

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

YRD. DOÇ. DR. DİLAVER DÜZGÜN
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ / TÜRKİYE

GİRİŞ

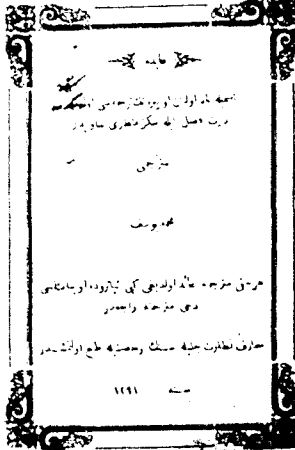
Batılı anlamdaki modern tiyatronun dışında kalan, Türk toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkarak bu temel üzerinde süreklilik arz eden gösterim türlerinin tümü "geleneksel Türk tiyatrosu" terimiyle karşılanmaktadır. Araştırmacıların başlangıçta "Türk temaşası" olarak adlandırdıkları bu sanat dalı, özellikle alanın otoritesi konumundaki Metin And'ın kullanımıyla birlikte "geleneksel Türk tiyatrosu" biçiminde yaygınlık kazanmıştır. Ancak, "halk tiyatrosu", "seyirlik halk oyunları" ve "Türk seyirlik sanatları" biçimindeki kullanımlara da rastlamak mümkündür.

Modern tiyatronun ortaya çıkışından itibaren konuyla ilgili tartışmalar, genellikle geleneksel Türk tiyatrosu kapsamına giren dramatik gösterilerin "tiyatro", hatta "sanat" sayılıp sayılmayacağı ve bu gösterilerin modern tiyatronun hazırlayıcısı olup olmadığı noktalarında yoğunlaşmıştır. Bu konudaki ilk değerlendirmeler, Namık Kemal'e aittir. 1885 yılında yazılan ve daha sonra Celaleddin Harzemşah adlı eserin baş kısmına konulan, bu nedenle "Celal Mukaddimesi" olarak ünlü olan yazıda Namık Kemal, yetersizliğinden yakındığı Batılı tarzdaki eserlerin "hayatın lezayiz-i hakikiyesini bilenlere göre bu kadar neka-yisiyle beraber yine hayal gibi, ortaoyunu gibi sû-i edeb talimhanelerinden bin kat ehven"¹ olduğunu belirtir. Ahmet Hamdi Tanpınar, ortaoyunu gibi, şahıs repertuarı muayyen tipler halinde evvelden tesbit edilmiş sahne oyunlarının hakiki tiyatro ile hiç bir surette alakası olmayacağını iddia ederek bu konudaki görüşlerini "tiyatro her şeyden evvel edebiyatın bir nev'i olduğuna göre, çoğu irticalî olan ve yazılı repertuarları da bir sanat kıymetine hiçbir zaman erişemeyen bu tekniklerle karıştırılmaz" biçiminde özetler.² Niyazi Akı ise tiyatro ile uğraşan bazı yazarların gele-

nel seyirlik sanatlarımızdan meddah, karagöz ve orta oyununun edebiyatımızda beliren Batılı biçimdeki tiyatromuzu hazırladığı kanısında olduklarına işaret ederek konuyla ilgili görüşlerini şöyle ifade eder: "Ne var ki Batılı görünümdeki tiyatromuzla bu seyirlik sanatları arasında tek ortak öge dildir; bundan başka böyle bir doğuşu hazırlayacak veriler bulma olanağı yoktur.

Bu görüşü *doğuşu hazırlama* biçiminde değil de, edebiyatımızda Batılı biçimde beliren tiyatromuza birlikte yürüdükleri yıllar boyunca seyirlik sanatlarımızın bazı katkıları olmuştur, diye düzeltmek daha akla yakın geliyor".³ Akı, bu tesbitiyle birlikte "seyirlik sanatların tiyatroya yakın olup olmamaları onların orijinal oluşlarını ve değerlerini kuşkusuz azaltmaz" biçiminde bir yargıya varmayı da ihmal etmez.⁴ Kenan Akyüz, bu konuda farklı bir yorum getirerek Tanzimat'ı takip eden yıllarda ortaoyununun halk arasında henüz rağbette bulunmasını Avrupalı Türk tiyatrosunun daha kısa bir zaman içinde kurulmasına engel olan faktörler arasında sayar.⁵

Geleneksel Türk tiyatrosu üzerinde araştırma yapanlar, genellikle bunu "köylü tiyatrosu" ve "halk tiyatrosu" olmak üzere iki ayrı grup halinde incelemek eğilimindedirler. Birincisiyle köylerde sergilenen dramatik gösteriler, diğeriyle de şehirlerdeki dramatik oyunlarla sihirbazlık, hokkabazlık gibi el becerisine dayanan gösteriler amaçlanmaktadır. Köy tiyatrosunda ritüellerin uzantısı olarak törensel nitelik öne çıkar ve bir takvim geleneği içinde anlam kazanır. Eski oyunların değiştirilmiş biçimi ile güncel konuları taşıyan yeni oyunlar da vardır. Halk tiyatrosu ise şehirlerde aydın ve entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının geliştirdiği ve sürdürdüğü bir gelenektir. Bu geleneği köylü tiyatrosundan ayıran en önemli özellik, ritüellere dayanan işlevlerinin olmayışıdır. Ayrıca oyuncular, belli bir eğitim almış olan profesyonel sanatçılardır. Bu gelenek, saraya ya-



Osmanlı dönemine ait tiyatro broşürü

kın çevrelerin tiyatro anlayışı üzerinde de etkili olmuştur. Dramatik nitelik gösteren köy seyirlik oyunları, karagöz, ortaoyunu, meddah ve kukla türleri geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında ele alınır. Batılı tarzdaki modern tiyatro ile ortaoyununun kaynaşması sonucunda ortaya çıkan ve geleneksel öğeleri büyük ölçüde bünyesinde barındıran tuluatı da bu çerçevede içinde düşünmek gerekir. Ayrıca bütünüyle dramatik nitelik göstermelerde dramatik oyunlarla iç içe bulunmalarından ve gösterilerinde az çok canlandırmaya yer vermelerinden dolayı çengilik, köçeklik, hokkabazlık gibi sanatlar da geleneksel Türk tiyatrosunun ilgi alanı içine girer.

Kaynağı çok eski dinsel törenlere dayanan ve bugün de varlığını sürdüren köy seyirlik oyunlarının dışındaki dramatik gösteriler farklı kaynaklardan beslenmelerine rağmen Osmanlı toplum yapısı içinde şekillenmiş ve asıl etkinliklerini XVII-XIX. yüzyıllar arasında sürdürmüşlerdir. Türk toplumunun Batılı anlamdaki modern tiyatro ile tanışması, değişen yaşam koşulları ve ortaya çıkan teknolojik gelişmelere bağlı olarak geleneksel Türk tiyatrosuna ilginin giderek azaldığı, hatta kaybolduğu gözlenmektedir. Bu eğilimin Tanzimat'la başladığını ve XX. yüzyılın başlarında hızlandığını dikkate alırsak anılan sahne sanatlarının ortadan kalkması ile Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesi arasında bir paralellik olduğu görülür.

Geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında ele alınan oyunları bir bütün olarak değerlendirdiğimizde bu oyunların kökenleri ve oluşum dönemlerindeki nitelikleri bakımından birbirleriyle iç içe olduğu görülür. Şartların değişmesi ve toplumun farklı kesimlerinin ilgisi doğrultusunda ayrı ayrı gelişme çizgisi izledikleri ve ancak son tekmlül noktasında birbirlerinden tamamen ayrıştıkları anlaşılır. Hatta bu türlerin birbirinden ayrıştıkları dönemlerde dahi aynı sanatçının birden fazla türü başarıyla sergilediği görülür. Örneğin "XIX. yüzyıl meddahları çok yönlüydüler. Bir yandan meddahlık yapar, öbür yandan ortaoyununda belli tipleri canlandırır, başka bir yerde karagöz oynatırlardı. Bunların kimi bu yeteneklerini günlük yaşamda da sürdürürlerdi".⁶ "Selim III ve bilhassa Mahmud II devirlerinde Enderun'da birçok mukallidler ve mudhikler yetişmişti; bunlar hükümdarın huzurunda birbirleriyle latife ederler, hikâyeler söylerler, taklitler yaparlar, karagöz oynatırlar, hatta hep beraber ortaoyunu dahi tertip ederlerdi. İçlerinden bazıları daha ziyade hayalcilikle, bazıları da meddahlıkla şöhrat olmakla beraber, aynı adamlar, birbirlerinden hemen hemen farksız olan bu muhtelif sahneleri icra etmekte idiler".⁷

Millet olarak Orta Asya'dan getirdiğimiz irki unsurlarla İslam medeniyeti çerçevesi içinde benimsediğimiz sanatsal değerlerin Anadolu coğrafyasındaki terkibi so-

nucunda ortaya çıkan bu oyunlarda Osmanlı yaşam tarzının etkileri açıkça görülür. Anadolu'nun diğer bölgelerinde de rastlanan, ancak İstanbul merkezli bir içerikle gelişmesini sürdüren meddahlık, karagöz ve ortaoyunu gibi dramatik tezahürler Tanzimat'tan sonra gelişen modern tiyatronun yaygınlaşması ile birlikte etkisini giderek azaltmıştır.

Orta Asya kökenli olduğunda kuşku bulunmayan kuklanın da İstanbul'da XVI. yüzyılın sonlarından itibaren görüldüğü ve büyük kentlerimizde özellikle İtalyan oyuncuların etkisiyle teknik bakımdan geliştirildiği bilinmektedir.⁸ Tuluat ise Tanzimat sonrasında geleneksel tiyatro -özellikle ortaoyunu- ile Batılı anlamdaki tiyatronun kaynaşmasından oluşan bir tür olarak karşımıza çıkar. Kırsal kesimde varlığını sürdürerek İstanbul etkisinden ve imparatorluk damgasından oldukça uzak kalabilen köy seyirlik oyunları ise yine bu çerçeveden dışına kalmaz. Aysin Candan'ın ifadesiyle "Osmanlı'da tiyatro ve gösterim etkinliklerinin gelişimini izlerken kırsal törensel oyunların bu gelişime bir art alan oluşturduğunu da fark ederiz. Karagöz, meddah gibi halk eğlenceleri zaman zaman bu art alandan beslenerek, zenginleşerek varlıklarını sürdürürler".⁹

Bu görüşü somut örneklerle açıklayan Sevinç Sokullu ise karagöz oyunlarında yer alan ölüp dirilme, kız kaçırma ve hayvan motiflerinin köy seyirlik oyunlarından geçtiğini iddia eder.¹⁰

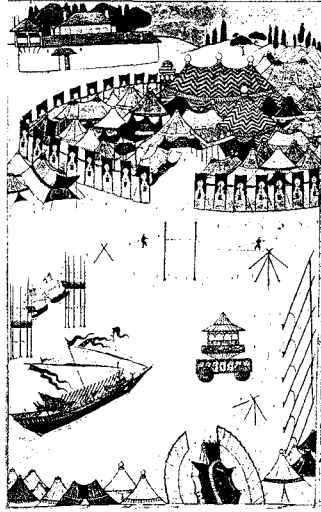
Metin And, Osmanlı döneminde varlığını sürdüren geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin etkileşim halinde oldukları sosyal çevreleri ve kurumları

dört grup halinde incelemiştir:¹¹

1. Saray ve Çevresi: Osmanlı sarayında görevli nedim ve musahiplerden başka meddah, hokkabaz ve karagözcüler de bulunurdu. Bunlar saray çevresinin ihtiyaçları doğrultusunda hizmet verirdiler. XVIII. yüzyıldan sonra ise bir kurumlaşmaya gidilerek saray tiyatroları kurulmaya başlandı. Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı'nda, II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'nda tiyatroları vardı.

Saray ve çevresinde ortaya çıkan dramatik etkinliklerden bir kısmı da çeşitli vesilelerle düzenlenen şenliklerde sergilenirdi. Şehzadelerin sünneti, saray evlenmeleri, doğum, bir yabancı konuğun gelişi, tahta geçme, bir savaşın kazanılması gibi vesilelerle düzenlenen şenliklerde uzun bir olay örgüsüne sahip oyunlardan ziyade içinde dramatik unsurları barındıran çeşitli gösteriler yer alırdı. Karagöz, ortaoyunu gibi oyuncuların oluşturduğu gruplar da geçide katılırlardı.

2. Esnaf Toplulukları: Çeşitli esnaf topluluklarının içinde birtakım seyirlik oyunları sergileyenler bulunduğu gibi seyirlik oyunları meslek haline getirmiş kişilerin



Okmeydanında sergilenen oyunlar

de toplulukları, bugünkü anlamıyla dernek, meslek odası gibi kuruluşları vardı. Oyuncuların oluşturdukları topluluklar genellikle "kol" adıyla anılıyorlardı. Diğer esnaf topluluklarında olduğu gibi kolbaşı yönetiminde bir araya gelen oyuncu topluluklarında da belirli geleneklere ve törelere uyulması gerekiyordu. Özellikle çıraklıktan ustalığa geçiş aşamalarında uygulanan "şed bağlama" veya "peştemal bağlama" törenlerinin yakın dönemlerdeki ortaoyunu ve tuluat oyuncuları arasında da uygulandığı biliniyor. Kollar, gündelik hayatta çeşitli sanatsal etkinliklere katıldıkları gibi genel şenliklerde de geçit alayına katılırlardı. Ayrıca diğer esnaf teşekkülleri de şenliklerde dramatik gösteriler sunarlardı.

3. Asker Ocakları: Yeniçerilerin arasından seyirlik sanatlarla uğraşanlar yetiştiği gibi yeniçerilerin şenliklerdeki gösterilere yaptıkları katkılar da asker ocaklarının geleneksel tiyatro ile yakın ilişkisini ortaya koymaktadır.

4. Dini-Tasavvufi Çevreler: Çeşitli dini gruplara ve tasavvufi çevrelere mensup insanlar da şenliklerde hünerlerini, rakslarını gösteriyorlardı. Bedenlerine şişler, demirler sokan tarikat mensuplarının yanı sıra döne döne rakeden tasbazzara da rastlamak mümkündü. Ayrıca tarikat mensupları arasında seyirlik oyunlardan bazılarını icra eden kişiler mevcuttu.

Bu araştırmamızda geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında ele alınan meddahlık, karagöz, ortaoyunu, tuluat, kukla ve köy seyirlik oyunları ile diğer seyirlik sanatları ayrı ayrı inceleyerek bu gösterim türlerinin kaynakları, tarihsel süreçleri ve içerikleri üzerinde durmak istiyoruz.

I. MEDDAHLIK

Arapça *medh* kökünden türetilmiş olan *meddah* kelimesi, çok metheden, çok öven anlamına gelir. Seyirlik sanatlar söz konusu edildiğinde ise bir seyirci topluluğu karşısında hikâye anlatan ve anlattıklarını canlandıran kişi akla gelir. Meddahlıkla ilgili ilk ciddi çalışmayı kaleme almış olan Fuat Köprülü, bu geleneğin Türk toplumunda iki kaynaktan geliştiğine dikkat çekmiş,¹² konuyla ilgili en kapsamlı çalışmanın sahibi Özdemir Nutku da aynı tezi ayrıntılı bir biçimde işlemiştir.¹³ Bunların ilki, Orta Asya kökenlidir. Orta Asya'daki Türk boyalarında hikâye geleneği, anlatmaktan çok canlandırmaya yakındı. Şamanlar, halka iyi vakit geçiren sanatçı konumundaydılar. Yeniseyililer, şamanların ses ve hareketle öykülerdeki kişileri canlandırmalarını ve çeşitli kişileri oyunla taklit etmelerini severlerdi. Orta Asya'daki şamanlık, çeşitli Türk toplumlarında mimikle anlatma sanatını getiren bir özelliği ortaya çıkarmıştır. Sonradan Türk meddahları da bu mimikle anlatma ve hareketlerle canlandırma özelliğini kendi karakterlerine uygun bir

biçimde geliştirmişlerdir. Dinsel niteliği ön plana çıkan diğer kaynak ise İslam kültürüdür. Başlangıçta Hz. Muhammed'i ve ailesini övenlere meddah denilirken daha sonra her türden kahramanlık hikâyelerini anlatanlara kıssahan, meddah adları verildi.

Meddahlığın hikâyecilik ve seyirlik sanat olmak üzere iki boyutu vardır. "Meddah, kahvehanelerde hünerini göstereceği zaman dinleyicilerden daha yüksekçe bir sekiye konulmuş olan iskemleye oturur, elinde bir baston, omuzunda büyükçe bir mendil tutardı. Mendili türlü ses ve şive taklitleri yaparken ağzını, burnunu kapatmak için, bastonu da çeşitli gürültüler çıkarmak için kullanırdı. Hikâyesinin üslubu da taklitli bir anlatıya uygulanmıştı. Karşılıklı konuşmalarda roman, hikâye,

masal türlerinde ve genel olarak kitaba geçmiş anlatı üslubunda olduğu gibi 'dedi', 'cevap verdi' şeklinde, söylenenleri anlatıcının aktarması tekniği yerine, anlatıcının aracılığı olmadan aktarılan, yani 'dedi', 'cevap verdi' araçlarına başvurulmadan, sadece seslerin, şivelelerin değişmesiyle, konuşanların kişiliğini belirten söyleşme tekniğini kullanırdı ki bu, doğrudan doğruya tiyatro metinlerinin yazıya geçtiği zaman aldığı biçimdir".¹⁴

Metin And, meddahın hikâyesini sunarken izlediği tavra dikkat çekerek "karagöz ve ortaoyununun salt birer göstermeciyi tiyatro olmasına karşın meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığını"¹⁵ belirtir. And, meddahlığın diğer geleneksel gösterim sanatlarından farklı

olan özelliğini de şöyle açıklar: "Meddah geleneği, dramatik seyirlik oyun türleriyle birçok ortaklaşa özellikler göstermekle birlikte, öteki türlerin hep güldürüye yönelmiş ve göstermeci bir sunuşta olmalarına karşılık meddahın dinsel, destansı, yiğitsi, duygusal, ağılatılı konulara da yer vermesi, ayrıca dinleyici ve seyirciyle duygusallık bağı kurmaya ve özdeşleşmeye dayanması bakımından öteki türlerden ayrılır".¹⁶

Pertev Naili Boratav'ın meddahı "seyirlik halk oyunlarının ortak öğelerinden bir bölümünü hikâyecilik hünerine katan ve böylece hikâye anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasındaki sanatçı"¹⁷ biçiminde tanımasına karşılık Niyazi Akı, meddahlığın hikâyecilik ve seyirlik sanat ikilemine şöyle bir yorum getirir: "Meddaha tek aktörlü piyes adından çok konuşan öykü adı yakışır; çünkü etrafındakilerin ilgisini çekmek için çeşitli taklitlere başvursa da meddahın dinleyicisi var, fakat seyircisi yoktur. Bir bakıma meddahın da seyircisi vardır, denilebilir, lakin burada seyredilen kişiler meddahın anlattığı kişiler değil, meddahın kendisidir, yani öykünün içindeki kişi değil dışarıdan bir kişidir. Zaten meddah, taklit gücü ile anlattığı öykünün kahramanlarını adeta silen bir sanatçıdır, bunun



1720 şenliğinde
esnaf kılığında oyuncular

içindir ki canlandırmaya çalıştığı kişiye değil, meddahın kendisine gülünür.”¹⁸

Selçuklu sarayında kaside ve gazel yazan şairlerden tamamen farklı birtakım ozanların, nedim ve mukallitlerin bulunduğu biliniyor. Osmanlı'nın ilk dönemlerinde de sarayda yaptıkları işin ayrıntıları ile icra ettikleri sanatın nitelikleri ve meddahlık sanatı ile olan ilgileri tam olarak anlaşılacakla birlikte nedim, meddah, kıssahan, mukallit adlarıyla anılan birtakım sanatçılar vardı.¹⁹ Boratav'ın da belirttiği gibi XVI. yüzyıl için kesin bir şey söyleyemsek bile XVII-XIX. yüzyıllarda meddahlık, “taklit ve temsil” yönünü geliştirmiş ve anlatıdan gösteriye, seyirlik bir sanata dönüşme eğilimini gitgide güçlendirmiş,²⁰ tek bir kişinin, anlattığı öyküyü oynama biçimini almıştır.

Saray çevresinde ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde aktif olarak sanatlarını icra eden meddahların yanı sıra Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde de meddahların bulunduğu biliniyor. Evliya Çelebi, İstanbul, Erzurum, Malatya ve Bursa'da, kahvelerde, mesirelerde ve büyüklerin konaklarında sanatlarını icra eden meddah-kıssahanlardan birçoğunun adlarını sayar ve o dönemde İstanbul'daki meddahların sayısını 80 olarak gösterir.²¹

II. KARAGÖZ

Adını oyunun iki baş kişisinden biri olan Karagöz'den alan Türk gölge oyununun kökeni ile ilgili olarak farklı görüşler ileri sürülmüştür. Asya kökenli olduğu tahmin edilen gölge oyununun Anadolu'ya ne zaman girdiği ve oyunun iki baş kişisi Karagöz ile Hacivat'ın yaşamış gerçek kişiler olup olmadığı konusunda



Minyatür sanatında Türk tiyatrosundan bir sahne

da çeşitli görüşler söz konusudur. Bu karışıklığın nedenlerinden biri Karagözcüler ve halk arasında yaygınlık kazanan, ancak gerçekliği kanıtlanamayan rivayetler, diğeri Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiler, üçüncüsü ise eski kaynaklarda yer alan “kogurcak, kavurcak, kabarcuk” kelimeleri ile ilgili farklı yorumlardır.

Evliya Çelebi'ye göre Türk gölge oyununun iki baş kişisi olan Karagöz ile Hacivat, Anadolu Selçuklu Hükümdarı Alaaddin Keykubad zamanında yaşamış gerçek kişilerdir. Bunların birbirleriyle yaptıkları münakaşalar ve tartışmalar hayal perdesine konu olmuştur.²²

Halk arasında yaygınlık kazanan ve karagözcüler tarafından doğruluğuna inanılan bir söylentiye göre ise gölge oyunu ilk kez Bursa'da ortaya çıkmıştır. Karagöz ile Hacivat, Sultan Orhan zamanında Bursa'da bir cami yapımında çalışmış işçilerdir. İkisi arasında her gün sürüp giden nükteli konuşmalar öteki işçileri işlerinden alıkoyduğu için Sultan Orhan tarafından öldürülmüşlerdir. Bundan dolayı bir süre iç acısı çekmeye başlayan padişahın acısını dindirmek isteyen Şeyh Küşteri, bir beyaz

perde arkasında Hacivat'la Karagöz'ün deriden yapılmış tasvirlerini (ya da kendisinin sarı çedik pabuçlarını) oynatıp onların şakalarını tekrarlayarak padişahı avutmuş.²³ Bu rivayet oyunun kurucusu olarak İran'ın Küşter kasabasından gelmiş olan Şeyh Küşteri'yi gösterir. Geleneğe göre Şeyh Küşteri, Karagözcülerin piri sayılmakta, Karagöz perdesine de “Küşteri meydanı” denilmektedir.

XX. yüzyılın ilk yarısında alanla ilgili araştırma yapanlar Karagöz'ü Orta Asya Türk geleneğine bağlama eğilimi göstermişler, ancak kesin bir yargı bildirmekten kaçınmışlardır. Sabri Esat Siyavuşgil, XIII. yüzyıla ait olup 1894 yılında Houtsma tarafından yayımlanan Türkçe-Arapça bir sözlükte “kogurcak, kavurcak, kabarcuk” kelimelerine hayal oyunu anlamının verildiğini, “kavurcak” kelimesinin başka sözlüklerde de benzer anlamlarla yer aldığını, bu kelimenin zamanla “kolkorçak”a dönüşerek kukla anlamında kullanıldığını, gölge oyununun ise çadır hayal adıyla varlığını sürdürdüğünü belirtir. Siyavuşgil, A. Samoyloviç'in Türkistan Sanat-kârı, Loncasının Risalesi, Cüveyni'nin Tarih-i Cihan-güşa, Ferideddin Artar'ın Üştürname, Chodzko'nun Theatre Persan adlı eserlerinden de alıntılar yaparak bu

tezini kanıtlamaya çalışır.²⁴ Selim Nüzhet Gerçek ise çok sayıda yerli ve yabancı kaynaktan alıntılar yaparak Türk gölge oyununun kökenini araştırmakla birlikte kesin bir kanaat ortaya koymaz.²⁵

Bu konudaki en kapsamlı çalışmanın sahibi olan Metin And, daha önce ileri sürülen tüm görüşleri ayrıntılarıyla inceleyip dikkatlice eleştirerek gölge oyununun, Yavuz

Sultan Selim'in Mısır'ı aldığı 1517 yılında Cize'de seyrettiği oyunu beğenip Mısırlı gölge oyunu ustasını İstanbul'a götürmesinden sonra Türkiye'ye girdiği sonucuna ulaşmıştır. O, Orta Asya'da varlığı bilinen ve “kavurcak, kabarcuk, kolkorçak” adlarıyla anılan oyun ile kuklanın kastedildiğini, araştırmacıların da bu noktada yanılarak “kolkorçak”ı gölge oyunu sandıklarını, bu yüzden kökenle ilgili yanlış tahminde bulduklarını belirtir.²⁶ Günümüzde en fazla kabul gören görüş budur.

Gölge oyunu özellikle XVII. yüzyıldan sonra Türkiye'de çok yaygınlaşmış, padişah çocuklarının doğumu, sünnet olması, evlenmesi münasebetiyle düzenlenen genel şenliklerde, ayrıca Ramazanlarda kahvehanelerde ve konaklarda oynatılmıştır. Gölge oyunu XIX. yüzyılda kısaca “hayal oyunu” diye anılmaya başlanmış, bu oyunu sergileyen sanatçılara da “hayali” denilmiştir. XX. yüzyılın başlarında ise tümüyle ortadan kalkma eğilimine girmiştir. Macar Türkoloğu İgnacz Kunoş, 1885 yılında İstanbul'dan derlediği birkaç karagöz oyununu yayımlar. Ancak 1924 yılında tekrar geldiği İstanbul'daki kara-

gözle ilgili izlenimlerini şöyle ifade eder: "Bu sene İstanbul'da bulunduğum vakit karagöz oyunlarını her ne kadar arayıp taradımsa da hiç birini bulamadım. Karagöz'ün yerini sinemalar, bir de Fransız komedileri aldı. Hamdolsun ki kırk yıl önceki zamanlarda bu oyunları roplayıp kaybolmak tehlikesinden kurtarabildim."²⁷

III. ORTAOYUNU

Çevresi seyircilerle kuşatılmış bir meydana belli bir konu etrafında, fakat herhangi bir yazılı metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca bir oyun olan ortaoyunu, belli bir olayın çevresinde örülmüş, çalgı, şarkı, dans, yansılama ve konuşmalardan ibarettir.

Ortaoyununun kaynağı ve adı ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Bunlardan en yaygını, oyunun ortada, halk arasında oynandığından bu adı aldığı yolundadır. Bunun yanı sıra yalnızca yer açısından değil, oynandığı zaman bakımından da bu adın verilmiş olabileceği, başka gösteriler arasında konulmuş oyun anlamına geldiği de savunulur. Ortaoyununun Comedia dell'arte'ye benzerliğinden yola çıkarak İtalya'dan Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğini, Türkiye'de buna Arte oyunu denildiğini ve bunun giderek ortaoyununa dönüşüğünü öne süren kaynaklar da vardır. XV. ve XVI. yüzyıllarda İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudilerin İstanbul'da auto adıyla sergiledikleri oyunları kaynak gösterenler yanında ortaoyunuyla yeniçeri ortaları arasında ilişki kuran araştırmacılara da rastlanmaktadır. Bunlar, yeniçeri ortalarında bu tür oyunlar sergileyen toplulukların bulunması nedeniyle oyunun ortaoyunu adını aldığını ileri sürerler.²⁸ Araştırmacıların büyük bir kısmı ortaoyununun XIX. yüzyılda ortaya çıktığını belirtirler. Oysa aynı nitelikte oyunlar XVI. ve XVII. yüzyıllarda kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu vb. adlarla sergilenmekteydi. Ortaoyunu, bu oyunlara XIX. yüzyılda kesin biçimini aldıktan sonra verilen isimdir.

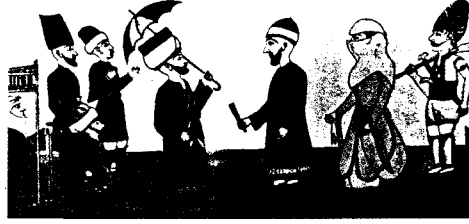
Ortaoyununun tipleri, konuları ve oynanış biçimi Karagözle büyük benzerlik gösterir. Gölge oyunundaki Karagöz ve Hacivat'ın yerini ortaoyununda Kavuklu ve Pişekâr almıştır.

Öteki tiplerde de büyük benzerlikler söz konusudur. Ortaoyunu, fasıl dağarcığı yönünden de gölge oyununa benzer. Hatta ortaoyunu metinlerinin çoğunun Karagöz repertuarından alınıp küçük değişiklikler ve eklemeler yapılarak bu oyunun niteliklerine uygun hale getirildiğini söylemek mümkündür. Sevinç Sokullu, ortaoyununun bu özelliğine değinirken "Karagözün folklordan gelen zenginliğine karşın, ortaoyununda kent görenek ve töresinin daha yoğun olduğunu" belirtir.²⁹ Konular oldukça zengindir. Günlük yaşam, olaylar, masallar, efsaneler, eski halk hikâyeleri vb. çok değişik malzeme, oyun konularını oluşturur.

Ortaoyunu, mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş bölümlerinden oluşur. Genellikle köçek, çengi ve curcunabazların müzikli danslarının ardından Pişekâr sahneye gelir, izleyicileri selamlayıp zurnacıyla kısa bir konuşma yapar ve oyun başlar. Kavuklu ve Kavuklu Arkası'nın müzik eşliğinde sahneye girmesiyle muhavere bölümü başlar. Bu bölümde Kavuklu ile Pişekâr tanışır ve sonunda rüya olduğu anlaşılan bir olayı karşılıklı olarak tekerleme biçiminde anlatırlar. Belli bir olayın canlandırıldığı fasıl bölümünden sonra Pişekâr, izleyicilerden kusurları için af dileyip gelecek oyunun duyurusunu yaptıktan sonra oyun biter.

Ortaoyunu, palanga ya da meydan adı verilen alanda oynanır. Erkekler mevki, kadınlar kafes denilen yerlerde oyunu izlerler. Başlıca dekoru ev, dükkân vb. yerleri simgeleyen "yeni dünya" ve "dükkân" adlı çift katlı iki kafes paravana oluşturur. Ortaoyunu'nun en önemli öğelerinden biri de Pişekâr'ın elinde tuttuğu iki dilimli, birbirine çarpıldığında ses çıkaran şakşaktır. Ortaoyununun da Karagöz'de olduğu gibi kendine özgü bir argosu vardır.

Ortaoyunu, daha çok İstanbul ve çevresinde sergilenen bir oyun türüydü. Yazın açık yerlerde, kışın kiraathane ve hanlarda temsil edilirdi. İstanbul'da çok sayıda ortaoyunu kolu vardı. Ortaoyununu meydana oynamak zorunluluğu gereğince yaz aylarında açıkta kurulan geniş oyun yerlerinde oynandığı ve bu nedenle halkın rağbet ettiği mesirelerin tercih edildiği biliniyor.



Ortaoyunu sahnesi, (19. yy.)

XIX. yüzyılda Karagöz gibi Ortaoyunu da ahlaka aykırı söz ve davranışlara yer verdiği gerekçesiyle tartışma konusu oldu. Tartışmaların odak noktasını oyuncuların konuşmalarında çokça yer verdikleri küfürler ve açık saçık sözcükler oluşturuyordu. Bazı yazarlar bu tür oyunların yasaklanmasını, bazıları da yazıya aktarılıp sansürden geçirilmesini istiyorlardı. Kimileri ise ortaoyununun ıslah edilerek oynanmasından yanaydı. Geleneksel biçimiyle ortaoyununun savunuların azınlıkta kalması yanında çağdaş tiyatrunun gelişim süreci de ortaoyununun eski önemini ve izleyicisini yitirmesine neden oldu.

IV. TULUAT

Araştırmacılar, Güllü Agop'un 1870 yılında saraydan aldığı belli bir metne dayanan oyun oynama tekelinin ardından öteki oyun topluluklarının metinsiz oyun sergilemeye yönelmesi olayını bu türün başlangıcı olarak kabul ederler.³⁰ Önceleri Kavuklu Hamdi'nin Aksaray'da oyunlar sergileyen Zuhuri Kolu ile başlayan bu akım giderek yaygınlaştı ve zamanla ünlü temsilcilerini yetiştirdi. Tuluat, yani doğaçlama oyun ortaya koyma, geleneksel Türk tiyatrosunun bütün dallarında genel bir özellik olarak bilinmekle birlikte başlı başına bir tür halinde ortaya çıkarak sahnede sergilenen bir oyun haline gelmesi, bu dönemlere rastlar. Yerine göre ya ortaoyunu

Avrupa tarzı tiyatrodan birşeyler alıyor, ya da bu tiyatro türü ortaoyununun halkça tutulan yöntem ve konularından yararlanarak seyircilerine kendini sevdirmeye çalışıyordu. Kavuklu Hamdi, Kel Hasan, Naşit gibi sanatçıların hem tuluat aktörü, hem de ortaoyunu sanatçısı olmaları, sadece ortaoyununun önemini yitirmesiyle açıklanamaz. Bu olgu, iki oyun türünün yakınlıklarını, birinden ötekine geçmenin kolay olabildiğini de kanıtlar.

Tuluat oyuncusu, bir metne bağlı kalmadan, içinden geldiği gibi konuyu geliştirir, kendi zekâsı ve yeteneği doğrultusunda oyunculuğunu sergiler, oynadığı eseri, oyunun sergilendiği zamana ve seyircinin özelliklerine göre değiştirebilirdi. Bazen oyunun konusunu bile düşünmeden halkın beğeneceği bir ad bulunur, ilan edilir, ancak ondan sonra sahnede konunun nasıl işleneceği oyun yöneten tarafından ana çizgileriyle belirtilirdi.

Tuluat tiyatrosunun ilk önemli temsilcisi, ortaoyununda da büyük ün yapan Kavuklu Hamdi Efendi'dir. Bundan başka, Cumhuriyet öncesi tuluat tiyatrosunun en önemli oyuncularını, Abdürrezzak, Küçük İsmail, Kel Hasan ve Ali Rıza idi. Cumhuriyet'ten sonra Naşit (Özcan), İsmail Dümbüllü, Şevki Şakrak gibi sanatçılar bu türün belli başlı sanatçıları arasında yer aldılar. Muammer Karaca da zaman zaman doğaçlamaya dayanan oyunlar sergileyerek Naşit ve Dümbüllü gibi tuluatçıların teknik ve üslubuyla günün konularını kaynaştırmayı ve halkın ilgisini toplamayı başardı. Eski ustaların düzeyine ulaşmamakla beraber bu sanatı bir yönüyle bir süre daha yaşattı. Anadolu'daki çeşitli gezici tiyatrolar da bu geleneği sürdürdü. Tuluat geleneğinde ustalığın simgesi sayılan kavuk, Kel Hasan'dan İsmail Dümbüllü'ye, Ondan Münir Özkul'a geçti. Münir Özkul, tuluat geleneğine dayalı oyunları nedeniyle kavuğu Ferhan Şensoy'a verdi.

Tuluat, eski büyük ustaları ölüp gittikten sonra kendi geleneğini sürdürmekten tümüyle vaz geçmiş sayılmaz. Anadolu şehir ve kasabalarını dolaşan çeşitli topluluklar eskisi kadar çok olmamakla birlikte hâlâ yaşamaktadırlar. Türk sineması da tuluattan pek çok öğeler almıştır.

V. KUKLA

Türk seyirlik sanatlarının en eskilerinden biri olan kukla, konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üzerine aldığı ve kişileri temsil eden bebeklerle oynattığı bir oyundur. Araştırmalar sonunda kuklanın Anadolu'ya Orta Asya Türklerince getirildiği kanıtlanmıştır. Orta Asya'da kuklayı karşılamak üzere kavurcak, kabarcuk, korçak ve çadır hayal terimleri mevcuttu. Bu terimler bazı Türk boylarında bugün de kullanılmakta-

dır. XIII. yüzyıla ait Sultan Veled'in divanındaki bazı dizeler, Selçuklular arasında da kuklanın bilindiğini ve oynatıldığını göstermektedir.

XVI. yüzyıla kadar kukla ve gölge oyununun aynı terimlerle karşılanması bu iki oyunun birbirine karıştırılmasına yol açmıştır. XVI. yüzyılda Türkiye'de gölge oyunu üzerine bilgilerin birden artması ve kukla için kullanılan "hayal"i gölge oyunundan ayırmak için hayali zıll veya zıll-ı hayal terimlerinin kullanılmaya başlaması bu terim karışıklığına bir ölçüde çözüm getirmiştir.

Kaynaklarda araba kuklası, ayak kuklası, dev kukla, yer kuklası gibi adlar verilen çeşitli kukla türlerinden söz edilmekle birlikte günümüzde yaygın kuklanın iki çeşidi vardır: el kuklası, ipli kukla. Kuklacılar tıpkı tuluat tiyatrosu gösterilerinin başındaki kantolar, düetolar



III. Ahmed şenliklerinde iki başlı dev kukla

gibi danslı numaraları ipli kuklalar ile asıl oyun bölümünü, yani bir mace-ranın temsilini el kuklaları ile icra ederler. El kuklalarını oynatıyorsa kuklacı küçük bir sahnenin altında gizlenir, iki eline geçirdiği iki kuklayı karşılıklı konuşturur ve onlara türlü hareketler yaptırır. Oyunun eğlendirici etkisinde büyük bir pay, sözlerden çok bebeklerin karikatüre benzer biçimlerinde ve hareketlerinin tuhaflığındadır. İpli kuklada kuklacı sahnenin üstünden ipleri çekecek biçimde yine sahnenin gerisinde gizlenir.

Batılılaşma hareketinin bir uzantısı olarak XVIII. yüzyılda Batı kuklasının Türkiye'ye girdiği görülür. 1884'te Mecmua-yı Ebuzziya'da yayımlanan "Kukla" başlıklı yazıda Batı kuklasının III. Ahmet döneminde sefaret göreviyle Paris'e gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin yanındaki bir kişi tarafından İstanbul'a getirildiği ve ilk gösterisinin Damat İbrahim Paşa huzurunda düzenlendiği bildirilmektedir. Batı kuklaları üç çeşittir: ipli kukla, el kuklası ve iskemle kuklası.³¹

Türk kuklasında kişileştirme Karagöz ve Ortaoyunundaki gibi kesin çizgilere sahip değildir. Kukla tiyatrosunun sözlü bir seyirlik oyun olarak gelişimi oldukça geç olduğundan buradaki kişiler ve oyunlar daha çok tuluat tiyatrosuyla yakınlık göstermektedir. Kukla metinleri incelendiğinde bunlarda da Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi birbirleriyle oldukça zıt iki birinci derecede kahraman görülür. Türk kuklası bugünkü biçimiyle konuları ve kişileri bakımından XIX. yüzyılda Batı tiyatrosu ile yerli Ortaoyunu'nun kaynaşması sonunda oluşmuş tuluat tiyatrosunun minyatürleşmiş bir modeli sayılabilir. Kuklanın dağarcığını tuluat tiyatrosu repertuarındaki oyunlar, ya da onların taklidi gösterilerden ibarettir. Kişileri bakımından da kukla ile tuluat tiyatrosu tam bir paralellik gösterir.

Öteki geleneksel oyunlar gibi kukla da XIX. yüzyılın sonundan başlayarak eski önemini yitirmiştir. Günümüzde kişisel çabalarla kuklacılık canlandırılmaya çalışılmaktadır. Anadolu'nun bazı bölgelerinde oynanan bebek ve yağmur gelini oyunlarında da ilkel biçimiyle bir kukla söz konusudur.

VI. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

Köy seyirlik oyunları, daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve genellikle kış aylarında düzenlenen sıra gecelerinde sergilenir.

Oyunların bir kısmı köken bakımından eski kutsal törenlere ve ritlere dayanır. Bazı oyunların belirli bir zamanda, belirli bir biçimde ve bolluk, bereket getirmesi ümidiyle sunulmasını dikkate alan Metin And, oyunların büyük bir kısmının bolluk töreni kalıntısı olduğunu savunarak bu oyunların aynıyet derecesindeki benzerlerinin Yakın Doğu ülkelerinde, Balkanlar'da ve Avrupa'da da oynandığını belirtmekte, bunların kaynak itibarıyla Yakın Doğunun eski tarımsal bolluk törenlerine uzandığını açıklamaktadır.³² Bütün eski kültürlerde mevcut olan yeni yıl meşhumunu canlı tutan Türkler de yüzyıllar boyunca Ergenekon'dan çıkışı simgelemek üzere kışın bitip baharın başladığı, yani doğanın canlandığı günlerde tören düzenlemişler, ateşte kızdırılan demir parçalarını örs üzerine koyup çekiçle vurarak temsili bir ayin sergilemişlerdir.³³ Orta Asya steplerinde hayvancılıkla uğraşarak göçebe hayatı yaşayan Türkler, yerleşik düzene geçtikten sonra bu ırki karakterlerinin yanı sıra komşu kültürlerin de etkisiyle yeni birtakım törenler icra etmeye başlamışlardır. Koç katımı, koyun yüzü, yılın iki ayrı bölümünden biri olan Ruz-ı Kasım'ın bitip Ruz-ı Hızır'ın başlaması, toprağın canlanması ve ürün alma dönemlerinden her biri toplu törenlere ve kutlamalara sahne olmuştur.

Bu törenlerde hayvan postuna girilerek çeşitli taklitlerin yapılması, evlerin dolaşarak yiyecek toplanması, bugünkü kış yarısı oyunlarının kaynağını teşkil eder. Eski bolluk törenlerinin kalıntısı olduğu anlaşılan kış yarısı törenleri muhteva bakımından incelendiğinde kız kaçırma ve ölüp dirilme motiflerinin ağırlıklı bir biçimde yer aldığı görülür. Kaçırılan kız, üremenin, bereketin simgesidir. Bu, beraberinde çiftleşmeyi ve arkasından çoğalmayı sağlar. Ölüp dirilme de tabiatın her yıl canlılığını, verimliliğini kaybetmesi, sonra tekrar canlanması ile ilgili olayların simgesi olarak seyirlik oyunlara girer. Tabiatın canlanması, tohumun tarlaya atılması, bitkilerin yeşermesi, yeniden dirilişi hatırlatır. Yağmur yağmadığı zamanlarda çocukların veya gençlerin bir ağaç par-

çasını yahut süpürgeyi bebek biçiminde süsleyerek bunu kapı kapı dolaştırmalarından ibaret olan yağmur gelininin de çok eski bolluk törenlerinin kalıntısı olduğunda şüphe yoktur.³⁴

Bütün bu örnekler ve değerlendirmeler, eski kutsal törenlerin ve ritüellerin asıl amaçlarını kaybederek oyunlaştığı, zamanla işlevini kaybederek eğlence haline geldiği gerçeğini ortaya koyuyor.

Totem, Ongun ve Kutsal Hayvanlar da köy seyirlik oyunlarının ortaya çıkışında etkili olmuşlardır. Kültür tarihi araştırmaları, insanların bir hayvan soyundan geldikleri biçimindeki inançları kapsayan Totemizmin giderek kaybolduğunu, ama izlerinin her dönemde varlığını koruduğunu gösteriyor.³⁵

Günümüzde Anadolu'nun köy seyirlik oyunlarında ve danslarında bu inancın izlerini görmek mümkündür. Ancak bugün oyunlar sadece eğlence amacıyla sergilenmektedir. Oyuncu ve seyirciler, çoğu kez bu motiflerin anlamını bilmemektedirler. Köy seyirlik oyunlarında, özellikle ritüel oyunlarda ve halk danslarının bir kısmında eski kutsal ayinlerden, Totem ve Ongun dönemlerinden kalma izler vardır. Profan mahiyetteki oyunlarda da hayvan benzetmelerine rastlamak mümkündür. Ancak bunların mitolojik kaynaklı olsalar bile köy hayatıyla bütünleşmiş oyunlara girdiğini görüyoruz. Köylü, hayatının çeşitli safhalarında yararlandığı hayvanları oyunlarına konu olarak seçmiştir.

Mitolojik kaynaklı oyunlardan başka, konusunu günlük olaylardan alan oyunlar da vardır. Tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylümüz, günlük uğraşı haline gelen tohum atma, hasat, hayvanların doğumu ve gelişmesi olaylarını oyunlarına konu olarak seçmiştir. Bu oyunlarda karşımıza çıkan tipler, genellikle köy ortamından alınmıştır. Köy hayatından kısa kesitler halinde ve çoğu kez güldürü unsuruyla birlikte sunulan olaylar, köylünün ilgi alanını, duygu, düşünce ve hayat anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir.

Ritüel kaynaklı köy seyirlik oyunlarının sergilendiği belirli günler vardır. Kış yarısı oyunları yılbaşında ortaya konulur. Yağmur törenlerindeki oyunlar ise Mayıs-Haziran aylarında sergilenir. Ancak, oyunun değişmez bir günü yoktur. Kuraklığın ileri aşamaya ulaştığı herhangi bir günde gerçekleştirilir. Profan mahiyetteki oyunlar genellikle kış aylarında sergilenir.

Oyun için seçilen yer, büyük bir oda veya köy meydanıdır. Kış yarısı oyunları ve yağmur törenleri, dışarıda sergilendiği için köyün sokaklarındaki herhangi bir yer, evlerin önündeki boşluklar, oyun alanı konumundadır. Seyirci ve oyuncu, kesin sınırlarıyla birbirinden ayrılar-



Çeşitli oyuncu grupları bir arada

diği için sahne, seyirci koltukları gibi bölümler sözkonusu değildir. Kapalı mekânlarda icra edildiğinde oyun için ayrılan yer neresi olursa olsun, oyun süresince sadece bu iş için tahsis edilmiştir. Buraya giriş-çıkışlar, davranışlar, her şey belli bir kural dahilinde gerçekleşir.

Oyunlar, bütünüyle köylünün malıdır. Yüzyılların birikimiyle kendi şartları içinde gelişerek kuşaktan kuşağa aktarılmış, böylece anonim bir karakter kazanmıştır. Bu oyunların çıkış yeri köy olmakla birlikte çeşitli etkileşimlerin sonucu olarak şehir merkezlerinde de sergilenir. Sadece taklit ve şakalaşma esprisine dayanan oyunlar ise kına gecesi, kısır gecesi adlarıyla anılan ve düğün törenlerinin bir aşamasını oluşturan günlerin vazgeçilmez eğlenceleri arasındaki yerini korur.

Çağdaş anlamdaki tiyatrodan habersiz olan köylünün seyirlik oyun sergilemesi, kendi sosyal ve ekonomik şartları içinde gelişen bir köy tiyatrosunun varlığını gösteriyor. Bu ilkel tiyatronun çerçevesini halkın bizzat kendisi belirlemiştir. Özellikle saya gezme, kış yarısı, yağmur gelini oyunları, fonksiyon ve içerik bakımından kalıplaşmıştır. Diğer oyunlar biraz daha değişkendir. Oyuncu-seyirci bütünleşmesinin doruk noktaya ulaştığı köy seyirlik oyunları, sahne, dekor ve aksesuar unsurlarını aşgari düzeye indirerek göstermeciyi bir nitelik kazanmıştır.

Pertev Naili Boratav'ın ifadesiyle köy seyirlik oyunları "sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılmaz.

Bir kelime ile, halkın yaşamı ile kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler".³⁶

VII. DİĞER SEYİRLİK SANATLAR

Osmanlı toplum hayatı içinde etkin bir biçimde yer alan ve bir olay veya olaylar dizisinin canlandırıldığı dra-

matik oyunlardan başka, zaman zaman bu dramatik oyunların bir bölümünü oluşturan, yahut bağımsız olarak sunulan gösteriler de vardı. Bu gösterileri sunan sanatçıları canbazlar, gözbağcılar, dansçılar, güç gösterisi veya denge sanatçıları, hayvanlarla gösteriler yapanlar, tulumcular, savaş oyuncuları biçiminde özetlemek mümkündür. Özellikle bir gözbağcılık türü olan hokkabazlık, sözlü ve söyleşmeli bir nitelik arz ediyordu. Asıl işi dans etmek olan çengiler ve köçekler de yer yer dramatik nitelikte gösteriler sergiliyorlardı. Bu tür gösteriler çoğunlukla şenliklerde sunulurdu. Doğum, evlenme, sünnet, yabancı bir konuğun karşılanması, zafer sonrası kutlama gibi nedenlerle saray tarafından organize edilen şenlik-

lerde bu gösterim türlerinin tümüne rastlamak mümkündür. Osmanlı şenliklerinin ayrıntıları konusunda en kapsamlı bilgilerin yer aldığı inceleme eserleri, Metin And'ın Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları ve Özdemir Nutku'nun IV. Mehmet'in Edirne Şenliği adlı çalışmalarıdır.

VIII. SONUÇ

Genelikle Türk tiyatrosu, Tanzimat'a kadar bütünüyle, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen süre içinde kısmen Osmanlı toplumunun tiyatro ihtiyacını karşılamıştır. Günümüzde ise kırsal kesimde varlığını az da olsa sürdürebilen köy seyirlik oyunlarının dışındaki dramatik tezahürler bütünüyle ortadan kalkmıştır. Bu oyunları yaşatma gayreti

inde olan birkaç kurum ve sanatçı, geleneği bir nostalji halinde yürütmektedirler. Değişen şartların doğal bir sonucu olarak kabul edilmesi gereken bu durum karşısında oyunları orijinal biçimiyle yaşatmanın güçlüğü, hatta olanaksızlığı ortadadır. Bugün yapılacak iş, tarihe mal olmuş bu oyunların temel esprilerinden, dil ve ifade mantığından yararlanarak elde edilecek malzemeyi çağdaş gösterim sanatlarında kullanmaktan ibarettir. Gerçek anlamda ulusal bir tiyatronun kurulması da ancak bu yolla mümkün olabilir.



1720 şenliğinde oyuncuların geçit töreni

DİPNOTLAR

- 1 Namık Kemal, Celaleddin Harzemşah, 1315, s. 15.
- 2 Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul 1985, s. 278-279.
- 3 Niyazi Akı, Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I, İstanbul 1989, s. 8.
- 4 Akı, a.g.e., s. 14.
- 5 Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri-I-(1860-1923), 4. Baskı, s. 34.
- 6 Özdemir Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri, Ankara 1997, s. 35.
- 7 M. Fuad Köprülü, Edebiyat Araştırmaları-I, İstanbul 1989, s. 360-412.
- 8 Şükrü Elçin, "Halk Tiyatrosu", Türk Dünyası El Kitabı, c. 3, Ankara 1992, s. 374.
- 9 Aysin Candan, "Köy Meydanından Tiyatroya", Hürriyet Gösteri, sayı: 212, Temmuz-Ağustos 1999, s. 70.
- 10 Sevinç Sokullu, Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara 1997, s. 118-119.
- 11 Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, İstanbul 1985, s. 182-189.
- 12 Köprülü, a.g.e., s. 360-412.
- 13 Nutku, a.g.e., s. 18.
- 14 Pertev Naili Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, İstanbul 1988, s. 185.

- 15 And, a.g.e., s. 219.
 16 Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul 1973, s. 416-417.
 17 Boratav, a.g.e., s. 185-186.
 18 Akr, a.g.e., s. 10.
 19 Köprülü, a.g.e., s. 374.
 20 Boratav, a.g.e., s. 186.
 21 Evliya Çelebi Muhammet Zilli İbni Derviş, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c. I, (neşreden: Ahmet Cevdet), 1314, s. 525.
 22 Evliya Çelebi, a.g.e., s. 654-655.
 23 Cevdet Kudret, *Karagöz*, c. 1, İstanbul 1992, s. 12.
 24 Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz-Psikososyolojik Bir Deneme*, 1941, s. 26-28.
 25 Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası-Karagöz, Meddah, Ortaoyunu*, İstanbul 1942, s. 46-65.
 26 Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977, s. 250-251.
 27 İğnacız Kunos, *Türk Halk Edebiyatı*, (Haz. Tuncer Gülensoy), İstanbul 1978, s. 67.
 28 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985, s. 337-343.
 29 Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara 1997, s. 173.
 30 Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul 1973, s. 422-423.
 31 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985, s. 264.
 32 Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul 1970, s. 20.
 33 M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1980, s. 80-81. Ziya Gökalp, *Türk Töresi*, İstanbul 1339, s. 74.
 34 İlhan Başgöz, *Folklor Yazıları*, İstanbul 1986, s. 13-23.
 35 Şerafettin Turan, *Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1990, s. 85.
 36 Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1988, s. 224.

KAYNAKLAR

- AKI, Niyazi, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I*, İstanbul 1989.
 AKTAŞ, Kemal Kâmil, "Karagöz Oyununun Tarihine Bir Bakış", *Fikirler*, sayı, 306-307, 1 Şubat 1946, s. 9-10.
 AKYAVAŞ, Rağıp, "Eski Karagöz Oyunları", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 5, sayı, 120, Temmuz 1959, s. 1945.
 AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri-I*(1860-1923), 4. Baskı.
 ALPAY, Fehi, "Türk Kuklası ve Karagöz", *Folklor Doğru*, sayı, 15, Nisan 1971, s. 24-28.
 ALTUNTAŞ, Yener, "Kaybolmakta Olan Bir Kültür, Köçeklik" V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, *Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörün Bildirileri*, s. 35-39, Ankara 1997.
 AND, Metin, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul 1970.
 AND, Metin, *Drama At The Crossroad-Turkish Performing Arts Link Past and Present-East and West*, İstanbul 1991.
 AND, Metin, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977.
 AND, Metin, "Geçmişte Karagözcüler ve Ortaoyuncular", *Forum*, sayı, 330, 1 Ocak 1968.
 AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985.
 AND, Metin, "Karagöz'de Tekerleme ve Perde Gazeli", *Forum*, sayı, 325, 15 Ekim 1967.
 AND, Metin, *Karagöz-Turkish Shadow Theatre*, İstanbul 1979.
 AND, Metin, *Osmanlı Şenliklerinde Türk sanatları*, Ankara 1982.
 AND, Metin, *Oyun ve Bugü*, İstanbul 1974.
 AND, Metin, *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul 1973.
 BAŞGÖZ, İlhan, *Folklor Yazıları*, İstanbul 1986.
 BORATAV, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1988.
 BORATAV, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat*, 2 cilt, İstanbul 1983.
 BORATAV, Pertev Naili, "Saya-Anadolu ve Azerbaycan Türklerinin Bir Yörük Bayramı", *Folklor Doğru*, Eylül-Ekim 1975, sayı, 42, s. 3-9.
 CANDAN, Aysin, "Köy Meydanından Tiyatroya", *Hürriyet Gösteri*, sayı, 212, Temmuz-Ağustos 1999, s. 70.
 Cevdet Kudret, *Karagöz 3 c.*, Ankara 1968-1970.
 Cevdet Kudret, *Ortaoyunu 2 c.*, İstanbul 1994.
 ÇALIŞLAR, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara 1995.
 ÇAPANOĞLU, Münir Süleyman, "İstanbul'da Eski Ramazanlarda Karagöz", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 2, sayı, 46, Mayıs 1953, s. 728-729.
 ÇAY, Abdülhaluk M., *Hidirellez Kültür-Bahar Bayramı*, Ankara 1990.
 DÜZGÜN, Dilaver, *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*, Erzurum 1994, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
 ELÇİN, Şükrü, *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*, Ankara 1977.
 ELÇİN, Şükrü, *Halk Edebiyatı Araştırmaları 2 c.*, Ankara 1988.
 ELÇİN, Şükrü, "Halk Tiyatrosu", *Türk Dünyası El Kitabı*, c. 3, Ankara 1992, s. 370-375.
 Evliya Çelebi Muhammet Zilli İbni Derviş, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c. I, (neşreden, Ahmet Cevdet), 1314.
 GERÇEK, Selim Nüzhet, *Türk Temaşası-Meddah Karagöz Ortaoyunu*, İstanbul 1942.
 GÖKBAKAR, İbrahim, "Halk Hikâyeleri ve Karagöz Oyunu", *Ülkü*, sayı, 93, Ağustos 1943, s. 17-18.
 GÖKTAŞ, Sema, "XVII. Yüzyıldaki On İki Büyük Şenlik ve Bunlardaki Sanatsal Gösteriler", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, sayı, 11, 1999, s. 81-99.
 Hayali Küçük Ali, "Eskiden Karagöz Nasıl Oyuncatırdı", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 6, sayı, 140, Mart 1961, s. 2239-2240.
 İNAN, Abdülkadir, *Makaleler ve İncelemeler*, c. II, Ankara 1991.
 İNAN, Abdülkadir, *Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara 1986.
 KANSU, Nafi Atuf, "Panayır ve Tuluaççı", *Ülkü (Yeni Seri)*, c. I, sayı, 1, 1 *Birincişerin* 1941.
 KARADAĞ, Nurhan, *Köy Seyirlik Oyunları*, İstanbul 1978.
 KAZMAZ, Süleyman, *Köy Tiyatrosu*, Ankara 1950.
 KIRZIOĞLU, M. Fahreddin, "Koyuncu Türklerde Savaş Şenliği ve Kars'ta Derlenen Sayacı Türküleri", *TFA 5 (115)*, Şubat 1959, 1847-1850.
 KIRZIOĞLU, M. Fahrettin, "Kars Şehrinde Karagöz Oyunu-Adları ve Döşemeleri", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 5, sayı, 112, Kasım 1958, s. 1789-1790.
 KÖPRÜLÜ, M. Fuad, *Edebiyat Araştırmaları-1*, İstanbul 1989.
 KÖPRÜLÜ, M. Fuad, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1980.
 KUNOS, İğnacız, *Türk Halk Edebiyatı*, (Haz. Tuncer Gülensoy), İstanbul 1978.
 MUTLU, Mustafa, "Karagöz Tasvirlerinin Yapımı", *Türk Halkbilim Araştırmaları Yıllığı-1977*.
 NUTKU, Özdemir, "Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık Günümüzde de Önem Kazanmıştır", *Milliyet Sanat*, sayı, 122, 7 Mart 1975.
 NUTKU, Özdemir, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, Ankara 1983.
 NUTKU, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara 1997.
 NUTKU, Özdemir, *Tarhimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul 1995.
 NUTKU, Özdemir, "Tuluaç", *Milliyet Sanat*, 7 Şubat 1975.
 NUTKU, Özdemir, *VI. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Ankara 1987.
 OĞUZ, Reşat, *Karagöz'de Halk Türküleri ve Halk Hikâyeleri*, Kayseri 1946.
 ORAL, Ünver, *Karagöz Perde Gazelleri*, Ankara 1996.
 ÖNGEL, Hasan Basri, "Ritüel Kökenleri ve Folklorik Özellikleri Bakımından Köçeklik Gelenegimiz", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, *Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörün Bildirileri*, s. 264-278, Ankara 1997.
 ÖZHAN, Mevlüt, "Seyirlik Oyunlarda Ak-Kara Çatışması", *Türk Folkloru Araştırmaları-1985/1*, s. 71-80.

ÖZÖN, M. Nihat-Baha Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, İstanbul 1967.

ÖZTELLİ, Cahit, "Karagöz ve Ötesi", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 6, sayı, 136, Kasım 1960, s. 2257-2258.

SAYGUN, Ahmet Adnan, "Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne", *Folklor Doğru*, 39, Mart-Nisan 1975, s. 23-27.

SEVENGİL, Refik Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi-Eski Türklerde Dram Sanatı*, 2 c., İstanbul-Ankara, 1959-1969.

SEVİLEN, Muhittin, *Karagöz*, Ankara 1986.

SEYİDOĞLU, Bilge, *Mitoloji Üzerine Araştırmalar-Metinler ve Tablolar*, Erzurum 1992.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *İstanbul'da Karagöz Karagöz'de İstanbul*, İstanbul 1938.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *Karagöz, Psikososyolojik Bir Deneme*, İstanbul 1941.

SOKULLU Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ank. 1997.
ŞENER, Sevdâ, "Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1975, s. 6, s. 23-48.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İst. 1985.

TECER, Ahmet Kutsi, "Karagöz ve Kuklaya Ait Kısa Notlar", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 10, sayı, 119, Haziran 1959, s. 1917-1919.

TECER, Ahmet Kutsi, *Köylü Temsilleri*, Ankara 1940.

TURAN, Osman, *On İki Hayvanlı Türk Takvimi*, İstanbul 1941.

TURAN, Şerafettin, *Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1990.

Türklerde Karagöz, Çev. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul 1938.

TÜRKMEN, Nihal, *Orta Oyunu*, İstanbul 1991.

ÜNGÖR, Etem Ruhi, *Karagöz Musikisi*, Ankara 1989.

Ziya Gökalp, *Türk Medeniyeti Tarihi*, İstanbul 1976.

Ziya Gökalp, *Türk Töresi*, İstanbul 1339.