sağlamaktadır. Belkıs Hanım'ın Mısır'da yaşayan amcasının kızı olan Atıfet Hanım da gelmiştir. Evin hizmetçisi Şadiye Atıfet Hanım'ın Mısır'dan gelişini hırsız Rıza ve Fıstık'a söyler. Amaçları Atıfet hanımın elmaslarını çalmaktır. Aynı şekilde plan yaparlar yalnız yolu şaşırdıkları için birden baloda eğlenen konukların ortasına çıkarlar. Üzerindeki külhanbeyi kıyafetini kostüm zanneden konuklar Hırsız Rıza'yı Rıza Bey zannederler. Rıza da bu durumu bozmayarak öyle davranır. Asıl beklenen gerçek Rıza Bey ise onlardan sonra baloya geldiğinde Şadiye tarafından kömürlüğe kilitlenir. Fıstık oyun boyunca elmasları alıp kaçmayı önerse de Rıza içerisinde bulunduğu "lüküs" olan hayattan hoşnut bir şekilde orada elinden geldiğince uzun kalmak ister. Yani elmasları çalmadan da bir anda kendini düşlediği "lüküs" hayatın içerisinde bularak beyefendi olarak hürmet görmenin deneyimini yaşamaya başlamıştır. Bu olaylar birbirini izlerken oyunda Rıza ve Atıfet birbirlerine âşık olurlar. Elmasları çalma fikrinden vazgeçerler.

Bu oyunun metni incelendiğinde de metnin dramatik yapısı ilerleyen bu araştırmanın 3.4 bölümündeki Cibali Karakolu, 3.7 bölümündeki Hisse-i Şayia gibi batı formunda tiyatro eseri olarak yazıldığı gözlemlenir. Ortaoyunu, Karagöz ya da Meddah gösterisi gibi Türk geleneksel tiyatrosuna ait türlerle benzeşen bir metin yapısı yoktur. Fakat metin içerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait bir unsur olarak sayılabilecek bir unsur bulunmaktadır. O da oyun metni içerisindeki külhanbeyi kostümü giyerek bir külhanbeyi olan Rıza'nın karakteridir. Ortaoyununda ve Karagöz'de sıkça karşılaştığımız ve her iki türün de son derece çok kullandığı Tuzsuz Deli Bekir, kabadayı ya da bazı oyunlarda külhanbeyi adı ile geçen bu unsur Lüküs Hayat oyunu metni

içerisinde de mevcuttur. Bu karakterin özellikleri hem oyun izlendiğinde hem de oyunun metni incelendiğinde Rıza karakterinin kişileştirmesini oluşturmak amaçlı kullandığı sonucuna varılmaktadır. Bu karakterin kişileştirmesi de metin anlamında çatışmayı güçlendirmekte ve oyunun dramatik etkisini artırmaktadır. Çünkü zengin bir beyefendi olarak bekledikleri Rıza Bey'i tam zıt bir karakter olarak külhanbeyi olarak karşılarında gördüklerini varsayarlar. Bu durum ise hem dramatik etkiyi artırırken hem de oyuna komedi penceresinden bakıldığı zamanda oyunun dramatik çatışmasını güçlendirdiği görülmektedir. Yine Ortaoyunu ve Karagöz metinlerine bakıldığında böyle yanlış anlaşılmalardan doğan çatışmalar bolca mevcuttur. Bu durum haricinde oyun tamamen batı formunda özgün bir eser olarak üretilmiştir.

Oyun rejî ve prodüksiyon açısından Türk geleneksel tiyatrosu unsuru kullanımı bağlamında incelendiğinde ilk göze çarpan kabadayı kostümleri ve oyundaki kullanılan bazı kostümlerdir. Evin hizmetçisinin kostümü de ortaoyunu ya da tuluat tiyatrosunda kullanılan hizmetçi ya da evin uşağı kostümüyle benzerlik göstermektedir. Bunlarla birlikte Rıza ve Fıstık karakterlerinin boynunda oyunda baştan sonra kadar mendil bulunmaktadır. Bu mendilleri ara ara kullanmaktadırlar. Bu mendiller de Meddahlıktaki gibi bir Türk geleneksel tiyatrosu unsuru olarak oyun içerisinde rejî bağlamında kullanılmış bir unsur olarak bulunmaktadır. Bu kostümler ve araçlar oyun atmosferine hizmet etmektedir. Oyunun atmosferinin kurulmasında tamamlayıcı unsur olarak görülmektedir. Örneğin külhanbeyi kostümleri ile mahallelerindeki Rıza'nın sevgili Zeynep'in kostümü birbirini tamamlamaktadır. Onların gerçekten bir kenar mahalleden hırsızlık için gelmiş olma durumlarını var etmektedir. Fakat aynı kostümlerle diğer zengin insanların balosuna da girdiklerinde omuzlarındaki mendillerle üzerlerindeki elbiseleri birer balo kostümüne dönüşmektedir. Böylelikle oyun atmosferi kurulmuş olmaktadır. Rejî ve prodüksiyon bağlamında kullanılan diğer bir Türk geleneksel tiyatrosu unsuru Rıza karakterini oynayan Zihni Göktay'ın yaptığı tuluatlardır. Örneğin Türkiye'nin 8. Cumhurbaşkanı Özal'ın döneminde oynanan Lüküs Hayat'ta Özal'ın yapacağı zamlarla alakalı bir tuluat yaparken, 2010 yılında oynanan oyunda dönemin Cumhurbaşkanı Abdullah Gül ile ilgili tuluat yapılmaktadır. Şehir Tiyatroları Harbiye Cemil Topuzlu Açık Hava tiyatrosunda 01.06.2012

yılında oynanan oyunun sonunda ise Atıf'ı evlendirirken “Çocuk askerlik yapmamış bedellisi bizden olsun. En az üç çocuk isterim.” diyerek o dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan’a gönderme yaparak tuluat yapmaktadır. Bu tuluatlara birkaç örnek daha vermek gerekirse; köşke hırsızlığa giderken kendi aralarında konuşurken Rıza der ki; “Bak evladım 1 koyun çalarsan bu memlekette 30 yıl yersin. Fakat sürüyü çalarsan seninle oturup ticaret yaparlar. Olacaksan büyük hırsız ol ki saygı göresin” şeklinde bir tuluat yapar. Ardından 2009 yılında Show TV’de yayınlanan yönetmenliğini Osman Sınay’ın yaptığı Ezel adlı dizide Tuncel Kurtiz’in oynadığı Ramiz Dayı karakterinin taklidini yaparak “”anladın mı kardeş?” diyerek popüler kültürle alakalı tuluat yaparak devam ederler. Bu yapılan tuluatlar da oyun komedi bağlamında incelendiğinde oyundaki komedi unsurunu artırırken beraberinde de iki olumsuzluğu getirmektedir. Örneğin oyun izlenirken Rıza karakterini oynayan Zihni Göktaş tuluat yaparken karşısındaki rol arkadaşı olan Fıstık karakterini oynayan oyuncu Savaş Barutçu ara ara rolden düşerek rol kişisinden oyun kişisine dönmektedir. Zihni Göktaş’ın Rıza karakteri olarak “olacaksan büyük hırsız ol. Seninle oturup ticaret yapsınlar.” diyerek tuluat yaptığında seyirciden gelen büyük reaksiyonla Fıstık karakterini oynayan Savaş Barutçu’nun da güldüğü sahne örnek olarak verilebilir. Bu tuluatların oluşturduğu olumsuzluklar ise şöyledir; oyunu baştan sona tek kalemde çıkmış bir bütün dramatik metin olarak kabul ettiğimizde oyunun bir aksiyon planı bulunmaktadır. Bu aksiyon planı oyunun ana iskeletini oluşturmaktadır. Dolayısıyla oyunun yönetmeni de tüm rejisini bu ana iskelet olan aksiyon planına göre tasarlamıştır. Oyunun en önemli olan yerlerini oyunun en iyi şekilde anlaşılması için ön planda tutmuştur. Oyunda yapılan tuluatlar her ne kadar reaksiyon alsın da belli bir sayının üzerine çıktığında oyunun aksiyon planının, ana iskeletinin zarar görmesine oyunun gereksiz bir şekilde uzamasına da sebebiyet verebilir. Bir yazar bir oyuna belki yüzlerce espri ekleyebilecekken oyunun anlaşılır olması için aksiyon planı üzerinden ilerlemektedir. Dolayısıyla bu tuluatlar dramatik etkiyi artırırken böyle olumsuz durumlar da oluşturabilmektedir. İkinci olumsuzluk ise batı formunda yazılmış bir eseri bir matematik ile çalışmış oyuncular oyun esnasında anlık eklenen bir yenilik ile hata yapma şansları olabilir. Ya da oyunda beklemedikleri bir eklenti ile oyundan düşebilmelerine sebebiyet verebilir. Veya oradan gelen anlık daha önce duymadığı ve çalışmamış olduğu repliğe yanlış bir

cevapla karşılık vererek oyuna zarar verebilir. Bu konu tamamıyla araştırmanın kapsamına girmediği için Türk geleneksel tiyatrosu unsurlarının nasıl kullanıldığı araştırıldığı için de bu unsur kullanımının bir sonucu olarak yüzeysel olarak ek bir bilgi olarak sunulmuştur.

Bunlarla birlikte reji ve prodüksiyon açısından da bir farklı uygulama da oyun içerisindeki rakslardır. Oyun içindeki rakslar dönemsel kıyafetlerle birlikte harmanlandığında bir ortaoyununu andırmaktadır. Oyun öncesi ya da içerisinde kullanılan danslar bir ortaoyunu ögesi olsa da oyun içerisindeki kullanım amacı oyunun bir müzikal olması sebebi ile yönetmen tarafından oyunun atmosferini desteklemek amaçlıdır. Ve oyun içerisindeki danslarla da bu sağlanabilmektedir. Oyunun besteleri ile birlikte bir araya getirildiğinde estetik açıdan seyirlik ve seyirlik hazzı yüksek bir durum olarak izleyici karşısına çıkmaktadır.

Bu oyun için Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlarının kullanımlarının birim sonuç olarak elde edilecek bulgular özetle şöyle sıralanabilir; metin bağlamında içerisinde kişileştirme olarak ortaoyunu ya da Karagöz karakteri olan Tuzsuz Deli Bekir' e karşılık gelen Külhanbeyi karakterleridir. Diğer bir unsur yine aynı ortaoyunu, tuluat ve karagözde olan yanlış anlamalardan ortaya çıkan komedi durumudur. Bunlarla birlikte oyunda sıkça kullanılan tuluatlardır. Oynandığı her dönemde gündeme ait tuluatların bulunduğu oyunda tuluata bolca yer verilmektedir. Reji ve prodüksiyon anlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı bağlamında ilk göze çarpan ortaoyununda olduğu gibi oyun içerisinde bolca raksa yer verilmesidir. Ardından oyunda kullanılan kostümler yine ortaoyunu ve tuluatta olan oyuncuların kullandıkları kostümlerle benzerlik göstermektedir. Bu kostümler şekil 2.20, 2.21, 2.22'deki kostümlerle hemen hemen aynıdır.

3.2 İstanbul Hatırası Oyunu

İstanbul Hatırası oyunu adından da anlaşılacağı gibi İstanbul hatıraları üzerine kurulmuş bir dramatik çatışma ve olay örgüsü ile meydana getirilmiş bir oyun olma özelliği taşımaktadır. Batı formunda tiyatro ile Türk geleneksel tiyatrosunun harmanlandığı bir oyun olarak seyirci karşısına çıkmıştır. 2009 – 2010 sanat sezonunda sahnelenmiş oyunun prömiyeri 21 Mayıs 2010 Kağıthane Sadabad sahnesinde yapılmıştır. 2015 – 2016 sanat sezonuna kadar 5 sezon

temsil vermiştir. 15. Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödüllerinde yılın en başarılı müzikal – komedi erkek oyuncusu dalında Toron Karacaoğlu, bu oyundaki rolü ile ödül almıştır. Şehir tiyatroları arşivinden ulaşılan yayınlanmış broşüründe oyunun künye bilgisi ise şöyledir;

Oyunu yazan ve yöneten Tarık Şerbetçioğlu'dur. Dramaturgluğunu Gökhan Aktemur yaparken sahne tasarımı Aysel Doğan, kostüm tasarımı Gamze Kuş, müzikler Selim Atakan, koreografi Selçuk Borak, ışık tasarımı Cengiz Özdemir, efekt tasarımı Ersin Aşar, video tasarımı Mustafa Küçücük'e aittir. Oyunda meddah ve Ali Amca'yı Toron Karacaoğlu, Ali'yi Tarık Şerbetçioğlu, Varsenik'i Binnur Şerbetçioğlu, Hayganuş'u Şehnaz Bölen Taftalı, Namık'ı Ergun Üğlü, Şevki Efendi – Kirkor ve Yorgo'yu İskender Bağcılar, Adam – Sinistre'yi Rahmi Elhan, Bekir ve Beşir'i İbrahim Şirin, Ahmet ve Levon'u Gökhan Eğilmeztaş, Hakkı – Sadık – Garson ve Naciye Kalfa'yı Naci Taşdöğen oynamıştır.



Şekil 3.2: İstanbul Hatırası Oyunu Afîşi

Yönetmen yardımcısı Ergun Üğlü, asistanlar Derya Çetinel, Nihat Alpteki, Aslı Altaylar, Arda Alpkıray, sahne uygulama Eylül Gürcan, Cihan Aşar, kostüm uygulama Hacer Duran, Sibel Emre, ışık uygulama Levent Akın, Ali Birinci,

efekt uygulama Hidayet Öztürk, Mustafa Küçük, Can İşitmen, Umut Yüzbaşıoğlu, Serkan Yavşan, sahne terzileri Aydın Çetiner, Nuriye Küçükçolak, İbrahim İvak sahne kuaförü Kadir Ural, sahne teknisyenleri Seyit Kırdı, Sinan Kırdı, Mehmet Bolat, Şaban Taşgın, Mahsun Bülbul, Bilal Murat, aksesuar sorumluları Mustafa Kombi, remzi Timur, Fikrettin Akgün'dür. Sahne fotoğrafları Nesrin Kadioğlu tarafından çekilmiştir. Oyunda kullanılan orkestrada piyano ve şef Deniz Noyan, klarnet Ömer Göktay, trombon Fuat Can Başkır, trompet Orçun Tekelioğlu, saksafon Barış Özer ve Yalçın Gören, bas Saltuk Tukur ve Utku Akıncı, bateri Evrim Karagöz ve Bilal Nazlı Gül tarafından icra edilmiştir.

Oyunun konusu ise özetle şöyledir; Oyun 100 yıllık bir İstanbul panoraması çizmektedir. İstanbul'da İstiklal harbi yıllarında geçen bir buruk aşk hikayesi üzerinden ilerlemektedir; ana çatışma. Oyun başlarken sahnede bir sandalye, üzerinde duran bir mendil ve sandalyeye dayanmış bir baston durmaktadır. Daha sonra ağır adımlarla bir oyuncu sahneye gelir ve seyirci döner; *“Hak dostum hak! diyelim. Evvel haziruna selam edelim. İsim isme, cisim cisme, semt de semte benzer. Yalan – gerçek vakit geçer. (Bu esnada sopa ve mendili sandalyenin üzerinden eline alır) Bir elinde sopa bir elinde mendil meddah huzurunuzda geldi. Sağ ayağı azimse meddahın sol ayağı sadakattir diyelim. Elbet bir dünya görüşümüz vardır deyip şöyle arkamıza yaslanalım. El aman, bey yaman. Ben de anlatanların yalancısıyım. Ali Bey'den duyduklarımızı aktaracağız. Sürçü lisan edersek af ola diyelim. Eski İstanbul'dan Laleli'de geçmektedir hikâye. Ama şu kostümü giyelim ve geri kalanını Ali'den dinleyelim”* der. Sandalyenin üzerinde duran uzun tuniği giyer. Daha sonra şarkıyla birlikte sahneye diğer oyuncular girer. Bir meddahın anlatıcılığı ile başlayan oyunda meddah birden anlattığı hikâye Ali Amca'nın hikayesine dönüşür. Ali Amca annesi ile birlikte savaştan dolayı gençlik yıllarında Selanik'ten İstanbul'a göçmüş bir ailenin çocuğudur. Selanik'te eğitim almış, tahsilli birisidir. İstanbul'a gelince Bab-ı Âli'de bir gazetede işe başlar. Ali Amca bunları anlattığı esnada hemen yan tarafında gazete günleri ve gençliği bir sahne ile canlandırılır. Daha sonra gençlik yıllarındaki bir Ramazan ayına değinir. O zamanlar şimdiki adı Vezneciler olan o zamanki adı Direklerarası olan yerdeki Osmanlı Ramazan Şenliklerini anlatır. O esnada arkadaki perdede

bununla alakalı birtakım fotoğraflar görülür. Orada ortaoyunu, meddah, karagöz, sihirbaz, ip cambazı, kantocuların olduğu bilgisi verilir. Ali Amca gençlik yıllarında kantocu Varsenik'ten çok hoşlanmaktadır. Dansı ve sesi onu çok etkilemektedir. Kendisi ile tanışma hayali gütmektedir. Daha sonra yine bir Ramazan eğlencesi anlatır. Karagöz perdesi kurulur sahneye. O dönemdeki bir karagöz gösterisi canlandırılır. Öncesinde iki kantocu çıkar ve kanto gösterisi yapar. Ardından kurulan perdede Karagöz gösterisi başlar. Karagöz önce perdede küçük bir şekilde başlar. Daha sonra gösteri ilerledikçe tasvirler perdede büyürler. En sonunda insan boyutuna ulaşırlar. Ve sonrasında perde yırtılır canlı Hacivat karagöz sahneye fırlar. Gösteri canlı oyuncular tarafından oynanan Hacivat ve karagözün gösterisi şeklinde sahnede devam eder. Daha sonra karakterler Kavuklu ve Pişekara dönüşürler. Ortaoyunu ile oyun oynamaya devam ederler. Ve en sonunda siyah pelerinli elinde kılıç bulunan bir şövalyenin gelmesi ile ortaoyunu olarak oynanan oyun içindeki oyun batı formunda tiyatroya dönüşür ve biter. Varsenik'ten hoşlanan Ali bir şekilde bir yolunu bulup bir gösteri sonrası kendisi ile tanışır. O esnada tiyatronun sahibi gelir ve Ali'yi yirmi gecedir oyunda gördüğünü söyler. Ali de bu durumu onaylayarak oyunu ezberlediğini söyler. Tiyatronun sahibi de ona iş teklif eder. Piyesteki uşak rolünü oynayan çocuğun gittiğini, onun yerine oynayıp oynayamayacağını sorar. Seni Varsenik Hanım o role çalıştırabilir deyince Ali hemen kabul eder. Varsenik ile beraber oturup rolü çalışmak için bir yerde çay içerler. Bu çay esnasında kendisi ile bir senedir tanışmayı beklediğini ve birkaç defa girişimde bulunduğunu anlatır. Ardından Varsenik'e karşı içinde beslediği tüm duyguları anlatır. Varsenik ise bir bahane ile oradan sıvışır. Ardından sahneye çıkarlar ve oyunu oynarlar. Daha sonraları kendini tiyatronun bir parçası olarak Varsenik ile beraber kanto yapan birisi olur. Ailesi bu duruma şiddetli bir biçimde karşı çıkar. Ali'nin tiyatroda oynamasını istemezler. Ali ise Varsenik'ten başka bir şey görmez ve düşünmez. Varsenik Ali'nin aşkına karşılık verir. Fakat 1. Dünya savaşı çıkar ve Ali'yi askere alırlar. Ali askerden sağ bir şekilde döner. Varsenik'i yeniden bulur. Annesi Varsenik'i kabul etmiyordur. Israrları sonuç verir. Ali'nin annesi Varsenik'i kabul eder. Ama Varsenik söylediği adreste yoktur. Kayıplara karışmıştır. Ali gece gündüz aramasına her yere bakmasına rağmen bulamamıştır. Varsenik Fransız bir komutan tarafından işkence görerek ağır yaralanır. Götürüldüğü hastanede ölür.

Ali ile kavuşamazlar. 24 Kasım 1919 tarihinde öldüğünü öğreniriz. Osmanlı'dan Cumhuriyet'in ilk yıllarına halkın sosyo-kültürel dönüşümü oyunda işlenmiştir.

Oyunda metin bağlamında incelendiğinde Türk geleneksel unsuru kullanımı bağlamında ele alındığında oyun metninde meddahlık, ortaoyunu, tuluat, Karagöz barındırmaktadır. Metin içerisinde Direklerarası tüm ihtişamı ve gördüğü rağbetiyle metinde tekrar seyircisine sunulmaya çalışmış olduğu gözlemlenmektedir. Oyunun ilk sahnesi birebir tüm hatlarıyla bir meddah gösterisi başlangıcı gibi başlamaktadır. Daha sonra meddahın canlandırması gereken hikâye normal oyuncular tarafından bir batı formunda tiyatro şeklinde oynanır. Daha sonra yine metin içerisinde var olan Karagöz oyununun olduğu sahnede yine Karagöz metin bağlamında birebir Karagöz formundadır. İlk olarak gölge, sonrasında canlı olarak oynanmaktadır. Bunun sonrasında hemen takip eden sahnede önce ortaoyunu, sonrasında tuluat şeklinde bir gösteri ile devam edilir. Oyun metninin bir Ali Amca hikayesini ilk olarak meddah olarak anlatması hem oyunun atmosferinin kurulması noktasında hem de dramatik etkisinin artması noktasında iki işlev görmektedir. Yazarın bu aşk hikayesini bir meddah aracılığı ile anlatma yöntemine başvurmasının nedeni metnin dramatik etkisini artırmak istemesidir. Fakat bunun sonucunda da yazarın niyeti dışında rejî bağlamında oyun atmosferinin kurulması noktasında da büyük katkı sunmaktadır. Oyunun Ali Amca'nın meddahlığı ile başlaması, daha sonra Direklerarası Ramazan eğlencelerini anlatırken ki canlandırılan Karagöz, Ortaoyunu, tuluat gibi örneklerde oyuncuların gerçekten gösteri yapmasını tutarlı kılmaktadır. Yani daha başlangıçta Ali Amca'nın meddah olarak sahneye girip kendi hayat hikayesini anlatacağını söyleyip oradan kendi tünüğünü giyip *“ben Ali olup gençliğimde başımdan geçenleri size aktaracağım.”* demesi oyunun başından sonuna kadar bir tutarlılığın gerçekleşmesini sağlamaktadır. Daha açık bir tabir ile açıklamak gerekirse seyirci o esnada gerçeklik algısını değiştirir ve diğer sahnelerin yaşam gerçekliği ile olan bağlantılarını sorgulamaz. Dolayısıyla gördüğü sahneye daha kolay inanarak zihinsel olarak oyunun içerisine daha kolay bir biçimde dahil olur. Sahnelenen bir oyun iken oyun içerisinde sahnelenen oyunlar da tutarlı hale gelir. Böylelikle seyirci oyunun içerisine tam manasıyla çekilmiş olur. İşte oyunun ilk başında kullanılan

Türk geleneksel tiyatrosunun bir türü olan meddahlık sayesinde hem dramatik etki artırılırken hem de diğer sahneler için tutarlılık sağlamaktadır.

Bunlarla birlikte rejî ve prodüksiyon açısından ele alındığında da batı formunda bir olmasına karşılık oyunda Karagöz oynatımı ile birlikte, canlı Hacivat karagöz gösterisi, ortaoyunu, tuluat oynandığı için oyun Türk geleneksel tiyatrosu unsuru içeren batı formunda bir tiyatro örneğidir denilebilir. Üstelik form olarak da hiçbir değişime uğramadan döneminde sahnelendiği gibi halk tiyatrosu örnekleri sahnelenmiştir. Bu uygulama ise oyuna farklı bir atmosfer kazandırmıştır. Ali Amca'nın anlattığı 1910'lu yıllar, Cumhuriyet'in ilk yılları oyun içinde gösterilen halk tiyatrosu örnekleri ile hem gerçekçi kılınmış hem de oyun bu sayede derinlik kazanmıştır. Bu da şöyle açıklanabilir. Örneğin 1910 yılında geçen bir adamın başından geçen olay anlatırken o dönemin kostümünü oyuncuya giydirmek ya da o dönemin eşyalarını dekorunu yapmak ne kadar da gerçekçi olsa inandırıcılık noktasında biraz basit olarak kaldığı tabir edilebilir.

Fakat o yıllarda geçen bir olayı anlatırken kostüm ve dekorla dönem var edilmeye çalışırken birde o dönem son güçlü örnekleri görülen halk tiyatrosu türlerini tam formu ile sahne üzerinde hikâye içerisinde göstermek oyunu tarihsel olarak inandırıcı kılmaktadır. Oyun atmosferinin de kurulmasına yardımcı bir öğe olarak dururken bir yandan da oyunun gerçekten o dönemde geçtiğine dair bir derinlik oluşturmaktadır. Oyunda rejî bağlamında bir detay daha bulunmaktadır. Aslında Türk tiyatrosunun son 300 yılı diyebileceğimiz bir dilimi oyun içerisinde 3-4 dakikada içerisinde özetlemektedir. Oyunun 5. Sahnesinde ilk karagöz perdesi kurulup karagöz oynatıldığında karagöz önce küçük olarak başlar.

Her iki replikte bir tasvirler giderek perdede büyürler ve sonra gerçek insanlara dönüşürler. Perdeyi yırtarak perde önünde gelir orada oynarlar. (Şekil – 26 da perdeyi yırtarak perdenin önünde oynadıkları görülür.) Daha sonra Karagöz ve Hacivat ortaoyunu oyuncularına dönüşürler. Kavuklu ve Pişekar olurlar. Sonra tuluat oyuncularına dönerler ve en sonunda siyah pelerinli elinde kılıç olan oyuncunun gelmesi ile batı formunda tiyatro olarak sahneyi terk ederler. Bu rejî ile Türk tiyatrosunun son 300 yılı özetlenebilir. Tiyatronun zaman içerisinde evrilimi de hemen hemen böyle olmuştur. Bu rejînin oyun içerisindeki işlevi ise

Ali'nin sürekli her akşam gelip Kantocu Varsenik'i görmek için her oyunu izlediği alt metnini vermek için uygulanmıştır.



Şekil 3.3: İstanbul Hatırası oyunundan bir fotoğraf

Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların İstanbul Hatırası oyunu içerisinde kullanımı noktasında bu verilen bilgilerden yola çıkarak metin bağlamında oyun birebir hiçbir değişime uğratmadan meddah, ortaoyunu, tuluat ve karagözü içermektedir. Bu uygulama yer yer belirtildiği gibi oyunun tutarlılığını sağlayıp dönemin bir kodu olarak kullanılırken yer yerde oyun atmosferinin kurulabilmesine hizmet etmektedir. Reji ve prodüksiyon bağlamında ise oyunda kullanılan Karagöz – Hacivat, külhanbeyi, meddah, ortaoyunu kostümleri, geleneksel tiyatro örnekleri oyun içerisinde sergilenirken kullanılan üslup birebir Türk geleneksel tiyatrosuna ait bir unsur olarak durmaktadır. Bununla birlikte yine yapılmış olan bir reji uygulaması bu unsurların en dikkat çekenidir. Oyunda daha önce de belirtildiği gibi perdede küçük bir tasvir şeklinde başlayan karagözün her iki replikte bir büyüyerek gerçek insanlara dönüşerek perdeyi yırtıp sahnenin önünde oyunlarına devam etmesi, ardından aynı karakterlerin önce ortaoyunu, sonra tuluat en sonunda da batı formunda tiyatro oyuncularına dönüşmesi Türk tiyatrosunun günümüze kadar olan panoraması, özeti mahiyetini taşıyan bir reji olarak okunabilir.

3.3 Surname 2010 Oyunu

Şehir Tiyatrolarının kuruluşundan bugüne Türk geleneksel tiyatrosunun unsurlarını en büyük oranda içerisinde barındıran ve geleneksel dönemin altın çağını yaşadığı, Gezgin Thevenot'un gezi notlarından, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nden, minyatürlerden elde edilen bilgilere dair, Osmanlı şenliklerini çok net bir biçimde aynı formda sahneye taşıyan bir eser olma özelliğini taşıdığı görülmektedir. Osmanlı şenliklerini içeren eserlere verilen isim olan ve araştırmanın ilk bölümünde de bahsi geçen "Surname" adı verilen eserlere değinilmişti. Adından da anlaşılacağı üzere oyun izlendiğinde ya da metni okunduğunda Osmanlı şenliklerini sahneye taşıyan bir oyun olma özelliği taşıdığı görülmektedir. Başka bir deyişle de 2010 yılında bir Osmanlı Şenliği de denilebilir. Bir Osmanlı şenliğini batı formunda yazılmış tiyatro metni içerisinde bir olay örgüsü ve dramatik çatışmalar içerisinde sunulduğu gözlemlenir. Oyuna ait hem prömiyerinde çekilmiş hem de galasında çekilmiş video kaydı Şehir Tiyatrolarının arşivinde efekt biriminde arşivlenmiş bir şekilde bulunmaktadır.

2010 – 2011 sanat sezonunda sahnelenmeye başlanılan oyun 1 Ekim 2010 tarihinde Kağıthane Sadabad sahnesinde prömiyer yapmıştır. 2013 – 2014 sanat sezonuna kadar 3 sezon temsil vermiştir. Temsil verdiği dönemde 15. Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödüllerinde 2011 yılı yılın en başarılı giysi tasarımcısı olarak Candan Seda Balaban, 36. İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri 2011 yılı en iyi kostüm ödülünü, XI. Direklerarası Seyirci Ödülleri 2011 yılı canlandırmada bütünlük (ensemble) kostüm tasarım ödülü, Tiyatro Tiyatro Dergisi Tiyatro Ödülleri 2011 yılı yılın giysi tasarımcısı ödülünü yine Candan Seda Balaban bu oyunda yapmış olduğu tasarımlarla almıştır. Uluslararası Lions Konfederasyonu Lions Tiyatro Ödülleri 2011 yılı yılın en iyi yönetmeni ödülünü de Yiğit Sertdemir bu oyun ile almıştır. Oldukça büyük bir proje olarak görülen bu oyunda kadro ise epey geniştir. Şehir tiyatroları arşivinden elde edilen yayınlanmış broşüründe yer alan künye bilgileri ise şu şekildedir;

Oyunu yazan ve yöneten Yiğit Sertdemir'dir. Proje tasarımı Yiğit Sertdemir ve Candan Seda Balaban'a aittir. Oyundaki maske, kukla ve kostüm tasarımları Candan Seda Balaban'a aittir. Müzik ve ses tasarımları Selim Can Yalçın, Barış Manisa ışık tasarımı Mahmut Özdemir, koreografi Özgür Tanık, şarkı Sözleri

ise Yiğit Sertdemir tarafından yapılmıştır. Oyundaki karakterler ve oyuncu kadrosu epeyce geniştir. Oyuncular tün karakterleri dönüşümlü olarak oynamışlardır. Tek tek yazılmak istendiğinde çok büyük bir yer kapladığı için karakterler ve yer alan oyuncular şeklinde verilecektir.



Şekil 3.4: Surname 2010 Oyunu Afışı

Oyunda Sühendan Hanım, Zümrüd-ü Anka, Tellallar, Dev Tellalar, Muzır Tellallar, Tulumcular, Deliler, Atlılar, Mehter, Halk, Curcunabazlar, Şakbaz, Şakendam, 1. Çirkin Çengi, 2. Çirkin Çengi, Küçük Çengi, Dev Çengi, Matrakbazlar, İstanbulbazlar, İki Boyutlu Anneler, İki Boyutlu Çocuklar, Şehzade, Kuşbaz, Kuşbaşı, Kuşlar, Tavuk, Şakperi, Şakali, Şakırt, Tısbaz, Tiryakiler, Esnaf Arabaları, İbiş, Efendi, Karagöz, Hacivat, Tefbaz, Pişekâr, Kavuklu, 1. Meddah, 2. Meddah, Maymun, Maymunbaz, Kasebaz, 1. Cambaz, 2. Cambaz, Perendebaz, Tellal, Tiryaki, Tulumcu, Curcunabaz, Kuşbaz, Güreş Ağası, Güreşçiler ve Aşıklar karakterleri bulunmaktadır.

Bu sayılan karakterleri dönüşümlü olarak Ayşem Yağmur Ulusoy, Can Alibeyoğlu, Ceren Hacımuratoğlu, Derya Keykubat, Derya Yıldırım, Elyesa Çağlar Evkaya, Engin Akpınar, Eraslan Sağlam, İrem Erkaya, Mana Alkoy,

Mehmet Soner Dinç, Mert Aykul, Özgür Akın, Özgür Tanık, Seda Fettahoğlu, Semah Tuğsel, Seza Güneş, Uğur Dilbaz, Zeynep Göktay Dilbaz, Yiğit Sertdemir oynamaktadır. Oyunun yardımcı yönetmeni Aslı Öngören, yönetmen yardımcıları ise Eraslan Sağlam, Semah Tuğsel, Barış Çağatay Çakıroğlu ve Özgür Dağ'dır. Efekt uygulama Can İşitmen, tasarım uygulama Bahri İridağ, Nevin Sağırosmanoğlu, Gökçe Okay Delegrange, ışık uygulama ise Mahmut Özdemir tarafından yapılmıştır. Sahne terzileri Nuriye Küçükçolak ve İbrahim İvak sahne kuaförleri ise Kamber Damar ve İsmet Ural'dır. Sahne teknisyenleri Seyit Kırdı, Sinan Kırdı, Mehmet Polat, Şaban Taşkın, Mahsuni Bülbül, Bilal Murat'tır. Aksesuar sorumluları Bahri İridağ, Hülya Genç, Nevin Köksal, Ferdi Alptekin, Sedef Kemen, Özlem Aksar, Eda Taşlı ve Başak Günaçan'dır. Sahne fotoğrafları ise Nesrin Kadioğlu tarafından çekilmiştir.

Oyun özet olarak Osmanlı dönemindeki şehir eğlencelerini, düğünleri konu almaktadır. Günümüzde yaşadığımız metropol hayatına bir eleştiri getirmektedir. Sühendan Hanım, eşi Ziya Bey'i kaybettikten sonra kendini iyice eve kapatmıştır. Buradaki çatışma giderek kalabalıklaşan ve birtakım zorunlulukları, stresleri beraberinde getiren metropol yaşamı karşısında kendini kabuğuna çeken ve geçmişe özlem duyan bir kadının çatışmasıdır. Evinde çiçekleri, kitapları ile vakit geçiren ve eskiye özlem duyan bir yaşlı hanımefendi bu özlemine ve yalnızlığını sıkça dile getirir. Tüm bu durumlar karşısında içinde bulunduğu durumlara iç serzenişte bulunurken Sühendan Hanım, çiçeklerini sularken eski kitapları karıştırmak isteği duyar. Kitapları karıştırırken birden eşi Ziya Bey'in onun için yazmış olduğu Surname adlı eseri bulur. Bu eserde Sühendan Hanım için "eski zamanlarda yaşasa nasıl bir şenlik- düğün tertip ederdi?" üzerine yazılmış birtakım düşünceler okur. Bu durum karşısında önce çok duygulanır. Daha sonrası bu düşünce onda heyecana neden olur. Ziya Bey'in tasarladığı bu düşünceleri okurken birden okuduklarını hayal ederken kendisini bir düş içerisinde bulur. Okuduğu yazıda ilk olarak Sühendan Hanım için meydana bir Zümrüd-ü Anka kuklası getireceği yazısını okur. Bununla birlikte hemen sahneye ilk olarak dev Zümrüd-ü Anka kuklası gelir. Zümrüd-ü Anka kuklasından sonra küçük tellallar gelir. Ardından sahneye dev kukla olarak dev tellal kuklası gelir. (Bkz. Şekil 3.5) Şenlik hakkında bilgiler verirler. Oyunun bu kısmı tam bir tören geçidi gibi ilk bölümde Türk geleneksel

tiyatrosu ve eski meşhur Osmanlı şenliklerinin incelendiği bölümde de anlatıldığı gibi birebir aynı formda bir geçide sahne olur. Yapılan maskeler, kuklalar tamamen o dönem için yazılmış surnamelerdeki ya da o dönemi anlatmak için çizilmiş minyatürlerle birebir benzerlik göstermektedir.



Şekil 3.5: Surname 2010 Oyununda Dev Tellal kuklası ve tellallar

Sühendan Hanım onun için yazılmış olanları okumaya devam eder. Devamında Sühendan Hanım için padişah alayı, mehter ve sonrasında curcunabazların geldiği bilgisi yer alır. Daha sonrasında aynı Sühendan Hanım'ın ölen eşi Ziya Bey'in Sühendan Hanım için yazıkları gibi önce padişah alayı, ardından mehter akabinde curcunabazlar gelirler. Sühendan Hanım birden kendisini gerçek bir rüyanın içerisinde bulur. Gösteri yapan kuklacılar Sühendan Hanım'a bu gösteriyi izlemesi için "*Sultanım size bir taht lazım*" derler. Daha sonrasında Sühendan Hanım'ın oyunun başında oturduğu sahnenin seyirciye göre sağ köşesinde evinin içindeki köşesini temsil eden kitap ve çiçeklerle kaplı köşe onun tahtı olur. Tahtına yani evindeki köşesine oturur. Sühendan Hanım yerine geçtikten sonra Şakbaz ve eşi Şaknikal gelir. İçerisinde Sühendan hanımın adının da geçtiği bir İstanbul şarkısı söylerler. Oyunun 2. sahnesindeki dev Zümrüd-ü Anka kuklasında ve bu sürece kadar ki çıkan kuklalar bir yandan sanki seyircilere gösteri yapıyormuş gibi bir yabancılaştırma efekti gibi dursa da Sühendan Hanım'a bir taht dizayn edip onu bir köşeye yerleştirmeleri sonrası oyununda ki tüm gösteriler Sühendan Hanım için yapıldığı durumu oluştur. Böylelikle seyirci bir gösteri izliyormuş değil de bir gerçek izliyormuşçasına

oyunun içinde zihinsel olarak dahil olur. Çünkü Sühendan Hanım'da oyunun ilk sahnesinden beri kendisini yaşlı bir kadın kuklası ile oynamaktadır.



Şekil 3.6: Surname 2010 oyunundan bir fotoğraf

Sühendan Hanım tahtına oturduktan sonra Şakbaz ve Şaknikal'in akabinde rakslar eşliğinde dev ibiş kuklası gelir. İki el kuklacısı gelir küçük bir gösteri yaptıktan sonra bir grup kılıç kalkan gösterisi yapar. Tüm bunlar olurken ara ara günümüze gelinir. Günümüzde yaşayan insanlar siyah kıyafetler giymiş şekilde bir koreografi ile otobüse yetişmeye çalışan, işe okula yetişmeye çalışan insanlar şeklinde performans sergilerler. Bu sahnedeki çatışma ise eskiden insanlar böylesine estetik ve etkileyici şekillerde bir eğlence, yaşam kültürüne sahipken, modernizmin, metropolleşmenin, globalleşmenin insanlara getirdiği stres, yükümlülükler aktarılmaya çalışılır. Böylelikle seyirciye iki zaman arasında mukayese yapma olanağı da sunulur. Seyirciler görsel şölenin estetiği içerisinde bir düşsel yolculuğa çıkmışken birden bugüne gelinerek aradaki o acı fark hatırlatılır. Bunların ardından perde kuklaları da görülür. Oyun içerisinde ortaoyunu, Kavuklu – Pişekar, çengiler, matrakbazlar, şakperi Şakali, Şakırt, tiryakiler, ibiş, efendi, Hacivat, Karagöz, kuşbazlar, meddahlar, kasebaz, tulumcular kısaca eski şenliklerde olan tüm kukla, oyun tipleri görülür.

Oyun metin bağlamında incelendiğinde geleneksel dönemdeki oyun türleri bu oyun içerisinde de birebir aynı şekilde, aynı formun korunarak yazıldığı görülür. Yapılan ortaoyunu, kukla gösterileri, Karagöz, meddah geleneksel dönemde icra edilen yöntemi ile muhafaza edilerek oyun içerisinde verilmiştir. Oyun içerisinde oyun formu ile sunulan gösterilerde ortaoyunu oynarken zurna, davul, nareke (Bkz. Şekil 2.15) eşliğinde oyuncular gelirler. Zurnacı kavuklu havasını çaldığında kavuklu gelir. Oyun bölümlmeleri aynı şekilde ilk bölümde aktarıldığı gibi birebir ortaoyunu formunda sunulur. Şekil 3.6'ya bakıldığında da görülmektedir. En sağda karagöz perdesi, yanında kavuklu pişekar, ardından ibiş ve efendisi, arkalarında da kukla perdesi bulunmaktadır. Hiçbir yenilik ya da değişiklik yapılmaksızın direkt olarak sunulur. Oyun metni içerisinde kukla gösterilerinde de ipli kuklalar, perde kuklası, yer kuklası gibi kuklanın bilinen ve yazılı kaynaklardan günümüze ulaşan tüm çeşitlerinin gösterilerine rastlanmaktadır. Bütün bu durumlar Karagöz içinde geçerlidir. Gölge oyunu olarak yazılmış bir metin ile Hacivat Karagöz gösterisi yapılır. Kullanılan tasvirler, göstermelikler ya da oynatan hayalinin yanında hayalinin yamağının çaldığı zil, def birebir Karagöz formudur. Karagöz de hiçbir değişim göstermeden bir bütün olarak oyun metin içerisinde verilmiştir. Son olarak metin bağlamında Türk geleneksel unsurları batı formunda yazılmış Surname 2010 oyunu içerisinde arandığında meddahta da aynı şekilde korunarak oyun içerisinde yer verilmiştir. Bir anlatım aracı olarak kullandığı bastonu, mendili anlatım biçimi ve oyuna başlarken kullandığı tekerlemeler birebir aynıdır. Hikayesini anlatmaya başlamadan üç defa bastonunu yere vurması ilk bölümde aktarıldığı gibi meddahların kullandıkları ona has unsurlardandır. Metin bağlamında kullanılan bu unsurlar oyun içerisinde hem dramatik etkiyi artırmakta hem de oyun atmosferinin kurulmasına hizmet etmektedir. Oyuna günümüz yaşamını eski zamanlardaki yaşamla mukayese etmek olarak bakıldığında yapılan Türk geleneksel gösterileri oyuna estetik bir illüzyon katmaktadır. Böylelikle oyunun seyircide bıraktığı etki artmaktadır. Oyunun etkisi arttığı zaman seyirci günümüzle yaptığı kıyaslama da daha net ve kolay bir şekilde örneğin; “*eskiden daha güzeldi.*” şeklinde bir çıkarıma varabilmektedir. Bunlarla birlikte yine o dönemi birebir bu gösterilerle var edebildikleri için oyun atmosferi kolay bir şekilde o gösteriler üzerinden kurulabildiği görülmektedir.

Oyun reji ve prodüksiyon açısından Türk geleneksel unsurların kullanımı bağlamında incelendiğinde ilk göze çarpan Sühendan Hanım kendisini elindeki bir kukla ile oynamasıdır. Dolayısıyla oyun içerisindeki herkes ya maskeli ya da kukladır. Buradan reji uygulaması ile bir alt metin ortaya çıkmaktadır. Oyun günümüz yaşantısına eleştirel bir bakış olarak değerlendirildiğinde sahnedeki oyuncuların da günümüzden ya da eski zamanlarda yaşayan insanlar olarak düşünüldüğünde, bu uygulamanın *“hepimizin birer maskesi var. Ya da hepimiz birer bir şeylerin kuklasıyız.”* şeklinde bir alt metin ortaya çıkartmaktadır. Bu reji uygulaması yapılırken de Türk geleneksel tiyatrosu unsuru kullanımı yapılmış olmaktadır. Günümüz insanlarını canlandıran insanlar bir topluluk olarak kurulmuş bir robot ya da koyun sürüsü şeklinde sahnelerini oynarlar. O oyun esnasında da gündelik hayata bir gönderme olarak sayılabilecek hareketlerde bulunmaktadırlar. Örneğin toplu bir şekilde taksiye, okula, metroya yetişmeye çalışmalar veya toplu şekilde aynı gazeteyi okuyup en sonunda hepsinin ellerindeki gazeteleri parçalayarak koreografi ile sahne içerisinde bir salınımda bulunmaları ve bunu da bir kukla olarak yapmaları oyunun dramatik etkisini artırmaktadır. Bu uygulama hem oyunun seyircide bıraktığı etkiyi artırırken hem de içerisinde Türk geleneksel tiyatrosu unsuru bulunduran bir sahne olarak gözlemlenmektedir. Oyunda günümüz insanların da güncel problemleri sahnelediği sahnelerde yine bu kişilerin kukla kullanması da Türk geleneksel tiyatrosu unsuru kullanımı olarak reji yapıldığını göstermektedir.

Surname 2010 oyununda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı bağlamında verilen bilgilerden yola çıkılarak ilk olarak metin bağlamında oyun kukla gösterisi, Karagöz, meddah ve ortaoyunu içermektedir. Oyun metnindeki karagöz gösterisinin bölümlenmeleri birebir literatürde geçen ile aynı olduğu gözlemlenmektedir. Kudret(2014, s.15) Bu durum meddah için de geçerlidir. Oyun içinde kullanılan meddah başlangıçtaki tekerlemeleri ve anlatımı ile birebir meddah formu muhafaza edilerek yazılmıştır. Reji ve prodüksiyon bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı arandığında ilk göze çarpan Sühendan Hanım’ın kendisini bir kukla kullanarak oynamasıdır. Burada yapılan bir uygulaması *“tüm insanlar her dönemde bir şeyin kuklasıdır”* gibi bir alt metin verilmek istense de bunu yaparken kullanılan unsur Türk geleneksel tiyatrosundan olan kuklaya ait unsurdur. Oyunda kullanılan

kostümler, tasvirler de Türk geleneksel Tiyatrosuna ait unsurlardandır. Şekil 2.1, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12, 2.13, 2.14, 2.15, 2.16, 2.17, 2.18, 2.19, 2.20, 2.21 ve 2.22'ye bakıldığında buradaki Türk geleneksel tiyatrosuna ait olan unsurların hepsinin prodüksiyon anlamında oyun içerisinde bulunduğu görülmektedir. Oyunda kullanılan kuklalar da yine birebir eski Osmanlı şenliklerinde kullanılan kuklalar ile aynı ebatta ve aynı tasvirdedir. Hiçbir değişime uğratmadan aynı formda oyun içerisinde kullanıldığı görülmektedir.

3.4 Cibali Karakolu Oyunu

Daha önceleri de amatör profesyonel birçok tiyatrodan sahnelenmiş olan Cibali Karakolu oyunu Şehir tiyatrolarında 2014 – 2015 sanat sezonunda yapılmış olup, o tarihten bu yana 4 sezondur sahnelenen bir oyun olma özelliği taşımaktadır. İlk oyunu 8 Ekim 2014 tarihinde Kadıköy Haldun Taner Sahnesi'nde oynamıştır. O tarihten bu zamana kadar yurdun birçok ilinde, çeşitli sahnelerinde turneler ve temsiller vermiştir. Oyun 3 saat 30 dakika olarak 2 perde oynanmaktadır. Şehir tiyatroları arşivinde bulunan yayınlanmış broşüründeki oyunun künye bilgileri ise şöyledir;

Oyun Henri Keroul ve Albert Barre'nin “Une Nuit de Noces” adlı eserinden Muammer Karaca ve Refik Kordag tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Oyunu yöneten Nedret Denizhan iken müzikler Ali Otyam, sahne tasarımı Rıfkı Demirelli, kostüm tasarımı Canan Göknıl, ışık tasarımı Mustafa Türkoğlu, koreografi Senem Oluz, şarkı sözleri Selçuk Soğukçay, efekt tasarımı ise Levent Akman tarafından yapılmıştır.

Nazire'yi Berrin Koper, Hakkı'yı Naci Taşdöğen, Naci'yi Tarık Şerbetçioğlu, Cafer'i Zihni Göktay, Asuman'ı Derya Kurtuluş, Sadi'yi Cem Uras, Ayfer'i Eylül Soğukçay, Ayganuş'u Müge Çiçek, Perihan'ı Hülya Arslan, Aliye'yi Tuğçe Açıkgöz, Zehra'yı Şehnaz Bölen Taftalı, Rıza'yı Murat Derya Kılıç, Sıtkı'yı Murat Bavli, Muavin'i Doğan Altinel oynamaktadır. Davetlileri Müge Çiçek, Begüm Yazıcıoğlu, İbrahim Ulutaş, Deniz Yeşil Mavi, Seza Güneş, Tuğçe Açıkgöz, Hüseyin Kefeli, Ertan Kılıç oynarken Çingeneleri ise Müge Çiçek, Begüm Yazıcıoğlu, İbrahim Ulutaş, Seza Güneş, Deniz Yeşil Mavi, Selçuk Yılmaz, Hüseyin Kefeli, Tuğçe Açıkgöz oynamaktadır. Oyunda canlı

yapılan müziklerde orkestra şefi Ömer Göktay, klarnet ve piyano Ömer Göktay, davul Evrim Murat Karagöz, bas Saltuk Tukur, gitar İlker Peker, akordeon Muzaffer Berişa, kanun Kahraman Şirin tarafından çalınmaktadır. Yönetmen yardımcıları Selçuk Soğukçay, Doğan Altinel, Seza Güneş, Begüm Yazıcıoğlu, Deniz Yeşil Mavi, Tuğçe Açıkgöz ve Ertan Kılıç'tır. Korrepetitör Özenç Otyam, sahne uygulama Gökhan Usanmaz, Nurdan Aliyazıcıoğlu, kostüm uygulama Onur Uğurlu, ışık uygulama Sebahattin Gündoğdu ve Zabit Erol, sahne terzileri Âdem Gezmek, Nuray Çelen sahne kuaförleri Adil Uprak, Ufuk Can sahne teknisyenleri Sefa Demir, Erdoğan Karakuş, Fahri Çolak, Selçuk Yılmaz, Süleyman Çetinel ve Cumhuriyet Öndin'dir. Aksesuar sorumluları Fazlı Özkan ve Serkan Dağdelen iken sahne fotoğrafları Ahmet Çelikbaş grafik tasarım Ayça Özgür tarafından yapılmıştır.

Oyunun konusu ise özet olarak şöyledir; Nazire ve Hakkı kızlarını evlendirmektedir. Oyun onların düğün merasimi için yapılan hazırlıkla başlar. Hakkı karısından korkan kılıbık bir karakterdir. Nazire ise kızı evlenince onunla birlikte balayına gitmek istemektedir. Damat Naci ana muhalefet partisinin ilçe başkanı ve avukattır. Bakanlık hayali gütmektedir. Naci zamanında bir tiyatrocu olan Ayfer ile ilişkisi olmuştur. Nazire bu durum için kızı adına endişe duyduğunu belirtir. Tüm bunlar olurken Hakkı ise kızı için tuttukları evi bile Nazire'nin yeni evli çiftlere rahat vermemesi ihtimaline karşı söylememiştir. Daha sonra tartışarak Cafer komiser ve karısı Asuman girerler. Bu tartışmalar sürerken Asuman'ın daha önce Cafer'i sinemada başka yakalandığını öğreniriz. Cafer ise bunun bir yanlış anlaşılma olduğunu söyleyerek anlık yazdığı bir senaryo ile anlatır. Asuman'ı ikna etmek ister. Daha sonra Cafer'in de tiyatrocu Ayfer ile ilişkisi olduğunu öğrenilir. Hatta Ayfer'in annesinin bile Cafer'i tanıdığını öğrenilir. Asuman gidip Ayfer'in annesine soracağını söyler. Cafer ise gidip sorabileceğini söyler. Asuman'ın arkasından da kadının onu emniyet amiri Cafer Sabah değil tüccar Necip Zoku olarak tanıdığını öğrenilir. Daha sonra Cafer damat Naci'ye akıl verir. Eşini aldattığı zaman yakalanmaması için birtakım önerilerde bulunur. Yakalandığı anda inkâr etmesi gerektiğini söyler. Daha sonra sevgililerinden konu açılır. Naci ona sevgilisinden ayrıldıktan sonra eski sevgilisinin yaşlı bir enayi bulduğunu söyler. O kişi ise Cafer'dir. Cafer'in ve Naci'nin bu durumdan haberi yoktur. Aynı kişi ile sevgili olduklarını

bilmezler. Ardından Naci ile Cafer kendi meslekleri ve kazançları hakkında bir sohbe tutuşurlar. Buradan ikisinin de görevi kötüye kullandıkları anlaşılır.

Ayfer Naci'yi aramaktadır. Naci'nin izini bularak düğünün olduğu yere oyun koyar. Naci ile karşılaşır. Naci ise damadın Sadi olduğunu söyler. Bir şekilde Naci bir yolunu bularak oradan sıvışır. Naci çıkınca salona Cafer gelir. Cafer Ayfer'i görünce hemen hiç şaşırmaz ve kıvrak zekâsı ile durumu toparlar. Onu tüccar bilen Ayfer zerindeki üniformayı sorduğunda yine bir laf kalabalığı ile onun da üstesinden gelir. Cafer'e, Ayfer'e hediye vereceğini söyleyerek oyununu iptal eder.



şekil 3.7: Cibali Karamolu Oyunu Afişi

Perihan ile Naci evlenirler ve giderler. Hakkı'nın tuttuğu evdeki kiracılar evi boşaltmakta gecikince Hakkı 10 günlüğüne dayalı dşeli bir ev kiralar. Bu evdeki hizmeti ise Naci ile Perihan'a kiraladığı evi Ayfer' e kısa süreliğine kiraya verir. Naci ile Perihan eve gelirler. Vakit geçirirken Perihan'ın banyoda olduğu esnada Ayfer eve girer. Naci ile karşılaşırlar. Bir müddet sonra Cafer gelir. Bu sefer Naci bir odaya girer. Perihan banyoda Naci ise bir odadadır. Ayfer hasta olduğunu söyler Cafer'i bir şekilde yollar. Naci ise saklandığı

odadan çıkar. O da Ayfer'i yollar. Daha sonra Perihan'ın annesi gelir. Ardından babası gelir. Bu trafik değişik şekillerde bir müddet devam eder.

Cafer'in karısı Asuman polise Ayfer'in evini şikâyet eder. Polisin gelmesi ile Cafer, Naci, Ayfer, Hakkı ve karısı hepsi bir arada aynı evde yakalanmış olurlar.

Oyunun 3. perdesi ise karakolda geçer. İçerisinde yaşadığımız hayata, bürokrasiye, kurumlara, verilmiş görevlere, biçilmiş yetkilere kısaca günümüzde yaşadığımız birçok şeye komedi terazisinde eleştiri getiren bir oyun olma özelliği taşımaktadır. Karısından çok korkan kılıbık bir karakter olan komiser Cafer üzerine kurulmuştur. Tüm bunlara genel olarak bakıldığında bir komedi endazesinde ikili ilişkilere, bürokrasiye, içerisinde yaşanılan şartlara eleştirel bir bakışla yaklaştığı görülmektedir.

Oyuna metin bağlamında bir yaklaşımla incelendiğinde oyunun aslının da uyarlamasını da batı formunda bir tiyatro eseri olarak yazıldığı gözlemlenmektedir. İçerisinde Türk geleneksel tiyatrosu unsuru arandığında olay örgüsü, sahne planı Türk geleneksel tiyatrosundan uzak tamamen batı formunda olduğu görülür. Fakat metin içerisinde olaylar bağlamında incelendiğinde Naci ile Ayfer'in ilk karşılaştığı sahnede gelinlikli olan Perihan'ı görünce Ayfer'e Sadi ile evleniyor deyip onları beraber göndermesi ortaoyunu ve tuluatın sık kullandığı konulardan olan ters evlenme gibi konuları anımsatmaktadır. Bu sahnedeki Türk geleneksel tiyatrosu unsuru sayılabilecek öğenin oyun atmosferine herhangi bir katkısı olmazken oyunun dramatik etkisini artırdığı görülmektedir. Oyunun hemen hemen her sahnesinde insanın yaptığı bir şeyi inkârı ve pratik zekâ üzerine kurulu sahneleri mevcuttur. Burada da tek bir kelime ile saklanan tüm gerçekler öğrenilebilecekken inkârı ile, pratik zekasıyla ve birazda şans ile bu durumdan kurtulabilmeleri çok güçlü bir çatışma oluşturmaktadır. Oluşturduğu bu güçlü çatışma da oyunun dramatik etkisini artırmaktadır.

Oyun rejî açısından da incelendiğinde sahneleme şekli ve metodunun batı formunda bir tiyatro oyunu olduğu görülür. Fakat bu oyunda da yine bir istisnai durum söz konusudur. Emniyet amiri Cafer'i oynayan Zihni Göktay, oyun içerisinde onlarca tuluat yapmaktadır. Bu durum da batı formunda sahnelenmiş bir oyun içerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımı yapılmış

olma durumunu ortaya çıkartmaktadır. Zihni Göktay'ın oyun içerisinde yaptığı bazı tuluatlar ise şöyledir; Ayfer'e dışarı çıkma teklifinde bulunduğu Ayfer ona akşam oyunu olduğunu söyler. O ise ona cevaben *"Bu Lüküs Hayat mı? Dört saat sürsün."* diyerek tuluat yapar. Bu araştırmanın 2. Bölümünün ilk kısmında incelenen ve 28 yıl oynanmış olan Lüküs Hayat oyununa gönderme yapar. Ya da Ayfer'in ona dokunmasını istemediği anda İngilizce olarak *"Don't touch me!"* diye tuluatı devam ettirir. Veya oyun içerisinde Shakespeare'in Othello'sunu Direklerarası'nda Minakyan tarafından oynanıldığı ve bazen de Arabın İntikamı adı ile sahnelediklerini anlatırken *"Dünya'da bir tane Arap kalmasa ne olur?"* diye sorar. Cevap alamayınca da kendisi *"ABD Silah Endüstrisi batar."* cevabını verir. Oyun da Hakkı karakterini oynayan Naci Taşdöğen de bu oyunda birkaç yerde tuluat yaptığı tespit edilmiştir. Buna örnek olarak; oyunda karısının ona *"Boyun devrilsin"* dediğinde kısa boylu olduğu için *"Bu boyla nasıl devrileceksem?"* diye tuluat yapar. Bir başka örnek olarak karısından korkmasına rağmen arkasından söylediği sözler ya da taklitler gösterilebilir. Çünkü oyunun metninde bunlar bulunmamaktadır.

Bu tuluatlar oyunun dramatik etkisini artırmada herhangi bir katkı sunmazken oyunun atmosferine hizmet ettiği görülür. Çoğu zaman durum komiklikleri ve güncel esprilerden bazen de eski döneme ait deyimlerle yapılan tuluatlar oyunun komedi öğesini artırmaktadır. Böylelikle oyunun dramatik etkisi, çatışmaları sabit kalsa da oyun atmosferi bağlamında bakıldığında katkı sunmaktadır. Oyunun komedi penceresinde kurulan atmosferine hizmet ettiği görülür. Fakat daha önce de üzerinde durulduğu gibi oyun içerisinde yapılan tuluatların diğer oyuncularını oyundan, andan düşürme gibi ya da ana çatışmayı zayıflatıp oyunun anlaşılmasını zorlaştırmak gibi handikapları da bulunabilir. Bu oyun içerisinde yapılan tuluatlar oyunu yaklaşık 30 dakika ile 45 arasında uzatsa da oyunun net bir şekilde anlaşıldığı görülmektedir.

Tüm bu bilgilerden Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı bağlamında Cibali Karakolu oyununa dair bir birim sonuç çıkartılmak istenirse de şu bilgiler sıralanabilir; Oyun metin bağlamında konu olarak ortaoyunu, tuluat ve karagözün de konularından olan ters evlenme konusu ile benzeştiği saptanmaktadır. Ayfer'in gelinlikle Perihan'ı gördüğü sahnede Naci'nin durumdan sıyrılmak için Sadi ile evleniyor diyerek onları el ele tutuşturup

göndermesinden oluşan komedi bunu anımsatmaktadır. Bu Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımı olarak sayılabilmektedir. Bununla birlikte rejî ve prodüksiyon anlamında bir inceleme yapılmak istendiğinde oyunda kullanılan kadın kostümlerinin ortaoyunu ve tuluattaki zenne kostümleri ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Ayrıca yine oyuna ilave edilen rakslar da ortaoyunu unsuru olarak sayılabilmektedir. Bunlarla birlikte oyuncuların sıkça başvurduğu tuluatlar da oyun içerisinde kullanılan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlardandır. Detaylı bir şekilde aktarılan bu tuluatları bu unsurlar içerisinde saymak mümkündür.

3.5 Şekerpare Oyunu

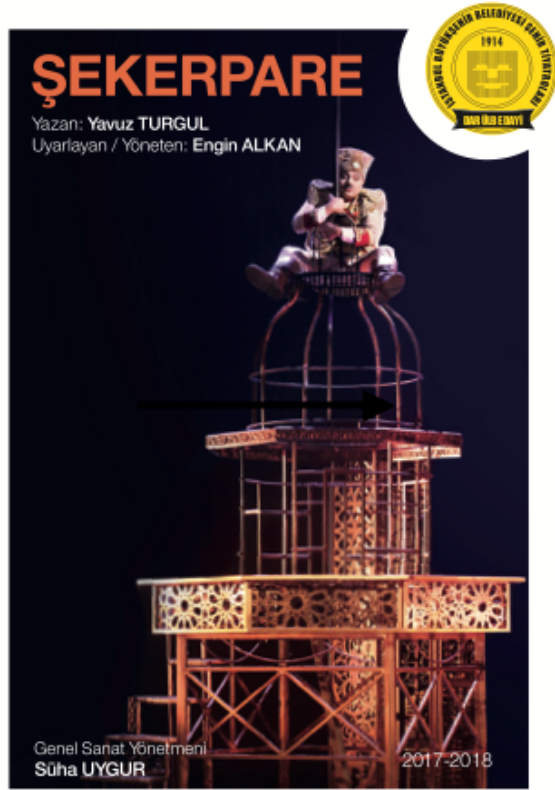
Şekerpare oyunu 1983 yılında Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı ve senaryosunu Yavuz Tuğrul'un yazdığı filminden Engin Alkan tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. 2014-2015 sezonunda 25 Mart 2015 tarihinde Harbiye Muhsin Ertuğrul sahnesinde prömiyeri yapılan oyunun 6 Nisan 2015 tarihinde yine aynı sahnede galası yapılmıştır. Oyun 4 sezondur temsil vermektedir. Oyunun şehir tiyatroları arşivinde bulunan yayınlanmış broşüründeki künyesi ise şöyledir; Yazan Yavuz Tuğrul'dur. Uyarlayan, yöneten ve şarkı sözlerini yazan Engin Alkan'dır. Dramaturg Sinem Özlek, sahne tasarımı Barış Dinçel, kostüm tasarımı Duygu Türkekul, ışık uygulama Osman Aktan, Işık tasarımı Cem Yılmaz, Müzik direktörü Burçak Çöllü, Koreografi Senem Oluz, Ses düzeni ise Metin Küçükyılmaz tarafından yapılmıştır.

Oyunda Ziver karakterini Engin Alkan, Cumalı'yi Uğur Dilbaz, Şekerpare'yi Dolunay Pircioğlu Kaya, Hurşit'i Aybar Taştekin, Letafet'i Nurdan Gür, Afet'i Aslı Manaz, Peyker ve Birinci Nöbetçi karakterlerini Zeynep Göktay Dilbaz, Mahmure ve Üçüncü Nöbetçi karakterlerini Selin Türkmen, Kalaycı ve Handune'yi Yeşim Mazcıoğlu Bulut, Galatalı'yı Tarık Köksal, Safinaz'ı Yağmur Damlacıoğlu Namak, Nevcihan ve İkinci Nöbetçiyi Berfu Aydoğan, Nazır Efendi'yi Cafer Alpsolay, Balıkçı – Müştak – Hisli Bamyâ karakterlerini Onur Demircan, Terzi ve Yüzen Takunya'yı Volkan Öztürk, Şerbetçi – Bedri – Sarı Sansar'ı Çağlar Ozan Aksu, Peynirci ve Polis'i Ercan Demirhan, Manav ve Polis'i de Emre Çağrı Akbaba oynamaktadır. Oyunda canlı olan çalınan müziklerde kemanda Doğa Başak, kemençe Dilara Bayram, kanunda Kayahan

Erdem ve Kahraman Şirin, klarnet İnci Gonca Beker, çelloda Orcan Koç perküsyonda Murat Güreç ve Deniz Atalay bulunmaktadır. Oyunun yardımcı yönetmenliğini Berna Adıgüzel yaparken yönetmen yardımcıları Emre Şen, Onur Demircan, Yeşim Mazıcı, Selin Türkmen Sahne uygulayıcıları Cihan Aşar ve Sırrı Topraktepe, kostüm uygulama Onur Uğurlu, ışık uygulama Ali Kemal Yılmaz, Levent Akın, Mehmet Kunduracı Ses teknisyenleri Metin Küçükylmaz, Harun Özdamar, Çağırhan Ordu, Gökhan Balsoy'dur. Butafor Nesrin Köksal ve Ferdi Alptekin sahne terzileri Fatma Demir ve Mehmet Ördek sahne teknisyenleri Necati Öcal, Habip Ördek, Yusuf Akçay, Yılmaz Koca, Hüseyin Çağlayan, Recep Kayalar, Kazım Kayalar'dır. Aksesuar sorumluları Cengiz Önay, Ozay Apaydın, Bilal Kuruoğlu şapka tasarım ve uygulama Nilgün Kural, saç tasarım ve uygulama Oya Ballıkaya, sahne kuaförleri Mehmet Damar, Mahmut Tunç Ufuk Can, sahne fotoğrafları ise Nesrin Kadioğlu tarafından çekilmiştir.

Oyun özet olarak; Galata esnafını yaptığı tehditlerle, aldığı haraçlarla canından bezdiren Komiser Ziver ve her perşembe haracı toplayan yardımcısı Hurşit'in haraçları toplarken aldığı ahları komedi penceresinde ele alır. Karakola Cumali adında saf, rüşveti sevmeyen ve işini iyi şekilde yapmak isteyen bir bekçinin atanmasıyla farklı bir hal alır. Komiser Ziver Cumali'nin saf durumundan istifade ederek gebe bıraktığı evin evlatlığı olan Peyker'i bekçi Cumali ile evlendirmek ister. Komiser Ziver, Hurşit ile birlikte Cumali'yi gerdek provası yapmak üzere Letafet'e ait olan geneleve gönderir.

Cumali de orada karşılaştığı Şekerpare'ye aşık olur. Komiser Ziver'e söz verdiği için sözünden dönemez ama kalbinde Şekerpare vardır. Düğün hazırlıkları sürerken Cumali radikal bir karar vererek sonucu ne olursa olsun Şekerpare ile evlenmede karar kılar. Komiser Ziver tüm çabalarına rağmen onu ikna edemeyince ona bir tuzak kurar. Cumali Peykeri'in yatağına girdiği esnada bir öksürük şurubuyla bekaretini bozduğunu iddia ederler. Cumali'nin bu durum karşısında yapabileceği bir şey kalmaz. Bu durumu Letafet ile paylaşır. Bu seferde Letafet kızları ile birlikte Peyker'e bir oyun oynayarak tüm gerçekleri öğrenirler. Bu olay sonrasında da Cumali ile Şekerpare evlenir.



Şekil 3.8: Şekerpare Oyunu Afişi

Oyunda Türk geleneksel tiyatrosu unsurlarının kullanımı bağlamında metin açısından incelendiğinde bu eser, film den batı tiyatrosu formunda uyarlandığı görülmektedir. Fakat metin içerisindeki karakterler ortaoyunu ya da karagöz oyunu karakterleri ile benzerlik gösterdiği bulgusu tespit edilmektedir. Örneğin oyundaki Cumali karakteri kişileştirme olarak ortaoyunundaki İbiş karakteri gibi saf bir karakterdir. Ve hemen hemen her şeyi yanlış anlayan ve bunun üzerinden metin içerisinde komedi durumu oluşturan bir karakterdir. Bunun yanı sıra metin içerisinde bulunan kabadayı karakteri de kişileştirme bağlamında hem işlevsel olarak hem de öz olarak ortaoyunu ya da karagözdeki Tuzsuz Deli Bekir karakterine denk gelmektedir. Karakterlerin kişileştirmeleri ortaoyunu karakterlerinin kişileştirmeleri ile benzerlik göstermektedir. Oyundaki Hurşit karakteri de kişileştirme olarak kısmen İbiş ya da tuluattaki efendinin uşağına benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Hurşit karakteri de sürekli yanlış anlamalar sonucu komedi durumu açığa çıkartmaktadır. Ayrıca tam itaatle hem emirleri yerine getirmeye çalışırken hem de herkesi bir şekilde idare ederek kendi yaşantısını sürdürmektedir. Tuluattaki Efendi karakterinin Uşağı da tam olarak efendisine itaatle bağlı iken yanlış anlamalar sonucu ortaya komedi

durumları çıkartmaktadır. Bütün bu karakterler hem oyunun çatışması bağlamında dramatik etkisini artırırken hem de oyun atmosferine hizmet etmektedir. Örneğin oyunun genel atmosferini büyük ölçüde oyundaki birbirinden renkli karakterler oluşturmaktadır. Her rol birbirinden farklı oyun içerisinde işlev görmektedir. Ve yine her rol gündelik hayattan bir düşünceyi alegorik olarak ya da başka bir durumu temsil etmektedir. Örneğin Ziver – Hurşit karakteri ele alındığında as – üst düzeninin oluşturduğu eşitsizliğin ortaya çıkardığı haksızlık ve paradoksu göstermektedir. Dolayısıyla buradan sosyalist bir yorum okunabilir. Dolayısıyla oyunun atmosferi büyük ölçüde karakterler üzerinden kurulmaktadır. Bunun yanı sıra görevini kötüye kullanan bir komiser karşılık saf bir polisin o komiserin karakoluna atanması da oyunun çatışmasını artıran bir unsur olarak durmaktadır. Çünkü Ziver karakterine karşılık olarak tam tersi bir polisin komiser Ziver'in yanına atanması büyük bir çatışma oluşturmaktadır. Bu büyük çatışma da oyunun çatıma bağlamında dramatik etkisinin artmasına sebebiyet vermektedir.

Şekerpere oyununa rejî ve prodüksiyon açısından bakıldığında ilk göze çarpan oyunda aynı ortaoyununda olduğu gibi oyunda bolca dansa-raksa yer verilmesidir. Oyunun başında sahne aralarında sonunda yapılan danslar yine oyunun kostümleri ile birleşince Türk geleneksel tiyatrosuna ait bir unsur olarak görülmektedir. Örneğin eski ortaoyununda oyun aralarında, öncesinde rakkasların, curcunabazların, tulumcuların yaptığı danslara değinilmişti. Bunlarla birlikte kostümler de benzerlik göstermektedir. Şekil 2.20, 2.21 ve 2.22'ye bakılıp şekil 3.9'daki oyuna ait fotoğraf ile karşılaştırıldığında oyun kostümlerinin birebir aynı olduğu görülmektedir.

Oyunda kullanılan kostümler oyunun dramatik etkisine bir katkı sunmazken oyun atmosferinin kurulmasında katkı da bulunmaktadır. Çünkü oyunun dramatik etkisine hizmet edecek rejî, metin üzerinden sağlanmaktadır.



Şekil 3.9: Şekerpere Oyunundan bir fotoğraf

Ayrıca dönemin gerçekliğini sunmak ve o dönemin atmosferini oluşturmada büyük bir etken olarak durmaktadır. Bunlarla birlikte canlı müzisyenlerle oyun içerisinde bolca müziklere yer verilmesi Türk tiyatrosu içerisinde ilk olarak ortaoyununda görülen oyun içerisinde canlı müzisyenlerle müzik yapılması durumu ortaoyunu ile benzerlik göstermektedir. Bu müzikler de oyunun dramatik etkisinin artmasına herhangi bir katkı sunmazken oyun atmosferinin üretilmesi sürecini desteklemektedir. Oyun için bestelenmiş şarkılar oyun hakkında sadece bir bilgi sunarken herhangi bir çatışma oluşturmamaktadır. Dramatik etkiye çatışma bağlamında yaklaşım gösterildiğinde herhangi bir dramatik etki artırıcı bir durum ortaya çıkarmamaktadır. Fakat oyunun müzikleri oyunun atmosferinin kurulmasına büyük ölçüde yardımcı olduğu gözlemlenmektedir.

Şekerpere oyunu için Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı bağlamında verilen bilgiler ışığında incelendiğinde şu bilgiler sıralanabilir; İlk olarak metin perspektifinde oyun içerisinde Cumali karakterinin kişileştirmesi ortaoyunundaki İbiş karakteri ile benzeştiği görülmektedir. Onun gibi saf, bir karakter kişileştirmesine sahip olup bu durum üzerinden komedi unsuru oluşturulmaktadır. Bununla birlikte Hurşit karakterinin de yine ortaoyunu ve tuluatın konularından olan efendi ile uşağındaki uşak karakteri ile benzeştiği

görülmektedir. Hurşit de Ziver tarafından verilen her emri uygularken aslında bir bakıma da kendi yaşantısını sürmektedir. İş yapar gibi gözükürken bir taraftan çoğunlukla aslında onu idare ettiği gözlemlenmektedir. Bu da aynı ortaoyunundaki ya da tuluattaki Efendi ile Uşağı oyunlarındaki gibi komedi unsuru oluşturmaktadır. Bu durum da Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlardan sayılabilir. Oyuna rejî ve prodüksiyon açısından verilen bilgiler ışığında incelendiğinde ise ilk olarak göze çarpan oyun içerisinde kullanılan kostümlerdir. Bu benzerlik Şekil 2.20, 2.21 ve 2.22 ile şekil 3.9 karşılaştırıldığında bu bilgi daha net anlaşılabilir. Bu benzerlik de Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımı sayılabilmektedir. Bunlarla birlikte oyun içerisinde kullanılan raksları da ortaoyununda bulunan rakslarla eş tutmak bu unsurlara ilave unsur olarak sayılabilmektedir.

3.6 Fehim Paşa Konağı Oyunu

Fehim Paşa Konağı oyunu Turgut Özakman'ın 1979 yılında kaleme aldığı bir oyundur. Turgut Özakman'ın Batı tiyatrosu ile geleneği sentezlediği bir oyundur. Bugüne kadar ödenekli tiyatrolar ve alternatif tiyatrolarca onlarca farklı grup tarafından sahnelenmiştir. İBBŞT ise 2015- 2016 sezonunda sahneye koymuş olup ilk oyun 13 Ocak 2016'da Harbiye Muhsin Ertuğrul sahnesinde oynanmıştır. Daha sonra 8 Şubat 2016 tarihinde de aynı sahnede gala yapmıştır. 3 sezondur hala devam etmektedir. Oyunun Şehir Tiyatroları arşivinde bulunan yayınlanmış broşürde künyesini içeren bilgiler şu şekildedir; Oyunu Yazan Turgut Özakman'dır. Yönetmen Kemal Kocatürk, özgün müzikler Selim Atakan, dramaturg Hilmi Zafer Şahin, sahne Tasarımı Sırrı Topraktepe, kostüm tasarımı Almila Altunsoy, ışık tasarımı Murat İşçi, müzik direktörü Hüseyin Tuncel'dir. Oyunda Anlatıcı-Pertev Bey- Temsilci karakterlerini Bahtiyar Engin, Rasim Baba'yı Orhan Hızlı, Azizler- Yorgancı karakterlerini Volkan Ayhan ve Murat Üzen, Arifler-Berber karakterlerini Hamit Erentürk ve Cihan Kurtaran, Düztaban Osman'ı Murat Ozan, Yusuf'u Çağatay Palabıyık, Ayvaz'ı Serkan Bacak, Nuri Bey- Hadi Bey'i Nevzat Çankara, Fehim Paşa ve Deli Suat Paşa karakterlerini Selçuk Soğukçay, Zilli Ömer Çavuş'u Ali Karagöz, Hanımefendi'yi Nazan Yatgın Palabıyık, Mihriban'ı Pınar Demiral, Halayık'ı Zeynep Ceren Gedikali, Pelin Budak, Gülsün Odabaş, Kavuklu – Pişekar

karakterlerini ise Pelin Budak, Zeynep Ceren Gedikali oynamaktadır. Ayrıca oyunda canlı çalınan müziklerde kanun Kayahan Erdem tarafından çalınmaktadır. Oyun fotoğrafları Nesrin Kadioğlu, grafik tasarım Ayça Özgür, yardımcı yönetmen Eftal Gülbudak, yönetmen yardımcıları Ahhan Şener, Pınar Demiral, Gülsün Odabaş, sahne uygulama Sırrı Topraktepe, kostüm uygulama Aynur Kopuz, butaforlar Bahri İridağ, Nevin Köksal Yatman, ışık uygulama Gökhan Davulcu, Zafer Çıtak, Ali Birinci, efekt uygulamada Levent Akman, sahne terzileri Mehmet Ördek, Fatma Demir, saç uygulama Oya Ballıkaya, sahne kuaförü Bayram Akdağ, Adil Upraki sahne teknisyenleri Necati Öcal, Yusuf Akçay, Hüseyin Çağlayan, Recep Kayalar, Yılmaz Koca, Habip Ördek, Kazım Kayalar ve son olarak aksesuar sorumluları ise Cengiz Önay, Bilal Kuruoğlu ve Özay Apaydın şeklindedir.



Şekil 3.10: Fehim Paşa Konağı Oyunu Afişi

Fehim Paşa Konağı oyununun konusu ise şöyledir; Yedibela Rasim Baba bir dönem Fehim Paşa'ya çalışmış bir kabadayıdır. Sakat kalınca şöhreti sönmüş,

rağbet görmemiş ve bundan dolayı kendisine bir kahvehane açarak hayatını idame ettiren birisidir. Rasim Baba'nın tek hayali oğlunun o ününü devam ettirmesini istemektedir. Fakat oğlu ise ortaoyunu oynayarak yer yer de Karagöz oynatan, bazen zenne, bazen de zil takarak oynayan birisidir. Yedibela Rasim Baba, kendince adam olması düşüncesiyle oğlunu Fehim Paşa'nın konağına götürür. Fakat oğlu Fehim Paşa'nın konağındaki haremden kadınları eğlendirmek için Karagöz oynatır. Bu durum karşısında Rasim Baba daha da yıkılır. Ayrıca Yusuf, Fehim Paşa'nın kızına âşık olmuştur. Bunu duyan Fehim Paşa onu konaktan kovar. Tüm bunlarla birlikte birçok yanlış anlaşılma neticesinde Yusuf, hürriyet kahramanı ilan edilir. Daha sonra kendisini Deli Suat Paşa'nın konağına geçmiş bulur. Bir hürriyetçi olan Suat Paşa ile Fehim Paşa arasındaki çatışmalara yer verilir. Fehim Paşa ayrıca Sultan II. Abdülhamit'in süt kardeşidir. Ana temel çatışma Meşrutiyet ilan edilmeden önce İstanbul'da gözlemlenen değişimlerdir. Oyundaki baştan sona en çok kullanılan motif yasak olan hürriyet kelimesidir. Oyun sonunda da hürriyetçiler iktidarı ele geçirir ve Fehim Paşa linç edilir.

Oyun ilk olarak metin bağlamında ele alınıp Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar tespit edilmek istenirse; oyun metninde batı formunda tiyatro ile gelenekselin harmanlandığı görülür. Oyunun içerisinde ortaoyunu, tuluat ve karagözün oynatıldığı sahneler bulunmaktadır. Bu sahneleri metin içerisinde kullanılmasındaki amaç II. Abdülhamit dönemi anlatılırken o dönemin gerçekliğini kurabilmektir. Tabi o dönemin gerçekliğini kurabilmek için yazılabilecek çok farklı sahneler varken Türk geleneksel tiyatrosu örneklerinin seçilmesi yazarın epik tiyatro ile gelenekseli harmanlamak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum hem oyun atmosferini kurarken hem de oyunun dramatik etkisini artırmaktadır. Bir dönem nam salmış ve kabadayılığı ile adından sıkça söz ettirmiş Yedibela Rasim'in oğlunun tiyatro ile uğraşp Zenne'yi oynaması, zil takıp ortaoyunu oynaması büyük bir dramatik çatışmadır. Bu durum da oyunun çatışma anlamında dramatik etkisini artırmaktadır. Yazar burada Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurları kullanarak hem oyunun dramatik etkisini artırmış hem çatışmasını güçlendirmiş hem de epik tiyatro ile gelenekseli harmanlanama isteğini gerçekleştirmiştir. Oyunun

içerisinde anlatıcının bulunması bu eserin epik tiyatro ile benzeşmesini sağlamaktadır.

Oyun içerisinde ortaoyunu, karagöz birebir aynı formunda sahnelenirken metinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait metin içerisinde bulunan başka bir öge daha bulunmaktadır. O da oyun içerisindeki kabadayı karakterleridir. Bu kabadayılardan birisini oyun afişinde kullanmışlardır. (Bkz. Şekil 3.10 ve 3.12)



Şekil 3.11: Fehim Paşa Konağı oyununda kullanılan bir ortaoyunu paravanı

Daha sonra başka bir unsur metin içerisindeki anlatıcının oyunun başındaki oyun hakkında bir “muhavere bölümü” mahiyetinde küçük bir bilgi sunmasıdır. Bu bilgi sunumu aynı ortaoyunu, karagöz ve tuluatın başında bulunan oyun ya da karakterleri tanımak için bilgi sunan bölümler gibidir. Bunu kullanmaktaki amaç yazar tarafından epik tiyatro ile gelenekseli harmanlamak olarak düşünülmektedir. Bu amacın dışında bu uygulamanın oyuna farklı kazandırdığı durumlar da mevcuttur. Örneğin; o anlatıcı sayesinde oyunda tutarlılık sağlanmaktadır. Oyundaki anlatıcı bir yabancılaştırma ögesi görevi görmektedir. Eleştirel bir oyun olduğu için epik olarak sahnelendiğinde yazar amacına daha kolay ve kesin bir yoldan ulaşabilmektedir. Eğer oyunda hikâye anlatıcı olmadan bir dramatik çatışma içerisinde sunulsaydı oyunun izleyicide bıraktığı

etki çok daha farklı olabilirdi. Anlatıcı bu eleştirel oyunda ana hikâyeye aksiyon planına hizmet eden bir uygulamadır. Bu uygulama sayesinde de yazarın hedeflediği temaya ulaşmasında kolaylık sağladığı görülmektedir. Oyun metni içerisindeki anlatıcının oyun atmosferine de katkı sunmaktadır. Oyunun atmosferinin kurulmasında yaptığı yönlendirmelerin katkısı bulunmaktadır.

Oyun rejî ve prodüksiyon açıdan incelendiğinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsuru kullanımı noktasında ilk göze çarpan ortaoyunu sandığını andıran kostüm giyme şeklidir. Ortaoyununda oyuncular giyecekleri kostümü ortaoyunu kostüm sandığından alırken bu oyunda oyuncuların giyeceği kostüm sahnenin üzerinden bir vinç yardımı ile inmektedir. Oyunda oyuncular ilk sahne açıldığında arkada bir faytona benzeyen araba içerisinde koro şeklinde müzisyenlerle birlikte oturmaktadırlar. Perdenin açılması ile şarkı söylemeye başlarlar ve aralarındaki anlatıcı kalkarak sahnenin önüne gelir ve oyun başlar. Metin içerisinde bu durumda herhangi bir rejî ibaresi bulunmazken sadece anlatıcının replikleri yazılıyken bu durum yönetmenin rejî uygulaması olarak durmaktadır. Oyuncular arkadaki faytona benzeyen yapı içerisinde koro olarak dururken anlatıcının repliği bittikten sonra oynanacak olan sahne için anlatıcı koro içerisinde tuluat yaparak oyuncu seçer. (Bkz. Şekil 3.13)



Şekil 3.12: Oyunda bir Tuzsuz Deli Bekir tiptemesi

O oyuncu seçimi esnasında karşılıklı tuluat yapılır. Oynayacak kişide mutabık kalınca yukarıdan oynanacak karakterlerin kostümü askıya asılı vaziyette vinç ile iner. Oyuncular hemen o kostümleri giyerek oynamaya başlarlar. Bu durum Türk geleneksel tiyatrosu içerisinde ortaoyununa benzerlik göstermektedir. Ortaoyununda da bir kostüm sandığı bulunmaktadır. Oyuncular oynayacakları rol için o sandıktan kostümü alır üzerine geçirdiği gibi o karakter olduğu bilinir. Yönetmenin bu sahneye böyle bir reji yapmasındaki amaç Turgut Özakman'ın bu oyunu batı formundaki tiyatro ile geleneksel tiyatroyu harmanladığı görüşüne inandığı için tüm oyunu bir ortaoyunu formunda oynanmasını sağlamak istemiştir. Fakat kostümlerin sandıktan değil de vinç ile yukarıdan gelmesi daha farklı bir estetik algı ve illüzyon oluşturarak çağdaş yorum gibi durmaktadır. Bu uygulama da izleyende farklı bir görüş bırakmaktadır. İzlediğinde eski olanla yeni olanın harmanlanması olarak görülmektedir. Yani oyun eski, aynı geleneksel Türk Tiyatrosundaki ortaoyunu gibi fakat reji uygulamaları yenidir. Bu durum da oyun metnini desteklemektedir. Oyundaki kullanılan anlatıcının amacı epik tiyatrodaki kullanılan anlatıcının izleyicide oluşturduğu yabancılaştırma efektidir. Burada da insan eski bir metin izlerken oyuncuların oyuncu olduğunu bilmek, kostümlerin tavandan vinç ile inmesi bu yabancılaştırma efektini destekleyen farklı yabancılaştırma efektleri olarak oyun metnini desteklemektedir. Ayrıca oyuncuların oyuncu olarak oyun metninden ayrı bir şekilde yaptıkları tuluatlar da bu duruma dahildir.

Oyun için seçilen kostümler de yine Türk geleneksel tiyatrosu örneklerinde kullanılan kostümlerle birebir benzerlik göstermektedir. Kullanılan kostümler oyunun atmosferinin kurulmasına katkı sunmaktadır. O dönem gerçekliğinin kurulmasında gerçekliği kurmak için değil bir zorunluluk olarak kullanılmaktadır. Daha geniş bir şekilde açıklamak gerekirse oyunda sıkça yabancılaştırma yapıldığı için kullanılan kostümler ve objeler aslında o gerçekliği kurmak için bir durum değişimi yaşamak için kullanılmaktadır. Fakat netice itibarı ile bu çalışma için önemli olan bilgi kullanılan kostümlerin Türk geleneksel tiyatrosunda kullanılan bir unsur olup olmadığı gerçeğidir. Şekil – 36'daki görüntüde sahnede ayakta olan iki kişi Kavuklu – Pişekar olarak ortaoyunu sergilerken yerde oturan iki kişinin kostümüne bakıldığında yine ortaoyunu karakterleri kostümleri ile benzerlik gösterdiği görülür. Burada da

görüldüğü gibi kostümler birebir döneminde oyunlarda kullanıldığı şekli ile kullanılmıştır.

Tüm bunlarla birlikte oyun içerisinde oynanan ortaoyunları, karagöz gösterileri aynı kostümlerde olduğu gibi birebir muhafaza edilerek sergilenmiştir. Oyun içerisinde ortaoyunu ve karagöz şeklinde sergilenmiştir. Buna ek olarak oyunun birçok yerinde karakterler Kavuklu- Pişekar formunda oynamaktadır. Bunun yine en büyük nedeni bütün oyunu bilinçli olarak oyun içinde “oyun” olarak sahnelemek istediklerinden kaynaklanmaktadır.



Şekil 3.13: Fehim Paşa oyunundan bir fotoğraf

Daha açık bir ifadeyle bir oyun sahnelenirken en büyük amaçlardan birisi seyircinin bir oyun değil de sahnede gerçek bir şey izlediği izlenimini uyandırarak inançsızlığı askıya alıp seyircinin zihnini oyunun içerisindeki sürece dahil etmektir. Fakat bu oyun epik tarzda bir dramatik yapıya sahip olduğu için oyuncular da çoğu zaman oynarken bilinçli bir şekilde oyun edası ile oynamaktadır. Bu durum neticesinde de, oyuncular genelde çoğu sahnede Kavuklu – Pişekar formuna benzemektedir. Bu durum da oyun atmosferini destekleyen öğeler arasındadır.

Oyun içerisinde ortaoyununda kullanılan yenedünya adı verilen paravan da kullanılmaktadır. Oyun içerisinde geleneksel türleri sahnelenirken birebir

değişime uğramadan sahnelendiğinin belirtilmesine rağmen kullanılan yenedünya paravanı araştırma için bir önem arz etmektedir. Yapılan tüm gözlemler, ya da tespitler belki kişilere göre göreceli ve değişiklik gösterebilecekken kullanılan bu paravan somut bir öge olarak oyun içerisinde durmaktadır. Yani Türk geleneksel tiyatrosunun halk tiyatrosu örneğinden olan ortaoyununda kullanılan yenedünya paravanı bu oyun içerisinde somut bir şekilde oyun içerisinde kullanılmıştır. Dolayısıyla bu paravan oyun içerisindeki bilimsel bir tespit bağlamında içerdiği Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur olarak en somut bulgudur.

Son olarak Fehim Paşa meşrutiyetin ilan edildiği sahnede elindeki bastonu yenedünya paravanı önünde oynarken bir meddah edası ile çeşitli anlatımları yaparken kullanır. Boston bazen bir tüfek bazen ise farklı bir simge olarak kullanılır. Bu uygulama da meddahtan oyuna kazandırılmış bir unsur olarak durmaktadır. Bu uygulama da oyun atmosferi için bir katkı sunmazken oyunun seyirlik hazzını artırmaktadır. Meddahların anlatım yaparken anlatımın seyirlik etkisini artırmak için yaptıkları bu uygulama bu oyun içerisinde de aynı sonucu verdiği görülür. Türk geleneksel tiyatrosuna ait bir başka unsurun daha batı formunda sahnelenen bir oyunda kullanımı olarak gözlemlenmiştir.

Fehim Paşa oyunu için Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlarının kullanımı bağlamında verilen bilgilere göre bir birim sonuç çıkartılmak istendiğinde; ilk olarak metin bağlamında oyun içerisinde Karagöz ve Ortaoyunun birebir metin olarak içerdiği görülmektedir. Bu oyunlar literatürdeki formu ile birebir oyun içerisinde uygulanmıştır. Bunlarla birlikte metin içerisindeki Kabadayı karakteri kişileştirme bağlamında Ortaoyunu ve Karagözde olan Tuzsuz Deli Bekir karakterine karşılık gelmekte ve benzeşmektedir. Ayrıca bununla birlikte yine oyundaki Zenne karakteri de Ortaoyunu, Karagöz ve Tuluattaki Zenne karakteri ile birebir benzerlik göstermektedir. Bu durum da Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımı olarak sayılabilmektedir. Ayrıca oyunda kullanılan anlatıcının ilk sahnede gelip oyun hakkında bilgi vermesi Ortaoyunu, Karagöz ve Tuluat oyunlarındaki ilk sahnede oyun ve karakterler hakkında bilgi verilen Muhavere kısmı ile biçimsel olarak benzerlik göstermektedir.

Reji ve prodüksiyon bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı için verilen bilgiler kapsamında birim sonuç çıkartılmak

istenildiğinde de ilk göze çarpan oyuncuların oyunu bir Ortaoyunu formunda sahnelemeleridir. Arkada onlar için oluşturulmuş bir koro yerinde oturan oyuncuların sırayla içlerinden seçilerek sahneye çıkması ve kostümlerinin yukarıdan bir vinç ile gelmesi ortaoyununa ait bir unsurdur. Ortaoyununda vinç ile inmesi de bir sandıktan kostümler giyilir. Ortaoyununda ortada duran bir kostüm sandığı vardır. Fakat burada sadece çağdaş bir yorumla kostümler yukarıdan vinç ile gelmektedir. O da oyunda kullanılan yabancılaştırma efektlerine bir ek olarak yapılmış rejî uygulamasıdır. Oyunda oyuncuların kullandıkları oyunculuk üslubu da Ortaoyunu ya da Tuluatla benzerlik göstermektedir. Genelde sahnelerin çoğunda oyuncular Kavuklu – Pişekar formunda oynamaktadır. Oyunda Fehim Paşa'nın bastonu bir meddah edası ile anlatımın etkisini artırmak amaçlı kullanması da meddahlığa has bir unsur olarak gözlemlenmektedir. Bunlarla birlikte son olarak oyuncuların oyunlarda kullandıkları kostümler yine Türk geleneksel tiyatrosu örneklerinden olan Ortaoyununda kullanılan kostümlerle aynıdır. Bu durum da yine oyun için verilen fotoğraflar ve Ortaoyununda kullanılan fotoğrafların verildiği tablolar karşılaştırılarak ortaya çıkartılabilir. (Bkz. Şekil 2.20, 2.21, 2.22 ve 3.11, 3.12, 3.13) Bunlarla birlikte prodüksiyon olarak oyunda kullanılan Ortaoyunu paravanı ve Karagöz perdesi Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlardandır. (Bkz. Şekil –2.9, 2.17, 3.11)

3.7 Hisse-i Şayia Oyunu

Yazıldığı tarih 1916 yılı olarak bilinen, yazım yılının 100. yılı olması nedeni ile 2016 – 2017 sanat sezonunda sahnelenen Türk Tiyatrosunun eski metinlerindendir; Hisse-i Şayia. İlk oyun 26 Ekim 2016 tarihinde Kadıköy Haldun Taner sahnesinde oynanmıştır. O tarihten bu zamana kadar hem Şehir Tiyatrolarının kendi sahnelerinde hem de turne kapsamında Türkiye'nin çeşitli illerinde ve sahnelerinde onlarca temsil vermiştir. 2 sezondur devam etmektedir. Oyun 2 saat 30 dakika 2 perde olarak oynanmaktadır. Oyunun künyesi Şehir Tiyatrolarının arşivinde bulunan yayınlanmış broşüründe şu şekildedir;

Oyunu yazan İ. Ahmet Nuri Sekizinci, yöneten Tarık Şerbetçioğlu, dramaturgu Gökhan Aktemur iken sahne tasarımı Eylül Gürcan, kostüm tasarımı Sabahat

Çolakoglu, ışık tasarımı Mustafa Türkoğlu, efekt Umut Yüzbaşıoğlu tarafından yapılmıştır.

Oyunda Tahir Bey'i Zihni Göktay, Faika Hanım'ı Hikmet Körmükçü, Nesibe Hanım'ı Selma Kutluğ, Suudi Bey'i ilk sezon Sezai Aydın ikinci sezon Tarık Şerbetçioğlu, Mahmure'yi Zeynep Göktay Dilbaz, Necmi'yi Uğur Dilbaz, Bican Bey'i Aybar Taştekin, Mari'yi Yağmur Damcıoğlu Namak oynamaktadır. Oyunda yönetmen yardımcıları Çağlar Polat, Aslı Menaz, Ertan Kılıç ve Yağmur Damcıoğlu Namak'tır. Kostüm uygulama Hacer Duran, ışık realizatörü Mustafa Yılmaz, ışık uygulama Uğur Yıldız, efekt uygulama Hanefi Topraktepe, müzik uygulama Hüseyin Tuncel tarafından yapılmıştır. Oyun müziklerinde kanun Kayahan Erdem, Ud Cihan Kurtaran, Klarnet Ömer Göktay, kontrbas Utku Akıncı, perküsyon Murat Güreç tarafından çalınmıştır. Dekor uygulama Gökhan Usanmaz tarafından yapılırken sahne terzileri ise Âdem Gezmek ve Nuray Çelen'dir. Sahne kuaförleri Ufuk Can ve Hasan Bora, sahne teknisyenleri Sefa Demir, Erdoğan Karakuz, Selçuk Yılmaz, Cumhuriyet Öndil, Mehmet Davşan ve Volkan Biçer'dir. Aksesuar sorumluları Fazlı Özkan, Haşim Demir, Özgür Öztürk ve Ramazan Töngel'dir. Grafik tasarım Ayça Özgür tarafından yapılırken sahne fotoğrafları Nesrin Kadioğlu tarafından çekilmiştir.

Oyunun konusu ise özetle şöyledir; Hisse-i Şayia paylaşılamayan mal anlamına gelmektedir. Tahir Bey ve Faika Hanım şiddetli geçimsizlikten boşanma kararı alırlar. Mahkemede boşanırlar. Fakat Mahmure adında bir kız çocukları vardır. O ise aralarında oyun boyunca Hisse-i Şayia yani paylaşılamayan mal olur. Kızları evlilik çağına geldiği için evlendirmek isterler. Mahmure'nin annesi Faika Hanım damat adayının babası Tahir Bey'in onaylamayacağı bir isim olmasını ister. Çünkü evlendikten sonra seçtiği damat böylelikle Tahir Bey'i eve almayacaktır. Faika Hanım da kızını babasından uzak tutmak istediği için emeline ulaşacaktır. Fakat kızı annesine de babasına da eşit mesafededir. Tahir Bey'in yeğeni Necmi, Mahmure'den hoşlanmaktadır. Tahir Bey, Necmi'ye eğer Mahmure ile evlenmek istiyorsa Faika Hanım'a kendisiyle hiç anlaşılamadığını söylemesini ister. Yoksa yeğeni olduğu için Faika Hanım'ın bu evliliği onaylamayacağını söyler. Ancak Faika Hanım'a Necmi'nin dayısını sevmediğini söylemesi karşılığında Faika Hanım'ın ikna olabileceğini söyler. Bu esnada Faika Hanım faytonla giderken atları ürkmüştür.



Şekil 3.14: Hisse-i Şayia Oyunu Afışı

O esnada çevreden geçen bir genç atları dizginlemiştir. Faika Hanım’a bir zarar gelmesini ya da kaza yapmasının engellenmesine aracı olmuştur. O kişiyi eve çağırarak Mahmure’yi ona vermek ister. Fakat Bican Bey’in amacı da çalıştığı vakıf müdürlüğünde Faika Hanım aracılığı ile terfi almaktır. Faika Hanım da kızını ona verip onu iç güveysi aldıktan sonra onu terfi ettirmeyi düşünmektedir. Bu konuyu Bican Bey’e açtığında Bican Bey ise tepki göstererek evli ve üç çocuk sahibi olduğunu söyler. Böylelikle Bican Bey’den vazgeçer. Daha sonra Necmi ise Faika Hanım’a dayısından nefret ettiğini söyleyince Faika hanım bu evliliğe onay verir. Her iki tarafı da bir şekilde ikna etmiş olan Necmi, Mahmure ile evlenir. Evlenince Necmi’nin hayal ettiği gibi gitmez hiçbir şey. Çünkü haftanın 3 günü babası 4 günü ise Mahmure’nin annesi Necmilerde kalmaktadır. Bu yüzden araların tartışma çıkar. Evlenmeden önce bir annesinde bir babasında kalan Mahmure evlenmesi ile birlikte 3 kişinin baskısı altında kalmaya başlamıştır. Daha sonra tüm işler çığırından çıkar. Mahmure’nin hem annesi hem de babası sürekli evde kalmak ister. Gelmeyeceklerine dair söz verdikleri günler de dahi çeşitli bahanelerle evlerine gelirler. Mahmure evlerine asmak için oyunda geçen eski adıyla levha yeni adıyla tablo ister. Hatta annesi

yatak odalarına asması için üzerinde Arapça “La rahate fiddünya” dünyada rahat yoktur anlamına gelen bir levha ile eve gelir. Bu tablo aracılığı ile çocuğuna ve damadına sübliminal mesaj verir. Fakat burada yazarın hedefi o sözdeki oyunla örtüşen komedi unsurudur. Mahmure evlenmeden önce Faika Hanım’ın ürken atlarını yoldan geçerken tesadüf görüp dizginleyen, Efka Dairesinde (Vakıflar Müdürlüğü) memur olan Bîcan Efendi çalıştığı kurumda Hisse-i Şayia işlerine de bakmaktadır. Necmi ondan akıl alır. Akıl aldığı esnada ortak bir mutabakat ile Tahir Bey ve Faika Hanım’ın tekrardan evlenmesi gerektiği fikri ortaya çıkar. Böyle olunca tüm problemlerin çözüleceğine inanılır. Fakat her ikisi de çok büyük bir şiddetle birbirlerinden nefret etmekte ve bir araya geldiklerinde kavga etmektedirler. Bu fikri onlara açarlar. Uzun uğraşlar ve çalışmalar sonucunda ikna ederler. Ve barışırlar. Oyun mutlu son ile birbirlerine ettikleri hakaretten ötürü özür dilemeleriyle biter. Böylece hisse-i şayia problemini çözmüşlerdir.

Oyunda metin bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı incelendiğinde oyun batı tiyatrosu formunda yazılmış bir eser olduğu tespit edilmektedir. Türk geleneksel tiyatrosunun hala devam ettiği bir dönemde batı tiyatrosu formunda yazılmış bir eser olma özelliğine sahiptir. Oyunun dili eski Osmanlı Türkçesi olduğu için günümüz Türkçesine uyarlanmıştır. Fakat özü ve kişileştirmeler bozulmadan uyarlanmaya çalışılmış olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum oyun metninin orijinali okunduğunda anlaşılmaktadır. Tüm sahneleri, sahne planı, aksiyon planı, tüm dramatik yapısı batı tiyatrosu formunda yazılmıştır. Fakat metin açısından bir hususta Türk geleneksel tiyatrosu türlerine ait bir unsur bağlamında benzerlik göstermektedir. O da “evlenme” temasıdır. Özellikle Tuluat ve Ortaoyununda sıkça kullanılan temalardan olan evlenme, ters evlenme ya da çetrefilli dolambaçlı bir çatışma sonrası nihayete eren evlilik temalarından bir benzeri bu oyunda kullanılmıştır. Bu açıdan bu ortak payda bir benzeşme olarak okunabilir.

Oyunda rejî ve prodüksiyon açısından Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımları arandığında göze çarpan metin içerisinde olmayan, bazen günümüze ait güncel olan ya da eski Türkçeden yapılan tuluatlardır. Oyun metnine bağlı kalmaksızın oyunun gidişatına göre Tahir Bey’i oynayan Zihni Göktaş tarafından bolca tuluata yer verilmektedir. Bu da Türk geleneksel tiyatro

unsuru kullanımına dair en büyük gösterge olarak kabul edilebilir. Yaptığı tuluata örnek olarak Tahir Bey'in ilk girdiği sahnede faytonların çalışmadığını söyledikten sonra atların grevde olduğunu belirterek *“Bu ülkede atlar bile hakkını arıyor.”* demesi bir örnek olarak gösterilebilir. Bu oyunun 26.10.2016 tarihinde Kadıköy Haldun Taner sahnesinde yapılan prömiyerinde böyle bir söylem bulunmazken 16.01.2017 tarihinde Harbiye Muhsin Ertuğrul sahnesinde yapılan galasında bu Tuluat bulunmaktadır. Ayrıca oyun metninde ise böyle bir ibare bulunmamaktadır. Bu her iki temsilin video kayıtlarına Şehir Tiyatrolarının arşivinden ve efekt biriminden ulaşılabilir.

Bu tuluatları yapmaktaki amaç oyunun komedisini yükseltmek, çoğaltmaktır. Dolayısıyla oyunun dramatik etkisini artırmak ya da oyun atmosferine katkı sunacak bir durum söz konusu değildir. Sadece oyunun komedi unsurlarını çoğaltmaktadır. Fakat burada yapılan tuluatlar beraberinde birtakım handikapları da getirebilir. Bu tuluatların fazlalığı oyunun gereksiz bir şekilde uzamasına ve dolayısıyla asıl önemli olan yerlerinin seyirci tarafından anlaşılamayıp oyunun aksiyon planının yok olmasına ya da kopukluğuna sebebiyet verebilir. Bununla birlikte yine bu tuluatlar karşıdaki oyuncunun oyundan düşmesine veya anlık vereceği oyunla alakasız bir cevapla oyunda hata yapılmasına sebebiyet verebilmektedir. Yönetmenin Zihni Göktay'a tuluat yapmasına izin vermesinin en büyük nedeni oyunun komedi unsurlarını üst seviyelere çıkartmak istemeleridir. Bununla birlikte sayılan riskler de göze alınarak yapılmaktadır. Bu handikaplar oyun atmosferini etkilediği için ek bir bilgi olarak sunulmuştur.

Ayrıca bu oyun içerisinde kullanılan kostümler yine şekil 2.20, 2.21 ve 2.22'ye bakıldığında da anlaşılacağı gibi oyunda kullanılan kostümler Ortaoyununda ya da Tuluatlarda kullanılan oyuncu kostümleri ile ortak benzerlik göstermektedir. Bu kostümleri dönem gerçekliğini sağlamak için kullanmışlardır. Kullanılan kostümler hem dönem gerçekliğini sağlayarak bir taraftan oyun atmosferinin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Burada kostümün abartılı olması ya da karikatürize olması bir yabancılaştırma efektine dönüşebilirdi. Dolayısıyla böylesine bir uygulamadan kaçınıldığı görülmektedir. Ayrıca bu kostüme ek olarak dekor da kostümleri desteklemektedir. Beyaz ahşap bir konağın bahçesinde oynanan ilk perde ve konağın salonunda oynanan ikinci perde

tamamen doğal ve gerçekçidir. Tüm bunlar birleştğinde oyunun dönem gerçekliği kurulabilmektedir. Bu oyun atmosferi içerisinde de oyunun kostümleri Ortaoyunu ya da Tuluat kostümleri ile benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Bu oyun için verilen bilgiler doğrultusunda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımları için bir birim sonuç elde edilmek istenilirse şu bulgular sıralanabilir; ilk olarak metin bağlamında incelendiğinde oyunun konusunun ortaoyunu, Karagöz ya da Tuluatın genelde başvurduğu evlilik konularına benzediği görülmektedir. Oyundaki evlenme teması aynı geleneksel tiyatro örneklerinde olduğu gibi çetrefilli ve dolambaçlı çatışmalar sonucunda ortaya çıkan komedi durumu ile oluşmaktadır. Bu durum Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlarından sayılabilir.

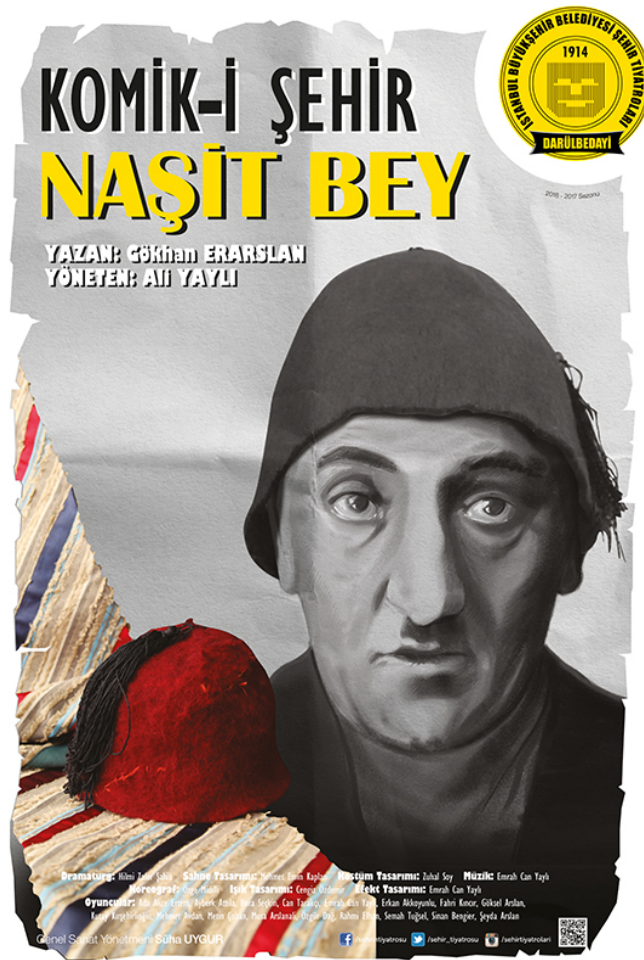
Reji uygulaması ve prodüksiyon bağlamında bir birim sonuç için ise ilk göze çarpan oyunda kullanılan kostümlerdir. Kadınların giydiği kostümler zenne kostümleri, evin hizmetçisinin giydiği kostüm ise ortaoyunundaki uşak ya da Arap bacı kostümü ile benzerlik göstermektedir. Bunlarla birlikte oyun içerisinde sıkça başvuru alan tuluatlar yine Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlardandır.

3.8 Komik-i Şehir Naşit Bey Oyunu

Komik-i Şehir Naşit Bey oyunu 1886 ile 1943 yılları arasında yaşamış olan bir ortaoyunu ve tuluat ustası olan Naşit Bey'in hayatını konu alan ve Şehir Tiyatrolarının 2016 – 2017 sanat sezonunda sahnelediği oyundur. Oyun 4 Ocak 2017 tarihinde Kadıköy Haldun Taner sahnesinde prömiyer yapmıştır. O tarihten sonra İstanbul içinde ya da farklı şehirlerde onlarca temsil vermiştir. İki sezondur hala devam etmektedir. Şehir tiyatroları arşivinde bulunan yayınlanmış broşüründeki oyun künyesi şöyledir;

Oyunu yazan Gökhan Eraslan, yöneten Ali Yaylı, dramaturg Hilmi Zafer Şahin, sahne tasarımı Mehmet Emin Kaplan, kostüm Zülal Soy, müzik ve şarkı sözleri Emrah Can Yaylı, koreograf Özge Midilli, ışık tasarımı Cengiz Özdemir, efekt tasarımı Metin Taşkiran tarafından yapılmıştır. Naşit Bey karakterini Bora Seçkin, Rıza Baba'yı önce Ayberk Atilla vefat edince Naşit Özcan oynamıştır.

Abdi'yi Sinan Bengier, Mınakyan'ı Metin Çoban, Mösyö Samuel – Çığırkan – 2. Çırak karakterlerini Emrah Can Yaylı, Hizmetçi Kız – Hemşire karakterlerini Şeyda Arslan, Rasim Day – Dr. Neşet Halil Fahri Kıncır, Mehmet Emin'i Mehmet Avdan, Amelya'yı Semah Tuğsel, Genç Naşit – Nikola Nikolaidis – İbiş karakterlerini Can Tarakçı, Halit'i Özgür Dağ, Genç Amelya – Nuridil'i Ada Alize Ertem, Muhsin Ertuğrul ve Tosun Paşa'yı Kutay Kırşehirlioğlu, Yavru – 1. Çırak – 1. Deli'yi Göksel Arslan, Efendi – İhsan – Ulvi'yi Rahmi Elhan, 3. Çırak – 2. Deli'yi Erkan Akkoyunlu, Neyzen Tefik'i Rıdvan Çelebi oynamaktadır.



Şekil 3.15: Komik-i Şehir Naşit Bey oyunu afişi

Yönetmen yardımcıları Ada Alize Ertem, Erkan Akkoyunlu, Özgür Dağ, Musa Arslanali, Suflör Zeynep Köylü, dekor uygulama Cihan Aşar, şapka uygulama Elif Erdal, ışık uygulama Gökhan Davulcu, Ali Kemal Yılmaz, efekt uygulama Metin Taşkiran, sahne terzileri Nuray Çelen, Âdem Gezmek, sahne kuaförü

Erhan Koçan, sahne teknisyenleri Sefa Demir, Erdoğan Karakuz, Selçuk Yılmaz, Cumhur Öndil, Mehmet Tavşan, Celal Akkoç, aksesuar sorumluları Fazlı Özkan, Özgür Öztürk'dür. Grafik tasarım Ayça Özgür tarafından sahne fotoğrafları da Nesrin Kadioğlu tarafından çekilmiştir. Oyun içerisinde kullanılan orkestra da şöyledir; Ut – cümbüş Fatih Ahıskalı, klarnet saksafon Göksun Çavdar, trompet Mert Can Oktav, viyola Aslı Beste Benian, kanun Kayahan Erdem, klasik kemençe Dilara Bayram, ney Ahmet Cemal Öksüz, e-bow Tuna Hizmetli, gazelhan Mehmet Avdan tarafından çalınmıştır. Müziklerde vokaller Bora Seçkin, Semah Tuğsel, Ada Alize Ertem, Emrah Can Yaylı, dış sesler ise Naşit Özcan, Metin Çoban, Özge Midilli, Fahri Kıncır, Mehmet Avdan, Rahmi Elhan, Özgür Dağ, Emrah Can Yaylı tarafından seslendirilmiştir.

Oyunun konusu dönemin son geleneksel tiyatro ustalarından sayılabilecek Naşit Bey'in trajik yaşam öyküsünü içermektedir. Tanzimat ile birlikte başlayan batılılaşma sürecinden tiyatro da nasibini almıştır. Artık geleneksel tiyatro rağbet görmemektedir. Bu durum karşısında Naşit Bey uzun yıllar direnir. Ustası olan Abdi efendiden el alırken ona söz vermiştir. Asla Tuluatı ve gelenekseli bırakmayacaktır. O dönemde konjonktür gereği artık oyunlarını sahneleyemez hale gelir. Muhsin Ertuğrul öncülüğünde kurulan Darülbedayi'nin batı tarzında oyunlar sahnelemesi, Direklerarası'nda da artık Türk geleneksel tiyatro türleri, Tuluat sahnelenmemesi, geleneksel ustalarının bir bir yok olmasından sonra Naşit Bey de tiyatroyu bırakır. Muhsin Ertuğrul'un ısrarı ile birkaç batı tarzı tiyatro denemesinde bulunur. Hamlet oynar. Fakat Hamlet'te bile halk ona gülmektedir. Dolayısıyla başarı sağlayamaz. Ardından yine Muhsin Ertuğrul'un ısrarları ile aktör olarak birkaç küçük sinema filmi denemesinde bulunur. Bunda da hem mutlu hem de başarılı bulmaz kendisini. Ardından bir piyango büfesi açarak burada bilet satmaya başlar. Daha sonra hem maddi sıkıntıların verdiği buhran hem de tiyatrodan ayrı kalmanın verdiği üzüntü ile birlikte akli dengesini yitirerek akıl hastanesine yatar. Burada Neyzen Tevfik de onunla birlikte aynı hastanededir. Daha sonra eşi Amelia hanımın gelmesi ile hastaneden çıkar.

Oyunda metin bağlamında bulunan Türk geleneksel tiyatrosu türlerine ait unsurlar arandığında metin içerisinde var olan Ortaoyunu ve Tuluat gösterileri ile karşılaşılır. Bunun yazılmasındaki amaç oyunun aksiyon planı, ana iskeleti

ile alakalıdır. Naşit Bey'in hayatı anlatılırken yapmış olduğu Ortaoyunu ve Tuluat gösterilerine de yer verilmiştir. Fakat oyun metin bağlamında batı tiyatrosu formunda yazılmış bir metin olma özelliği taşımaktadır. Bu tespit oyunun metni okunduktan sonra yapılabilir. Metin içerisindeki Türk geleneksel tiyatrosu türleri oyunun çatışma bağlamında hem dramatik etkisini artırırken hem de oyun atmosferinin kurulmasında katkısı olduğu gözlemlenir. Oyun içinde oyun formunda yapılan Ortaoyunu ve Tuluat gösterileri ile izleyiciler etkilenerek güzel zaman geçirirken oyun içerisinde değişen konjonktür gereği o oyunların artık oyun içerisinde rağbet görmemesi seyircideki katartik etkiyi artırmaktadır. Böylelikle oyun içerisindeki dramatik etkiyi de artırmaktadır. Ayrıca oyun içerisinde yapılan bu oyunlarla oyunun büyük bölümü Naşit Bey'in tiyatro sahnesinde geçtiği için atmosferin daha kolay kurulmasına sebebiyet vermektedir. Oyunda 3 tane Tuluat ve Ortaoyunu oynanmaktadır. Bunlardan bir tanesi Abdi Efendi ile Naşit Bey'in Kavuklu – Pişekar olarak oynadıkları Kabadayı – İbiş oyunudur. Diğer tuluat olarak İbiş'in kızına damat arayan bir ihtiyar efendi ile oynadığı oyundur. Üçüncüsü ise yine tuluat örneklerinden İbiş'in sahte doktor oyunudur. Şekil – 39'teki fotoğrafta da Komik-i Şehir Naşit Bey oyununda İbiş ile Kabadayı tiplerinin oynadığı bir tuluat gösterisini içermektedir.



Şekil 3.16: Komik-i Şehir Naşit Bey oyunundan bir fotoğraf

Oyun reji ve prodüksiyon açısından Türk geleneksel tiyatrosu türlerine ait unsurların kullanımı bağlamında bakıldığında ilk göze çarpan dönemin halk tiyatrolarında olduğu gibi bir tellalın elinde bir zil ile fuayeyi dolaşarak oyunla alakalı anonslar yapması ve seyircileri içeri davet etmesi Türk geleneksel tiyatrosundan kullanılmış unsurlardandır. Bu uygulama daha oyun başlamadan evvel oyunun atmosferinin kurulması için hizmet eden bir unsur olarak görülmektedir. Ayrıca reji bağlamında Ortaoyununda sıkça görülen oyun raksları yine oyunun başından sonuna kadar gözlemlenmektedir. Ve bu oyunlardan önce Amelia hanımın yaptığı kantolar da bulunmaktadır. Bu rakslar da oyun içindeki geleneksel türlerle birleşince izleyene, kitapların günümüze aktardığı kadarıyla bilinene göre 150 yıl önce Direklerarası'nda bir gece programı seyrediyormuş hissine kapılmasına sebebiyet vermektedir. Yine bu durum da oyunun hem atmosferini desteklemektedir. Hem de oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmaktadır. Çünkü Türk geleneksel tiyatrosunun en güzel örneklerini dönemin estetiği içerisinde seyirciye sunulması ve sonunda ise değişen konjonktür ile yok olması bir çatışma oluşturmaktadır.

Oyun içerisindeki Ortaoyunu ve Tuluatlar reji açısından tamamen geleneksel formda oynanmaktadır. Bu da oyunun dramatik etkisini artıran bir durumdur. Metin bağlamında incelenirken belirtildiği gibi bu reji uygulaması sayesinde seyirlik hazzı yükseltmektedir. Daha sonrasında bu örneklerin yok olduğunu görmek bir çatışma oluşturmaktadır. Geleneksel formda, herhangi bir değişime uğramadan oynanması kurulan oyun atmosferinin hem devam etmesine hem de oyunun ana teması ve konusu ile bağlantılı olduğu için oyundaki tutarlılığı sağlamaktadır. Seyirlik hazzı daha da üst seviyelere çekmektedir. Kullanılan paravanlar, gereçler, kostümler biçimsel olarak birebir idealize olarak -Türk geleneksel tiyatrosu literatüründe geçen- olması gerektiği gibi olduğu görülür.

Komik-i Şehir Naşit Bey oyunu için verilen bilgiler doğrultusunda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı bağlamında metin perspektifinden bakışla şu bilgiler ortaya çıkmaktadır; Oyun içerisinde Ortaoyunu ve Tuluat metin kapsamında bulunmaktadır. Bu metin içerisindeki Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar tamamen literatürde olan hali ile bir Ortaoyunu ve Tuluat gösterisi şeklinde yazılmıştır. Bununla birlikte oyun içerisinde yazılmış olan Kabadayı, İbiş, bir tuluat karakteri olan Doktor Samuel,

Uşak, Kavuklu – Pişekar karakterleri Türk geleneksel tiyatrosuna ait kullanılmış unsurlardandır.

Reji ve prodüksiyon bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait kullanılan unsurlar kapsamında ilk göze çarpan ise oyun başlamadan önce fuayede gezen, eski dönem kostümü giymiş oyuncunun oyun hakkında tellallık yaparak seyircilerin izleyeceği Türk geleneksel tiyatrosuna ait türler hakkında bilgi vermesidir. Bu reji uygulaması ile oyun atmosferi daha oyun başlamadan evvel kurulmaya çalışılmaktadır. Bunlarla birlikte oyunda oyuncuların kullandıkları üslup yine geleneksel tiyatrodaki oyuncu üslubudur. Bu da reji açısından geleneksele ait bir unsur kullanımı olarak sayılmaktadır. Oyun içerisinde yapılan rakslar ise ortaoyunu rakslarından sayılabilmektedir. Bunu da kullanılmış bir Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur olarak sayılabilir.

3.9 Makedonya Gamzesi Oyunu

İstanbul Şehir tiyatrolarının 2017 – 2018 sanat sezonunda sahnelemeye başladığı, yazar-yönetmen Üstün İnanc’ın Makedonya Gamzesi romanından tiyatroya uyarlanan oyundur; Makedonya Gamzesi oyunu. İlk oyun 21 Şubat 2018 Üsküdar Müsahipzade Celal Sahnesi’nde oynanmıştır. Bestelenen müziklerle bir müzikal formunda “müzikli oyun” adı ile sahnelenmektedir. Oyun 2 saat 15 dakika 2 perde olarak sahnelenmektedir. Şehir tiyatroları arşivinde yayınlanmış broşüründe yazan oyunun künye bilgisi ise şöyledir;

Oyunu yazan Üstün İnanc, oyunlaştıran Özge Ökten ve yöneten ise Tarık Şerbetçioğlu’dur. Oyunun müzikleri Deniz Noyan, sahne tasarımı Ayhan Doğan, kostüm tasarımı Almila Altunsoy, koreografiler İbrahim Ulutaş, ışık tasarımı Murat Özdemir, efekt tasarımı Caner Özdemir, ses tasarımı ise Gökhan Suna tarafından yapılmıştır. Can Tarakçı Fehmi’yi, Uğur Dilbaz Remzi’yi, Yağmur Damlacıoğlu Şahende ve Arap Bacı’yı, Çağlar Polat Şemsi’yi, Naci Taşdöğen Komutan’ı, Sinan Bengier İhsan Efendi’yi, Murat Bavli Petri ve Canpolat İsmail’i, Fahri Kıncır Sultan II. Abdülhamit’i, Cem Uras Tahsin Paşa ve Selami Efendi’yi, Emrah Özertem Doktor Fuat’ı, Mert Aykul Süha – fotoğrafçı ve müşteriye, Nazif Uğur Tan Ahmet ve Yemenici müşteriye, Ada Alize Ertem Hizmetçi, Rum Meyhane müşterisini, C. Ahhan Şener Murtaza – Talat Paşa – Kumaşçı – Meyhane müşterisini – Hamdi Efendi ve Taari’yi

oynamaktadır. Emrah Can Yaylı Rüştü Bey, Kalaycı, Rum meyhane müşterisi, Taari, Börekçi'yi, Özgür Dağ Börekçi, Gazeteci, Meyhane müşterisi, Hristo, İstanbul sokak müşterisini oynamaktadır. Yeşim Mazıcıoğlu Bulut Kantocu, Kumaşçı müşteri, Çarşıdaki kadını, Göksel Arslan Çiçekçi, Tulumbacı, Garson, Meyhane müşterisini, Fotoğrafçı müşteriyi oynarken Selen Nur Sarıyar ise Genç kız, Rum meyhane müşterisini, Meyhane müşterisi, Fotoğrafçı müşteriyi oynamaktadır. Son olarak oyunculardan Deran Özgen Yemenici, Garson, Rum meyhane müşterisini ve Mustafa Necip'i oynamaktadır.



Şekil 3.17: Makedonya Gamzesi Oyunu Afişi

Oyunda canlı çalınan müziklerde piyano ve orkestra şefi Sinan Arslan iken, klasik kemençe Dilara Bayram, keman Mohidil Nizamutdinova Aydın, klarnet Hakkı Biçer, kanun Kayahan Erdem, tambur Buğrahan Kaya, Akordeon Muzaffer Berişa, bas gitar Utku Akıncı, perküsyon Murat Güreç, davul ise Deniz Atalay tarafından çalınmaktadır. Oyunun şarkı sözleri Özge Ökten tarafından yazılmış olup, yönetmen yardımcısı Çağlar Polat, rejisi asistanları Bahar Çebi, Yeşim Mazıcıoğlu, Selen Nur Sarıyar, Deran Özgen'dir. Dekor uygulama Ahsenur Çiftçioğlu, ve Duygu Özcan, kostüm uygulama Hacer Duran ve Aynur Kopuz ışık uygulama Filiz Yılmaz, efekt uygulama Nuri Hafif

tarafından gerçekleştirilmiştir. Sahne terzileri Nermin Köksal ve Ömer Karagöz, sahne kuaförleri Aziz Bircan, Hüseyin Bora ve Nurettin Kör sahne teknisyenleri ise Emre Konya, Bünyamin Erbaş, Emrah Öztürk, Sezer Konya, Eyüp Tınkır, Kadir Cengiz'dir. Aksesuar sorumluları Serkan Dağdelen, Samet Küçükyılmaz, Nuri Tekiner, Grafik tasarım Ayça Özgür, sahne fotoğrafları ise Nesrin Kadioğlu ve Enes Altuğ Avşar tarafından çekilmiştir.

Oyunun konusu ise özet olarak şöyledir; Fehmi, maddi manevi her kazancını bileğinin hakkı ile elde etmiş, başarılı bir şekilde harbiye mektebini bitirmiş bir zabittir. Komutanının kızı Gamze'ye âşık olur. Ona nasıl açılacağı konusunda bir fikri yoktur. Komutanın yaveri olduğundan dolayı bir gün Gamze ile kısa bir vakit geçirme fırsatı bulmuştur. Annesi olmayan ve üzgün olan Gamze bu geçirilen vakit sonrası çok mutlu olmuştur. Babası ise bunu fark ederek çok mutlu olmuştur. Bu durumu da yaveri olan Fehmi ile paylaşır. Fehmi ise komutan-yaver ilişkisinin ötesine geçmeyip saygısını sürdürür. Komutanı ona Gamze'yi alarak alışverişe götürmesini ister. Fehmi bu durum karşısında çok şaşırarak heyecanlanır. Gamze ile çıktığı alışverişte ona bir şekilde açılır. Gamze'de bu dest-i izdivacı kabul eder. Tüm çarşı birden bayram yerine döner. O esnada zabitlere ayrı bir ilgi duyan Gamze'nin arkadaşı Şahende ile karşılaşır. Şahende de Fehmi'ye ilgi duyar. Bunu Gamze'ye belirtir. Fehmi daha sonra babasından Gamze'yi ister ve evlenirler. Gamze çıkan yangında evde yanarak can verir. Fehmi ise yıkılır. Daha sonra askeriye içerisinde Fehmi'yi jurnalcilikle suçlarlar. Bir şekilde dedikodu yayarlar. Fehmi ise bir süreliğine harbiye mektebinden arkadaşı Remzi'nin evine İstanbul'a gelir. Remzi ise onun İstanbul'u tanınması ve peşindeki zabitler, bir tür hafiye, gizli ajan olan tariilerden saklanması için 10 günlüğüne kabadayı olmasını ister. O da kabul ederek kabadayı olur. İlk icraatı olarak azılı kabadayı Petri'yi döver. Namı kısa sürede İstanbul'a yayılır. Şahende ise Avukat Hüsnü Bey ile evlenmiş Erenköy'de bir konakta oturmaktadır. Fehmi tariilerle karşılaşır. Onlardan kurtulmak için kendini Şahende Hanım'ın konağında bulur. Şahende onu hala sevdiğini ve ilgi duyduğunu söyler. Fehmi ise yanarak ölen Gamze'nin onun en yakın arkadaşı iken nasıl böyle bir konuşma yapabildiğini söyler. Üstelik Şahende evlidir. Oradan çıktıktan sonra Remzi tüm eski harbiye mektebindeki dönem arkadaşını toplar. Fehmi'den şüphelenen arkadaşlarını Fehmi ile

yüzleştirir. Onun jurnalci olmadığını ispatlar. Askerler kendi aralarında bir cemiyet kurarlar. Sadece ülkenin bekası için faaliyet göstereceklerine dair Kuran'a el basarak yemin ederler. Daha sonra çıkan bir kaosta Fehmi bir arkadaşı tarafından vurularak öldürür. Romanda Fehmi ölmezken oyunda öldüğü görülür.

Oyunda metin bağlamında Türk geleneksel tiyatrosu unsuru kullanımı ele alındığında göze çarpan, Yahudi, Trakyalı, Üsmen Ağa, Kabadayı karakterleridir. Bu karakterler kişileştirme ve oyundaki işlevi bağlamında aynı Ortaoyunu, Karagöz ve Tuluattaki karakterlerle benzerlik göstermektedir. Bu karakterleri yazmalarındaki amaç Osmanlı'nın son dönemindeki İstanbul'daki insan renkliliğine ve birbirleri ile olan güzel ilişkilerini ön plana çıkartmaktadır. Fakat bir yandan da Türk geleneksel tiyatrosu türlerine ait karakterlerin de batı formunda üretilmiş bir tiyatro eseri içerisinde geçmesi sağlanmıştır. Bu karakterler oyun içerisinde oyun atmosferine hizmet etmektedir. Aralarında sadece Fehmi'nin kabadayı tiplmesi oyunun ana çatışması ve aksiyon planı ile ilgili olduğundan oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisinin artırılmasında katkı sağlamaktadır. Çatışmayı güçlendirerek oyuna pozitif katkı sunmaktadır.

Yine metin içerisinde var olan bir başka Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur ise bir sahnede kahvede çay içirmek için müşterilerine Fehmi'nin icraatlarını bir meddah edası ile anlatan kahveci karakteridir. Aynı bir meddah gibi hikâyeyi yaşarcasına taklitlerle anlatması birebir meddah formu oluşturduğunu göstermektedir. Fakat sadece bir tek mendili ve sopası olmadığı görülür. Mendili ve sopası olduğu takdirde o oyun kişisine meddah demek mümkündür. Bu durum ise oyundaki yan çatışmayı güçlendiren bir durumdur. Oyunun atmosferine, o dönemin siyasi ve felsefî ortamının bir oyun atmosferi içerisinde kurulması için yardımcı olan bir sahnedir.

Ayrıca iki Trakyalı Tarii'nin sahnesinde yapılan tuluatlar ve kişileştirme olarak iki karakter ele alındığında Ortaoyunu tipleriyle benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu iki Tarii de oyuna komedi anlamında farklı bir atmosfer kazandırmaktadır. Bunlarla birlikte oyun içerisinde var olan Kabadayı tiplmeleri hem dönemde sıkça karşılaşılan bir durum olma özelliği taşıırken hem de Türk geleneksel tiyatrosu oyunlarından Karagöz, Ortaoyunu ve Tuluatta

çok sık gördüğümüz karakterler olduğundan yine bu oyunda kullanımı itibari ile oyunda geleneksel tiyatro unsuru olarak durmaktadır. (Bkz. Şekil 3.14)

Reji ve prodüksiyon bağlamında ise kabadayı kostümleri, Trakyalı kostümleri, Arap Bacı karakteri, aynı Karagöz ya da Ortaoyunundaki karakter kostümleri ile birebir benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Türk geleneksel tiyatrosuna ait reji, prodüksiyon anlamında kullanılan unsurlar kategorisine alınabilmektedir. Ve yine oyunda diğer halktan olan karakterlerin giydikleri kostümler de yine Karagöz ve ortaoyunundaki karakterlerin giydiği kostümlerle benzeştiği gözlemlenmektedir. Bu kostümler bir yandan dönemin gerçekliğini kurarken bir yandan da Türk geleneksel tiyatrosu türlerinde kullanılan kostümlere olan benzerliği ile oyuna farklı bir atmosfer oluşturmaktadır. Şekil 2.20, 2.21 ve 2.22'ye bakıldığında buradan bu söylenenler tespit edilebilir.

Makedonya Gamzesi oyunu için verilen bilgiler doğrultusunda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı noktasında incelendiğinde şu bilgiler sıralanabilir. İlk olarak metin bağlamında bir yaklaşımla bakıldığında oyun metni içerisinde var olan karakterler dikkat çekmektedir.



Şekil 3.18: Oyundaki kabadayıların düello sahnesi

Oyun içerisinde var olan Trakyalı, Yahudi, Kabadayı, Üsmen, Arap Bacı karakterleri kişileştirme, işlev ve benzerlik bakımından Türk geleneksel tiyatrosu içerisinde Ortaoyunu, Karagöz ve Tuluat içerisinde olan karakterler ile aynıdır. Bu durum Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanımı olarak

sayılabilir. Ayrıca bununla birlikte oyun metni içerisinde var olan bir kahvecinin kahvedeki müşterilerine çay içirmek için Fehmi'nin kabadayı olarak yaptığı icraatları bir meddah edası ile anlatması durumu Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsuru kullanımıdır. Burada meddah farklı bir form içerisinde elinde mendili ve sopası olmadan bir anlatıcı formu ile kullanılmıştır. Son olarak metin bağlamında oyunda var olan iki tarii aynı Ortaoyunu karakterleri gibi Trakya şivesi ile iki saf karakterden oluşmaktadır. Anlık durum komiklikleri ve şive komiklikleri ile, sakarluluklarla yazılmış olan karakterler Ortaoyunundaki Üsmen ve türevindeki Ortaoyunun yöresel karakterleri ile benzerlik göstermektedir.

Reji ve prodüksiyon bağlamında verilen bilgiler doğrultusunda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı incelendiğinde ilk göze çarpan ise oyun kostümleridir. Oyunda kullanılan Kabadayı, Trakyalı, Yahudi, Arap Bacı ya da kadınların giydiği kostümler geleneksel tiyatronun türleri olan Ortaoyunu, Tuluat kostümleri veya Karagöz oyunundaki tasvirlerde bulunan giysilerle birebir aynıdır. Bu durum da başka bir unsur kullanımı olarak sayılabilmektedir.



4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk geleneksel tiyatrosunun en belirgin örnekleri Tanzimat öncesi görülmeye başlanmıştır. En renkli, ihtişamlı dönemini ise XVI. yüzyılda yaşadığını o dönem yazılan Surnamelerden ve kaynaklardan öğrenilmektedir. Tüm türleri ile yaşanan coğrafyada halkın kültürüne, gündelik yaşamına dolaylı olarak pozitif yönden katkıda bulunmuştur. Uzun yıllar boyu bir milletin kültürü içerisinde varlık gösteren Türk geleneksel tiyatrosu daha sonraları siyasi ve felsefi ortamdaki bazı değişimler sonucu örnekleri azalarak yok olma noktasına geldiği gözlemlenmektedir. Kaynaklardan edinilen bilgiler; icra edildiği dönemde saraydan sokaklara kadar halkın her kesimini eğlendirebilen ve sanat ihtiyacını karşılayabilen türler olduklarıdır. Hem saraylarda hem de sokaklarda büyük rağbet gören türler olduğu bilinmektedir.

Türk geleneksel tiyatrosu köy seyirlik ve halk tiyatrosu olarak iki ana gruba ayrılmıştı. Halk tiyatrosu içerisinde Ortaoyunu, Karagöz, Meddah ve Kukla olmak üzere dört tür sayılmıştı. Bugün de Kukla, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu türleri nadir de olsa icra edilmektedir. Ama o eski dönemleri anlatan kaynaklarda geçen bilgilere göre o günkü rağbeti bugün görememektedir. Fakat Türk geleneksel tiyatrosu yine bir şekilde varlığını nadir de olsa sürdürebilmektedir.

Osmanlı döneminde böylesine ilgi görürken Tanzimat sonrasında başlayan batılılaşma hareketleri, gündelik yaşamda konjonktürün değişmesine, ülkenin siyasi ve felsefi ortamının değişmesine yol açmıştır. Bu sebepten dolayı kültürel anlamda batıya yönelim başlamıştır. Kısa bir süre içerisinde tüm eğlenceler, zevkler, düşünceler bir anda değişime uğramıştır. Türk geleneksel tiyatrosu icra eden sanatçılar zaman içerisinde ya tiyatroyu bırakmış ya da batı formunda tiyatro yapmaya başlamıştır. Bu süreçte bu değişime direnmeye çalışan, geleneksel tiyatroyu devam ettirmek isteyen birkaç sanatçı ya da topluluk da olmuştur. Hatta Osmanlı'nın son dönemi Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yaşamış, Ortaoyunu- Tuluat sanatçısı olan ve geleneksel tiyatronun son

ustalarından sayılabilecek olan, bu direniş için adına Şehir Tiyatrolarında 2016 – 2017 sanat sezonun da oyun da yapılan ve bu çalışma içerisinde incelenen Komik-i Şehir Naşit Bey, bu değişime son olarak direnen kişilere örnek olarak verilebilir. Tiyatrosunu kapatmamak için, hiç yapmadığı halde turneler denemiş, farklı alternatiflere yönelmiştir. Küçük bir dönem sinema denemeleri de olmuştur. Ardından Muhsin Ertuğrul’un ısrarı üzerine batı formunda tiyatro örneği olan Hamlet oyununda Darülbedayi’de sahne almıştır. Oyunda en trajik sahnelerde bile halk onu Komik-i Şehir olarak tanıdığı için gülmüştür. O ise bu duruma sitem edip daha sonra Muhsin Ertuğrul’un teklifini reddederek tiyatrosunu yaşatmaya çalışmıştır. Fakat başarılı olamamıştır. O büyük değişim karşısında duramamıştır. Bir piyango büfesi açıp hayatını kazanmaya çalışmış fakat en sonunda akıl hastanesine kadar uzanmıştır; bu direnme hikayesi. Bu sadece yakın tarihten bir örnek olarak verilmiştir. Ayrıca ikinci bölümde de Komik – i Şehir Naşit Bey adına yapılan ve hayat hikayesini anlatan oyunda da bu durumlar geçmektedir. Bu olaydan da anlaşılacağı gibi hızlıca gerçekleşen batılılaşma süreci ile toplumun siyasi ve felsefi ortamında oluşan değişimler nedeni ile Türk geleneksel tiyatrosu olumsuz şekilde etkilenmiş ve yok olmaya varan bir sürece girmiştir. Türk geleneksel tiyatrosu adına oluşan negatif durumda hem batılılaşma sürecinin hem de ona paralel olarak ortaya çıkan siyasi ve felsefi ortamın değişikliğinin etkisi olduğu gözlemlenmektedir.

Birçok insanın bildiği gibi 1914 yılında dönemin belediye başkanı olan Cemil Topuzlu’nun belediye meclisinden çıkarttığı bir kararla ve o zamanki adı güzellikler evi anlamına gelen “Darülbedayi” olan şehir tiyatroları kurulmuştur. İlk olarak eğitim amacı ile Şehir Tiyatrolarının başına Fransız tiyatro adamı ve tiyatrodaki dördüncü duvarın babası olarak kabul edilen Andre Antoine getirildi. Fakat o dönem birinci dünya savaşının patlak vermesiyle ve Osmanlı ile Fransa’nın karşı iki safta savaşa girmesi sebebi ile Andre Antoine, Şehir Tiyatrolarını bırakarak geri Fransa’ya dönmüştür. Daha sonraları bir dönem bocalama evresi yaşayan kurum daha sonra tekrar gösterilen çabalarla toparlanmıştır. Hedefi batı formunda tiyatro oyunları sahnelemek olan Şehir Tiyatroları hep düstur üzerine ilerlemiştir. Yüzyılı aşan geçmişinde hep batı tiyatrosu formunda eserler sahnelemiştir. Aralarında Haşmet Zeybek gibi isimler Türk geleneksel tiyatrosu türlerinden sahnelemeler yapmak istese de

veya birkaç örnek milenyum öncesinde sahnelenmiş olsa da tamamen batı formunda tiyatro yapan bir anlayış ve politika izlenmektedir. Fakat gelinen süreçte yapılan çağdaş sahnelemelerinde batı formunda tiyatro örneği sergilense bile ara ara Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların oyunların içerisinde varlık gösterdiği tespit edilmiştir.

Milenyum sonrası İBBŞT'nin yapmış olduğu yerli oyunlar incelendiğinde 110 yerli oyun sahnelediği görülmüştür. Bu 110 oyun içerisinde 9 tanesinde net ve belirgin bir şekilde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanıldığı belirlenmiştir. Bu oyunlar ise kronolojik bir sıra incelenmiştir. İncelenen oyunlardaki kullanılan unsurlar kullanım şekilleri, amaçları, metin, rejî ve prodüksiyon açısından kullanımı şeklinde çeşitli kategorilere ayrılmıştır.

İlk olarak Lüküs Hayat oyunu incelenmiştir. Lüküs Hayat 28 yıl Şehir Tiyatroları repertuvarında temsil vermiş ve kült olmuş bir oyundur. Oyunda ilk olarak metin bağlamında bulunan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanılan konunun Türk Geleneksel Tiyatrosu örneklerinin konuları ile benzerlik göstermesidir. Yanlış anlaşılmalardan doğan, içerisinde Külhanbeyi gibi karakter içeren oyun metni konu ve karakterleri bağlamında Ortaoyunu ve Karagöz ile benzerlik gösterdiği bilgisi aktarılmıştı. Bu sebepten dolayı metin bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur içermektedir. Bu durum gerçek bir hırsızın yanlışlıkla kostümlü baloya katılması ile onun külhanbeyi kostümü giymiş bir beyefendi sanılması çatışması üzerinden verilmiştir. Bu uygulama oyunun hem çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmış hem de oyun atmosferine katkı sunmuştur. Bununla birlikte oyunda rejî ve prodüksiyon anlamında kullanılan kostümler ve yapılan tuluatlar Türk geleneksel tiyatrosuna ait başka unsurlardır. Kostümler hem oyunun tutarlılığını sağlarken hem de oyun atmosferine hizmet etmektedir. Oyundaki Külhanbeyi karakterleri, kullanılan kostümlerin bazıları, yapılan tuluatlar ve konu bağlamında yanlış anlamadan doğan komedi durumları Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar olarak oyun içerisinde kullanılmıştır. Yapılan bu uygulamalar sayesinde batı formunda bir oyun izlerken, bir taraftan seyirci kendisini Türk geleneksel tiyatrosunun bir türü olan tuluat ya da ortaoyunu izliyor edasına kapılmasına sebebiyet vermiştir.

İkinci olarak 2009 – 2010 sanat sezonunda sahnelenmesine başlanılan İstanbul Hatırası oyununda kullanılan unsurlar daha da net ve açıktır. İlk oyuna metin bağlamında yaklaşım yapıldığında oyunda eski dönemlerde tiyatrocunun bir kadına âşık olan adamın hayatını bir Meddah formu ile anlatması ile başlar. Oyunda Meddah metin açısından tam manası ile birebir form olarak kullanılmaktadır. Kullandığı tekerlemelerden, oyuna başlamadan bastonunu üç defa yere vurmasına, omzundaki mendilinden elindeki bastonuna kadar form itibari ile tamamını karşılayan bir Meddah oyun metni içerisinde kullanılmıştır. Bu bağlamda yapılan bu uygulamadaki amaç seyirlik hazzını artırmak iken bu niyete başarılı şekilde ulaşıldığı görülmüştür. Meddah anlatımı ile başlayan hikâye daha sonra meddahın anlattığı kişi olup oyunun batı formunda bir oyun olarak, dramatik bir metin olarak devam etmesiyle oyuna kattığı seyirlik haz ve konu bağlamında da ortaya çıkan tutarlılık açık bir şekilde görülmektedir. Çünkü gençliğinde sevdiği kadın için tiyatro oyunculuğu bile yapmış olan öğretmen Ali'nin üstelik geleneksel dönemde yaptığı tiyatro dönemini içeren hayat hikayesine ilk olarak Meddah formu ile başlaması oyuna ayrı bir tutarlılık katmaktadır. Bunun haricinde oyun atmosferine de yardımcı olmaktadır. Meddah anlatımı ile eski bir kahvede başlayan hikâye sayesinde eski İstanbul gerçekliğini oluşturmak hemen mümkün hale gelmektedir. Meddah kullanımından sonra oyun içerisinde Direklerarası anlatılırken oyun içerisinde oyun olarak Ortaoyunu oynanmaktadır. Oynanan bu oyun da form itibari ile tamamen literatürde geçen Ortaoyunu formudur. Bu uygulama da aynı meddahlıkta olduğu gibi hem oyunda bir tutarlılık sağlarken hem de oyun atmosferine katkı sağladığı görülmektedir. Bunlarla birlikte ardından Tuluat ve Karagöz gösterisi yapılmaktadır. Bu iki tür de birebir literatürde geçen formu ile herhangi bir değişime uğramadan bir bütün olarak sahnelenmektedir. Bunlardaki amaç da yine hem tutarlılığı sürdürürken hem de oyun atmosferine katkı sunmaktır. Fakat Karagöz gösterisinde metin açısından yaklaşımın haricinde rejî bağlamında incelendiğinde farklı bir durum daha yaşanmaktadır. Rejî uygulaması olarak yapılan bir uygulama Türk tiyatrosunun bir panoraması gibi okunabilmektedir. Sahnede kurulan bir perdede küçük bir tasvir olarak başlayan Karagöz gösterisi her iki replikte bir büyür. Büyüyerek en sonunda insan boyutuna ulaşır. İnsan boyutuna ulaştığında perdeyi yırtarak perdenin önüne gelerek canlı Hacivat – karagöz olarak oynarlar. Aynı karakterler birden

Kavuklu – Pişekara dönüşürler. Hemen birkaç replik sonra İbiş ile Efendiye dönüşürler. Ardından ise aralarına pelerinli üçüncü bir oyuncu dahil olunca batı formunda bir tiyatro metni oynuyor gibi batı formunda tiyatro örneğine dönüşürler. Bu reji uygulaması içerisinde hem Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar kullanılırken hem de Türk tiyatrosunun panoraması mahiyetinde başlangıcından bugüne geldiği süreç 3 dakikalık bir sahnede özetlediği söylenebilmektedir. Bu durum oyun atmosferi açısından pek bir katkı sunmazken oyunun seyirlik hazzını artırmaktadır. Çünkü peş peşe yaşanan değişimlerle seyirci verilmek istenen alt metni net bir şekilde anlayabiliyor ve sürece zihni ile dahil olup bu değişime adeta zihninde onay verebilmektedir. Reji ve prodüksiyon açısından İstanbul Hatırası oyununda kullanılan kostümler ve üslup da Türk geleneksel tiyatrosundan unsurlar içermektedir. Bir insanın kendi hikayesini anlatırken Meddah üslubu kullanması, oyun içerisindeki oyunlarda bizzat Ortaoyunu, Karagöz, Tuluat üsluplarını kullanmaları bu unsurların içindendir. Ayrıca oyunda kullanılan Türk geleneksel tiyatrosuna ait kostümler oyunun atmosferine katkı sunmaktadır.

Üçüncü olarak incelenen oyun Surname 2010 oyunuydu. 2010 – 2011 sanat sezonunda sahnelenme başlayan oyun araştırmanın birinci bölümünde eski şenlikleri anlatırken bahsedilen ve yazılı kaynaklarda geçen 1582 şenliklerini birebir sahneye koymayı hedefleyen bir oyun olma özelliğini taşımaktadır. Eski minyatürler görülen şenlik tasvirleri ile oyun izlenildiğinde görülen arasında fark yoktur. Dev kuklalar ve şenlikleri anlatan eserler olarak bilinen surnamelerde geçen etkinliklerin, karakterlerin hepsi oyun içerisinde mevcuttur. Metin bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar incelendiğinde ilk göze çarpan oyun içerisinde Kukla, Ortaoyunu ve Meddahın olmasıdır. Oyunda birebir aynı formda aynı İstanbul Hatırası oyununda olduğu gibi Meddah, Ortaoyunu ve Karagöz gösterileri yapılmaktadır. Oyun içerisinde metin açısından kullanılan Ortaoyunu, Karagöz, Meddah vb. Türk geleneksel tiyatrosuna ait bu unsurlar hem oyunun atmosferini kurmakta hem de oyunun seyirlik hazzını artırmaktadır. Oyun içerisinde reji prodüksiyon bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar arandığında ise oyuncuların hepsinin maske ya da kendini kukla ile oynaması bir reji uygulaması olarak kullanılan unsurlardandır. Örneğin Sühendan Hanım'ı bir oyuncu oynarken aynı anda

kendine benzeyen ve kendi boyutunda elinde bir kukla ile repliklerini sahnelemektedir. Bu uygulama da oyunun tutarlılığını sağlarken bir yandan da oyun atmosferine katkı sunmaktadır. Çünkü oyunun ana tema bağlamında geçmişe özlem duyan yaşlı bir kadının hikayesi üzerinden ilerlerken kullanılan maskelerle ya da kuklalarla *“Hepimiz bir maskeyle dolaşıyoruz ya da hepimiz birer kuklayız.”* alt metni ana tema bağlamında seyirci zihnindeki oyunun bıraktığı etkisi artırmaktadır. Bir yandan da eski şenlikleri anlatan oyunda kimsenin yüzünün görünmemesi o tablonun illüzyonunun bozulmamasına sebebiyet vermektedir. Toparlamak gerekirse oyun içerisinde kullanılan Kuklalar, Karagöz, Ortaoyunu, Meddah Türk geleneksel tiyatrosuna ait kullanılmış unsurlardandır.

Dördüncü oyun ise Cibali Karakolu’dur. Cibali Karakolu da Şehir tiyatrolarının milenyum sonrası yaptığı oyunlar arasında içerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur barındıran oyunlardan olarak tespit edilmiştir. Hem konu bağlamında metin olarak hem de reji – prodüksiyon açısından iki farklı unsuru barındırmaktadır. Bunlardan metin açısından olanı oyunun konusunun aynı Lüküs Hayat oyununda da olduğu gibi konusunun Türk Geleneksel Tiyatrosu türleri ile benzeşmesidir. Oyun içerisinde evlenme olayı bulunmaktadır. Bu evlenme durumu aynı Ortaoyunu, Karagözde ya da Tuluattaki ters evlenme konusu ile benzerlik göstermektedir. Düğününde sevgilisi tarafından yakalanan Naci gelinlik giymiş olan evleneceği kadınla sevgilisi karşılaşınca düğünün Sadi’nin olduğunu söyleyerek evleneceği kadınla Sadi’yi el ele tutuşturup oradan uzaklaştırır. Bu durum üzerinden çıkan komedi ile ilerlenir. Bu konu bağlamında da bu sebepten Türk geleneksel tiyatrosu oyunları ile ortak benzerlik göstermektedir. Kullanılan bu unsur ise oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmak amacı ile kullanılmıştır. Amaçlanan hedefe de bu sayede ulaşılmıştır. Bu güçlü çatışma sayesinde oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisi artmaktadır. Çünkü orada Naci’nin evleneceği kadının dönüp en ufak bir kelime etmesi tüm olayın akışını değiştirebilmektedir. Fakat bu kullanılan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurun oyun atmosferine katkısı yoktur. Reji ve prodüksiyon bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur arandığında ise ilk göze çarpan oyun içerisinde yapılan tuluatlardır. Cafer’i oynayan Zihni Göktay ve Hakkı’yı oynayan Naci Taşdöğen oyun içerisinde

tuluatlar yapmaktadır. Yapılan tuluatlar oyun içerisinde komedi unsurlarını çoğaltmaktadır. Bunun haricinde pek bir işlevi bulunmaktadır. Bu unsuru kullanırken amaçlanan hedef de budur. Oyunun komedi unsurlarını çoğaltmaktır. Son olarak Türk geleneksel tiyatrosuna ait rejî ve prodüksiyon açısından kullanılan unsur olarak oyun içerisindeki yapılan rakslar gösterilmektedir. Bu unsur kullanımı ise oyun atmosferinin kurulmasında büyük bir katkı sunmaktadır. Oyunun başında, sonunda, aralarda birçok yerde rakslar eşliğinde oyun için bestelenen şarkılar söylenmektedir. Bu durum da oyunun atmosferinin kurulmasında en büyük etkenlerdendir. Bu unsurun kullanılmasında ki amaç oyunun hem aksiyonunu artırmak hem de atmosferi kurmaktadır. Özetle Cibali Karakolu'nda Türk geleneksel tiyatrosuna ait kullanılan unsurlar yapılan tuluatlar ve konu bağlamında Türk geleneksel türleri konularına benzerlik göstermesidir.

İçerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur tespit edilen beşinci oyun ise Şekerpere oyunudur. Bu oyun da diğer oyunlar gibi iki temel mercek ile incelenmiştir. Metin bağlamında bir mercek ile yaklaşıldığında oyun içindeki Cumali karakterinin kişileştirme olarak Ortaoyundaki ya da Tuluattaki İbiş karakteri ile kişileştirme bağlamında ortak özellikler göstermektedir. Bununla birlikte Hurşit karakteri de kişileştirme olarak Ortaoyunu ve Tuluattaki Efendi ile Uşak oyunundaki Uşak karakterine denk gelmektedir. Metin açısından üçüncü bir unsur da oyun içerisindeki Kabadayı karakteridir. Bu Kabadayı karakteri de Ortaoyunu, Tuluat ve Karagözdeki Tuzsuz Deli Bekir, karakterine denk gelmektedir. Bu uygulamalardaki amaç oyuna eski döneme ait bir form vermek ve oyun atmosferini kurabilmektir. Bunu ise başarı ile gerçekleştirdikleri görülmektedir. Oyuna rejî ve prodüksiyon merceğinden bakarak Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar aradığında yine göze ilk çarpan aynı Cibali Karakolu'ndaki kostüm ve oyun içerisindeki rakslar ile karşılaşılmaktadır. Aynı Ortaoyununda kullanılan kostümlerle aynı olan kostümler ve yine Ortaoyununda kullanılan rakslar bu oyunda da kullanılmaktadır. Kullanılan rakslardaki amaç oyunun seyirlik hazzını artırmaktadır. Bu hedeflenen seyirlik hazzı artırma isteklerinde bu uygulama ile başarılı oldukları da görülmektedir. Oyun içerisinde yapılan rakslar oyunun konusu ve teması ile paralel olarak oyunun seyircide bıraktığı seyirlik hazzı

artırmaktadır. Bir taraftan oyun atmosferine de katkıda bulunmaktadır. Ayrıca kullanılan kostümlerin oyunun atmosferinin kurulmasında etkili bir unsurdur. Kullanılmış unsurlar bir arada sayılacak olursa metin bağlamında Cumali, Hurşit ve kabadayı karakterinin Türk geleneksel tiyatrosu karakterlerinden olması, oyundaki raks ve kostümlerin Türk geleneksel türlerinde kullanılanlar ile benzerlik göstermesidir. Dolayısıyla Şekerpare oyunu bu sayılanlar bağlamında içerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar barındırmaktadır. Bunları yer yer oyunun seyirlik hazzını artırmak için yer yerde oyun atmosferini kurmak için kullanılmıştır.

İncelenen altıncı oyun ise Fehim Paşa Konağı oyunudur. Fehim Paşa Konağı oyunu içerisinde de Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurları barındırmaktadır. Oyuna ilk olarak metin bağlamında bir yaklaşım sergilendiğinde oyun içerisinde Karagöz oynatan ve Ortaoyunu oynayan Tarçın karakteri bulunmaktadır. Bunlar metin açısından bulunan en belirgin Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlardandır. Bu unsuru kullanmaktaki amaç oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmaktır. Öyle de olmuştur. Bu uygulama sayesinde oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisinin arttığı gözlemlenmektedir. Çünkü kabadayılığı ile ün salmış bir adamın oğlunun Karagöz, oynatması ya da zil takarak ortaoyununda Zenne karakterini oynaması oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmaktadır. Bir taraftan da yine bu unsurlar oyunun atmosferinin kurulmasına katkıda bulunmaktadır. Zaman olarak eski dönemde geçen oyunun atmosferinin kurulmasında Tarçın'ın Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurları kullanmasının payının büyük olduğu görülmektedir. Oyundaki rejî ve prodüksiyon bağlamında kullanılan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar ise şöyledir. İlk olarak yönetmenin oyunun tüm rejisini Ortaoyunu formu üzerine kurmuştur. Oyunda oyuncular bir faytona benzer yapı içerisinde koro şeklinde oturmaktadır. Anlatıcı oyun hakkında Ortaoyunu ya da Karagöz metinlerinin başında Pişekarın oyun ve karakterler hakkında bilgi vermesi gibi oyun hakkında -çoğunlukla Tuluat olarak- bilgi verdikten sonra oynanacak sahneye göre oyuncu seçer. O esnada oynanacak olan karakterlerin kostümleri Ortaoyununda var olan kostüm sandığından değil de yukarıdan vinçle iner. Tek fark budur. Fakat bu uygulama Ortaoyununa çağdaş bir rejî yorumu olarak gözlemlenmektedir. Daha sonra oyuncular kostümleri giyer ve sahnenin önüne

gelerek karakterleri canlandırırlar. Oyun içerisinde bolca tuluatlara da yer verilmektedir. Yönetmenin bu rejî uygulamasını yapmasındaki amaç ise oyunun komedi unsurunu artırmaktır. Hedeflediği gibi de olmuştur. Oyun içerisinde yapılan tuluatlar ve oyunun ortaoyunu formunda oynanması oyunun hem komedi durumunu yükseltirken hem de oyunun seyircide bıraktığı etkiyi artırmaktadır. Ayrıca oyun epik tarzda yazılmıştır ve yabancılaştırma içermektedir. Yapılan bu rejî ile de oyundaki yabancılaştırma unsurları da çoğaltılmıştır. Oyun içerisindeki bir başka Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur ise Fehim Paşa'nın oyunda sonlara doğru elinde olan bastonu bir Meddah edası ile kullanmasıdır. Bu durum da meddaha ait bir unsur olarak kabul edilmektedir. Fehim Paşa oyununda metin bağlamında Karagöz ve Ortaoyunu içermesi rejî ve prodüksiyon bağlamında da oyunun bir Ortaoyunu formunda oynanması, kostümlerin Ortaoyunu, Tuluatta kullanılan kostümlerden oluşması bu oyunda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur kullanıldığının kabul edilmesini sağlamıştır.

Yedinci oyun ise Hisse-i Şayia'dır. Hisse-i Şayia oyunu içinde de Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar kullanılmıştır. Oyun metin açısından incelendiğinde aynı Cibali Karakolu oyununda olan durumun farklı bir türevi bu oyun içinde de görülmektedir. Oyun yine evlilik hikayesi üzerinden ilerlemektedir. Bu da yine Ortaoyununun, Karagözün ve Tuluatın konularından olan ters evlenme konusu ile benzerlik göstermektedir. Çetrefilli ve dolambaçlı bir hikâye ile Mahmure'nin evlenmesi ve sonucunda hayal ettiği gibi olmamasının komedisi üzerinden ilerleyen bir oyundur. Bu benzerlik konu anlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur olarak sayılmaktadır. Yazarın bu konudaki amacı olayın çatışmasını büyüterek oyunun hem seyirlik hazzını artırırken hem de çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmaktır. Bunda da hedeflediği amaca ulaştığı görülmektedir. Oyuna rejî ve prodüksiyon açısından bakılarak Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar arandığında Fehim Paşa Konağı oyununda olduğu gibi kostümler ve tuluatlar bulunmuştur. Oyunda kullanılan kostümler Ortaoyunu ve Tuluat ile tamamen benzerlik gösterirken oyun içerisinde bolca dönemsel ya da güncel popüler kültüre ait tuluatlar yapılmaktadır. Kostümler oyunun atmosferine hizmet ederken tuluatlar ise oyunun komedi durumunu yükselttiği gözlemlenmektedir. Bu oyun için Türk

geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımını özetlemek gerekirse metin bağlamında göstermiş olduğu konu benzerliği, reji ve prodüksiyon bağlamında da oyun içerisinde kullanılmış kostümler ve yapılan tuluatlardır. Bunlar Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurken bu oyunda kullanılmış öğeler olduğu söylenebilmektedir.

Sekizinci oyun ise Komik – i Şehir Naşit Bey oyunudur. Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurları en net ve çok barındıran oyunlardandır. Konu olarak da geleneksel tiyatronun yok olma noktasına geldiği ve herkesin batı etkisinde gelişen tiyatroya yöneldiği dönemde gelenekseli yaşatmaya çalışan son ustalardan olan Komik – i Şehir Naşit Bey'in hayatını konu almaktadır. Bu bağlamda bu araştırma ile en ilgili oyunlardan birisidir. Oyun içerisinde metin bağlamında Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar arandığında şu bilgiler sıralanabilir. Oyun içinde üç adet Tuluat ve Ortaoyunu olarak Türk geleneksel tiyatrosuna ait örnek sahnelenmektedir. Bu içerdiği Türk gelenekseline ait üç gösteri de form olarak birebir literatürde geçen ile aynı formdadır. Yani daha açık örneklerle açıklamak gerekirse oyundaki bu bölümleri keserek bağımsız bir şekilde başka sahnelerde Türk geleneksel tiyatrosu örneği olarak oynanabilir. Yazar bu sahneleri oyunun hem tutarlılığını hem çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmak için hem de oyun atmosferine katkıda bulunmayı hedefleyerek yazmıştır. Bu unsurları kullanarak hedefine ulaştığı da görülmektedir. Bu sahneler hem oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmakta ve oyun atmosferinin kurulması noktasında büyük katkı göstermektedir. Çünkü sergilenen Türk geleneksel tiyatrosu örnekleri izlendiğinde o örneklerin başarılı ve seyirlik hazzı yüksek örnekler olduğunu gören seyirci oyunun sonunda o örneklerin yok olduğunu gördüğünde bir çatışma yaşamaktadır. Bu ise oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisinin artmasıdır. Bu oyun içerisinde oyunlar ile de bir yandan oyun atmosferi kurulmaktadır. Reji ve prodüksiyon bağlamında oyun içerisindeki Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar arandığında oyundan da önce görülen ilk unsur eski dönem kostümü giymiş bir oyuncunun elinde zille geleneksel dönemde olduğu gibi fuayedeki insanları gösteriye davet edip izleyecekleri oyun hakkında bilgi vermesidir. Bu reji uygulaması daha oyun başlamadan oyun atmosferinin büyük ölçüde kurulması için ön hazırlık mahiyeti taşımasına sebep olmaktadır. Ayrıca oyun içerisinde

yine reji anlamında oyuncuların yapmış olduğu rakslar da Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlardandır. Bu durum da oyunun atmosferine katkı sunmaktadır. Komik – i Şehir Naşit Bey oyununda kullanılan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların özeti olarak metin bağlamında üç adet Ortaoyunu ve Tuluat içermesi reji ve prodüksiyon bağlamında da fuayedeki oyuncu, rakslar ve oyuncuların oyundaki geleneksel döneme ait form ile oynamaları gösterilmiştir.

İçerisinde Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsur bulunan Ddokuzuncu ve son oyun olarak da Makedonya Gamzesi oyunudur. Bir aşk hikayesini Osmanlının son dönemlerinde İstanbul’da günlük yaşantı içerisinde aktaran oyunda da Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar bulunmuştur. Oyuna ilk olarak metin açısından bakıldığında oyun içerisinde bulunan Yahudi, Trakyalı, Kabadayı ve Üsmen gibi karakterlerin Ortaoyunu ve Karagöz karakterleri ile aynı olduğu görülür. Ortaoyunun ve Karagöze ait olan karakterler bu oyunun metninde de kullanılmıştır. Dolayısıyla bu kullanılan karakterler Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurlar olarak sayılmıştır. Bununla birlikte yine metinde bulunan başka bir durum daha vardır. Oyun içindeki kahvecinin daha fazla çay içirmek için bir meddah gibi Fehmi’nin kabadayı olarak yaptığı icraatları anlatması da Türk geleneksel tiyatrosundan kullanılan bir unsurdur. Bir tek elinde bastonu ve mendili olmayan kahveci geri kalan bir Meddaha ait tüm anlatım formunu kullanmaktadır. Bunlarla birlikte oyunda iki tane Trakyalı Tarii karakteri vardır. Bunlar saf, sakar ayrıca şive üzerinden komedi oluşturan karakterlerdir. Bunlar da Ortaoyunu ve Tuluat karakterleri ile benzerlik göstermektedir. Bu durum da farklı bir unsur olarak sayılmıştır. Oyun içerisindeki Kabadayı karakteri hariç diğer tüm karakterler oyun atmosferine hizmet etmektedir. Kabadayı karakteri oyunun ana çatışmasına katkı sunduğu için oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisini artırmaktadır. Reji ve prodüksiyon Türk geleneksel tiyatrosu unsuru arandığında ise oyundaki kostümler, özellikle Arap Bacı kostümü ve yapılan rakslar gösterilir. Ortaoyununa ve tuluata ait kostümler, rakslar oyun atmosferini kurmak amaçlı kullanılmıştır.

Bu incelenmiş olan dokuz oyundan da anlaşılacağı gibi Türk geleneksel tiyatrosuna ait bazı unsurlar batı formunda sahnelenen oyunlar içerisinde çeşitli uygulamalarla yer bulmuştur. Batı formunda sahnelenen tiyatro tabiri kullanılırken günümüz tiyatrosundan bahsedilmiştir. Bundan ortalama bir asır

önce kullanılan batı formunda tiyatro tanımı bugüne gelindiğinde çağdaş Türk tiyatrosu adı ile anılmaktadır. Fakat Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların günümüz tiyatrosu içerisinde kullanımı araştırıldığı için batı formunda tiyatro tabiri kullanılmıştır. Bazen metin içerisinde bazen de bir rejî uygulaması veya prodüksiyon gereği olarak Şehir tiyatrolarının milenyum sonrası yaptığı oyunlarından dokuzunda Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurların kullanımı tespit edilmiştir. Bu uygulamalar bazen oyun atmosferini kurmak amaçlı, bazen, oyunun çatışma bağlamında dramatik etkisini bazen de seyirlik hazzı artırmak vb. amaçlı kullanılmıştır. Dramatik kullanım amacının dışında Türk geleneksel tiyatrosunun unsurları ülke kültürünü oluşturan kodlar içerisinde olduğu için kendine çağdaş sahnelemede yer bulabilmektedir. Çünkü toplumun kültürünü oluşturan kodlar bir insanın hazır olarak ilk kullanabileceği malzemeler arasındadır. Örneğin İstanbul Hatırası oyununda öğretmen Ali gençliğinde aşık olduğu kadın ile yaşadığı ve sonu trajik biten aşk hikayesini anlatırken “Meddah” formuna başvurulmuştur. Örneğin bir anlatıcı ile epik tarzda da aktarılabilir iken oyunu tutarlı ve seyirlik hazzını yüksek kılabilmek için meddah formu kullanılmıştır. Ayrıca yapılan bu uygulama yine oyunda günümüz ve eski olmak üzere kullanılan iki zaman arasında seyirciye hissettirmeden yumuşak bir geçiş yapılabilmesini de sağlamıştır. Yaşlı olan öğretmen Ali anılarını bugün zaman diliminde anlatırken gençlik yıllarına geçildiğinde arada meddahlık ile kopukluk olmadan bir geçiş yapılabilmesine imkan vermektedir. Devamında da oyun metni içerisinde Ortaoyunu ve Karagöz gösterileri olduğu için tutarlılık da sağlamaktadır. Yani yazar burada içinde bulunduğu kültürde var olan kodlardan olan Türk geleneksel tiyatrosuna ait unsurları kullanarak hedeflediği temayı aktarabilirken, hikayesini tutarlı bir şekilde tamamlarken, bir taraftan da Türk geleneksel tiyatrosu kendine varlık gösterebilecek bir yol bulabilmiştir. Ya da Fehim Paşa Konağı oyununda Yedibela Rasim’in namını devam ettirebilecek tek erkek evladından kabadayılık beklerken onun ise Karagöz oynatıp, zil takarak Zenne oynaması örneği verilebilir. Turgut Özakman oyun hikayesinde ana çatışmayı kurarken Tarçın karakterinin kabadayılığa zıt olarak daha naif birçok işle meşgul olabilecek iken ona Türk geleneksel tiyatrosu örneklerini sergilemesi hikayesini yazmıştır. Bunun örneklerine sinemada da rastlanmaktadır. Üretilen yapımlarda her ne kadar çağdaş metinler, teknikler kullanılsa da bazen eski olan, geleneksel olan

kodlardan da yararlandıkları gör÷lmektedir. Batılılaşma sonrasında değışen siyasi ve felsefi ortamla etkisini yitirmeye başlayan ve günümüzde yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan Türk geleneksel tiyatrosu varlığını bu yolla sürdürebilmektedir. Belki de gelecek yıllarda da böyle oyunlar içerisinde sürdürmeye devam edecektir.





KAYNAKLAR

- Altıntak, R.** "O Günden Bugüne Geleneksel Türk Tiyatrosu", Osmanlı, C.11, Ankara, 1999, s. 643-649.
- Aristoteles,** (2010). Poetika (19. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- And, M.** (1959). Kırk Gün Kırk Gece. İstanbul: s. 29-32.
- And, M.** (1962). Dionisos ve Anadolu Köylüsü. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, M.** (1974). Oyun ve Büğü. Ankara:
- And, M.** (1983). Türk Tiyatrosu'nun Evreleri. Ankara:
- And, M.** (1970). 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul:
- And, M.** (1977). Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu. Ankara:
- And, M.** (1982). Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- And, M.** (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu -Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri. İstanbul:
- And, M.** (2000). 40 Gün 40 Gece Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları. İstanbul: Toprakbank Yayınları.
- And, M.** (1965). Köylerde Kukla ve Kuklacılık. Türk Folklor Araştırmaları.
- And, M.** (1969). Geleneksel Türk Tiyatrosu. Ankara: Bilgi Basım Evi.
- And, M.** (1977). Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri Açısından Orta Asya, İran, Anadolu Kuklasından Örnekler. Milliyet Sanat Dergisi, 243; 22-25.
- And, M.** (1996). Kukla Koleksiyonculuğu. Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi, 9; 4-14.
- And, M.** (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu/Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Arioğlu, İ. E.** (2011). Günümüzde Meddahlık. Doktora Tezi, Gazi Üniveristesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Arslan, M.** (1992). Osmanlı Saray Düğünlerinde Tulumacılar, Türk Dünyası Tarih Dergisi Sayı:63.
- Badiou, A.** (2016). Filozof Ahmet. Ayberk Erkay (Çev.). Ankara: Pharmakon.
- Baird, B.** (1966). The Art Of The Puppets. New York: Amerika.
- Baltacıoğlu, İsmail H.** (1975). Türk Kukla Sanatı, Türk Folklor Araştırmaları
- Barthes, R.** (2014). Çağdaş Söylenceler (4. Baskı). Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Metis.
- Barthes, R.** (2016). Göstergebilimsel Serüven (8.Baskı). Mehmet Fırat – Sema Fırat (Çev.). İstanbul: YKY.
- Berger, J.** (2016). Görme Biçimleri (22. Baskı). Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Birkiye, S. K.** (2013). İşletmek ya da İşletmemek İşte Bütün Mesele Bu: Tiyatro, Opera, Bale, Dans, Festival, Kültür Merkezi Yönetimi İçin Bir Rehber. İstanbul: MSGSÜ.
- Boehm, M. V.** (1956), Dolls and Puppet. London
- Boratav, P. N.** (1973). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek

- Yayınevi.
- Bowie, (2007).** Lacan. V. Pekel Şener (Çev.). Ankara: Dost.
- Büyük, L. (1986).** Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. İstanbul: Meydan Matbaacılık.
- Clark, T. (2011).** Sanat ve Propaganda (2. Baskı). Esin Hoşsucu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Coşkun, P. (2010).** Dünden Bugüne Türk Gölge Tiyatrosu: Karagöz Örneği. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Uzmanlık Tezi. **Danto, Artur C. (2010).** Sanatın Sonundan Sonra (2. Baskı). Zeynep Demirsü (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Danto, A. C. (2015).** Sanat Nedir* (2. Baskı). Zeynep Baransel (Çev.). İstanbul: Sel.
- Durkheim, E. (1912).** The Elementary Forms Of The Religious Life. New York: Free Press (Originally published in French in 1912).
- Eco, U. (2016).** Yorum ve Aşırı Yorum. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Fuat, K. (1925).** Türkiyat Mecmuası Yasin Çetin (Çev.). İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Grainer, J. (2014).** Nietzsche (2. Baskı). Ankara: Dost.
- İvgin, H. (2000).** Karagöz ve Kukla Sanatımız. Ankara: Akkav Yayınları.
- Karadağ, N. (1978).** Köy Seyirlik Oyunları. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kaye, N. (1994).** Postmodernism and Performance. Palgrave Macmillan. Hardcover.
- Kocabay, H. K. (2008).** Tiyatroda Göstergebilim. İstanbul: E.
- Konur, T. (1995).** Ortaoyunu. Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi.
- Korukçu, M. M. (2016).** Oyun Analizi. İstanbul: Mito Boyut.
- Kudret, C. (2007).** Ortaoyunu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kudret, C. (2013).** Karagöz, I. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Maslow, H.A. (2001).** İnsan Olmanın Psikolojisi, Okhan Gündüz (Çev.). İstanbul: Kuraldışı Yayınları
- May, R. (2016).** Yaratma Cesareti (3. Baskı). Alper Oysal (Çev.). İstanbul: Metis.
- Meriç, N. (2000).** Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret 1894- 1927. İstanbul: Kapı Yayınları
- Meydan, L. (1981).** Büyük Lugat ve Ansiklopedisi. 7. cilt, İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Nutku, Ö. (1985).** Dünya Tiyatrosu Tarihi. Başlangıcından 19. yüzyıla kadar, Cilt 1, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1987).** IV. Mehmet'in Edirne Şenliği. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Nutku, Ö. (1993).** Dünya Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Nutku, Ö. (1997).** Meddahlık ve Meddah Hikayeleri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (1996).** Çocuklara Karagöz Hikayeleri. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (2003).** Kukla ve Kuklacılık. İstanbul: Kitapevi Yayınları
- Ökmen, M. (2000).** Herodot Tarihi. İstanbul: Tib Yayınları.
- Ökten, K. H. (2012).** Heidegger'e Giriş. İstanbul: Agora.

- Özer, İ.** (2002). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sosyal Yaşam. Türkler Ansiklopedisi, C. 14, Ankara.
- Özer, İ.** (2005). Avrupa Yolunda Batılaşma ya da İstanbul'da Sosyal Değişimler. İstanbul.
- Özdemir, N.** (2005). Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü. Ankara: Akçay Kitapevi.
- Pakalın, M. Z.** (2004). Meddah Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C.2, İstanbul
- Puschke, H. R.** (1962). Liebenswerte Puppenwelt I. Auflage Marion von Schröder Verlag GmbH. Hamburg- Germany.
- Sami, Ş.** (1989) Kâmûs-ı Türkî, İstanbul, Çağrı Yayınları, 3. Baskı
- Sevengil, A.R.** (1934). Türk Tiyatrosu. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi
- Sevengil, A. R.** (2015). Türk Tiyatrosu. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Schreiner, K.** (1991). Puppen und Theater. Dumont Buchverlag. Köln: Germany.
- Shiner, L.** (2010). Sanatın İcadı (2. Baskı). İsmail Türkmen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Şener, S.** (2008). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Şener, S.** (2016). Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı (5. Baskı). İstanbul: Dost.
- Tekerek, N.** (2008). Köy Seyirlik Oyunları. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tuna, E.** (1990), Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Ortaoyunu. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.
- Tura, S. M.** (2016). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz (6. Baskı). İstanbul: Kanat
- Tülücü, S.** (2005) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri Üzerine Bazı Notlar", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı 24, Erzurum



ÖZGEÇMİŞ



Ev Adresi Başakşehir Mah. Nurettin Topçu Cad. Onurkent Pınarevler Sitesi No:22 D:8 Başakşehir - İstanbul| 0532 730 68 30
| tekamultiyatrosu@gmail.com yctin@tekamultiyatrosu.com

İş Yeri İstanbul Şehir Tiyatroları – Edebi Kurul Üyesi
Harbiye Mah. Darülbeyazıt Cad. No:3 Şişli – İstanbul Tel: 0212 455 39 00
Tekâmül Tiyatrosu – Genel Sanat Yönetmeni
İkitelli O.S.B. Araçlar Sitesi 3. Blok No:51 Başakşehir – İstanbul 0212 598 20 02 fax

ÖZET

2002 yılından 2011 yılına kadar Hasan Nail Canat, İsmail Yeşilbağ, Ahmet Fadıl Güç gibi eski duayen geleneksel ustaları ile alaylı bir şekilde yürüttüğü tiyatro çalışmalarını 2011 yılında Kamu yönetimi bölümünü 4. Sınıftan terk ederek yarı burslu olarak kazandığı İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi – Drama ve Oyunculuk bölümü sonrası disiplinler arası, akademik olarak yürütmektedir. Yine aynı okulda tez aşamasında olarak burslu yüksek lisans yapmakmıştır. Birçok oyuna metin ile rejisi ya da oyunculukla dâhil olarak yaklaşık 2500 ila 3000 temsil arasında Türk geleneksel tiyatrosu yaparak 4 yıl Türkiye turnesi yaparak, sahneye çıkarak birçok oyuncunun ulaşamadığı sahne deneyimine genç yaşta ulaşmıştır. Hedefleri arasında bir gün dünyanın en iyi tiyatro profesörleri arasında olmak vardır. Çeşitli gazetelerde, dergilerde düzenli olarak kültür-sanat makaleleri kaleme almaktadır. İBB Şehir Tiyatroları Edebi Kurul Üyesi olarak Şehir Tiyatrolarında görev yapmaktadır. Son 6 yılı akademik olmak üzere 14 yıllık bir tiyatro birikimi bulunmaktadır. Evli ve 3 çocuk babasıdır.

FİZİKSEL: 1.77 Boy , 78 KG, Ela Göz, Esmer Ten

Beceriler: At Binme, Eskrim, Tango, Salsa, Vals, Bale, Yüzme,

Tır, Motorsiklet kullanma, İyi derece Anadolu Şivesi, Arapça, İngilizce ve Osmanlıca

ÖĞRENİM DURUMU

2011 - Lisans Derecesi, İstanbul Aydın Üniversitesi – Güzel Sanatlar
2015 Fakültesi – Drama ve Oyunculuk Bölümü (Yarı Burslu)
Tez: Necip Fazıl Kısakürek’in Dünya Görüşünün Yazdığı
Oyunlarındaki Tezahürü (BB derecesi)

2008- Lisans Derecesi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi – İktisadi
2011 İlimler Fakültesi – Kamu Yönetimi Bölümü (4.sınıf terk)

Ulusal Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makaleler

- Türkiye Tiyatrosunun Tekâmül Sorunsalı ve Önerisi, Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:2, 2016, s.89-103 ISSN 2148-8355

Günlük Ulusal Gazete ve Dergilerde Yayınlanan İncelemeleri

- 1 ÇETİN YASİN (2017) BERLİN SHAUBÜHNE’DE FALK RİCHTER’İN YAZIP YÖNETTİĞİ FEAR OYUNU İNCELEMESİ. (ERİŞİM TARİHİ: 01.10.2017)
<http://tiyatronline.com/shaubuhne-falk-richter-in-fear-oyunu-incelemesi-5462>
- 2 ÇETİN YASİN (2016). ADEN SANAT’IN ARABA SEVDASI OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. ŞEHİR VE KÜLTÜR(23) 88-90.
- 3 ÇETİN YASİN (2016). İBB ŞEHİR TİYATROLARI MAKSİM GORKİ AYAKTAKIMI ARASINDA OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. ŞEHİR VE KÜLTÜR(19) 79-84.
- 4 ÇETİN YASİN (2016). ALPARSLAN OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. ŞEHİR VE KÜLTÜR(20). 80-83
- 5 ÇETİN YASİN (2015). SHAKESPEARE ONİKİNCİ GECE OYUNU ÜZERİNE. ŞEHİR VE KÜLTÜR(17-18). 87-92
- 6 ÇETİN YASİN (2015). NECİP FAZIL KISAKÜREK VE TİYATRO ANLAYIŞI. ŞEHİR VE KÜLTÜR(16) 77-82

	• 7 ÇETİN YASİN (2015). TİYATRO ZOR GÜNLER GEÇİRİYOR. STAR GAZETESİ www.haber.star.com.tr erişim tarihi (01.08.2016) • 8 ÇETİN YASİN (2015) İSTANBUL DEVLET TİYATROSU HAMLET OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. MİLAT GAZETESİ • 9 ÇETİN YASİN (2016) ANKARA DEVLET TİYATROSU NEŞE-DERT-AŞK OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. MİLAT GAZETESİ • 10 ÇETİN YASİN (2016) SIRADIŞI MARTI OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. MİLAT GAZETESİ • 11 ÇETİN YASİN (2016) CYRANO DE BERGERAC OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. MİLAT GAZETESİ • 12 ÇETİN YASİN (2016) GÖKSULTAN ABDULHAMİT OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. MİLAT GAZETESİ
Verdiği Akademik Konferanslar	• 1 ÇETİN YASİN (2016). NECİP FAZIL KISAKÜREK VE TİYATRO. İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ • 2 ÇETİN YASİN (2015) YAZMAK YA DA YAZAMAMAK/DRAMATİK YAZARLIK. YAZARLAR BİRLİĞİ • 3 ÇETİN YASİN (2015) NFK ÜZERİNDEN DRAMATİK YAZARLIK ÜZERİNE. OKAN ÜNİVERSİTESİ • 4 ÇETİN YASİN (2015) NECİP FAZIL KISAKÜREK VE YAZDIĞI TİYATRO ESERLERİ. EYÜP İMKB LİSESİ • 5 ÇETİN YASİN (2015) DRAMATİK YAZAR YETİŞTİRMENİN ÖNEMİ VE NFK. MİLLİ TÜRK TALEBE BİRLİĞİ/BİRLİK VAKFI • 6 ÇETİN YASİN (2015) DRAMATİK YAZAR YETİŞTİRMENİN ÖNEMİ VE NFK. BİRLİK VAKFI • 7 ÇETİN YASİN (2017) SANAT BİZİM NEYİMİZ OLUR? (SANAT ÜZERİNE BİLİNÇLENDİRME KONFERANSI - (YIL İÇERİSİNDE 4 DEFA) TUGVA (TÜRKİYE GENÇLİK VAKFI
Yazdığı Sahnelenen Tiyatro Eserleri	• 1 ÇETİN YASİN (2017) TEMSİL-İ ŞAHANE – 2 PERDE KOMEDİ OYUNU – TİYATRO RÖNESANS (YÖNETMEN: Şükrü Veysel Alankaya) • 2 ÇETİN YASİN (2017) ANKARA’NIN SON BAĞLARI – 2 PERDE KOMEDİ OYUNU – TEKÂMÜL TİYATROSU (YÖNETMEN: Yasin Çetin)

	• 3 ÇETİN YASİN (2016) ÇEVİRİMDİŞİ AİLE – TEK PERDE KOMEDİ OYUNU – Hüseyin Goncagül Tiyatrosu (Yönetmen: Raşit Ayanoğlu) • 4 ÇETİN YASİN (2016) SANATKÖY BELEDİYE TİYATROSU – 2 PERDE KOMEDİ OYUNU – TİYATRO ROZA (YÖNETMEN: Bayram Gündoğdu) • 5 ÇETİN YASİN (2015) FELAH 1949. 2 PERDE DRAMA TEKÂMÜL TİYATROSU – (YÖNETMEN: Yasin Çetin) • 5 ÇETİN YASİN (2015). SEVGİLİ DİNLEYEN. 2 PERDE DRAMA TİYATRO RÖNESANS. (YÖNETMEN: Hakan Yeni) • 6 ÇETİN YASİN (2015). BABAMIN HAZİNESİ. TİYATRO RÖNESANS. TEK PERDE ÇOCUK OYUNU (YÖNETMEN: TOLGA ÇELİK) • 7 ÇETİN YASİN (2015). BENİM KARDEŞİM. TEKÂMÜL TİYATROSU. (YÖNETMEN: YASİN ÇETİN)
Verdiği Tiyatro Eğitimleri	• 1 Pendik Belediye Tiyatrosu Tiyatro Akademisi (2017) Temel Oyunculuk, Tiyatro Tarihi, Dramatik Yazarlık. • 2 Birlik Vakfı Tiyatro Akademisi 2015-2016, 2016-2017 Sanat Sezonu Genel Sanat Yönetmeni Temel Oyunculuk, Türk Tiyatrosu Tarihi ve Dramatik Yazarlık Dersleri • 3 Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Cevizli Şehit Polis Kemal Tosun Yurdu – Umut Çocukları Konservatuvarı Projesi (2016-2017) Temel Oyunculuk ve Oyun çalışması • 4 Uluslararası Üniversite Gençleri Kampı/Edirne 2016 “Temel Oyunculuk Workshop” İngilizce/Türkçe • 2 İnterrail Türkiye “Tiyatrorail” Projesi “Temel Oyunculuk” Eğitimi (1 Yıl) 300 Saat • 3 Milli Türk Talebe Birliği – Tiyatro Kulübü – Temel Oyunculuk Ve Dramatik Yazarlık Dersleri • 4 Türkiye Yazarlar Birliği 2015—2016 Yasin Çetin ile Dramatik Yazarlık Kursu (Dramatik Yazarlık) • 5 ÖNDER Tiyatro Akademisi (2016) Temel Oyunculuk ve Kültürel Düşünce Tarihi dersleri
Yönettiği Tiyatro Oyunları	• 1 Fırlama Pazarlamacı Komedi Oyunu – 2005 – 2006 Sanat Sezonu – Moleküller Sahnesi • 2 Hata Oyunu – 2007-2008 Sanat Sezonu – Üstün Sanat Tiyatrosu • 3 Karagöz Trafik Canavarı – 2008-2009 Sanat Sezonu – Üstün Sanat Tiyatrosu • 4 En Büyük Değer – 2009-2010 Sanat Sezonu-Üstün Sanat Tiyatrosu • 5 Felah 1949 – 2015-2016 Sanat Sezonu- Tekâmül Tiyatrosu

	• 6 Benim Kardeşim – 2015-2016 Sanat Sezonu – Tekâmül Tiyatrosu • 7 Sporunu Seç Çocuk Oyunu – 2016 – 2017 Sanat Sezonu – Tekâmül Tiyatrosu • 8 Ankara’nın Bağları – 2017 -2018 Sanat Sezonu – Tekâmül Tiyatrosu
Yer Aldığı Akademik Projeler	• 1 Barut Fıçısı – Yazan Dejan Dukovski – Yönetmen: Yiğit Sertdemir – İstanbul Aydın Üniversitesi GSF Drama ve Oyunculuk Bölümü 2011 • 2 Danton’un Ölümü – George Mühner – Yönetmen: Şakir Gürzumar – İstanbul Aydın Üniversitesi GSF – Drama ve Oyunculuk Bölümü 2011 • 3 Savaş ve Barış - Tolstoy – Yönetmen: Prof. Mehmet Birkiye – İAÜ GSF Drama ve Oyunculuk Bölümü 2013 • 4 Anna Karenina – Tolstoy – Yönetmen Prof. Mehmet Birkiye – İAÜ GSF Drama ve Oyunculuk Bölümü 2014 • 5 Pravda Pravda(Gazete Gazete) Howard BRENTON & David HARE Yönetmen: Mehmet Ergen 2015
Basım Aşamasındaki Yayınları	• NFK ve Tiyatro, Mihrabat Yayınları, (Öngörülen Tarih: 2017 Aralık)

2016 - İBB Şehir Tiyatroları – Edebi Kurul Üyesi

2016 – The Palastine İnternational Developing Theatre, Founder/General Art Director Jarusalem/Palastine

- 2016 yılının başlarında kurduğumuz bu tiyatro ile savaş mağduru bölge halkını disiplinlerarası eğiterek, bölgenin sorunlarını tiyatro ile uluslararası festivallere taşımayı hedeflemekteyiz.

2015 - Tekâmül Tiyatrosu, Tekamül Tiyatro Film Yapım Reklam Organizasyon ve Yayıncılık Ltd. Şti Genel Sanat Yönetmeni

- Türkiye’de nitelikli çağdaş metinler üreterek tiyatroyu tekâmül seviyesine ulaştırmaya katkıda bulunacak yapımlar hazırlamak temel hedefimizdir.

2015 - Tiyatro Rönesans, Rönesans Tiyatro Sanat Reklam Film Yapım Organizasyon Ltd. Şti Sanat Danışmanı

- Türk Tiyatrosunun bir rönesansa(yeniden doğuşa) ihtiyacı olduğunu savunan bu oluşumda yeni metin ve yeni rejî denemeleri ile Türk Tiyatrosunu Batı etkisinde gelişen Türk tiyatrosundan kurtarmak asıl hedeftir. 2015 yılından beri metin yazarlığı ve sanat danışmanlığı yaparak destek vermektedir.

- 2006 - Üstün Sanat Tiyatrosu, . / Oyuncu / Yazar
2011 Yaklaşık 5 yıl içerisinde 2500 temsil oyuna çıkmıştır. Ayrıca birçok oyunun metni tarafımdan yazılmıştır.
- 2002 - Moleküller Sahnesi, Ahmet Fadıl Güç'ün Sanat
2006 Yönetmenliğinde ve Hasan Nail Canat ekollüğünde ilerleyen bir tiyatro grubunda 4 yıl boyunca 300-400 temsil oyun sahnelenmiştir. Bu süreçte oyuncu olarak bu ekiple ilk deneyimlerim oluşmuştur.

REFERANSLAR:

- 1- Prof. Mehmet Birkiye – İstanbul Aydın Üniv. GSF. Drama Ve Oyunculuk Bölümü Başkanı
mehmetbirkie@aydin.edu.tr
- 2- Prof. Dr. Sabri Özaydın – Kemerburgaz Üniversitesi – Güzel Sanatlar ve Tasarım Fak. – Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı –
sabri.ozaydin@altinbas.edu.tr
- 3- Doç. Dr. M. Melih Korukçu – İAÜ GSF Drama ve Oyunculuk Bölümü Başkan Yrd. Ve Öğr. Üyesi –melihkorukcu@aydin.edu.tr
- 4- Yrd. Doç. Dr. Rüstem Mürseloğlu – Medeniyet Üniversitesi – Mimarlık ve Tasarım Fakültesi – Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Başkanı –
rustemmurseloglu@medeniyet.edu.tr