

**DÜMBÜLLÜ İSMAİL EFENDİ  
VE  
DÜNDEN GELECEĞE  
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU  
SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ**

[6 - 7 Kasım 2007 / İstanbul]

Yayına Hazırlayan  
Süleyman ŞENEL



Istanbul Büyükşehir Belediyesi  
Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı  
Adına Sahibi  
Hüseyin Öztürk

Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe  
Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyum Bildirileri  
(6-7 Kasım 2007/İstanbul)

Genel Yayın Yönetmeni  
Nevzat Bayhan

Yayın Koordinatörü  
Müjdat Uluçam

Yayına Hazırlayan  
Süleyman Şenel

Metin Çözümleme  
Serkan Şener  
Duygu Nevşe

Baskı Hazırlık  
Sait Öztürk  
Mehmet Mazak

Teknik Redaksiyon  
Şerif Esendemir

Kapak Tasarım  
Nevzat Özkaya

Mizanpaj  
Ekol Reklam Grafik

Baskı-Cilt  
Dostlar Matbaası

ISBN  
978-9944-370-59-2

1. Baskı, Temmuz 2008

Yapım



## İÇİNDEKİLER

SUNUŞ: Kadir TOPBAŞ .....	5
YAYINA HAZIRLAYANIN ÖNSÖZÜ: Süleyman ŞENEL .....	11
DÜMBÜLLÜ İSMAİL EFENDİ OTURUMU .....	14
Mevlüt ÖZHAN	
Tulûat ve İsmail Dümbüllü .....	17
Haşmet ZEYBEK	
Geleneksel Türk Tiyatrosu, İsmail Dümbüllü ve Tulûat Oyunları .....	29
Nail TAN	
Geleneksel Türk Tiyatrosu Üzerine İsmail Dümbüllü Çağrışmaları .....	34
Ünver ORAL	
Gelenek Tiyatromuzu Tanıyor muyuz? .....	39
Cemal ÜNLÜ	
Gelenek Son Bulurken Dümbüllü İsmail Efendi ve Ortaoyunu-Tulûat Beraberliği [Dinletili Karşılaştırma] .....	44
SORU-CEVAP VE SERBEST KÜRSÜ KONUŞMALARI .....	51
KEL HASAN EFENDİ OTURUMU .....	53
Yard. Doç. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ	
Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması .....	55
Alpay EKLER	
Geleneksel Türk Tiyatrosunda Dil ve Konuşma Üslûbu .....	69
Doç. Dr. Nurhan TEKEREK	
Ortaoyunu'nda Çağdaş Özellikler .....	73

Hayrettin İVGİN	
Geleneksel Tiyatronun Geleceği İçin Neler Yapılmalıdır? .....	81
SORU-CEVAP VE SERBEST KÜRSÜ KONUŞMALARI .....	85
ABDÜRREZZAK EFENDİ OTURUMU .....	94
Dr. A. Okday KORUNAN	
Sanat-Siyaset-Medeniyet-Gelenek .....	97
Yard. Doç. Dr. Önder PAKER	
Çağdaş Türk Halk Tiyatrosunda Geleneksel Öğeler .....	108
Doç. Dr. Nebi ÖZDEMİR	
Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Medya .....	116
Üstün İNANÇ	
Geleneksel Türk Tiyatrosunu Çağdaş Tiyatroyla Buluşturmak .....	139
Dr. Süreyya KARACABEY	
Geleneksel Tiyatro ve Bugün .....	141
Dr. Adnan TÖNEL	
Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Eğitimin Rolü .....	144
SORU-CEVAP VE SERBEST KÜRSÜ KONUŞMALARI .....	151
KAVUKLU HAMDİ EFENDİ OTURUMU .....	158
Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU	
Konya'da Köy Seyirlik Oyunları .....	161
Prof. Dr. Şehvar BEŞİROĞLU	
Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Kadın Müzisyenler .....	181
Dr. Süleyman ŞENEL	
Dümbüllü İsmail Efendi Anlatıları ve Basılı Ortaoyunu ve Tuluat Metinleri Arasında Rastlanan Musiki Tabirleri Hakkında Düşünceler .....	188
SORU-CEVAP VE SERBEST KÜRSÜ KONUŞMALARI .....	197

**GENEL DEĞERLENDİRME .....205**

**Oturum Başkanı**

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU

**Konuşmacılar**

Prof. Dr. Şeyma GÖNGÖR

•

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU

•

Nail TAN

•

Hayrettin İVGİN

•

Mevlüt ÖZHAN

•

Doç. Dr. Nurhan TEKEREK

•

Doç. Dr. Nebi ÖZDEMİR

•

**SORU-CEVAP VE SERBEST KÜRSÜ KONUŞMALARI**

**İSMAİL DÜMBÜLLÜ VE DÜNDEN GELECEĞE GELENEKSEL  
TÜRK TİYATROSU SEMPOZYUMU ÖN SONUÇ BİLDİRİSİ .....221**

*Raportör:* Nail TAN

**İSMAİL DÜMBÜLLÜ VE DÜNDEN GELECEĞE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU  
SEMPOZYUMU ÖN SONUÇ BİLDİRİSİNE İLAVE ÖNERİLER-1 .....224**

Doç. Dr. Nebi ÖZDEMİR

**İSMAİL DÜMBÜLLÜ VE DÜNDEN GELECEĞE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU  
SEMPOZYUMU ÖN SONUÇ BİLDİRİSİNE İLAVE ÖNERİLER-2 .....227**

Doç. Dr. Nurhan TEKEREK

**İSMAİL DÜMBÜLLÜ VE DÜNDEN GELECEĞE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU  
SEMPOZYUMU KARMA SONUÇ BİLDİRİSİ .....229**

*Raportör:* Nail TAN

# GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA SEYİRCİ ODAKLI İCRA FARKLILAŞMASI

Yard. Doç. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ\*

Bu bildiride geleneksel Türk tiyatrosunda seyirciye bağlı olarak şekillenen icra farklılaşmasını Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu örnekleri üzerinden değerlendirmeye, yeri geldikçe seyircinin icradaki etkisi bakımından bu sanatlar arasındaki benzerlik ve farklılıklara da temas etmeye çalışacağız. Bunu yaparken seyirci meselesine iki ayrı yönden yaklaşarak; seyirciyi “muhtemel (potansiyel) seyirci” ve “icrayı takip eden mevcut seyirci” olarak inceleyecek ve seyircinin geleneksel Türk tiyatrosunun icrasındaki rolünü araştıracağız.

## Giriş

Metin And, Türk seyirlik oyunlarının, özellikle sözlü olanlarının ortak noktalarını altı maddede toplamıştır. Bunları şöyle özetlemek mümkündür:

1. Taklit;
2. Karşıtıllıklardan yararlanma;
3. Bunlarda dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karıştırılması;
4. Eski seyirlik oyunların birbirinin içine geçmesi (Karagöz oynatanın Meddahlık veya Hokkabazlık etmesi gibi);
5. Oyunların belli bir yazılı metne dayanmaması;
6. Oyunların “göstermecî” tiyatro özelliği taşıması ve “açık biçim” oluşu.<sup>1</sup>

\* İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

<sup>1</sup> Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu/Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul, İnkılâp, 1985, s.195-197.

Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu'nda seyirci odaklı icra farklılaşmasına baktığımızda Metin And'ın dikkat çektiği ortak noktalardan belli bir yazılı metne dayanmama, "göstermecî" tiyatro olmak ve "açık biçim" kavramlarının konumuzla doğrudan ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Oyunların belli bir yazılı metne dayanmıyor olması oyuncuların seyircilere bağlı olarak oyun düzeninde, süresinde ve her türlü icra faaliyetinde yapacakları değişikliklere fırsat veren önemli bir özelliktir.

Göstermecî olmak özelliğine gelince; göstermecî tiyatrodaki oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu büründüğü gerçek kişilik olarak değil, seyredildiğinin bilincine varan ve bu bilinci açığa vuran bir oyuncu olarak görür. Oynanacak yer, bir oyun alanıdır. Oyuncu, seyirci ve temsil sanki ayrımsız gayrısız aynı dünyanın ilişkinleridir. Karagöz canlı oyuncular kullanmadığı için doğal olarak göstermecî tiyatrodur. Orta Oyunu'na gelince, bu Göstermecî Tiyatroya en uygun bir örnektir. Her şeyden önce orta yerde oynanır, seyircisi oyun yerini çepeçevre kuşatmıştır. Oyuncu, temsil, seyirci aynı iklim içindedir, aynı havayı, aynı ısıyı duyarlar. Temsil dekorla, ışıkla yalanlarını örtmeye çalışmaz. Pişekâr oyunun başında ve sonunda seyircilere doğrudan seslenir, oyunu tanıtır, kusurları için özür diler.<sup>2</sup>

Geleneksel halk tiyatrosu türlerinin tümünün, herhangi bir kuramsal çabaya gerek duymaksızın, kendiliğinden "göstermecî" olduğunu, bu tiyatro türlerinde izleyicinin "illuzyon" içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığını görmekteyiz<sup>3</sup>.

Geleneksel tiyatromuzun "açık biçim" ile ilgisine baktığımızda, doğmacaya dayalı olmak özelliğiyle, tabii olarak "açık biçim"i içerdiği söylenebilir, hatta bunun ötesinde Karagöz ve Orta Oyunu'nun yapısı "açık biçim"in ta kendisidir denilebilir. "Açık biçim" nedir ve nasıl işler? Orta Oyunu'nun oyuncusu veya Karagöz oynatıcısı her şeyden önce seyircilerinin kimler olduğu ile yakından ilgilenir. Bir çocuk topluluğuna oyun gösteriyorsa, oyunu onların anlayışına, beğenisine uydurur, yalnız erkeklerin bulunduğu bir seyirci topluluğunda ise daha kaygısızca davranabilir. Seyirciler arasında bir devlet büyüğünün veya kambur, sakat birinin bulunması gibi değişik durumlara göre kendini hazırlar. Oyunun yeri, zamanı, takvimdeki günün anlamı gibi çeşitli öğeler, günlük konular oyunun bütününe etkileyebilir.<sup>4</sup>

Halk tiyatrosu olmak ve doğmacaya dayanmak bakımından Commedia dell'arte'nin, Karagöz ve Orta Oyunu ile bir derece benzerliği bulunsa da *açık biçim*'i geleneksel tiyatromuz ölçüsünde temsil edemediği görülür.

Sprinchorn, Oreglia'nın İngilizce çevirisine yazdığı girişte oyuncuların her şeyden önce seyircilerin ilgisini çekmeye çalıştığını, bu yüzden her temsilin tek olduğunu söylüyor. Commedia dell'arte'nin toplumsal şartlara bağlı olarak zaman içinde gelişmesinin son derece ilginç bir tarihini yazan Vito Pandolfi, bu tarihin gerçek anlamını kavramak için, oyuncuların çağın (ve toplumsal grupların) zevk ve eğilimlerine sıkı sıkıya bağlı bir sanat icra ettiklerini akılda tutmanın başlıca şart olduğunu söylüyor.<sup>5</sup> Yaşadıkları çağı, toplumun istek ve tepkilerini iyi gözlemleyen, potansiyel seyirciyle başarılı temas kurabilen sanatçılar, icralarında daha başarılı olabilirler. Geleneksel Türk Tiyatrosu sanatçıları için de aynı durum geçerlidir ve bu tiyatrodaki her temsil tektir ve icracı-sanatçılar oyunlarında seyircilerini dikkate alırlar, onlara göre icra ettikleri oyunun yapısında, sahne düzeninde,

2 And, Age, s. 409.

3 Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul, Mitos Boyut, 2002, s.23.

4 And, Age, s. 422.

5 Mahir Şaul, "Commedia Dell'arte, Seyirciyle Bütünleşen Tuluât Tiyatrosu", *Yeni Dergi*, İstanbul, 9 (102), 00.03.1973, s. 56.

oyunun dilinde, anlatımda, taklit ettikleri tip ve karakterlerde, oyunun süresinde değişikliklere giderler. Bu değişiklikleri gerçekleştirmede ve "açık biçim"i uygulamada Orta Oyunu'nun Commedia dell'arte'den daha güçlü icra imkân ve kabiliyetine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Seyircinin tiyatrodaki davranışları, heyecan reaksiyonları, çeşitli piyeslere karşı gösterdiği meyil ve rağbet, seyirci tabakalarının arasındaki farklar, bazı memleketlerde müşâhade, anket, hatta tecrübe usulleriyle araştırılmakta ve elde edilen neticeler neşrolunmaktadır. Buna rağmen, tiyatro seyircisini bir bütün olarak ele alan ve onda sahneye karşı uyanan alâkadan başlayarak tiyatrodaki davranışları, şahsiyeti ile sahne arasında kurulan muadeleyi, çeşitliliği içinde araştırılan etraflı ve objektif bir seyirci psikolojisinden henüz mahrum bulunuyoruz. Hiç şüphe yok, bunun sebebi, mevzuun kaypak ve aynı zamanda pek geniş olmasıdır. ...Seyirci psikolojisi iyice bilinmedikçe aktör psikolojisinin de eksik kalması ve bugün türlü rakipler karşısında tiyatroyu canlı bir müessese hâlinde yaşatmağa matuf tedbirlerin istenildiği kadar müessir ve verimli olmaması pek tabiidir.<sup>6</sup> Seyirci psikolojisini belirleyebilmek oldukça zor bir iştir; çünkü seyirci aynı bilgi, inanç ve kültür seviyesindeki insanlardan oluşmaz. Oyuncu hangi tipteki seyirciyi esas alarak sanatı icra edecektir, hareketlere daha kolay tepki veren seyirciyle düşünce ve söze daha duyarlı seyirci aynı icrayı takip ederken nasıl bir yol takip edilecektir?

Oyunlarda ele alınan tiplerin belirlenmesinde de seyircinin önemli bir etkisi vardır ve tiyatro tarihinde üzerinde önemle durulabilecek konulardan biri de seyircinin hangi toplum kesimini temsil ettiği meselesidir. Commedia dell'arte, avama yaklaştıkça hem tiplerinde hem oyun tekniklerinde hem anlamında esas olarak groteske doğru kaymış; buna karşılık seyircisini toplumun daha rahat yaşayan yüksek sınıflarından aldıkça bu özelliklerini kaybetme eğilimi göstermiştir. Groteskin estetik bir kategori olarak yüksek sınıfların klasik, kibar, incelmış sanatına karşı aşağı sınıfların geliştirdiği ve başkaldırma anlamı taşıyan bir ifade biçimi oluşu ve Türk kültüründe Keloğlan ve Karagöz ile örneklendirilebileceği ifade edilmektedir.<sup>7</sup> Tiyatro oyunlarının gizli - açık fonksiyonları, tiyatronun güldürmek, eğlendirmek, vakit geçirtmek dışında yüklendiği siyasi, ideolojik vb. temsil işlevleri de seyirci odaklı olarak dikkate alınabilecek konulardandır.

## A. Meddah ve Seyircisi

### 1. Konu ve Gerçekçilik

Meddahlığın, Türk toplumu içinde iki kaynaktan geliştiği görülür. Birincisi Orta Asya kaynaklı olup Şamanizm'den ozanlara, ozanlardan bakışlara ve âşıklara uzanan din - dışı özellik, öbürü de İslâm kültürünün başlangıcından bu yana geliştirdiği dinî kökenli özelliktir. Her iki kaynağın da Türk Meddahlığının gelişmesinde büyük etkisi olmuştur.<sup>8</sup>

Meddahlar, kıssahân ve şehnâme-hânlar, halkın bulunduğu yerlerde bir yandan Türk kahramanlarından, *Oğuz Destanları*'ndan, *Dedem Korkut Hikâyeleri*'nden söz ederken, öbür yandan da İslâm tarihinin ve İran edebiyatının kahramanlarına ait hikâyeleri ve şiirleri okuyorlardı.<sup>9</sup>

Türk Meddahları, toplumun yaşayışını ve ilgi alanını dikkate alarak konularını belirlemişler ve zamanla günlük, gerçek hayatı konu edinmede yoğunlaşmışlardır.

6 Prof. Sabri Esad Siyavuşgil, "Tiyatro Seyircisi", *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, (4), 26.05.1952, s.5.

7 Mahir Şaul, *Agm*, s. 55.

8 Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1997, s. 18.

9 Nutku, *Age*, s. 17.



XVIII. yüzyıl Meddah senaryoları, masal ve hikâyelerdeki motiflerden etkilenmiş olsalar bile, İstanbul Meddah Hikâyelerinin gerçekçi eğilimini göstermektedir. Konular daha çok varlıklı esnaf, para ve akar sahibi kişileri kapsar. Hikâye konuları, o dönemin yozlaşmışlığını hiçbir düşünce öne sürmeden gözler önüne sermektedir. Meddahlar onları dinleyen ve seyreden kişilerin ilgi duydukları olayları anlattıklarına göre o dönem kahve halkının kadın - erkek ilişkilerine, eğlence ve içki toplantılarına, kayık gezintilerine ve ada sefalarına, varlıklı kişilere, çeşitli sanatçılara eğilim duydukları bu senaryolardan anlaşılmaktadır.<sup>10</sup>

Türk Meddahının bir özelliği, toplum yaşamından kesitleri gerçekçi biçimde dinleyici önüne getirmesidir. Arap Meddahı, hikâyelerini ya manzum ya da uyaklı düzyazı ile anlatırken, Türk Meddahı hikâyeyi canlı konuşmaları, şive taklitleri ve dramatisasyonu ile günlük yaşamın görünümünü içinde verir.<sup>11</sup>

Büyük ve usta Meddahların içinde yaşadıkları toplumu, çevrelerini ve gördükleri kişileri inceledikleri biliniyor. Onların inandırıcılığı ve gerçekliği bir açıdan bu gözlemlerinden ileri gelir. Sokakta, vapurda, kahvede, eğlence yerlerinde çeşitli insanları, davranış biçimleri ve konuşmaları ile inceleyen yazar, bir çeşit fotoğraf çekmekte ve gördüklerini belleğine yerleştirdikten sonra yeteneği ölçüsünde bunları bir bir yansıtmaktadır. Ebuzziya Tevfik, XIX. yüzyıl Meddahlarından Yağcı İzzet'in insanları çok yakından izlediğini, hatta gözüne kestirdiği kişiyi iyice anlayabilmek için günlerce arkasında dolaştığını yazar. Yağcı İzzet:

*"Sizce yangından çıkmış, virânelerden toplanmış çivi ve demir gibi hırdavat satan bir Yahudi'nin dükkânını vasfeyleyecek olsa, anın sagır sinninden beri bu kâr adında dolaştığına hükmedersiniz. ...bu zât meselâ şehir halkınca maruf bir dilencinin, şive ve âhengiyle iktisap edinceye kadar, lüzûmuna göre aylarca arkasında dolaşır. <sup>12</sup> Ayasofya'da meşhur olan Burharcu'yu taklid için, nice günler tâkip etmiş olduğu ve yine meşhur musikînaslardan Külhanbeyi Mehmed'in âheng-i gnâ'sını fark olunmayacak raddede taklid maksadıyla birçok zaman Mahmud Paşa Tekkesi'ne devam ettiği mervîdir. <sup>13</sup>*

Konu hangi dönemde geçerse geçsin, Meddah hikâyeleri doğal olarak, o hikâyeyi anlatanın kendi döneminin özelliklerini kaplar. Meddah hikâyelerinde zaman ve yer kaygısı yoktur. Meddah konularını belirleyen kişi, hikâyeleri öyle bir yolda özetlemiştir ki, her meddah, konularını kendi yeteneği ve yaratışı oranında süsleyebilir, uzatıp kısaltabilir. Nitekim bunların tümü de şifre gibi yazılmıştır, cümleler tamamlanmaz, cümlelerin dizilişleri bir sıra izlemez, konuşmalar atlamalıdır. Buna örnek olarak Fıçı Abdullah adlı senaryodan bir bölüm:

*"(...) Rehâv' âheng ile bir Balyoz kızı getirüb  
Bulunanlara birer kadeh, birer francala verdiler.  
Gömdüler. Sefer Beşe'yle içdiler.  
Çelebi mezarda, Sefer firâr. Samsonhâne neferâtı  
Çelebiye ahz, Balyoz'a teslim. Üç gün hapis, bir fıçı ile deryaya kalyondan atdılar Kenar, kırt,  
fıçı pâpe pâre..."<sup>14</sup>*

10 Nutku, Age, s. 125.

11 Nutku, Age, s. 54.

12 Nutku, Age, s. 57.

13 Nutku, Age, s. 58.

14 Nutku, Age, s. 106.

## 2. Seyircinin Tepkisini Yoklama

Başarılı bir sahne yapıtı oyuncular ile seyirciler arasında sağlıklı bir kan dolaşımı sağlar. Marc Connelly: "Seyirci damarlarına ne kadar arık kan alırsa yapıt o denli başarılıdır" diyor.<sup>15</sup> Bir tiyatro, sabit bir metne bağlı olabilir ya da olmayabilir, hatta metinsiz olabilir; tiyatronun sahnesi ve dekoru bulunabilir, bulunmayabilir, ama her tiyatro ya da oyunda seyirci yer almalıdır. Oyunlarda başarıyı yakalamakta seyirciyi anlamanın ve tepkisine göre hareket edebilmenin büyük rolü vardır denilebilir. "Dekorları, rampı ve mobilyaları ortadan kaldırabilirsiniz, ama seyirciyi yok edemezsiniz."<sup>16</sup>

Nutku, seyircilerin oyundan etkilenmelerinin nasıl olduğu ve birbirleriyle olan etkileşimleri konusunda önemli bilgiler veriyor: "Seyircinin sahnedeki paydaşlığı yalnız duyu yönünden değil, gövdesel hareketlerle de olur. Oyuna kapılmış olan seyirciyi incelemek gerçekten ilginçtir. Genel olarak gülen, kahkaha atan seyirci, koltuğunda bir öne bir arkaya sallanır, üzülen, acıyan seyirci koltuğunda iki yana hareket eder. Bu da seyircinin gerçek hayatındaki kontrolün dışına çıktığını ve yanındakilerin etkisi altında kaldığını gösteren başka bir örnek.<sup>17</sup> Paul Gérald de seyircilerin birbirlerine olan etkisinden ve kitleye hitap eden oyuncuların bu durumu dikkate alması gereğinden bahsediyor: "Bazan bir tiyatro salonunda tek tek sezgisi kıt kimseler de bulunabilir, fakat tüm olarak birleşince siz seyirciler fevkalâdesiniz. Piyesimiz muvaffak olunca hepinizin arasında bir "osmos" hareketi meydana geliyor. Hepiniz birbirinize gizlice kaynaşveriyorsunuz. Sanki kalplerden müteşekkil büyük bir bataryanın karşısında imiş gibi oluyoruz. Öyle kalpler ki iyi duygularını hemen ötekilere intikal ettiriyorlar. O karmakarışık kalabalık bir tek kişi hâline geliyor."<sup>18</sup>

Seyircinin gösterdiği tepkinin ölçülmesi, devam eden icranın seyrini etkilediği gibi, gelecekte gerçekleşecek icralar için de belirleyici olacaktır ve sanatçı, seyirciye göre icrasını şekillendirebilecektir. Geleneksel Türk tiyatrosu sanatçıları, ustalarından öğrenerek ve yaşayarak tecrübe etmek suretiyle seyirci ile temas kurar ve ustalaştıkları nispette seyirci tepkilerine göre icralarını gerçekleştirirler. Sanatçılar, icra ettikleri sanatın niteliğine göre farklı şekillerde de olsa mutlaka seyirciyi takip ederler.

Meddahın, hikâye anlatırken ya da taklit yaparken kullandığı makreme, dinlenmek için terini silmediği, kadını oynayacaksa başına örttüğü, yemek yiyecekse önüne taktığı bir simge bir aksesuar iken seyircilerle kuracağı temas fonksiyonunu da üstlenebilir. Meddah, dinlenme sırasında makremesi ile yüzünü silerken bir yandan da dinleyiciler üzerinde yarattığı etkiyi ölçer, birkaç saniye daha uzayan merak ögesini de sağlar.<sup>19</sup>

Seyirci-dinleyici önünde çeşitli hikâyelerin dramatisasyonunu yapan Meddah, bir anlatıcı olmaktan çıkmış, daha çok bir oyuncu durumuna girmiştir. Aslında bu "oyunculuk" onun sanatının kaynağında vardır. Meddah öyle bir oyuncudur ki bir hikâyeyi her anlatışta değişik yaratışlara giderek ortaya çıkarır. Seyirci - dinleyici ile çok yakından ilişki kurduğundan seyircinin göstereceği tepkiye göre, o anda doğaçlamaya giderek her anlatımda yeni bir yaratışa ve amaca yönelir.<sup>20</sup>

Günümüzde batıda seyirci araştırmaları enstitüleri oluşturulmakta ve deneysel alanda seyirci araştırmalarında amprik yöntemlerin önemi, faydası ve uygulanabilirliğinin ispatlanması için çalışma-

15 Özdemir Nutku, "Seyirci Üzerine", *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, 13, 00.05.1961, s.40.

16 Charles Dullin -George Pitoef, "Tiyatro Üzerine- Tiyatro ve Rejisör - Seyirci ve Aktör" [Çev.: Semih Tuğrul], *Yeditepe*, İstanbul, (7), 01.08.1950, s.1.

17 Özdemir Nutku, *Agm*, s.41.

18 Paul Géraldy "Müellifler, Aktörler ve Seyirciler", [Çev.: Çetin Altan], *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, (40), 00.03.1948, s.12.

19 Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, s. 51.

20 Nutku, *Age*, s. 55.

lar yürütülmekte, seyircilerin nerelerde, sözlere mi, hareketlere mi güldükleri incelenmekte, komik etkileri ölçmek için çalışmalar gerçekleştirilmektedir.<sup>21</sup> Geleneksel Türk tiyatrosu sanatçıları ise bu ölçümleri oyun esnasında kendileri gerçekleştirmektedirler denilebilir. Kavuklu Hamdi'nin, "Hangi mektepten çıktınız?" diye sorulması üzerine "Sokaktan çıktım, bizim câmi avlusunda, fulya tarlası meydanlarında oynadım... Avrupa'da oyunculuğun mektepleri varmış...öyle mi?, tuhaflığın da mektebi olurmuş demek!"<sup>22</sup> şeklinde tepki göstermesi sanatları üzerinde çalışmalar yapılması bir yana Geleneksel Türk Tiyatrosu sanatçılarının yetişme şartlarının zorluğunu ortaya koyması bakımından dikkat çekici bir durumdur.

Meddahlık sanatında olduğu gibi Ortaoyunu'nda da oyuncular seyircinin tepkisini doğrudan değerlendirme imkânına sahiptirler. Hayâl oyununda durum biraz farklıdır. Hayâlcî ile seyirci arasında Karagöz perdesi vardır. Oynatıcı seyirciyi göremez. Hayâlcî, seyirci ile kontağı ancak ondan gelen (diyalog ve esprilere karşı gösterdiği) tepki ile kurabilir.<sup>23</sup>

Hayâlcî, oyun sırasında seyircileri görerek değil, duyarak algılar. Karagöz ustalarından Tacettin Diker ve Orhan Kurt'tan öğrendiğimize göre, oyun başlamadan önce de seyirciler hakkında bilgi alınabilmektedir. Orhan Kurt, "Karagöz hakkında bilgi veririm oyun başlamadan, böylece bakarım salonda kimler var diye" şeklinde seyircinin kimlerden oluştuğunu nasıl tespit ettiğini belirtmektedir.<sup>24</sup> Böylece Karagöz ustası seyircisinin kim olduğunu öğrenmiş olur, oyununda değişiklik yapması gerekip gerekmediğine karar verebilir.

### 3. Oyunu Yabancılaştırma ve Seyirciyle Temas

Halk tiyatrosunun temel türlerinde, genel olarak seyircinin izlediği oyun ile duygusal bir yakınlık kurmadığını, oyunla kaynaşıp onun havasına girerek kişilerle bir özdeşleşme ilişkisine girmediğini görürüz. Bu türlerin seyircisi için "oyun oyundur." Aslında geleneksel tiyatro formlarının genel olarak böylesi "göstermecî" bir yapı ortaya koyması, bünyelerinde barındırdıkları ve izleyiciyi kendiliğinden gösteriye "yabancılaştıran", yani izleyici ile sahne arasındaki mesafeyi büyüten kimi özellikleri dolayısıyladır.<sup>25</sup>

Türk Meddahları, yaşadıkları ve sanatlarını icra ettikleri çağlarda, B. Brecht tarafından kavramlaştırılmadan çok önceleri "yabancılaştırma" örnekleri sergilemişlerdir. Meddahın teknik ve tavrını birleştiren bir özellik hikâye sırasında olayın dışına çıkarak çeşitli biçimlerde bir uzaktan bakışı sağlamaktır. Meddahın anlattığı hikâyeye "yabancılaşarak" araya bir fıkra ya da kısa bir hikâye, çeşitli açıklamalar ya da bir yemek tarifi sokuşturması o Meddahın ustalığı oranında başarılı ya da yavan olabilir. Örneğin Kız Ahmet'in, hikâye arasındaki episodları bağlarken birden olayın dışına çıkması ve anlattıklarını eleştirir bir biçimde, olaya dinleyiciyi de yabancılaştırması çok ilginçtir.<sup>26</sup>

Meddah bazen de semtleri ve bu semtlerde olan değişiklikleri de hikâyenin arasına sokuşturarak "yabancılaştırma"ya gider. Küçük Ali, *Dünya Güzeli*'nde bunu şöyle yapar: "Dolaşa dolaşa Mahmutpaşa'da bir börekçi fırın vardır, oraya gelir. Eski İstanbullular bilir. Fırının önündeydi. Şimdi o kalk-

21 Daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Melahat Özgü, "Viyanada Seyirci Araştırma Enstitüsü", IV. Uluslararası Tiyatro Bilimi Profesörler Konferansı, Türk Tiyatrosu, İstanbul, (424), 00.01.1978, s.80-82.

22 Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, (Hazırlayan: Hikmet Dizdaroğlu), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı, 1990, s. 82.

23 Sevengül Sönmez, (Hazırlayan), *Karagöz Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2000, s. 178.

24 Orhan Kurt, *Sanatçı Dostlarının Dilinden İsmail Dümbüllü Paneli [Dümbüllü İsmail Efendi 110 Yaşında]*, 5 Kasım 2007, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi.

25 Yavuz Pekman, *Age*, s. 23-24.

26 Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, s. 60.

tı, orası patiskacı dükkânı mı, manifortacı dükkânı mı ne oldu. Mahmutpaşa Hamamı'nın önünde bu börekçi dükkânı. Bu börekçi dükkânında bir tezgâhtar..." böylece Meddah, hikâyelerindeki yeri seyircilerin, özellikle İstanbullu dinleyici-seyircilerin gözünde canlandırmak için o semti tam olarak tanımlamaya çalışmaktadır.<sup>27</sup>

Meddah anlatmalarında karşılaştığımız yabancılaştırma Karagöz ve Ortaoyunu'nda da metinde, oyun düzeninde, oyunculakta ve dekorda kendini gösterir.

#### 4. Yapı Değişikliğinde Seyircinin Etkisi

Meddahlar genellikle hikâyelerine yer olarak İstanbul'u seçtikleri için, hikâye anlatırken dinleyenleri üzmemek, kızdırmamak için kısa bir açıklamaya girerlerdi. Söz gelimi Küçük Ali, *Sandıklı Ebe*'de şu açıklamayı yapar: "İstanbul'da, Fatih'te Fethiye civarında Hasan Efendi namında bir zat. İsim isme, cisim cisme, semt semte benzer. Geçmiş zaman söylenir. Yalan-gerçek vakit geçer demişler." <sup>28</sup>

Meddah, böylece hikâyesine başlarken hikâyenin nerede geçtiğini söyler ve hikâye kahramanını tanıtır. Metin And, hikâyenin kişilerini ve olaylarını kimse üzerine alınmasın diye ismin isme, semtin semte benzediğinin bir uyarı olarak seyirciye aktarıldığına dikkat çekmektedir.<sup>29</sup>

Seyirciler ile ilişkiler bakımından Meddah ile Karagöz ve Ortaoyunu'nun durumunu da karşılaştıran Metin And, Karagöz ile Ortaoyunu'nun salt birer göstermecî tiyatro olmasına karşın, Meddahın, seçtiği konulara göre benzetmecî, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığını söyler ve konuyu XVII. yüzyılın başlarında yaşanan bir olay örneğiyle izah eder: "Karagöz ve Ortaoyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma, kişilerle özdeşleşme ilişkisini bulmayız, tersine seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur. Oysa Meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir. Eski kaynaklardan bu türlü örnekler bulabiliyoruz. Nitekim Fuat Köprülü'nün incelemesinde *Güldeste-i Riyâz-ı İrfan*'dan aktardığı bir olay, bu görüşümüzü destekler. 1616 yılında Bursa'da şair Hayâlî Ahmet Çelebi, kahvede "Bedi' ve Kasım" hikâyesini anlatırken kahve halkı kendisini hikâyeye öyle kaptırmış ki, kimi Bedi'nin, kimi Kasım'ın yanını tutmuş, her iki yandan kendi kahramanının adı geçtikçe coşup bağırlarını tutmuş ve bu coşkunluk anında Kasım'ı tutan Hayâlî Ahmet Çelebi, karşı yandan olan Saçakçızâde adlı bir başka hikâyeciye kendisiyle alay ediyor diye bıçaklayarak öldürmüştü.<sup>30</sup>

Oyunların sonunda Karagöz'de ve Ortaoyunu'nda "sürç-i lisan ettikse affola" şeklindeki ifadeler de seyirciyi muhatap almanın ve ciddiye almanın göstergeleridir.

#### 5. İcra Süresinde Seyircinin Etkisi

Meddahların hikâyeyi anlatma süresi, duruma, dinleyiciye ve Meddahın kendi özelliklerine göre kısılır veya uzar. Genellikle hikâye anlatma süreleri bir buçuk saattir; ama yarım saatlik hikâyeler anlatanlar olduğu gibi sabahlara kadar hikâyelerini sürdürenler de vardır.<sup>31</sup>

27 Nutku, *Age*, s. 61-62.

28 Nutku, *Age*, s. 62-63.

29 Ünver Oral, (Hazırlayan), *Meddah Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2003, s. 9.

30 Oral, *Age*, s. 4.

31 Özdemir Nutku, *Age*, s. 139-140.

## B. Karagöz ve Seyircisi

### 1. İcranın Toplum (Potansiyel Seyirciye) Göre Şekillenmesi

Sabri Esat Siyavuşgil'in ifadesiyle "Tiyatro seyirciliği, ferdin içtimai hayatında muayyen bir sahaya inhisar eden psiko-sosyolojik davranışlarıyla karakterize edilir. Tiyatro seyircisi olmak vasfı, herkeste hiç olmazsa, bilkuvve mevcuttur. Fakat insan kendinde bilkuvve mevcut olan bu istidadı tiyatroya ile temasa geçerek bir itiyad hâline getirdiği andan itibaren tiyatro seyircisi olur."<sup>32</sup>

İlk zamanlarda Karagöz oyunlarının cemiyet ile alâkası ikinci plânda iken, Osmanlı İmparatorluğu'nda saray-kulübe kontrastı inkişaf ettikçe birinci plâna geçmiştir. Önceleri tasavvufî bir karakter taşıdığı söylenen Karagöz oyunu, bu suretle XVII. asırdan itibaren büsbütün sosyal bir hiciv mahiyeti kazanmıştır. Devletin sınırları genişlemeye başladıkça, padişahın tebaası olan muhtelif ve gayri mütecanis unsurların dili, lehçesi, örf ve âdeti, üzerinde durulmaya değer bir mesele olmuştur. İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Devleti'nin payitahtı bu baş şehre getirilmiş ve bundan sonra İstanbul sokaklarında Arnavut, Arap, Çerkes, Yahudi, Rum, Ermeni, Kürt vs. gibi muhtelif sosyal topluluklar yan yana dolaşmaya başlamıştır. Artık hayâl oyuncusu için taklit ve karakter bakımından zengin bir kaynağın doğmaya başladığı söylenebilir. İmparatorluğun sınırları genişledikçe, hayal perdesi üzerindeki taklitlerin çeşitlendiği ve genişlediği muhakkaktır.<sup>33</sup>

"İstanbul'un hiçbir hâli yoktur ki —bütün gizli tutulmak endişelerine rağmen— ya bir muhavere-nin yahut bir faslın mevzuunu teşkil etmesin. Esir pazarlarında köle ve cariyeye alım satımını *Ağalık*'ta görüyoruz. *Büyük Evlenme*'de İstanbul'un muhteşem düğünleri gözümüzde canlanıyor. *Cazular*, bize büyüye olan halk itikatlarını gösteriyor... *Şairler*, son zamanlara kadar Tavukpazarı'ndaki kahvelerde sürüp giden halk şairlerinin ve bunların karşılıklı söyleşmelerini canlandırır. *Kanlı Kavak*'ta cin peri hurafelerine Karagöz'ün nasıl balta savurduğuna şahit oluyoruz.<sup>34</sup> Orhan Kurt'un ifadesiyle : "Karagözcü, günün şartlarını oynar."<sup>35</sup>

Karagöz oyununun sosyal bir satir oluşunun en karakteristik örnekleri eli yatağanlı, beli piştavlı Bekri Mustafa'nın veya Tuzsuz Deli Bekir'in şahsında Yeniçeri Ocağı'nın, Karagöz'ün şahsında cahil fakat temiz kalpli halk tabakasının, Hacivat'ın şahsında Enderun'un canlandırılmış olmasıdır.<sup>36</sup>

Nail Tan'ın, Hayâlî Küçük Mustafa ile gerçekleştirmiş olduğu bir konuşmadan öğrendiğimize göre Karagözcüler zamanın olaylarını konu edinmekte ve hitap ettikleri kesime göre repertuar oluşturmaktadırlar. Özellikle öğrencilere hitap eden oyunlar kurup temsiller veren Hayâlî Küçük Mustafa'nın repertuarındaki bazı oyun isimlerine bakmak bile bu konuda fikir verebilir: Atatürk'ün Sesi, Okul Kaçağı, Senede Bir Yalan, vb.<sup>37</sup>

### 2. İcranın Mevcut Seyirciye Göre Şekillenmesi

Hâfız Bey, III. Selim'in huzurunda hayâl oynatırken oyun Karagöz'ün Ağalığı olup kethüdası Hacivat Çelebi birtakım köleler ve cariyeler satın alarak Karagöz Ağa'nın konağına getirir. Ağa köleler-

32 Prof. Sabri Esad Siyavuşgil, "Tiyatro Seyircisi", *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, (4), 26.05.1952, s.5.

33 Sevgül Sönmez, *Age*, s. 139.

34 Sevgül Sönmez, *Age*, s. 141.

35 Orhan Kurt, *Sanatçı Dostlarının Dilinden İsmail Dümbüllü Paneli [Dümbüllü İsmail Efendi 110 Yaşında]*, 5 Kasım 2007, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi.

36 Sevgül Sönmez, *Age*, s. 142.

37 Sevgül Sönmez, *Age*, s. 166-167.

den birinin isminin Selim olduğunu tahkik etmesi üzerine yüksek seda ile “Selim!” diye çağırır. Sultan Selim latife olsun diye “lebbeyk<sup>38</sup>!” cevabını verir. Müteakiben Hacivat, Karagöz’ün karşısına gelip “Ey Karagöz, huzûr-ı şâhânede bir sürçülisan ettin ki affı mümkün değildir. Şevket-meâb efendimiz sana hacca ruhsat buyurdular. Artık tövbekâr olup hacca gideceksin” der ve derhal perdenin arkasında şem’ayı püf diye söndürür. Zât-ı şâhâne telâş edip “Hafız, vallahi gücenmedim, muradım bir lâtife idi. Kesme oyuna devam eyle” buyurdularsa da Hafız “Cenabîhak ömrünüzü uzun eylesin efendimiz, kusurumu af buyurunuz. Lâkin sanat itibarıyla bu hatâ kulunuzdan sadır olmamak lâzım gelirdi. Madem ki vaki oldu. Artık benim kat’a meziyetim kalmadı” cevabını verir ve tövbe edip hacca gider.<sup>39</sup>

Ahmed Râsim'den alınan bir örnek:

*“Abdülhamid devrinde ünlü Mehmed Efendi'nin Hademe-i Şâhâne'ye alınarak Karagöz oyunu için görevlendirildiğini bilirim. Mehmed Efendi, oğluna şöyle bir hâtıra nakletmiştir: Bir gece hayâl oynanması hakkında Padişah irâdesi geldi. Perdeyi kurdum, oynatmağa başladım. Sıra gelmişti. Şarkısına başladık.”<sup>40</sup>*

*Aya bak yıldız bak*

*Şu karşıki kaza bak*

*diye okuyacaktık. Tam “Aya bak” dediğim sırada, bir de perdenin sağ tarafına bakayım ki Sultan Hamid bizi kenarda gözetlemiyor mu? ... Bir anda, hatırıma “yıldız” kelimesinin böyle bir yerde ağza alınmasından dolayı sonra uğrayacağım âkabet geldi.*

*Aya bak havaya bak*

*Karşıki tavaya bak,*

*dedim, işin içinden sıyrıldım....*

*Sâde Karagözcüler mi? Arada sırada Karagöz'e döndürülen yazarlar bile “yıldız” kelimesini yazamazdık. Beşiktaş'ta bir Ramazan arifesinde bakkala: “Yüz dirhem yıldız şehriyesi ver!” diyen müşteriye birinin o akşam sürgüne yollandığı meşhurdur. Bunun daha meşhuru vardır: Şimdi kaldırılmış olan Maarif Nezâreti'ndeki Encümen-i Teftiş ve Muayene üyesinden biri, bir Aritmetik kitabındaki artı (+) işâretini şekilce yıldızla benziyor diye çizmişti.<sup>41</sup>*

Günümüz tiyatro sanatçılarından Zihni Göktay, oyun sırasında karşılaştığı beklenmedik bir durumu idare etmesinde geleneksel tiyatro sanatçılarından etkisinden söz etmiş, mevcut seyircinin icra farklılaşmasında güzel bir örnek sunmuştur. Sahnede, rolü gereği telefon görüşmesi yapması gerekirken, Göktay aramayı gerçekleştirdiği esnada ön tarafta oturan bir hanımın telefonunun çalması üzerine

38 *Lebbeyk*: Buyurunuz. Emredersiniz. Benim muhabbet ve incizâbım dâim sanadır, başkasına değildir, sıdk ve ubudiyetim dâim sanadır (gibi mânâları ifade eder.)

39 Sevgül Sönmez, *Age*, s. 196 -197.

40 Karagöz oyununda kullanılan bu metin Kunos tarafından derlenmiş şu mâninin bir çeşitlemesidir: Aya bak yıldız bak / Damda duran kıza bak / Cilvesine doyulmaz / Eylediği naza bak. Bkz.: Ignác Kunos (derleyen), *Halk Edebiyatı Örnekleri: Mâniler-I*, [İstanbul], İstanbul Dârü'l-Fünûn'u Edebiyat Medresesi Mezunları Cemiyeti Neşriyatı, 1339 (1923), s. 12. Bu mâninin bir benzerini de M. H. Bayrı yayımlamıştır. Karşılaştırmak için bkz.: Mehmet Halit Bayrı, *İstanbul Folkloru*, İstanbul, Eser Yayınları, 1972, s. 247.

41 Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, s. 88-89.

“Affedersiniz yanlışlıkla sizi aradım” deyip durumu kurtardığını aktarmış ve “Biz bunları modern tiyatrodan öğrenmedik, Dümbüllüleri yetiştiren halk tiyatrosundan öğrendik” bilgisiyle geleneksel tiyatronun modern tiyatroya seyirciyle olan temas bakımından etkilerini dile getirmiştir.<sup>42</sup>

### 3. Seyirci Talebiyle İcranın Gerçekleşmesi

Sabih Alaçam'ın Hayalî-i şehîr Bay Safa ile gerçekleştirdiği mülakattan aktarıyoruz:

*“Mütâreke senelerinde Fevziye Çarşısı'nda oynuyordum. Karagöz'e yalnız yerli halk değil, bilhassa seyyahlar da çok meraklıdır. Ecnebler, Karagöz görmek için bir lira duhûliye veriyorlardı. Hattâ bir gece, o zamanlar Hilâl Sineması adını taşıyan Milli Sinema'ya 50 Alman geliyor. Biletleri alıp kuruluşuyorlar. Bekledikleri Karagöz, fakat çıka çıka sinema çıkıyor karşılarna. Herifler tutturuyorlar: 'İlle Karagöz de Karagöz isteriz!' diye. Bakıyorlar ki olacak gibi değil, beni bulup Almanların gönülünü hoş etmemi söylediler. Pekalâ dedim. Sinema perdesinin önüne şano kurup, mum yakıp oynattım Karagöz'ü. Almanlarda bir keyif ki sormanın artık...”<sup>43</sup>*

### 4. Gündelik Hayatın İcraya Aktarılması

XIX. yüzyılın ortalarında İstanbul'u ziyaret eden meşhur Fransız edibi G. de Nerval anlatıyor. Hü-kûmet geceleyin sokaklarda fenerle dolaşılmasını emreder. Halk karakolhanede sopa yememek, külhan temizlemeye mecbur edilmemek gibi gayet meşru bir endişe ile fenersiz sokağa çıkamaz olur. Fakat Karagöz, Küşterî meydanına içinde mumu olmayan bir fenerle gelir. Tabî yakalarlar. Fakat Karagöz yakayı kurtarır. Fener taşımak emredilmiş ama fenerde mum olması emirde mukayyet değil. Kendisine mum da takması tembih edilir. Karagöz yine sokakta elinde fener, fenerin içinde de mum. Fakat bu sefer mum yakılmamıştır. Zira emirde sokakta fener taşımak mecburiyeti varsa da mumu yakmak tasrih edilmemiştir.<sup>44</sup>

### C. Orta Oyunu

#### 1. Oyunların Dili, Halkın Dili

Karagöz ve Orta Oyunu'nda dil seyirciyi sürükleyen, dürtükleyen, onu yadırgatan, tedirgin eden anlamsız sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle kendi başına bir nesnedir, hatta oyunun her şeyidir.<sup>45</sup>

Orta Oyunu'nda kullanılan Türkçe, halkın günlük yaşantısı içinde kullandığı dil olmak zorundadır. Orta Oyunu'nun büyük sanatkârlarını yitirdiği son devirlerde, söz sanatlarının gittikçe daha basit, daha yeknesâk (basmakalıp) bir hâle geldiği, hatta Orta Oyunu'na rağbet eden seyirci kitlesinin seviyesi ve bu seviyenin zevki ile orantılı olarak, nükte ve cinasların kaba, hatta galiz bir üslûba döküldüğü görülür.<sup>46</sup>

#### 2. Oyun Yapısında Seyirciye Bağlı Farklılaşma

##### 2a. Oyunun Bölümleri ve Süresinde Seyircinin Etkisi

42 Zihni Göktay, *Sanatçı Dostlarının Dilinden İsmail Dümbüllü Paneli [Dümbüllü İsmail Efendi 110 Yaşında]*, 5 Kasım 2007, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi.

43 Sevengül Sönmez, *Age*, s. 160-161.

44 Sevengül Sönmez, *Age*, s. 141-142.

45 Abdulkadir Emeksiz, (hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, II. basım, İstanbul, Kitabevi, 2006, s. 143.

46 Nihâl Türkmen, *Orta Oyunu*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı, 1991, s. 82.

Ahmet Kutsi Tecer, XIX. yüzyılda bir Orta Oyunu programının

- a-Musikt Faslı (ince saz, köçekçe, zurna ve çifte nakkare),
- b-Raks Faslı (köçek, çengi oyunları ve curcuna)
- c-Şiir ve Mizah (Pişekâr ile Kavuklu'nun muhâveresi, tekerlemeler)
- d-Taklid Faslı (temsil edilen hikâyenin vak'asını canlandırmak)
- e-Duâ (düğün veya davet sahibine, —sonraları— seyircilere teşekkür ve özür dileme)

bölmelerinin birleşik olduğunu söyleyerek bütün fasılların —en az— üç saatlik bir zaman alacağını ilâve ediyor.

Bu programın ilk iki bölümü sonraları tamamıyla kaldırılmış, doğrudan doğruya, Pişekâr'ın meydana gelip oyunu seyircilere takdim etmesiyle başlamak âdet olmuştur.<sup>47</sup> "Curcuna faslı", XIX. yüzyıla kadar, Orta Oyunu'na bir girizgâh olarak icra edilegelmiş ve bir Orta Oyunu temsilinin ilk kısımlarından birini teşkil etmiştir. "Curcuna", kalabalık bir oyuncu topluluğu tarafından, kendilerine mahsus kıyafetlerle, davul-zurna eşliğinde oynanan, taklit, nükte ve türkü ile karışık son derece gürültülü bir bölümdür. Bu fasıl, fazla gürültü ve hareket yüzünden neyi ifade ettiği seyirci yönünden de pek anlaşılmadığı ve XIX. yüzyılda, "*kapalı ve küçük meydancıklarda*" oynanan oyunların seyircisini büsbütün rahatsız ettiği cihetle yavaş yavaş tamamen kaldırılmıştır.<sup>48</sup>

## 2b. Sahne Düzeninde Seyircinin Etkisi

Yunan Tiyatrosu sahne düzeninde seyirciler, oyunculara nispetle daha yukarıda, İtalyan tipi sahne düzeninde ise oyuncular seyircilere göre daha yüksekte bulunurlar. Her iki sahne düzeninde de sabit mekân söz konusudur, oysa Ortaoyunu'nda oyuncular ile seyirciler aynı seviyedirlir ve seyircilerin çevrelediği alan oyun mekânında belirleyici olur. Bu ise seyircinin sahne düzeninde doğrudan etkisi anlamına gelir.

Çağdaş sanatta en önemli yönelişlerden biri seyircinin, dinleyicinin, okuyucunun canlı, katılımcı, yaratıcı, uyanık kılınmak istenmesidir. Bu da her şeyden önce meydan sahnesini düşündürmektedir. Ortaoyunu'nun meydan tiyatrosu oluşu yalnızca çevresinin firdolayı seyirciyle kuşatılmış olması değildir. Ortaoyunu'nun düzeni baştan aşağı bu açıklığa uyacak yoldadır. Seyircilerin görüntüye engel olmamak ve içindekileri gösterebilmek için Ortaoyunu'nun tek dekoru olan "yeni dünya" içi boş bir çerçevedir. Kişiler yönlerini sık sık değiştirerek yüzlerini değişik açılardaki seyircilere çevirirler. Bugün televizyonun sağladığı imkânlardan sonra tiyatrodan oyuncuyla seyircilerin tam bir kaynaşması isteniyor. Oyuncuyla aynı iklimi, aynı havayı, aynı ısmı duyuyor seyirciler. Seyirci gülmesi, kıpırtısı, soluğuyla oyunun tartımını etkiliyor, akışını değiştiriyor, ona renk katıyor. Sahne ile seyirciler arasında bir etkileşim ve alışveriş oluyor. Seyircinin bu canlı bağlantısı ayrıca yaratıcılığa katılışında görülüyor. Çağımızda müzikte, resimde, tiyatrodaki eserlere seyircinin, dinleyicinin yarıya katılabileceği biçimin verilmesi deniyor. Bu yaratmaya açık olan biçim Ortaoyunu ve Karagöz'de vardır. Seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları oyunu kısaltıp uzatmakta, her dakika oyunun gelişimini etkilemekte, onu yaratmaktadır. Bikkın, usanık, somurtkan seyirci karşısında Karagöz ustası söyleşmeleri tekerlemeleri kısaltıyor, taklitlerin sayısını azaltıyor. Öte yan-

47 Türkmen, Age, s. 20.

48 Türkmen, Age, s. 78.



dan bakıyor ki seyirci duygudaşlık dalgalarıyla kendisini destekliyor, onun da keyfi geliyor söyleşmeleri uzatıyor, yedek kişileri hemen perdeye sürüyor.<sup>49</sup>

### 3. Seyirci Talepleri, Batı Tiyatrosuna Bağlı Beklentiler

Nihal Türkmen, Orta Oyunu'nun XX. yüzyılın başlarından itibaren rağbetten düşmeye başlaması üzerine fikir yürütürken, konunun seyirciyle ilgisine de dikkat çeker: "Orta Oyunu'nda bugünün seyircisi yönünden kusur sayılabilecek; hareket unsurunun azlığı, tempo ağırlığı ve en çok bugünün tiyatrosu ile kıyaslandığında ilkel (primitif) olarak kalmış yanlarının çokluğu birer kusur sayılabilir."<sup>50</sup>

Kısacası, şehirlerde köylülerle, kasabalarda şehirlilerle alay eden, toplumun çeşitli tabakaları ve grupları arasındaki küçümseme ve düşmanlıklardan yararlanarak seyircisini memnun etme yolunu tutan commedia dell'arte, saraylara gelince bu gerçek hayatı taklidi bırakıp yeni seyircisine daha hoş gelen bir hava kazanmıştır. Bu konuda Vito Pandolfi, "Oyuncular saraylarda zamanla içinde doğdukları ifade alanını kaybettiler ve onun yerine fanteziye, sanatkârlığa, inceliğe daha uygun, ama gerçeğe sırt çevirmiş yeni alanlar buldular" diyor.<sup>51</sup>

### 4. Gündelik Hayatın İcraya Aktarılması

*Yeni Bilmeceler* oyununda Kavuklu ile Pişekârın muhaveresine kulak vermek mevcut seyircinin gündeminin sahneye nasıl yansıtıldığını göstermek için yeterlidir diye düşünüyoruz:

- Pişekâr-* Kavuklu artık bilmeceleri sen söyle, cevaplarını ben vereyim!  
*Kavuklu-* Söylüyorum dinle. Bilmecce bildirmece, sözüm ona güldürmece!  
*Pişekâr-* Mizah muharrirliği!  
*Kavuklu-* Akmasa da damlar!  
*Pişekâr-* Bildim, terkos!  
*Kavuklu-* Sümüklü böcek, suda ölecek, adam olacak, bana gülecek!  
*Pişekâr-* Haliç'e kurulacak köprü!  
*Kavuklu-* Dağdan gelir, taştan gelir, kurucu başa yaştan gelir!  
*Pişekâr-* Anladım, yeşil hilalcilerden biri bira içmekten geliyor!  
*Kavuklu-* Duvarda ayna, işler artık mayna!  
*Pişekâr-* Sterlin spekülasyonculuğu!  
*Kavuklu-* Ben bir kere bayıldım, üç gün sonra ayıldım.  
*Pişekâr-* Mutlak kaçak rakı içmişsindir köftehor!<sup>52</sup>

### Sonuç

Geleneksel Türk tiyatrosunda Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu üzerine gerçekleştirilen araştırmalar seyircinin oyunlarda önemli bir belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Gerek toplum bütün-

49 Abdulkadir Emeksiz, *Age*, s. 150-151.

50 Nihal Türkmen, *Age*, s. 132.

51 Mahir Şaul, "Commedia dell'arte, Seyirciyle Bütünleşen Tuluat Tiyatrosu", *Yeni Dergi*, İstanbul, 9 (102), 00.03.1973, s.49.

52 Abdulkadir Emeksiz, *Age*, s. 304.

lüğü içinde değerlendirilebilecek muhtemel (potansiyel) seyirci olsun; gerekse icrayı takip eden mevcut seyirci olsun, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda oyunun yapısında, sahne düzeninde, konusunda, gündemi ve cemiyeti takip ettirme noktasında etkili olmuştur.

Meddah, Karagözcü ve Orta Oyuncular daha başarılı icra gerçekleştirilebilmek için toplumu merkez altında tutmuş, seyirciyle sürekli temas hâlinde bulunmuşlardır. Seyircinin yaşı, eğitim durumu, mesleği, cinsiyeti, psikolojisi, anlık tepkileri gibi özellikleri oyuncular tarafından dikkate alınmış, seyirciye göre oyunun icrası şekillenebilmiştir.

### Kaynakça

AHMET RASİM, *Muharrir Bu Ya* (Hazırlayan: Hikmet Dizdaroğlu), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı, 1990.

AKIN, Zeynelabidin, "Dinleyici Seyirci Araştırmalarında Maksat", *Standard*, Ankara, 27 (323), 00.11.1988, s.42-48.

AND, Metin, "Meşrutiyette Türk Tiyatro Seyircisi", *Hisar*, Ankara, 7 (38), 00.02.1967, s.21-22.

AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul, İnkılâp, 1985.

BAYRI, Mehmet Halit, *İstanbul Folkloru*, İstanbul, Eser Yayınları, 1972.

DULLİN, Charles-George Pitoef, "Tiyatro Üzerine- Tiyatro ve Rejisör - Seyirci ve Aktör" [Çev.: Semih Tuğrul], *Yeditepe*, İstanbul, (7), 01.08.1950, s.1-2.

EMEKSİZ, Abdulkadir (hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, II. basım, İstanbul, Kitabevi, 2006.

GÉRALDY, Paul, "Müellifler, Aktörler ve Seyirciler" [Çev.: Çetin Altan], *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, (40), 00.03.1948, s.10-28.

GÖKTAY, Zihni, *Sanatçı Dostlarının Dilinden İsmail Dümbüllü Paneli [Dümbüllü İsmail Efendi 110 Yaşında]*, 5 Kasım 2007, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi.

KUNOS, Ignác (derleyen), *Halk Edebiyatı Örnekleri: Mâniler-I*, [İstanbul], İstanbul Dârü'l-Fünûn'u Edebiyat Medresesi Mezunları Cemiyeti Neşriyatı, 1339 (1923).

KURT, Orhan, "Sanatçı Dostlarının Dilinden İsmail Dümbüllü Paneli", *Dümbüllü İsmail Efendi 110 Yaşında*, 5 Kasım 2007, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi.

MUHSİN ERTUĞRUL, "Seyirci Tiyatronun Baş Unsuru", *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, (2), 00.11.1949, s.1-2.

NUTKU, Özdemir, "Seyirci Üzerine", *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, 10, (112), 00.01.1961, s.195-196.

NUTKU, Özdemir, "Seyirci Üzerine", *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, 13, 00.05.1961, s.40-41.

NUTKU, Özdemir, "Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 3 (3), 00.00.1972, s.75-86.

NUTKU, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1997.

ORAL, Ünver (Hazırlayan), *Meddah Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2003.

ÖZGÜ, Melahat, "Viyana'da Seyirci Araştırma Enstitüsü", IV. Uluslararası Tiyatro Bilimi Profesörler Konferansı, *Türk Tiyatrosu*, İstanbul, (424), 00.01.1978, s.80-82.

PEKMAN, Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul, Mitos Boyut, 2002.

SIYAVUŞGİL, Prof. Sabri Esad, "Tiyatro Seyircisi", *Devlet Tiyatrosu*, Ankara, (4), 26.05.1952, s.5-6.

SÖNMEZ, Sevengül (hazırlayan), *Karagöz Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2000.

SÖZER, Önay, "Seyircinin Parçası Olduğu Sanat, *Hürriyet Gösteri*, İstanbul, (182), 00.01.1996, s.22-24.

ŞAUL, Mahir, "Commedia Dell'arte, Seyirciyle Bütünleşen Tuluat Tiyatrosu", *Yeni Dergi*, İstanbul, 9 (102), 00.03.1973, s.43-57.

"Türk Tiyatrosu", *İstanbul Şehir Tiyatroları Dergisi*, yıl: 32, Aralık 1962, sayı: 345, s.27.

TÜRKMEN, Nihâl, *Orta Oyunu*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı, 1991.